

Maren Sextro

MOCKUMENTARIES

und die Dekonstruktion des
klassischen Dokumentarfilms



Technische Universität Berlin

Berliner Schriften zur Medienwissenschaft

MOCKUMENTARIES

und die Dekonstruktion des
klassischen Dokumentarfilms

Maren Sextro

Universitätsverlag der TU Berlin

Berliner Schriften zur Medienwissenschaft
Herausgeber: Jakob F. Dittmar
Band Nr. 10

Die Autorin:

Maren Sextro ist studierte Diplom-Medienberaterin mit fachwissenschaftlicher Vertiefung Politikwissenschaft (TU Berlin). Seit 2004 veröffentlicht sie als freie Filmemacherin Beiträge und Dokumentarfilme zu Themen aus der Musik-, Popkultur- und Kunstwelt. Auch in den Jahren davor arbeitete sie an der Schnittstelle Musik/Film und konzipierte und produzierte internationale DVD-Projekte und neue Medienformate.

ISSN 1869-005X

ISBN 978-3-7983-2199-1

Vertrieb / Universitätsverlag der TU Berlin
Publisher: Universitätsbibliothek
Fasanenstr. 88 (im VOLKSWAGEN-Haus), D-10623 Berlin
Tel.: (030)314-76131; Fax.: (030)314-76133
E-Mail: publikationen@ub.tu-berlin.de
<http://www.univerlag.tu-berlin.de>

© Verlag der TU Berlin 2009
Alle Rechte vorbehalten.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	2
1. Definition und Eingrenzung des Mockumentary-Genres	8
2. Dokumentarfilm: Anspruch, Formen, Status	13
2.1 Definitionsversuche.....	13
2.2 Annäherung an das Wesen des Dokumentarfilms	16
2.2.1 Herangehensweise 1 – Eingrenzung des Dokumentarfilms durch Abgrenzung vom fiktionalen Genre	16
2.2.2 Herangehensweise 2 – Annäherungen an den Dokumentarfilm nach Bill Nichols.....	18
2.2.2.1 Selbstverständnis und Ansprüche der Dokumentarfilmer	
2.2.2.2 Darstellungsformen des Dokumentarfilms	20
2.2.2.3 Erwartungshaltungen des Publikums gegenüber dem Dokumentarfilm	29
2.3 Objektiv! Authentisch! Wahr! – Hintergründe zum Status des klassischen Dokumentarfilms.....	33
2.3.1 Dokumentarfilm, Objektivität und die Nähe zur Wissenschaft.....	34
2.3.2 Dokumentarfilm und die Authentizität der filmischen Bilder	38
2.3.3 Dokumentarfilm und die Grundsätze journalistischen Arbeitens ..	42
3. Mockumentaries: Aufbau und Form.....	45
3.1 Konstruktion: Etablierung einer dokumentarischen Lesart.....	45
3.2 Destruktion: Brechung der dokumentarischen Lesart und Offenbarung des fiktionalen Charakters.....	48
4. Mockumentaries und die Reflexivität gegenüber dem dokumentarischen Genre.....	55
4.1 Grade der Reflexivität	55
4.1.1 Grad 1: Parody.....	56
4.1.2 Grad 2: Critique.....	58
4.1.3 Grad 3: Deconstruction	60
5. Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms.....	64
5.1 Subjektivität und Medienwirklichkeiten	64
5.2 Konstruierte Authentizität und Realität	67
5.3 Dokumentarfilm als „a fiction like any other“	69
5.4 Bilder können lügen – Simulierte Realität	72
Resümee.....	77
Literaturverzeichnis.....	82

EINLEITUNG

1984 wird die *Mockumentary*¹ „This is Spinal Tap! – A Rockumentary by Martin DiBergi“² erstmals in den Kinos aufgeführt. In dem Film begleitet der Dokumentarfilmer Martin DiBergi, der sich dem Publikum gleich in der Anfangssequenz als solcher vorstellt, die britische Heavy Metal Band „Spinal Tap“ auf Konzerttour durch die USA.³

Der Film enthält neben Aufnahmen verschiedener Konzerte und Autogramstunden auch Interviews mit der Band und ähnelt ästhetisch wie auch inhaltlich den so genannten *Rockumentaries*, das heißt Dokumentarfilmen über Rockbands, die seit den 60er Jahren über Bands wie die Rolling Stones, die Beatles oder den Songwriter Bob Dylan gedreht wurden.⁴

Aber die Band „Spinal Tap“ - sowie die Welt, die der Film als *real* präsentiert und zu dokumentieren scheint - existiert nicht *wirklich*. Die Bandmitglieder sind, wenn auch durchaus begabte Musiker, allesamt Schauspieler, die eigens für den Film gecastet wurden. Alle Interviews und Konzertaufnahmen sind inszeniert und folgen der Vorlage eines Drehbuchs. Und auch der Dokumentarfilmer „Martin DiBergi“ entpuppt sich als Spielfilmregisseur Rob Reiners, der in die Rolle des vorgeblichen Dokumentarfilmers geschlüpft ist. Alles in Allem präsentiert der Film, der auf den ersten Blick wie ein klassischer Dokumentarfilm erscheint, also eine durch und durch fiktionale, d.h. erfundene Welt.

Dass der Film kein *echter* Dokumentarfilm ist, versteckt er nicht. So kündigt sich den Zuschauern die Täuschung bereits im Film, in einzelnen absurden, überzeichneten und komischen Szenen an, wird aber

¹ Die Filmform *Mockumentary* wird im ersten Kapitel genauer definiert und abgegrenzt. An dieser Stelle soll jedoch bereits angemerkt werden, dass der aus dem Englischen stammende Begriff zwar bereits seit einiger Zeit auch im Deutschen verwendet wird, es jedoch bisher keine einheitliche Verwendung zu geben scheint. Mal findet man ihn zusammen mit dem Artikel *die*, mal heißt es *das Mockumentary*. In der vorliegenden Arbeit wurde entschieden, die weibliche Form zu verwenden.

² „This is Spinal Tap! – A Rockumentary by Martin DiBergi“, 1984, Regie: Rob Reiner, Christopher Guest.

³ Nähere Informationen zum Inhalt finden sich beispielsweise in: *This is Spinal Tap!*, in: <http://www.spinaltapfan.com/articles/intro.html>, letzter Abruf 19.02.2007.

⁴ Die bekanntesten *Rockumentaries* aus den 1970er Jahren, auf die sich der Film „This is Spinal Tap!“ insbesondere bezieht, sind „Don't Look Back“, „Gimme Shelter“, „Monterey Pop“ und „Woodstock“. Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 120 ff.

spätestens dann deutlich, wenn im Abspann die Namen der Schauspieler genannt werden. Der Film gibt sich also zwar als Dokumentarfilm aus und tut alles dafür, dass er seiner dokumentarischen Vorlage gleicht, will aber am Ende paradoxerweise gar nicht als solcher verstanden werden.

Oberflächlich betrachtet scheint eine Mockumentary wie „This is Spinal Tap!“ vor allem ein kritischer Film über Heavy Metal Bands zu sein. Denn, so Roscoe und Hight:

„The film attacks just about every aspect of heavy metal mythology (and in some cases rock music as a whole) that has quickly become a cliché of the genre.”⁵

Wirklich verstehen und *genießen* kann man den Film allerdings erst, wenn man nicht nur mit den Klischees und Stereotypen der Heavy Metal Szene vertraut ist, sondern darüber hinaus auch die dokumentarischen Praktiken wieder erkennt, die von der Mockumentary imitiert werden.

Bereits anhand dieses kurzen Beispiels wird deutlich, dass der Dokumentarfilm eine bedeutende Rolle für das Verständnis von Mockumentaries spielt.⁶ Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Mockumentaries und Dokumentarfilme zu einander stehen. Mit welchem Ziel imitieren Mockumentaries die dokumentarische Form, obwohl sie selbst fiktionale Inhalte enthalten? Sind die Mockumentaries selbst damit eher dem fiktionalen oder dem dokumentarischen Genre zuzurechnen? Wie genau beziehen sich Mockumentaries auf den Dokumentarfilm? Welche Aussagen lassen sich aus der Vorgehensweise der Mockumentaries über Dokumentarfilme ableiten? Und was ist schließlich der Effekt, die Wirkung, die Mockumentaries bezogen auf das Dokumentarfilm-Genre haben?

Die Grundthese dieser Arbeit lautet, dass eine Mockumentary immer *auch* ein Film *über* den Dokumentarfilm als *Genre* ist. Die These lautet weiter, dass Mockumentaries damit - mit der Imitation der dokumentarischen

⁵ Ebd., S. 122.

⁶ Das zeigt auch schon die Bezeichnung *Mockumentary*, die den Begriff *documentary* enthält.

Form – den klassischen Dokumentarfilm als Genre dekonstruieren. Mockumentaries zeigen in ihrer dekonstruierenden Wirkung letztlich nur das auf, was bereits im Dokumentarfilmgenre selbst als Problem zu begreifen ist: ein naiver Realismus- und Authentizitätsanspruch.

Zum Aufbau der Arbeit im Einzelnen

Die folgende Arbeit möchte die Bezogenheit der Mockumentaries auf den Dokumentarfilm als Genre analysieren. Da sehr unterschiedliche Filme zu dem Mockumentary-Genre gezählt werden, verzichtet die Arbeit darauf, exemplarisch einen Film zu analysieren. Vielmehr werden einzelne Aspekte anhand von unterschiedlichen Filmbeispielen beleuchtet.

Die Arbeit ist in fünf Hauptkapitel und ein Resümee gegliedert. Einleitend wird in einem ersten Kapitel nach einer allgemeinen Definition des Mockumentary-Genres gesucht. Mit Hilfe einer Abgrenzung verwandter Filmformen wird eine erste Charakterisierung vorgenommen. Darüber hinaus wird auf die Entstehung des Begriffs *Mockumentary* eingegangen. Bereits diese erste Annäherung zeigt die Verwiesenheit von Mockumentaries auf das Dokumentarfilm-Genre. Es wird deutlich, dass eine präzisere Definition von Mockumentaries eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm-Genre voraussetzt. Bevor in der Arbeit also detaillierter auf Formen, Vorgehensweisen, Intentionen und Auswirkungen von Mockumentaries eingegangen werden kann, ist es notwendig, ihren zentralen Bezugspunkt zu thematisieren: den Dokumentarfilm.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit widmet sich daher der Charakterisierung und Definition des Dokumentarfilm-Genres. Bisher war allgemein die Rede von *dem* Dokumentarfilm, *der* dokumentarischen Form, die von der Mockumentary imitiert wird. Wenn es einer Mockumentary erfolgreich gelingt, sich als Dokumentarfilm auszugeben, dann muss es etwas geben, was eindeutig als dem Dokumentarfilm-Genre zugehörig identifiziert werden kann. Gibt es aber *den* Dokumentarfilm? Und wenn ja, was ist Dokumentarfilm, was sein Wesen, wie seine Form und was sein gesellschaftlicher Status? Die Ausführungen dieses Kapitels gestalten sich

ganz bewusst ausführlich, da sie für die vorliegende Arbeit in verschiedener Hinsicht von zentraler Bedeutung sind.

Das darauf folgende Kapitel (3.) widmet sich der Form und dem tatsächlichen Aufbau von Mockumentaries. In diesem Zusammenhang wird beschrieben, wie die Filmemacher versuchen, ihrer Mockumentary Glaubwürdigkeit zu verleihen und *Wahrheit* zu produzieren um als Dokumentarfilm wahrgenommen zu werden und wie sie den Zuschauern auf der anderen Seite signalisieren, dass sie Parodie oder Täuschung sind. In diesem Kapitel wird somit konkretisiert, *wie* Mockumentaries die Sprache der Dokumentarfilme benutzen. Da es, wie bereits erwähnt, in dieser Arbeit darum geht, allgemeine Aussagen über Mockumentaries und Dokumentarfilme als Genre zu treffen, wird an dieser Stelle auf häufig wiederkehrende Muster und Charaktermerkmale verwiesen.

Kapitel 4 rückt die Bezogenheit der Mockumentaries auf den Dokumentarfilm in den Mittelpunkt. Es wird der Frage nachgegangen, ob und wie Mockumentaries das Dokumentarfilm-Genre thematisieren und inwiefern sie ein Bewusstsein für den Dokumentarfilm produzieren.

Im letzten Kapitel (5.) wird überlegt, welche Auswirkungen das Vorgehen der Mockumentaries auf Selbstverständnis und Rezeption der Dokumentarfilme hat. Es wird gezeigt, wie Mockumentaries mit ihrer Vorgehensweise den traditionellen Dokumentarfilm dekonstruieren und welche mit ihm verbundenen Annahmen somit korrigiert werden müssen. Den Abschluss der Arbeit bildet ein Resümee der dargebrachten Überlegungen und Ergebnisse.

Begriffsdefinition⁷

Um das dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis des Begriffs der *Dekonstruktion* festzulegen, soll an dieser Stelle die Methode der Dekonstruktion erklärt werden.

Der Begriff *Dekonstruktion* geht auf den französischen Philosophen Jacques Derrida zurück. Dekonstruktion versteht sich danach nicht als konventionelle Methode der Textkritik oder -interpretation, sondern als

⁷ Weitere für die Arbeit zentrale Begriffsdefinitionen finden sich in den einzelnen Kapiteln des Hauptteils.

„philosophische Strategie“⁸. Für das hier vorgeschlagene, an Derrida angelehnte Verständnis soll unter Dekonstruktion eine Verfahrensweise verstanden werden, die eine Konstruktion, etwas Zusammengesetztes, Zusammengebautes auf ihre Einzelbausteine, ihre Einzelglieder zurückführt. Dekonstruktion ist also nicht mit einer bloßen Destruktion, mit Zerstörung zu verwechseln. Der Akt der Dekonstruktion legt den *Bauplan*, die Art der Zusammensetzung offen und versucht damit, den Prozess des Zusammensetzens sichtbar zu machen.

„Das Besondere der Derridaschen Unternehmung liegt also nicht darin, dass destruktive und konstruktive Aspekte zugleich wirksam sind. Sein besonderer Ansatz wird vielleicht am ehesten erfasst durch den ständigen Perspektivenwechsel“.⁹

Für Derrida ist außerdem wichtig – und hierin folgt ihm die vorliegende Arbeit –, dass die Dekonstruktion keinen anderen Weg, keine andere Methode als das zu Dekonstruierende, die Konstruktion selbst beschreitet. Dekonstruktion ist auf eben diese Prinzipien verwiesen, die sie in der Konstruktion nachzuweisen versucht, sie „beruft sich nicht auf ein höheres logisches Prinzip oder eine überlegene Vernunft“¹⁰. Dekonstruktion ist also ein *immanentes* Verfahren der Kritik. So gilt für den Praktiker der Dekonstruktion, zwar innerhalb eines Begriffssystems zu arbeiten, „(...) aber in der Absicht, es aufzubrechen.“¹¹ Derrida drückt diese Verknüpfung von immanenter (konstruktiver) und subversiver (destruktiver) Herangehensweise wie folgt aus:

„Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer

⁸ Culler, Jonathan: *Dekonstruktion*. 1988, S. 95.

⁹ Kimmerle, Heinz: *Derrida zur Einführung*. 1988, S. 48.

¹⁰ Culler, Jonathan: *Dekonstruktion*. 1988, S. 97.

¹¹ Ebd., S. 95.

strukturell zu bedienen, daß heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können.“¹²

Dekonstruktion bezieht also nicht die Position des Skeptikers, sondern untergräbt seinen Gegenstand immanent mit Hilfe der zu dekonstruierenden Prinzipien selbst.

¹² Derrida, Jacques: *Grammatologie*. 1974, S. 45.

1. DEFINITION UND EINGRENZUNG DES MOCKUMENTARY-GENRES

Das folgende Kapitel soll ein erstes Verständnis für das Mockumentary-Genre schaffen.

Auf der Suche nach einer allgemeinen Definition des Genres wird erläutert, was im Allgemeinen unter dem Begriff Mockumentary verstanden und subsumiert wird. Außerdem wird das Genre von anderen ähnlichen filmischen Formen abgegrenzt und die Genese des Begriffs Mockumentary nachgezeichnet. Bereits hier wird die Relevanz der Beziehung zum Dokumentarfilm deutlich.

Erste Hinweise auf das, was eine Mockumentary ist, finden sich im Oxford English Dictionary. Dieser Definition zufolge ist eine Mockumentary ein Film, „(...) which adopts the form of a serious documentary in order to satirize its subject“¹³. Mockumentaries übernehmen also die *Form* eines *ernsthafte*n oder ernst gemeinten Dokumentarfilms, um ihr Thema satirisch darzustellen. Diese Definition enthält bereits wichtige Informationen über Form (dokumentarisch), Vorgehen (Imitation) und Absicht (satirische Darstellung) einer Mockumentary. Wie an späterer Stelle deutlich wird, erweist sie sich allerdings als zu eng gefasst, da sie nicht allen Spielarten des Genres gerecht wird. So trifft die Unterstellung eines absichtlich kritischen und verächtlichen Umgangs mit dem Thema¹⁴ sicher auf einige aber nicht auf alle Mockumentaries zu. Auch das problematische und paradoxe Verhältnis der Mockumentary-Form gegenüber dem Dokumentarfilm-Genre, also, dass Letzteres oft selbst zum Subjekt und damit Angriffsziel der Satire werden kann, deutet sich in dieser Kurzdefinition nicht an, ist aber für die Fragestellung dieser Arbeit von immenser Bedeutung.

¹³ Oxford English Dictionary, zitiert nach: Sickels, Robert: "It Ain't the Movies! It's Real Life!" Cinematic Alchemy in Woody Allen's "Woody Allen" D(M)oc(k)umentary Oeuvre. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 182.

¹⁴ Man geht davon aus, dass die Satire, im Gegensatz zur Parodie, ein kritisches und verächtliches, also negativ-ablehnendes Verhältnis gegenüber ihrem Sujet innehat. Vgl. Filmstellen VSETH / VSU: *Parodie & Satire*. 1992, S.20 ff.

Auch in dem für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre zentralen Buch: „Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking“ gehen die beiden Autoren Springer und Rhodes davon aus, dass Mockumentaries die Form des Dokumentarfilms imitieren. Die Autoren versuchen sich dem Wesen von Mockumentaries anzunähern, indem sie die Gegenüberstellungen *dokumentarisch versus fiktional* und *Form versus Inhalt* vornehmen. Mit Hilfe dieser Dichotomien grenzen sie die vier verschiedenen Film-Genres voneinander ab:

„Documentary form + documentary content = documentary

Documentary form + fictional content = mockumentary

Fictional form + documentary content = docudrama

Fictional form + fictional content = fiction”¹⁵

Mit dokumentarischer Form ist hier gemeint, dass die Filme stilistisch und ästhetisch, also von ihrer Form her, wie Dokumentarfilme erscheinen. Sie benutzen Elemente und Stilmittel, die als typisch für das Genre gelten.¹⁶

Die Bezeichnung fiktionaler Inhalt beschreibt vor allem den Aspekt des Erfundenen. Dieser Aspekt kann sich im Film auf „people, places, and events“¹⁷ beziehen.

Auch wenn fraglich ist, ob dieses Schema in seiner Verkürztheit beispielsweise dem fiktionalen Genre gerecht wird und die Dichotomie von *fiktional versus dokumentarisch* nicht als längst überholt gilt¹⁸, so ist es als Ausgangspunkt für ein Verständnis von Mockumentaries sehr hilfreich.

Nach Springer und Rhodes weisen Mockumentaries die Form, also die ästhetischen Merkmale eines Dokumentarfilms auf, haben aber - ganz im Gegensatz zum *echten* Dokumentarfilm - eine erfundene und nicht

¹⁵ Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 4.

¹⁶ Die Frage, ob es typische Merkmale des Dokumentarfilms gibt und welche das sind, wird in Kapitel 2 dieser Arbeit behandelt.

¹⁷ Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 4.

¹⁸ Die traditionelle Opposition von Spielfilm und Dokumentarfilm, die mittlerweile als überholt gilt, wird in Punkt 2.2.1 dieser Arbeit beschrieben.

gefundene Geschichte, d.h. erdachte Personen, Schauplätze oder Ereignisse zum Inhalt.¹⁹

Mockumentaries, so zeigt dieses Schema anschaulich, bewegen sich an der Schnittstelle zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen. So betrachtet stellt sich die Frage, ob sie *eigentlich* oder *eher* fiktionale oder nicht-fiktionale Filme sind und welchem der beiden Bereiche sie zugeordnet werden müssen.

Vor dem Hintergrund, dass Mockumentaries eine fiktive Haltung gegenüber der realen Welt einnehmen, erscheint es richtig, von einem fiktionalen Genre auszugehen, dass sich nur als Dokumentarfilm ausgibt.²⁰

Die oben eingeführte Genreunterscheidung von Springer und Rhodes ist sehr hilfreich um Mockumentaries von anderen Formen abzugrenzen, die leicht mit ihnen verwechselt werden. So werden Mockumentaries beispielsweise hin und wieder mit so genannten Doku-Dramen verwechselt. Während Mockumentaries die Form eines Dokumentarfilms, aber einen fiktiven Inhalt aufweisen, ist es bei den Doku-Dramen anders herum. Die Form ist fiktional, der Inhalt dokumentarisch, d.h. er basiert auf einer *wahren* Geschichte. Das bedeutet: trotz der narrativen Form der Doku-Dramen fühlt sich das Genre doch sehr der Welt der Fakten verbunden und versucht, eine tatsächlich passierte Gegebenheit oder Geschichte mit ihren Mitteln möglichst historisch genau zu erzählen.²¹

Außerdem sind bewusst manipulierte oder gefälschte, aber *echte* Dokumentarfilme von Mockumentaries zu unterscheiden. Sie gehören nicht in das Genre, auch wenn sie durch ihre erdichteten Elemente in die Nähe des fiktionalen Genres zu rücken scheinen. Diese Filme rechnen sich selbst dem nicht-fiktionalen Genre zu. Ihnen ist im Gegensatz zu

¹⁹ Vgl. Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 4.

²⁰ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 44.

²¹ Vgl. Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 4.

einer Mockumentary wichtig, dass ihre Täuschung nicht erkannt wird und sie als *echte* Dokumentarfilme gelesen werden.²²

Um Verwechslungen zu vermeiden, schlagen Roscoe und Hight vor, Mockumentaries beispielsweise mit Aprilscherzen zu assoziieren, die als Kurzmeldung in einer Zeitung abgedruckt werden. Denn diese absichtlichen Falschmeldungen seien: „(...) 'hoaxes' constructed by the producers of these programmes, but they are none the less deceptions which the audience is assumed to be party to, to accept and to appreciate.“²³

Bevor sich das nächste Kapitel anschließt, seien noch ein paar Anmerkungen zum englischen Begriff *Mockumentary* gemacht, der auch in dieser Arbeit Anwendung findet:

Woher der Begriff *Mockumentary* oder auch *Mock-Documentary* stammt, ist unklar. Die beiden Autoren Roscoe und Hight, die sich in ihrem Buch „Faking It – Mock-Documentary and the Subversion of Factuality“²⁴ eingehend mit Mockumentaries beschäftigen, geben an, dass sie trotz eingehender Recherchen nur wenige Hinweise hierzu finden konnten.²⁵

In einigen Aufsätzen taucht allerdings immer wieder der Hinweis und die Vermutung auf, dass der Begriff von dem Film „This Is Spinal Tap! – A Rockumentary by Martin DiBergi“ inspiriert wurde²⁶, der in seinem Untertitel den Begriff *Rockumentary* enthält und eindeutig dieses dokumentarische Subgenre parodiert und verspottet²⁷. Aus dem Spiel mit den Worten *Rockumentary* und *to mock* sei so der Neologismus *Mockumentary* entstanden. Unabhängig von der Entstehungsgeschichte enthält der Begriff die beiden in diesem Zusammenhang wichtigen Wörter *documentary* und *to mock*.

²² Diese Begründung wird im Verlauf der Argumentation der Arbeit deutlicher werden wenn klarer wird, was Mockumentaries beabsichtigen und wie sie sich vom Dokumentarfilm unterscheiden.

²³ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 2.

²⁴ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001.

Neben diesem Buch existieren bisher so gut wie keine weiteren Veröffentlichungen, die das Thema so ausführlich und umfangreich behandeln.

²⁵ Ebd., S. 77.

²⁶ Vgl. beispielsweise Doherty, Thomas: *The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary*, in: <http://www.cineaste.com/thes.htm>, letzter Abruf 19.02.2007, S. 2.

²⁷ Der englische Begriff für Verspotten lautet „to mock“.

An anderer Stelle ist auch die Rede von „fingiertem Dokumentarfilm“²⁸, „Fake-Dokus“²⁹, „spoof documentary“³⁰ und „quasi documentary“³¹. Thomas Doherty ergänzt die Liste, allerdings ohne Angabe von Quellen, um die Begriffe “fake docs, bogus docs, parodic send-ups, shameless frauds, and sundry filmic forgeries“³².

Bevor in der Arbeit detaillierter auf Formen, Vorgehensweisen, Intentionen und Auswirkungen von Mockumentaries eingegangen wird, ist es notwendig, genauer auf ihren zentralen Bezugspunkt einzugehen: den Dokumentarfilm.

Bisher war allgemein die Rede von *dem* Dokumentarfilm, *der* dokumentarischen Form, die von der Mockumentary imitiert wird. Wenn es einer Mockumentary erfolgreich gelingt, sich als Dokumentarfilm auszugeben, dann muss es etwas geben, was eindeutig als dem Dokumentarfilm-Genre zugehörig identifiziert werden kann. Gibt es aber *den* Dokumentarfilm? Und wenn ja, was ist Dokumentarfilm, was sein Wesen, wie seine Form und was sein gesellschaftlicher Status? Das folgende Kapitel wird sich diesen Fragen widmen.

²⁸ Der Begriff taucht in einer der wenigen deutschsprachigen Untersuchungen zu dem Thema auf. Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpheuts „The Forbidden Quest“ (1993), in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 191ff.

²⁹ Palm, Michael: *Zelig's Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten*. in: <http://www.nachdemfilm.de/no2>, letzter Abruf 19.02.2007, S. 1.

³⁰ Neale, Stephen / Krutnik, Frank: *Popular Film and Television Comedy*. 1990, S. 40.

³¹ Ebd., S. 40.

³² Doherty, Thomas: *The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary*, in: <http://www.cineaste.com/thes.htm>, letzter Abruf 19.02.2007, S. 1.

2. DOKUMENTARFILM: ANSPRUCH, FORMEN, STATUS

2.1 Definitionsversuche

Bei dem Versuch einzugrenzen, was im Allgemeinen unter Dokumentarfilm verstanden wird, zeigt sich, dass dieses Vorhaben ein höchst problematisches ist. Die existierenden Definitionen sind beinahe ebenso zahlreich und verschieden wie die dokumentarischen Praktiken und Ansätze, mit denen gearbeitet wird.

Seitdem Dokumentarfilm als eigenständige Gattung bzw. überhaupt in Abgrenzung zu anderen Filmgattungen wahrgenommen wird³³, wird versucht, sich per Definition dem Wesen des Dokumentarfilms zu nähern. Dies geschieht beispielsweise auch 1926, als der Begriff *documentary* erstmals in Zusammenhang mit Filmen gebraucht wird. Der englische Filmemacher John Grierson verwendet den Begriff *Dokumentarfilm* bzw. *documentary*, als er am 8. Februar 1926 in einer Filmrezension in der „New York Sun“ darauf hinweist, dass der Film „Moana“ des Ethnologen Robert Flaherty einen „documentary value“ (einen dokumentarischen Wert) besitze.³⁴ Er ist es auch, der nur wenige Zeit später *documentary* als „the creative treatment of actuality“³⁵ verkündet. Diese frühe und berühmt gewordene Definition, die Dokumentarfilm als kreativen Umgang mit der Realität versteht, ist jedoch sehr vage und enthält bereits einige der Probleme, die auch in der späteren Theorie und Diskussion um den Dokumentarfilm immer wieder auftauchen.

„Steht „Kreativität“ für einen ästhetischen Ansatz, meint man mit „Umgang“ Deskription oder Interpretation, handelt es sich um Nachahmung, Wiedergabe oder Darstellung von „Realität“ (...)?“³⁶

³³ Vgl. dazu exemplarisch Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998, S. 8.

³⁴ Vgl. Ebd., S.166.

³⁵ Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002, S. 124.

³⁶ Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. 1995, S. 15. Hervorhebungen im Original.

Da sich der theoretische Begriff des *Dokumentarfilms* durch die jeweils aktuelle dokumentarische Praxis immer wieder neu definiert, existieren mittlerweile zahlreiche unterschiedliche Definitionsansätze, die sich nicht selten widersprechen oder nur wenig Überschneidungen aufzuweisen scheinen.³⁷ Bisher findet sich auch keine darunter, auf die sich Theoretiker oder Praktiker einigen konnten und die der Vielfalt und Komplexität des Dokumentarfilms gerecht zu werden scheint.

Um einen Eindruck von der Begriffsvielfalt und -verwirrung zu bekommen, werden nun einige Definitionen exemplarisch genannt:

„Dokumentarfilm: Umfassender allgemeiner Begriff für alle nichtfiktionalen Filme, die sich der Aufzeichnung von Außenrealitäten widmen.“³⁸

„Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält (nicht an das Erfundene), der die „physische Realität“ (Kracauer) rettet, sie für die künftigen Generationen aufbewahrt.“³⁹

„Dokumentarischer Film: Film von im Allgemeinen kurzer oder mittlerer Länge, mit informativem oder didaktischem Charakter, der authentische Dokumente aus einem Bereich des Lebens, der menschlichen Aktivitäten oder der natürlichen Welt zeigt.“⁴⁰

³⁷ Vgl. Ebd., S. 15.

³⁸ Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 2004, S. 550.

³⁹ Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. 1982, S. 185. Hervorhebung im Original.

⁴⁰ Odin, Roger: Dokumentarischer Film und dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 142.

„Ein Dokumentarfilm ist ein Film, in dem weder eine schöne Frau noch ein schnelles Auto vorkommen.“⁴¹

„By the documentary film is meant all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of, human, knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture and human relations.“⁴²

Wie sich zeigt, wird in einigen Definitionen von der Abbildung oder Aufzeichnung von Realität und in einer anderen von der Interpretation von Realität ausgegangen. Solche unterschiedlichen und sich widersprechenden Ansätze sind beispielhaft für die Vielzahl der unterschiedlichen Herangehensweisen.

Es wird deutlich, dass es keine einheitliche unumstrittene Definition von Dokumentarfilm gibt. Vielmehr stehen sich unterschiedliche, zum Teil widersprechende Ansätze gegenüber.

Carl Platinga schlägt daher vor, Dokumentarfilm zwar als „offenes Konzept“ zu verstehen, dabei aber auch die *familiären Ähnlichkeiten* (Wittgenstein) im Auge zu behalten.⁴³

Diesem Ansatz folgend wird im weiteren Verlauf der Arbeit von der Existenz eines gewissen Minimalkonsens' ausgegangen. Trotz der definitorischen Unterschiede und Widersprüche gibt es so etwas wie einen Kern dessen, was traditionell unter Dokumentarfilm verstanden wird. So ist es möglich, gewisse Gemeinsamkeiten und Stereotype auszumachen, die die Gesellschaft, die Zuschauer und auch die Filmemacher allgemein mit Dokumentarfilmen assoziieren und von ihm erwarten. Dieser

⁴¹ Zimmermann, Peter: *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*. Goethe-Institut, 2001, S. 21.

⁴² Rotha, Paul: *Documentary Film*. 1951, S. 30.

⁴³ Vgl. Platinga, Carl: *A Theory of Representation in Documentary Film*. 1989, S. 21f.

Minimalkonsens bezieht sich auf das, was als traditionelles Verständnis des Dokumentarfilms gefasst wird.

Im sich anschließenden Kapitel wird nach den dieses traditionelle Verständnis bestimmenden Gemeinsamkeiten gesucht.

2.2 Annäherung an das Wesen des Dokumentarfilms

Im Folgenden werden die angesprochenen Ähnlichkeiten gesucht, aus denen sich Aussagen über wiederkehrende Darstellungsformen, den Status innerhalb der Gesellschaft und Erwartungshaltungen des Publikums ableiten lassen.

2.2.1 Herangehensweise 1 – Eingrenzung des Dokumentarfilms durch Abgrenzung vom fiktionalen Genre

In der Vergangenheit wurde oftmals versucht, sich dem Wesen des Dokumentarfilms zu nähern, indem man ihn vom fiktionalen Genre abgrenzte und in oppositioneller Position dazu verortete.

In traditionellen Dokumentarfilmtheorien wird deutlich zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen unterschieden, sie werden in ein dichotomes, gegensätzliches Verhältnis gestellt. Dabei werden Spielfilme mit fiktionalen Filmen und Dokumentarfilme mit nichtfiktionalen Filmen gleichgesetzt.⁴⁴

Der Ursprung dieser Dichotomie wird auf die Filmpioniere Lumière und Méliès zurückgeführt.⁴⁵ Dabei stehen die Brüder Auguste und Louis Lumière stellvertretend für die *realistisch-dokumentarische* und der Filmemacher Georges Méliès für die *formgebend-fiktionale* Schule. Während die Brüder Lumière in ihren Filmen Alltagssituationen bzw. einfache Ereignisse mit der Kamera einzufangen versuchen und das Ziel verfolgen, mit dem „Kinematographen (die) beobachtbare(n) äußere(n)

⁴⁴ Diese traditionelle Unterteilung wird beispielsweise auch in Standardwerken der Filmgeschichte vorgenommen. Vgl. exemplarisch: Armes, Roy: *Film and Reality. An Historical Survey*. Hammondsworth: 1974.

⁴⁵ Vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. 1988, S. 7.

Wirklichkeit“ so *exakt* wie möglich wiederzugeben⁴⁶ geht es Méliès, dem Erfinder von Filmtricks und -spektakeln, um die Schaffung filmischer Illusionen. Mit Hilfe seiner Tricks und Inszenierungen verfilmt er auch Theaterstücke und erkennt die Möglichkeiten des Films, Realität zu verändern und filmische Phantasien und Illusionen zu produzieren.⁴⁷ Diese Unterscheidung findet sich auch heute noch, beispielsweise in dem Standard-Filmbuch „Film verstehen“ von James Monaco wieder, der zu dem Thema schreibt:

„Die Dichotomie, die durch die unterschiedlichen Ansätze der Lumières und von Méliès repräsentiert wird, ist für den Film grundlegend und erscheint in den darauf folgenden Jahren immer wieder in unterschiedlicher Ausprägung.“⁴⁸

Damit zeigt sich, dass der Dokumentarfilm traditionell im Bereich der Fakten und der Darstellung von Realität verortet wird, während der fiktionale Film für das Feld der Imagination und die Produktion von Traumwelten zuständig ist. Auch in unserer Lebens- und Alltagserfahrung sind wir bis heute gewohnt, auf ähnliche Art und Weise zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu unterscheiden.

Die auf dieser klaren Abgrenzung basierende Charakterisierung von Dokumentarfilm wird in der Forschung vielfach kritisiert und als veraltet bezeichnet. So wird argumentiert, dass keine klare Abgrenzung von dokumentarischem und fikтивem Genre möglich ist, sondern beide Formen sich sehr wohl überschneiden. Solche Überschneidungen werden beispielsweise deutlich, wenn in fiktionalen Filmen, reale Elemente wie Landschaften, Personen, Orte etc. einbezogen werden.^{49 50}

⁴⁶ So bezeichneten die Brüder Lumière die Kamera bei ihrer Patentanmeldung als eine Maschine zur Wiedergabe des wirklichen Lebens und sahen in der neuen Technik die Chance, die Realität wiederzugeben. Vgl. Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 2004, S. 286.

⁴⁷ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 43.

⁴⁸ Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 2004, S. 286.

⁴⁹ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2001, S. 192.

Trotz des Wissens über diese Überschneidungen sind die Zuordnungen Dokumentarfilm - Realität und Spielfilm - Fiktion dem traditionellen Verständnis nach wie vor immanent.

Im Folgenden werden die bisherigen Überlegungen durch die Beschreibung verschiedener Darstellungsformen des Dokumentarfilms ausdifferenziert.

2.2.2 Herangehensweise 2 – Annäherungen an den Dokumentarfilm nach Bill Nichols

In seinem Buch „Representing Reality“⁵¹ arbeitet der Filmtheoretiker Bill Nichols Gemeinsamkeiten von Dokumentarfilmen heraus. Auf diese Weise nähert er sich dem Kern des Dokumentarfilm-Genres ohne jedoch seine unterschiedlichen Darstellungsformen und historische Wandlung zu vernachlässigen.

Nichols untersucht den Dokumentarfilm dazu unter drei Gesichtspunkten:

1. Selbstverständnis und Anspruch der Filmemacher
2. Verwendete Codes und Konventionen, also Darstellungsformen der Filme
3. Erwartungshaltung des Publikums

Auch wenn diese drei Aspekte getrennt voneinander untersucht werden, sind sie nach Nichols eigentlich miteinander verwoben. Er geht davon aus, dass sie bei der Konstruktion dessen, was wir unter Dokumentarfilm verstehen und kennen lernen, zusammenspielen.

2.2.2.1 Selbstverständnis und Ansprüche der Dokumentarfilmer

Nach Nichols kann Dokumentarfilm über gewisse gemeinsame Ansprüche und Werte der Dokumentarfilmer charakterisiert werden, die in den meisten Fällen eine ähnliche Sprache sprechen, gemeinsame Ziele teilen

⁵⁰ Es gibt zahlreiche weitere Argumente gegen die klare Trennung von Dokumentar- und Spielfilm. So wird z.B. angeführt, dass die Mittel der Inszenierung und Dramatisierung, die zu den klassischen Charakteristika fiktionaler Filme gezählt werden, auch immer wieder in Dokumentarfilmen benutzt werden. Vgl. Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. 1982, S. 9.

⁵¹ Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991.

und sich eher der *realen*⁵² als der imaginären Welt verschrieben haben. So fühlen sich Dokumentarfilmer in der Regel verpflichtet, ihr Thema auf eine faire und *vernünftige* Art und Weise darzustellen, sowie den Erwartungen des Publikums nachzukommen, *reale* Personen, Ereignisse und Schauplätze darzustellen. Laut Nichols ist hier ein gewisses Verantwortungsbewusstsein von Bedeutung, das dazu führt, dass immer wieder abgewägt wird, welchen Einfluss die Dreharbeiten oder die Aufführung des Films insbesondere auf dargestellte Personen haben könnten. Dieser Anspruch der Fairness und Verantwortung bewirkt seiner Meinung nach, dass versucht wird, Themen gewissenhaft und ausführlich zu recherchieren und bei der Präsentation möglichst verschiedene Perspektiven einzubeziehen. So gehöre auch das Einhalten gewisser moralischer oder ethischer Prinzipien, wie Ehrlichkeit und ein allem übergeordnetes Streben nach *Wahrheit*⁵³ zum allgemeinen Selbstverständnis der Dokumentarfilmer.⁵⁴ Auch Roscoe und Hight zufolge zeigt sich allgemein ein Selbstverständnis der Dokumentarfilmer, das auf den Leitprinzipien der Neutralität und Objektivität⁵⁵ basiert und von der Suche nach *Wahrheit* motiviert ist.⁵⁶

Darüber hinaus thematisiert Nichols auch den Einfluss zahlreicher Institutionen auf die Konstruktion dessen was als Dokumentarfilm gefasst wird. So haben Vertriebsnetzwerke, Finanzierungsstrukturen und

⁵² *Real* steht im allgemeinen Sprachgebrauch für *dinglich, sachlich oder tatsächlich, der Realität entsprechend*. Der Begriff der Realität als solcher ist unscharf. Je nach Gebrauch hat er unterschiedliche Inhalte. Als *Realität* oder *Wirklichkeit* wird im Alltagsverständnis die Gesamtheit des Realen, also Gegenständlichen bezeichnet, die unabhängig von Wahrnehmungen, Wünschen und Vorstellungen auch außerhalb des Denkens besteht. Vgl. Meyers Lexikonredaktion (Hg.): *Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden*. 1992. Ein genaues Verständnis dessen, was unter den genannten Begriffen zu verstehen ist, variiert stark und basiert auf den jeweils vorausgesetzten philosophischen Grundannahmen. Im Rahmen dieser Arbeit wird die Problematik des Begriffs in Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm dargestellt.

⁵³ Unter dem Begriff *Wahrheit* wird allgemein „die Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand“ verstanden. Vgl. Strzysch, Marianne (Hg.): *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*. 1997, S. 342. Eine ausführliche Diskussion des höchst komplexen Wahrheitsbegriffs soll und kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden.

⁵⁴ Vgl. Ebd., S 14ff.

⁵⁵ Eine Definition und nähere Ausführung des Begriffs findet sich in Kapitel 2.3.1. dieser Arbeit.

⁵⁶ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S 14 ff.

Organisationen erheblichen Einfluss auf den Begriff von Dokumentarfilm und das Selbstverständnis der Filmemacher.⁵⁷

2.2.2.2 Darstellungsformen des Dokumentarfilms

In einem nächsten Schritt untersucht Nichols Dokumentarfilme auf der Ebene des „Textes“⁵⁸, das heißt, er analysiert ihre Darstellungsformen also die in ihnen verwendeten Codes und Konventionen.⁵⁹ Nichols unterscheidet hierbei die folgenden fünf Darstellungsformen (modes of representation):

1. *Expositional Mode*
2. *Observational Mode*
3. *Interactive Mode*
4. *Reflexive Mode*
5. *Performative Mode*^{60 61}

Diese fünf Repräsentationsformen lassen sich grob den geschichtlichen Entwicklungsstadien des Dokumentarfilms zuordnen⁶², können aber auch in Kombination auftreten. So geht Nichols davon aus, dass ein neuer Modus entsteht, um die Mängel des vorangegangenen auszugleichen. Dabei stößt er jedoch selbst wieder an neue oder andere Grenzen. Obwohl durchaus auch Vermischungen und Interaktionen zwischen den verschiedenen Modi bestehen und vorangegangene Modi nicht

⁵⁷ Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 14ff.

⁵⁸ Nichols versteht den Dokumentarfilm als *Text*, d.h. er definiert ihn als mithilfe besonderer Gestaltungsmittel konstruierte Realität. Da Nichols zu der Gruppe semiotischer Filmwissenschaftler gehört, bezeichnet er den Film häufig als Text und den Zuschauer als Leser.

⁵⁹ Der Begriff *Code* bezeichnet ein spezifisches Zeichensystem und der Begriff *Konvention* eine Übereinkunft, ein Abkommen. Auf die Bedeutung von Codes und Konventionen wird im Kapitel 2.2.2.3 näher eingegangen.

⁶⁰ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 32ff.

⁶¹ Den fünften Modus ergänzt Nichols später. Vgl. Nichols, Bill: *Performativer Dokumentarfilm*, in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Diskurs-Film Verlag, 1995, S. 149-166.

⁶² Daher kann man auch davon sprechen, dass Nichols eine geschichtliche Typologie des Dokumentarfilms entwickelt.

verschwinden, ist es meist nur ein Modus zur gleichen Zeit, der dominant ist.⁶³

Expositional Mode

Der erste Modus ist nach Nichols der *expositional mode*, im Deutschen oft auch als „klassischer Erklärdokumentarismus“⁶⁴ bezeichnet. Nichols spielt damit vor allem auf die Filme der 1930er Jahre an, insbesondere auf die der bekannten Dokumentarfilmer John Grierson und Robert Flaherty, die vorgeben, eine direkt vorgefundene Realität lediglich zu registrieren und präsentieren. Das heißt, eine sich scheinbar von selbst entwickelnde und scheinbar klar ersichtliche Geschichte wird von einem „auktorial-allwissenden Erzähler“⁶⁵ aus dem „Off“ kommentiert. Dieser lässt an seiner Position als erklärende Autorität keinen Zweifel aufkommen.

Der Zuschauer, der in diesem Modus direkt angesprochen wird⁶⁶, soll von der vorgestellten Argumentation überzeugt werden. Dazu wird auch Archivmaterial in Form von Fotos oder bewegten Kamerabildern eingebaut, die die Argumente des Erzählers zu belegen scheinen. Auch zu Wort kommende *Experten* sollen das Dargestellte und Gesagte bestätigen und damit die Beweisführung unterstützen.⁶⁷ Es ist der Erzähler, der die einzelnen Elemente als Argumentationskette zusammenhält und den Zuschauer durch die Beweisführung leitet, um am Ende zum gewünschten Schluss der Argumentation zu gelangen. Trotz der Autorität und Dominanz des Erzählers gibt sich dieser, gleichwohl wie auch der Filmemacher dahinter, stets objektiv, neutral und außen stehend. Auch die Montagetechnik, die in diesem Modus angewendet wird, dient der Unterstützung der Argumentation.⁶⁸ Daher wird eine Schnitttechnik

⁶³ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 153.

⁶⁴ Vgl. dazu exemplarisch Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. 1988, S. 121ff.

⁶⁵ Auch „voice of god“ genannt, vgl. Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002, S. 127.

⁶⁶ Normalerweise als „direct-address-style“ bezeichnet, siehe Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002, S. 126.

⁶⁷ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 37.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 37.

gewählt, die sich eher an der Konstruktion der gewünschten Argumentationsfolge orientiert und weniger an dem zeitlichen Ablauf der Ereignisse oder gewissen räumlichen Vorgaben.⁶⁹ Mit Hilfe dieser Montagetechnik können problemlos auch Gegenstimmen zu Wort kommen, die auf den ersten Blick den Eindruck vermitteln, dass eine Ausgewogenheit der Perspektiven angeboten wird. Durch die geschickte Auswahl und Positionierung des Gesagten wird die eigene Position jedoch nicht ernsthaft in Frage gestellt, sondern noch mehr gestärkt. Die eingesetzten filmischen Mittel dienen also vorrangig dazu, den Eindruck zu vermitteln, dass ein distanzierter, generalisierbarer und damit ausgewogener und objektiver Blick auf bestimmte Ereignisse oder Personen angeboten wird und die Argumentation damit glaubwürdig und *wahr* erscheint.⁷⁰

Entsprechend dem Ziel, den Zuschauer von einer bestimmten Sichtweise zu überzeugen, erhält dieser auch keinerlei *Raum*, sich eine eigene Meinung zu bilden und das Dargestellte zu interpretieren. Filmautor bzw. Erzähler und Zuschauer stehen sich in einer Art Lehrer-Schüler-Verhältnis gegenüber, wobei der Zuschauer wie ein Unmündiger *behandelt* wird. Der Dokumentarfilm positioniert sich in diesem Modus somit als „Erklärer von Realität“⁷¹.

Observational Mode

Der expositorische Modus ist bis Ende der 1950er Jahre die dominante Darstellungsform des Dokumentarfilms. Nach Nichols wird er abgelöst durch den *observational mode*, den beobachtenden Modus. Ganz im Gegensatz zum Vorläufer vermeidet diese Darstellungsform intervenierende Kommentare und beobachtet meist politische und soziale Ereignisse während sie sich ereignen. Den Filmemachern geht es eher

⁶⁹ Nähere Ausführungen zu den verschiedenen Montagetechniken finden sich beispielsweise bei Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 2004, S. 218ff.

⁷⁰ Brian Winston hat analysiert, wie sich beispielsweise Griersons Methode dazu eignet, ideologische Argumentationen hinter Begriffen wie Naturalismus, Realität und Objektivität zu verstecken. Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. 1995, S. 30ff.

⁷¹ Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988, S. 121.

um die Beobachtung und Beschreibung des alltäglichen Lebens als um die Erklärung und Interpretation der sozialen Welt. Die beobachtende Methode hat ihre Ursprünge in der amerikanischen *Direct Cinema-Bewegung*⁷² um Robert Drew und Donn A. Pennebaker. Sie wird durch eine Reihe von technischen Weiterentwicklungen ermöglicht, wie zum Beispiel durch die Erfindung leichterer, tragbarer 16mm Handkameras sowie der Erfindung der Magnetbandaufnahme, durch die relativ kleine, tragbare Tonbandgeräte auf den Markt kommen.

Die neue Beweglichkeit und Unauffälligkeit der Kamera sowie die Möglichkeit, Sprache und Geräusche im Originalton aufzunehmen, erlaubt es den Dokumentarfilmern erstmals, an Originalschauplätzen zu drehen und den Akteuren und ihren Handlungen spontan zu folgen. Darüber hinaus kann die Arbeit von immer kleineren und damit auch unauffälligeren Teams bewerkstelligt werden.⁷³

Da die Inszenierung von und das Eingreifen in Handlungsabläufe aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten nun nicht mehr zwingend notwendig ist, wird sie zunehmend als Verfälschung der Wirklichkeit und als Störung des *natürlichen* Ablaufs der Ereignisse betrachtet und kategorisch abgelehnt.

Es entwickelt sich eine klar definierte Arbeitsweise und ein festes ästhetisches Konzept heraus, die Stephen Mamber in seiner Forschungsarbeit ausführlich beschrieben hat. Demnach werden reale Personen in ungestellten Situationen gefilmt. Der Filmemacher geht ohne Script, Drehplan und möglichst unvoreingenommen in die Dreharbeiten. Am Drehort ist er reiner Beobachter, der die Ereignisse im Prozess ihrer Entfaltung mit Bild und Ton zu entdecken und einzufangen versucht. Keine Einstellung wird wiederholt, nachgestellt oder inszeniert. Der Filmemacher arbeitet spontan und intuitiv. Er stellt keine Fragen, gibt keine Anweisungen und vermeidet während der Dreharbeiten möglichst jede direkte Kommunikation mit den gefilmten Akteuren, um diese

⁷² Der als *Direct-Cinema* bezeichnete Stil wird hin und wieder auch als *cinema verité* bezeichnet, ist aber nicht zu verwechseln mit der französischen *Cinéma-Vérité*-Bewegung um die Filmer Jean Rouch und Edgar Morin. Vgl. Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. 1997, S. 12.

⁷³ Vgl. Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. 1982, S. 11.

keinesfalls in ihrem normalen Verhalten zu beeinflussen. Auch Interviews sind eher unerwünscht, denn ihr meist *lenkender* Charakter widerspricht der Idee des Nicht-Beeinflussens und Nicht-Eingreifens.⁷⁴

Der Kamerastil des Direct Cinemas wird auch als *search-and-discover-Stil* bezeichnet, da die verwendete Handkamera wandert, schwankt, sich also ständig bewegt, während sie die Situation spontan zu erfassen und erforschen scheint. Dieser Stil, der einerseits tatsächlich Ausdruck eines spontanen Erfassens von Ereignissen ist, wird von den Direct-Cinema-Kameraleuten letztendlich auch bewusst eingesetzt, um die vermeintliche Spontaneität und Unkontrolliertheit der Dreharbeiten zu unterstreichen.⁷⁵

Darüber hinaus verändern unpräzise, nicht kontrollierte Schwenks und Zooms unaufhörlich die Bildgrenzen und runden damit den Stil des Nicht-Gestalteten, Spontanen ab.

Die Beobachter- und Augenzeugenposition soll sich auf den Zuschauer übertragen, so dass dieser das Gefühl bekommt, die Geschehnisse unmittelbar wahrnehmen zu können und sich daraufhin frei von jeglicher Beeinflussung durch das Filmteam, eine eigene Meinung bilden zu können.⁷⁶

Auch die Montageprinzipien sollen, so der Anspruch der Filmemacher dieser Darstellungsform, den Zuschauer möglichst wenig beeinflussen und vermeiden, eine bestimmte Sichtweise nahe zu legen. Die Montage orientiert sich daher nicht an einer bestimmten Argumentationsstruktur, sondern folgt dem Ablauf der Ereignisse. Aber auch jegliche Formen manipulierender Montage, hinzugefügte Musik und ergänzender oder erklärender Kommentar werden vermieden. Lange Einstellungen, der Verzicht auf Zwischenschnitte oder Komprimierung des aufgenommenen Materials, die die Erzählzeit der Realzeit annähert, sollen dem Zuschauer

⁷⁴ Vgl. Mamber, Stephen: *Cinema Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. 1974, S. 2f.

⁷⁵ Monika Beyerle weist in ihrer Untersuchung an verschiedener Stelle darauf hin, dass die Filmemacher bestimmte stilistische Mittel auch gezielt einsetzen, um den Eindruck von Authentizität hervorzurufen und zu verstärken. Vgl. Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. 1997.

⁷⁶ Interessanterweise wurden die unterschiedlichen Interpretationen der Zuschauer von den Filmemachern als Beweis für das Gelingen einer objektiven Vorgehensweise gewertet. Vgl. Beyerle, Mo / Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. 1991, S. 33.

die Möglichkeit lassen, in Ruhe und mit eigenen Augen die Ereignisse zu verfolgen und sich eine eigene Meinung zu bilden.

Jeanne Hall hat prägnant zusammengefasst, dass *beobachtende* Filmemacher vorgeben, nicht zu „(...) interview, argue or editorialize, but simply to look and listen“.⁷⁷

Mit der *rein beobachtenden* Technik, so die Überzeugung der Vertreter dieser Methode, habe man endlich den unverstellten, direkten und unverfälschten Zugang zur Realität, die man nur noch *einfangen* müsse. Die Ereignisse, so wird angenommen, hätten sich auch ohne die Anwesenheit der Kamera genau so abgespielt.⁷⁸ Man glaubt, auf Kommentare und Erklärungen verzichten zu können, da die Bilder für sich sprächen und daher auch keinerlei Interpretation bedürften.

Aus dieser neuen Produktionsmethode und -ästhetik der so genannten *Unmittelbarkeit* leiten die Filmemacher die Behauptung ab, mit dem neuen Dokumentarfilm die Lücke zwischen Film- und Realitätswahrnehmung schließen und die Realitätserfahrung des Zuschauers filmisch ersetzen zu können. Die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms wird also gleichbedeutend mit der Teilhabe an der in ihm aufgehobenen Realität.⁷⁹

Die Behauptung der Dokumentarfilmer, Realität unverfälscht und objektiv abbilden zu können, basiert auf dem Glauben, dass sie aufgrund ihrer speziellen Arbeitsweise und ihren technischen Möglichkeiten in der Lage sind, ihre eigene Sichtweise auszusparen und quasi einen Blick *von außen* auf die Ereignisse zu werfen. Auch Gillian Leahy kommt zu dem Schluss, dass die Beziehung zur Realität bei diesem Modus am ausgeprägtesten ist. So schreibt er dann auch:

⁷⁷ Hall zitiert nach Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 20.

⁷⁸ Vgl. Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. 1982, S. 9f.

⁷⁹ Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 38ff.

„(T)here is a ‚real‘ relation to the real in observational films, or at least a stronger relation to it, one of more fidelity than provided by other forms.“⁸⁰

Die Filme dieser Darstellungsweise vermitteln einen sehr realistischen und authentischen⁸¹ Eindruck, den Heinz B. Heller in seinen Überlegungen über den Dokumentarfilm im Fernsehen damit erklärt, dass Originalgeräusche und Originalstimmen Bildern einen besonders starken Eindruck von Authentizität und Glaubwürdigkeit verleihen können.⁸² Michael Barchet erläutert dazu:

„Dokumentarfilm findet zu einem Begriff einer wesenhaften Authentizität bildästhetischer Aufzeichnung letztlich erst an dem Punkt, an dem die völlig unphotographische Technologie der synchronen Tonaufzeichnung die Abbildungsbehauptung des Bildes ausformulierte. Erst mit dem Mittel des Dialogs, das die Konventionen cinematischer Produktion von Wirklichkeit bestimmte, denen der Spielfilm seit der Einführung des Tonfilms folgte, konnte die Ästhetik des Dokumentarfilms „realistisch“ genug werden, um die Behauptung einer besonderen Referenz im Realen gegenüber dem Spielfilm als Seherfahrung des Zuschauers zu verteidigen.“⁸³

⁸⁰ Leahy zitiert nach Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 19.

⁸¹ *Authentisch* ist vom griechischen Wort *authentēs* abgeleitet und bedeutet so viel wie vom Verfasser stammend, eigenhändig. Im übertragenen Sinne versteht man unter dem Begriff vor allem *glaubwürdig*, *verbürgt* oder *echt*. Im Zusammenhang mit Dokumentarfilm meint Authentizität oftmals, dass das Dargestellte der *tatsächlichen Realität* entspricht. Der Filmautor nimmt dabei die Rolle eines *Urhebers* ein, der sich dafür verbürgt, dass das dargestellte Ereignis nicht verfälscht wurde. Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 62ff und 192f. Auf die unterschiedlichen Verständnisse des Begriffs in Zusammenhang mit Film wird im weiteren Verlauf der Arbeit näher eingegangen.

⁸² Vgl. Ludes, Peter / Schumacher, Heidemarie / Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S.96.

⁸³ Barchet zitiert nach: Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. 1997, S. 80.

Der Glaube der Filmemacher an die Authentizität und Einmaligkeit ihrer Bilder veranlasste einen der Direct-Cinema-Protagonisten so auch zu der Aussage:

„You couldn't fake it in a hundred years.“⁸⁴

Interactive Mode

Die dritte Darstellungsweise ist die des interaktiven Dokumentarfilms, bei Nichols *interactive mode* genannt. Sie ist aus dem politischen Film seit 1968 und der Frauenbewegung entstanden.⁸⁵

Der interaktive Modus war in den 1960er und 1970er Jahren dominant und zeichnet sich vor allem durch ausführliche Interviews aus, die im Zentrum der Filme stehen. Die Interviewführung orientiert sich an der Methode der *Oral History*⁸⁶, nach der die meist aus sozialen Randgruppen stammenden Zeitzeugen ihre Geschichte vor der Kamera erzählen.⁸⁷

Im interaktiven Modus wird der *Zeuge* von Ereignissen mit seiner subjektiven Wahrnehmung und Geschichte zur zentralen Figur des Dokumentarfilms und zum Garanten für eine authentische Darstellung von Wirklichkeit.

So besitzen die verbalen Schilderungen der Befragten den Stellenwert von Zeugenaussagen und es wird eine Beweisführung und Darstellung der Wirklichkeit suggeriert. Diese Funktion erklärt, warum die hier am häufigsten benutzte Konvention und Darstellungsform der „talking head“⁸⁸, also der Experte oder Augenzeuge ist, der direkt in die Kamera zum

⁸⁴ Pennebaker zitiert nach: Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette: *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Filmed Video*. 1998, S. 227.

⁸⁵ Vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. 1988, S. 130.

⁸⁶ „Oral History ist eine geschichtswissenschaftliche Methode, mündliche Erinnerungsinterviews mit Beteiligten und Betroffenen historischer Prozesse durchzuführen und gleichzeitig in reproduzierfähiger Weise auf einen Tonträger festzuhalten, um auf diese Weise retrospektive Informationen über mündliche Überlieferungen, vergangene Tatsachen, Ereignisse, Meinungen, Einstellungen, Werthaltungen oder Erfahrungen zu sammeln und auszuwerten.“ Geppert, A. C. T.: *Forschungstechnik oder historische Disziplin? Methodische Probleme der Oral History*. 1994, S. 313.

⁸⁷ Vgl. Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002, S. 127.

⁸⁸ Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 45.

Zuschauer oder manchmal auch zu dessen Stellvertreter, dem Interviewer, spricht.⁸⁹

Die Schilderungen der Befragten werden hin und wieder durch Einschübe, wie z.B. Archivmaterial, Fotos oder Diagramme ergänzt. Indem der Stimme des Zeugen bestimmtes Bildmaterial direkt unterlegt wird, gewinnt er ein Maß an Autorität⁹⁰, die der des Off-Erzählers des expositorischen Modus ähnelt. Die Dokumentarfilmtheoretikerin Eva Hohenberger bezeichnet den Interview-orientierten Dokumentarfilm mit „seiner direkten Adressierungsweise“ als den direkten Nachfolger des klassischen Erklärdokumentarismus, „dessen einziger Kommentar sich jetzt auf mehrere Stimmen verlagert“.⁹¹

Während der Filmemacher bei den beiden zuvor beschriebenen Modi als außen stehend oder gar abwesend positioniert wird, ist er in dem interaktiven Modus in die historische Welt, die er filmt, mit einbezogen und damit offensichtlich Teil der Handlung. Dennoch erhebt der interaktive Dokumentarfilm den Anspruch ein *objektives* und *neutrales*, also *wahres* Bild der Ereignisse zu zeichnen, indem er den Zuschauern die Zeugen und deren Aussagen als repräsentativ präsentiert. Subjektive und eingreifende Prozesse, z.B. bezüglich der Auswahl der Befragten und deren Schilderungen werden ausgeblendet. Jean-Louis Comolli hat diesen Effekt auch als „wahrer als wahr“-Effekt bezeichnet.⁹²

Reflexive Mode & Performative Mode

In den 1980er Jahren und mit dem Aufkommen des vierten, reflexiven Repräsentationsmodus passiert eine Art Bruch im Dokumentarfilm-Genre. Der neue, reflexive Dokumentarfilm zweifelt ganz grundsätzlich an der

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 44f.

⁹⁰ Denn damit wird die subjektiv erlebte Geschichte zu *der* Geschichte verdichtet und die Individuen werden damit zu Stellvertretern eines bestimmten Typs/Gruppe. Vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988, S. 131.

⁹¹ Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988, S.130. Sie weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass hierbei Variationen möglich sind, abhängig davon, ob neben den einzelnen Befragten noch ein Kommentar hinzugefügt wird oder nicht und ob sich widersprechende Aussagen integriert werden oder nicht etc.

⁹² Comolli zitiert nach Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988, S. 131.

Möglichkeit, Wirklichkeit objektiv abbilden und darstellen zu können und betont den konstruierenden und insbesondere den subjektiven Charakter von Dokumentarfilmen.⁹³ Damit beinhaltet er immer auch einen Art Meta-Kommentar über die dokumentarische Form an sich und wie sie sich bisher klassischerweise gezeigt hat.

Und auch der fünfte und letzte Modus, der so genannte „performative Dokumentarfilm“ der 1980er und 1990er Jahre betont die subjektiven Aspekte eines klassischerweise objektiven Diskurses und hebt die realistische Darstellung sowie Referenzen auf und ersetzt sie durch Assoziationen und Andeutungen.⁹⁴

Wie deutlich wurde, streben die drei zuerst beschriebenen Modi nach Objektivität, Authentizität und damit *allgemeingültiger Wahrheit*. Nach Nichols wandeln sich zwar ihre ästhetischen Repräsentationspraktiken, trotz dieser Wandlungen bleibt das „Referenz- und Authentizitätsversprechen“⁹⁵ jedoch bestehen.

Aufgrund des Bruches mit dem Objektivitätsanspruch in den so genannten reflexiven und performativen Darstellungsweisen sprechen Roscoe und Hight davon, dass nur die drei ersten Modi die so genannte „classic documentary form“ repräsentieren, die von ihnen auch als „classic objective argument“ bezeichnet wird.⁹⁶

Trotz der beschriebenen Weiterentwicklungen basiert das Allgemeinverständnis von Dokumentarfilm nach wie vor auf den beschriebenen *klassischen* Darstellungsformen. So sind es in der Regel auch ihre filmischen Mittel, die von Mockumentaries imitiert werden.

2.2.2.3 Erwartungshaltungen des Publikums gegenüber dem Dokumentarfilm

Schließlich versucht Nichols sich dem Dokumentarfilm über eine dritte Ebene, nämlich über die der Rezeption bzw. des Publikums, zu nähern. Er geht davon aus, dass bei den Zuschauern eine spezifische

⁹³ Vgl. Nichols, Bill: Performativer Dokumentarfilm, in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 152.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 158ff.

⁹⁵ Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002, S. 126.

⁹⁶ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 21.

Erwartungshaltung gegenüber dem Dokumentarfilm-Genre insgesamt existiert.

So sehen die Zuschauer eine direkte Verbindung zwischen Dokumentarfilm und den realen, historischen Ereignissen, die der Film darstellt.⁹⁷ Roscoe und Hight ergänzen, dass das Publikum einem Dokumentarfilm mit der allgemeinen Erwartung gegenüber tritt „(that) we will be given access to facts and evidence“⁹⁸. Durch den Dokumentarfilm glauben die Zuschauer einen Zugang zu Fakten und Hintergründen erhalten zu können, quasi einen Beweis für tatsächlich stattgefundene Ereignisse. Sie sind viel eher dazu geneigt, dem Dargestellten zu vertrauen und Glauben zu schenken.

Die Erwartungshaltung geht jedoch weiter: Die Zuschauer erwarten nämlich darüber hinaus, dass der Film eine authentische, wahrheitsgemäße *Darstellung* der Realität präsentiert. Nichols bringt diesen Anspruch wie folgt auf den Punkt:

„Our fundamental expectation of documentary is that its sounds and images bear indexical relation to the historical world. As viewers we expect that what occurred in front of the camera has undergone little or no modification in order to be recorded on film and magnetic tape.“⁹⁹

Dokumentarfilm arbeitet und basiert also darauf, dass die Zuschauer das Gezeigte mit dem *Realen* assoziieren, in Verbindung bringen und als tatsächlich Gegeben annehmen.

Das bedeutet nicht, dass die Zuschauer keinerlei Zweifel an der Richtigkeit der Darstellung hegen können, aber sie wissen, dass sie einer Darstellung und Argumentation über die *reale* Welt folgen, d.h. dass ihnen *reale* Ereignisse präsentiert werden. Nichols beschreibt diese abwägende

⁹⁷ Diese angenommene Verbindung wird wiederum von den im Film verwendeten Konventionen, d.h. Mitteln der Authentisierung gefördert und bestätigt. Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 28.

⁹⁸ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 21.

⁹⁹ Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 27.

Haltung des Zuschauers auch als „oscillation (...) between a recognition of historical reality and their cognition of an argument about it“.¹⁰⁰

Woran aber erkennen die Zuschauer üblicherweise, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt?

Mit der Skizzierung der dokumentarischen Darstellungsformen hat sich gezeigt, dass gewisse Codes oder filmische Mittel existieren, die besonders häufig in Dokumentarfilmen benutzt werden. Zu nennen wären hier der Off-Kommentar, der Einsatz von Archivmaterial des expositorischen Dokumentarfilms, die verwackelte Handkamera, die langen Einstellungen des beobachtenden Modus und die Interviews des interaktiven Dokumentarfilms. Diese filmischen Stilmittel oder Codes haben sich mit der Zeit zu Konventionen des Dokumentarfilms entwickelt und werden vom Publikum vor allem aufgrund ihrer *Seherfahrungen* auch als solche identifiziert.¹⁰¹ Die Zuschauer verbinden vor allem *diejenigen* filmischen Mittel mit Dokumentarfilm, die bereits häufig in Dokumentarfilmen verwendet worden *sind*.

Die eindeutige Zuweisung bestimmter filmischer Gestaltungsmittel als entweder dokumentarisch *oder* fiktional ist nicht eindeutig festlegbar, wie Manfred Hattendorf ausgeführt hat.¹⁰² Es gibt keine filmischen Gestaltungsmittel, die aus sich heraus realistischer und damit dokumentarischer sind als andere.¹⁰³ Was mit Dokumentarfilm assoziiert wird, ist, um es mit einfachen Worten zusammenzufassen, *gelernt*.

"Somit lassen sich nur historisch gültige, objektivierbare Konventionen bestimmen, die als veränderbare kulturelle

¹⁰⁰ Ebd., S. 28.

¹⁰¹ Dass die Codes und Konventionen des Dokumentarfilms vorrangig dazu dienen, einen scheinbar unvermittelten Eindruck von Realität *wie sie ist* zu schaffen, wurde bereits weiter oben deutlich.

¹⁰² Vgl. dazu die Ausführungen in: Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 72ff.

¹⁰³ Daher kann es auch keine restriktiv-normativen Antworten auf Fragen geben wie, ob z.B. Off-Kommentar generell als authentisch bezeichnet werden kann oder ob die Großaufnahme authentischer ist als die Totale. Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 157.

Konventionen am Ende zu Stilmitteln und damit zu als kalkulierbar ästhetische Strategien unterschiedlich einsetzbar werden."¹⁰⁴

Roscoe und Hight haben darauf hingewiesen, dass die Zuschauer die dokumentarischen Codes und Konventionen mittlerweile so sehr verinnerlicht haben, dass sie ihnen kaum noch bewusst sind. So stellen sich beispielsweise bei der Verwendung verwackelter Handkamera-Bilder beinahe automatisch Assoziationen mit dem dokumentarischen Genre und damit auch ein Eindruck von Authentizität ein. Letztendlich, so fügen sie ergänzend hinzu, existiert ein unausgesprochener Vertrag zwischen Filmemacher und Zuschauer, „(...) in which the filmmaker promises to deliver a truthful and honest portrayal, and in return the viewer will not question the reality of the images presented“.¹⁰⁵

Wie sich gezeigt hat, findet sich auf allen drei Ebenen (Produktion, Text und Rezeption) ein ähnliches Bild wieder, wonach der Dokumentarfilm mit *Authentizität*, *Objektivität* und *allgemeingültiger Wahrheit* verknüpft ist und ihm ein privilegierter Zugang zu und die Darstellung von *Wirklichkeit* und *Realität* zugebilligt wird.

Dabei sorgen die drei Faktoren in einem Wechselspiel dafür, dass dieser Status aufrechterhalten wird.

Auch Williams sieht im Streben und Darstellen von Wahrheit die zentrale Übereinstimmung und Gemeinsamkeit im vielfältigen dokumentarischen Genre und schreibt:

¹⁰⁴Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2001, S. 192 oder Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 16. Dieser Gedankengang wird in Kapitel 5 dieser Arbeit näher ausgeführt werden.

¹⁰⁵ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S.22. Müller spricht derweil auch von einem „kommunikativen Pakt“ zwischen Produktions- und Rezeptionsseite. Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm „Transit Levantkade“ (1990). in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 129.

„Some form of ‚truth‘ is always the receding goal of documentary film“.¹⁰⁶

Erstaunlicherweise scheint selbst der angedeutete Bruch im dokumentarischen Genre¹⁰⁷ nicht wirklich viel an dieser Situation verändert zu haben. In den Köpfen vieler Filmemacher und Zuschauer existiert nach wie vor die traditionelle Denkweise. Dazu schreibt Peter Krieg:

„Noch heute ist also die Vorstellung, es gäbe eine allgemein gültige Wahrheit gerade bei Journalisten und Dokumentaristen ganz besonders verbreitet. Wir suchen meist noch immer nach der ‚real story‘, wir wollen zeigen, wie es ‚wirklich‘ ist und war, und im Dokumentarfilm erleben wir ‚die reine Wirklichkeit‘, wie sie in einem typischen Zeitungsbericht über die letztjährige Duisburger Dokumentarfilmwoche geschlagzeilt wurde.“¹⁰⁸

Im Folgenden wird dargestellt, auf welche Annahmen und Argumente sich dieser Status stützt und wie er legitimiert wird.

2.3 Objektiv! Authentisch! Wahr! – Hintergründe zum Status des klassischen Dokumentarfilms

Woher kommt die Überzeugung, der Dokumentarfilm würde die Gesellschaft mit *wahrem Wissen* und *Fakten* über die Welt versorgen? Im folgenden Kapitel wird der Frage nachgegangen, auf welche Argumente und Überzeugungen sich die traditionelle Annahme stützt, Dokumentarfilme stünden für Objektivität, Authentizität und Wahrheit.

¹⁰⁶ Williams zitiert nach Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 23.

¹⁰⁷ Vgl. Anmerkungen zum reflexiven und performativen Dokumentarfilm (Kapitel 2.2.2.2).

¹⁰⁸ Krieg, Peter: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne. in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990, S. 89.

Es gibt eine ganze Reihe von Punkten, die in diesem Zusammenhang genannt werden könnten. Das vorliegende Kapitel beschränkt sich jedoch auf eine Auswahl der zentralsten Aspekte.

2.3.1 Dokumentarfilm, Objektivität und die Nähe zur Wissenschaft

Auch Bernward Wember stellt Anfang der 1970er Jahre in seinem Buch „Objektiver Dokumentarfilm?“ fest, dass der Dokumentarfilm das Image eines „vertraueneinflößende(n) Markenzeichen(s) für reine Objektivität“ besitzt.¹⁰⁹ *Objektivität* meint in diesem Zusammenhang vor allem die Abwesenheit von menschlicher Einwirkung und auf den dokumentarischen Film bezogen, von subjektiven Selektions- und Interpretationsprozessen. Demnach kann der Begriff *Objektivität* als „eine, Ereignissen, Aussagen oder Haltungen (Einstellungen) zuschreibbare Eigenschaft“ definiert werden, die „ihre Unabhängigkeit von individuellen Umständen, histor. Zufälligkeiten, beteiligten Personen u.a. ausdrücken soll“.¹¹⁰ *Objektiv* ist demzufolge etwas, das „sachlich, gegenständlich und unvoreingenommen den Tatsachen entspricht und damit den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erlangt“.¹¹¹ Dass der Dokumentarfilm stark mit dieser Vorstellung von Objektivität verzahnt ist, erklärt sich Roscoe und Hight zufolge vor allem auch aus seiner Verbindung mit dem Bereich der Wissenschaft.¹¹² „Documentary is intimately tied up with the scientific project“¹¹³, schreiben die beiden Autoren und stellen in diesem Zusammenhang fest:

„Documentary has been most successful in its attempts to align with the other discourses of sobriety through its association with the discourses of science“.¹¹⁴

¹⁰⁹ Wember, Bernward: *Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht*. 1972, S. 9.

¹¹⁰ Bibliographische Institut AG (Hg.): *Farbiges Grosses Volkslexikon*, Bd.8. 1981, S. 391.

¹¹¹ Ebd., S. 391.

¹¹² Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 8ff.

¹¹³ Ebd., S. 9.

¹¹⁴ Ebd., S. 8f.

Mit der langjährigen Beziehung von Dokumentarfilm und Wissenschaft hat sich Brian Winston in seiner Abhandlung über den Dokumentarfilm „Claiming the Real“ ausführlich beschäftigt.¹¹⁵ So beschreibt Winston, wie die Kamera schon in ihren Anfangstagen als eine Art wissenschaftliches Instrument betrachtet wurde, das *wirklichkeitsgetreue* Aufnahmen von der Realität ermögliche. Die Kamera wurde mit anderen wissenschaftlichen Apparaturen, wie dem Mikroskop oder Thermometer verglichen, die der Wissenschaft aufgrund der Annahme, sie seien menschlichem Einfluss gegenüber *resistent*, höchst glaubwürdige Aussagen über die Welt, also Fakten, zu liefern schienen.¹¹⁶ Dieser Aspekt ist laut Winston sehr bedeutsam, denn:

„To this day, documentarists can not readily avoid the scientific because the context is built into the cinematographic apparatus (...) Watching ‘actuality’ on the screen is like watching the needles dance on the physiograph: the apparatus becomes transparent; the documentary becomes scientific inscription – evidence.“¹¹⁷

Auch einer der bedeutendsten Filmtheoretiker, Siegfried Kracauer, schwärmt vom Film als Erweiterung der Fotografie, die, mit ihr zusammen, als einzige Kunst in der Lage sei, ihr „Rohmaterial“ mehr oder weniger intakt zu lassen. Die Mechanik des Fotoapparates und später der Filmkamera, so seine Annahme, scheint den subjektiven Faktor auszusparen und die Wirklichkeit wie von selbst, unmittelbar und unverfälscht zur Anschauung zu bringen.¹¹⁸ Der französische Filmtheoretiker André Bazin, geht noch einen Schritt weiter. Film besitze mit seiner fotografischen Kameralinse die Aufgabe und einzigartige Fähigkeit, die „sichtbare – oder potentiell sichtbare – physische Realität nicht nur objektiv wiederzugeben, sondern auch zu enthüllen.“¹¹⁹ Aufgrund

¹¹⁵ Winston, Brian: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. 1995, S. 127 ff.

¹¹⁶ Ebd., S. 130.

¹¹⁷ Ebd., S.137.

¹¹⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 1973, S. 55ff.

¹¹⁹ Bazin zitiert nach Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998, S. 15.

der Annahme, die Kamera sei in der Lage, *objektive* Aufnahmen zu machen, wird abgeleitet, Film oder spezieller: Dokumentarfilm könne die *Wahrheit über die Welt* offenbaren. Das Kameraauge, von dem russischen Filmemacher Dziga Vertov auch als „mechanisches Auge“¹²⁰ bezeichnet, sei, so auch Bazin, dem menschlichen Auge überlegen. Das menschliche Auge könne sich täuschen, während das Kameraauge die Wirklichkeit so wahrnehme und aufnehme, wie sie eigentlich sei.¹²¹ Mit Hilfe der fotografischen Apparatur erhalte man *Fakten*, aus denen man allgemeingültige, *wahre* Aussagen über die Welt ableiten könne. Fakten werden somit dem Begriff der Objektivität gleichgesetzt und besitzen Derek Paget zufolge seit dem 20. Jahrhundert ein „quasi-religious level“¹²², ganz im Gegensatz zum als subjektiven und daher „impressionistischen“ Blick auf die Welt.¹²³ Fakten, so die Annahme, scheinen für sich zu sprechen und gelten als eindeutig und damit als nicht weiter interpretierungsbedürftig. Paget fasst ihre Charakteristika wie folgt zusammen:

- “prior to interpretation
- ,unbiased’ and free of ideology; and
- to be respected and protected as ordinary and disinterested”¹²⁴

Dieser Glaube an das „(...) subjektfreie, direkt(e) und neutral(e) von der Filmapparatur fixierte Bild der Realität (...)“¹²⁵, das Fakten liefert und damit die *Wahrheit* aufzuzeigen vermag, findet sich beispielsweise auch in der Philosophie und Methode der Direct-Cinema-Vertreter wieder, die „alle Überzeugungs- und Wahrheitskraft dem Filmbild“ zusprechen.¹²⁶ Die Vertreter dieser Bewegung glauben, durch die bewusste Zurückhaltung des Filmteams bei den Dreharbeiten, d.h. dem Verzicht auf Inszenierung

¹²⁰ Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*. 1973, S. 138ff.

¹²¹ Vgl. Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. 1997, S. 30.

¹²² Paget, Derek: *No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television*. 1998, S. 104.

¹²³ Vgl. Ebd., S. 104.

¹²⁴ Ebd., S. 104.

¹²⁵ Berg-Ganschow, Uta: Das Problem mit der Authentizität im Dokumentarfilm, in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990, S. 85.

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 85.

und Intervention, Wirklichkeit unverfälscht abbilden zu können.¹²⁷
Hohenberger bemerkt dazu:

„Die Technik wird zum Fetisch des Dokumentarischen. Selbst über jeden ideologischen Zweifel erhaben, wird sie zum Garant dokumentarischer Wahrheit, die sich nur mittels folgender Rechnung herstellen lässt: je mehr Subjektivität man in der Produktion abzieht, desto objektiver, desto wahrer wird das Produkt.“¹²⁸

Aus dieser angenommenen absoluten Zurückhaltung des Filmemachers erklärt sich dann auch, warum sich viele Dokumentarfilmer eher als Wissenschaftler denn als Künstler verstanden, während der Regisseur eines Spielfilms sehr wohl als Künstler galt, der sein Produkt (Kunstwerk) kreativ und individuell gestaltet.¹²⁹

Auf weitere Parallelen und Verbindungspunkte, die sich in diesem Zusammenhang entdecken lassen, weist der Filmwissenschaftler Roger Silverstone hin. So zeigt er auf, dass insbesondere der expositorische Dokumentarfilm bezüglich Aufbau und Vorgehen einige Parallelen mit einem typischen wissenschaftlichen Experiment aufweist:

„Expository documentary itself follows the structure of a scientific experiment. In a scientific experiment the scientist tests out a hypothesis by collecting data and submitting this to a variety of experimental tests. Results produced by these tests are seen as confirming or denying the original hypothesis. Similarly, the documentarist (the scientist) making an expositional documentary builds a narrative around a social problem or issue (hypothesis). The data collected, in this case various pieces of evidence and

¹²⁷ Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

¹²⁸ Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988, S. 40.

¹²⁹ Der Arbeit des Dokumentarfilmers hingegen wird oft jeder gestaltender und subjektiver Aspekt abgesprochen und in seiner Funktion der Abbildung von Realität als rein technische gewertet. Vgl. Winston, Brian: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. 1995, S. 19ff.

facts, are then objectively scrutinised and presented within the text (experimental process), yielding insights (results) which lead to a textual closure in the form of a solution to the problem.”¹³⁰

Es finden sich jedoch nicht nur Parallelen hinsichtlich der Methode. Der Dokumentarfilm sieht sich auch auf der Ebene seiner allgemeinen Zielsetzung und Funktion mit der Wissenschaft verbunden.

Wissenschaft besitzt seit dem Zeitalter der Aufklärung in unserer Gesellschaft die Funktion und Aufgabe, Wissen zu erschließen und Wahrheit aufzudecken.¹³¹ Wissenschaftliche Erkenntnisse genießen ein hohes Ansehen und eine hohe Glaubwürdigkeit. Der Dokumentarfilm besitzt ähnliche Zielsetzungen, er möchte zu *wahrem* Wissen verhelfen und sieht sich in einer Art aufklärerischen Tradition und Verantwortung. Es ist dem Status des Dokumentarfilms also nur zuträglich, wenn er mit den Methoden und Funktionen der Wissenschaft assoziiert wird, da er von dessen hohem Ansehen profitieren kann.¹³²

2.3.2 Dokumentarfilm und die Authentizität der filmischen Bilder

Das Vertrauen in eine Objektivität und Authentizität der dokumentarischen Bilder hat neben der gedachten Verbindung mit der Wissenschaft noch weitere Gründe. Der französische Sprachwissenschaftler Roland Barthes hat in seinen Schriften darauf hingewiesen, wie sehr eine Fotografie oder auch filmische Bilder zu beglaubigen scheinen, „dass das, was ich sehe, tatsächlich gewesen ist“¹³³. Der empfundene Eindruck der *Echtheit* oder der Authentizität der fotografischen oder filmischen Bilder ist so stark, dass angenommen werden muss, das abgebildete, präsentierte Objekt

¹³⁰ Silverstone nach Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 11.

¹³¹ Im christlichen Weltbild, das auch die Normen und Begründungen für Erkenntnis formulierte, nahm stattdessen Gott die zentrale Stelle ein, die die Wahrheit der Aussagen sicherte. Vgl. Engelmann, Peter: *Postmoderne und Dekonstruktion – Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. 1990, S. 14.

¹³² Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 9f.

¹³³ Barthes zitiert nach Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2001, S. 45. Barthes bezieht dieses Phänomen auch auf die gefühlte Beweiskraft des Sinneseindrucks des Sehens an sich.

oder Ereignis sei auch in der realen Welt zu finden.¹³⁴ Das (Ab-)Bild wird quasi mit dem Abgebildeten gleichgesetzt und daher nicht nur als (Ab-)Bild, sondern als das Abgebildete selbst verstanden. Somit erhält die Abbildung etwas *Echtes* und Lebendiges und es entsteht der Glaube, der „Geist der Faktizität, des wirklichen Lebens aus Fleisch und Blut“¹³⁵ hänge ihnen an.

Für den Kunsttheoretiker Richard Hamann ist dieses Verhalten unabhängig von Wissen oder Bildungsstand weit verbreitet:

„Diesem Glauben an die verwirklichende Kraft der Vertretung, diese Gleichsetzung von Vertretenem und Vertretendem unterliegt auch der aufgeklärteste Mensch in irgendeiner Weise.“¹³⁶

Der Glaube an die Anwesenheit des Originals in seiner Abbildung - Bazin spricht auch davon, dass die „Realität der Objekte“ in den Bildern der Wirklichkeit mumifiziert enthalten sei¹³⁷ - führt dazu, dass die Bilder etwas von einem *Fetisch* und dessen Macht über das abwesende Original erhalten.¹³⁸ Begriffe wie die „magische Wirkung des Bildes“¹³⁹ oder die „Macht des fotografischen Bildes“¹⁴⁰ unterstreichen die Wirkungsmächtigkeit des Bildes.

Allerdings behauptet der Dokumentarfilm, dass nur *er* das Reale abbilde, dass nur *er* Spuren des Realen enthalte und damit auch nur *er* in der Lage sei, eine direkte Verbindung mit dem Realen zu konstruieren. Mit diesen

¹³⁴ Roscoe über Barthes, Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S.11.

¹³⁵ Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des „Dokumentarischen“, in: Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. 2001, S. 101.

¹³⁶ Hamann, Richard: *Theorie der Bildenden Künste*. 1980, S. 43.

¹³⁷ Bazin zitiert nach Paech, Joachim: Rette, wer kann (). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 114.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 115.

¹³⁹ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2001, S. 43.

¹⁴⁰ „power of the photograph“ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 11.

Argumenten definiert sich der Dokumentarfilm daher auch dem fiktionalen Genre gegenüber als *privilegiert*.¹⁴¹

Dokumentarfilm sei also eine Verlängerung des realen Ereignisses. So erklärt sich, wie beispielsweise die Reichsparteitagsfilme, im Auftrag der Nationalsozialisten produziert, ebendies leisten sollten: Sie sollten „(...) als Film für alle Deutschen das leisten, was das Spektakel des Parteitags in Nürnberg nur für die Parteigenossen sein konnte und die zu Statisten für die Erfahrung der Wirklichkeit einer künftigen Nazi-Volksgemeinschaft im Kino wurden“.¹⁴²

Der Glaube an die Verlängerung oder Wiederholung des realen Ereignisses im Film wurde auch von den bereits erwähnten Vertretern der Direct-Cinema-Bewegung vertreten. Diese behaupteten, dass die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms, insbesondere eines Dokumentarfilms nach ihrer Methode, gleichzusetzen sei mit der Teilhabe an der in ihm aufgehobenen Realität.¹⁴³ Man versprach den Fans, die den dokumentierten Rockfestivals selbst nicht anwesend sein konnten, mit dem Film „the feeling of being there“¹⁴⁴ und damit ein vergleichbares authentisches Filmerlebnis. Mit diesen Dokumentarfilmen wollte man beweisen, dass das „fugenlose Verschränken von Realität und Realitätsabbildung“¹⁴⁵ möglich sei.

Jan Berg zufolge erklären sich die Besonderheit, der Status und der Reiz des Dokumentarfilms aus dieser behaupteten Authentizität oder *Lebendigkeit* der Filmbilder. Gerade auch aufgrund dieser Annahmen, so Berg, vermittele der Dokumentarfilm den Eindruck der „Nicht-Gestaltetheit“, der „Autorenlosigkeit“ oder „neutralen Herausgeberschaft“ und bestärke

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 6.

¹⁴² Paech, Joachim: *Rette, wer kann ()*. Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 115.

¹⁴³ Vgl. Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998, S. 16f.

¹⁴⁴ Winston, Brian: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. 1995, S. 149.

¹⁴⁵ Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998, S.16.

damit den Mythos des objektiven, neutralen und damit *wahren* Dokumentarfilms.¹⁴⁶

Von großer Bedeutsamkeit ist in diesem Kontext auch, dass sich der Dokumentarfilm filmischer Mittel bedient, die realistisch und naturalistisch *wirken*, d.h. möglichst große Ähnlichkeit mit der vom menschlichen Auge wahrgenommenen Wirklichkeit besitzen. Diese Mittel helfen den Abbildcharakter und die Beziehung zum Realen zu betonen:

„Documentary relies on the discourses of realism (and naturalism) to maintain its referential status.“¹⁴⁷

Der Dokumentarfilm versucht oftmals mit einer realistischen oder naturalistischen filmischen Ausdrucksweise zu arbeiten, um die Glaubwürdigkeit der dargestellten Ereignisse zu bestärken.¹⁴⁸ Denn, so auch Roscoe und Hight, die realistisch anmutenden Bilder wirken ideologisch neutral und unvermittelt und werden somit auch weniger stark hinterfragt und leichter als *wahr* akzeptiert.¹⁴⁹

So besitzt der Dokumentarfilm auf zwei Ebenen einen direkten Bezug zur Realität: auf inhaltlicher *und* formeller Ebene. Der inhaltsbezogene Realismus¹⁵⁰ verbindet sich mit dem formbezogenen Realismus¹⁵¹ und verstärkt damit für den Zuschauer den Eindruck von tatsächlicher Abbildung von Realität.

¹⁴⁶ Vgl. Berg, Jan: Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten. in: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. 1990, S. 98.

¹⁴⁷ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 12.

¹⁴⁸ Vgl. Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 17.

¹⁴⁹ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 12.

¹⁵⁰ Der Dokumentarfilm handelt vom Realen, d.h. von nicht-fiktionalen Ereignissen, Personen, Schauplätzen, die auch unabhängig von der gesellschaftlichen Realität existieren. Vgl. *Dokumentarfilm* Rother, Rainer: *Sachlexikon Film*. 1997, S. 62.

¹⁵¹ Schillemans schlägt aufgrund dieser doppelten Realismus-Beziehung auch vor, den Dokumentarfilm als „Höhepunkt des Realismus“ zu bezeichnen. Vgl. Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 17.

2.3.3 Dokumentarfilm und die Grundsätze journalistischen Arbeitens

Das Vertrauen in den Wahrheitsgehalt und die Glaubwürdigkeit des Dokumentarfilms, das in der Gesellschaft existiert, hängt mit einem weiteren Phänomen zusammen, das im Folgenden vorgestellt werden soll: Die Verbindung des Dokumentarfilms mit den Diskursen des Journalismus.¹⁵² Nicht selten werden Dokumentarfilm und Journalismus in einem Atemzug genannt und tatsächlich gibt es viele Parallelen und Überschneidungen zwischen den beiden Bereichen.¹⁵³

Wie bereits beschrieben, gab und gibt es im Kontext dokumentarischen Arbeitens immer auch eine Reihe von Selbstverpflichtungen und allgemeinen Regeln, die helfen und sichern sollen, dass die angestrebten Werte der Objektivität und Neutralität eingehalten werden. Als prägnantestes Beispiel können sicher die Ansprüche und Arbeitsweisen der Direct-Cinema-Bewegung genannt werden, die u.a. im so genannten Oberhausener Manifest allgemeinverbindlich aufgestellt wurden.¹⁵⁴ Diese Ansprüche und Selbstverpflichtungen führen wiederum dazu, dass das Vertrauen des Publikums in den Dokumentarfilm gestärkt wird.

Auch bzw. gerade im Bereich des modernen Journalismus gibt es eine Reihe von Regeln und Selbstverpflichtungen, anhand derer Journalisten sich selbst, aber insbesondere auch der Öffentlichkeit gegenüber, absoluten¹⁵⁵ Leitwerten wie *Wahrheit*, *Objektivität* und *Neutralität* verschrieben und verpflichtet haben. Aus diesen Leitwerten wurden von journalistischen Berufsverbänden Regeln und Standards für die Arbeit in Medienunternehmen abgeleitet, die dem gesamten Berufsstand des Journalismus Berechenbarkeit verleihen sollen. Zu solchen Standards

¹⁵² Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 13.

¹⁵³ Vgl. exemplarisch den Aufsatz von Peter Krieg. Krieg, Peter: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne. in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990, S.89.

¹⁵⁴ Vgl. *Oberhausener Manifest*. in: http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/, letzter Abruf, 19.02.2007.

¹⁵⁵ Aufgrund ihres Absolutheitsanspruchs wurden diese Werte wiederholt kritisiert. Vgl. Weischenberg, Siegfried / Kleinsteuber, Hans J. / Pörksen, Bernhard (Hg.): *Handbuch Journalismus und Medien. Praktischer Journalismus*. 2005, S. 218f.

gehören beispielsweise eine logische und vernunftgesteuerte Argumentation und Darstellung der Inhalte, die sorgfältige Recherche, präzise Quellenangaben, die Trennung von Nachricht und Meinung bzw. das Bemühen um Objektivität.¹⁵⁶ Diese Standards, so genannte „Berufskodizes“¹⁵⁷, sind international verbreitet und anerkannt und dienen der Selbst- und Qualitätskontrolle.¹⁵⁸

Diese offiziellen Selbstverpflichtungen, in Verknüpfung mit den professionellen Regeln journalistischen Arbeitens, haben dazu beigetragen, so argumentieren Roscoe und Hight, dass die Öffentlichkeit dem Journalismus in der Regel mit einer entsprechenden Erwartungshaltung, d.h. auch mit einem gewissen Vertrauen in die wahrheitsgemäße Darstellung ihrer Inhalte begegnet.¹⁵⁹

Obwohl in der Öffentlichkeit mittlerweile ein kritischeres Medienbewusstsein verbreitet zu sein scheint, ist die Erwartungshaltung an die wahrheitsgemäße Darstellung der journalistischen Inhalte immer noch stark vorhanden. Dies belegen Arbeiten von Niklas Luhmann, der am Beispiel des „Manipulationsverdachts“¹⁶⁰ die Grenzen des kritischen Medienbewusstseins aufgezeigt hat. Nach Luhmann verweist eben dieser „Manipulationsverdacht“ auf eine implizierte Wahrheitserwartung seitens der Rezipienten gegenüber dem System des Journalismus. Zusammenhängend damit bilden die Normverstöße gegen journalistische Grundregeln – und damit schließt er insbesondere auch *Manipulationen* und Fälschungen mit ein – für ihn eindeutig eine Ausnahme:

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 217.

¹⁵⁷ Zu den wichtigsten Kodizes des Journalismus zählen beispielsweise das *Europäische Communiqué der der journalistischen Berufsgrundsätze*, das *Schlusscommuniqué der Internationalen Konferenz der Journalistenverbände*, die *UNESCO-Mediendeklaration* und nationale Pressekodizes wie z.B. die *Grundsätze des Deutschen Presserats*. Vgl. Ebd., S. 217.

¹⁵⁸ Es sei angemerkt, dass die Einhaltung der Regeln und Grundsätze nicht erzwungen werden kann, sondern auf Freiwilligkeit basiert. So finden sich in der Praxis natürlich auch eine Reihe von Journalisten, die sich den Leitlinien nicht verpflichtet fühlen. Ihnen droht jedoch meist nicht mehr als eine Rüge durch Kontrollorgane wie den deutschen Presserat. Vgl. Meyn, Hermann: *Massenmedien in Deutschland*. 1999, S. 72.

¹⁵⁹ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 13.

¹⁶⁰ Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 2004, S. 9.

„Bei Informationen, die im Modus der Nachrichten und Berichterstattung angeboten werden, wird vorausgesetzt und geglaubt, daß sie zutreffen, daß sie wahr sind. Es mag zu Irrtümern kommen und gelegentlich auch zu gezielten Falschmeldungen, die sich aber häufig später aufklären lassen. ... (Aber) es bleiben Einzelereignisse; denn anderenfalls würde die Besonderheit dieses Programmbereichs Nachrichten und Berichte zusammenbrechen.“¹⁶¹

Das bedeutet, dass sich das System des Journalismus auf Dauer keine Abweichung von ihren Leitwerten und spezieller ihrem Wahrheitsanspruch und -streben leisten kann.

Diese Überlegungen lassen sich gut auf das dokumentarische Genre übertragen und weiterführen. Auch der Dokumentarfilm lebt, wie bereits mehrfach gezeigt, von seinem Wahrheitsanspruch und von seinem exklusiven Anspruch auf die Referentialität seiner Bilder. Folgt man Luhmanns Argumentation, müsste das System Dokumentarfilm also zusammenbrechen, sobald es aus irgendwelchen Gründen seinen traditionellen Anspruch auf exklusiven Zugang zur und Abbildung von Realität und Wirklichkeit nicht mehr verteidigen kann.

Es hat sich gezeigt, dass nicht nur wichtige Parallelen zwischen dem Dokumentarfilm-Genre und dem journalistischen Bereich bestehen, sondern, dass der Dokumentarfilm aufgrund seiner Nähe zum Journalismus auch von dessen Status profitieren kann. Letztlich teilen sich diese beiden Bereiche oder „Systeme“¹⁶², um es mit Luhmanns Worten auszudrücken, die Rolle des objektiven Kommentators und Aufklärers der Gesellschaft.

Zusammenfassend lässt sich festzuhalten, dass der Dokumentarfilm seine Legitimität durch seine Affinität zu Wissenschaft und Journalismus bezieht und den Anspruch der authentischen Abbildung der Realität durch die „Macht des Bildes“ und eine realistische Rhetorik sogar noch zu verstärken vermag.

¹⁶¹ Ebd., S. 55f.

¹⁶² Ebd., S. 13.

3. MOCKUMENTARIES: AUFBAU UND FORM

Bisher wurde versucht, sich dem Wesen des Dokumentarfilms anzunähern, um herauszufinden, was Mockumentaries imitieren und auf was sie sich beziehen. Dabei kristallisierte sich vor allem ein Bild des klassischen Dokumentarfilms heraus, dessen Formen (expositorisch, beobachtend und interaktiv), Ansprüche (authentische und objektive Wiedergabe *der* Realität) und Status (Vermittler von allgemeingültiger Wahrheit) im vorausgegangenen Kapitel beschrieben wurden. Diese Überlegungen erweisen sich für die nun folgenden Ausführungen als elementar wichtig, denn der klassische Dokumentarfilm ist gleichzeitig Vorlage *und* Angriffsziel von Mockumentaries.

Ziel dieses Kapitels ist es, zu beschreiben, wie Mockumentaries aufgebaut sind und mit welchen Mitteln sie arbeiten, um einerseits den Eindruck zu erwecken sie seien *echte* Dokumentarfilme und andererseits ihren eigentlich fiktionalen Charakter zu offenbaren.

3.1 Konstruktion: Etablierung einer dokumentarischen Lesart

In dem Modell von Rhodes und Springer (Kapitel 1) wurde deutlich, dass in einer Mockumentary dokumentarische Formen mit fiktionalen Inhalten vermischt werden. Mockumentaries sind eigentlich fiktionale Filme, deren erzählte Ereignisse meist einem Drehbuch, einer ausgedachten Geschichte folgen und deren Protagonisten häufig Schauspieler sind, d.h. scheinbar reale Vorgänge werden inszeniert oder tatsächliche Dokumentarteile in einen fiktiven, erfundenen Zusammenhang gestellt.¹⁶³

Mockumentaries geben sich jedoch als klassische Dokumentarfilme aus und täuschen einen dokumentarischen Anspruch vor.¹⁶⁴ Dazu imitieren sie vor allem die expositorischen, beobachtenden und interaktiven Repräsentationsformen des Dokumentarfilms mit all ihren typischen

¹⁶³ Vgl. *Mockumentary*, in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>, letzter Abruf 19.02.2007.

¹⁶⁴ Vgl. Zimmermann, Peter: *Geschichte des Dokumentarfilms in Deutschland*, in: <http://www.goethe.de/kue/flm/thm/de43803.htm>, letzter Abruf 19.02.2007.

Codes und Konventionen.¹⁶⁵ Bei der Nachahmung dieser drei Formen kommt den Mockumentaries zugute, dass sie leicht wieder zu erkennen sind und daher vom Publikum als typisch dokumentarisch assoziiert und als dem Dokumentarfilm-Genre zugehörig identifiziert werden.¹⁶⁶ Dass sie mit ihrer Vorgehensweise von einer gattungsmäßigen Übereinstimmung, d.h. von Stereotypen und weniger von der Komplexität des dokumentarischen Genres ausgehen, erleichtert dem Publikum die eindeutige Zuordnung der dokumentarischen Codes und Konventionen als solche.¹⁶⁷

Um die vermeintliche Authentizität, Spontaneität und Uninszeniertheit des Films zu betonen, werden häufig filmische Stilmittel der beobachtenden Methode nachgeahmt:

„Hand held photography is often taken as a signifier of authenticity in direct cinema documentary, and (...) is a common stylistic reference point in mockumentary.“¹⁶⁸

Darüber hinaus imitieren Mockumentaries den beobachtenden Modus, indem sie mit Reißschwenks arbeiten, mit mangelnder Ausleuchtung, zum Teil schlechter Qualität des Originaltons sowie Einstellungen, in denen sich die Protagonisten scheinbar zufällig und plötzlich der Anwesenheit der Kamera bewusst werden etc.¹⁶⁹

Der absichtlich unperfekte Charakter der Mockumentary-Filme soll für besondere Authentizität sorgen und damit dem Publikum glauben machen, es handele sich um einen *echten* Dokumentarfilm.

¹⁶⁵ Vgl. Ausführungen in Kapitel 2.

¹⁶⁶ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 50.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 49.

¹⁶⁸ Brian Winston zitiert nach: O'Brien, Harvey: "That's Really the Title?" Deconstruction in "The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom" (1993) and "Real Life" (1978), in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S.198.

¹⁶⁹ Vgl. Bayer, Gerd: Artifice and Artificiality in Mockumentaries. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S.165.

„It is partly through the inclusion of intentional imperfection that mockumentaries create their false sense of reality, a process which relies heavily on genre traditions that viewers decode into specific expectations.“¹⁷⁰

Es kommt vor, dass eine Mockumentary nur einen bestimmten Modus und dessen Form imitiert, meistens aber wandern und *wildern* sie in allen drei Modi, um die Effekte zu variieren und somit den beabsichtigten Eindruck zu verstärken.¹⁷¹

Die filmischen Mittel, die sie dem Dokumentarfilm entlehnen, sind vor allem solche, die auch in Dokumentarfilmen selbst als besondere Garanten für die Herstellung von Objektivität und Authentizität gelten. Über die bisher genannten, finden sich vor allem folgende typisch dokumentarische Stilmittel in Mockumentaries wieder: „(...) captions, voiceover commentary, newsreel footage (sometimes cut to make it appear that actors have talked to real historical individuals), graphics, direct address of the camera and one-on-one interviews with actual historical protagonists (...)“¹⁷²

Mit Hilfe dieser typisch dokumentarischen Stilmittel, d.h. mit der Imitation der dokumentarischen Formen provozieren Mockumentaries beim Publikum automatisch eine „dokumentarisierende Lektüre“¹⁷³ oder anders formuliert ein „documentary „mode of engagement“¹⁷⁴. Mit dem Gebrauch von Codes und Konventionen, die einen Eindruck von unvermittelter Realität, von Authentizität und Objektivität generieren, soll der Zuschauer von der Existenz einer pro-filmischen Realität überzeugt werden.

¹⁷⁰ Ebd., S.165. Der Film „Man Bites Dog“ ist hierfür ein gutes Beispiel. Näheres dazu findet sich beispielsweise in: Roscoe, Jane: *Man Bites Dog: Deconstruction the Documentary Look*. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 206ff.

¹⁷¹ Vgl. Ebd., S. 49.

¹⁷² Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons*. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 18.

¹⁷³ Odin, Roger: *Dokumentarischer Film und dokumentarisierende Lektüre*, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 125.

¹⁷⁴ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 206.

3.2 Destruktion: Brechung der dokumentarischen Lesart und Offenbarung des fiktionalen Charakters

Wie sich bereits in Kapitel 2 gezeigt hat, ist mit dem Dokumentarfilm sowohl eine bestimmte Erwartungshaltung als auch ein erhöhtes Maß an Vertrauen in die Objektivität und Authentizität des Dargestellten verknüpft, was dazu führt, dass das Publikum während der Rezeption eine insgesamt unkritischere, *vertrauensselige* Haltung gegenüber dem Film einnimmt.

Dieses Vertrauen und diese Haltung hoffen auch die Mockumentary-Filmemacher mit Hilfe der Aneignung der dokumentarischen Form generieren und dann für ihre eigenen Zwecke nutzen zu können.¹⁷⁵ Denn auch der Mockumentary-Film oder die darin kreierte Welt soll so realistisch und authentisch wie möglich wirken, damit das Publikum seiner Argumentation folgt und der dargestellten Realität Glauben schenkt:

„As regards their audience, filmmakers hope to trigger a level of belief borrowed from the documentary.“¹⁷⁶

Diese künstlich aufgebaute Erwartungshaltung sowie das damit verbundene Vertrauen werden an anderer Stelle bewusst wieder gebrochen und irritiert, nämlich dann, wenn die Mockumentary ihre eigentliche Fiktionalität erkennen lässt, also die etablierte dokumentarische Lektüre durch typisch fiktionale Signale konterkariert wird. So erhält der Rezipient vor allem Hinweise auf die Täuschung, wenn „ausgeprägte Strategien der Beglaubigung“¹⁷⁷ auf ausgeprägte „Strategien der Irreführung“¹⁷⁸ treffen. Das angedeutete Wechselspiel zwischen eindeutig dokumentarischen und eindeutig fiktionalen Signalen soll den

¹⁷⁵ Das funktioniert natürlich nur, wenn die Zuschauer die dokumentarischen Codes auch als solche verstehen.

¹⁷⁶ Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 18.

¹⁷⁷ Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpouts „The Forbidden Quest“ (1993), in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 194.

¹⁷⁸ Ebd., S. 194.

Zuschauer verwirren und aus seiner passiven Haltung reißen. Dieses Verwirrspiel aus *Wahrheit* und Täuschung, aus Fiktivem und Authentischem ist ein typisches Charakteristikum des Mockumentary-Genres.

So liegt der Reiz und die Besonderheit der Mockumentary-Filme gerade im „Erkennen des spannungsgeladenen Verhältnisses von Beglaubigung und Irreführung“¹⁷⁹. Der Zuschauer soll sich fragen, ob er es nun mit einem *echten* Dokumentarfilm zu tun hat oder nicht. Diese Ambivalenz ist wichtig, denn würde der Film eindeutig als *echter* Dokumentarfilm gelesen und die fiktionalen Elemente nicht wahrgenommen werden, würde das Genre ebenso wenig *funktionieren* als wenn die Zuschauer die Filme als typische fiktionale Filme lesen und dabei keinerlei Verbindung mit dem dokumentarischen Genre assoziieren würden. Denn in beiden Fällen würde die intendierte Reflexion und Auseinandersetzung mit den präsentierten Inhalten sowie dem Dokumentarfilm-Genre höchstwahrscheinlich ausbleiben.

Der Hinweis auf die notwendige Zweideutigkeit einer Mockumentary ist elementar. Für Paul Ward handelt es sich genau dann um eine Mockumentary, wenn sich der Zuschauer die Frage stellt, ob es sich tatsächlich um einen *echten* Dokumentarfilm handelt oder nicht:

„To bring the point specifically to how any of these films can (or rather should) be discussed as mockumentary, my argument would be that mockumentaries are celebrated for their ability to make audiences ask: ‚Is this a real documentary?‘ (or alternatively, ‚Are the events depicted real?‘) (...) the mode of address is not ‚Is this real?‘ or ‚Did this really happen?‘.”¹⁸⁰

Damit die Lesart der Zuschauer nicht zu einer rein Fiktionalen wird, ist es daher auch notwendig, dass die von der Mockumentary transportierten

¹⁷⁹ Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpheuts „The Forbidden Quest“ (1993), in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Diskurs-Film Verlag, 1995, S. 201.

¹⁸⁰ Ward, Paul: The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 275.

Inhalte glaubwürdig genug sind, so dass man ihnen unterstellt, sie hätten tatsächlich stattgefunden.¹⁸¹ Filmemacher müssen daher in der Anordnung und dem Wechsel fiktionaler und dokumentarischer Signale sehr geschickt sein und eine wahre Expertise im Umgang mit den entsprechenden Codes und Konventionen zeigen. Nur so gelingt es ihnen, einen Film zu kreieren, der es dem Publikum schwer macht zwischen *Wahrheit* und Täuschung zu unterscheiden.

Das *Gelingen* einer Mockumentary hängt jedoch nicht nur von der richtigen Anwendung der Codes und Konventionen seitens des Filmemachers ab, sondern auch von der Vertrautheit und den Erfahrungen des Publikums mit den Codes und Konventionen, denn nur aufgrund seiner Seh-Erfahrungen ist es dem Zuschauer möglich, ihre modellhafte Wiederholung zu erkennen und akzeptieren.

Wie aber signalisieren Mockumentaries, dass sie keine *echten* Dokumentarfilme sind? Mit welchen Mitteln und zu welchem Zeitpunkt geben sie Hinweise auf ihren fiktionalen Charakter? Entsprechend der enormen Bandbreite und Vielfältigkeit innerhalb des Mockumentary-Genres gibt es sehr vielfältige Möglichkeiten, die dokumentarische Täuschung aufzudecken und auf den fiktionalen Charakter der Filme hinzudeuten. So wird in einigen Filmen gleich von Beginn an und immer wieder auf die eigentliche Fiktionalität hingewiesen, in anderen nur einmal und zwar erst ganz am Ende, im Abspann. Nicht nur die Wahl des Zeitpunkts oder die Häufigkeit der fiktionalen Signale variiert stark von Film zu Film. Auch die Signale selbst, die eine Mockumentary einsetzen kann, sind sehr unterschiedlich. Die folgenden Beispiele veranschaulichen mögliche Vorgehensweisen, nach denen Mockumentaries operieren können.

Viele Mockumentaries legen gleich von Beginn an offen, dass sie keine *echten* Dokumentarfilme sind. Dazu wechseln sich von Beginn an (und dann den gesamten Film über) eindeutig widersprechende dokumentarische und fiktionale Signale ab. Diese Taktik lässt sich gut

¹⁸¹ Vgl. Ebd., S. 271.

anhand der Mockumentary „Zelig“¹⁸² von Woody Allen¹⁸³ aufzeigen, die das menschliche Chamäleon „Leonard Zelig“ porträtiert:

„While the opening scene presents Susan Sontag, who along with other public intellectuals lends the film „credibility“, the first appearance of the film’s eponymous object – the human chameleon Leonard Zelig, played by Woody Allen – signifies that the movie is at best a re-enactment.“¹⁸⁴

Der Zuschauer ist von der Anfangssequenz an hin und her gerissen zwischen den zwei Lektüre-Möglichkeiten oder Fährten, die ihm angeboten werden: entweder der fantastischen Erzählung (Inhalt) oder dem authentischen Bericht (Form). Denn einerseits weiß der Zuschauer natürlich, dass es keine menschlichen Chamäleons gibt und in der Regel auch, dass Woody Allen Schauspieler und Regisseur ist und andererseits versucht der Film alles, ihn von der *Wahrheit* der Geschichte und dem dokumentarischen Charakter des Films zu überzeugen. Er präsentiert sich typisch dokumentarisch, indem er Experten zu Wort kommen lässt¹⁸⁵, die das Behauptete bestätigen und zieht (natürlich gefälschtes) Archivmaterial heran, das die Existenz des menschlichen Chamäleons „Zelig“ eindeutig zu belegen scheint.¹⁸⁶

Dass die *lügende Kamera* als vermittelndes und konstruierendes Medium gleich von Beginn an etabliert wird, führt dazu, dass der Zuschauer in das Spiel eingeweiht ist und weiß, dass all das, was in den nächsten 90

¹⁸² „Zelig“, 1983, Regie: Woody Allen.

¹⁸³ Weitere Mockumentaries von Woody Allen sind: „Take the Money and run“, „Broadway Danny Rose“ und „Sweet and Lowdown“. Vgl. Sickels, Robert: „It Ain’t the Movies! It’s Real Life!“ Cinematic Alchemy in Woody Allen’s „Woody Allen“ D(M)oc(k)umentary Oeuvre. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 181.

¹⁸⁴ Bayer, Gerd: Artifice and Artificiality in Mockumentaries. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 167.

¹⁸⁵ Auch wenn der Zuschauer Susan Sontag oder die anderen Interviewten nicht kennt, die als real existierende Intellektuelle dem Ganzen zusätzliche Glaubwürdigkeit verleihen, so wird er zumindest das dokumentarische Signal des Interviews mit einem Experten als solches deuten können.

¹⁸⁶ Vgl. Bayer, Gerd: Artifice and Artificiality in Mockumentaries. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 167.

Minuten geschehen wird, sich so nicht zugetragen hat. Damit wird er in die Lage versetzt, die dokumentarischen Codes und Konventionen als Strategien zu durchschauen und kann sogar mitverfolgen, wie sie eingesetzt werden und wie sie operieren.

Häufig machen Mockumentaries „the production side of filming“¹⁸⁷ sichtbar, indem beispielsweise das Filmteam oder Equipment durch Spiegel für den Zuschauer sichtbar wird. Gerade diese Transparenz, so Bayer, macht das Mockumentary-Genre für das Publikum attraktiv:

„Since the content of mockumentaries is by definition fabricated, the pleasure of viewing such films stems from learning about the making - and artifice – of mockumentaries, and by extension, of cinema and the media industry at large.“¹⁸⁸

Da der Zuschauer die Strategie der Beglaubigung von Beginn an durchschauen soll, ist die fiktionale Strategie in diesem Fall übergeordnet und leitend.

Ganz anders geht die Mockumentary „No Lies“¹⁸⁹ vor, in dem ein Filmstudent eine Kommilitonin in ihrer Wohnung filmt, während sie sich für einen Kinobesuch zurecht macht. Während des Films entwickelt sich ein Zwiegespräch, in dessen Verlauf die Kommilitonin von ihrer Vergewaltigung erzählt. Der Kurzfilm ahmt den dokumentarischen Repräsentationsmodus der beobachtenden Methode, genauer: den des Direct Cinema-Films, perfekt nach. Der Film richtet sich strikt nach dessen typischen Konventionen was Kamerabewegungen, Einstellungen, Ausleuchtung, Ton und Schnitt angeht. Alles deutet damit auf einen idealtypischen Direct-Cinema-Film hin. Erst und nur im Abspann findet sich ein Hinweis darauf, dass es sich um einen fiktiven Film und keinen Dokumentarfilm handelt, wenn die Protagonisten *plötzlich* als Schauspieler ausgewiesen werden.¹⁹⁰ In diesem Fall ist also die

¹⁸⁷ Ebd., S. 165.

¹⁸⁸ Ebd., S. 167.

¹⁸⁹ „No Lies“, 1974, Regie: Mitchell Block.

¹⁹⁰ Vgl. Eitzen, Dirk: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*, in:

dokumentarische Strategie leitend, bis diese ganz am Ende auf den Kopf gestellt wird und alles bisher Gesehene anders interpretiert werden muss. Mockumentaries verwenden häufig auch Mittel und Methoden der Parodie um die typisch ernsthafte dokumentarische Form zu brechen.¹⁹¹ Die Parodie verknüpft Rationales (= typisch dokumentarisch) mit Absurdem (= typisch fiktional) oder stellt bekannte Vorlagen in verzerrter oder übertriebener Weise nach. So wird die *Parodie* in einem Filmlexikon auch folgendermaßen definiert:

„Parodie: Komische Variation einzelner Szenen aus bekannten Filmen, in Genres standardisiert benutzter Handlungsmuster oder auch ganzer Filme, deren Effekt meist die Kenntnis des Parodierten voraussetzt. Die P. muss übertreiben, um ihre Pointen zu platzieren, den Ernst der Vorlage zu verzeichnen. (...) Filme, in denen Grundlagen von Genres in komischer Verzerrung erscheinen.“¹⁹²

Die anfangs erwähnte Mockumentary „This is Spinal Tap! – A Rockumentary by Martin DiBergi“¹⁹³ von Rob Reiner und Christopher Guest verwendet zwar typische Stilmittel und Inhalte anderer Filme, in diesem Fall *Rockumentaries*, jedoch in überzeichneter und absurder Weise. So enthält „This is Spinal Tap!“ einerseits verwackelte Handkamera-Bilder, Interviews mit der Band, Konzertaufnahmen und Archivmaterialeinspielungen im typischen Rockumentary-Stil¹⁹⁴, aber das, was der erdichteten Band „Spinal Tap“ im Laufe des Films zustößt und was die einzelnen Bandmitglieder in den Interviews äußern, gibt dem Film einen komischen und absurden Charakter. Solche Parodien, so Bayer, leben davon, dass der Zuschauer die parodierte Vorlage kennt:

http://www.montageav.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf, letzter Abruf 19.02.2007, S. 32f.

¹⁹¹ Mehr zu Mockumentaries und Parodie vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 29ff.

¹⁹² Rother, Reiner (Hg.): *Sachlexikon Film*. 1997, S. 228.

¹⁹³ „This is Spinal Tap!“, 1984, Regie: Rob Reiner, Christopher Guest.

¹⁹⁴ Vgl. Filmanalyse zu „Don't Look Back“ von Donn Alan Pennebaker, in: Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. 1997, S. 200ff.

„In order to come to an appreciation of the parodistic and hence critical characteristics of mockumentaries, viewers need to be aware of the cinematic traditions that are being mocked.“¹⁹⁵

Egal welches Vorgehen eine Mockumentary im Einzelnen genau wählt – der Wechsel sich widersprechender dokumentarischer und fiktionaler Signale macht es dem Zuschauer unmöglich, in die filmische Wirklichkeit einzutauchen und schafft damit eine gewisse Distanz zum Film. Ebendiese Distanz ermöglicht dem Rezipienten eine Vergegenwärtigung, Reflexion und im besten Fall kritische Auseinandersetzung mit dem Präsentierten.

¹⁹⁵ Bayer, Gerd: Artifice and Artificiality in Mockumentaries. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S.165.

4. MOCKUMENTARIES UND DIE REFLEXIVITÄT GEGENÜBER DEM DOKUMENTARISCHEN GENRE

Dieses Kapitel soll zeigen, dass Mockumentaries immer auch Aussagen über den Dokumentarfilm machen oder auch ein Film über Dokumentarfilme sind, wenn auch in unterschiedlichem Grade unbewusst bzw. unbeabsichtigt.

Die eingangs aufgestellte These soll zeigen, dass der Bezug der Mockumentary zum Dokumentarfilm nicht nur Imitation, sondern auch Bewusstmachung des dokumentarischen Genres als *Genre* bedeutet. Allen Mockumentaries ist gemeinsam, dass sie eine Form von Reflexivität gegenüber dem dokumentarischen Genre generieren. Das Ausmaß oder der Grad der Reflexivität gegenüber dem dokumentarischen Genre ist jedoch keineswegs immer gleich groß. Hier sollen daher die verschiedenen Mockumentaries diesbezüglich voneinander unterschieden werden.

4.1 Grade der Reflexivität

Um das reflexive Potential bzw. die Haltung der Mockumentaries gegenüber dem Dokumentarfilm-Genre näher zu bestimmen und differenzieren zu können, haben Roscoe und Hight ein Schema entwickelt, nach dem sie die Mockumentary-Filme in drei Hauptkategorien einsortieren. Diese sind: „parody“, „critique“ und „deconstruction“.¹⁹⁶

Die Zuordnung der Filme erfolgt vor allem anhand drei zentraler Kriterien. Es handelt sich hierbei zum Ersten um „the intention of the filmmakers“, zum Zweiten um “the nature and degree of the text’s appropriation of documentary codes and conventions” und zum Letzten um “the degree of reflexivity consequently encouraged for their audience”.¹⁹⁷

Auch wenn es bei dem Schema, wie Roscoe und Hight betonen, keineswegs um absolute, starre Formeln und Kategorisierungen der Filme

¹⁹⁶ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 230ff.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 233.

geht¹⁹⁸, so steuert es dennoch einiges zur Enträtselung dieses doch sehr komplexen Genres bei.¹⁹⁹

Die Autoren mischen dabei mit ihren drei Kriterien bewusst eine Autor bezogene Perspektive (erstes Kriterium), eine objektive Definition (zweites Kriterium) und eine Rezipienten bezogene Lesart (drittes Kriterium).

Im Folgenden werden die wichtigsten Merkmale der drei Formen vorgestellt, wohl wissend, dass die Kriterien aufgrund ihrer unterschiedlichen Blickrichtung (Autor, Gegenstandsdefinition, Rezipient) nicht immer übereinstimmen müssen.

4.1.1 Grad 1: Parody

Die Filme, die dieser ersten Kategorie zugeordnet werden können, sind vergleichsweise zurückhaltend und *mild* in ihrer Kritik gegenüber dem Dokumentarfilm und seinen Praktiken. Der typisch dokumentarische Look wird konstruiert vor dem Hintergrund einer fiktionalen Geschichte bzw. Umgebung.²⁰⁰

Diese Filme lassen ihre Fiktionalität eindeutig erkennen und profitieren meist von einem offensichtlichen Kontrast zwischen dokumentarischer Nüchternheit bzw. Rationalität (d.h. einer seriösen Form) und einem irrationalen, absurden Subjekt (d.h. einem komischen Inhalt).

Die Aneignung dokumentarischer Ästhetiken dient vor allem der Generierung humorvoller Momente und ist weniger als Kritik oder explizite und bewusste Dekonstruktion und Herausforderung des dokumentarischen Genres gemeint.

Die Filme dieser ersten Kategorie parodieren oft kulturelle Ikonen, die sich aus irgendwelchen Gründen *reif* für eine Verspottung erweisen. So ist der Film „The Rutles“²⁰¹ beispielsweise als Parodie über die „Beatles“ zu lesen.²⁰²

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 231.

¹⁹⁹ Dieses Schema bzw. diese weite Teile des Genres abdeckende Untersuchung ist übrigens bisher die einzige dieser Art.

²⁰⁰ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 233.

²⁰¹ „The Rutles“, 1978, Regie: Eric Idle, Gary Weis.

²⁰² Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 68f.

Ziel der Verspottung und Inhalt der Parodie können aber auch kulturelle Mythen oder andere Aspekte populärer Kultur sein.²⁰³

Da es in dieser Kategorie weniger um das Parodieren dokumentarischer Praktiken oder Ansprüche geht, findet eine Auseinandersetzung und Reflexion beim Publikum dann auch eher bezogen auf die von der Mockumentary parodierten kulturellen Themen und Aspekte statt. So wurde der Film „This is Spinal Tap!“²⁰⁴ beispielsweise vorrangig als Kommentar auf englische oder amerikanische Heavy Metal-Bands der 1980er Jahre gelesen und weniger als Parodie des Dokumentarfilmsubgenres *Rockumentary*.²⁰⁵ Dabei wäre dies durchaus möglich gewesen, da der Film eindeutig die Darstellungsformen des Genres imitiert und sich darüber hinaus sogar im Untertitel – „This is Spinal Tap! - A Rockumentary by Martin DiBergi“ auf das Genre explizit bezieht.

Dieses Beispiel macht dann auch sehr gut deutlich, dass selbst wenn der Film nicht als Dekonstruktion des Dokumentarfilm-Genres intendiert ist und die Zuschauer von diesen Filmen, anders als von denen der zwei folgenden Kategorien, nicht explizit aufgefordert werden, sich mit dem Dokumentarfilm und seinen Schwierigkeiten kritisch auseinander zu setzen, die Filme dennoch immer das Potential oder die Möglichkeit zur reflexiven und kritischen Lesart in sich tragen.

Da Roscoe und Hight davon ausgehen, dass hinter einer parodistischen Imitation immer auch eine gewisse Sympathie für den parodierten Gegenstand steckt, stufen sie den Schärfegrad der Kritik dieser Kategorie als eher *mild* und *harmlos*, als auf einem „more superficial level“²⁰⁶ ein.²⁰⁷

Ob mit einer Parodie stets eine gewisse Sympathie für ihren Gegenstand verbunden sein muss, darf bezweifelt werden.²⁰⁸ Darüber hinaus sollte nicht vergessen werden, dass *Lachen* durchaus einen subversiven Charakter besitzen kann.

²⁰³ Vgl. Ebd., S. 100.

²⁰⁴ „This is Spinal Tap!“, 1984, Regie: Rob Reiner, Christopher Guest

²⁰⁵ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 120.

²⁰⁶ Ebd., S. 144.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 30.

²⁰⁸ Zum subversiven Potential von Parodie und Satire vgl. die Ausführungen in: Filmstellen VSETH / VSU (Hg.): *Parodie & Satire*. 1992, S. 13ff.

4.1.2 Grad 2: Critique

Ebenso wie auch in der ersten Kategorie gibt es in der zweiten Kategorie des Schemas viele Filme, die ihre Fiktionalität sichtbar herausstellen. Dies geschieht in diesen Fällen aber mit der Absicht des Filmemachers, das Publikum aufzufordern, den Wert der kulturellen oder politischen Position des dargestellten Gegenstands zu hinterfragen. Die Irritation des Publikums, die u.a. durch den Wechsel von sich widersprechenden fiktionalen und dokumentarischen Signalen provoziert wird, soll also vor allem zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Inhalten des Films führen. Die Themen sind dabei zumeist politischer Art oder beinhalten eine Selbstthematizierung des Genres.

Als Beispiel wird von Roscoe und Hight der Auftakt zur Serie „ER (,Ambush‘)²⁰⁹ genannt:

„The 1997 series premiere episode ER contains a critique of what could be termed one of the ‚bastardised‘ forms of the genre: Reality TV shows, and their assumed failure to adhere to the ethical standards of documentary texts. However, the series as a whole also characteristically makes extensive use of, and perhaps relies upon, a cinema vérité type of representation, in effect reinforcing these aspects of the observational documentary form.“²¹⁰

Die Verwendung dokumentarischer Codes und Konventionen wird von den Autoren als ambivalent bezeichnet, da diese Filme einerseits gewisse mediale Praktiken thematisieren und problematisieren und sie gleichzeitig aber - ohne kritische Absicht - für ihre eigenen Zwecke nutzen.²¹¹

Da sie das Publikum trotz des zweischneidigen Umgangs mit dokumentarischen Codes und Konventionen offensiv zu einer kritischen

²⁰⁹ „ER (,Ambush‘)“, 1997, Regie: Thomas Schlamme.

²¹⁰ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 70.

²¹¹ Zum Beispiel den Einsatz typisch dokumentarischer Authentizitätsstrategien um ihrer eigenen Argumentation mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen. Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 235.

Auseinandersetzung und Reflexion auffordern, bezeichnen Roscoe und Hight den Grad der Reflexivität oder „mock-docness“ als weit ausgeprägter als den der „Parody“.²¹²

In die zweite Kategorie gehören laut Roscoe und Hight auch so genannte *hoaxes*²¹³, d.h. Filme, die ihren fiktionalen Charakter weitgehend verstecken, um den Zuschauern einen *Streich* zu spielen.²¹⁴ Die Filme imitieren die dokumentarische Form ohne eindeutige Brechung bis zuletzt. Im Film selbst finden sich allenfalls versteckte oder uneindeutige Hinweise auf die Täuschung.

Offenbar und eindeutig wird die Täuschung meist erst am Ende des Films, d.h. wenn im Abspann die Namen der Schauspieler genannt werden und damit der fiktionale Charakter offensichtlich wird.²¹⁵

In einigen Fällen geben sich die *hoaxes* aber nicht einmal im Abspann eindeutig als Mockumentary zu erkennen. Die Täuschung wird dann nur mit Hilfe von so genannten „extra-textual cues“²¹⁶ aufgedeckt, d.h. durch filmexterne Hinweise in Anmoderationen, Rezensionen o.ä..²¹⁷

Dass solche Täuschungen immer wieder gelingen, hängt einerseits mit dem bereits erwähnten Glaubwürdigkeitsbonus im Rahmen einer dokumentarischen Lesart zusammen. Andererseits zeigt sich an dieser Stelle, dass ein Dokumentarfilm rein optisch nicht von einem fiktionalen Film zu unterscheiden sein kann.²¹⁸

Damit das reflexive Potential dieser Mockumentaries zum Tragen kommt, muss das Publikum zunächst auf die Täuschung hereinfallen und die Mockumentary als *echten* Dokumentarfilm identifizieren, um dann, an späterer Stelle, die Täuschung zu bemerken.²¹⁹ Bemerkt der Zuschauer

²¹² Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 70.

²¹³ *Hoax* ist die englische Bezeichnung für eine *Täuschung*.

²¹⁴ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 237.

²¹⁵ Vgl. den bereits weiter vorne erwähnten Film „No Lies“.

²¹⁶ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 72.

²¹⁷ Als Beispiele führen Roscoe und Hight die Filme „Forgotten Silver“ und „Alien Abduction“ an. Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 72.

²¹⁸ Vgl. Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

²¹⁹ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 72.

die Täuschung nicht, glaubt er bis zum Ende, einen normalen Dokumentarfilm vor sich gehabt zu haben, es entsteht kein Widerspruch, keine Verwirrung und keine Enttäuschung und damit auch keine Auseinandersetzung mit dem Dargestellten und der eigenen Wahrnehmung.

4.1.3 Grad 3: Deconstruction

Die dritte und letzte Kategorie bezeichnen Roscoe und Hight als *deconstruction*.

Bei den Filmen dieses Typs findet eine *feindliche* Übernahme der dokumentarischen Repräsentationsmodi statt.²²⁰

Der Gebrauch dokumentarischer Codes und Konventionen dient in diesem Kontext ganz bewusst und in erster Linie der Dekonstruktion des dokumentarischen Genres, genauer: des Status und den Ansprüchen des klassischen Dokumentarfilms.²²¹ Auch wenn sich die Filme zum Teil mit ganz anderen Themen zu beschäftigen scheinen: alles, so Roscoe und Hight, zielt darauf ab, das Dokumentarfilm-Genre zu untergraben.²²²

Die Mockumentaries dieser dritten Kategorie greifen das dokumentarische Genre meist gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen an und kritisieren damit parallel mehrere Aspekte des klassischen Dokumentarfilms. Es geht ihnen nicht nur um die Kritik an einzelnen medialen Praktiken oder speziellen Dokumentarfilm-Subgenres, sondern um eine grundlegende Kritik, um eine Kritik am gesamten Dokumentarfilm-Genre.²²³

So geht es in diesen Filmen beispielsweise darum, die Behauptung des klassischen Dokumentarfilms, einen direkten, unvermittelten Zugang zur Realität liefern zu können oder die Behauptung der Filmemacher, eine

²²⁰ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 237.

²²¹ Vgl. Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 16f.

²²² Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 72f.

²²³ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 239.

neutrale und objektive Position gegenüber dem Sujet einnehmen zu können, als unhaltbar herauszustellen.

Das Publikum soll dazu gebracht werden, ein kritischeres Bewusstsein gegenüber dem Dokumentarfilm zu entwickeln, gewisse mediale Praktiken zu hinterfragen und sich des konstruierten Charakters des Dokumentarfilms gewahr zu werden.²²⁴

Eines der bekanntesten Beispiele für die dritte Kategorie ist sicher der belgische Film „Man Bites Dog“²²⁵, der die Mockumentary-Form benutzt, „(...) to engage deliberately in a debate about documentary and, in particular, the authority of the documentary look“²²⁶.

Diese Art von Filmen, so Roscoe und Hight, schöpfen das reflexive Potential der Mockumentary-Form voll aus und greifen mit ihrem Vorgehen das Dokumentarfilm-Genre offen und direkt an. Diese Form von Mockumentaries sei jedoch vergleichsweise selten zu finden.²²⁷

Auch wenn das vorgestellte Schema sehr hilfreich für das Verständnis und die Differenzierung innerhalb der Mockumentary-Form ist, so hat es, wie Roscoe und Hight selbst bemerkt haben, auch seine Grenzen.

Dies wird vor allem deutlich, wenn es um die Zuordnung einzelner Filme in eine der drei Kategorien geht.

Ein Beispiel dazu:

1. Mit ihrer Mockumentary „Forgotten Silver“²²⁸ beabsichtigten die Filmemacher Peter Jackson und Costa Botes nach eigener Aussage Aspekte neuseeländischer Kultur zu parodieren.²²⁹ Damit

²²⁴ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 160.

²²⁵ „Man Bites Dog“, 1992, Regie: Remy Belvaux, Andre Bonzel, Benot Poelvoorde.

²²⁶ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 170. Eine ausführliche Analyse des Films findet sich in Roscoe, Jane: *Man Bites Dog: Deconstruction the Documentary Look*. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 205-215.

²²⁷ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Building a Mock-Documentary-Schema*, in: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 239.

²²⁸ „Forgotten Silver“, 1995, Regie: Costa Botes, Peter Jackson.

²²⁹ Vgl. Conrich, Ian / Smith, Roy: *Fool's Gold: New Zealand's „Forgotten Silver“*, Myth and National Identity. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 230.

würde man den Film am ehesten der Kategorie 1 zuordnen wollen.
(Autor-Perspektive)

2. Der Film wurde jedoch vom überwiegenden Teil des neuseeländischen Publikums als *echte* und ernsthafte Dokumentation aufgefasst und die eigentlich frei erfundene und konstruierte Geschichte als *wahr* gelesen. Dies wurde umso deutlicher, als sich das Publikum zum großen Teil sehr enttäuscht und verärgert zeigte, als es von der Fiktionalität des Films erfuhr.²³⁰ Durch diese Lesart ließe sich der Film als *hoax* (wenn auch als unbeabsichtigter) definieren und müsste der Kategorie 2 zugeteilt werden. (Rezipienten-Perspektive Neuseeland)
3. Schließlich wurde der Film bei Vorführungen in anderen Ländern sofort als Mockumentary durchschaut, dabei aber nicht als *harmlose* Parodie auf die neuseeländische Kultur, sondern vor allem als Dekonstruktion der dokumentarischen Form interpretiert, was in diesem Fall für die dritte Kategorie spräche.²³¹ (Rezipienten-Perspektive global)

Auch wenn der Film „Forgotten Silver“ sicher ein Extrembeispiel darstellt, so verdeutlicht er zum einen die Komplexität der Mockumentary-Form und zum anderen, dass das Modell der beiden Autoren auf *angenommenen*, bevorzugten Leseweisen des Publikums basiert. Der Grad der *tatsächlich* generierten Reflexivität hängt jedoch letztendlich immer vom konkreten Publikum und dessen Lesart ab und kann bei ein und demselben Film stark variieren.

“Much depends on the ability of viewers to recognise, acknowledge and appreciate the *fictional* nature of mock-

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 231.

²³¹ Dass der Film in diesen Fällen sofort als Anspielung und Kritik auf das Dokumentarfilm-Genre verstanden wurde, erklärt sich auch aus seinem Inhalt: „Forgotten Silver, led the viewer to believe that New Zealand had unearthed its own lost filmmaker of world significance, Colin McKenzie. It was claimed that old silver nitrate film had been recovered from a chest at the bottom of a garden, belonging to the neighbor of Jackson’s parents, in Pukerua Bay.” Conrich, Ian / Smith, Roy: Fool’s Gold: New Zealand’s „Forgotten Silver“, Myth and National Identity. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 231.

documentary texts, and the typically parodic nature of the appropriation of factual codes and conventions. A text may be explicitly reflexive for a particular audience, but not engage other viewers in this manner.”²³²

Die Ungewissheit darüber, wie das Publikum den Film lesen wird, ist daher auch der Grund dafür, warum Roscoe und Hight von einer „latent reflexivity“²³³ sprechen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass alle Mockumentaries – unabhängig davon, ob sie der ersten, zweiten oder dritten Kategorie zugeordnet werden, egal, ob es ihrer Absicht entspricht oder nicht, egal ob sie direkt oder indirekt vorgehen, egal, ob der Dokumentarfilm selbst im Zentrum des Films steht oder nur indirekt thematisiert wird – automatisch immer auch ein Film *über* den Dokumentarfilm sind. Sie thematisieren letzteren, indem sie seine Eigenheiten und Ansprüche bewusst machen und damit – das wird sich im anschließenden Kapitel zeigen – auch zu dessen Dekonstruktion und Unterminierung beitragen.²³⁴ Denn der Prozess des Dekonstruierens beginnt bereits, sobald sich das Publikum die Frage stellt, ob es sich um einen *echten* Dokumentarfilm handelt, sobald es beginnt, sich über dessen eigentümlichen Eigenschaften bewusst zu werden und sobald es dem Dokumentarfilm nicht mehr mit der gewohnten Selbstverständlichkeit gegenübertritt.

²³² Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 67.

²³³ Ebd., S. 70.

²³⁴ Das schließt also auch solche Mockumentaries mit ein, die dem Dokumentarfilm-Genre vielleicht gar nicht kritisch gegenüber stehen und mit der Imitation dokumentarischer Repräsentationsmodi gänzlich andere Zwecke verfolgt haben.

5. MOCKUMENTARIES UND DIE DEKONSTRUKTION DES KLASSISCHEN DOKUMENTARFILMS

Wie im vorangehenden Kapitel argumentiert wurde, führt *jede* Mockumentary automatisch zu einer Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Genre, da immer ein gewisses Maß an Reflexivität gegenüber dem Dokumentarfilm generiert wird.

Mit der Selbsttransparenz und offenen Betonung der eigenen Konstruiertheit und Künstlichkeit²³⁵ gelingt es der Mockumentary „(...)thereby creating in their viewers a conscious awareness that they are indeed watching a film, that is, constructed reality“.²³⁶

„The recurrent reminder of the mediacy of the image, supported by the presentational character of the narrative, denies the audience the possibility of immersing themselves in the picture’s simulated reality.“²³⁷

In diesem Kapitel soll nun in einem letzten Schritt gezeigt werden, wie Mockumentaries damit auch zur Dekonstruktion des traditionellen Status des Dokumentarfilms beitragen. Die Dimensionen dieser Dekonstruktion werden in vier Unterkapiteln aufgezeigt.

5.1 Subjektivität und Medienwirklichkeiten

Der klassische Dokumentarfilm behauptet Realität unverfälscht und unvermittelt *abzubilden*, so, wie sie *tatsächlich* ist. Da er in die sich vor ihm abspielenden Ereignisse angeblich nicht eingreife und nur das aufnehme, was sich auch ohne die Anwesenheit der Kamera abgespielt hätte, sei das, was er zeige, die objektive Wahrheit.²³⁸ Dazu, so wurde oben in Kapitel 2 argumentiert, versucht er die Autorität des Realismus zu

²³⁵ Und damit auch des Dokumentarfilms. Denn dadurch, dass die Mockumentary vorgibt ein Dokumentarfilm zu sein, verweist sie immer auch auf den echten Dokumentarfilm.

²³⁶ Bayer, Gerd: *Artifice and Artificiality in Mockumentaries*. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 165.

²³⁷ Ebd., S. 172.

²³⁸ Vgl. Ausführungen in Kapitel 2.

besetzen, die ihm hilft, seine *Produktion* von Wirklichkeit unsichtbar zu machen.²³⁹

Der Filmtheoretiker William Bass gibt in diesem Kontext zu bedenken, dass es im Film grundsätzlich keine objektive Darstellung geben kann und führt dies mithilfe von drei Begründungen aus:

1. Die technische Apparatur selber habe ihre eigenen Grenzen, die auf eine Veränderung von Wirklichkeit hinauslaufe.
2. Film als Medium habe eigene Regeln und nur begrenzten, subjektiven Gestaltungsspielraum.
3. Selektion und Manipulation sind dem Medium Film eingeschrieben.²⁴⁰

Bezogen auf den von ihm genannten dritten Punkt bedeutet dies beispielsweise für den Dokumentarfilm, dass selbst bei größtmöglicher Zurückhaltung der Filmemacher zumindest durch Wahl des Bildausschnitts oder Verknüpfungen in der Montage wie sie bei der Filmproduktion stattfindet, immer eine Selektion stattfindet, die nur subjektiv sein kann. Der Mensch könne zwar versuchen, sich Objektivität anzunähern, diese bleibe am Ende aber ein unerreichbares Ideal.²⁴¹ Das schließt auch die Dokumentarfilmer mit ein, wie Erwin Leiser lapidar feststellt:

„Es gibt keine objektiven Filme. Jeder Filmemacher hat Absichten und Ansichten.“²⁴²

Mockumentaries gehen in ihrer Dekonstruktion des Dokumentarfilmgenres aber über das Argument, dass der subjektive Faktor einen objektiven Film verhindere, hinaus.

Während der Dokumentarfilm üblicherweise seinen konstruierten Charakter versteckt und stattdessen seinen Abbildcharakter betont, lenken

²³⁹ Vgl. Palm, Michael: *Zelig's Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten*, in: <http://www.nachdemfilm.de/no2/pal01dts.html>, letzter Abruf 19.02.2007, S. 4.

²⁴⁰ Vgl. Bass, William: *Filmic Objectivity and Visual Style*, in: Thomas, Sari (Hg.): *Film/Culture. Explorations of Cinema in its Social Context*. 1982, S. 139ff.

²⁴¹ Vgl. Ebd., S. 142f.

²⁴² Leiser zitiert nach Zimmermann, Peter (Hg.): *Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. 1995, S. 37.

Mockumentaries die Aufmerksamkeit des Publikums gerade auf die Vermitteltheit, auf die *Gemachtheit* und Künstlichkeit des Films und damit letztendlich auch auf die *Realität des Films* selber.

Sie erreichen das beispielsweise damit, dass sie die Produktionsseite des Filmens sichtbar machen, indem sie die Aufmerksamkeit auf die Filmbilder, auf die filmischen Gestaltungsmittel, auf die zur Filmaufnahme benutzten technischen Apparaturen wie Kamera oder Tonband sowie auf das Filmteam oder den Regisseur lenken.²⁴³

Dadurch, dass nicht mehr das Dargestellte, das Mitgeteilte selbst, sondern die Instanz der Vermittlung in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird, wird sichtbar, wie sehr das Medium selbst mit all seinen spezifischen Charakteristika an der Vermittlung der Inhalte beteiligt ist, diese verändert und mitgestaltet.

Genau dieses Phänomen hat auch Marshall McLuhan beschrieben, wenn er in seinem berühmten Satz provokativ behauptet:

„Das Medium ist die Botschaft.“²⁴⁴

McLuhan ist der Ansicht, dass Medien Wirklichkeiten und Inhalte nicht bloß vermitteln, sondern entscheidend gestalten und damit die Kommunikation je nach den spezifischen Charakteristika und Eigenarten des Mediums prägen.

Das heißt, Wirklichkeit wird von technischen Medien wie dem Fotoapparat oder der Filmkamera nicht einfach re-produziert und abgebildet, wie es Bazin beispielsweise behauptet hatte, sondern verändert und letzten Endes – hinsichtlich ihres Effekts beim Rezipienten – produziert. Diese Medien schaffen so genannte „sekundäre Wirklichkeiten“²⁴⁵, d.h. ihre

²⁴³ Vgl. Bayer, Gerd: *Artifice and Artificiality in Mockumentaries*, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 164ff.

²⁴⁴ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. 1995, S. 22.

²⁴⁵ Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien*. 2003, S. 51f.

eigenen *Medienwirklichkeiten*, die von den „Apparaturen durchdrungen“²⁴⁶ werden.²⁴⁷

5.2 Konstruierte Authentizität und Realität

„All such documentary codes, and the conventions through which they are presented, are subverted in the mock-documentary – they appear to be documentary but have been convincingly faked.“²⁴⁸

Mockumentaries gelingt es mit Hilfe der Adaption dokumentarischer Codes und Konventionen ohne weiteres, sich als Dokumentarfilme auszugeben und verstanden zu werden, obwohl sie fiktive Inhalte transportieren.

Sie demonstrieren, dass es möglich ist, unabhängig vom Inhalt und mit Hilfe bestimmter ästhetischer Formen Eindrücke von Authentizität und Wahrhaftigkeit auch in einem fiktionalen Kontext zu konstruieren, sodass der Zuschauer nicht in der Lage ist, die *Echtheit* oder *Falschheit* des Films anhand seiner Bilder zu durchschauen.

Damit macht die Mockumentary deutlich, dass sich seine authentische Wirkung vor allem dem Einsatz ästhetischer *Strategien*, einer bestimmten *Rhetorik* verdankt. Die Authentizität des Dokumentarfilms muss demnach ebenso als das Ergebnis filmischer Bearbeitung betrachtet werden. So kommt Manfred Hattendorf zu dem Ergebnis:

²⁴⁶ Ebd., S.51. Die Technik-Theorie von McLuhan reicht natürlich noch viel weiter, soll an dieser Stelle aber nicht weiter erklärt werden. Näheres findet sich in: McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. 1995.

²⁴⁷ Auch für Alexander Kluge ist die Kamera kein autonomer Apparat, „(hat keinen autonomen Sinn für Wahrheit), sondern ist auf das menschliche Auge hin konzipiert“. Vgl. Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. 1975, S. 202ff.

²⁴⁸ Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons*. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 18.

„Die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liegt in der formalen Gestaltung der Filme begründet und nicht in einem „reel brut“, einer Authentizität der „Sache selbst.“²⁴⁹

Somit ist letztendlich auch die Glaubwürdigkeit der im Dokumentarfilm dargestellten Geschehnisse abhängig von der Wirkung der filmischen Authentisierungsstrategien im Augenblick der Rezeption.²⁵⁰

Für Peter Krieg ist „das „Authentische“, das Echtheitszertifikat der Beobachtung, ein weiterer Mythos, den es zu Grabe tragen gilt.“²⁵¹

Indem die Mockumentaries einen realistischen *Look* konstruieren und gleichzeitig ihre eigentliche Fiktionalität signalisieren, wird dem Publikum vorgeführt, wie einfach es ist, über eine ästhetische Angleichung von Realität und Film eine perfekte Illusion der Wirklichkeit zu generieren.

Das Publikum einer Mockumentary muss feststellen, dass es dazu tendiert, einem Film, der realistisch *aussieht* und *klingt*, Glauben zu schenken und zu vertrauen, selbst wenn es weiß, dass dieser künstlich, also inszeniert und konstruiert ist.

Damit wird dem Publikum deutlich, dass es eher der Form als dem Inhalt vertraut bzw., dass eher die Form als der Inhalt ausschlaggebend dafür ist, ob etwas als glaubwürdig eingeschätzt wird.

Auch Ward muss feststellen:

„For example, the forms ‚single-camera interviews‘ or ‚direct address interviews‘ frequently signal ‚reality‘ rather than the actual content of those interviews.“²⁵²

²⁴⁹ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 311.

²⁵⁰ Vgl. Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpheuts „The Forbidden Quest“ (1993), in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 192.

²⁵¹ Krieg, Peter: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne. in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990, S. 93.

²⁵² Ward, Paul: The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 256.

Die Mockumentary gibt mit ihrem eigenen fiktionalen Charakter also nicht nur ihre eigene Konstruiertheit preis, sondern lenkt überhaupt erst den Blick auf die Konstruiertheit von Authentizität und Realität im Dokumentarfilmgenre.

5.3 Dokumentarfilm als „a fiction like any other“²⁵³

Dadurch, dass sich der authentische und realistische Eindruck des Dokumentarfilms nicht nur als konstruiert, sondern auch als in einen fiktionalen Kontext übertragbar herausstellt, kann der Dokumentarfilm seinen als exklusiv formulierten Anspruch auf *Authentizität* und *Realität* nicht mehr verteidigen. Denn die typisch filmischen Mittel des Dokumentarfilms werden in der Mockumentary zu Codes und Konventionen, die mit ihrer spezifischen Wirkung durchaus auch in einem fiktionalen Kontext anwendbar und somit kein Indikator mehr sind für die *Echtheit* und Besonderheit dokumentarischer Aufnahmen.

Für Roger Odin ist die traditionelle Grenzziehung zwischen Dokumentarfilm und fiktivem Film anhand solch eindeutiger Merkmalszuschreibungen ohnehin veraltet. Er geht davon aus, und die Form und das Vorgehen von Mockumentary-Filmen bestätigen wiederum seine These, dass prinzipiell jeder Film geeignet ist, als Dokumentarfilm gelesen zu werden. Der Eindruck von Authentizität und Realität komme über Anweisungen und Anleitungen zur „dokumentarisierenden Lektüre“²⁵⁴ zustande, die den Filmen in Form von Codes einprogrammiert seien.²⁵⁵ Diese Codes sind quasi flexibel einsetzbare *Tools*, die gewisse Effekte zu generieren helfen. So können dokumentarische Codes und damit Anweisungen zur „dokumentarisierenden Lektüre“ durchaus auch in einem fiktiven Rahmen auftauchen oder auch, wie es beispielsweise in Mockumentaries der Fall ist, eingesetzt werden, um den Zuschauer bewusst in die Irre zu führen.

²⁵³ Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S. 113.

²⁵⁴ Odin, Roger: Dokumentarischer Film und dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 125.

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 126.

Diese Codes, so ergänzt Manfred Hattendorf, verdanken sich – und das ist letztlich genau das, was Mockumentaries funktionieren lässt – in hohem Maße gesellschaftlichen Konventionen.²⁵⁶ Wie bereits dargelegt, geht Hattendorf davon aus, dass es keine filmischen Mittel gibt, die prinzipiell entweder nur dem dokumentarischen oder dem fiktionalen Genre vorbehalten sind.²⁵⁷ Eine „eindeutige Syntax solcher Signale“²⁵⁸ lasse sich nicht festlegen, denn es gebe keine filmischen Gestaltungsmittel, die aus sich heraus der profilmischen oder nichtfilmischen Realität näher kämen als andere. Der Code des Authentischen sei daher variabel und die rezipientenseitige Anerkennung des Dokumentarfilms als *Dokumentarfilm* beruhe letztendlich auf gesellschaftlicher Übereinkunft, auf Konventionen.²⁵⁹

„Es sind Gewohnheiten, gesellschaftliche Konventionen, dass man von Fotos annimmt, sie würden historische Tatsachen wiedergeben.“²⁶⁰

Analog zur Fotografierezeption machen Mockumentaries genau dies deutlich: sie spielen mit den Konventionen, instrumentalisieren sie und führen dem Publikum vor, dass sich mit dem Auftauchen dokumentarischer Konventionen automatisch, quasi reflexhaft und konditioniert, eine gewisse Erwartungshaltung und ein gewisses Vertrauen einstellt, das dem Publikum kaum bewusst ist und daher auch nicht hinterfragt wird.

Wenn man sich noch einmal die Mockumentary „Forgotten Silver“²⁶¹ mit ihren unterschiedlichen Lesarten in Erinnerung ruft, bestätigen sich diese Annahmen von der fehlenden Eindeutigkeit filmischer Mittel und es zeigt

²⁵⁶ Dieser Aspekt wurde bereits in Punkt 2.2.2.3. angerissen.

²⁵⁷ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 216.

²⁵⁸ Ebd., S. 72.

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 216.

²⁶⁰ Eitzen, Dirk: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*. http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf, letzter Abruf 19.02.2007, S. 28.

²⁶¹ „Forgotten Silver“, 1995, Regie: Costa Botes, Peter Jackson.

sich, dass der Unterschied von Dokumentarfilm und fiktionalem Film letztendlich ein Rezeptionseffekt ist.²⁶²

Besser noch wird dieser Effekt am Beispiel von „No Lies“²⁶³ deutlich. Der Film ist zuerst – wenn die Täuschung noch nicht offenbar ist – ein Dokumentarfilm und wird auch als solcher wahrgenommen und interpretiert. „Damit *ist* er auch Dokumentarfilm“²⁶⁴, konstatiert Eitzen. Sobald das Publikum im Abspann erfährt, wie der Film gemacht wurde, wird er jedoch als fiktionaler Film gelesen. Das bedeutet, dass ein und derselbe Film, je nach Rahmung entweder als Spielfilm oder als Dokumentarfilm wahrgenommen werden kann.²⁶⁵

Damit schrumpft die Differenz zwischen Dokumentarfilm und fiktionalem Film mehr oder weniger auf eine unterschiedliche Anweisung zur Lektüre, wie Odin es bereits bemerkt hat²⁶⁶ bzw., wie Jürgen E. Müller es beschreibt, auf ein unterschiedliches Verhältnis zur vorfilmischen Realität.²⁶⁷

Darüber hinaus bedeutet es letztendlich, dass die filmischen Bilder an sich nicht eindeutig sind, nicht für sich sprechen und damit keine *eindeutigen* Fakten²⁶⁸ liefern können. Es zeigt sich, dass sie durchaus interpretationsbedürftig sind und vor allem der Kontext darüber entscheidet, was die Bilder letztendlich aussagen.

²⁶² Dieser Ansicht ist beispielsweise auch Eitzen. Vgl. Eitzen, Dirk: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus.*

http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf, letzter Abruf 19.02.2007, S. 1ff.

²⁶³ „No Lies“, 1974, Regie: Mitchell Block.

²⁶⁴ Eitzen, Dirk: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus.*

http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf, letzter Abruf 19.02.2007, S. 35.

²⁶⁵ An diesem Beispiel wird auch gut deutlich, wie groß die Relevanz der im 2. Kapitel genannten Vereinbarung bzgl. *Wahrheit* (vgl. Wahrheitsanspruch des Filmemachers gegen Verzicht der Infragestellung dieser *Wahrheit* des Zuschauers) zwischen Filmemacher und Zuschauer ist. Je nachdem, ob er glaubt einen dokumentarischen oder fiktionalen Film vor sich zu haben, unterscheiden sich seine Ansprüche und Erwartungshaltung stark voneinander.

²⁶⁶ Vgl. Odin, Roger: Dokumentarischer Film und dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.* 1990, S. 126.

²⁶⁷ Vgl. Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm „Transit Levantkade“ (1990). in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskursfilm. Münchner Beiträge zur Filmphilologie.* 1995, S. 129.

²⁶⁸ Wie vom klassischen Dokumentarfilm behauptet. Vgl. Ausführungen in Kapitel 2.

In vielen anderen Fällen bemerkt das Publikum bereits während des Mockumentary-Films die beschriebene Ambivalenz, da es Schwierigkeiten hat, den Film eindeutig als Dokumentarfilm oder fiktionalen Film zu definieren. Mockumentary-Filme zeigen etwas, was beides sein *kann* bzw. beides gleichzeitig *ist*, denn sie *sind* eine Mischung aus Dokumentarfilm *und* fiktionalem Film.

Damit verwischt die Mockumentary als hybride Form die gewohnte Trennlinie zwischen den beiden Genres und betont hingegen die Überschneidungen und Parallelen, die zwischen den beiden Formen bestehen.

Die traditionelle Abgrenzung des Dokumentarfilms vom fiktionalen Genre, die gerade über solche eindeutigen und für den Dokumentarfilm elementaren Zuschreibungen wie Authentizität und Realität funktionierte, wird hinfällig. Die vom Dokumentarfilm propagierte Überlegenheit gegenüber dem fiktionalen Genre stellt sich als gelernte Vereinbarung heraus.

Somit muss der Dokumentarfilm die *Alleinherrschaft* über das für sich beanspruchte Territorium *Realität, Wirklichkeit und Authentizität* abtreten.

Diese Relativierung findet sich auch bei Peter Krieg, wenn er beispielsweise behauptet, dass der „(...) Dokumentarfilm im Grunde genausoviel und genausowenig mit Wahrheit oder Realität zu tun hat, wie jedes andere Medium - sei es nun die abstrakte Malerei, der Experimentalfilm oder der Science Fiction Roman“²⁶⁹.

5.4 Bilder können lügen – Simulierte Realität

Die Mockumentary-Filme tragen allerdings auch noch auf andere Art und Weise dazu bei, dass der besondere Status des Dokumentarfilms unterminiert und in Frage gestellt wird.

Wie in Kapitel 2 gezeigt wurde, hängt das Vertrauen in die Beweiskraft des Bildes mit dem hohen Stellenwert der Augenzeugenschaft zusammen. Das, was man mit eigenen Augen wahrnimmt, gilt als verlässlich und

²⁶⁹ Krieg, Peter: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne. in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990, S. 91.

wahr.²⁷⁰ Auch den mit einer Kamera aufgenommenen, realistisch wirkenden Bildern wird eine hohe Zeugniskraft für Faktizität zugesprochen. Kamerabilder gelten als Beweis dafür, dass etwas tatsächlich vorhanden ist und scheinen auf ihr Objekt unmittelbar zu verweisen oder noch Spuren der Wirklichkeit in sich zu tragen.²⁷¹

Gerade in der behaupteten Referentialität, d.h. der Übereinstimmung des (Ab-)Bilds mit dem Abgebildeten, lag die Stärke der dokumentarischen Bilder. Sie schienen das dokumentarfilmtypische Versprechen eines „So ist es gewesen“ zu enthalten.²⁷²

Mockumentaries führen diese Behauptung allerdings ad absurdum:

„They (die Mockumentaries, Anmerkung der Verf.) appropriate documentary aesthetics to create a fictional world thereby severing the direct relationship between the image and the referent.“²⁷³

Die direkte Beziehung zwischen dem Bild und dem Abgebildeten wird also gekappt, wie es Lipkin/Paget/Roscoe beschreiben. Die Zuschauer sehen eine Kopie von einer Wirklichkeit, die immer wieder ihre Authentizität behauptet, dessen Original aber so nie existiert hat. D.h. die Bilder zeigen sich als Kopie von etwas, das nie *wirklich* passiert ist, obwohl die Kopie ständig behauptet, dass sie die Kopie eines Originals sei.²⁷⁴ Es gibt keine rein vorfilmische Realität, die abgebildet wird, doch der Zuschauer hat sich so an diese zweite, filmische Wirklichkeit gewöhnt, dass er davon ausgeht,

²⁷⁰ Vgl. Doelker, Christian: Getürkte Wirklichkeit. Vom Mißbrauch der Bilder. in: Wunden, Wolfgang (Hg.): *Beiträge zur Medienethik. Wahrheit als Medienqualität*. 1996, S. 29.

²⁷¹ Ebd., S. 29.

²⁷² Kanzog zitiert nach: Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts „The Forbidden Quest“(1993), in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. 1995, S. 198.

²⁷³ Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 14.

²⁷⁴ Genaueres zu diesem Punkt findet sich z.B. in Paech, Joachim: Rette, wer kann (). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 110-124.

dass es immer auch eine erste geben muss, d.h. dass die zweite Wirklichkeit ein Beweis dafür ist, dass die erste genau so auch existiert.²⁷⁵

Mockumentary-Filme spielen mit dem Vertrauen der Zuschauer in diese zweite Wirklichkeit, „(...) um es (oder die Täuschungen dokumentarischer Filme) zu (ent)täuschen“²⁷⁶.

Der Zuschauer beginnt zu schwanken zwischen dem Glauben an die wahrgenommenen Bilder und der Infragestellung ihres Status als Zeugnisse von Begebenheiten, die *real* vermeintlich so passiert sind.²⁷⁷

Die filmisch erzeugten Bilder können keine Originale mehr verbürgen und verlieren somit ihren Status eines Garanten für *Authentizität* und *Wahrheit*. Oder anders gesagt: Das Vertrauen in die Kamera als wissenschaftliches Instrument, als einem Instrument, dessen Bilder als wissenschaftlicher Beweis dafür dienen, dass etwas tatsächlich und genau so passiert ist, wird zerstört.²⁷⁸

Bereits Walter Benjamin beharrte auf der Eigentümlichkeit der Kamerawirklichkeit, wenn er im Kontext der Diskussion des *Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* am Beispiel des Filmbilds resümiert:

„So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.“²⁷⁹

²⁷⁵ Vgl. Paech, Joachim: „Durch den Wirklichkeitseffekt des Tonfilms und insbesondere die Allgegenwart des Fernsehens haben wir uns an die zweite, wesentlichere Wirklichkeit gewöhnt.“ Paech, Joachim: *Rette, wer kann ()*. Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 116.

²⁷⁶ Ebd., S. 118.

²⁷⁷ Vgl. Ward, Paul: *The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record*. in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 279.

²⁷⁸ Natürlich tragen vor allem auch neuere digitale Manipulationsmöglichkeiten dazu bei, dass das fotografische Bild seinen Beweischarakter (und damit der Dokumentarfilm seine Legitimation) verliert. Auf diese Form der Manipulation oder Täuschung, die hin und wieder auch von Mockumentaries instrumentalisiert und damit ins Bewusstsein gerückt wird, soll an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden. Vgl. dazu exemplarisch die Ausführungen von Kessler: Kessler, Frank: *Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder*.
http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Frank_Kessler_Fakt_oder_Fiktion.pdf, letzter Abruf 19.02.2007, S. 63ff.

²⁷⁹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 2003, S. 36.

Diese „andere Natur“ ist eben nicht die einer vorfilmischen wirklichen Welt der Dinge, die nur noch – als Kopie – in das Medium des Films zu übertragen wäre.

Anders herum betrachtet, bedeutet dies, dass der Glaube an die Anwesenheit des Originals durch und in der Kopie nicht länger zu halten ist. Die Kopie, sprich das Filmbild bzw. die Fotografie, folgt vielmehr einer Eigenlogik, die sich vom Original, das „zum Auge spricht“, emanzipiert hat. Wie bereits an früherer Stelle zitiert, behauptete der Dokumentarfilmer Donn A. Pennebaker einmal über seinen Film „Don't Look Back“²⁸⁰:

„You couldn't fake it in a hundred years!“²⁸¹.

Mockumentaries widerlegen diese Behauptung und zeigen, dass *Realität* und *Authentizität* von Dokumentarfilmen durchaus simuliert werden kann und zwar so, dass für den Zuschauer kein Unterschied zu erkennen ist.²⁸²

Der Unterschied von Kamerawirklichkeit und Augenzeugenschaft verschwimmt dabei beim Rezipienten.

Wenn dem Publikum aber bewusst wird, wie sehr es sich an die dokumentarische Wirklichkeit gewöhnt und ihr vertraut hat und wenn es gleichzeitig begreift, dass Realität simuliert werden kann, dann wird einerseits das Vertrauen in den Dokumentarfilm erschüttert. Andererseits bietet diese *Erschütterung* aber die Chance, ein Bewusstsein für die Relativität und Selbstreferentialität von Bildern und somit einen kritischen Umgang mit dem Dokumentarfilm-Genre zu entwickeln.

Mit Blick auf die vorstehend aufgeführten Punkte lässt sich abschließend feststellen, dass der Glaube an die dokumentarische Kamera als „objektives Fenster auf die Welt“²⁸³ durch die Existenz des Genres Mockumentary als Mythos entlarvt wird. Der Anspruch auf Wahrheitsvermittlung erscheint, so Palm, „nicht mehr als transzendentes

²⁸⁰ „Don't Look Back“, 1967, Regie: D.A. Pennebaker.

²⁸¹ Pennebaker, zitiert nach: Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette: *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Filmed Video*. 1998, S. 227.

²⁸² Baudrillard hat sich intensiv mit dem Thema der *Simulation* beschäftigt und dies insbesondere im Zusammenhang mit der so genannten *Postmoderne*. Vgl. Baudrillard, Jean: *Simulations*. 1983.

²⁸³ Hattendorf Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 16.

Prinzip, als hohes Ziel, das sich – hat man nur die nötige Geduld – erreichen ließe, sondern sie erweist sich als schöpferisches Unternehmen“.²⁸⁴

Der Dokumentarfilm kann somit seinen Anspruch, *eine* absolute, allgemein gültige reale Außenwelt erkennen und abbilden zu können, nicht halten. Auch seine Rolle als Vermittler einer objektiven, unteilbaren Wahrheit, als Instanz mit Autorität, wird obsolet. Das, was der Dokumentarfilm anbieten kann, ist ein Angebot sich widersprechender und relativer (nicht absoluter) Beschreibungen und Interpretationen. Die Frage, inwieweit innerhalb eines solchen Verständnisses des Dokumentarfilmes Kategorien wie *Objektivität* oder *Wahrheit* dennoch Geltung beanspruchen können, sprengt an dieser Stelle den Rahmen dieser Arbeit. Ansätze zu einer solchen Diskussion lassen sich in den Argumentationen vieler Konstruktivisten²⁸⁵ finden.

²⁸⁴ Palm, Michael: *Zelig's Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten.* <http://www.nachdemfilm.de/no2/pal01dts.html>, letzter Abruf 19.02.2007, S. 7.

²⁸⁵ Innerhalb des Konstruktivismus gibt es verschiedenste Spielarten, verschiedene Formen des Konstruktivismus. Ernst von Glasersfeld hat beispielsweise den so genannten *Radikalen Konstruktivismus* entwickelt, der die Existenz einer absoluten Realität zwar nicht leugnet, aber behauptet, dass es prinzipiell nicht möglich ist, sie zu erkennen. „Unsere Wirklichkeiten sind unsere Konstruktionen – und das ist alles.“ Vgl. Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien.* 2003, S. 183.

RESÜMEE

Die Diskussion des Verhältnisses von Mockumentary und Dokumentarfilm führte die vorliegende Arbeit zunächst zur Vorstellung der entscheidenden Charakteristika beider Filmtypen. Die gegenseitige Abgrenzung von Mockumentary und Dokumentarfilm stellte anhand der zitierten Literatur ihre Unterschiede heraus, um im letzten Kapitel „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“ die Schwierigkeiten einer scharfen Abgrenzung des Dokumentarfilms als non-fiktionales Genre vom fiktionalen Genre herauszustellen. Die Diskussion der Mockumentary funktionierte hierbei als Mittel der Dekonstruktion eines bestimmten Verständnisses des Dokumentarfilms. Entscheidend für diese dekonstruierende Lesart der Mockumentary ist ihre *Bezogenheit* auf den Dokumentarfilm. Eine Mockumentary ist immer ein Film *über* den Dokumentarfilm: nicht nur über einen bestimmten dokumentarischen Gegenstand, sondern – so lautet die in der Einleitung aufgestellte These – über den Dokumentarfilm als *Genre*. Die genannte Bezogenheit der Mockumentary auf den Dokumentarfilm lässt sich also als *Reflexivität* gegenüber dem dokumentarischen Genre präzisieren.

Als wesentliche Eigenschaft der Mockumentary lässt sich dabei die Imitation der dokumentarischen *Form* festhalten. Mockumentaries stimmen mit dem Dokumentarfilm formalästhetisch weitgehend überein, benutzen dessen typische Elemente und Stilmittel.

In Bezug auf ihren Inhalt allerdings müssen sie als fiktionale Filme gelten, da sie von erfundenen und nicht von *gefundenen* Geschichten handeln, wie es dem Selbstverständnis des Dokumentarfilms entspräche. Aus dieser Differenz von Form und Inhalt bezieht die Mockumentary ihre parodistische, kritische und in letzter Instanz dekonstruierende Wirkung in Bezug auf den Dokumentarfilm.

Die Frage daher, ob die Mockumentary eher dem fiktionalen oder dokumentarischen Genre zuzurechnen ist, berührt die Frage, inwiefern der Dokumentarfilm innerhalb der antinomischen Zuschreibung real-fiktiv zu positionieren ist bzw. ob diese Zuschreibung letzten Endes überhaupt eine sinnvolle im Kontext des Dokumentarfilms darstellt.

Aus systematischen Überlegungen wurde im Vorstehenden allerdings zunächst dafür plädiert, die Mockumentary dem fiktionalen Genre zuzuordnen, da sie eine fiktive Haltung gegenüber der realen Welt einnimmt. Auch von ihrem Selbstverständnis her ist die Mockumentary dem fiktionalen Genre zuzurechnen, da sie selbst keinen im herkömmlichen Sinne dokumentarischen Anspruch erhebt. Dieser wird zwar vorgetäuscht, diese Täuschung soll aber – so die Logik der Mockumentary – am Ende vom Publikum durchschaut werden.

Als Bezugspunkt der Mockumentary wurde der Dokumentarfilm ausführlich vorgestellt, um herauszuarbeiten, worin die dokumentarische Form genau besteht, ob es *die* dokumentarische Form überhaupt gibt und ob es typische Merkmale gibt, die vom Publikum sofort wieder erkannt und als dokumentarisch identifiziert werden. Trotz der Schwierigkeiten, zu einer allgemein verbindlichen Minimaldefinition zu gelangen, lässt sich festhalten, dass der Dokumentarfilm üblicherweise mit der *Welt der Fakten* verbunden wird im Gegensatz zum fiktionalen Film und der *Welt der Illusionen*, der *Traumwelt*.

Über diese Abgrenzung hinaus konnten mithilfe von Nichols drei Gemeinsamkeiten von Dokumentarfilmen herausgearbeitet werden: Erstens ein Selbstverständnis, das sich der Wahrheit verpflichtet fühlt (Wahrheitsstreben), zweitens bestimmte Darstellungsformen zur Sicherung des Wiedererkennungswerts, bestehend aus typischen Codes und Konventionen (z.B. Voice-Over-Kommentar, Handkamera, Interviews) und drittens eine Erwartungshaltung des Publikums in Bezug auf authentische bzw. wahrheitsgemäße Wiedergabe der Realität.

Dieses klassische Verständnis des Dokumentarfilms stützt sich auf implizite Vorannahmen wie die vermeintliche Objektivität des Kameraauges. Auch der Glaube, dass noch Spuren des Realen in filmischen Bildern enthalten seien, dass eine *wahre*, reale Welt *hinter* den Filmbildern existieren müsse, nährt die Autorität des Dokumentarfilms, dem als aufklärerischen Genre eine Nähe zu Wissenschaftlichkeit und objektivem Nachrichtenjournalismus zugeschrieben wird.

Dieses klassische Verständnis des Dokumentarfilms gerät nun durch die Mockumentary ins Wanken. Um zu verstehen, wie brüchig und

problematisch die klassische Auffassung des Dokumentarfilms als *realistischem*, neutralem, quasi autorlosem Genre ist, untersuchte die vorliegende Arbeit die widersprüchlichen Charakteristika der Mockumentaries. Die Mockumentaries stehen mit ihrer dokumentarischen Form bei fiktivem Inhalt *zwischen* der antinomischen Zuschreibung real-fiktiv. Mit dem Gebrauch typisch dokumentarischer Codes und Konventionen provozieren Mockumentaries beim Publikum also eine dokumentarische Lesart. Dazu werden vor allem die Codes und Konventionen imitiert, die einen Eindruck unvermittelter Realität unterstützen, also den Eindruck von Authentizität und Objektivität generieren. Dieses so beim Publikum erzeugte Vertrauen wird an anderer Stelle aber bewusst wieder gebrochen und irritiert, nämlich an den Stellen, an denen die Mockumentary ihre eigentliche Fiktionalität erkennen lässt. So prallen schließlich Strategien der Beglaubigung auf Strategien der Irreführung. Dieses für die Mockumentary typische Verwirrspiel aus *Wahrheit* und Täuschung, aus Fiktivem und Authentischem lenkt die Aufmerksamkeit auf das Dokumentarfilmgenre selbst, das von dieser Art der Verunsicherung durch Täuschung und Ent-Täuschung nicht unberührt bleibt. Die Zuschauer stellen sich nun nämlich nicht mehr die Frage, was real und was fiktiv ist, sondern: Ist das ein *echter* Dokumentarfilm? Anders herum bewirkt diese Verwirrstrategie für die Publikumsrezeption einer Mockumentary eine genau spiegelbildliche Frage: Ist das alles bloß Fiktion? Der Wechsel sich widersprechender dokumentarischer und fiktionaler Signale macht es dem Zuschauer unmöglich, einfach in die (fiktionale) filmische Wirklichkeit einzutauchen und schafft somit eine gewisse Distanz zum Film. Der Zuschauer beginnt, sich mit dem, was er sieht und denkt auseinanderzusetzen und ggf. zu hinterfragen.

Diese kritische Wirkung der Mockumentaries lässt sich in ihrer Intensität in drei graduelle Kategorien einteilen: Parodie, Kritik und Dekonstruktion.

Als wichtigstem Punkt der Argumentation hat sich daher das letzte Kapitel der Dekonstruktion des Dokumentarfilmgenres durch die Mockumentary gewidmet.

Mockumentaries dekonstruieren dadurch das Dokumentarfilmgenre, indem sie es imitieren. Sie nutzen so auf subversive Weise von innen

heraus die Stärken des *Gegners* für ihre eigenen Zwecke und *besiegen* diesen letztendlich mit seinen eigenen *Waffen*. Die subversive Wirkung einer immanenten Kritik durch Offenlegung des Konstruiertseins des parodierten bzw. kritisierten Gegenstands erklärt exemplarisch, was unter *Dekonstruktion*, wie sie eingangs vorgestellt worden ist, genau zu verstehen ist.

Während der Dokumentarfilm üblicherweise seinen konstruierten Charakter versteckt und stattdessen seinen Abbildcharakter betont, lenken Mockumentaries die Aufmerksamkeit des Publikums gerade auf die Vermitteltheit, auf die Gestaltetheit und Künstlichkeit des Films und damit letztendlich auch auf die *Realität des Films* selber. Dadurch, dass nicht mehr das Dargestellte, das Mitgeteilte selbst, sondern die Instanz der Vermittlung in den Mittelpunkt des Rezeptionsinteresses rückt, wird sichtbar, wie sehr das Medium selbst mit all seinen spezifischen Charakteristika an der Vermittlung der Inhalte beteiligt ist und diese verändert und mitgestaltet. Das wiederum bedeutet, dass Wirklichkeit von technischen Medien wie dem Fotoapparat oder der Filmkamera nicht einfach reproduziert und abgebildet sondern verändert wird.

Mockumentaries zeigen etwas, was beides sein *kann* bzw. beides gleichzeitig *ist*, denn sie *sind* eine Mischung aus Dokumentarfilm *und* fiktionalem Film. Damit verwischt die Mockumentary als hybride Form die gewohnte Trennlinie zwischen den beiden Genres und betont hingegen die Überschneidungen und Parallelen, die zwischen den beiden Formen bestehen – auch dies lässt sich als Effekt der dekonstruierenden Wirkung der Mockumentaries begreifen.

Diese Dekonstruktion hat für Selbstverständnis und Rezeption des Dokumentarfilms weit reichende Folgen.

Mockumentaries demonstrieren, dass es möglich ist, unabhängig vom Inhalt und mit Hilfe bestimmter ästhetischer Formen, Eindrücke von Authentizität und Wahrhaftigkeit auch in einem fiktionalen Kontext zu konstruieren, sodass der Zuschauer nicht in der Lage ist, die *Echtheit* oder *Falschheit* des Films anhand seiner Bilder auszumachen.

Damit macht die Mockumentary deutlich, dass sich die authentische Wirkung des Dokumentarfilms vor allem dem Einsatz ästhetischer

Strategien, einer bestimmten *Rhetorik* verdankt. Diese Authentizität stellt demnach das Ergebnis filmischer Bearbeitungsmodi dar und liegt nicht in seiner authentischen Quelle begründet.

Der Dokumentarfilm kann deshalb seinen als exklusiv formulierten Anspruch auf *Authentizität* und *Realität* nicht mehr verteidigen. Ob es sich überhaupt um einen Dokumentarfilm oder fiktionalen Film handelt, muss letztendlich als Rezeptionseffekt, der sich bestimmter filmischer Techniken und Rezeptionsmuster verdankt, verstanden werden. Mockumentaries zeigen nämlich, dass *Realität* und *Authentizität* durchaus simuliert werden können und zwar so, dass für den Zuschauer kein Unterschied zu erkennen ist. Indem die Mockumentaries einen realistischen *Look* konstruieren und gleichzeitig ihre eigentliche Fiktionalität signalisieren, wird dem Publikum vorgeführt, wie einfach es ist, über eine ästhetische Angleichung von Realität und Film eine perfekte Illusion der Wirklichkeit zu generieren. Das Publikum einer Mockumentary muss darüber hinaus feststellen, dass es dazu tendiert, einem Film, der realistisch *aussieht* und *klingt*, Glauben zu schenken und zu vertrauen, selbst wenn es weiß, dass dieser künstlich also inszeniert und konstruiert ist. Das Publikum lernt so im Idealfall mit Doppeldeutigkeiten umzugehen und sieht, dass nicht alles eindeutig ist und in die *Schubladen Real* oder *Fiktiv* einsortiert werden kann.

LITERATURVERZEICHNIS

- Armes, Roy: *Film and Reality. An Historical Survey*. Hammondswoth: 1974.
- Bass, William: Filmic Objectivity and Visual Style, in: Thomas, Sari (Hg.): *Film/Culture. Explorations of Cinema in its Social Context*. London: 1982, S. 139-146.
- Baudrillard, Jean: *Simulations*. New York: Semiotext(e) Inc., 1983.
- Bayer, Gerd: Artifice and Artificiality in Mockumentaries, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 164-178.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Sonderausgabe zum 40-jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Berg, Jan: Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl Verlag, 1990, S. 97-109.
- Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des „Dokumentarischen“, in: Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren Presseverlag, 2001, S. 51-70.

- Berg-Ganschow, Uta: Das Problem mit der Authentizität im Dokumentarfilm, in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990, S. 85-87.

- Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: WVT Verlag, 1997.

- Beyerle, Monika / Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1991.

- Bibliographische Institut AG (Hg.): *Farbiges Grosses Volkslexikon*. Band 8, Mannheim: 1981.

- Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl Verlag, 1990.

- Conrich, Ian / Smith, Roy: Fool's Gold: New Zealand's „Forgotten Silver“, Myth and National Identity, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 230-236.

- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.

- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

- Doelker, Christian: Getürkte Wirklichkeit. Vom Mißbrauch der Bilder, in: Wunden, Wolfgang (Hg.): *Beiträge zur Medienethik. Wahrheit als Medienqualität*. Bd.3. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1996, S. 29-35.

- Engemann, Peter: *Postmoderne und Dekonstruktion – Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Reclam: Stuttgart, 1990.
- Filmstellen VSETH / VSU (Hg.): *Parodie & Satire*. Zürich: VSETH, 1992.
- Geppert, A. C. T.: *Forschungstechnik oder historische Disziplin? Methodische Probleme der Oral History*. in: GWU 45, 1994, S. 303-323.
- Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette: *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Filmed Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- Hamann, Richard: *Theorie der Bildenden Künste*. Berlin: Akademie Verlag Berlin, 1980.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. CLOSE UP Bd. 4., 2. Auflage. Konstanz: UVK Medien, 1999.
- Hattendorf, Manfred: *Fingierter Dokumentarfilm*. Peter Delpheuts „The Forbidden Quest“ (1993), in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Diskurs-Film Verlag, 1995, S. 191-211.
- Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Diskurs-Film Verlag, 1995.
- Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990.

- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001.

- Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Texte zum Dokumentarfilm Bd.3. Berlin: Vorwerk Verlag, 1998.

- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1988.

- Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren Presseverlag, 2001.

- Kimmerle, Heinz: *Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1988.

- Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.

- Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.

- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

- Krieg, Peter: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne, in: Heller, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990, S. 88-95.

- Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 11-26.
- Ludes, Peter / Schumacher, Heidemarie / Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd.3. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, 2004.
- Mamber, Stephen: *Cinema Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, Mass., 1974.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel: Verlag der Kunst Dresden, 1995.
- Meyers Lexikonredaktion (Hg.): *Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden*. Mannheim, Leipzig, Wien: B.I. Taschenbuchverlag, 1992.
- Meyn, Hermann: *Massenmedien in Deutschland*. Konstanz: UVK Medien, 1999.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 2004.

- Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm „Transit Levantkade“ (1990). in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Diskurs-Film Verlag, 1995, S. 127-148.

- Neale, Stephen / Krutnik, Frank: *Popular Film and Television Comedy*. London, Routledge: 1990.

- Nichols, Bill: *Performativer Dokumentarfilm*, in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. München: Diskurs-Film Verlag, 1995, S. 149-166.

- Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: 1991.

- O'Brien, Harvey: "That's Really the Title?" Deconstruction in "The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom" (1993) and "Real Life" (1978), in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 191-204.

- Odin, Roger: Dokumentarischer Film und dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl Verlag, 1990, S. 125-146.

- Paech, Joachim: Rette, wer kann (). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl Verlag, 1990, S. 110-124.

- Paech, Joachim: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl Verlag, 1990, S. 33-50.
- Paget, Derek: *No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1998.
- Platinga, Carl: *A Theory of Representation in Documentary Film*. Ann Arbor: 1989.
- Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006.
- Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema, in: *Rosenthal, Alan / Corner, John: New Challenges for Documentary*. Second Edition, Manchester, New York: Manchester University Press, 2005, S. 230-241.
- Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2001.
- Roscoe, Jane: Man Bites Dog: Deconstruction the Documentary Look, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 205-215.
- Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. Second Edition, Manchester, New York: Manchester University Press, 2005.

- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: C.J. Bucher Verlag, 1982.
- Rotha, Paul: *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Third, revised and enlarged Edition, London: Faber and Faber, 1951.
- Rother, Rainer: *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1997.
- Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie, in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. München: Diskurs-Film Verlag, 1995, S. 11-28.
- Sickels, Robert: "It Ain't the Movies! It's Real Life!" Cinematic Alchemy in Woody Allen's "Woody Allen" D(M)oc(k)umentary Oeuvre, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 179-190.
- Strzysch, Marianne (Hg.): *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*. Bd. 15, Leipzig: Brockhaus, 1997.
- Thomas, Sari (Hg.): *Film/Culture. Explorations of Cinema in its Social Context*. London: 1982.
- Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*. München: Hanser Verlag, 1973.

- Ward, Paul: The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record, in: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006, S. 270-283.
- Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien*. Konstanz: UVK Medien, 2003.
- Weischenberg, Siegfried / Kleinsteuber, Hans J. / Pörksen, Bernhard (Hg.): *Handbuch Journalismus und Medien. Praktischer Journalismus*. Band 60. Konstanz: UVK Medien, 2005.
- Wember, Bernward: *Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht*. Erweiterte Neuauflage, Berlin: Colloquium Verlag, 1972.
- Winston, Brian: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995.
- Wunden, Wolfgang (Hg.): *Beiträge zur Medienethik. Wahrheit als Medienqualität*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1996.
- Zimmermann, Peter (Hg.): *Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. Konstanz: UVK Medien, 1995.
- Zimmermann, Peter: *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*. München: Goethe-Institut, 2001.

Internetquellen (Stand aller Quellen Februar 2007)

- *Mockumentary*, in:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>
- *Oberhausener Manifest*, in:
http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/
- *This is Spinal Tap!*, in:
<http://www.spinaltapfan.com/articles/intro.html>
- Doherty, Thomas: *The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary*, in:
<http://www.cineaste.com/thes.htm>
- Eitzen, Dirk: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*, in:
http://www.montageav.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf
- Kessler, Frank: *Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder*, in:
http://www.montageav.de/pdf/072_1998/07_2_Frank_Kessler_Fakt_oder_Fiktion.pdf
- Palm, Michael: *Zelig's Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten*, in: <http://www.nachdemfilm.de/no2/pal01dts.html>
- Zimmermann, Peter: *Geschichte des Dokumentarfilms in Deutschland*, in: <http://www.goethe.de/kue/flm/thm/de43803.htm>

Filmverzeichnis

Mockumentaries:

- *Alien Abduction: Incident in Lake County* (1998), USA, 50 Minuten
Regie: Dean Alioto

- *Broadway Danny Rose* (1984), USA, 84 Minuten
Regie: Woody Allen

- *ER ('Ambush')* (1997), USA, 50 Minuten
Regie: Thomas Schlamme

- *Forgotten Silver* (1995), Neuseeland, 50 Minuten
Regie: Costa Botes, Peter Jackson

- *Man Bites Dog* (1992), Belgien, 88 Minuten
Regie: Remy Belvaux, Andre Bonzel, Benot Poelvoorde

- *No Lies* (1974), USA, 15 Minuten
Regie: Mitchell Block

- *Sweet and Lowdown* (1999), USA, 95 Minuten
Regie: Woody Allen

- *The Rutles* (1978), Großbritannien, 71 Minuten
Regie: Eric Idle, Gary Weis

- *Take the Money and Run* (1969), USA, 85 Minuten
Regie: Woody Allen

- *This Is Spinal Tap! – A Rockumentary by Martin DiBergi* (1984), USA,
82 Minuten
Regie: Rob Reiner, Christopher Guest

- *Zelig* (1983), USA, 79 Minuten
Regie: Woody Allen

Sonstige:

- *Don't Look Back* (1967), USA, 96 Minuten
Regie: D.A. Pennebaker

- *Gimme Shelter* (1970), USA, 90 Minuten
Regie: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin

- *Monterey Pop* (1968), USA, 88 Minuten
Regie: D.A. Pennebaker

- *Woodstock* (1970), USA, 184 Minuten
Regie: Michael Wadleigh

Berliner Schriften zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Jakob F. Dittmar

ISSN 1869-0041 (Druckausgabe); ISSN 1869-005X (Online-Version)

- 1: Raetzsch, Christoph: Wider die Simulation: Medien und symbolischer Tausch.** Revisionen zum Frühwerk Jean Baudrillards. - 2009. - 118 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2126-7**
ISBN (print) **978-3-7983-2132-8** Preis EUR **8,90**
- 2: Flügge, Maximilian: Spannungsfeld Auftrag - Konvergenz: Der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Deutschland.** - . - 2009. - 134 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2131-1**
ISBN (print) **978-3-7983-2133-5** Preis EUR **9,90**
- 3: Baizza, Achmed: Die Unterhaltungsindustrie gegen das Filesharing.** - . - 2009. - 143 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2138-0**
ISBN (print) **978-3-7983-2139-7** Preis EUR **10,90**
- 4: Medoch, Melanie Maria: Politische Positionierung - der lange Weg zur Marke.** - . - 2009. - 109 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2136-6**
ISBN (print) **978-3-7983-2137-3** Preis EUR **8,90**
- 5: Janzen, Karoline: Türken in Deutschland: Intergration durch Medien.** - . - 2009. - 98 S., A 5. -
ISBN (online) **978-3-7983-2147-2**
- 6: Stix, Cornelia: Der Reiz des Verbotenen - Zur Akzeptanz der USK-Alterskennzeichen.** - . - 2009. - 116 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2148-9**
ISBN (print) **978-3-7983-2149-6** Preis EUR **8,90**
- 7: Maas, Jessica: Vom "Über-Leben" in der Fremde. Niveau von Reality-Shows im Fernsehen.** - . - 2009. - 105 S., A 5. -
ISBN (online) **978-3-7983-2150-2**
- 8: Dittmar, Jakob F.: Grundlagen der Medienwissenschaft.** - . - 2009. - 156 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2175-5**
ISBN (print) **978-3-7983-2174-8** Preis EUR **11,90**
- 9: Reinhold, Katharina: Speaking with one voice?. Ein Vergleich der Regierungskommunikation in Großbritannien und Deutschland.** - 2009. - 177 S., A 5. - Br
ISBN (online) **978-3-7983-2177-9**
ISBN (print) **978-3-7983-2178-9** Preis EUR **12,90**
- 10: Sextro, Maren: MOCKUMENTARIES und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms.** - . - 2009. - 93 S., A 5. -
ISBN (online) **978-3-7983-2199-1**
-

Nicht aufgeführte Bd.-Nrn. sind vergriffen. Bei Abnahme mehrerer Exemplare eines Titels wird Preisnachlaß gewährt; Näheres auf Anfrage. Die Preise sind unverbindlich und gelten für den Barverkauf. Bei Bestellungen wird zusätzlich eine Versandpauschale erhoben: für das 1. Exemplar 2,00 Euro; für jedes weitere Exemplar 0,50 Euro.

Vertrieb/ Universitätsverlag der TU Berlin
Publisher Universitätsbibliothek
Fasanenstr. 88 (im VOLKSWAGEN-Haus), D-10623 Berlin.
Tel.: (030) 314-76131, Fax.: (030) 314-76133
E-Mail: publikationen@ub.tu-berlin.de
<http://www.univerlag.tu-berlin.de>

Berliner Schriften zur Medienwissenschaft

In unserer heutigen modernen Gesellschaft empfinden wir uns meist als medienkompetent und aufgeklärt. Wir haben gelernt, dass Filme „irgendwie“ immer subjektiv sind und es *die Wahrheit* nicht gibt. Wir glauben nicht alles, was wir im Fernsehen zu sehen bekommen und unterscheiden zwischen Darstellungen von Wirklichkeit (Dokumentarfilmen) und Darstellungen fiktiver Welten (Spielfilmen).

Was passiert aber, wenn ein Film wie ein *typischer* Dokumentarfilm aussieht, am Ende aber paradoxerweise nicht als solcher verstanden werden will? Was, wenn solche als „Mockumentaries“ bezeichneten Filme wie „This is Spinal Tap!“, „Man Bites Dog“ oder „Zelig“ mit uns Zuschauern ein geschicktes Verwirrspiel spielen, indem sie sich widersprechende fiktionale und dokumentarische Signale senden? Was, wenn wir uns am Ende nicht mehr nur fragen, was real und was fiktiv ist, sondern: Ist das ein *echter* Dokumentarfilm?

Mockumentary-Filme führen uns auf humorige oder auch ernste Art und Weise vor, wie sehr uns unsere Sehgewohnheiten, Erwartungshaltungen und der Einsatz filmischer Stilmittel nach wie vor unbemerkt beeinflussen und damit auch, wie leicht wir an die Grenzen unserer Medienkompetenz stoßen. Darüber hinaus sind sie Provokation und Kritik, gerichtet an alle Dokumentarfilmer, die sich in ihrem Anspruch und ihrer Arbeitsweise vom fiktionalen Film abzugrenzen versuchen.

Die Berliner Schriften zur Medienwissenschaft bieten Einblicke, Überblicke und Hintergründe zu wesentlichen Bereichen der Medienwissenschaft.

Herausgeber: Jakob F. Dittmar



Technische Universität Berlin

<http://www.univerlag.tu-berlin.de>

ISSN 1869-005X

ISBN 978-3-7983-2199-1