



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fiktionalisierung des Dokumentarischen.  
Eine Untersuchung der Mockumentaries  
*„Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“* und  
*„Das Wunder von Wien“*“

Verfasserin

Nadja Buchmüller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte



*Allen voran danke ich meinen Eltern, die den Grundstein für meinen Weg gelegt  
und immer an mich geglaubt haben,  
für ihre Unterstützung und Liebe.*

*Und ich danke meinen Mädls, die mich inspiriert und motiviert haben,  
für ihr geduldiges Zuhören und die vielen schönen Stunden.*



## Inhaltsverzeichnis

|                                                            |           |
|------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Einleitung .....</b>                                 | <b>1</b>  |
| <b>2. Mockumentaries .....</b>                             | <b>5</b>  |
| 2.1. Definition des Begriffs .....                         | 5         |
| 2.2. Unterscheidung/ Abgrenzung Dokudrama .....            | 8         |
| 2.3. Aufbau und Form, die Machart von Mockumentaries ..... | 11        |
| 2.4. Offenbarung des fiktionalen Charakters .....          | 12        |
| 2.5. Das Publikum .....                                    | 15        |
| 2.6. Reflexivität .....                                    | 16        |
| 2.7. Stufen von Mockumentaries .....                       | 19        |
| 2.7.1. Parody .....                                        | 19        |
| 2.7.2. Critique .....                                      | 20        |
| 2.7.3. Deconstruction .....                                | 21        |
| 2.8. Geschichte/ Berühmte Mockumentarys .....              | 24        |
| <b>3. Authentisierungsstrategien .....</b>                 | <b>28</b> |
| 3.1. Kameraführung – Bildqualität .....                    | 30        |
| 3.1.1. Kameraführung .....                                 | 30        |
| 3.1.2. Einstellungsgrößen .....                            | 32        |
| 3.1.3. Mangelhafte Aufnahmen und Unschärfe .....           | 33        |
| 3.1.4. Versteckte Kamera .....                             | 34        |
| 3.1.5. Amateuraufnahmen .....                              | 35        |
| 3.1.6. Kameraführung in fiktionalen Filmen .....           | 37        |
| 3.2. Archivbild .....                                      | 38        |
| 3.2.1. Geschichte des Archivbildes .....                   | 39        |
| 3.2.2. Gründe für die Verwendung von Archivbildern .....   | 41        |
| 3.2.3. Kritik und Probleme .....                           | 44        |
| 3.3. Augenzeugen und Interviews .....                      | 44        |
| 3.3.1. Die Entwicklung der TV-Zeitzeugen .....             | 45        |
| 3.3.2. Die Funktion von Zeitzeugen .....                   | 48        |

|                                                       |           |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| 3.3.3. Umgang mit Zeugen .....                        | 50        |
| 3.3.4. Kritik an der Verwendung von Augenzeugen ..... | 52        |
| 3.3.5. Was wenn die Zeitzeugen sterben .....          | 54        |
| 3.4. Experten.....                                    | 54        |
| 3.5. Ton.....                                         | 56        |
| 3.5.1. Kommentar.....                                 | 56        |
| 3.5.1.1. Erzählertypen im Dokumentarfilm.....         | 59        |
| 3.5.2. Geräusche.....                                 | 64        |
| 3.5.3. Ton in fiktionalen Filmen.....                 | 64        |
| 3.5.4. Musik.....                                     | 65        |
| 3.6. Reenactment.....                                 | 67        |
| 3.6.1. Gründe .....                                   | 67        |
| 3.6.2. Stufenfolge der Fiktionalisierung .....        | 69        |
| 3.6.3. Kritik und Probleme .....                      | 69        |
| <b>4. Filmanalyse .....</b>                           | <b>73</b> |
| 4.1. Das Wunder von Wien .....                        | 73        |
| 4.1.1. Aufbau .....                                   | 73        |
| 4.1.2. Besetzung .....                                | 75        |
| 4.1.3. Inhalt.....                                    | 77        |
| 4.1.4. Offenbarung des fiktionalen Charakters .....   | 80        |
| 4.1.5. Kritik .....                                   | 81        |
| 4.1.6. Authentisierungsstrategien .....               | 82        |
| 4.1.6.1. Augenzeugen und Interviews.....              | 82        |
| 4.1.6.2. Nachrichtenbeiträge und Zeitungsartikel..... | 83        |
| 4.1.6.3. Archivbilder .....                           | 85        |
| 4.1.6.4. Die Moderation.....                          | 87        |
| 4.1.6.4.1. Erzählertypen .....                        | 88        |
| 4.1.6.5. Musik .....                                  | 88        |
| 4.1.6.6. Reenactment.....                             | 90        |
| 4.1.6.7. Kameraführung .....                          | 90        |
| 4.1.6.7.1. Einstellungsgrößen.....                    | 91        |
| 4.1.7. Stufen nach Roscoe und Hight.....              | 91        |
| 4.2. Kubrick, Nixon und der Mann im Mond .....        | 93        |

|                                                       |            |
|-------------------------------------------------------|------------|
| 4.2.1. Aufbau .....                                   | 93         |
| 4.2.2. Besetzung.....                                 | 94         |
| 4.2.3. Inhalt.....                                    | 95         |
| 4.2.4. Offenbarung des fiktionalen Charakters .....   | 102        |
| 4.2.5. Kritik.....                                    | 103        |
| 4.2.6. Anspielungen auf andere Filme .....            | 104        |
| 4.2.7. Authentisierungsstrategien .....               | 105        |
| 4.2.7.1. Augenzeugen und Interviews .....             | 105        |
| 4.2.7.2. Nachrichtenbeiträge und Zeitungsartikel..... | 107        |
| 4.2.7.3. Archivbilder .....                           | 109        |
| 4.2.7.4. Der Erzähler.....                            | 110        |
| 4.2.7.4.1. Erzählertypen .....                        | 110        |
| 4.2.8. Reflexivität.....                              | 111        |
| 4.2.9. Stufen nach Roscoe und Hight .....             | 113        |
| <b>5. Resümee.....</b>                                | <b>115</b> |
| <b>6. Literaturverzeichnis.....</b>                   | <b>119</b> |
| 6.1. Filme .....                                      | 119        |
| 6.2. Literatur .....                                  | 119        |
| 6.3. Internetdokumente .....                          | 124        |
| <b>Abstract .....</b>                                 | <b>127</b> |
| <b>Lebenslauf.....</b>                                | <b>129</b> |





## 1. Einleitung

In den letzten Jahren ist im Fernsehen ein wahrer Doku-Boom ausgebrochen. Verschiedenste Formate, die alle den Überbegriff „Doku“ tragen haben sich entwickelt. Vom Doku-Drama zur Doku-History bis hin zur Doku-Soap, allein der Begriff Doku scheint den Fernsehmachern gute Quoten zu garantieren. In all diesen Formaten steht die Unterhaltung des Publikums im Vordergrund, der Authentizitätsanspruch wird dabei hinten angestellt. Emotionalisierung und Personalisierung sind vorrangig. Nachdem in den 90er Jahren vor allem Soap-Operas und Talkshows das Nachmittagsprogramm dominierten sind es nun die Doku-Formate die das Fernsehen beherrschen. Dass dabei fast alle Szenen gestellt sind, ist den meisten Zusehern bekannt, dennoch wird versucht den Schein zu wahren, es handle sich um „echte“ Geschichten von „echten“ Menschen. Diese Entwicklung hat auch den Dokumentarfilm beeinflusst. Um Primetime-fähig zu bleiben müssen beim Publikum Emotionen generiert werden. Interviews und Archivmaterial scheinen nicht mehr ausreichend zu sein um einen Dokumentarfilm zu gestalten. Die Geschichte muss bebildert werden. Dadurch wurden Reenactments ein wesentlicher Bestandteil von Geschichtsdokumentationen. Kurze, nachgestellte Szenen sollen die Erzählung bebildern, die Handlung voran treiben und Spannung aufbauen. Dass oft zitierte Gegensatzpaar „fact“ und „fiction“ verschwimmt. Es kommt zu einer Hybridisierung der beiden Genres Dokumentar- und Spielfilm, die Grenzen verschwimmen.

Ihren Höhepunkt erreicht die Fiktionalisierung mit den Mockumentaries. Dieses Genre changiert zwischen den Grenzen. Man könnte Mockumentaries als Spielfilme mit dokumentarischen Stilmitteln, aber auch als Dokumentarfilme mit fiktiver Handlung bezeichnen. Dennoch sind Mockumentaries keine Fälschungen, sie verschleiern ihren wahren Charakter zwar am Anfang des Films, geben sich aber im Lauf des Films, oder spätestens am Ende, dem Zuseher zu erkennen. Sie enttarnen ihren wahren Ursprung und zeigen so, wie einfach es ist mit Authentisierungsstrategien eine frei erfundene Geschichte glaubwürdig zu machen. Damit treffen sie auch Aussagen über den Dokumentarfilm selbst und sind somit reflexiv. Das Publikum soll zum Nach-

denken über Techniken des dokumentarischen Filmens angeregt werden und einen kritischen Blick gegenüber dem Dokumentarfilm entwickeln.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Fiktionalisierung des Dokumentarischen und dem Genre Mockumentaries. Die Idee zu der Arbeit ist in dem Seminar „Dokumentarische Formen im Fernsehen“ bei Herrn Dr. Winfried Siebers aufgekommen. Der Grundgedanke war es sich mit der Entwicklung des Dokumentarfilms im Fernsehen auseinanderzusetzen.

Daraus ergab sich die Entscheidung Mockumentaries als zentralen Punkt der Arbeit zu beleuchten, da diese immer auch ein Film über den Dokumentarfilm sind und sich somit als ein geeigneter Analysegegenstand erwiesen um die Fiktionalisierung des Dokumentarischen darzustellen.

Da das Genre Mockumentary bislang im wissenschaftlichen Diskurs noch kaum behandelt wurde, ist es ein zentrales Anliegen dieser Arbeit sich damit auseinanderzusetzen. Daraus ergaben sich folgende Forschungsfragen:

Wie lässt sich das Genre Mockumentary eingrenzen?

Wie sind Mockumentaries aufgebaut und welcher Form folgen sie?

Wie offenbaren Mockumentaries ihren wahren Charakter?

Inwieweit sind Mockumentaries reflexiv?

Um herauszufinden wie Mockumentaries funktionieren ist es wichtig die Techniken dahinter zu analysieren mit denen eine dokumentarische Lektüre evoziert wird. Daraus ergab sich die Kernfrage dieser Arbeit:

Wie wird Authentizität geschaffen?

Mit welchen Authentisierungsstrategien wird beim Publikum Glaubwürdigkeit erzeugt?

Der Theorieteil der Arbeit beschäftigt sich zunächst mit dem Genre Mockumentary. Dabei werden Mockumentaries von anderen Doku-Formaten unterschieden, denn obwohl Mockumentaries mit Doku-Dramen viele Ähnlichkeiten aufweisen, gibt es doch wichtige Unterscheidungsunkte. Die wichtige Rolle des Publikums für das Gelingen einer Mockumentary soll ebenfalls gezeigt werden. Außerdem soll der reflexive Charakter von Mockumentaries unterstrichen werden. Mockumentaries haben immer einen kritischer Bezug zum Dokumentarfilm, dennoch gibt es auch dabei verschieden starke Ausprägungen. Roscoe und Hight, zwei der wichtigsten Filmtheoretiker auf dem Gebiet der Mockumentaries, unterscheiden drei Stufen von Mockumentaries

die in dieser Arbeit besprochen werden sollen. Auch die Geschichte der Mockumentaries sowie die berühmtesten Filme dieses Genres sind ein Punkt dieser Arbeit.

Nachdem geklärt wurde was Mockumentaries sind, soll genauer auf die verwendeten Stilmittel eingegangen werden. Die Techniken mit denen Glaubwürdigkeit erzeugt wird werden dabei als „Authentisierungsstrategien“ bezeichnet. Die Art der Kameraführung, der Einsatz von Archivmaterial, die Verwendung von Interviews mit Augenzeugen sowie die Rolle von Ton und Kommentar werden besprochen. Auch der Einsatz von Reenactments und die Gründe Reenactments zu verwenden werden in diesem Kapitel beleuchtet.

Im empirischen Teil der Arbeit wird eine Untersuchung der beiden Mockumentaries „*Das Wunder von Wien*“ (2008) und „*Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*“ (2002) vorgenommen.

„*Das Wunder von Wien*“ wurde gewählt, da es sich dabei um einen österreichischen Film handelt, der beim Publikum auf großen Zuspruch stieß, David Schalko, Regisseur des Films, gewann damit sogar die Goldene Romy 2009 für den besten Dokumentarfilm. Darin wird in Form eines scheinbaren Rückblicks die Geschichte erzählt, Österreich hätte den Fußball-Europameistertitel gewonnen.

„*Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*“ gilt als eine der berühmtesten Mockumentaries und wurde aus diesem Grund für die Analyse herangezogen. In der scheinbaren Dokumentation wird die Behauptung aufgestellt die Mondlandung sei im Studio gedreht worden, von Stanley Kubrick auf Wunsch von Präsident Nixon.

Die beiden Filme sind auch deshalb passend für die Analyse, weil sie zwei verschiedenen Formen vom Mockumentaries im Schema von Roscoe und Hight entsprechen.

Bei der Filmanalyse liegt das Augenmerk vor allem auf den Authentisierungsstrategien mit denen die beiden Filme arbeiten. Es wird versucht zu zeigen mit welchen Mitteln die beiden Filme Authentizität generieren und wie sie zum Schluss des Films ihren wahren Charakter enttarnen.

Ziel dieser Arbeit ist es mit Hilfe von Theorie und Empirie das Genre Mockumentary genauer zu bestimmen und die Authentisierungsstrategien die beim Publikum Glaubwürdigkeit bewirken, herauszuarbeiten.

## 2. Mockumentaries

### 2.1. Definition des Begriffs

Das Thema Mockumentary ist bislang kaum in wissenschaftlichen Arbeiten betrachtet worden. Die wenigen Theorien die es zu diesem Genre gibt erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und bieten einen spärlichen Überblick über diese Filmform. Ebenso schwierig verhält es sich mit der Definition des Begriffs Mockumentary. Denn erstens wird dieser Begriff in Filmlexika meist nicht erwähnt und zweitens gibt es auch keinen einheitlichen Begriff für Filme dieser Machart. Etliche Begriffe, die alle ähnliches meinen, kursieren im wissenschaftlichen Diskurs. Häufig verwendet werden die Begriffe: Fake-Doku, Pseudo-Dokumentation, Fingierter Dokumentarfilm, mock-documentary oder eben der Begriff Mockumentary. Sie alle meinen einen ähnlichen Filmstil, liefern jedoch meist keine Begründung warum genau dieser und kein anderer Begriff gewählt wurde. In der vorliegenden Arbeit wurde zu Gunsten des Begriffs Mockumentary entschieden. Jedoch wird auch der Begriff Fake-Doku verwendet, wenn es um Hypothesen anderer Autoren geht, die diesen Begriff favorisieren.<sup>1</sup> Die Begriffe werden aber hier synonym verwendet und stehen für die selbe Filmform.

Der Begriff Mockumentary stammt aus dem Englischen und ist ein Kofferwort aus den Wörtern: *to mock* (engl.): „verspotten, verhöhnen, nachmachen“<sup>2</sup> und *documentary* (engl.): „Dokumentarfilm, Dokumentation“<sup>3</sup>.

In älteren Filmlexika findet sich meist keine Definition des Worts Mockumentary. Das erst im Mai 2011 erschienene Lexikon „Film verstehen - Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien“ bietet eine Definition des Genres an :

„Mockumentary bezeichnet einen Pseudo-Dokumentarfilm, einen im Stil einer Dokumentation hergestellten Spielfilm, der das Dokumentar-Genre oder das jeweilige Thema parodiert. Der Begriff ist eine Kombination aus «mock» (verspotten) und «dokumentary» und wird ca- seit den 1960ern auf Filme angewandt, die sich bewusst auf der Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm bewegen. Berühmt wurde das

---

<sup>1</sup> Vlg. Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller.

<sup>2</sup> <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=mock&in=&kbd=&l=deen> gesehen am 16.12.2010

<sup>3</sup> <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=documentary&in=&kbd=&l=deen> gesehen am 16.12.2010

Genre vor allem durch einige Satiren auf Musik-Dokumentationen wie *the Rutles* (1978), *This is Spinal Tap* (1984) oder *A Mighty Wind* (2003). Ein Mock-Star wurde der Komiker Sascha Baron Cohen, der sich in *Borat* und *Brüno* satirisch mit Klischees auseinandersetzte. Vom Mockumentary zu unterscheiden sind fiktive Film - und TV-Formate, die mit dokumentarischen Formen arbeiten, denen aber die satirische - oft auch medienkritische - Zielsetzung fehlt wie Dokudrama, Doku-Soap, Scripted Doku-Soap.“<sup>4</sup>

Diese Definition kategorisiert Mockumentaries als Spielfilme, betont jedoch dass sie sich auf einer Grenze bewegen. Auch der Wortursprung wird erklärt. Außerdem geht die Beschreibung kurz auf die Geschichte des Genres Mockumentary und auf die berühmtesten Filme ein. Die Punkte Parodie und Satire werden betont und Monaco unterscheidet die Mockumentary von anderen Dokuformaten im Fernsehen.

Der Punkt, dass Mockumentarys sich meist als solche enttarnen wird in dieser Definition jedoch völlig ausgespart. Außerdem wird nicht darauf eingegangen mit welchen Stilmitteln in Mockumentaries gearbeitet wird. Die Definition reicht also noch nicht aus um das Genre einzugrenzen.

Da es in der Literatur an Definitionen dieses Genres mangelt, hat Clarissa Edthofer in ihrer Dissertation „unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion“ den Begriff für sich selbst zu definieren versucht:

„Fake-Dokus sind Filme, die durch Authentisierungsstrategien formalstilistisch wie echte Dokumentarfilme aufgebaut sind, jedoch mit Hilfe von Inszenierungsstrategien eine fiktive Geschichte erzählen und sich durch satirische oder parodistische Einsprengsel als fake zu erkennen geben. Sie erzeugen daher ein Spannungsverhältnis zwischen Authentisierung und Inszenierung und verweisen infolgedessen auf die Möglichkeiten der Manipulation von filmischen Bildern. Fake-Dokus sind auf den Bedeutungsebenen der vorfilmischen, der filmischen und der außerfilmischen Wirklichkeit lesbar, d.h., der latente Charakter entfaltet sich erst durch wiederholte Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ebenen des filmischen Texts.“<sup>5</sup>

Edthofer verweist in dieser Definition bereits auf einige wichtige Punkte die essentiell für Mockumentaries sind: Authentisierungsstrategien, Satire und

---

<sup>4</sup> Monaco, James; Bock, Hans-Michael (Hg.) (2011): Film verstehen - das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und neuen Medien. Überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. (Rororo, 62667). S.160

<sup>5</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.374-375.

Parodie, fiktiver Plot, sich als fake erkennen zu geben und auch auf die Selbstreflexivität dieser Filme.

Auch das Online-Filmllexikon des Bender Verlags liefert eine ähnliche Definition des Begriffs Mockumentary:

„Mockumentaries sind Filme, die den Dokumentarfilm als Gattung in seinen formalen Strategien nachäffen und sich dabei sowohl über dessen Anspruch auf objektive Wahrhaftigkeit und kulturelles Prestige als auch über das behandelte Thema und/oder über ein allzu leichtgläubiges Publikum lustig machen. Als Fiktionen im Modus der Nichtfiktion bedienen sie sich in unterschiedlichen Abstufungen klassischer dokumentarischer Stilmittel, wie etwa des sachlichen Arguments mit Voiceover-Kommentar und der objektiven Beobachtung mit verwackelter Handkamera oder der direkten Adressierung des Zuschauers durch Personen in Interviewsituationen. In der Regel geben sich Mockumentaries meist als solche zu erkennen - gelegentlich allerdings erst im Nachspann -, mit bewussten, oft auf die Spitze getriebenen Unwahrscheinlichkeiten in Thema, Motiv oder Situation. Nur selten bleibt über das Film-Ende hinaus Ungewissheit bezüglich des Wirklichkeitsstatus' des Gezeigten bestehen, dann aber umso wirkungsvoller. Ironisch bis parodistisch im Tonfall und der Komödie nahestehend persiflieren die interessantesten Beispiele die Kodifizierung des Dokumentarischen und fordern zur kritischen Reflexion über die Konstruiertheit medialer Wirklichkeitsdiskurse auf. Nicht zuletzt Ausdruck postmoderner Skepsis und Zynismus, häufen sich in den letzten Jahren die entsprechenden Beispiele.“<sup>6</sup>

In dieser Definition wird bereits näher auf die möglichen Authentisierungsstrategien eingegangen die in Mockumentaries verwendet werden. Für Taylor scheint es jedoch nicht Bedingung zu sein, dass Mockumentaries sich als fake zu erkennen geben, auch wenn er betont, dass dies meist so ist. Auch er betont die Punkte Ironie und Parodie sowie die Selbstreflexivität.

Roscoe und Hight betonen in ihrer Definition auf welche Art von Filmen sie sich beziehen:

„Our definition of mock-documentary is specifically limited to fictional texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject.“<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>Taylor, Henry M. IN: <http://www.bender-verlag.de/lexikon> gesehen am 16.12.2010

<sup>7</sup> Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.2.

Sie schließen von ihrer Analyse sogenannte „hoaxes“, Fälschungen, aus. Dokumentarfilme, Berichte oder Beiträge die absichtlich gefälscht wurden, die sich nicht zu erkennen geben und die von den Fernsehanstalten als echte Beiträge gesendet werden. Solche absichtlichen Fälschungen haben Skandale ausgelöst. Als Beispiel dafür gilt der Fall Michael Born. Roscoe und Hight beziehen sich in ihrer Arbeit ausschließlich auf fictional texts, hoaxes hingegen rechnen sie zu den non-fiction forms.<sup>8</sup>

## 2.2. Unterscheidung/ Abgrenzung Dokudrama

Was also sind Mockumentaries? Zu welcher der beiden großen Übergruppen Spielfilm – Dokumentarfilm gehören sie?

Man könnte sie als Spielfilme mit dokumentarischen Stilmitteln bezeichnen, aber auch als Dokumentarfilme mit fiktiver Handlung. Die Lösung liegt irgendwo dazwischen. Denn

„Sie behaupten weder eine eigene Realität zu erschaffen, wie es der Spielfilm tut, noch sagen sie etwas über die wirkliche Welt aus wie der Dokumentarfilm.“<sup>9</sup>

Mockumentaries changieren zwischen den Genres, sie bilden ihr eigenes Schema und folgen weder den Kategorien des Dokumentarfilms, noch jenen des Spielfilms. Springer und Rhodes behaupten sogar, dass mit dem Aufkommen von Mockumentaries die Genregrenzen gesprengt wurden:

„The rise of the docudrama, the self-reflexive documentary, and the mockumentary (...) all signaled a breakdown of the stable critical dichotomy which had for so long kept fictional narrative and documentary film in separate analytical boxes.“<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.2-3.

<sup>9</sup> Grözinger, Lisa; Henning, Kerstin (2005): Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genregrenzen im Fernsehen. Diplomarbeit. Stuttgart. Online verfügbar unter [http://www.filmakademie.de/fileadmin/PDF\\_Dokumente/Lehre/Dokumentarfilm/DA-Dokfilm.pdf](http://www.filmakademie.de/fileadmin/PDF_Dokumente/Lehre/Dokumentarfilm/DA-Dokfilm.pdf), gesehen am 16.12.2010.

<sup>10</sup> Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland. S.3.



Durch das Auftauen dieser neuen Hybridformen sei es zu einer kreativen Vermischung und Synthese der beiden Genres Spiel- und Dokumentarfilm gekommen.<sup>11</sup>

Ein Genre, das Gemeinsamkeiten mit Mockumentaries aufweist, ist das Dokudrama. Auch im Dokudrama werden Spiel- und Dokumentarfilm vermischt. Historische Ereignisse werden dabei von Schauspielern nachgestellt um die Geschichte so lebendiger zu machen. Monaco und Bock definieren das Dokudrama wie folgt:

„Dokudrama. Vor allem im Fernsehen seit den 1960ern beliebte Behandlung historischer Ereignisse in Form eines Spielfilms. In den letzten Jahrzehnten hat sich eine Mischform herausgebildet, die historisches Archivmaterial, Interviews mit Zeitzeugen und Spielszenen (Reenactment) kombinieren.“<sup>12</sup>

Das Format Dokudrama ist besonders im Fernsehen sehr beliebt und weist mit dem Genre Mockumentary einige Gemeinsamkeiten auf:

„Both drama-documentary and mock-documentary are fictional forms which seek to establish particular relationships with the documentary genre. Both are seen to blur boundaries between fact and fiction, both are seen as being ( potentially) problematic for viewers who may be confused or ‘tricked’ by these forms.“<sup>13</sup>

Dokudramen spielen also ähnlich wie Mockumentaries mit fiktiven Elementen. Es gibt jedoch große Unterschiede zwischen Dokudrama und Mockumentaries.

Auch wenn Roscoe und Hight zunächst die Gemeinsamkeiten beider Stilrichtungen aufzeigen, betonen sie dennoch die Wichtigkeit der Unterscheidung beider Formen, denn gerade durch die Abgrenzung vom Dokudrama könne man die Charakteristika von Mockumentaries erläutern.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland. S.4.

<sup>12</sup> Monaco, James; Bock, Hans-Michael (Hg.) (2011): Film verstehen - das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und neuen Medien. Überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. (Rororo, 62667). S.71

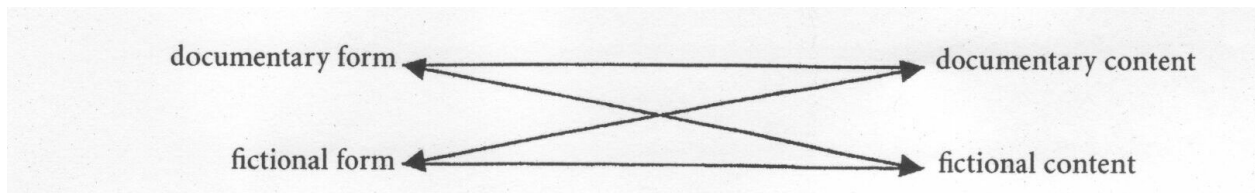
<sup>13</sup> Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.42.

<sup>14</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.42.

„Whereas drama-documentary attempts to align itself with documentary in order to validate its claims to truth, mock-documentary utilises the aesthetics of documentary in order to undermine such claims to truth.“

Dokudrama und Mockumentary haben also einen völlig anderen Bezug zur Wahrheit.

Rhodes und Springer haben für die Unterscheidung der beiden Genres ein Modell entwickelt, das sehr hilfreich ist:



15

Die Grundunterscheidung treffen Rhodes und Springer zwischen „form (style)“ und „content“ eines Films. Mit „form“ ist dabei die Machart, also ästhetische Strategien und Stilmittel gemeint. „Content“ meint den Inhalt des Films, die Handlung selbst.<sup>16</sup>

Documentary Content bedeutet:

„films about *real* people, places, and events, and their stated aim is to record or document a segment of the real world“<sup>17</sup> Fictional Content hingegen: „(...) fictional narratives involve the use of *invented* people, places, and events, even when such people and events are depicted as belonging to the real world (Realism).“<sup>18</sup>

Daraus ergibt sich dann ein Schema, mit dem man Filme einfach kategorisieren kann:

„documentary form + documentary content = documentary  
documentary form + fictional content = mockumentary  
fictional form + documentary content = docudrama  
fictional form + fictional content = fiction“<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland. S.4.

<sup>16</sup> Vgl. Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland. S.4.

<sup>17</sup> Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland. S.4.

<sup>18</sup> Ebd. S.4.

<sup>19</sup> Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland. S.4.

Das Genre Dokumentarfilm ist dabei eindeutig abgrenzbar, sowohl die Machart, als auch der Inhalt sind dokumentarisch. Auch Spielfilme sind klar erkennbar, sie benutzen fiktionale Erzähltechniken und haben einen erfundenen, fiktiven Inhalt.

Interessant sind aber vor allem die beiden Genres die sich an der Schnittstelle zwischen documentary und fiction bewegen: Mockumentaries und Dokudramen.

Mockumentaries sind von der Form her dokumentarisch gestaltet, sie benutzen Stilmittel des Dokumentarfilms und gleichen jenem ästhetisch. Ihr Inhalt jedoch ist erfunden, die Handlung ist erdacht. Mockumentaries wirken also vom Stil her wie Dokumentarfilme, präsentieren jedoch erfundene Geschichten.

Bei Dokudramen verhält es sich genau umgekehrt. Sie wirken vom Stil her wie ein Spielfilm und nutzen dessen dramaturgische Elemente. Der Inhalt eines Dokudramas ist jedoch nicht erfunden, sondern gefunden, er ist dokumentarisch und bezieht sich meist auf ein historisches Ereignis oder eine historische Persönlichkeit. Dokudramen halten sich an tatsächlich stattgefundene Begebenheiten, präsentieren diese jedoch im Stil eines Spielfilms.

### 2.3. Aufbau und Form, die Machart von Mockumentaries

In Mockumentaries werden Authentisierungsstrategien des Dokumentarfilms benutzt um vom Publikum als glaubwürdig eingestuft zu werden, sie folgen dabei meist einem Drehbuch und wollen eine bestimmte Botschaft vermitteln.

Mockumentaries bestehen einerseits aus neugedrehtem Material, das auf dokumentarisch getrimmt wird, dabei wird die Bildqualität der Zeit angepasst in der der Film handelt, so dass die Bilder wie Archivmaterial wirken.

Andererseits verwenden die Filmemacher echtes Archivmaterial, das in einen neuen Kontext montiert wird. Aussagen werden dabei neu zusammengeschnitten und neu kombiniert um der erfundenen Geschichte zu folgen. Besonders wirkungsvoll sind dabei Experten, oder Personen des öffentlichen Lebens, denen das Publikum Vertrauen entgegenbringt.

Mockumentaries imitieren „echte“ Dokumentarfilme und verwenden Stilmittel die beim Zuseher eine dokumentarisierende Lektüre evozieren.

„Dazu imitieren sie vor allem die expositorischen, beobachtenden und interaktiven Repräsentationsformen des Dokumentarfilms mit all ihren typischen Codes und Konventionen“<sup>20</sup>

Dabei arbeiten sie mit den gängigen Klischees und Stereotypen des Dokumentarfilms.

Häufig verwendet werden:

- Handkameraeinstellungen, verwackelte Bilder
- Reißschwenks
- Defekte Bilder, schlechte Bild- und Tonqualität
- Schwarz-Weiß Aufnahmen
- Archivbilder, sowohl Fotos als auch Filmaufnahmen
- Zeitungsausschnitte
- Direkter Blick in die Kamera
- Zeigen von Filmequipment, sei es über Spiegel oder zum Beispiel über eine ins Bild ragende Tonangel
- Experteninterviews, inszenierte und originale
- Voice-Over Kommentar

„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.“<sup>21</sup>

#### 2.4. Offenbarung des fiktionalen Charakters

Der Zuschauer soll den Film als echten Dokumentarfilm wahrnehmen, jedoch nur bis zu einem gewissen Punkt. Denn die Intention der Macher von Mockumentaries liegt darin, diese Illusion wieder zu brechen.

---

<sup>20</sup> Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.45

<sup>21</sup> Ebd. S.47.

„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 typische fiktionale Signale konterkariert wird.“<sup>22</sup>

Mockumentaries täuschen zwar den Zuschauer, sie betrügen ihn jedoch nicht, denn sie geben ihm Hinweise mit denen er die wahre Identität des Films erkennen kann.

Mockumentaries spielen mit dem Zuschauer, sie wollen ihn dazu bringen, den Film für wahr zu halten, um genau dann den Zuseher darauf aufmerksam zu machen, dass er getäuscht wurde. Sie wollen ihr Publikum verwirren und aus ihrer passiven Beobachterposition reißen. Das Ziel ist es die Zuschauer zum Nachdenken anzuregen, sie sollen sich fragen was nun echt ist und was gestellt wurde.

„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.“<sup>23</sup>

Auch Clarissa Edthofer betont, dass Mockumentaries von diesem Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Inszenierung leben.<sup>24</sup>

Das Vergnügen, das der Zuseher von Mockumentaries erfährt, besteht also im „Aufdecken“ der Wahrheit, im Rätseln um die Wahrheit und im Entdecken der Machart des Films:

„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.“<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.48.

<sup>23</sup> Ebd. S.49.

<sup>24</sup> Vgl. Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.374.

<sup>25</sup> Bayer, Gerd (2006): Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 167.

Mit welchen Mitteln geben Mockumentaries ihren wahren Charakter dem Publikum zu erkennen? Wie verraten sie ihren fiktionalen Status?

Es gibt kein Patentrezept mit dem die Filmemacher arbeiten um ihre Zuseher aufzuklären, sie werden verschiedenste Techniken um ihren wahren Charakter zu enthüllen. Auch die Zeitpunkte an denen der Zuschauer erkennt, dass es sich um einen fiktionalen Film handelt sind sehr verschieden. Bei manchen Filmen ist bereits von Anfang an klar, dass es sich um eine erfundene Geschichte handelt, andere Filme geben sich nach und nach zu erkennen und es gibt auch solche die bis zum Schluss wie ein echter Dokumentarfilm erscheinen und erst im Abspann ihre wahre Identität preisgeben.

Legt ein Film bereits zu Anfang seinen Ursprung klar dar, kann der Zuseher mit Genuss verfolgen wie Authentisierungsstrategien eingesetzt werden.

„Da der Zuschauer die Strategie der Beglaubigung von Beginn an durchschauen soll, ist die fiktionale Strategie in diesem Fall übergeordnet und leitend.“<sup>26</sup>

Meist jedoch wird nicht von Anfang an zugegeben, dass es sich um einen fiktionalen Film handelt, die Filme wirken anfangs wie richtige Dokumentarfilme und provozieren beim Zuseher eine dokumentarische Lektüre, nach und nach beginnt der Zuschauer jedoch an der Wahrhaftigkeit des Films zu zweifeln. Diese Zweifel werden durch „Übertreibungen, Absurditäten und Widersprüche im Inhalt oder in der Argumentation“<sup>27</sup> hervorgerufen.

Das Publikum erkennt damit den fiktionalen Charakter des Films und nimmt fortan eine fiktionale Lesart an.

Viele Mockumentaries verfolgen ihren dokumentarischen Charakter bis zum Schluss und enthüllen sich dem Betrachter erst im Abspann, dort werden dann plötzlich die Namen der Schauspieler und der Filmemacher genannt. Oder aber der Film endet mit so genannten „Outtakes“, also humorvollen

---

<sup>26</sup> Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.52.

<sup>27</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.374.

Pannen die während des Drehs entstanden sind und das Publikum erkennt so die Gemachtheit des Films.

Gibt sich ein Film erst im Abspann zu erkennen, ist die dokumentarische Strategie leitend, der Zuseher wird vor den Kopf gestoßen und muss den ganzen Film neu überdenken.

## 2.5. Das Publikum

Mockumentaries entfalten ihre wahre Intention erst, in dem sie als solche enttarnt werden, indem die Zuseher erkennen, dass es sich nicht um einen echten Dokumentarfilm handelt. Ihr Ziel ist es zuerst eine glaubwürdige Illusion eines Dokumentarfilms zu schaffen und diese dann zu brechen.

Es wurden bereits die Strategien besprochen, mit denen diese Illusion erschaffen bzw. gebrochen wird, Techniken alleine reichen jedoch nicht aus, es hängt auch viel vom Publikum ab, ob der Film seinen gewünschten Erfolg erzielt.

Mockumentaries brauchen ein „erfahrenes“ Publikum, Zuseher denen die Codes und Konventionen des Dokumentarfilms bekannt sind.

Dass diese Codes und Konventionen dynamisch sind und einem ständigen Wandel unterliegen bekräftigt Manfred Hattendorf.<sup>28</sup> Diese Codes helfen dem Publikum dabei Filme dem richtigen Genre zuzuordnen. Filmemacher wiederum setzen diese Codes dann gezielt ein um ihr Publikum in die gewünschte Richtung zu leiten.

„Somit lassen sich nur historisch gültige, objektivierbare Konventionen bestimmen, die als veränderbare kulturelle Konventionen am Ende zu Stilmitteln und damit zu als kalkulierbar ästhetische Strategien unterschiedlich einsetzbar werden.“<sup>29</sup>

Mockumentaries brauchen also ein Publikum, das im Umgang mit Dokumentarfilmen geschult ist und die Codes lesen kann.

---

<sup>28</sup> Vlg. Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.81-85.

<sup>29</sup> Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.31-32.

„What is absolutely central is the relationship set up between the audience and the text. The audience must be a “knowing” audience that recognizes the object of the parody to be able to access the critiques on offer.“<sup>30</sup>

Dass nur ein geschultes Publikum den wahren Charakter einer Mockumentary erkennen kann, betont auch Bayer:

„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.“<sup>31</sup>

Auch Maren Sextro weist darauf hin, dass es dem Zuschauer nur aufgrund von Sehgewohnheiten und Erfahrungen möglich sei, die modellhafte Wiederholung von Codes und Konventionen in Mockumentaries zu erkennen und zu akzeptieren.<sup>32</sup>

## 2.6. Reflexivität

„Eine Mockumentary ist immer ein Film *über* den Dokumentarfilm: nicht nur über einen bestimmten dokumentarischen Gegenstand, sondern (...) über den Dokumentarfilm als *Genre*.“<sup>33</sup>

In dem Mockumentaries Dokumentarfilme imitieren, sagen sie immer auch etwas über die Ansprüche von Dokumentarfilmen an sich aus. Das Ziel von Mockumentaries ist es, in dem sie das Vertrauen des Publikums erschüttern, ein kritisches Nachdenken, nicht nur über den eben gesehenen Film, sondern über den Dokumentarfilm an sich, zu provozieren. Der Zuseher soll darauf aufmerksam gemacht werden, wie einfach es ist, mit Hilfe von Authentisierungsstrategien Glaubwürdigkeit zu erzeugen, damit soll beim Zuschauer ein kritisches Bewusstsein gegenüber dem Dokumentarfilm

---

<sup>30</sup> Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 24.

<sup>31</sup> Bayer, Gerd (2006): Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 165.

<sup>32</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.50.

<sup>33</sup> Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.77.



generiert werden.

Maren Sextro geht davon aus, dass alle Mockumentaries eine Form von Reflexivität gegenüber dem dokumentarischen Genre generieren würden.<sup>34</sup>

Der Zuschauer soll angeregt werden den Status dokumentarischer Bilder anzuzweifeln und eine generelle Skepsis gegenüber dem dokumentarischen Genre entwickeln:

„Durch den parodistischen Eingriff, durch den retrograden Dienst nach Vorschrift am konsistenten organischen Bild wird deutlich, dass wir es womöglich immer mit Fälschungen zu tun haben. Zum taktischen Rüstzeug des Fake-Dokus gehört es zweifellos, eine fundamentale Skepsis gegenüber jeglicher Art von dokumentarischen Bildern einzuführen.“<sup>35</sup>

Mockumentaries wollen auf die Gemachtheit dokumentarischer Bilder aufmerksam machen. Sie thematisieren dokumentarisches Filmen, weshalb Bayer sie auch als „meta-documentaries“ bezeichnet:

„Since they adress the process of film making as such, mockumentaries can be called meta-documentaries or, to follow Linda Hutcheon, un-“reel” documentaries. After all, they see as their aim not the documentation of a real-life event, but rather the questioning of documentary film making per se. Implicit in this project is the active participation of a film's audience.“<sup>36</sup>

Dass Mockumentaries Filme über das Filmen sind, betont auch Michael Palm:

„Nicht mehr das Dargestellte, Mitgeteilte steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Instanz der Vermittlung, zumindest implizit.“<sup>37</sup>

Mockumentaries beweisen wie einfach es ist, das Publikum zu täuschen.

---

<sup>34</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.55.

<sup>35</sup> Palm, Michael (2000): Zeligs Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten. Online verfügbar unter <http://www.nachdemfilm.de/content/zeligs-schatten>, zuletzt geprüft am 18.12.2010.

<sup>36</sup> Bayer, Gerd (2006): Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 174.

<sup>37</sup> Palm, Michael (2000): Zeligs Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten. Online verfügbar unter <http://www.nachdemfilm.de/content/zeligs-schatten>, zuletzt geprüft am 18.12.2010.

Sie zeigen, dass es möglich ist mit Hilfe ästhetischer Strategien, fiktionalen Bildern einen dokumentarischen Charakter zu verleihen und den Eindruck von Authentizität zu konstruieren.<sup>38</sup> Wie schon Hattendorf betont hat wird Authentizität damit zum Ergebnis filmischer Bearbeitung und liegt nicht in der Sache selbst begründet.<sup>39</sup>

„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.“<sup>40</sup>

Das Publikum von Mockumentaries muss also erkennen, dass eher die Form als der Inhalt ausschlaggebend dafür ist, ob ein Film für die Wahrheit gehalten wird. Der Zuseher stellt fest, wie sehr er die Codes und Konventionen des Dokumentarfilms gewohnt ist, und beinahe automatisch und konditioniert beim Auftauchen dieser dem Film Vertrauen entgegenbringt.<sup>41</sup>

Eine These von Maren Sextro lautet, dass Mockumentaries mit ihrer Imitation des Dokumentarfilms jenen als Genre dekonstruieren würden.

Dekonstruktion sieht sie dabei als ein immanentes Mittel der Kritik.<sup>42</sup>

„Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen, daß heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können.“<sup>43</sup>

Mockumentaries zerstören das Vertrauen des Publikums in den Dokumentarfilm. Allerdings kann das auch als Chance gesehen werden, dass beim Publi-

---

<sup>38</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.67-68.

<sup>39</sup> Vgl. Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.311.

<sup>40</sup> Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.69.

<sup>41</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.68-70.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd. S.3-7.

<sup>43</sup> Derrida, Jacques zitiert nach: . Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.6-7.

kum ein Bewusstsein für die Relativität und Selbstreferentialität von Bildern entsteht und die Zuseher so einen kritischen Umgang mit dem Genre Dokumentarfilm erlernen.<sup>44</sup>

## 2.7. Stufen von Mockumentaries

Roscoe und Hight unterscheiden drei Stufen bzw. Grade von Mockumentaries mit denen Filme kategorisiert werden können. Sie betonen jedoch auch, dass die Kategorien nicht fix sind und nicht als Rein-Formen gesehen werden können, die Einteilung soll dabei helfen die Komplexität des Genres besser darzustellen und eine Diskussion darüber anregen.<sup>45</sup>

Die drei Kategorien sind

- „parody“
- „critique“
- „deconstruction“

Die Mockumentaries werden in diesem Schema anhand des Grades ihrer Reflexivität unterschieden. Die Einteilung erfolgt über drei Gesichtspunkte:

- „the intention of the filmmakers
- the nature and degree of the text's appropriation of documentary codes and conventions
- the degree of reflexivity consequently encouraged for their audience“<sup>46</sup>

### 2.7.1. Parody

Filme dieser ersten Stufe können als „benevolent (...) use of documentary codes and conventions“<sup>47</sup> bezeichnet werden.

---

<sup>44</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.75.

<sup>45</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.64-65.

<sup>46</sup> Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.67.

<sup>47</sup> Ebd. S.68.

„These texts feature what could be termed the ‘innocent’ appropriation of these codes and conventions; their filmmakers do not intend to make explicit the inherent reflexivity of the mock-documentary form.“<sup>48</sup>

Das Ziel der Filmemacher ist dabei, Aspekte populärer Kultur zu parodieren. Die Kritik gegenüber dem Dokumentarfilm ist bei Filmen dieses Grades relativ stumm. Dokumentarische Codes und Konventionen werden hier aus stilistischen Gründen verwendet. Die Aneignung dient dazu Humor zu generieren.<sup>49</sup>

„The humour in these texts, then, comes in part from the contrast between the rational and irrational, between a sober form and an absurd or comic subject.“<sup>50</sup>

Oft werden in diesen Filmen kulturelle Idole oder Phänomene parodiert. Die Fiktionalität dieser Filme ist eindeutig erkennbar. Das Publikum wird dabei eher zu einer Reflexion über die Themen der Mockumentary angeregt, als dazu sich mit dem Genre Dokumentarfilm an sich auseinander zusetzen.<sup>51</sup> Beispiele für Filme dieses Genres sind unter anderem *The Rutles - All You Need Is Cash* (1978), der eine Parodie auf die britische Band the Beatles ist und *This is Spinal Tap* (1984), der als ein Kommentar auf die amerikanische Heavy Metal Szene gelesen werden kann.

### 2.7.2. Critique

Während das Hauptziel der Kategorie „Parody“ Humor ist, gehen Filme der Kategorie „Critique“ einen Schritt weiter und wollen das Publikum zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Inhalt der Mockumentary, mit Medienpraktiken im Allgemeinen und auch mit der dokumentarischen Form an sich, anregen. Die Reflexivität der Filme dieses Levels ist stärker ausgeprägt.

---

<sup>48</sup> Ebd. S.101.

<sup>49</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester Univ. Press. S.68.

<sup>50</sup> Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester Univ. Press. S.68.

<sup>51</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.56-57.

Die Aneignung dokumentarischer Ästhetik wird von Roscoe und Hight in dieser Kategorie als „ambivalent“ bezeichnet. Gemeint ist damit, dass sich Mockumentarys dieser Kategorie zwar einerseits Techniken und Konventionen der dokumentarischen Praxis aneignen, aber andererseits auch Kritik gegenüber den Medienpraktiken einfließen lassen. Die Art und Weise wie Medien Realität konstruieren, wird in den Filmen thematisiert.<sup>52</sup> Das Publikum soll dazu gebracht werden, sich kritisch mit den Medienpraktiken des Alltags auseinander zu setzen:

„A consequent intention of these mock-documentaries is to open more space for an audience to recognise the problematic nature of any appropriation of documentary codes and conventions.“<sup>53</sup>

Der kritische Charakter dieser Filme richtet sich jedoch nicht nur gegen Medienpraktiken, sondern oftmals auch gegen Aspekte der Gesellschaft und der Politik. Die Filmemacher nutzen satirische Möglichkeiten der Filmform Mockumentary um Aspekte der Populärkultur zu kritisieren.<sup>54</sup>

Ein Beispiel für Filme dieser Kategorie ist *Bob Roberts* (1992), der Film zeigt auf satirische Art den Werdegang eines Politikers, der mit Hilfe von Manipulation die Massen mit sich reißt. Der Film kritisiert damit einerseits das politische System an sich und andererseits die Medien, mit Hilfe derer Politiker Menschen manipulieren.

### 2.7.3. Deconstruction

In dieser Kategorie wird die Kritik am Genre Dokumentarfilm und dessen Machart am stärksten.

„But it is the *deconstruction* mock-documentary that brings to the fore an explicit critique of documentary form.“<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester Univ. Press. S.70.

<sup>53</sup> Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester Univ. Press. S.70.

<sup>54</sup> Vgl. Ebd. S.71.

<sup>55</sup> Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons*. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Jefferson, NC: McFarland, S. 17.

Filme dieser Kategorie dekonstruieren den Dokumentarfilm. Die Aneignung dokumentarischer Codes und Konventionen wird hier als „hostile“ bezeichnet. Die Mockumentaries verwenden die Stilmittel des Dokumentarfilms, um in von innen heraus zu dekonstruieren. Die Konventionen des Dokumentarfilms werden imitiert, um zu zeigen wie problematisch diese Codes sind und wie einfach man einem Film glauben schenkt, wenn er nur die richtigen Stilmittel verwendet.

Das Genre Dokumentarfilm wird untergraben. Es werden nicht nur einzelne mediale Praktiken kritisiert, wie es in der Kategorie „critique“ der Fall ist, sondern die Filme sind eine grundlegende Kritik am gesamten Genre Dokumentarfilm.<sup>56</sup>

Auch wenn die Filme vordergründig oft von etwas Anderem handeln, ihr wahres Thema ist der Dokumentarfilm und seine Praktiken. Vor allem die Annahme, der Dokumentarfilm habe einen direkten, unmittelbaren Bezug zur Realität und der Dokumentarfilmer könne objektiv und ohne sich einzumischen berichten, wird von den Machern dieser Mockumentaries kritisiert.<sup>57</sup> Die Selbstreflexivität, die generell typisch für Mockumentaries ist, wird in Filmen der Kategorie „deconstruction“ am deutlichsten spürbar. Das Publikum soll dabei ein kritisches Bewusstsein gegenüber dem Genre Dokumentarfilm entwickeln.

„Here the filmmakers are attempting to engage directly with factual discourse, and effectively encourage viewers to develop a critical awareness of the partial, constructed nature of documentary.“<sup>58</sup>

Das beste Beispiel für Filme der Kategorie „deconstruction“ ist *Mann beißt Hund* (1992). Der Film handelt von einem Filmteam, dass einen Serienmörder bei seiner Arbeit begleitet und dessen Leben dokumentiert. Im Laufe des Films wird die Beziehung zwischen Crew und Mörder immer enger und das Team lässt sich immer mehr auf die Sichtweise des Serienmörders ein. Die Crewmitglieder verlassen immer mehr ihre Beobachterrolle und werden

---

<sup>56</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.60.

<sup>57</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.72-73.

<sup>58</sup> Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press. S.160.

zu Mittätern, sie helfen dem Mörder Leichen zu beseitigen und beteiligen sich sogar an einer Vergewaltigung. Nicht einmal als ein Crewmitglied in einem Schusswechsel stirbt, brechen sie den Dreh ab und wollen das Projekt weiterführen, einerseits um einen spannenden Film zu kreieren, andererseits auch um ihre eigene Sensationslust zu befriedigen.

*Mann beißt Hund* ist eine Kritik an der Sensationslust vieler Reporter und zeigt überspitzt, dass das Fernsehen für gute Bilder "über Leichen geht". Vor allem kann der Film als Kritik am Reality-TV gesehen werden, die Fernsehmacher befriedigen mit immer sensationelleren Bildern die voyeuristischen Bedürfnisse des Publikums. Nichts bleibt mehr unverborgen, nichts privat, man will überall dabei sein und alles sehen, Moral tritt dabei in den Hintergrund.

„It (*Mann beißt Hund* Anm.) uses the generic and stylistic framework of documentary films and thereby speaks out against fascination with violence that increasingly dominates the television screen.“<sup>59</sup>

Beim Zuseher soll dabei ethisches Unbehagen hervorgerufen werden, das ihn dazu bringt über das Genre Dokumentarfilm nachzudenken.<sup>60</sup>

Dem Zuseher soll seine eigene voyeuristische Rolle bewusst werden.

Der Film ist im Stil des „observational mode“ gedreht, es gibt keinen Off-Kommentar und anfangs wird das Filmteam als Beobachter dargestellt, im Laufe des Films beteiligt sich die Crew jedoch immer mehr am Geschehen und wird selbst zum handelnden Subjekt. Der Film macht damit auf die Involviertheit mancher Filmemacher aufmerksam. Diese Mockumentary versucht, den Glauben an eine objektiv darstellbare Welt zu widerlegen und das Publikum auch bei einem „echten“ Dokumentarfilm dazu zu bringen kritischer über die Rolle des Filmteams nachzudenken.

Zusammenfassend kann man sagen, egal welcher der drei Kategorien der jeweilige Film tatsächlich angehört, ob Humor oder Kritik im Vordergrund des

---

<sup>59</sup> Bayer, Gerd (2006): Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 171.

<sup>60</sup> Vgl. Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 17.

Films stehen, die Mockumentary ist immer auch ein Film über den Dokumentarfilm.<sup>61</sup>

## 2.8. Geschichte/ Berühmte Mockumentarys

Das Genre Mockumentary war laut Lipkin, Paget und Roscoe bis vor Kurzem nur im „art-house cinema“ angesiedelt. Heutzutage jedoch floriert es sowohl im Fernsehen, als auch im Kino.<sup>62</sup> „It's move from “high culture“ to “low culture“ has brought with it both, greater acceptance and greater suspicion.“<sup>63</sup>

Auch wenn man einige frühere Dokumentarfilme eventuell als Mockumentaries bezeichnen könnte, zum Beispiel wenn gestellte Szenen als dokumentarisch verkauft wurden, gehen Lipkin, Paget und Roscoe davon aus, dass Mockumentaries als eindeutige Form nicht vor den 1960er Jahren aufgetaucht sind.<sup>64</sup> In dieser Zeit machte der Dokumentarfilm einen enormen Fortschritt. Durch technische Neuerungen, wie zum Beispiel das Aufkommen leichter Handkameras und die Möglichkeit des Synchrontons, schien der Dokumentarfilm näher an die Wirklichkeit heran zu kommen. Dadurch wurde die Rolle der dokumentarischen Kamera und des Filmemachers zum Thema der Debatte. Mit diesen Themen beschäftigten sich auch die Mockumentaries jener Zeit. Ein Beispiel dafür ist der Film *David Holzman's Diary* (1967). Jim McBride erzählt in der Mockumentary die Geschichte eines jungen Filmemachers namens David Holzman, der sein eigenes Leben per Videotagebuch aufzeichnen möchte, dabei reflektiert der Film über das Genre Dokumentarfilm.

1970 löste der Fernsehfilm *Das Millionenspiel* einen kleinen Skandal aus. Der Film zeigt eine fiktive Fernsehshow, in der Kandidaten freiwillig eine Woche lang vor Auftragskillern flüchten müssen. Wem es gelingt zu überleben, dem

---

<sup>61</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.63.

<sup>62</sup> Vgl. Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 13.

<sup>63</sup> Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 13.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd. S. 22.



winkt eine Million Mark. Der Film wurde von manchen Zuschauern als so echt empfunden, dass diese sogar beim Sender (WDR) anriefen um sich als Kandidaten zu melden, außerdem gab es etliche Beschwerden, dass die Show zu brutal sei.<sup>65</sup> Dieser Film thematisiert die Sensationslust der Fernsehzuschauer und das erst viel später aufkommende Reality-Tv. Im Film wird behauptet, die Fernsehshow würde von einem Privatsender stammen. Da es 1970 in Deutschland noch kein Privatfernsehen gab, kann man die Mockumentary auch als Mahnung von Seiten der WDR interpretieren, dass es mit der Kommerzialisierung von Fernsehen auch zu dessen Werteverfall kommen würde.

1978 erschien der Film *The Rutles*, eine Parodie auf die Beatles. Lipkin, Paget und Roscoe sehen diesen Film als einen Richtungswechsel im Genre Mockumentary:

„This indicates a shift in the mock-documentary form away from a direct critical engagement with the apparatus of film or documentary, to a commentary on popular cultural icons.“<sup>66</sup>

Der Film parodiert einerseits das Genre Rockumentary andererseits auch das Phänomen Popband. Diesem Stil sind weitere Filme gefolgt, wie zum Beispiel *This is Spinal Tap* (1984), der eine Parodie auf die Metalszene ist oder *Hard Core Logo* (1996), eine Mockumentary über eine fiktive Punkband. In den 90er Jahren wurde das Genre Mockumentary populärer. Filme wie *The Blair Witch Project* (1999) hatten großen Erfolg und können als Kommentar auf die Camcorder Kultur gesehen werden.<sup>67</sup>

Mockumentarys werden in den letzten Jahren immer öfter auch kommerziell erfolgreich und es entstehen sogar Blockbuster, die diesem Stil folgen. *District 9* (2009) erzählt in Form einer fiktiven Dokumentation die Geschichte von Aliens die in den 80er Jahren auf der Erde gelandet sind und seither in Auffanglagern gehalten werden und unter miserablen Zuständen hausen müssen. In Interviewsequenzen werden abfällige Meinungen der

---

<sup>65</sup> Vgl. <http://www.sf-fan.de/fernsehen/das-millionenspiel.html> zuletzt geprüft am 6.2.2011. und [http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/8221/tv\\_brutal.html](http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/8221/tv_brutal.html) zuletzt geprüft am 6.2.2011

<sup>66</sup> Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 22.

<sup>67</sup> Vgl. Ebd. S. 23.

menschlichen Bevölkerung über die Aliens gezeigt und auch der Regierung sind die Aliens lästig. Der Film kann als Parabel auf den Rassismus gesehen werden und zeigt gut, wie feindselig die Menschheit Fremden gegenübersteht.<sup>68</sup>

In den letzten Jahren sorgte die Entwicklung von Reality-Tv und Dokusoaps auch für eine Erweiterung des Genres Mockumentary. Dadurch, dass Reality-Formate beim Publikum immer beliebter werden und immer öfter auch in der Prime-Time gesendet werden, entsteht auch der Platz für Formate, die dieser Entwicklung kritisch gegenüberstehen. Mockumentarys beziehen sich nun nicht nur mehr auf den klassischen Dokumentarfilm, sondern erweitern ihr Repertoire auf andere realitätsnahe Formate:

„The form has expanded a repertoire that now includes responses to even broader shifts within media culture.“<sup>69</sup>

Es entstanden damit auch Mockumentarys in Form von Serien, die den Stil von Dokusoaps nachahmen, wie zum Beispiel *The Office* (2001), eine fiktive Dokusoap über ein Großraumbüro, das selbe Konzept hat auch die deutsche Serie *Stromberg* übernommen.

„*The Office* was a fine example to the mock-documentary disrupting normal and serious communication to ask its audience to question both the form and content of television documentary formats.“<sup>70</sup>

Die Serie *Reno 911!* (2003) parodiert erfolgreich das Format der Polizeidokumentationen.

Für die Fernsehmacher bietet das Format der Mockumentary auch einige Vorteile, während man bei echten Reportagen oft stundenlang auf den richtigen Moment warten muss, wird dieser in Mockumentaries künstlich herbeigeführt. „Echte“ Dokumentarfilme sind schwer planbar, man braucht Glück um den entscheidenden Moment einzufangen, man braucht passende Interviewpartner, es kann immer Unvorhersehbares passieren. Mockumentaries arbeiten mit einem Drehbuch, alles wird planbar, die Interview-

---

<sup>68</sup> Vgl. <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/district-9,3853521,ApplicationMovie.html> zuletzt geprüft am 6.2.2011.

<sup>69</sup> Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 23.

<sup>70</sup> Ebd. S. 25.

partner bekommen genau die Sätze vorgelegt die für die Handlung wichtig sind. Unnötig gedrehtes Material und stundenlanges Warten fällt weg. Das ist für die Fernsehmacher natürlich sehr praktisch, sie können so schnell und billig produzieren.

Neu im Spektrum der Mockumentaries sind auch fiktive Zukunftsreportagen.

„Vom Nach-Inszenieren ist es schließlich nicht mehr weit bis zu jenem Punkt, an dem das dokumentarische Erzählen in ein Vor-Inszenieren umkippt und behauptet, wie es sein wird.“<sup>71</sup>

Wolf meint damit Mockumentaries die sich in der Zukunft abspielen, die zeigen wie es sein könnte. Als Beispiel dafür kann Smallpox 2002 (2002) genannt werden. Darin werden die Auswirkungen gezeigt, die es haben könnte wenn Terroristen den Pockenvirus als Biowaffe einsetzen würden.

Der Trend zu realitätsnahen Formaten ist bis heute ungebrochen, ob dieser Trend wieder abflaut oder sich in neuen Formaten weiterentwickelt ist schwer zu prognostizieren. Allerdings kann man die Diagnose aufstellen, wann immer sich eine neue Form des Dokumentarfilms entwickelt, wird sich auch die Mockumentary mit ihm weiterentwickeln und der neuen Form kritisch gegenüberstehen.

---

<sup>71</sup> Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25). S.73.

### 3. Authentisierungsstrategien

Dieses Kapitel beschreibt die Techniken mit denen Filmmacher ihren Werken Authentizität verleihen beziehungsweise die Möglichkeiten, die Authentizität ihrer Werke zu beglaubigen. Diese Techniken werden nachfolgend als Authentisierungsstrategien bezeichnet. Die Definition von Authentisierungsstrategien folgt dabei größtenteils der Beschreibung von Manfred Hattendorf aus dessen Buch „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. ( 1994 )“.<sup>72</sup> Hattendorf sieht zwei grundlegende Möglichkeiten Authentizität zu beschreiben:

- Authentizität die sich aus der Quelle selbst ergibt:

„*«Authentisch» bezeichnet die objektive «Echtheit» eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die filmische Aufnahme den Prozeß beeinflußt hatte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.*“<sup>73</sup>

- Authentizität als Ergebnis der Bearbeitung und Effekt der Rezeption:

„*Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die «Glaubwürdigkeit» eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.*“<sup>74</sup>

Hattendorf beschreibt damit, dass Authentizität etwas ist, das nicht nur von vornherein nichtfiktionalem Film zugehörig ist, sondern auch durch Bearbeitung herbeigeführt werden kann.

„*Die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liegt in der formalen Gestaltung der Filme begründet und nicht in einem »réel brut«, einer Authentizität der »Sache selbst«.*“<sup>75</sup>

Außerdem inkludiert er den wichtigen Aspekt der Rezeption, er erkennt,

---

<sup>72</sup> Vgl. Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4).

<sup>73</sup> Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.67.

<sup>74</sup> Ebd. S.67.

<sup>75</sup> Ebd. S.311.

dass die Bedingungen der Rezeption entscheidend für die Anerkennung eines filmisch vermittelten Vorgangs als authentisch sind.<sup>76</sup>

Ob die filmischen Strategien erfolgreich sind, hängt laut Hattendorf, vom Zustandekommen eines „Wahrnehmungsvertrags“<sup>77</sup> zwischen Produzenten und Rezipienten ab.

„Dem Vertragsabschluß entspricht das Zustandekommen eines bewußten oder unbewußten Vertrags zwischen filmischer Instanz und dem Zuschauer, der von dem Authentizitätsversprechen eines Filmes aufgrund seiner persuasiv angelegten *Authentisierungsstrategien* überzeugt worden ist.“<sup>78</sup>

Die Einteilung eines Films in „authentisch“ beziehungsweise „nicht authentisch“ hängt also in großem Maß vom Publikum ab. Diese Beurteilung kann von den Produzenten jedoch in die gewünschte Richtung gesteuert werden, mit Hilfe von Authentisierungsstrategien.

„Unter Authentisierungsstrategien werden hierbei filminterne pragmatische Markierungen verstanden, die den Rezipienten in einem Spektrum impliziter oder expliziter Appelle dazu auffordern, einen ›Wahrnehmungsvertrag‹ mit dem jeweiligen Film zu schließen. Beantwortet ein Rezipient das spezifische Authentizitätsversprechen eines dokumentarischen Films positiv, so investiert er Vertrauen in die filmisch postulierte Authentizität. Fühlt sich der Rezipient hingegen in seinem Vertrauen getäuscht, so bewertet er den Film als ›nicht authentisch‹ und sanktioniert den Vertrauensbruch mit einer entsprechenden Ablehnung der filmischen ›Botschaft‹.“<sup>79</sup>

Auch Thomas Würstlein sieht Authentizität bei Filmen nicht als ein Wirklichkeitsmerkmal, sondern als etwas Herstellbares an:

„Grundlegend ist dabei die Annahme, dass Authentizität in medialen Texten prinzipiell als ein *Effekt* verstanden werden muss, der sich beim Rezipienten in Folge der Anwendung bestimmter Herstellungsverfahren und rhetorischer Verfahren einstellt.“<sup>80</sup>

Nachfolgend sollen nun Authentisierungsstrategien beschrieben werden,

---

<sup>76</sup> Vgl. Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.–München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.68.

<sup>77</sup> Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.–München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.75.

<sup>78</sup> Ebd. S.77.

<sup>79</sup> Ebd. S.311.

<sup>80</sup> Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.1.

die das Publikum überzeugen sollen, den Film als authentisch zu lesen und ihm sein Vertrauen zu schenken.

### 3.1. Kameraführung – Bildqualität

Die Art der Kameraführung und die Bildqualität können dazu genutzt werden, dokumentarische Bilder zu beglaubigen bzw. ihnen höhere Glaubwürdigkeit zu verleihen. Im extremsten Fall kann so auch Echtheit vorgetäuscht werden.

#### 3.1.1. Kameraführung

Petra Müller beschreibt sehr präzise, wie mit Hilfe der Kameraführung bestimmte Gefühle beim Zuseher ausgelöst werden:

„Großaufnahmen vermitteln eine Intensivierung der Beobachtung, eine schnelle Zufahrt der Kamera vermittelt ein spontan gesteigertes Interesse, ein langsamer Kameraschwenk über ein Schlachtfeld einen distanzierten Überblick- oder kontemplative Trauer je nach musikalischem oder sonstigem Kontext. Ein Reißschwenk der Kamera stellt einen erschreckenden Wechsel der Aufmerksamkeit her- ausgelöst möglicherweise durch ein unerwartetes Geräusch wie einen Schuss“<sup>81</sup>

Scheinbar „spontane“ Reaktionen des Kameramanns werden so genutzt, um dem Publikum erhöhte Glaubwürdigkeit vorzutäuschen.

Der Kameramann wird als reale Person in die Geschichte eingeführt, seine Anwesenheit in der Geschichte wird nicht verschleiert, sondern teilweise sogar absichtlich gezeigt, zum Beispiel über einen Spiegel.<sup>82</sup> Der Sinn dieser Art der Kameraführung liegt darin

„die reale Existenz des Kameramanns zu markieren, folglich den Leser wissen zu lassen, daß der Kameramann als realer Enunziator anzunehmen ist.“<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Müller, Petra (1996): Gewalt im Fernsehen. Ethische Überlegungen zur audiovisuellen Gewaltdarstellung. In: Bubmann, Peter; Stolte, Dieter (Hg.): Die Zukunft des Fernsehens. Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur. Stuttgart: Kohlhammer, S. 48-49

<sup>82</sup> Vgl. Moschitz, Eduard (2008): Authentizität in realitätsnahen Fernsehformaten. Wien: Dipl.Arbeit. S.87.

<sup>83</sup> Odin, Roger (1984): Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S.297.

Eine weitere Möglichkeit die den Zuseher darauf hinweist, dass ein Kamera-team anwesend ist, ist Filmequipment im Bild zu zeigen.

„Genauso wie das Bewusstmachen der Existenz der Kamera, ist auch sichtbares Filmequipment ein Anzeichen für den Zuschauer, dass es sich um aufgezeichnete Wirklichkeit handelt. Das Filmequipment im Bild reißt den Zuschauer aus dem Wachtraum in den er sich während eines Spielfilms begibt.“<sup>84</sup>

Durch Herausreißen des Zusehers aus der diegetischen Welt des Films und Bewusstmachen der Anwesenheit des Kamerateams, stellt sich beim Zuseher eine dokumentarische Lektüre des Films ein.

Eine weitere Form der Herausreißen aus der Filmhandlung, stellt der direkte Blick in die Kamera dar, die direkte Adressierung ist ein Mittel die Dokumentation zu authentisieren:

„Dadurch ( direkter Blick Anm. ) wird der Rezipient unmittelbar angesprochen und aus der möglicherweise für ihn fiktiv erscheinenden Handlung herausgerissen. Die direkte Adressierung regt den Rezipienten an, selbst gedanklich an der Auflösung der eingangs gestellten Frage mitzuwirken und führt ihn so weg von der Inszenierung hin zur Authentisierung. Indem sich der Rezipient auf die immer schlüssige Argumentation konzentriert, verliert er den Bezug zur Realität und erkennt so die Filmrealität als wahr an. Durch den direkten Blick, durch die direkte Adressierung wird die scheinbar sich selbst erzählende Geschichte unterbrochen, eine Interpunktion gesetzt, quasi der Zuseher auf sein Zusehen zurückgeworfen.“<sup>85</sup>

Oft werden Szenen mit der Handkamera gefilmt und sind dadurch verwackelt. Der Zuschauer erhält dadurch das Gefühl näher am Geschehen zu sein. Außerdem wirken Handkameraaufnahmen spontaner und weniger inszeniert, die Bilder erhalten mehr Authentizität.

„Der Zuschauer wird durch die Handkamera mehr zum aktiven Beobachter direkt im Film, weil durch Bewegungen im Film auch das Beobachterfenster, das Fernrohr durch das der Rezipient blickt, die Kino-leinwand (oder Bildschirm) auch wackelt und so das Gehirn die Handlung für präsenter hält. Die Kamera passt sich den Erschütterungen in

---

<sup>84</sup> Fröschl, Martina R. (2009): Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl.Arbeit. S.58.

<sup>85</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller.S.258.

der Filmhandlung an, die Aktionen bekommen dadurch mehr Wirkung.“<sup>86</sup>

Diese Art der Reality-Ästhetik wird immer beliebter. Vor allem in neueren Doku-Formaten ist es typisch Aufnahmen zu verwenden die mit Handkamera von den Protagonisten selbst gefilmt wurden.

### 3.1.2. Einstellungsgrößen

Bereits mit der Wahl der Einstellungsgröße beeinflusst der Filmemacher die spätere Wirkung beim Publikum. Er selektiert was gezeigt wird und was ausgelassen wird, damit nimmt er bereits einen großen Eingriff in den Film vor. Durch das Close-Up entscheidet der Filmemacher, worauf das Publikum seine Aufmerksamkeit konzentrieren soll, er lenkt damit den Blick des Zuschauers. Eine eigene Interpretation wird so für den Zuschauer schwieriger, er hat so nicht die Möglichkeit seinen Blick auf etwas anderes im Bild zu fokussieren, sondern muss dem Blick des Filmemachers folgen.<sup>87</sup>

„Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird. Zwei Filme mit der gleichen Handlung, demselben Spiel und denselben Totalen, die aber verschiedene Großaufnahmen haben, werden zwei verschiedene Lebensanschauungen ausdrücken“<sup>88</sup>

Das Close-Up wird oft bei Interviewsequenzen verwendet, da die Großaufnahme des Gesichts das Bild zusätzlich emotionalisiert. Oder es werden andere Elemente in Nahaufnahme gezeigt die die Dramatik unterstreichen, wie zum Beispiel zitternde Hände.

„Winzige Details in der Mimik oder unsicheres Spielen mit den Fingern als Reaktion auf bestimmte Fragen oder Situationen sind der entsprechenden Person vermutlich nicht einmal bewusst, können aber dem

---

<sup>86</sup> Fröschl, Martina R. (2009): Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl.Arbeit. S.60-61.

<sup>87</sup> Vgl. Dasch, Andreas (2005): Abbildung von Wirklichkeit im Dokumentarfilm. Theoretische Betrachtungen und Darstellung anhand einer praktischen Umsetzung. Furtwangen: Dipl.Arbeit. S.20-21.

<sup>88</sup> Balázs, Béla (1982) zitiert nach: Beyerle, Mo (1997): Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische direct cinema der 60er Jahre. Univ., Diss.--Frankfurt (Main), 1996. Trier: WVT Wiss. Verl. Trier (Crossroads, 14). S.127.



Zuschauer unter Umständen mehr über die Stimmung verraten, als lange Redepassagen in einem Interview.“<sup>89</sup>

So kann der Filmemacher das Close-Up auch dazu nutzen, das Gesagte als eine Lüge zu enttarnen. Da die Körpersprache mehr aussagt, und der Interviewte diese nicht unter Kontrolle hat. (Siehe auch Kapitel Augenzeugen) Die Totale hingegen überlässt dem Zuseher mehr Freiheiten, sich seine eigene Meinung zu bilden und selbst zu entscheiden, auf was er seinen Blick fokussiert. Das Publikum hat dabei einen besseren Überblick über das Geschehen, allerdings kann es so auch passieren, dass der Zuseher wichtige Details übersieht.<sup>90</sup>

Welche Einstellungsgröße also die Richtige ist, muss der Filmemacher in jeder Situation neu entscheiden. Diese Entscheidung darf nicht willkürlich sein, er sollte immer bedenken, dass sie die Wirkung des Films beeinflusst.

### 3.1.3. Mangelhafte Aufnahmen und Unschärfe

Technische Mängel wie Unschärfe oder Grobkörnigkeit erhöhen den Eindruck von Authentizität. Gerade weil die Bilder nicht perfekt aufgenommen wurden, nimmt der Zuseher sie als authentischer wahr.

„Die wenig professionelle Technologie suggeriert, dass zum Zeitpunkt der Aufnahme kein professionelles Equipment zur Verfügung stand. Der Bildinhalt wurde spontan unter den gegebenen Umständen, mit eingeschränkten Mitteln, festgehalten.“<sup>91</sup>

Defekte und Störungen der Aufnahmen wirken als Authentizitätssignal. Hito Steyerl nennt dieses Phänomen die „Unschärferelation des modernen Dokumentarismus“<sup>92</sup>. Sie beschreibt, wie Authentizität gerade dadurch entsteht, dass die Bilder fehlerhaft sind:

„Wir sind umgeben von groben und zunehmenden abstrakten dokumentarischen Bildern, wackeligen, dunklen oder unscharfen Gebilden, die

---

<sup>89</sup> . Dasch, Andreas (2005): Abbildung von Wirklichkeit im Dokumentarfilm. Theoretische Betrachtungen und Darstellung anhand einer praktischen Umsetzung. Furtwangen: Dipl.Arbeit. S.23.

<sup>90</sup> Vgl. Ebd. S.22.

<sup>91</sup> Moschitz, Eduard (2008): Authentizität in realitätsnahen Fernsehformaten. Wien: Dipl.Arbeit. S.60.

<sup>92</sup> Steyerl, Hito (2008): Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant (Republikaart, 8). S.8.

kaum etwas zeigen außer ihrer eigenen Aufregung. Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie.“<sup>93</sup>

Diese Art der Bilder liefern kaum Fakten oder neues Wissen, sind dienen dazu Gefühle auszulösen und die Atmosphäre der gefilmten Situation zu vermitteln.

Die ästhetischen Defizite vermitteln das Gefühl der Unmittelbarkeit und werden deshalb als Strategie eingesetzt um die Authentizität des Films zu erhöhen.<sup>94</sup>

„Gerade der scheinbare Dilettantismus dieser Filmaufnahme wirkt hier als sehr wirksame Authentisierungsstrategie, indem an Rezeptionsgewohnheiten angeknüpft wird, nach denen solche Aufnahmen Amateuren zugeschrieben werden und gerade die Unvollkommenheit der Filmaufnahme deren Authentizität zu bezeugen scheint.“<sup>95</sup>

#### 3.1.4. Versteckte Kamera

Aufnahmen, die mit versteckter Kamera gemacht werden, erhöhen den Grad an Authentizität, denn da die gefilmten Personen nichts davon wissen, verändern sie ihr Verhalten nicht. Kein Mensch der beobachtet wird verhält sich gleich, als wenn er alleine wäre. Jeder tendiert zu Rollenspiel und möchte sich in seinem besten Licht zeigen. Durch den Einsatz der versteckten Kamera fällt dieses Rollenspiel weg und das Publikum kann die Person so beobachten, wie sie „wirklich“ ist.

Ein weiterer Grund für die erhöhte Glaubwürdigkeit der Aufnahmen einer versteckten Kamera, liegt in deren Starre:

„Bilder einer versteckten Kamera sind interessant, weil sie durch ihre Bewegungslosigkeit und die Begrenzung des Bildausschnitts Objekti-

---

<sup>93</sup> Ebd. S.7-8.

<sup>94</sup> Vgl. Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.49-50.

<sup>95</sup> Pinsler, Jan (2006): Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen. Techn. Univ., Diss.--Dresden, 2005. Köln: Halem (Fiktion und Fiktionalisierung, 9). S.92-93.

vität suggerieren und durch das Moment des heimlichen Beobachtens eine Aura der Authentizität vermitteln.“<sup>96</sup>

Reality TV Sendungen, wie zum Beispiel Big Brother, arbeiten stark mit versteckten Kameras, da die Containerbewohner so die Anwesenheit der Kamera schneller vergessen und sich natürlicher verhalten. Auch der Einsatz von Nachtsichtkameras ist üblich, um nichts unbeobachtet zu lassen und die voyeuristischen Neigungen des Publikums zu befriedigen.

Doch auch wenn die Bilder einer versteckten Kamera authentischer sind, ergeben sich dadurch andere Probleme. Einerseits stellt die Verwendung solcher Bilder die Filmemacher vor juristische Probleme, andererseits ist es auch ethisch fragwürdig solche Bilder zu verwenden. Jeder Mensch hat laut Grundgesetz das Recht auf das eigene Bild, das der Filmemacher nicht ohne zu Fragen in seinen Film einbauen darf.

Ethisch stellen sich die Fragen wie weit ein Filmemacher gehen darf, denn mit Veröffentlichung des Materials kann er die Lebenswelt des Gefilmten verändern.<sup>97</sup> Er zeigt privat geglaubtes Handeln der breiten Öffentlichkeit und kann die gefilmten Personen damit bloßstellen oder sie unfreiwillig zu Medienstars machen.

### 3.1.5. Amateuraufnahmen

Amateuraufnahmen ähneln in gewisser Weise den Aufnahmen einer versteckten Kamera, da die gefilmten Personen glauben, das Material sei nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und sich dadurch natürlicher verhalten.

Dennoch tendieren sie auch hier zu Rollenspiel.

Jörg Mielich beschreibt in seiner Analyse der Sendung *Augenzeugenvideo* warum Amateurbilder einen höheren Glaubwürdigkeitsgrad haben, als professionell gefilmte dokumentarische Bilder:

„Amateurbilder, sofern sie als solche erkennbar sind, implizieren immer, dass sie eigentlich nicht für das Fernsehen produziert worden sind. Sie stehen damit außer Verdacht, Teil eines Arrangements zu

---

<sup>96</sup> Moschitz, Eduard (2008): Authentizität in realitätsnahen Fernsehformaten. Wien: Dipl.Arbeit. S.61

<sup>97</sup> Vgl. Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.301-302.

sein. Die Aufnahmen scheinen unter den Bedingungen des Ereignisses zu entstehen und nicht umgekehrt. Unterschwellig vermitteln sie einen privaten und keinen öffentlichen Blick auf das Ereignis.“<sup>98</sup>

Der Zuseher vertraut einer derartig gefilmten Aufnahme mehr, als wenn ein Kamerateam anwesend gewesen wäre. Denn auch das Publikum weiß, dass Szenen oft aus technischen Gründen wiederholt oder an anderen Plätzen neu aufgenommen werden müssen und so an Echtheit verlieren. Bei Amateuraufnahmen fällt das weg.

Erkennbar sind die Amateuraufnahmen meist an der schlechteren Bildqualität der Home-Video Kameras, an verwackelten Bildern, da nur selten ein Stativ verwendet wird und daran dass der Kameramann oft mit den Gefilmten spricht oder das Gefilmte selbst kommentiert. Durch diese Kennzeichen sind sie meist von typischen Fernsehbildern leicht zu unterscheiden. Auch wenn diese Qualitätsdefizite natürlich absichtlich geplant werden können.

Oft sind im Bild der Amateuraufnahmen auch Datum und Uhrzeit eingeblendet. Das erhöht zusätzlich die Glaubwürdigkeit dieser Aufnahmen:

„Durch diese Einblendung wird das Ereignis im Bild in einen fest definierten zeitlichen Kontext gesetzt. Die Visualisierung der Zeit des Geschehens ist hinsichtlich der authentischen Wirkung von Bedeutung, weil sie verhindert, dass die Bilder kontextfremd verwendet werden können. Eine solche Visualisierung ist bei professionellen Aufnahmen nicht üblich. (...) Die Zeiteinblendungen sind gleichzeitig auch Garant für die chronologische Abfolge der Bilder. Diskontinuitäten, Auslassungen und Zeitlücken werden sichtbar markiert.“<sup>99</sup>

Gerade in Zeiten immer besser werdender Handy-Kameras werden Amateuraufnahmen immer beliebter. Inzwischen verwenden sogar Nachrichtensendungen wie die ZIB, Bilder die von Amateuren aufgenommen wurden, wenn das Fernsighteam nicht so schnell zur Stelle war, auch Einspielungen aus Videoportalen wie YouTube sind keine Seltenheit mehr.

---

<sup>98</sup> Mielich, Jörg (1996): Reality-TV. Authentizität und Ästhetik am Beispiel der Sendung "Augenzeugenvideo". Alfeld: Coppi-Verl. (Aufsätze zu Film und Fernsehen, 26). S.32.

<sup>99</sup> Mielich, Jörg (1996): Reality-TV. Authentizität und Ästhetik am Beispiel der Sendung "Augenzeugenvideo". Alfeld: Coppi-Verl. (Aufsätze zu Film und Fernsehen, 26). S.34.

### 3.1.6. Kameraführung in fiktionalen Filmen

In fiktionalen Filmen werden diese Arten der Kameraführung gezielt eingesetzt um den Zuschauern Authentizität vorzuspielen. Roger Odin nennt dies „Reportageeffekt“<sup>100</sup>. Odin meint damit, stilistische Elemente des Dokumentarfilms, in Spielfilmen gezielt zu verwenden und so die Fiktion zu verschleiern.<sup>101</sup>

Eines der berühmtesten Beispiele für die Verwendung des Reportageeffekts ist sicherlich *The Blair Witch Project*, der als Dokumentarfilm getarnte Horrorfilm simuliert mit Hilfe verwackelter Handkamerabilder, schlecht beleuchteten Aufnahmen, Reiß-Schwenks und unscharfen Bildern Authentizität.

Auch das Insert des Films täuscht eine Dokumentation vor:

„Im Oktober 1994 verschwanden drei Studenten in den Wäldern von Burkittsville, Maryland, beim Dreh eines Dokumentarfilms. Ein Jahr später wurden ihre Filmaufnahmen gefunden“<sup>102</sup>

Die Homepage des Films<sup>103</sup> macht die Täuschung komplett, nichts verweist auf einen Spielfilm, als Filmemacher werden die drei Studenten genannt. Thomas Würstlein analysierte Steven Spielbergs *Saving Private Ryan*<sup>104</sup>, und obwohl dieser Film seinen fiktionalen Charakter nicht verschleiert, besitzt die Anfangssequenz stark dokumentarische Züge. Spielberg arbeitet mit Handkameraaufnahmen im Stil „echter“ Kriegsjournalisten. Die Anwesenheit des Kameramanns ist spürbar, die Handlung wird nicht von einem Außenstehenden beobachtet, sondern der Kameramann scheint sich mitten im Geschehen zu befinden. Für Roger Odin liegt der Sinn einer derartigen Kameraführung darin, den Kameramann als realen Enunziator darzustellen.<sup>105</sup> Thomas Würstlein bestätigt diese Form des Kamerablicks auch für *Saving Private*

---

<sup>100</sup> Odin, Roger (1984): Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 297

<sup>101</sup> Vgl. Ebd. S. 297

<sup>102</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Blair\\_Witch\\_Project](http://de.wikipedia.org/wiki/Blair_Witch_Project) gesehen am 24.08.10

<sup>103</sup> <http://www.blairwitch.com/filmmakers.html> geschn am 24.08.10

<sup>104</sup> Vgl. Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

<sup>105</sup> Vgl. Odin, Roger (1984): Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 297

te *Ryan*, Spielberg lässt den Zuseher das Geschehen von diegetisch möglichen Punkten betrachten, auch wenn das bedeutet, dass die Sicht manchmal eingeschränkt ist. Auch dadurch, dass die Linse der Kamera während der Sequenz durch Blut verschmutzt wird, wird der authentische Eindruck verstärkt.<sup>106</sup> Spielberg verändert außerdem die Farben des Films:

„Der Verlust an Farbe, diffuse, fast weiche Lichtverhältnisse und die manchmal seltsam unrund wirkenden Bewegungen der Figuren trennen die Aufnahmen zusätzlich von der heutigen Norm und verleihen ihnen eine historisch anmutende Bildqualität“<sup>107</sup>

Auch wenn dem Zuseher bewusst ist, dass er einen Spielfilm sieht, erhöhen diese Techniken die Glaubwürdigkeit von *Saving Private Ryan*.

### 3.2. Archivbild

Das Archivbild ist ein essentieller Bestandteil beinahe jeder Dokumentation. Archivbilder sind:

„bereits existierende Aufnahmen (...), die in einem neuen Zusammenhang montiert werden“<sup>108</sup>

Monaco und Beck beschreiben in ihrem Lexikon der Filmbegriffe den Begriff Archivaufnahme genauer und nennen auch Gründe für die Verwendung von Archivbildern:

„Archivaufnahme (Stock Shot). Aus bereits existierendem, älterem Filmmaterial (Dokumentar- oder Spielfilm) entnommene - «abgeklammerte» - Aufnahmen oder Szenen, die in einen neuen Film einmontiert werden. Klammerteile werden entweder aus künstlerischen Gründen verwendet oder um Kosten zu sparen.“<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Vgl. Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.42-47

<sup>107</sup> Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.75

<sup>108</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S.296.

<sup>109</sup> Monaco, James; Bock, Hans-Michael (Hg.) (2011): Film verstehen - das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und neuen Medien. Überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. (Rororo, 62667). S.18.

Oliver Näpel geht in seiner Beschreibung des Archivbildes vor allem auf den Umgang damit ein:

„Als Filmdokumente gelten alle zeitgenössischen Filmaufnahmen. Es handelt sich hierbei sowohl um offizielle (...) als auch um privat gedrehte Filme. Der Originalton wird in aller Regel ausgeblendet und durch Nachvertonung (Geräusche, Musik, Originaltöne die nicht unbedingt zur Filmspur gehören), Kommentar oder die Erzählung von Zeitzeugen ersetzt.“<sup>110</sup>

Beate Schlanstein erklärt wie Archivbilder funktionieren und was dadurch beim Publikum ausgelöst wird:

„Richtig eingesetzt funktioniert das Archivbild wie eine wunderbare Zeitmaschine, denn es transportiert den Betrachter auf einen Schlag in die Gegenwart einer vergangenen Epoche“<sup>111</sup>

Mit dem Einsatz von Archivmaterial, haben die Filmemacher die Möglichkeit, ihr Publikum an einer längst vergangenen Zeit teilhaben zu lassen, und das lebendiger als es ein Augenzeuge oder Experte je berichten könnte.

### 3.2.1. Geschichte des Archivbildes

In den frühen Jahren des Films hatte die Verwendung von Archivmaterial hauptsächlich ökonomische Gründe. Aus alten Filmen wurden, mit Hilfe von Montage, kostengünstig neue produziert und Originalbilder immer wieder neu zusammengeschnitten.

Im Ersten Weltkrieg wurden zu Propagandazwecken Kompilationsfilme erstellt.

Ab 1920 wurden mit Hilfe von Archivbildern Jahresrückblicke gebaut.

Doch erst mit der Etablierung des Tonfilms, in den 1930er Jahren, entstanden offizielle Filmarchive. Das erste war das Svenska

---

<sup>110</sup> Näpel, Oliver (2003): Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Jg. 2, S. 218.

<sup>111</sup> Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 209.

Filmsamfundet in Stockholm, es wurde 1933 gegründet. Danach folgten weitere in Berlin, London, New York, Paris und Brüssel. 1938 wurde die Fédération International des Archives du Film (FIAF) ins Leben gerufen, ein Verband zur internationalen Zusammenarbeit der Archive.<sup>112</sup>

Im Zweiten Weltkrieg wurde die Erstellung von Kompilationsfilmen schließlich weiter vorangetrieben. Archivmaterial der Gegner wurde zu propagandistischen Zwecken genutzt.

Nach dem Krieg verschwanden die Bilder der NS-Zeit in die Archive und wurden erst Mitte der 50er Jahre wiederverwendet. Matthias Steinle verweist darauf, dass in dieser Zeit die Bilder häufig zu Aufklärungszwecken verwendet wurden:

„Dem Archiv kommt dabei die Rolle zu, Herrschaftspraxis aufzudecken, spektakuläre Ansichten zu bieten und neue Einsichten zu ermöglichen, beispielsweise in dem Bilder aus dem Warschauer Ghetto gezeigt werden und der Off-Kommentar betont, dass diese Aufnahmen dem Volk vorenthalten wurden und jetzt erstmals zu sehen sind.“<sup>113</sup>

Die Filme und Archivbilder dieser Zeit haben das Gedächtnis der Menschen beeinflusst.

Für Steinle haben sich Archivbilder „als Wahrnehmungsphänomen mit Bildern etabliert, die die Erinnerung an die Zeitgeschichte mit geprägt haben“<sup>114</sup>. Die Bilder sind bei den Zuschauern vom Speichergedächtnis ins Funktionsgedächtnis aufgenommen worden. Dabei werden die Filme selbst zum Ort des Erinnerns.<sup>115</sup>

Da die Anzahl der Bilder natürlich begrenzt ist, wurden immer wieder dieselben Bilder in den Dokumentationen eingesetzt und wurden so zu „Superzeichen“, wie Steinle sie nennt.

---

<sup>112</sup> Vgl. Prinzler, Hans Helmut (2007): Archive. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam. S.33-34

<sup>113</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S.302

<sup>114</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S.303

<sup>115</sup> Vgl. Ebd. S.303



„Als Superzeichen werden allgemein Darstellungen und Abbildungen bezeichnet, die einen Sachverhalt derart repräsentieren, dass ihr Erscheinen mit dem Sachverhalt gleichgesetzt wird.“<sup>116</sup>

Sie werden frei von ihrem Kontext immer wieder verwendet und werden für neue Dokumentationen ausgenutzt.

„Die Superzeichen werden als Zitate benutzt, von denen das Publikum in der Regel weiß, was sie bedeuten.“<sup>117</sup>

Auch Beate Schlanstein kritisiert die ständige kontextfreie Wiederverwertung der Bilder:

„Der immergleiche Bahnwaggon mit einer Deportationsszene aus dem Lager Westerbork steht mittlerweile für jede Art von Deportation im Zweiten Weltkrieg, egal woher, egal in welches Vernichtungslager, der immergleiche kleine Junge im Ghetto Warschau muss dafür herhalten, die elenden Lebensbedingungen in allen nur denkbaren Ghettos zu illustrieren, und die immergleiche brennende Synagoge steht - je nach Bericht - mal im Osten, mal im Norden, Westen oder Süden des Deutschen Reiches. Den Bildern, hinter denen im Einzelnen eine höchst reale, dramatische Geschichte steckt, geht damit langsam, aber sicher die Aura des Konkreten verloren, die ganz unerlässlich ist um Authentizität auszustrahlen.“<sup>118</sup>

Die häufige Wiederverwendung derselben Bilder hat zu einer Abnutzung dieser geführt. Deshalb ging man in den 90er Jahren auf die Suche nach neuen Bildern, Privataufnahmen und unveröffentlichtem Material.<sup>119</sup> Private Aufnahmen erscheinen dem Publikum auch deshalb attraktiver, da sie nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren und deshalb authentischer wirken. Aber auch die Anzahl dieser ist beschränkt.

### 3.2.2. Gründe für die Verwendung von Archivbildern

---

<sup>116</sup> Elm, Michael (2008): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Univ., Diss.–Frankfurt (Main), 2007. Berlin: Metropol. S.289.

<sup>117</sup> Ebd. S.291.

<sup>118</sup> Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 211.

<sup>119</sup> Vgl. Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S.304

Archivbilder können aus den unterschiedlichsten Gründen verwendet werden. Matthias Steinle erklärt in seinem Artikel „Das Archivbild“, diskursive, narrative, ästhetische und ökonomische Motive.<sup>120</sup>

Ökonomisch gesehen, ist die Verwendung von Archivbildern die einfachste und billigste Methode eine Dokumentation aufzubauen. Aus dem Archiv entnommene Aufnahmen sind eine kostengünstige Variante einen Sachverhalt authentisch darzustellen. Vor allem im Zeitalter digitaler Speicherung gelangt der Filmmacher schnell zu Originalaufnahmen beliebiger Ereignisse und kann diese zu einem neuen Film montieren.

Archivbilder haben außerdem den Vorteil hoher Glaubwürdigkeit:

„Im dokumentarischen Diskurs legitimieren Archivbilder das Gezeigte als unhinterfragbares ‘So war es’“<sup>121</sup>

Da es sich um Originalaufnahmen handelt, wird die Echtheit des Gezeigten nicht angezweifelt und die Bilder sind über den Verdacht der Inszenierung erhaben.

„Der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen fördert die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit.“<sup>122</sup>

Für das Publikum haben Archivaufnahmen höchste Überzeugungskraft. Der Zuseher wird beim Betrachten der Archivbilder selbst zum Augenzeugen und das hat für ihn starke Beweiskraft.<sup>123</sup>

Auch narrative Gründe spielen in der Entscheidung, Archivbilder zu verwenden, eine Rolle. Sie können dazu dienen die Geschichte voranzutreiben, beziehungsweise sie in eine neue Richtung lenken.

---

<sup>120</sup> Vgl. Ebd. S. 295–296.

<sup>121</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 295

<sup>122</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 296.

<sup>123</sup> Näpel, Oliver (2003): Historisches Lernen durch 'Dokumentainment'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Jg. 2, S. 215.

Archivaufnahmen werden dabei als Orientierungshilfe verwendet und helfen raumzeitliche Sprünge zu erklären.<sup>124</sup>

Die ästhetische Funktion sieht Steinle darin, für Zeitkolorit zu sorgen.

„Die Wirkungsmacht und Autorität der Archivbilder liegt in an ihrer historischen Aura“<sup>125</sup>, so Matthias Steinle. Gemeint ist damit, dass Archivaufnahmen von sich aus schon den Status beglaubigter Dokumente haben. Die Bilder werden somit vom Monument zum Dokument.<sup>126</sup>

Die authentische Aura wird auch dadurch verstärkt, dass die historischen Bilder schwarz-weiß sind und damit einen eigenen ästhetischen Reiz haben.<sup>127</sup>

Archivaufnahmen werden dazu verwendet beim Zuseher eine ‚historisierende Lektüre‘ zu bewirken.<sup>128</sup>

Darüber hinaus haben Archivaufnahmen auch eine Beglaubigungsfunktion. Oft folgen den Aussagen von Zeitzeugen Archivaufnahmen, die damit die Glaubwürdigkeit des Berichts unterstreichen. Oder aber die Erzählung des Zeitzeugen wird direkt über das Bild gelegt und dient so der Veranschaulichung des Gesagten und zur Bebilderung von Informationen.

Auch Fotos können der Beglaubigung dienen. In Fahndungssendungen ist es ein beliebtes Stilmittel Tatortfotos der Polizei zu verwenden, um die Glaubwürdigkeit des Berichts über ein Verbrechen zu erhöhen.

---

<sup>124</sup> Vgl.: Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 296.

<sup>125</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 298.

<sup>126</sup> Vgl. Ebd. S. 298-299.

<sup>127</sup> Vgl. Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 209.

<sup>128</sup> Vgl.: Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 300.

### 3.2.3. Kritik und Probleme

Das Hauptproblem bei der Verwendung von Archivbildern liegt in der kontextfreien Verwendung. Die kontextfreie Verwendung führt nicht nur, wie oben beschrieben, zu einer Abnutzung der Bilder, sondern sie verschleiert auch deren Entstehung und die ursprüngliche Intention mit der sie gedreht wurden. Das Problem der Entstehung der Archivbilder, besteht vor allem bei Material aus der NS-Zeit, da das Material dieser Zeit häufig für Propagandazwecke gedreht wurde. Wird nun dieses Material unreflektiert in Dokumentationen eingebaut, kann es dazu kommen, dass unterschwellig nationalsozialistisches Gedankengut verbreitet wird.<sup>129</sup>

Bevor Material verwendet wird ist es notwendig, die Quellen kritisch zu prüfen.

Wichtig ist auch, für den Zuschauer kenntlich zu machen, woher das verwendete Material stammt und eventuell mit Hilfe des Kommentars kritisch dazu Stellung zu nehmen. Denn wie bereits oben beschrieben, beeinflussen Geschichtsdokumentationen das Gedächtnis der Menschen und deren Vorstellungen einer bestimmten Epoche, der Dokumentarist trägt also auch eine Verantwortung gegenüber dem Publikum.

### 3.3. Augenzeugen und Interviews

Augenzeugen/Zeitzeugen sind ein wichtiges Element des Dokumentarfilms. Augenzeugen vermitteln höhere Glaubwürdigkeit als der Kommentar des Films:

„Dem wörtlichen Zitat wird dabei besondere Beweiskraft zugesprochen, weil es direkter und unmittelbarer den Augenschein vermittelt als der Kommentar des Reporters.“<sup>130</sup>

Doch obwohl Augenzeugen dem Film Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit verleihen, ist ihr Vorkommen nicht schon immer üblich gewesen.

---

<sup>129</sup> Vgl. Näpel, Oliver (2003): Historisches Lernen durch 'Dokumentarfilm'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Jg. 2, S. 218.

<sup>130</sup> Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.150.

### 3.3.1. Die Entwicklung der TV-Zeitzeugen

Thomas Fischer geht in seinem Beitrag „Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV“ auf die Funktion und die Entwicklung des TV-Zeitzeugen im Geschichtsfernsehen ein. Er konstatiert dabei eine Veränderung des Geschichtsbildes im Fernsehen:

„Geschichte wird im audiovisuellen Medium nicht mehr als historisch-kritische Analyse und fachwissenschaftliche Aufarbeitung betrieben, sondern sie kommt nur mehr hauptsächlich im Modus des subjektiven Erlebens, des emotionalen Erzählens und der persönlichen Erinnerung daher.“<sup>131</sup>

Geschichte wird in diesem Modus durch Zeitzeugen getragen. Diese Entwicklung setzte in den späten 70er Jahren ein. Bis dahin wurden Zeitzeugen in Dokumentationen selten eingesetzt. Vorherrschend war der Modus des Erklär- und Expertenfernsehen. Mitte der achtziger Jahre jedoch, kam es zu einer Krise dieser Art von Gestaltung. Thomas Fischer sieht als Grund dafür, das Aufkommen des Privatfernsehens. Damit traten Quote und Publikumsakzeptanz in den Vordergrund der Sendungsmacher. Der Druck auf die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender stieg und man musste sich an den Publikumswünschen orientieren.

„Wenn Marktanteile eine Rolle spielen und der Programmerfolg zunehmend an Einschaltquoten gemessen wird, dann sucht man auch als Macher von zeitgeschichtlichen Dokumentationen eine größere Nähe zum Publikum. Und die stellt man am besten dadurch her, dass man die nüchterne Ausbreitung abstrakter Wissensbestände reduziert und stattdessen Ereignisse mit konkreten Orten, benennbaren Personen und erzählbaren Handlungsabläufen in den Vordergrund rückt.“<sup>132</sup>

Objektives Expertenwissen wurde verknüpft mit subjektiven Zeitzeugen Erinnerungen, von der historischen Draufsicht ging man über zu einer Nahsicht auf die Zeitgeschichte.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 33.

<sup>132</sup> Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S.37

<sup>133</sup> Vgl. Ebd. S.38

Frank Bösch registriert in seinem Artikel „Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren“, andere Gründe für die Popularisierung des Fernsehzeitzeugen Ende der siebziger Jahre. Er sah im Aufkommen auch technische Gründe, wie die Verbreitung des mobilen Ton-Films, die es ermöglichte Zeitzeugen am Ort des Geschehens aufzunehmen. Außerdem konnten mit der Aufkommenden Videotechnik und später der Digitaltechnik die Materialkosten gesenkt werden, womit lange Gespräche ermöglicht wurden.<sup>134</sup>

Als weiteren Grund für die verstärkte Verwendung von Zeitzeugen, speziell in Dokumentationen über den Holocaust, sieht Bösch vermehrt rechtsradikale Geschichtsdeutungen Ende der 1970er Jahre, denen mit Hilfe von Aussagen der Zeitzeugen entgegengewirkt werden sollte.

Ein Höhepunkt zeitgeschichtlicher Dokumentationen war sicherlich das Jahr 1995, 50 Jahre Kriegsende, zu diesem Anlass wurden zahlreiche Dokumentationen gedreht. Gedenkveranstaltungen boten auch die Möglichkeit mit Zeitzeugen in Kontakt zu treten und diese zu interviewen.

„Die Abkehr von Aufnahmen aus dem heimischen Wohnzimmer ermöglichte eine besonders emotionale Vermittlung von Geschichte, die weniger von den Worten als von Gesichtsausdrücken beim Betreten der Todeslager zog.“<sup>135</sup>

In den Filmen dieser Zeit standen die persönlichen Erlebnisse der Zeitzeugen im Vordergrund, das Wissen um den grundsätzlichen Ereignisablauf wurde vorausgesetzt.

In den neunziger Jahren veränderte sich die Verwendung von Zeitzeugen erneut. Frank Bösch nennt sie „Zeitzeugen im MTV-Format“<sup>136</sup>, er meint damit, dass das Tempo des Schnitts erhöht wurde und die Aussagen kürzer, und vor einem neutralen Hintergrund gezeigt wurden.

---

<sup>134</sup> Vgl. Bösch, Frank (2008): Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 60-61.

<sup>135</sup> Bösch, Frank (2008): Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 67.

<sup>136</sup> Ebd. S.67.

„Ihr geradezu virtueller Status zeigt sich auch darin, dass ihre Aussagen aus den Fernseharchiven in immer neue Kontexte hinein geschnitten werden. Die Zeitzeugen prägen damit nicht mehr den Inhalt der Sendung, sondern sind eine beliebig abrufbare Verfügungsmasse, die in gewünschter Weise vorprogrammierbar im Drehbuch steht. Für einen Dialog mit der Vergangenheit stehen diese Zeitzeugen kaum noch.“<sup>137</sup>

Norbert Frei nennt diese Entwicklung, in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung, „Kopfsalat mit Zeitzeugen“<sup>138</sup>.

Emotionalität und Personalisierung stehen im Vordergrund. Der Zeitzeuge wird in Großaufnahme gezeigt und vor abgedunkeltem, neutralem Hintergrund.

Beate Schlanstein beschreibt in ihrem Beitrag „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische“ den „idealen“ Zeitzeugen:

„Mit Blick auf die emotionale Ebene ist das jemand, der bei der Erinnerung an die in Rede stehenden vergangenen Erlebnisse Gefühle empfindet und ihnen sprachlich und mimisch Ausdruck verleiht, allerdings moderat und kontrolliert, ohne dass die Situation für ihn und damit auch für den Zuschauer entgleist. «Ideal» in dieser Hinsicht sind das kurze Stocken im Redefluss, der Griff zum Taschentuch, die einzelne still verdrückte Träne, der lange stumme Blick am Ende einer erinnerten Szene.“<sup>139</sup>

Doch jeder Zeitzeuge verarbeitet das Erlebte anders und reagiert anders, wenn er im Fernsehen davon erzählen soll. Nicht jeder entspricht dem „Idealbild“ der Programmmacher. Ist es bereits so weit gekommen, dass wenn der Zeitzeuge nicht die gewünschte Emotion zeigt, er einfach herausgeschnitten wird? Peter Latzel, vom SWR, bestätigt das in einem Interview mit Fritz Wolf, zumindest für neue Doku-Formen im Fernsehen:

„Casting ist ein wichtiges Moment der Formatierung. Das geht tief ins Dokumentarische hinein. In Produktionen, die sich an ein breites Publikum richten, sind die Zeiten vorbei, wo man jeden in seiner Wesensart dokumentieren kann. Die Zuschauer sind an ausdrucksstarke Figuren gewöhnt. Wer blass überkommt, wer keine Wirkung ausstrahlt,

---

<sup>137</sup> Ebd. S.68.

<sup>138</sup> Frei, Norbert in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung von 22.01.2005.: [http://www.bpb.de/popup/popup\\_grafstat.html?url\\_guid=UXYBMC](http://www.bpb.de/popup/popup_grafstat.html?url_guid=UXYBMC) gesehen am 28.07.2010

<sup>139</sup> Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 220.

wird nicht angenommen. Das ist durchaus eine Gefahr für das Dokumentarische: Manches Thema hat keine Chance, weil die, die dafür stehen, nicht wirken.“<sup>140</sup>

### 3.3.2. Die Funktion von Zeitzeugen

Judith Keilbach attestiert für frühe Dokumentationen vornehmlich die Beglaubigungsfunktion von Zeitzeugen.<sup>141</sup> Die Berichte der Zeitzeugen hatten vor allem den Sinn, die Darstellung des Voice-Over Kommentars zu bestätigen und mit persönlichen Eindrücken zu ergänzen. Die Richtigkeit der Geschichtsdarstellung sollte bezeugt werden. In den 1960er Jahren stand diese juristische Beglaubigungsfunktion im Vordergrund. Die Zeitzeugen berichteten mit emotionaler Distanz von den Sachverhalten, ihre Aussagen waren oft vorformuliert und wurden abgelesen.

„Diese Orientierung am juristischen Zeugenideal, dem die Gesprächspartner in der Sendereihe durch ihre Inszenierung als rationale und affektfreie Zeitzeugen angenähert werden, unterstreicht ihre Glaubwürdigkeit“<sup>142</sup>

Auch heute dienen die Zeitzeugen noch der Beglaubigung, zum Beispiel von Reenactments. Der Zeitzeuge wird beispielsweise zuerst im Interview gezeigt, dann folgt eine Nachstellung des Erlebnisses, bei der der Zeitzeuge durch einen Schauspieler verkörpert wird. Oft wird die Erzählung des Zeitzeugen aus dem Off über die Nachinszenierung gelegt und diese so authentisiert.

Am erfolgreichsten ist die Authentisierungsstrategie dann, wenn der Zeuge sich in der Nachinszenierung selbst spielt und sich so für die Richtigkeit

---

<sup>140</sup> Latzel, Peter. IN: Wolf, Fritz: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, Düsseldorf: 2003. S.140.

<sup>141</sup> Vgl. Keilbach, Judith (2003): Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 155–175.

<sup>142</sup> Keilbach, Judith (2003): Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 162.



der Nachinszenierung verbürgt. Dieses Stilmittel wird oft in Fahndungssendungen verwendet, bei denen zur Auflösung eines Verbrechens die Tat nachinszeniert wird.

Interviews mit Zeitzeugen verleihen einer Dokumentation hohe Glaubwürdigkeit, Oliver Näpel nennt es die „Autorität des Dabeigewesenen“<sup>143</sup>, Dokumentaristen wiederum nutzen diese Autorität um die Autorität des Films zu verstärken.

Für Norbert Frei, dient der Zeitzeuge als reine Illustration:

„Was er im Einzelnen erzählt, ist gar nicht so wichtig, aber ein Gefühl soll transportiert werden. Es genügt ja oft, wenn er drei Sekunden lang sagt: "Es war schrecklich!"“<sup>144</sup>

Die Hauptfunktion der Zeitzeugen in heutigen Dokumentationen, ist das Generieren von Emotionalität und das Binden des Publikums durch Personalisierung, die Zuschauer sollen sich mit den Zeitzeugen identifizieren.

Für Michael Elm dienen Zeitzeugen auch dazu, „der Geschichte ein menschliches Gesicht zu verleihen“<sup>145</sup>.

Thomas Fischer betont, dass Zeitzeugen eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart schlagen, da sie sich auf derselben Zeitebene wie der Zuseher befinden und so Unmittelbarkeit vermitteln, die wiederum das Publikum binden soll.<sup>146</sup>

Auch Frank Bösch betont die Verbindung zur Gegenwart:

„Ihre farbige Aura brach die Distanz zur schwarz-weißen Vergangenheit und verknüpfte sie mit der Gegenwart“<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Näpel, Oliver (2003): Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Jg. 2, S.220.

<sup>144</sup> Frei, Norbert in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung von 22.01.2005: [http://www.bpb.de/popup/popup\\_grafstat.html?url\\_guid=UXYBMC](http://www.bpb.de/popup/popup_grafstat.html?url_guid=UXYBMC) gesehen am 28.07.2010

<sup>145</sup> Elm, Michael (2008): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Univ., Diss.–Frankfurt (Main), 2007. Berlin: Metropol. S.301.

<sup>146</sup> Vgl. Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 41.

<sup>147</sup> Bösch, Frank (2008): Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 51.

Einen weiteren Vorteil der Verwendung von Zeitzeugen ist, dass die Geschichte so von mehreren Standpunkten aus beleuchtet werden kann, nicht mehr länger erklärt ein allwissender Erzähler wie es war. Nach Bösch „macht ihr Nebeneinander die Geschichte zu einem vielstimmigen Chor“<sup>148</sup>.

### 3.3.3. Umgang mit Zeugen

Zeitzeugen dienen, wie bereits erwähnt, hauptsächlich dazu, Geschichte persönlicher und emotionaler zu erzählen, selten bringen sie neue Fakten in Dokumentationen ein. Ausnahmen sind hierbei investigative Dokumentationen die einen bestimmten Sachverhalt aufdecken sollen. Bei investigativen Dokumentationen haben die Zeugen nicht nur eine Beglaubigungsfunktion, sondern bringen bislang unbekannte Fakten ein, dabei kann es wichtig sein, dass der Dokumentarfilmer die Identität des Zeugen unter allen Umständen wahrt.<sup>149</sup>

Eine Möglichkeit den Zeugen zu schützen ist, ihn unkenntlich zu machen, entweder mit Hilfe technischer Mittel oder aber in dem er zum Beispiel nur von hinten gefilmt wird, während er spricht, auch die Stimme wird dabei meist verzerrt wiedergegeben. Dieses Verschleiern der Identität des Augenzeugen ist auch ein zusätzliches Authentizitätssignal.

„Dieses Unkenntlichmachen ist als Authentizitätssignal auch deshalb so wirksam, weil die Zuschauerinnen im Allgemeinen gewöhnt sind, dass im Fernsehen Interviewte nur in seltenen Fällen, wenn ihnen Gefahr droht, unkenntlich gemacht werden.“<sup>150</sup>

Das heißt, allein dadurch, dass man den Zeugen unkenntlich macht, beglaubigt man das von ihm erzählte und suggeriert dem Zuseher, dass der Zeuge trotz der ihm drohenden Gefahr sich ans Fernsehen gewandt hat um dort die Wahrheit zu erzählen.

---

<sup>148</sup> Ebd. S. 52.

<sup>149</sup> Vgl. Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 45-46

<sup>150</sup> Pinsler, Jan (2006): Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen. Techn. Univ., Diss.--Dresden, 2005. Köln: Halem (Fiktion und Fiktionalisierung, 9). S.99.

Meist jedoch, sind die Fakten bereits bekannt, was auch die Art der Interviewführung beeinflusst. „Nicht Misstrauen ist die Haltung gegenüber Zeitzeugen sondern Vertrauen“.<sup>151</sup> Fischer beschreibt, wie der Interviewer mit Zeitzeugen umgehen sollte.<sup>152</sup> Er muss sich in den Zeitzeugen einfühlen, ihm geduldig zuhören und durch vorsichtiges Nachfragen, auch in die Unliebsamen oder weit entfernten Orte der Erinnerung vordringen. Konfrontative Interviews kommen hauptsächlich bei Gesprächen mit Politikern vor. Andreas Wittwen erklärt das mit den unterschiedlichen Gesprächsabsichten der Teilnehmer:

„Während der Journalist sich als Anwalt des Publikums versteht, der die kritische Kontrollfunktion ausübt, sieht der Politiker die Chance zur positiven Selbstdarstellung und trachtet danach, vorgefertigte Statements abzugeben.“<sup>153</sup>

Hier muss der Interviewer natürlich mit einer anderen Haltung ins Gespräch gehen um von dem Politiker nicht nur Floskeln zu hören.

Doch wie verhält sich ein Dokumentarfilmer bei Interviews mit Tätern? Ruth Beckermann, österreichische Regisseurin (*Jenseits des Krieges – Ehemalige Wehrmachtssoldaten erinnern sich*) spricht von einem kalten Blick:

„Das war natürlich speziell für diesen Film *Jenseits des Krieges* gemeint, der aus Interviews besteht. Bei diesen Gesprächen habe ich versucht, weder mich mit diesen Leuten zu identifizieren, Mitleid mit ihnen zu haben, noch Wut auf sie zu haben. Das heißt mit dem kalten Blick meine ich, dass man innerlich ein paar Schritte zurücktritt und sich sehr kühl anschaut, was diese Menschen zu bringen, zu sagen, zu zeigen haben - in ihren Gesten zu sehen, so ist es“<sup>154</sup>

Bei Interviews mit Tätern muss auch immer bedacht werden, dass diese von Entlastungsstrategien gekennzeichnet sind, beschreibt Judith Keilbach.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 42.

<sup>152</sup> Vgl. Ebd. S. 42-44.

<sup>153</sup> Wittwen, Andreas (1995): Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung. Univ., Diss.--Zürich, 1994. Bern, Berlin: Lang (Zürcher germanistische Studien, 43). S.159.

<sup>154</sup> Beckermann, Ruth IN: Lammer, Christina; Cartwright, Lisa (Hg.) (2002): DoKu. Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm. Wien: Turia und Kant (Reihe Kultur-Wissenschaft, Bd. 6). S.24.

<sup>155</sup> Vgl. Keilbach, Judith (2003): Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die

### 3.3.4. Kritik an der Verwendung von Augenzeugen

Auch wenn man dem Zeitzeugen Vertrauen entgegenbringen muss, um ihn so dazu zu bringen auch über schlimme Erinnerungen zu sprechen, darf dieses Vertrauen nicht zu blindem Vertrauen werden. Denn auch Zeitzeugen können lügen. Sei es nun bewusst oder unbewusst, auch Thomas Fischer betont, dass

„Erinnerungen ihrer Zeitgenossen nicht nur aus persönlicher Anschauung und persönlich erlebten Ereignissen bestehen, sondern dass diese Erinnerungen sich auch aus Erzählungen Dritter und aus öffentlicher Meinung zusammensetzen“<sup>156</sup>

Hito Steyerl, schlägt deshalb vor, nach der alt römischen Rechtsregel „Testis unus, testis nullus – ein Zeuge ist kein Zeuge“ vorzugehen.<sup>157</sup> Durch die Bestätigung von mindestens zwei Zeugen erhält ein Bericht mehr Glaubwürdigkeit.

Auch das Publikum ist inzwischen in seinen Sehgewohnheiten geschärft und skeptischer gegenüber Augenzeugen geworden. Eva Hohenberger beschreibt wie inzwischen das Fernsehen Strategien affektiver Bezeugung entwickelt hat:

„Das Medium bezeugt den Zeugen, indem es mit Großaufnahmen zitternder Hände, zuckender Mundfalten und bestenfalls von Tränen eine Wahrheit beglaubigt, die die Rede notfalls Lügen strafen kann. Der scheinbar unvermittelte Affekt kann gegen das gesprochene Wort Einspruch erheben oder es bestätigen. Der Zeuge der durch den Film zum Sprechen gebracht wird, wird zugleich in seinem Sprechen überwacht, indem sein Körper medial lesbar gemacht wird.“<sup>158</sup>

---

Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 157.

<sup>156</sup> Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S.44

<sup>157</sup> Vgl. Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant 2008. S.17

<sup>158</sup> Hohenberger, Eva (2003): Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte. Reprise (1996 ) von Herré le Roux. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S.107-108

Doch selbst, wenn der Zeuge die Wahrheit sagt, sind seine Antworten dennoch beeinflusst, durch den Interviewer, die Art der Fragestellung und die Anwesenheit der Kamera. In vielen Dokumentationen werden die Fragen an den Zeitzeugen herausgeschnitten, und der Zuseher kann nur anhand der Antworten erahnen, wie die Frage lautete. Auch kann der Interviewer die Antwort des Befragten durch Suggestivfragen gezielt in eine Richtung lenken.<sup>159</sup>

Rainer Wirtz betont, dass auch immer der Kontext der Aussage bedacht werden muss. Oft sind die Aussagen aus dem Zusammenhang gerissen und der Kontext unklar, dabei ist es immens wichtig, zu klären in welchen Zusammenhang die Statements entstanden sind.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Vgl. Näpel, Oliver (2003): Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Jg. 2, S. 220.

<sup>160</sup> Vgl. Rainer, Wirtz: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History. IN: Fischer, Thomas: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.Ges. 2008. S.18.

### 3.3.5. Was wenn die Zeitzeugen sterben

Wie jedoch werden Dokumentationen aussehen wenn tatsächlich die letzten Zeitzeugen zum Nationalsozialismus gestorben sind? Frank Bösch sieht drei Entwicklungen, die sich bereits jetzt abzeichnen.<sup>161</sup>

1. Aus den Archivbeständen werden für zukünftige Dokumentationen, Statements entkontextualisiert heraus genommen und in neue Filme hineingeschnitten.
2. Es kommt zu einer sekundären Augenzeugenschaft in dem zum Beispiel die Kinder über die Erlebnisse ihrer Eltern erzählen. Dass das bis ins Absurde fortgesetzt werden könnte befürchtet auch Norbert Frei wenn er auf die Frage, was geschieht wenn die Zeitzeugen gestorben sind, überspitzt antwortet:

„Deshalb erschafft sich das Fernsehen auf geradezu komische Art eine neue Variante davon: Jetzt ist es die Tochter der Frau des Gärtners von Heydrich, die die Beglaubigung liefert. Ein absurdes Spiel, das völlig in die Irre führt.“<sup>162</sup>

3. Als dritte und für Bösch wichtigste Perspektive, kommen wieder die Historiker ins Spiel. Historiker würden stellvertretend die Rolle der Zeitzeugen übernehmen und auch deren Erzählformen. Weg von der analytischen Distanz hin zu Perspektiven einzelner historischer Gruppen.

### 3.4. Experten

Der Einsatz von Experten im Dokumentarfilm ist ein weiteres Element die Glaubwürdigkeit des Films zu erhöhen. Der Experte, sei es nun ein Wissenschaftler, ein Historiker oder einfach ein Spezialist auf diesem Gebiet steht

---

<sup>161</sup> Vgl. Bösch, Frank (2008): Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 71-72.

<sup>162</sup> Frei, Norbert in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung von 22.01.2005: [http://www.bpb.de/popup/popup\\_grafstat.html?url\\_guid=UXYBMC](http://www.bpb.de/popup/popup_grafstat.html?url_guid=UXYBMC) gesehen am 28.07.2010

mit seinem Namen für die Richtigkeit der von ihm gegebenen Informationen ein. Er hat meist eine Ausbildung in seinem Gebiet durchlaufen oder ist durch lange Erfahrung zu einem Spezialisten in diesem Thema geworden, das erhöht das Vertrauen des Publikums an ihn. Außerdem besteht für ihn die Gefahr seinen Ruf zu verlieren, sollte er die Unwahrheit sagen. Der Experte strahlt Autorität aus und verleiht so zugleich dem Film Autorität.

Kenntlich gemacht wird ein Experte meist durch Einblendung seines Titels, seiner Berufsbezeichnung und dadurch, dass er in der für ihn typischen Uniform, beziehungsweise Berufsbekleidung, auftritt.

Gezeigt wird der Experte meist an seinem Arbeitsplatz. Ein sehr beliebtes Bild ist es, den Wissenschaftler an einem Schreibtisch sitzend zu zeigen und im Hintergrund ist ein Bücherregal zu sehen.

In Fahndungssendungen übernimmt meist ein Polizist die Rolle des Experten, er tritt in Uniform auf und schildert den Tathergang, so wird die Nachinszenierung eines Verbrechens beglaubigt. Jan Pinseler nennt das „Herstellung von Authentizität durch Autorität“.<sup>163</sup> Indirekt wird diese Autorität auch über polizeiliche Tatortfotos vermittelt.

Der Experte dient jedoch nicht nur der Beglaubigung, sondern er bringt sein Faktenwissen in die Dokumentation ein:

„Da der Regisseur sich meist durch Recherche Wissen aneignet und kein echter Experte in dem Gebiet ist, wird er Fachleute vor die Kamera bitten, die mit ihrer Kompetenz dem Zuseher Erklärungen und Fakten liefern. Solche Fachleute steigern die Authentizität signifikant.“<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Pinseler, Jan (2006): Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen. Techn. Univ., Diss.--Dresden, 2005. Köln: Halem (Fiktion und Fiktionalisierung, 9). S.112.

<sup>164</sup> Fröschl, Martina R. (2009): Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl.Arbeit. S.68.

### 3.5. Ton

#### 3.5.1. Kommentar

Der Kommentar wurde schon immer als ein Hilfsmittel im Dokumentarfilm gebraucht. In der Stummfilmzeit arbeitete man mit Zwischentitel oder mit einem Live-Kommentar der zum Film gesprochen wurde.

Der Kommentar hat vordergründig eine narrative Funktion. Er erfüllt die Aufgabe die Geschichte zusammenzuhalten, sie voranzutreiben oder sie in eine andere Richtung zu lenken. Indem er die einzelnen Handlungsstränge durch eine geschickte Überleitung verknüpft, entsteht oft erst aus den einzelnen Bildern eine Geschichte.

Auch für Bill Nichols hat der Kommentar die Funktion die Geschichte zu verbinden:

„Bei der direkten Adressierung hat der Sprecher häufig die Aufgabe, Sequenzen zu verbinden: er markiert das logische Prinzip, das die Sequenz in größere Einheiten, Segmente und schließlich in ein textuelles Ganzes verbindet.“<sup>165</sup>

Oft erhalten Bilder erst durch den Ton ihre wahre Bedeutung.

„So wie Fotos oft erst durch Bildunterschriften und Begleittexte, aus Bildfolgen, Anlässen oder Lokalitäten ihre Bedeutung beziehen, existiert der rezipierbare Gehalt einer filmischen Einstellung in Dokumentarfilmen vor allem im Spannungsfeld aus umgebenden Einstellungen, von Originalton und Sprache, Musik oder Geräuschen oder Kommentar.“<sup>166</sup>

Außerdem kann der Kommentar dabei behilflich sein, Personen oder Orte vorzustellen und dem Publikum Situationen und Bilder zu erklären. Er kann den Zusehern auch zusätzliche Hintergrundinformationen liefern, die über die Bilder hinausgehen. Der Kommentar führt damit eine zusätzliche informative Spur ein. Meistens kommt die Stimme dabei aus dem Off.

---

<sup>165</sup> Nichols, Bill (1976): Dokumentarfilm - Theorie und Praxis. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3), S. 173.

<sup>166</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.206-207.



Die Off-Stimme kann aber auch dazu dienen, die Geschichte zu emotionalisieren, indem sie dramatische Bilder durch Worte verstärkt.<sup>167</sup>

Eine weitere Aufgabe des Kommentars kann es auch sein, die gezeigten Bilder kritisch zu beleuchten. Material das zu Propagandazwecken gedreht wurde, sollte nicht unreflektiert in eine Dokumentation eingebaut werden.

Hier ist es die Aufgabe des Sprechers, den Ursprung der Bilder kenntlich zu machen und das Publikum zum Nachdenken anzuregen.

Es gibt jedoch auch Filmemacher die dem Kommentar kritisch gegenüberstehen. Klaus Wildehahn zum Beispiel ist der Meinung, dass sich die Geschichte aus den Bildern ergeben soll und nicht durch den Kommentar.

„Original aufgenommenes Material, Bild und Ton, muss aus sich heraus wirken. Zusätzliche Texterläuterungen sollen so sparsam wie überhaupt nur möglich beigegeben werden.“<sup>168</sup>

Wildehahn vertritt die Meinung, dass ein Film so gedreht und montiert werden muss, dass er auch ohne Kommentar verständlich ist und die Zuseher selbst ihre Schlüsse daraus ziehen können.

„Auf jeden Fall soll zusätzlicher Text sich dem dokumentarischen Geschehen unterordnen. Benötigt ein Dokumentarfilm ständige Erklärungen, Interpretationen seines Materials, dann hat der Filmemacher seine Arbeit nicht richtig gemacht, oder der Film ist etwas anderes, als er vorgibt.“<sup>169</sup>

Noch radikaler sahen das die Dokumentaristen des Direct Cinema. Sie postulierten völlig auf Kommentar zu verzichten.

Die technische Voraussetzung für die Entstehung der Direct Cinema Bewegung war die Entwicklung der kabellosen Synchrononttechnologie. Erstmals konnte so Originalton handlich und schnell vor Ort aufgenommen werden. Die Filmemacher dieser Zeit sahen sich als Beobachter, sie wollten nicht in das Geschehen eingreifen und dem Publikum das Gezeigte auch nicht erläutern, deshalb war ein erklärender Kommentar verpönt. Das Ziel war die indi-

---

<sup>167</sup> Vgl.: Sevilla, Emmalynn (2002): "Das Fernsehen macht dich zu Popstars". Eine Inhaltsanalyse der deutschen Doku-Soap "POPSTARS" mit dem Schwerpunkt "Das Casting im Fernsehen". Wien: Dipl.Arbeit. S.37.

<sup>168</sup> Wildehahn, Klaus (1975): Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden. In: Hohenberger, Eva (Hg.) (2006): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3), S. 143.

<sup>169</sup> Ebd. S. 143.

rekte Form der Adressierung, die Zuseher sollten die Aufnahmen selbst interpretieren und die Geschichte sollte sich von selbst erschließen. Sie verzichteten auch auf die Kommunikation mit den gefilmten Personen, deshalb waren Interviews untypisch für die Filme der Direct Cinema Bewegung. Es sollten keine Fakten vermittelt werden, sondern der Zuseher sollte sich in das Geschehen hineinversetzen und es nachempfinden können.

In der heutigen Zeit ist jedoch wieder der Expository Mode, wie Nichols den Erklärdokumentarismus nennt, vorherrschend. Der Zuseher wird wieder direkt adressiert, sei es durch einen Off-Kommentar oder in Form eines Moderators, der die Aufnahmen erklärt. Die Interviewsequenzen sind dabei dem Kommentar untergeordnet, und dienen oft nur dazu dessen Argumentation zu unterstützen.

Der Sprecher wird dabei zur Autoritätsperson und besitzt die Macht gegenüber anderen Elementen des Films.

„Wenn die Argumentation des Sprechers die Sequenz verbindet und sich durch den gesamten Film zieht, erhebt sie die Tonspur für gewöhnlich in eine Position der Dominanz, die die übrigen Elemente (O-Ton, Musik, Bilder und Grafiken) organisiert und dem Zuschauer Zugang zum erklärenden Ganzen verschafft.“<sup>170</sup>

Natürlich besteht die Gefahr, dass mit dem Kommentar die Bedeutung der Bilder verfälscht wird. Die Macher der Mockumentarys nutzen dies gezielt aus. Indem sie mithilfe des Kommentars die Bedeutung der Aufnahmen manipulieren und die Rezeption in eine bestimmte Richtung zu lenken.<sup>171</sup> Zum Beispiel übersetzt der Sprecher ein Interview absichtlich falsch, und der Zuseher erhält eine völlig andere Botschaft, als der Augenzeuge ursprünglich vermitteln wollte. Clarissa Edthofer merkt an, dass mit Hilfe der Sprache Bilder viel einfacher manipuliert werden können:

„Schließlich ist es der Kommentar, welcher unweigerlich den Blick und die Gedanken zusätzlich lenkt. Ohne Ton keine Manipulation.“<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Nichols, Bill (1976): Dokumentarfilm - Theorie und Praxis. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3), S. 164–183.

<sup>171</sup> Vgl. Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.206.

<sup>172</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.226.

### 3.5.1.1. Erzählertypen im Dokumentarfilm

Die Rolle des Erzählers im Dokumentarfilm kann sehr unterschiedlich sein. Er kann kaum spürbar sein, oder aber intensiv auf die Erzählung einwirken. Die Bandbreite reicht von totaler Zurückhaltung, wie beispielsweise in den Filmen der Direct Cinema Bewegung, bis hin zu einem Autor der sich stark in die Geschichte einbringt, wie es beispielsweise bei Filmen von Michael Moore üblich ist.

Wilma Kiener versucht in ihrem Buch „Die Kunst des Erzählens. Narrativität im dokumentarischen und ethnographischen Filmen“ die verschiedenen Erzählertypen zu kategorisieren und entwickelte dabei ein Schema, das nachfolgend beschrieben werden soll.

Kiener folgt dabei zuerst der Beschreibung von Gerard Genette, der den Status der Erzählung zum einen auf der „Ebene“, zum anderen an der „Person“ unterscheidet. Die Ebene, auf der der Erzähler sich befindet kann entweder extradiegetisch oder intradiegetisch sein:

Extradiegetisch meint „außerhalb der dargestellten Welt existierend, ist jener Erzähler, der von sich keine Spuren im Text hinterläßt.“<sup>173</sup> Intradiegetisch hingegen bedeutet

„Wenn der Erzählakt im Text thematisiert ist und einen Teil der Darstellung ausmacht, wird der Erzähler gleichzeitig zu einer Figur oder einem Akteur in der dargestellten Welt und ist damit «intradiegetisch»“<sup>174</sup>

Die zweite Unterscheidungskategorie ist die der Person des Erzählers und seine Beziehung zur Geschichte. Ist er selbst an der Handlung beteiligt, nennt man ihn „homodiegetischer“ Erzähler, hat er jedoch nicht Teil an der Handlung, nennt man ihn „heterodiegetischen“ Erzähler.

Auf Basis dieser Unterscheidungen entwickelte Kiener sieben Erzählertypen, die sie als typisch für den Dokumentarfilm sieht:

#### **1. Der nüchterne Erzähler**

---

<sup>173</sup> Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.236.

<sup>174</sup>Ebd. S.236.

Der nüchterne Erzähler ist ein heterodiegetischer, er beschreibt das Geschehen distanziert und gilt als Idealbild des objektiven Beobachters. Was vor der Kamera passiert hat oberste Priorität, der nüchterne Erzähler hält sich mit filmischen Ausdrucksmitteln zurück. Musik, effekthafte Bildgestaltung oder Schnitttechnik wären untypisch im Stil des nüchternen Erzählers. Manchmal wird auch ganz auf Kommentar verzichtet. Sollte es doch einen Kommentar geben, spricht diesen nicht der Erzähler selbst, sondern überlässt dies einem ausgebildeten Sprecher. Anwendung findet der Stil des nüchternen Erzählers in Filmen des Cinéma vérité aber auch in populärwissenschaftlichen Fernsehdokumentationen.

## **2. Der expressive Erzähler**

Auch in diesem Erzählstil ist der Erzähler ein heterodiegetischer und extradiegetischer. Er ist ebenso wie der nüchterne Erzähler nicht im Bild zu sehen, jedoch erscheint er nicht ganz so abwesend wie dieser.

„Obwohl der «expressive Erzähler» der Dimension vor der Kamera also nicht angehört ist seine Präsenz auf der extradiegetischen Ebene doch unübersehbar. Zu seinem Repertoire an Erzähltechniken zählen: poetische Kommentartexte, Untermalungsmusik, assoziative Schnittsequenzen.“<sup>175</sup>

Der expressive Erzähler bildet nicht bloß ab sondern interpretiert bereits.

## **3. Der Reporter-Erzähler**

Dieser Erzählertyp ist nicht mehr länger im Hintergrund anwesend, sondern wird für das Publikum als Person identifizierbar, in dem er selbst vor die Kamera tritt. Da er jedoch nicht an der Handlung teilnimmt, sondern nur Interviews führt, gilt er dennoch als heterodiegetisch. Da er jedoch eine Figur in der Geschichte ist, kann man ihn als intradiegetisch bezeichnen. Anders als der nüchterne oder der expressive Erzähler tritt er direkt mit den Figuren der

---

<sup>175</sup> Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.241.

Geschichte in Kontakt, er reicht ihnen das Mikrophon und macht sie damit selbst zu Erzählern, das letzte Wort hat jedoch immer noch der Reporter. Eine Besonderheit ist auch, dass der Reporter-Erzähler die Möglichkeit hat das Publikum direkt zu adressieren. Oft verwendet wird diese Art der Erzählung in journalistischen Berichterstattungen.

#### **4. Der investigative Erzähler**

Auch der investigative Erzähler ist heterodiegetisch sowie intradiegetisch. Der Filmemacher erscheint in dieser Variante ebenfalls im Bild. Das Hauptthema ist in Filmen dieser Art meist die Suche nach der Vergangenheit, die Quellensuche und der Fortgang der Recherche zu einem Thema. Diese Suche wird meist kriminalistisch aufgebaut, was für den Zuseher zusätzliche Spannung bringt. Auch der investigative Erzähler adressiert das Publikum direkt. Er ist ebenso wie der Reporter-Erzähler auf der Suche nach anderen Erzählern, Zeugen, geht dabei jedoch aggressiver vor und provoziert die Figuren der Geschichte. Der Kommentar in diesen Filmen wird meist in der „ICH“- oder „WIR“-Form gesprochen. Das Drehen des Films steht dabei oft im Mittelpunkt, Schwierigkeiten an Quellen heran zu kommen, Barrieren die sich dem Filmemacher in den Weg stellen, werden thematisiert. Die Filme sind damit reflexiv.

#### **5. Der Protagonisten-Erzähler**

Diese Erzählweise wird häufig bei filmischen Porträts verwendet. Der Autor ist dabei der extradiegetische Erzähler. Die gefilmte Person, die über ihr Leben spricht ist dabei der homodiegetische Erzähler. Der Filmemacher, also der extradiegetische Erzähler, ordnet sich dabei dem Protagonisten-Erzähler unter. Auf den Kommentar wird dabei entweder verzichtet, oder die dargestellte Person spricht diesen selbst, deshalb ist der Kommentar, so vorhanden, auch in der „ICH“-Form gestaltet.

#### **6. Der autobiographische-Erzähler**

Dieser Erzählstil geht noch einen Schritt weiter als der des Protagonisten-Erzählers. Autor und Hauptfigur sind dabei die selbe Person. Der Erzähler ist damit intradiegetisch, er stellt sich selbst dar und erzählt von seinen eigenen Erfahrungen. Er ist an der Handlung beteiligt und erzählt gleichzeitig davon. Ähnlich dem investigativen-Erzähler, folgt der autobiographische manchmal einer bestimmten Spur, und dokumentiert seine Suche, zum Beispiel nach seiner Herkunft, selbst. Andere Figuren dienen dabei als Helfer. Der dazu gesprochene Kommentar ist in der „ICH“-Form verfasst. Der Kommentar kann für den Zuschauer jedoch teilweise sehr wirr erscheinen, da er die Gedanken und Gefühle des Erzählers vermitteln soll, ein scheinbar innerer Monolog. Ein Beispiel für die Verwendung des autobiographischen Erzählers sind Video-Tagebücher.

## **7. Der fiktionalisierte Erzähler**

Der Autor erfindet in diesem Erzählstil eine zweite Person, die intradiegetisch an der Handlung teilnimmt.

„Der Autor fingiert eine Erzählsituation, so daß dem Publikum eine Filmfigur, oder eine indirekt zu entschlüsselnde Erzählinstanz als Urheber der Filmerzählung erscheinen muß, es aber tatsächlich nicht ist.“<sup>176</sup>

Der Autor imitiert dabei eine dokumentarische Form, wie zum Beispiel die des investigativen Erzählers, entspricht aber dabei nicht der dabei üblichen Form, dass Autor und Erzähler die selbe Person sind, sondern schickt einen „Pseudo-Forscher“ durch die Geschichte. Die Position des für das Publikum sichtbaren Erzählers ist dabei nur eine Rolle. Filme dieser Art können als Parodie gedacht sein.

„In Dokumentarfilmen mit einem «fiktionalisierten Erzähler» ist die gefilmte Welt zwar mehr oder weniger unverstellt abgebildet, aber der Blick darauf ist ein verfremdeter. Nicht das Objekt der Betrachtung hat fingierten oder simulierten Status, sondern der Betrachtende nimmt

---

<sup>176</sup> Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.263.

einen unüblichen Gesichtspunkt auf die Welt ein, der das Betrachtete wie fiktional erscheinen lässt.“<sup>177</sup>

Dieser Stil der fiktionalisierten Erzählers ist, laut Kiener, erst in den letzten Jahren zu beobachten. Die Besonderheit dabei ist, dass das Publikum dem Filmemacher nicht mehr blind vertrauen kann, „nun haben manche Filmemacher diesen Vertrag mit dem Publikum aufgekündigt.“<sup>178</sup>

Wilma Kiener bietet mit dieser Auflistung eine gute Darstellung der Möglichkeiten die Filmmacher haben eine Geschichte zu erzählen. Sie unterstreicht damit die Wichtigkeit der Rolle des Erzählers und betont, dass es im Dokumentarfilm nicht bloß um die Geschichten geht, die er präsentiert, sondern auch von der Art und Weise wie diese zu einer Handlung gebaut werden.

„Der Erzähler legt fest, in welcher Kommunikationssituation narrative Inhalte vermittelt werden, und er bestimmt so, wie der Rezipient angesprochen wird.“<sup>179</sup>

Die Auflistung der Erzählertypen ist nicht absolut, das betont auch Wilma Kiener, dennoch kann sie bei der Analyse der Dramaturgie nicht-fiktionaler Filme hilfreich sein.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.264-266.

<sup>178</sup> Ebd. S.267.

<sup>179</sup> Ebd. S.267.

<sup>180</sup> Vlg. Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.235-273.

### 3.5.2. Geräusche

Auch Geräusche sind ein wichtiges Element des Dokumentarfilms wenn es um Authentizität geht.

„Ein ständiges Hintergrundgeräusch, auch akustische Atmosphäre genannt, signalisiert Lebendigkeit“<sup>181</sup>

Im Gegensatz zum Spielfilm, bei dem der Ton hauptsächlich im Studio aufgenommen wird, ist beim Dokumentarfilm der Originalton besonders wichtig um die Glaubwürdigkeit der Bilder zu unterstreichen. Auch wenn der original aufgenommene Ton durch Fehler, Lärm oder Rauschen gestört ist, ist es sinnvoll ihn beizubehalten, denn gerade diese Störungen bezeugen die Authentizität des Materials.

Auch Geräusche die vom Kameramann ausgehen, können behilflich sein, die Echtheit der Bilder zu betonen. Angestrenktes Atmen, Stöhnen, Kommentare des Kameramanns, Geräusche die beim Umgang mit der Kamera entstehen, sind alles Mittel dem Zuseher ein Gefühl von Nähe zu geben.

### 3.5.3. Ton in fiktionalen Filmen

Im Spielfilm oder in Mockumentarys werden diese Stilmittel gezielt eingesetzt um Echtheit vorzutäuschen. Der Reportageeffekt, der dadurch entsteht, dass stilistische Elemente aus Dokumentarfilmen in Spielfilmen gezielt eingesetzt werden, betrifft nicht nur die Art der Kameraführung sondern auch die Tonebene.<sup>182</sup>

In *Blair Witch Project* hört man das Weinen der scheinbaren Filmstudenten, deren panisches Atmen und hysterisches Jammern.

Auch Steven Spielberg arbeitet in der Eröffnungssequenz von *Saving Private Ryan* auf Bild und Tonebene im dokumentarischen Stil. Man hört den Kameramann atmen und stöhnen. Als die sich die Kamera unter Wasser befindet wird die Tonspur so bearbeitet, wie ein Mensch unter Wasser hören würde.

---

<sup>181</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.208.

<sup>182</sup> Vgl. Odin, Roger (1984): Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 297



Die Aufnahmen wirken damit, wie von einem Kriegsjournalisten der am Schlachtfeld dabei war.<sup>183</sup>

Auch mit Hilfe der Surround Sound Technik werden die Zuseher im Publikum direkt in die Kriegshandlung versetzt.

„Akustische Ereignisse (Explosionen, Einschläge), die in der potentiellen Wirklichkeit der Schlacht seitlich oder hinter der Kamera (dem Zuschauer) stattfinden, erklingen auch im Kinosaal (als Offscreen-Geräusche im superfield) seitlich oder hinten.“<sup>184</sup>

Dadurch wird das Gefühl des „Dabei-Seins“ zusätzlich verstärkt. Spielberg arbeitet mit aggressiven Klangereignissen, was, wie Würstlein beschreibt, zu psychisch-organischen Körperreaktionen wie Nervosität, Desorientierung und Unwohlsein führen kann.

„Indem die Kriegssimulation vom Zuschauer auf körperlicher Ebene erfahren wird, vermittelt sich der Eindruck subjektiver Authentizität im Sinne einer „authentischen“ (Selbst)Erfahrung von Krieg.“<sup>185</sup>

#### 3.5.4. Musik

Der Einsatz von Filmmusik im Dokumentarfilm ist ein umstrittener Punkt. Denn Musik kann die Bedeutung der Bilder verfremden oder gar verfälschen. Oft wird Filmmusik dazu verwendet Bilder zu emotionalisieren.

„Musik im dokumentarischen Film ist kommentierend, da ihr die Fähigkeit zu Teil ist, Assoziationen herzustellen.“<sup>186</sup>

Die Zuseher nehmen Filmmusik meist nur indirekt unterbewusst wahr, jedoch können dieselben Bilder mit anderer Musik eine völlig andere Wirkung entfalten. Die Filmemacher können so die Wirkung der Bilder bei den Rezipienten steuern.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Vgl. Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.61-62.

<sup>184</sup> Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.65.

<sup>185</sup> Ebd. S.68.

<sup>186</sup> Paulitsch, Silke (2005): Über das Auditive im dokumentarischen Film. Möglichkeiten der Verfahrensweisen mit Musik, Geräusch und Ton. Wien: Dipl.Arbeit. S.62.

<sup>187</sup> Vgl. Dasch, Andreas (2005): Abbildung von Wirklichkeit im Dokumentarfilm. Theoretische Betrachtungen und Darstellung anhand einer praktischen Umsetzung. Furtwangen: Dipl.Arbeit. S.32.

Dieser Wirkung sind sich auch die Macher von Mockumentaries bewusst und nützen Musik gezielt um beim Publikum die gewünschten Gefühle hervorzurufen.

Musik birgt also die Gefahr der Manipulation, deshalb beschränken sich einige Filmemacher darauf nur diegetische Musik zu verwenden. In der Direct Cinema Bewegung war die Verwendung von extradiegetischer Musik verpönt.

„Jede hinzugefügte Audiospur würde eine realistische Wiedergabe stören und trug, laut Direct Dokumentaristen, keinesfalls dazu bei, eine unvoreingenommene Meinung zu bilden.“<sup>188</sup>

Originalmusik verstärkt im Vergleich zu hinzugefügter Musik auch den Eindruck von Authentizität.

Michael Moore verwendet in seinen Filmen sehr viel Fremdmusik, einerseits um Bilder zu emotionalisieren aber auch um sie ins Lächerliche zu ziehen.<sup>189</sup>

Silke Paulitsch vertritt die gemäßigte Position, dass wenn der Filmemacher sich dazu entschließt extradiegetische Musik in seinem Film einzusetzen, sollte er darauf achten, dass sie „nicht zu sehr vom Inhalt abweicht und sich dem im Bild gezeigten Milieu anpaßt“<sup>190</sup>

Kommentar, Geräusche und Musik können also die Wirkung von Dokumentarfilmen in ihrer Glaubwürdigkeit verstärken oder gezielt verändern. Dennoch schreibt Hattendorf ihnen eine geringere Wirkung zu als den Bildern:

„Doch wie bedeutsam oder gar dominant Kommentar und Tonspur (Geräusche und Musik) für den filmischen Diskurs auch sein mögen, die zentrale Überzeugungskraft liegt im Dokumentarfilm als audiovisuellem Medium doch auf der Ebene der Bilder (die jedoch durch Affekte verstärkt werden). Man kann dem Dokumentarfilm seinen Ton, nicht aber seine Bilder nehmen, ohne ihn dabei gänzlich aufzuheben.“<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Paulitsch, Silke (2005): Über das Auditive im dokumentarischen Film. Möglichkeiten der Verfahrensweisen mit Musik, Geräusch und Ton. Wien: Dipl.Arbeit. S.44.

<sup>189</sup> Vgl. Dasch, Andreas (2005): Abbildung von Wirklichkeit im Dokumentarfilm. Theoretische Betrachtungen und Darstellung anhand einer praktischen Umsetzung. Furtwangen: Dipl.Arbeit. S.34-35.

<sup>190</sup> Paulitsch, Silke (2005): Über das Auditive im dokumentarischen Film. Möglichkeiten der Verfahrensweisen mit Musik, Geräusch und Ton. Wien: Dipl.Arbeit. S.52.

<sup>191</sup> Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.73-74.

### 3.6. Reenactment

Das Reenactment, auch szenische Rekonstruktion genannt, ist ein beliebtes Stilmittel von Dokumentarformen im Fernsehen. Monaco und Beck beschreiben das Reenactment und die Gründe für dessen Verwendung:

„Reenactment. Im Fernsehen das Nachstellen historische Situationen mit Schauspielern (oder Laien), um so in historischen Dokumentationen Passagen, zu denen kein Originalmaterial existiert, zu bebildern oder die sachliche Darstellung emotional aufzuladen.“<sup>192</sup>

In den letzten Jahren hat sich der Trend zur Nachinszenierung von Ereignissen so stark entwickelt, dass es scheint kaum ein Fernsehmacher würde darauf verzichten wollen. Fritz Wolf der sich intensiv mit dem Thema Fiktionalisierung im Dokumentarfilm auseinandergesetzt hat bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt:

„Kaum ein Doku-Irgendwas kommt noch aus ohne „Re-Enactment“, „szenische Rekonstruktion“ oder gar „dokumentarische Imagination“.“<sup>193</sup>

Der Boom von szenischen Rekonstruktionen ist unbestreitbar und ein Ende derweil noch nicht in Sicht.

#### 3.6.1. Gründe

Einer der wichtigsten Gründe für die Verwendung von Reenactment Szenen ist das Fehlen von Bildern. Themen zu denen Filmmaterial nicht existiert werden mit szenischen Rekonstruktionen bebildert und bieten so dem Zuschauer die Möglichkeit eine Vorstellung des Ereignisses zu bekommen. Vor allem in historischen Dokumentationen sind Reenactments eine Möglichkeit Geschichte lebendig zu machen. Stoffe aus der Antike sind beliebt und mit Hilfe von nachgestellten Szenen können die Filmemacher das Leben der Menschen zu dieser Zeit darstellen, anstatt bloß Ruinen zu zeigen, werden

---

<sup>192</sup> Monaco, James; Bock, Hans-Michael (Hg.) (2011): Film verstehen - das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und neuen Medien. Überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. (Rororo, 62667). S.208

<sup>193</sup> Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25). S.9.

alte Städte mit Hilfe von Computeranimationen wieder aufgebaut. Aus der Geschichte werden einzelnen Geschichten.<sup>194</sup>

Heiner Gatzemeier, aus der Abteilung Dokumentation des ZDF, antwortete Fritz Wolf auf dessen Frage warum Inszenierungen verwendet werden:

„Nur zur Verdeutlichung für den Zuschauer. Wenn die Phantasie des Zuschauers durch das Dokumentarische nicht ausreichend angeregt wird. (...) Spielfilmszenen dürfen aber nicht Selbstzweck, schmücken-des Beiwerk sein. Sie müssen dramaturgisch nahtlos in die Erzähl-stränge eingefügt werden.“<sup>195</sup>

Nachgestellte Szenen dienen der Dramaturgie, sie helfen dabei die Geschichte flüssiger zu machen. Die Elemente einer Dokumentation werden mit Hilfe von Reenactments verbunden.

Reenactments haben auch eine Beglaubigungsfunktion. Die Erzählung eines Zeitzeugen wird beispielsweise über eine nachgestellte Szene gelegt. So wird einerseits die Erzählung bebildert und dadurch spannender, außerdem wird durch die Erzählung eines Zeitzeugen die inszenierte Szene beglaubigt. Am effektivsten ist die Beglaubigungswirkung, wenn der Zeuge sich im Reenactment selbst spielt, wie es oft bei Notruf- oder Fahndungssendungen der Fall ist.

Auch bei Themen für die genug Archivmaterial zur Verfügung stehen würde, werden inzwischen Reenactments verwendet, man will sein Publikum nicht langweilen, sondern es an seinen Emotionen packen. Die Sehgewohnheiten der Zuschauer, sind ein weiterer Grund für die Verwendung von inszenierten Szenen. Die Zuseher erwarten nicht nur bei Spielfilmen, sondern auch bei Dokumentationen Spannung und Emotionen.<sup>196</sup> Daher versuchen die Filmemacher auch in Doku-Formaten eine Spielfilmdramaturgie anzuwenden. Szenische Rekonstruktionen helfen dabei die Handlung zu emotionalisieren, so dass die Zuschauer das Gefühl bekommen sollen, direkt bei dem geschichtsträchtigen Ereignis dabei gewesen zu sein.

---

<sup>194</sup> Vgl. Wolf, Fritz (2006): Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19), S. 135.

<sup>195</sup> Gatzemeier, Heiner IN: Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25). S.123.

<sup>196</sup> Vgl. Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25). S.73.

### 3.6.2. Stufenfolge der Fiktionalisierung

Die Verwendung von Reenactments kann verschieden starke Ausprägungen haben. Einfache symbolische Szenen bei denen einzelne Details für das Ganze stehen sind die unterste Stufe der Fiktionalisierung.<sup>197</sup>

Bereits ausgefeilter sind kurze Spielszenen ohne Dialog, die dazu genutzt werden die Erzählungen des Off-Kommentars, eines Zeitzeugen oder eines Experten zu bebildern. So wird zum Beispiel ein Feldherr über seinen Landkarten sitzend gezeigt, während ein Historiker über den weiteren Verlauf des Krieges spricht.

Als nächste Stufe der Fiktionalisierung gelten kleine Spielfilmszenen die bereits mit Dialog versehen sind. Diese werden verwendet für wichtige Momente der Handlung von denen es aber keine Archivaufnahmen gibt, oder sie werden dazu eingesetzt die Erzählung spannender zu machen.

Als Höhepunkt der Fiktionalisierung können Filme gesehen werden, die auf den Zuseher wie Dokumentationen wirken, bei denen jedoch alle Einstellungen inszeniert sind.<sup>198</sup>

### 3.6.3. Kritik und Probleme

Auch wenn die Verwendung von Reenactments heutzutage ein beliebtes Stilmittel in dokumentarischen Formen des Fernsehens ist, gibt es dennoch viele Kritiker die darin Gefahren für den Dokumentarfilm und den Anspruch auf die Wahrheit sehen.

Bei Reenactments die mit Dialog versehen sind, stellt sich die Frage woher dieser Dialog kommt. Ist er durch Tagebuchaufzeichnungen oder Zeitzeugen verifiziert oder stammt er lediglich aus der Hand des Drehbuchautors?

Filmmacher sollten für ihre Rekonstruktionen unbedingt nur bestätigte Tatsachen verwenden und die Szene die sie darstellen wollen sorgfältig recherchieren.

---

<sup>197</sup> Vgl. Ebd. S.72.

<sup>198</sup> Vgl. Wolf, Fritz: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19), S. 128.

Die Verwendung von Reenactments erscheint oft einfacher, als die schwierige Suche nach Augenzeugen und passendem Archivmaterial, gibt es für die gewünschte Szene kein Bildmaterial, wird es einfach neu gedreht. Wolfgang Landgraebner, Redaktion WDR-Dok, warnt jedoch die Filmemacher davor es sich zu einfach zu machen:

„Autoren müssen Phantasie beweisen, um eventuell ohne Re-Enactment klarzukommen. Die Inszenierungen verführen auch zu Phantasielosigkeit.“<sup>199</sup>

Richtig problematisch werden szenische Rekonstruktionen, wenn das Material dabei homogenisiert wird. Die nachgedrehten Szenen werden dabei von den Filmemachern auf alt getrimmt und wirken auf den Zuseher wie Archivmaterial. Um den Effekt der Homogenisierung noch zu verstärken wird mit alter Kamertechnik und Material gedreht.

„Dann verschmelzen sie inszenierte und dokumentarische Sequenzen unterschiedslos miteinander“<sup>200</sup>

So kann der Zuseher nicht mehr unterscheiden zwischen Fakt und Fiktion. Spätestens bei der Homogenisierung der Bilder wird Kritik bei Filmtheoretikern wie Filmemachern laut. Inszeniertes Material sollte auch als solches gekennzeichnet und seine Entstehung nicht verschleiert werden. Beate Schlanstein rät den Filmemachern zwei wichtige Regeln zu beachten, wenn es um den Einsatz von Reenactments geht:

„Du sollst nichts verheimlichen!“<sup>201</sup> und „Du sollst nicht betrügen!“<sup>202</sup>

Sie meint damit, dass für den Zuseher zu jedem Zeitpunkt erkennbar sein muss ob es sich um eine Rekonstruktion oder um Archivmaterial handelt. Auf alt getrimmtes Material habe in seriösen Dokumentationen nichts verloren.<sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> Landgraebner, Wolfgang In: Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25). S.158.

<sup>200</sup> Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25). S.73.

<sup>201</sup> Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 217

<sup>202</sup> Ebd. S. 218.

<sup>203</sup> Vgl. Ebd. S. 218.

Ein weiterer Kritikpunkt, ist die Darstellung der Geschichte in den szenischen Rekonstruktionen, Geschichte wird meist so präsentiert wie sie in den Köpfen der Zuseher auszusehen hat:

„Die Illusion historischer Authentizität wird also wesentlich dadurch erzeugt, dass die gebotenen Interpretationsmuster den aktuellen und von der eigenen Gegenwart geprägten Erwartungen der Zuschauer entsprechen oder zumindest mit diesen zusammenzuführen sind. Die Filme sind keine Filme über das historische Rom, sondern repräsentieren die jeweils aktuelle und aus ganz unterschiedlichen Quellen gespeiste Vorstellung über die antike Stadt und ihr Reich. Das solcherart generierte Bild der Geschichte ist demnach immer auch ein partielles Selbstbildnis der zeitgenössischen Produzenten und Konsumenten“<sup>204</sup>

Die Zuseher haben über das präsentierte Thema meist bereits bestimmte Vorstellungen, wenn die szenische Rekonstruktion also nicht ihrer Vorstellung entspricht wird der Film als unauthentisch eingestuft, denn die endgültige Entscheidung über die Glaubwürdigkeit eines Films trifft schließlich der Rezipient. Die Filmemacher sehen sich also gezwungen ihre Szenen an die Vorstellungen des Publikums anzupassen. Diese Anpassung von Geschichte an die Erwartungen des Publikums kann zu Verflachung von Geschichte führen:

„Denn mehr Spannung, mehr computergrafische Effekte, mehr Reenactments könnten auch zu weniger Differenzierung, plakativerer Darstellung und zur Vermehrung der Erzählklischees führen. Geschichte würde dann zu einem Rohstoff für marktgängiges Eventfernsehen, oder, wie manche Kritiker befürchten, zum «Geschichts-Tv ohne Geschichte» (Rainer Wirtz)“<sup>205</sup>

Die Sorge um die Präsentation von Geschichte ist nicht unberechtigt, die Zuseher wollen Geschichte als eine geschlossene Handlung gezeigt bekommen:

„Gefragt sind im Geschichts-Fernsehen Stoffe, die sich als Geschichte, als Story erzählen lassen, am liebsten wie ein Spielfilm. Gefragt sind Geschichten, die sich als kontinuierliches und geschlossenes Stück erzählen lassen - ein irritiertes Publikum greift schnell zur Fern-

---

<sup>204</sup> Zimmermann, Martin (2008): Der Historiker am Set. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S.144.

<sup>205</sup> Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S.48-49.

bedienung. An einer Erzählkultur, die offenen Fragen, Diskontinuitäten, Brüchen und Widersprüchen nachgeht und diesem Umstand auch durch komplexere Erzählmittel entsprechen will und kann, ist das Medium wenig interessiert.“<sup>206</sup>

Etwaig bestehende Lücken in der Geschichte werden einfach mit Reenactments aufgefüllt um dem Zuseher eine komplette Story präsentieren zu können. Dass das das Geschichtsbild verändert steht außer Zweifel.

---

<sup>206</sup> Wolf, Fritz (2005): Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie " Alles Doku - oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen.". Redemanuskript: Düsseldorf. S.13.



## **4. Filmanalyse**

### **4.1. Das Wunder von Wien**

*Das Wunder von Wien* ist eine Mockumentary, die von Superfilm im Auftrag des ORF im Jahr 2008 produziert wurde. Die Idee stammt von David Schalko, der auch Regie führte. Das Drehbuch wurde von Fred Schreiber geschrieben. Produziert wurde der Film von John Lueftner, Andreas Payer und David Schalko. Die ORF Redaktion für den Film bestand aus Heinrich Mis, Evelyn Itkin und Ernst Petz. Kamera führten Max Meissl, Judith Stehlik und Oliver Indra. Geschnitten wurde der Film von Roland Rathmair. Die Musik stammt von der Band „Heinz aus Wien“. Die Besetzung besteht aus Prominenten aus den Bereichen Sport, Politik und Medien sowie dem Schauspieler Franz-Xaver Brückner der den Helden des Films Peter Hruska spielt. Moderiert wird die Mockumentary von Hans Huber, einem österreichischen Sportkommentator. Der Film hat eine Laufzeit von 50 Minuten und wurde am 6. Juni 2008 im ORF ausgestrahlt, einen Tag vor Beginn der Fußballeuropameisterschaft.

Die Mockumentary erzählt in Form einer fiktiven Reportage den Weg des österreichischen Fußballnationalteams zum Europameistertitel. Der Film ähnelt dem echten Dokumentarfilm *Deutschland-Ein Sommermärchen* (2006), der die deutsche Nationalmannschaft bei der WM 2006 begleitete. Die Handlung spielt vier Wochen nach dem Finale der Europameisterschaft und zeigt einen Rückblick auf die wichtigsten Momente der EM.

#### **4.1.1. Aufbau**

Der Film besteht aus:

- Moderation:

Den Rahmen der Geschichte bildet die Moderation von Hans Huber, der die Ereignisse Revue passieren lässt, er ist dabei an Orten zu sehen die für die Europameisterschaft wichtig waren, zum Beispiel im Happelstadion oder im Mannschaftsbus.

- Interviews:

In den Interviews kommen Fans, Sportjournalisten, aktive und ehemalige Fußballer, Trainer, ÖFB Funktionäre, Kabarettisten und Politiker zu Wort.

- Archivbildern der Spiele:

Die Archivbilder sind einerseits echte Archivbilder die aus alten Spielen der österreichischen Nationalmannschaft heraus geschnitten und in einen neuen Kontext montiert wurden, andererseits wurden auch neue Fußballszenen gedreht und in das Archivmaterial eingearbeitet.

- Spielanalysen:

Die Spiele werden von dem Analyseduo Rainer Pariasek und Herbert Prohaska im Studio analysiert. Auch das deutsche Analyseduo der ARD, Gerhard Delling und Günther Netzer, analysieren Spiele.

- Nachrichtenbeiträgen:

Inszenierte Nachrichtenbeiträge aus der *Zeit im Bild*, aus *Wien Heute* und aus diversen Sportsendungen bilden einen Bestandteil der Mockumentary. Die Nachrichtenbeiträge werden dabei von den echten Nachrichtensprechern moderiert. Auch fiktive Pressekonferenzen werden gezeigt.

- Zeitungsartikel:

Es werden fiktive Schlagzeilen von Zeitungen eingeblendet, die über die Highlights der Europameisterschaft berichten.

- Bildern von Fans:

Es werden Bilder jubelnder Fans gezeigt die teilweise aus dem Archiv entnommen wurden und teilweise in einer fiktiven Fanzone neu gedreht wurden. Auch ein Konzert der Band „Heinz aus Wien“ wird gezeigt, das bei der Feier zum Europameister stattfindet.

- Bildern der Mannschaft:

Die Mannschaft wird beim Trainieren gezeigt.

- Outtakes:

Den Schluss der Mockumentary bilden Outtakes des Filmdrehs.

Interviews und Bilder der Spiele sind die Hauptelemente des Films.

#### 4.1.2. Besetzung

Nachfolgend eine Liste aller Teilnehmenden Prominenten:

Armin Assinger, Moderator

Otto Baric, Exteamchef

Franz Beckenbauer, deutsche Fußballlegende

Leo Beenhakker, Teamchef Polen

Michael Berger, Sportmoderator ORF

Slaven Bilic, Teamchef Kroatien

Peter Brugger, Sportfreunde Stiller

Erwin Buchinger, Sozialminister

Gerhard Delling, Sportmoderator ARD

Alfred Dorfer, Kabarettist

Klaus Eberhartinger, Showmaster

Edi Finger jr., ORF-Sportreporter

Blacky Fuchsberger, Film- und TV-Legende

Christoph Grisseemann, Kabarettist und Moderator der Sendung Willkommen Österreich

Andreas Herzog, Teammanager Österreich

Josef Hickersberger, Teamchef Österreich

Hans Huber, ORF-Sportchef

Paul Kraker, Sportjournalist ORF

Harald Krassnitzer, Schauspieler

Köbi Kuhn, Teamchef Schweiz

Tarek Leitner, ZIB Moderator

Stephan Lichtsteiner, Teamspieler Schweiz

Alfred Ludwig, ÖFB-Generalsekretär

Hansi Müller, Ex-Internationaler Deutschland

Günther Netzer, Sportkommentator ARD

Andi Ogris, Ex-Internationaler Österreich

Rainer Pariasek, ORF Sportmoderator

Helge Payer, Teamspieler Österreich  
Peter Pilz, Abgeordneter zum Nationalrat  
Günther Platter, Innenminister  
Markus Pohanka, ORF Moderator  
Toni Polster, Ex-Internationaler Österreich  
Herber Prohaska, Ex-Internationaler Österreich  
Heinz Prüller, ORF-Sportreporter  
Roman Rafreider, ZIB Moderator  
Karl-Heinz Rummenigge, Ex-Internationaler Deutschland, Vorstandsvorsitzender FC Bayern  
Florian Scheuba, Kabarettist  
Franz Schiemer, Teamspieler Österreich  
Werner Schneyder, Autor und Kabarettist  
Ursula Stenzel, Bezirksvorsteherin  
Dirk Stermann, Kabarettist und Moderator der Sendung Willkommen Österreich  
Friedrich Stickler, ÖFB-Präsident  
Markus Wadsak, ORF Wettermoderator  
Waterloo, Musiker  
Christoph Wikus, Sportjournalist Kronenzeitung  
Franz Wohlfahrt, Generaldirektor Admiral Sportwetten  
Armin Wolf, Zeit im Bild Moderator  
Alexander Wrabetz, ORF-Generaldirektor  
Dani Wyler, Sportmoderator Schweizer Fernsehen

#### 4.1.3. Inhalt

Der Film beginnt mit Stimmen berühmter Fußballexperten zur Europameisterschaft, Herbert Prohaska, Franz Beckenbauer, Armin Assinger, Heinz Prüller, Andreas Herzog und Josef Hickersberger erzählen ihre Erinnerungen an die EM. Erst dann folgt das Intro, in Form einer Zeichentricksequenz eines Fußballspiels unterlegt mit dem Titelsong „Wunder von Wien“ von der Band Heinz aus Wien. Dann sieht man Hans Huber, ORF Sportchef, vor dem ÖFB Teambus, der die Dokumentation einleitet. Man erfährt, dass Österreich Europameister ist. Hans Huber betont jedoch, dass der Weg dahin steinig war und die Leistungen in den Vorbereitungsspielen alles andere als gut waren. Man sieht Archiv-aufnahmen enttäuschender Spiele, unterlegt mit dem Song „I just don't know what to do with myself“ von den White Stripes. Die Ausgangslage der österreichischen Nationalmannschaft war schlecht, das betonen auch Experten und Spieler. Der Kabarettist Werner Schneyder stellt die

Vermutung auf, dass die schlechten Spiele im Vorfeld der EM Taktik von Josef Hickersberger waren. Franz Beckenbauer ist der Meinung, dass man daran sieht, dass die Vorbereitungsspiele nicht so viel zu bedeuten haben und schließlich erst das Turnier zählt. Dann die große Wendung, Peter Hruska, die einzige fiktive Rolle der Geschichte, gespielt von Franz-Xaver Brückner, geborener Deutscher, wird zwei Wochen vor der EM eingebürgert und in den Kader einberufen, das erfährt man durch einen Nachrichtenbeitrag. Die Einberufung sorgt für Überraschung, der

20-Jährige Hruska war bislang im Kader des FC Bayern München, kam dort jedoch noch nicht zum Einsatz. Dementsprechend kritisch stehen Hruska auch die Experten gegenüber, wie man aus Interviews erfährt. Auch an der raschen Einbürgerung wird Kritik geübt, sogar auf politischer Ebene. Peter Pilz erhebt den Vorwurf einer Ungleichbehandlung von Menschen die in Österreich einwandern wollen. Es gibt jedoch auch Befürworter, zum Beispiel Alfred Dorfer und Ursula Stenzel.

Es folgt das erste Vorrundenspiel: Österreich gegen Kroatien. Die Stimmung ist angespannt, man sieht nervöse Gesichter von Fans und Spielern, unterlegt mit der Musik „Spiel mir das Lied vom Tod“. Die kroatische Mannschaft

dominiert das Spiel, Josef Hickersberg, riskiert alles und setzt in der 78. Minute Peter Hruska ein, dieser erzielt auch sogleich ein Tor. Österreich gewinnt 1:0, die Fans feiern in der Fanzone vor dem Rathaus, Peter Hruska wird zum Nationalhelden, die Teamkollegen loben ihn und auch die Experten sind begeistert. Es werden Schlagzeilen der Tageszeitungen gezeigt sowie Stimmen von Fans, die allesamt begeistert von Hruska sind, unterlegt mit Falcos „Helden von Heute“. Auch das Spiel gegen Polen verläuft erfolgreich, Österreich gewinnt 2:1. Österreich ist damit Gruppensieger und das Land verfällt in einen Fußballrausch, sogar in der Kirche sieht man einen Pfarrer für die österreichische Mannschaft beten. Dann folgt das letzte Gruppenspiel und zwar gegen Deutschland. Österreich ist bereits vor dem Spiel fix im Viertelfinale. Bei eisiger Kälte bahnt sich ein Skandal an, der an das legendäre Spiel von Gijon 1982 erinnert, bei dem zwischen Österreich und Deutschland ein Nichtangriffspakt bestand, damit beide Mannschaften weiterkommen. Und auch bei diesem Spiel scheint es fast so als würden die Österreicher die Deutschen gewinnen lassen, damit auch diese weiter kommen, unterlegt ist das Spiel mit „I put a spell on you“ von Screamin’ Jay Hawkins. Die Experten kritisieren das Spiel, Josef Hickersberg weist jedoch die Vorwürfe eine Absprache entschieden zurück. Die polnischen Fans, durch den Aufstieg der Deutschen ausgeschieden, randalieren in Wien. Den österreichischen Fans ist es egal, eine Welle der Euphorie überschwemmt das Land, man sieht Stimmungsbilder der Freude und Kommentare von Fans unterlegt mit „Don’t stop me now“ von Queen. Dann folgt das Viertelfinale gegen die Schweiz, die Spannung steigt, die Bilder sind unterlegt mit „Hells Bells“ von ACDC. Das Spiel ist sehr brutal und geprägt von vielen Fouls, auch am Schiedsrichter wird von vielen Seiten Kritik geübt. Dennoch, Österreich gewinnt 1:0. Im Halbfinale trifft Österreich erneut auf die deutsche Mannschaft. Davor jedoch sieht man die seltsamen Trainingsmethoden der Österreicher, unterlegt mit dem Lied „Wir tanzen im Viereck“ von Stereo Total. Hickersberger erklärt, dass man an den Brasilianern sieht, dass dort der Tanz ein Bestandteil des Trainings ist und auch Grund für deren Leichtigkeit und Beweglichkeit. Da es im Turnier

bereits ein zweites Gijon gegeben hatte, hoffen beim erneuten Spiel gegen die Deutschen nun viele auf ein zweites Cordoba. Dazu werden auch Ausschnitte des legendären Matches gezeigt. Die deutschen Fans zeigen sich in ihren Kommentaren optimistisch und glauben an einen Sieg ihrer Mannschaft.

Anfangs gelingt der deutschen Mannschaft das Spiel auch tatsächlich besser. Doch dann wird Peter Hruska vom deutschen Torwart Jens Lehmann gefoult und es gibt Elfmeter, außerdem erhält Lehmann die rote Karte. Hruska verwirklicht den Elfmeter und schießt in der zweiten Halbzeit auch das 2:0 und damit steht Österreich im Finale der Europameisterschaft 2008. Doch nicht nur die Tatsache, dass Österreich im Finale steht freut die Experten Assinger, Prohaska etc., gerade dass es ein Sieg gegen die deutsche Mannschaft war, sehen sie als die Krönung. Doch dann volle Konzentration auf das Finale gegen Holland, ganz Österreich fiebert mit, Alexander Wrabetz spricht von 3,8 Millionen Fernsehzuschauern in Österreich. Das Spiel wird in einzelnen Szenen in Zeitlupe gezeigt, zwischen den einzelnen Szenen wird mit Hilfe einer Irisblende immer wieder auf schwarz geblendet und man hört Kommentatorstimmen in unterschiedlichsten Sprachen.

Holland führt zunächst 1:0, doch Hruska schafft erst den Ausgleich, dann sogar das 2:1. Die Spannung ist beinahe unerträglich, es gibt 3 Minuten Nachspielzeit und die Kommentatoren flehen beinahe darum, dass der Schiedsrichter endlich abpfeift. Und dann ist das Wunder perfekt, Österreich ist Europameister. Das ganze Land feiert. Man sieht verschiedenste Nachrichtenbeiträge und Zeitungsausschnitte. Die Bevölkerung feiert und auf einer Bühne spielt die Band Heinz aus Wien ihren EM-Song. Danach folgen Stimmen von Spielern, ÖFB Funktionären, Entertainern und Experten. Das Abschlusswort hat Josef Hickersberger, der den Sieg als seinen größten persönlichen Erfolg sieht.

Während der Abspann durchs Bild läuft sieht man Outtakes des Drehs der Mockumentary. Im Abspann wird, im Gegensatz zum Intro, auch Franz-Xaver Brückner als Darsteller des Peter Hruska genannt. Man sieht lustige Szenen in denen die Promis den Namen Hruskas verwechseln, misslungene Szenen der nachgedrehten Fußballspiele und den Spaß, den die Prominenten beim Drehen hatten. In der letzten Einstellung sieht man einen schlafenden,

scheinbar vom Feiern erschöpften, österreichischen Fußballfan in der leeren Fanzone, dazu das Lied „Der letzte Macht das Fluchtlicht aus“ von Toni Polster.

#### 4.1.4. Offenbarung des fiktionalen Charakters

Dass der Film ein fake ist und die erzählte Geschichte frei erfunden, wird für die Zuschauer der Erstaussstrahlung allein durch deren Termin sofort klar. Am Tag vor dem Beginn der Europameisterschaft sehen die Zuschauer schon deren fiktiven Ausgang. Für Menschen die sich den Film Jahre später anschauen ist die Situation schon weniger eindeutig. Natürlich weiß beinahe jeder Österreicher, dass Österreich nie die Europameisterschaft gewonnen hat, möglicherweise könnte, zum Beispiel in 50 Jahren, die jüngere Generation dennoch in Zweifel geraten. Doch auch ohne Hintergrundwissen zu haben, kann man den Film als Mockumentary enttarnen. Den spätestens am Schluss offenbart sich der Film für jeden Zuschauer als fake. Indem Outtakes des Drehs gezeigt werden, kann der Zuschauer den wahren Charakter des Film erkennen. Dadurch dass die „Hoppalas“ des Drehs gezeigt werden, erkennt man, dass die Interviews und Kommentare einem Drehbuch folgen und die Prominenten allesamt sich selbst nur spielen. Auch die Tore Hruskas entpuppen sich als inszeniert, wenn man sieht was bei diesen Drehs schief gegangen ist. Dass die Figur des Peter Hruska frei erfunden ist, wird spätestens durch den Abspann klar, in dem man liest „Als Peter Hruska: Franz-Xaver Brückner“.

Einem geschulten Augen, wird jedoch auch schon vor dem Abspann, ohne die wahre Geschichte zu kennen, klar, dass an dem Film etwas nicht stimmt. Als Hruska in Minute 31 sich zum Elfmeter gegen Deutschland bereit macht und sich dem Ball zurecht legt, sieht man eine Großaufnahme auf Hruskas Augen der direkt in die Kamera blickt. Eine solche Aufnahme ist in „echten“ Fußballübertragungen nicht üblich.



#### 4.1.5. Kritik

Auch wenn dem Großteil des Publikums schon von Anfang des Films an klar ist, dass es sich um eine erfundene Geschichte handelt, tut das der Unterhaltung keinen Abbruch. Im Gegenteil, die Zuseher können mit Genuss verfolgen, mit welchen Mitteln die Geschichte erzählt wird. Die Zuschauer rätseln woher die Bilder der Spiele kommen und auch wenn man weiß, dass die Story nur inszeniert ist, wird dennoch Spannung erzeugt und die Zuseher fiebern trotzdem mit.

Auch die Prominenten dabei zu beobachten wie sie, wirklich gekonnt, ihre Rolle spielen, ist für das Publikum amüsant. Die schauspielerische Leistung der Prominenten ist wirklich überraschend gut, auch wenn sie „nur“ sich selbst spielen müssen, muss dennoch angemerkt werden, dass sie ihre Geschichte wirklich glaubwürdig erzählen. Dass so viele Prominente bereit waren, in diesen fake einzusteigen ist wohl eine Leistung David Schalkos, der nicht nachgegeben hat, Franz Beckenbauer zum Beispiel, hat dreimal abge sagt, bevor Schalko ihn doch überreden konnte. Schalko sagt selbst, dass das Überreden der Prominenten, dass schwierigste am ganzen Film war. Einige Wunschkandidaten lehnten dennoch ab, wie zum Beispiel Alfred Gusenbauer, Harald Schmidt und Joachim Löw.<sup>207</sup>

Die teilnehmenden Prominenten haben sehr viel Selbstironie bewiesen, was sicher auch zum Unterhaltungswert beiträgt. Franz Beckenbauer über die Niederlage gegen die österreichische Mannschaft sprechen zu sehen, ist bestimmt für viele Österreicher ein Genuss.

Dass der Film beim Publikum gut angekommen ist, zeigt sich dadurch dass er im Jahr 2009 die „Goldene Romy“ für die beste Fernsehdokumentation erhielt. Es ist schon überraschend, dass eine Mockumentary den Preis für die beste Dokumentation erhält. Aber die „Romy“ wird per Publikumsentscheid vergeben und dem Publikum scheint es egal zu sein ob es sich dabei um eine echte oder erfundene Dokumentation handelt.

---

<sup>207</sup> Vgl. Käfer, Patricia (2008): Österreich als Europameister: Der Kaiser lügt! In: Die Presse, 16.05.2008. Online verfügbar unter [http://diepresse.com/home/kultur/medien/384017/Oesterreich-als-Europameister\\_Der-Kaiser-luegt](http://diepresse.com/home/kultur/medien/384017/Oesterreich-als-Europameister_Der-Kaiser-luegt), zuletzt geprüft am 09.02.2011.

#### 4.1.6. Authentisierungsstrategien

Nach Hattendorf ist Authentizität das Ergebnis filmischer Bearbeitung und abhängig davon welche Wirkung sie beim Rezipienten erzeugt. Authentizität liegt also einerseits in der filmischen Gestaltung und andererseits in der Rezeption begründet.<sup>208</sup> Auch Thomas Würstlein versteht Authentizität in medialen Texten als Effekt, der nur aufgrund bestimmter Techniken beim Rezipienten eintritt.<sup>209</sup> Auf diese Techniken soll nun im Detail eingegangen werden, es soll herausgefunden werden mit welchen Stilmitteln David Schalko seinem Film Glaubwürdigkeit verleiht.

##### 4.1.6.1. Augenzeugen und Interviews

Augenzeugen und Interviews sind ein wichtiger Bestandteil der Authentisierungsstrategie von David Schalko. Insgesamt bestehen 13min 10sek der Mockumentary aus Interviews und Stellungnahmen. Die Augenzeugen in Form von Prominenten dienen vor allem dazu die Geschichte zu beglaubigen, sie sollen die Richtigkeit der erzählten Geschichte bezeugen. Die im Film vorkommenden Personen sind dem Großteil der Bevölkerung bekannt und stehen mit ihrem Namen für die Richtigkeit, der von ihnen wiedergegebenen Informationen ein, sie haben schließlich einen Ruf zu verlieren. Vor allem die große Anzahl an Prominenten ist erstaunlich. Wenn 50, der Öffentlichkeit bekannte, Menschen die selbe Geschichte erzählen, erzeugt das eine hohe Glaubwürdigkeit.

Sportkommentatoren, wie Rainer Pariasek und Herbert Prohaska, wird vom Publikum Vertrauen entgegengebracht. Der Zuseher ist gewohnt das Kommentatorenduo Fußballspiele analysieren zu sehen. Die Experten strahlen Autorität aus und verleihen auch dem Film Autorität.

Auch die Orte an denen die Interviews geführt werden dienen der Authentisierung. Dadurch, dass Pariasek und Prohaska aus dem gewohnten Fernsehstudio berichten, wird dem Film zusätzlich Authentizität verliehen. Andere

---

<sup>208</sup> Vgl. Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.–München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4). S.67.

<sup>209</sup> Vgl. Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. S.1.

Orte sind zum Beispiel das Happlstadion, vor dem Teambus und vor dem Teamhotel, alles Orte die mit dem Inhalt des Films verknüpft sind.

Wenn der Interviewpartner zum ersten Mal im Film vorkommt, wird sein Name und dessen Funktion eingeblendet. Teamtrainer, Nationalspieler, ÖFB Funktionäre genießen bei der Bevölkerung hohes Ansehen und das Einblenden ihrer Titel bekräftigt die Authentisierung.

Auch die Tatsache, dass ausländische Experten zu Wort kommen, fördert die Glaubwürdigkeit des Films. Wenn Österreicher sagen, sie hätten die EM gewonnen, ist das eine Sache, aber wenn sogar der polnische und der kroatische Teamtrainer ihre Niederlage gegen Österreich zugeben, stärkt das die Glaubwürdigkeit ungemein.

Eine weitere Funktion der Augenzeugen ist es die Geschichte zu emotionalisieren, in dem die Prominenten ihre eigenen Erinnerungen an die Europameisterschaft erzählen, wird die Geschichte lebendiger. Die Dokumentation geht so über ein bloßes Nacherzählen der Fakten hinaus und die Geschichte wird durch die Prominenten personalisiert.

Doch nicht nur Prominente werden zu ihrer Meinung befragt, auch Menschen von der Straße erzählen von ihren Eindrücken zu Europameisterschaft. Damit wird der Chor jener, die für die Wahrheit der Geschichte einstehen, noch größer.

#### 4.1.6.2. Nachrichtenbeiträge und Zeitungsartikel

In der Mockumentary werden immer wieder Nachrichtenbeiträge aus der ZIB und aus Wien Heute gezeigt. Die Gesamtzeit der Nachrichtenbeiträge beträgt 12min 46sek, und ist somit neben Interviews und Spielen einer der drei Hauptbestandteile der Mockumentary.

Die Beiträge werden dabei gekonnt neu inszeniert und auch von den echten, der Bevölkerung vertrauten, Nachrichtensprechern in den Original-Studios vorgetragen. Nachrichtensprecher genießen beim Publikum höchstes Vertrauen und vor allem die Zeit im Bild gilt als objektive, gut recherchierte, fakten-treue Sendung die von hochqualifizierten Menschen produziert wird. Was

in der Zeit im Bild gesagt wird, wird von den Menschen als wahr angenommen. Genau das nutzt David Schalko gekonnt aus. Armin Wolf, Roman Rafreider und Tarek Leitner, die man als seriöse Nachrichtensprecher kennt, lassen sich auf das Spiel Schalkos ein und präsentieren die Erfolge der österreichischen Nationalmannschaft als echte Nachrichten.

Auch die Analysen der Spiele, durchgeführt von Rainer Pariasek und Herbert Prohaska sowie von Günther Netzer und Gerhard Delling können als Nachrichtenbeiträge oder zumindest als Fernsehbeiträge gezählt werden. Sie finden in den Originalstudios statt, haben den bekannten Hintergrund und verwenden sogar Grafiken der UEFA, wie beispielsweise die Tabelle der Spiele.

Immer wieder werden auch fingierte Titelblätter diverser Zeitungen eingeblendet die von den Siegen der Mannschaft berichten. Auch das ist sicherlich Authentisierungsstrategie, auch wenn eingeblendete Titelblätter sicher weniger Glaubwürdigkeit besitzen als Nachrichtenbeiträge, sind doch die Menschen in Zeiten in denen beinahe jeder mit Photoshop umgehen kann, kritischer geworden.

Dass Zeitungsartikel bzw. Schlagzeilen ein beliebtes Mittel sind einer Geschichte Glaubwürdigkeit zu verleihen betont auch Clarissa Edthofer:

„Die Zeitung ist als Dokument ein Beweis für die Richtigkeit des Berichteten und greift oft lenkend in die Aussage ein, indem beispielsweise eine Schlagzeile den weiteren Verlauf der Argumentation gibt. Zudem erfährt die Handlungsabfolge durch den nur kurz eingeblendeten „Newsflash“ eine Spannungssteigerung.“<sup>210</sup>

Auch im *Wunder von Wien* ist das der Fall, die Zeitungsartikel dienen dazu das Erzählte zu beglaubigen, die Stimmung der Bevölkerung und auch ausländischer Medien wiederzugeben und außerdem neue Infos einzubringen.

---

<sup>210</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.285.

#### 4.1.6.3. Archivbilder

Die Mockumentary erzählt vier Wochen nach dem Sieg der österreichischen Nationalmannschaft die Europameisterschaft im Rückblick. Für einen gelungenen Rückblick braucht es natürlich Archivbilder, welche die Erzählung bebildern. Dabei werden hauptsächlich Bilder von Spielen aber auch von Pressekonferenzen, Trainings und aus den Fanzonen gezeigt. Die Archivbilder sind teilweise echt, teilweise neu inszeniert.

Die Archivbilder, seien sie nun echt oder gefakt, machen den Hauptbestandteil der Mockumentary aus, 18min 9sek bestehen aus Archivbildern.

Die echten Archivbilder wurden zum Beispiel aus Freundschaftsspielen der österreichischen Nationalmannschaft vor der Europameisterschaft entnommen und in einen neuen Kontext montiert, so geschehen zum Beispiel bei den beiden Spielen gegen die Deutsche Mannschaft: Sowohl das gefakte Vorrundenspiel als auch das Semifinale gegen die Deutschen wurden zusammengebastelt aus einem Freundschaftsspiel gegen die Deutschen vom Februar 2008. Schalko musste dabei trickreich vorgehen, weil das Spiel ja im Februar stattfand und die Spieler dementsprechend gekleidet waren, was ja für die EM im Juni überhaupt nicht passte. Schalko verwendete dazu einfach einen inszenierten Wetterbeitrag im Stil des ORF Wetters, der von einer Schafskälte im Juni sprach, und auch Prohaska und Pariasek thematisierten die Kälte und die damit veränderten Spielbedingungen, so wurde der Skepsis der Fernsehzuschauer vorgebeugt, die bei Spielern die im Juni warme Kleidung tragen sicher ins Zweifeln gekommen wären.

Da die Freundschaftsspiele für Österreich jedoch nicht sehr glücklich verlaufen waren musste auch noch das Problem des Sieges gelöst werden. Die Lösung bestand in der Person des Peter Hruska, man ließ ihn die Tore für die österreichische Mannschaft erzielen und konnte diese Szenen einfach neu-drehen und diese dann mit dem Archivmaterial vermischen und daraus ein neues, siegreiches Spiel basteln.

Schalko vermischt gekonnt inszeniertes mit echtem Material so dass alles den Schein des Authentischen hat.

Die Verwendung von Archivbilder hat dabei mehrere Gründe: Ökonomische, narrative, diskursive und ästhetische.

Ökonomisch gesehen ist es billiger Archivmaterial alter Spiele zu verwenden, als die Spiele komplett neu zu drehen. Außerdem hätte Schalko dafür die ganze Mannschaft zum Mitmachen überreden müssen, sowie auch die gegnerischen Mannschaften, was wahrscheinlich gescheitert wäre. So wurden einfach Bilder die der ORF bereits in seinen Archiven besitzt neu zusammen gemischt und lediglich ein paar Tore mussten neu gedreht werden, wobei man da nur Hruska brauchte und nicht die ganze Mannschaft.

Archivbilder werden außerdem aus narrativen Gründen verwendet, sie treiben die Geschichte voran oder geben ihr eine neue Richtung. Es wäre langweilig die Heldentaten der Mannschaft nur von Prominenten und Experten erzählen zu lassen, die Zuseher wollen auch Bilder dazu sehen. Die Bilder der Spiele sind essentiell um die Geschichte zu erzählen. Erst die Bilder machen die Story lebendig. Allein durch die Erzählung der Geschichte kommt beim Publikum keine Spannung auf, durch die Art und Weise wie Schalko seine Archivbilder präsentiert, sehr wohl. Auch wenn sich die Zuseher bewusst sind einen fake zu sehen, sie fiebern dennoch bei den Bildern der Spiele mit.

Laut Matthias Steinle haben Archivbilder auch eine ästhetische Funktion, sie verleihen dem Film eine historische Aura.<sup>211</sup> Im Fall dieser Mockumentary jedoch tritt diese Funktion etwas in den Hintergrund, da es sich nicht um ein vor langer Zeit geschehenes Ereignis handelt, sondern eine „aktuelle“ Geschichte erzählt wird. Die Archivbilder müssen also nicht die Funktion erfüllen, die Zuschauer in eine andere Zeit zu versetzen. Allerdings könnte diese Funktion im Laufe der Jahre wichtiger werden, würde sich jemand den Film in 50 Jahren ansehen, so könnte er ihn durchaus als eine Art „Zeitmaschine“ in die Vergangenheit nutzen und die Archivbilder würden die Funktion erfüllen, dem Zuschauer zu zeigen wie es zu dieser Zeit war und würden bei ihm eine historisierende Lektüre bewirken.

---

<sup>211</sup> Vgl. Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 298.

Der wichtigste Grund für den Einsatz von Archivbildern ist jedoch deren diskursive Funktion: Beim Publikum verfügen Archivbilder über hohe Glaubwürdigkeit. Dadurch, dass der Zuseher sich Archivbilder ansieht wird er selbst zum Augenzeugen und dadurch vertraut er diesen Bildern mehr. Die Archivbilder verleihen damit dem Film mehr Authentizität. Sie beglaubigen die erzählte Geschichte. Schön und gut, wenn Promis erzählen, dass die EM von Österreich gewonnen wurde, doch wenn die Zuschauer auch noch die Bilder und die Tore mit eigenen Augen sehen, dann muss die Geschichte doch stimmen. Der Mensch glaubt nur, was er mit eigenen Augen gesehen hat, dessen ist sich auch David Schalko bewusst und präsentiert den Zuschauern die Bilder die sie sich wünschen.

#### 4.1.6.4. Die Moderation

Die Rolle des Erzählers übernimmt in dieser Mockumentary Hans Huber. Hans Huber ist Sportchef beim ORF und genießt als solcher hohes Ansehen und hohe Glaubwürdigkeit. Er ist ein seriöser Mann und verleiht mit seiner Person dem gesamten Film Autorität. Er steht mit seinem Namen für die Richtigkeit der Geschichte ein, das Publikum vertraut ihm, er hat schließlich einen Ruf zu verlieren. Hans Huber hält die Geschichte zusammen, nach ein paar kurzen Wortmeldungen von Prominenten und dem Intro führt Huber in die Ereignisse ein. Er erzählt von den schlechten Vorbereitungsspielen und leitet die Erfolgsgeschichte der Mannschaft ein. Im Laufe des Films sieht man Huber immer wieder an für die Europameisterschaft wichtigen Punkten stehen, wie zum Beispiel vor dem Teamhotel, im leeren Stadion, in der Kabine und im Teambus. Mit kurzen Statements lässt Huber die Ereignisse Revue passieren und hält die verschiedenen Erzählstränge zusammen. Er verbindet einzelne Sequenzen des Film und schafft eine Überleitung zum nächsten Teil der Handlung. Allerdings ist die Position Hubers dennoch eher zurückhaltend, er tritt nur sieben Mal im ganzen Film auf, insgesamt beträgt die Laufzeit der Moderation nur 2min 43sek. Eine Off-Stimme, die den ganzen Film begleitet, gibt es nicht. Aus dem Off hört man nur während der Spiele die Stimmen der Kommentatoren.

#### 4.1.6.4.1. Erzählertypen

Folgt man der Unterscheidung der verschiedenen Erzählertypen nach Wilma Kiener lässt sich für *Das Wunder von Wien* wie folgt beschreiben: Zuerst wird aufgrund der „Ebene“ der Erzählung unterschieden: Der Erzähler, Hans Huber, ist ein intradiegetischer Erzähler, er ist im Bild zu sehen und wird damit zu einer Figur des Films, zu einem Akteur der Geschichte.

Danach wird aufgrund der „Person“ des Erzählers und seinem Bezug zur Geschichte unterschieden: Hans Huber kommentiert die Ereignisse jedoch nur, er nimmt nicht an der Handlung teil und seine Figur beeinflusst die Geschichte nicht, deshalb kann man ihn als heterodiegetischen Erzähler bezeichnen.<sup>212</sup>

Auf Basis dieser zwei Unterscheidungspunkte entwickelte Kiener sieben Erzählertypen<sup>213</sup>. Hans Huber kann nach dieser Unterscheidung in die Kategorie des „Reporter-Erzählers“ eingeteilt werden. Der Reporter-Erzähler ist im Bild sichtbar und wird für das Publikum identifizierbar, nimmt jedoch nicht direkt an der Handlung teil und ist deshalb heterodiegetisch. Der Reporter-Erzähler adressiert das Publikum direkt. Hans Huber blickt direkt in die Kamera und spricht von „unserer“ Mannschaft. In der Hand hält Huber dabei ein ORF-Mikrofon, das Halten des Mikrofons ist typisch für den Reporter-Erzähler und es unterstreicht beim Publikum die seriöse Note des Films, es wird also als Authentisierungsstrategie verwendet.

#### 4.1.6.5. Musik

Im *Wunder von Wien* dient die Musik dazu die Geschichte zu emotionalisieren. In dem die Bilder mit Musik unterlegt werden, kann die Stimmung der Bilder noch zusätzlich verstärkt werden und beim Zuseher die gewünschten Gefühle hervorrufen. Der Titelsong „Das Wunder von Wien“ von der Band Heinz aus Wien, kommt im Film zweimal vor, einmal unterlegt er das Intro,

---

<sup>212</sup> Vgl. Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.–München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.236.

<sup>213</sup> Vgl. Kapitel Authentisierung Erzählertypen S.



beim zweiten Mal sieht man die Europameisterfeier, bei der die Band das Lied live auf der Bühne performt. Der Text des Liedes spiegelt die Stimmung des gesamten Films wieder, Österreich träumt davon auch einmal Europameister zu werden und auch wenn das unrealistisch erscheint, warum nicht davon träumen:

„STR 1

wir wollen doch nichts unmögliches, nichts das es noch nie gab,  
in der tat, die Historie zeigt es geht sich auch mal aus,  
was man nicht einmal zu hoffen gewagt - drum gesagt getan,  
jetzt sind wir mal dran!

REF

denn wenn schon dann denn schon  
darauf warten wir längst schon  
man darf doch mal träumen  
sich eine Chance einräumen  
ganz offen drauf hoffen  
einmal unübertroffen  
den Gedanken einbeziehen  
vom Wunder von Wien

STR 2

nur weil uns das niemand zutraut heißt nicht, dass wir nicht  
schon lang mal mit Pokal in der hand heimgekehrt wären.  
man kann dies auch so erklären, dass man wenn man nie dabei war nicht  
gewinnen kann,  
jetzt sind wir mal dran!“<sup>214</sup>

Dieser Song ist der einzige extra für den Film komponierte, der Rest der Musik sind größtenteils jedem bekannte Songs berühmter Bands, wie ACDC, The White Stripes, Falco, Queen etc.

Die gewählten Lieder sind der Stimmung der Bilder angepasst, zum Beispiel wenn man die frustrierenden Archivbilder der Vorbereitungsspiele der österreichischen Mannschaft sieht, hört man dazu „I just don't know what to do with myself“ von den White Strips. Oder die angespannte Stimmung vor dem Spiel gegen Kroatien wird unterlegt mit „Spiel mir das Lied vom Tod“, ebenso

---

<sup>214</sup> Heinz aus Wien: <http://www.lipwalklyrics.com/lyrics/177431-heinzauswien-daswundervonwien.html> zuletzt geprüft am 10.02.2011

beim Spiel gegen die Schweiz auch dort wird die Spannung mit Musik verstärkt und zwar mit „Hells Bells“ von ACDC. Als Hruska durch seine Tore zum Helden des Landes wird hört man „Helden von heute“ von Falco, die freudige Jubelstimmung die das ganze Land überschwemmt wird mit „Don't stop me now“ von Queen vertont. Es zeigt sich also, die Musik verstärkt jeweils die Stimmung der Bilder und emotionalisiert diese zusätzlich.

#### 4.1.6.6. Reenactment

Die meisten Szenen dieser Mockumentary sind Reenactments. Alle Interviews die von Schalko gezeigt werden sind inszeniert. Die Prominenten spielen sich selbst und erzählen ihre erfundenen Erinnerungen an die Europameisterschaft. Auch die Nachrichtenbeiträge und Studioanalysen sind allesamt inszeniert und imitieren perfekt den Stil echter Fernsehbeiträge, in dem sie in den Original-Studios mit den echten Nachrichtensprechern aufgenommen wurden. Auch in den scheinbaren Archivaufnahmen der Fußballspiele sind Reenactments geschickt eingebaut. Die Szenen in denen der fiktive Spieler Peter Hruska vorkommt sind geschickt in Originalaufnahmen alter Spiele eingebaut. Hruska ist dabei meist allein im Bild zu sehen, so dass man zur Nachinszenierung nicht die gesamte Fußballmannschaft brauchte, sondern einfach Hruska allein zeigte wie er zum Beispiel aufs Tor zuläuft. Die Nachinszenierung der Spiele war notwendig, da es aus den alten Aufnahmen von Österreichspielen nicht möglich gewesen wäre Siege zu „basteln“ und die Geschichte nur mit Interviews ohne die dazugehörenden Bilder zu erzählen wäre sicherlich schnell langweilig geworden. Außerdem dienen die szenischen Rekonstruktionen auch dazu, die Aussagen der Prominenten zu beglaubigen. Wenn Josef Hickersberger beispielsweise vom sensationellen Tor von Peter Hruska spricht will das Publikum dieses auch sehen, das macht die Erzählung einerseits spannender und andererseits wird gleichzeitig die Aussage Hickersbergers beglaubigt.

#### 4.1.6.7. Kameraführung

Die Art der Kameraführung in *Das Wunder von Wien* kann als klassisch und für eine Reportage typisch bezeichnet werden. Schalko verzichtet auf die momentan moderne „Reality-Ästhetik“ und verwendet weder Handkameras noch verwackelte Bilder. In den Interviews wird die Kamera kaum bewegt. Die Bilder der Spiele sind größtenteils aus Archivmaterial alter Fußballspiele übernommen und folgen daher der für Fußballspiele typischen Kameraführung. Oft werden die Bilder der Spiele auch in Zeitlupen gezeigt, was der Story zusätzliche Emotionen und Spannung verleiht.

#### 4.1.6.7.1. Einstellungsgrößen

Die Interviews werden meist in Nahaufnahme gezeigt. Die Spiele sind größtenteils aus der Totale gefilmt.

#### 4.1.7. Stufen nach Roscoe und Hight

Roscoe und Hight haben ein Kategorienschema für Mockumentarys erstellt und unterscheiden dabei drei Stufen in die Mockumentarys eingeteilt werden können. *Das Wunder von Wien* wäre nach dieser Einteilung zur Stufe eins zu zählen, „Parody“. Der Film imitiert das Genre Sportreportage. Die bekannten Codes und Konventionen dieses Genres werden übernommen, um Humor zu generieren. Ein kulturelles Phänomen, nämlich das des „Fußballfiebers“, wird parodiert. David Schalko betont jedoch, dass sein Film sich nicht über die österreichische Nationalmannschaft lustig machen will:

„Der Film ist keine Verarschung der österreichischen Mannschaft. So etwas fände ich billig und blöd. Es ist ein realistisches Szenario, mit Augenzwinkern versteht sich, aber theoretisch realistisch.“<sup>215</sup>

*Das Wunder von Wien* erzählt wie es sein könnte und ist demnach eine fiktive Zukunftsreportage, die die Fernsehzuschauer auf die Europameisterschaft einstimmen und die Begeisterung der Bevölkerung wecken sollte.

---

<sup>215</sup> Schalko, David in der Pressemappe zum Wunder von Wien.

Humor steht im Vordergrund, die Reflexivität des Films ist gering, die Kritik gegenüber dem Genre Dokumentarfilm an sich ist, wie bei Filmen dieses Grades üblich, relativ stumm.

Der Film kann allerdings auch als Parodie auf den Film *Deutschland-Ein Sommermärchen* (2006) gesehen werden. Dieser Dokumentarfilm begleitete die deutsche Nationalmannschaft während der Weltmeisterschaft 2006. Der Film wurde zum bislang erfolgreichsten Dokumentarfilm in den deutschen Kinos und gewann zahlreiche Preise. *Deutschland- Ein Sommermärchen* wurde, obwohl so erfolgreich, von vielen als oberflächlich kritisiert, der ein „Friede-Freude Eierkuchen-Bild“ präsentieren würde.<sup>216</sup>

*Das Wunder von Wien* imitiert den Film teilweise und parodiert die heroische Darstellung der deutschen Mannschaft. Im Vergleich zu *Deutschland-Ein Sommermärchen*, verzichtet Schalko jedoch auf den Einsatz von Handkameras und bleibt dem nüchternen Stil einer Sportreportage treu.

---

<sup>216</sup> Vgl. <http://www.critic.de/film/deutschland-ein-sommermaerchen-651/> zuletzt geprüft am 10.02.2011

#### 4.2. Kubrick, Nixon und der Mann im Mond

*Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* ist eine Mockumentary die von ARTE France im Jahr 2002 gedreht wurde, der Originaltitel lautet *Opération lune*. Das Drehbuch schrieb William Karel, der auch Regie führte. Produziert wurde der Film von Luc Martin-Gousset. Die Kamera führte Stéphane Saporito, geschnitten wurde die Mockumentary von Tal Zana.

Die Besetzung des Films besteht aus Prominenten aus den Bereichen Politik, Wissenschaft, Militär und aus Verwandten Stanley Kubricks sowie aus Schauspielern die sich als Augenzeugen ausgeben. Der Erzähler ist Philippe Faure, dessen Stimme jedoch nur aus dem Off zu hören ist.

Der Film hat eine Laufzeit von 52 Minuten.

Diese Mockumentary stellt die Verschwörungstheorie auf, dass den Amerikanern zwar die Mondlandung gelungen sei, aber die Bilder dazu im Studio von Stanley Kubrick gedreht worden wären. Am Ende des Films wird jedoch dessen wahrer Charakter in Form von Outtakes enttarnt.

##### 4.2.1. Aufbau

Der Film besteht aus:

- Interviews:

In Interviews kommen Politiker, NASA Mitarbeiter, Wissenschaftler, CIA Mitarbeiter, ehemalige Astronauten und Verwandte Stanley Kubricks zu Wort.

- Archivbildern:

Gezeigt werden Archivbilder der Mondlandung, Bilder aus dem Weltraum, Bilder einer Rede J.F.Kennedys, Bilder von Richard Nixon, Bilder von Stanley Kubrick, Bilder aus Kubricks Filmen, Zuseher des Starts der Apollo 11, zahlreiche abgefilmte Fotos

- Zeitungsartikeln

- Nachrichtenbeiträgen:

Man hört die Kommentarstimme, möglicherweise einer Radio-sendung, zum Start der Apollo 11 aus dem Off.

- Aufnahmen aus Filmen Stanley Kubricks
- Outtakes:

Dabei werden die Versprecher der Interviewpartner gezeigt und wie die Schauspieler teilweise ihren Text vergessen. Man sieht auch wie einer der Schauspieler sein Drehbuch erhält.

#### 4.2.2. Besetzung

Philippe Faure, Erzähler

Stanley Kubrick als er selbst (Archivmaterial)

Richard Nixon als er selbst (Archivmaterial)

Zeitzeugen:

Buzz Aldrin, US Astronaut, betrat als zweiter Mensch den Mond

Lois Aldrin, Ehefrau von Buzz Aldrin

Lawrence Eagleburger, US-amerikanischer Politiker

Farouk Elbaz, NASA,

Alexander Haig, General der US-Army, Stabschef unter Nixon

Jan Harlan, Produzentleiter von Stanley Kubrick, Kubricks Schwager

Richard Helms, früherer CIA Chef

Jeffrey Hoffman, US Astronaut, NASA Mitarbeiter

Henry Kissinger, US Politiker, Außenminister unter Nixon

Christiane Kubrick, Witwe von Stanley Kubrick

Donald Rumsfeld, US Politiker

David Scott, US Astronaut

Vernon Walters, Stellvertretender Direktor des CIA unter Nixon

Schauspieler:

Tad Brown als David Bowman, Leiter der Fernsehübertragung der Mond-  
landung

Bernard Kirschoff als Dimitri Muffley, ehemaliger Doppelagent bei KGB und  
CIA

Binem Oreg als W.A. Koenigsberg, Rabbiner

Barbara Rogers als Eve Kendall, Nixons Sekretärin

John Rogers als Ambrose Chapel, ehemaliger CIA Agent  
Jaqueline Toman als Maria Vargas, eine Bekannte von Buzz Aldrin  
David Winger als Jack Torrance, Hollywoodproduzent

#### 4.2.3. Inhalt

Der Film beginnt mit der Einblendung „Arte France présente“ auf schwarzem Hintergrund, mit Klaviermusik unterlegt. Dann sieht man ein Foto von Stanley Kubrick, das an einer Wand hängt. Im Hintergrund ist ein Wohnzimmer erkennbar. Man sieht eine Frau durchs Zimmer gehen und die Offstimme beginnt mit einem Zitat eines Kritikers: „In sechs Tagen schuf Gott die Welt und am siebenten schickte ihm Stanley Kubrick alles mit Reklamationen zurück“. Die Frau geht durch einen Garten und man erfährt, dass sie Kubricks Witwe Christiane ist und dieser auch in dem Garten begraben wurde, all das wird von der Offstimme erzählt. Ein Jahr nach dem Tod Kubricks äußern sich die Witwe und der Produktionsleiter Jan Harlan, der gleichzeitig auch Kubricks Schwager ist, zu den Dreharbeiten zu *Barry Lyndon*. Das erste Interview des Films gibt Jan Harlan, er sitzt dabei auf einem Sofa, spricht auf Englisch und in der deutschen Fassung des Films werden deutsche Untertitel eingeblendet. Er erzählt, dass Kubrick die Atmosphäre des 18. Jahrhunderts auf die Leinwand bringen wollte und von den Gemälden jener Zeit fasziniert war. Jene Gemälde sind dann auch im Bild zu sehen während Harlan spricht. Harlan erzählt, dass Kubrick

Probleme hatte diese Atmosphäre umzusetzen, er suchte nach einer schnelleren Kamera um die Szenen bei Kerzenschein aufzunehmen. Als nächste spricht die Witwe Christiane und erzählt, dass wenn Kubrick etwas haben wollte er zig Leute kontaktierte um es zu bekommen. Harlan berichtet weiter, dass Kubrick durch einen Zeitungsartikel auf eine Zeiss-Linse gestoßen ist, die von der NASA entwickelt wurde. Kubrick testete die Linse der NASA und sie funktionierte. Man sieht Archivfotos von Kubrick mit der Kamera. Doch warum hatte die NASA Kubrick diese teure Linse zur Verfügung gestellt, diese Frage wird vom Erzähler aufgeworfen. Im Jahr

2001 öffnete Christiane Kubrick das Archiv ihres verstorbenen Mannes und entdeckte ein Geheimdokument mit dem Stempel des Weißen Hauses und dem Vermerk „Top Secret“. Das sollte die Antwort auf die Frage sein. Dann

folgt das Intro. Man sieht Weltraumaufnahmen, die Namen der Filmemacher werden eingeblendet. Dann sieht man die amerikanische Flagge, die langsam überblendet in Bilder einer Rede von John F. Kennedy der davon spricht, dass es das Ziel jenes Jahrzehnts ist einen Menschen auf den Mond zu bringen. Man sieht Archivbilder aus der Zeit Kennedys und der Kommentator erzählt, wie wichtig es den Amerikanern war als erstes auf dem Mond zu landen, die Russen hatten es bereits geschafft einen Astronauten, nämlich Juri Gagarin, ins All zu schicken, ein Wettkampf, wer als erstes den Mond betritt, begann.

Vernon Walters, vom CIA, erzählt das Gagarins Flug den Stolz der Amerikaner verletzt hatte. Auch Farouk Elbaz und Jeffrey Hoffman von der NASA erzählen vom erklärten Ziel Amerikas als erstes am Mond zu sein. Zuständig für das Mondprogramm war der deutsche Werner von Braun, ehemaliges NSDAP Mitglied, den Amerikanern war seine Vergangenheit jedoch egal. Die Sowjets stiegen auf den Wettlauf ein, unter der Leitung von Sergej Koroljow starteten sie ihr Mondprogramm. Die Geheimdienste lieferten sich einen Krieg um Informationen über das Mondprogramm der Gegenseite. Dann starb Sergej Koroljow überraschend. Vernon Walters bestreitet jedoch, dass der CIA damit etwas zu tun gehabt hätte. 1967 gab es einen Zwischenfall mit der Apollo 1 bei dem drei Astronauten ums Leben kamen und drei Monate später starb auch ein russischer Astronaut und auch Gagarin verunglückte tödlich. Dann explodierte auch noch die russische Abschussrampe, somit hatten die Amerikaner wieder einen Vorsprung. Die Zeitzeugen erzählen, dass das Mondprogramm nicht nur ein Weltraumprogramm war, sondern auch der Entwicklung von Militärraketen dienen sollte, deshalb gab es auch militärischen Druck. Die Zeitzeugen erzählen auch, dass die Russen mit dem Wettlauf überfordert waren und dieser sie auch finanziell ausbeutete. Vom Mondprogramm profitierten vor allem die Bundesstaaten Texas, Kalifornien und Florida. Der Erzähler legt die Vermutung nahe, dass das kein Zufall war, denn die letzten Präsidenten stammten aus diesen Staaten, unterlegt ist die Erzählung mit Mafiamusik. Schließlich geht die Erzählung sogar so weit zu sagen, der Mond sei lediglich ein Alibi. Und Raketenstart und Landung sollten zu einem Event gemacht werden, mit der Hilfe Hollywoods. Stanley Kubrick hatte in enger Zusammen-



arbeit mit der NASA seinen Film *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) gedreht, Jan Harlan erzählt, dass der Film eine gute Werbung für die NASA war und das Mondprojekt die Akzeptanz Öffentlichkeit zusätzlich steigerte. Auch ehemalige Astronauten und NASA Mitarbeiter bestätigen, dass *2001: Odyssee im Weltraum* eine Faszination auslöste und unglaublich authentisch gemacht war. Der Erzähler geht sogar so weit zu sagen, *2001: Odyssee im Weltraum* hätte einen Einfluss auf das Raumfahrtprogramm gehabt und den Wettlauf zum Mond vorangetrieben, sogar die Astronautenanzüge seien auf Grund des Films verändert und aufgepeppt worden. Der fiktive Hollywoodproduzent Jack Torrance erzählt, die NASA sei an Hollywood herangetreten, da man erkannt habe, dass der Wettlauf zum Mond auch ein Krieg der Bilder war und dieses Spektakel zu einer Show gemacht werden müsse. Also beschloss man, das Weltraumzentrum aufzupeppen und es imposanter aussehen zu lassen. Torrance erzählt weiter, dass ganz Hollywood sich nur mehr diesem Projekt widmete, als Gegenzug wurde Hollywood versprochen, der nächste US amerikanischer Präsident aus ihren Reihen stammen, und tatsächlich wurde Ronald Reagan, einstmals Schauspieler, Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika.

(allerdings erst 1981, nicht wie Torrance erzählte als nächstes). Torrance erzählt, Hollywood habe die Raumanzüge verändert, die Beleuchtung der Startrampe und deren Position so dass die Sonne direkt dahinter stand und sogar die Form der Rakete. Die Triebwerke seien mit Blattgold verkleidet worden um zu zeigen wie aufwändig die Mission war. Dieses Projekt sollte zum teuersten Film der Geschichte werden.

Als nächstes sieht man in dieser Mockumentary den Start der Apollo 11 und erfährt vom Sprecher, dass damals zwei Milliarden Menschen via Fernsehen den Start verfolgten. Man sieht Archivbilder gespannter Menschen und hört den Countdown des Raketenstarts. Dann sieht man den Start der Rakete aus verschiedensten Perspektiven, jubelnde Menschen und Bilder aus dem Weltraum unterlegt mit dem Song „The american dream“. Als nächstes die Bilder des ersten Schritts auf dem Mond und dazu den legendären Satz Neil Amstrongs „one small step for man, one giant leap for mankind“. Der Erzähler berichtet, Michael Collins, der dritte Astronaut der Apollo 11, der jedoch nie

den Mond betreten habe, habe das nie verkraftet und sei spurlos verschwunden, das ist jedoch freie Erfindung dieser Mockumentary.

Der fiktive Leiter der Fernsehübertragung David Bowman berichtet, Armstrong hätte die berühmten Worte schon vorher in einem Umschlag bekommen. Bowman berichtet über witzige Anekdoten, was Armstrong im Raumschiff tatsächlich gesagt hätte.

Nach Rückkehr der Astronauten versank Buzz Aldrin in eine tiefe Depression, seine Frau erzählt, dass er zum Alkoholiker wurde. Auch die fiktive Person Maria Vargas bestätigt dies. David Scott, ebenfalls Astronaut, meint jedoch es wäre nicht richtig alles auf die Mondmission zu schieben und Aldrin hätte die Probleme auch so gehabt. Schließlich nimmt auch Aldrin selbst Stellung und erzählt, dass Nixon eine Rede vorbereitet hatte, falls die Astronauten nicht zurückkehren sollten. Maria Vargas erzählt, Aldrin habe sogar zu fantasieren begonnen.

Mit den Jahren wurden die Gerüchte, ob die Mondlandung tatsächlich stattgefunden hatte, immer lauter.

Dann sieht man den Anfang einer scheinbaren Diskussionsrunde in der Donald Rumsfeld, Henry Kissinger, Lawrence Eagleburger, Alexander Haig und Richard Helms, einst Nixons engste Vertraute, Stellung nehmen sollen. Die Stimmung ist heiter und die Männer unterhalten sich über das Interview, darüber dass ihnen die Fragen übersetzt werden sollen etc. Ebenfalls interviewt wird die angebliche Sekretärin Nixons, Eve Kendall, die jedoch nur eine fiktive Figur in dieser Mockumentary ist. Die wichtigsten Informationen um die Verschwörungsgeschichte voran zu treiben, werden von Kendall berichtet, die anderen Diskussionsteilnehmer werden immer nur mit kurzen Statements gezeigt die gut zur Geschichte passen.

Nixon wollte sein, durch den Vietnamkrieg stark angekratztes, Image wieder aufpolieren, mit Hilfe der Mondmission. Kendall, erzählt, dass Nixon von der NASA erfahren habe, dass es eventuell nicht möglich sein würde, Bilder von der Mondlandung zu senden, für Nixon war das nicht akzeptabel. Kendall erzählt weiter, einer der Berater des Präsidenten habe vorgeschlagen, die Bilder der ersten Schritte auf dem Mond im Studio zu drehen und im Notfall, bei Misslingen der Übertragung, stattdessen diese Bilder zu zeigen. Nixon war bereit diesen Schritt zu tun. Durch den geschickten Zusammenschnitt

der Interviews mit Nixons Vertrauten, wirkt es als hätten sie alle Nixons Entscheidung unterstützt. Kendall berichtet, Nixon habe ihre Notizen zerrissen. Den weiteren Verlauf der Geschichte erfährt der Zuseher durch den Erzähler. Die Entscheidung die Mondlandung vorher im Studio zu drehen, war gefallen, jetzt fehlte nur noch die Umsetzung, man entschied sich dabei für Stanley Kubrick, da dieser gerade *2001: Odyssee im Weltraum* fertig gedreht hatte und das Set dazu noch bestand. Außerdem hatte Kubrick eine Sonderdrehgenehmigung für das Pentagon erhalten für seinen Film *Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1963), er war der Regierung also noch etwas schuldig. Kubrick lehnte zunächst ab, Rumsfeld habe ihn aber überredet ihnen die Studioschlüssel für ein Wochenende zu überlassen, Kubrick willigte ein. Die gefakte Mondlandung, so heißt es, wurde in den MGM Studios in England gedreht. Der Film wurde unter größter Geheimhaltung gedreht, die Techniker und Statisten waren CIA Agenten und verpflichteten sich niemals über die Geschichte zu reden. Wie der Sprecher erzählt, war Kubrick ein Perfektionist und erklärte sich aufgrund der mangelnden Professionalität des CIA Teams bereit den Film zu betreuen. Dann folgt wieder eine Passage mit Interviews in denen Kissinger und Rumsfeld die Arbeit Kubricks loben, sie sagen jedoch immer nur „he“, es entsteht also nur aus dem Zusammenhang die Annahme, dass sie über Kubrick sprechen. Auch Kubricks Witwe und Jan Harlan berichten von den aufwendigen Dreharbeiten.

Jeffrey Hoffman und Farouk Elbaz von der NASA bestreiten jedoch, dass es solche Aufnahmen gegeben habe. Doch William Karel legt weitere Beweise vor, die die Glaubwürdigkeit seines Films unterstreichen. Er führt einen fiktiven KGB Agenten ein, der die Geschichte der gefakten Mondlandung bekräftigt: Dimitri Muffley. Muffley erzählt, die Sowjets haben schnell bemerkt, dass die Aufnahmen gefakt sind. In seiner Erzählung wiederholt er die Vermutungen die man bereits von vielen Verschwörungstheorien kennt, etwa die im Wind wehende amerikanische Flagge obwohl am Mond kein Wind weht, oder aber die Theorie, dass bei den extremen Temperaturen die am Mond herrschen die mechanischen Teile der Kamera kaputt gegangen wären und die UV Strahlen der Sonne würden am Mond die Farben der Bilder zerstören, tatsächlich sind die Farben aber perfekt. Dadurch, dass

das Gewicht am Mond nur ein sechstel jenes auf der Erde beträgt, wären die Fußabdrücke Armstrongs niemals so tief gewesen. Außerdem könne man bei genauem Hinsehen die Studioscheinwerfer entdecken. All das sind Gerüchte die sich zum Thema Mondlandung verbreitet haben.

Dass die Mondlandung tatsächlich stattgefunden hat, wird in der Mockumentary nicht bezweifelt, allerdings seien die Bilder misslungen gewesen und man verwendete tatsächlich Kubricks Bilder, so der Erzähler. Als entgültiger Beweis für diese Theorie legt der fiktive Muffley zwei Fotos vor, die er beim CIA gefunden habe, auf dem einen sieht man, dass die Schatten der beiden Astronauten in unterschiedliche Richtungen gehen auf dem anderen liegt ein Foto auf dem Boden des Mondes, angeblich wurde es beim Dreh im Studio dort verloren.

Als nächstes erfährt man die Geschichte von Ambros Chapel, ebenfalls eine fiktive Person in dieser Mockumentary. Chapel, ehemaliger CIA Agent, habe sich geweigert bei dem fake mitzumachen, sei zurückgetreten und danach Pastor geworden. Man sieht ihn in seiner Kirche sitzen, bereit „Beichte“ darüber abzulegen, was passiert war. Chapel berichtet, dass alle Beteiligten versprochen Stillschweigen über diese Sache einzuhalten und dafür fürstlich entlohnt wurden, dennoch bekam Nixon Angst, dass die Geschichte heraus kommen könnte. Nixon begann darüber nachzudenken alle Beteiligten „verschwinden“ zu lassen. Man sieht abermals Statements seiner Berater, die ihm allesamt abgeraten haben „es“ zu tun und die bestreiten, dass Nixon „es“ wirklich getan habe.

Durch den Erzähler erfährt man, dass Nixon die Aktion überdacht habe und abblasen wollte doch der offenbar durchgedrehte Colonel George Kaplan, ebenfalls eine fiktive Figur, führte die Operation auf eigene Faust fort. Die Mitglieder des Drehteam, alte Vietnamveteranen, flohen nach Hanoi. Eine Eliteeinheit des CIA verfolgte die Flüchtigen, was sich allerdings als schwierig herausstellte, da die Drehmitglieder geschickt in der Bevölkerung untertauchten. In Interviews mit Vietnamesen erfährt man, dass die Eliteeinheit der Amerikaner sich ziemlich derb verhielt, trank, rauchte und nur an Sex interessiert war und damit das Dorfleben zerstört hätte und gefunden haben sie niemanden. Rumsfeld und Eagelsburger bezeichnen die Aktion

als dilettantisch. Nixon beschloss daraufhin eine ganze Armee nach den Flüchtigen suchen zu lassen. Die Mockumentary legt den Verdacht nahe, dass der Vietnamkrieg wegen der Suche nach dem flüchtigen Drehteam verschärft worden wäre. Der fiktive Ambros Chapel erzählt, dass der Tontechniker bei einem Autounfall starb, Jim Gow, der Regieassistent, ertrank in seinem eigenen Swimmingpool, Vince Brown, der Regisseur, wurde zerstückelt in Patagonien gefunden. Bob Stein, der Ausstatter, begriff was los war und versteckte sich zehn Jahre lang in einer Jeschiwa, doch wie Ambrose erzählt, haben sie auch Stein geschnappt. Der fiktive Rabbiner W.A.Koenigsberg erzählt von seinen Erinnerungen an Stein und dass Stein von einer Bande in der Bronx verprügelt wurde und nach sechs Monaten im Krankenhaus starb. Stanley Kubrick ließen sie in Ruhe, doch fünf Jahre danach, wandte sich Kubrick an die NASA, wegen deren Speziallinse die er für *Barry Lyndon* verwenden wollte. Die NASA ging auf sein Ansuchen ein, eventuell aus Anerkennung oder aber da Kubrick eventuell mit Enthüllungen gedroht hatte. Doch Kubrick wurde seit dieser Zeit überwacht, sein Telefon wurde abgehört und er zog sich deshalb aus dem öffentlichen Leben zurück, seine Filme drehte er auf oder in unmittelbarer Nähe seines Anwesens, er verbarrikadierte sich regelrecht, so der Erzähler. Seine Witwe Christiane erzählt, dass er Angst hatte. General Vernon Walters war bereit die ganze Wahrheit über die Geschichte zu erzählen, doch man erfährt durch den Kommentar, dass Walters am Tag vor dem Interview völlig unerwartet verstarb. Man sieht Zeitungsausschnitte die über den Tod Walters berichten, in einem Artikel ist zu lesen, dass Walters vor hatte einem französischen Fernsehteam ein Interview über die Ereignisse rund um das Apollo-programm zu geben. Als letzte Bilder sieht man das Begräbnis Walters. Danach sieht man den Abspann, zuerst die Widmung an Stanley Kubrick und Vernon Walters. Danach folgen Outtakes, die den Film als Mockumentary enttarnen. Zuerst werden die Namen des Filmteams genannt. Danach folgt eine Liste der Mitwirkenden Zeitzeugen mit der Überschrift: „avec dans leur propre rôle“ und schließlich auch eine Liste der Schauspieler und ihrer dazugehörigen Rollennamen.

#### 4.2.4. Offenbarung des fiktionalen Charakters

Zu Beginn des Films ist für den Zuseher nicht erkennbar dass es sich um eine Mockumentary handelt, im Gegenteil durch die Einblendung „Arte France presente“ erhält der Film eine zusätzliche Authentizitätssteigerung und seine Glaubwürdigkeit wird dadurch betont. Seinen wahren Charakter gibt der Film erst zum Ende hin preis, in dem Outtakes gezeigt werden, erkennt der Zuseher die Fiktionalität des Films außerdem werden die Namen der Schauspieler und ihre dazugehörigen Rollennamen genannt, woraus sich endgültig ergibt dass viele Szenen inszeniert wurden. Doch auch schon während des Films können dem Publikum Zweifel an dessen Glaubwürdigkeit kommen. Einige Fakten wirken zu übertrieben und absurd, wodurch beim Zuseher Skepsis entstehen kann. Zum Beispiel als in Minute 13 behauptet wird, die NASA sei von Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* so fasziniert gewesen, dass man daraufhin sogar die Weltraumanzüge der Astronauten aufgepeppt und verändert habe. Karel arbeitet mit Übertreibungen und ab Minute 15,30 werden die Behauptungen immer absurder: Die NASA hätte die Abschussrampe extra so versetzt, dass die Sonne direkt dahinter steht, die Form der Rakete sei aus stilistischen Gründen verändert worden und die Triebwerke mit Gold verkleidet worden. Durch diese Übertreibungen könnten beim Zuschauer Zweifel an der Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit des Films entstehen. Auch die Aussage von Jack Torrance in Minute 15, man habe Hollywood im Gegenzug versprochen der nächste Präsident würde aus ihren Reihen stammen und tatsächlich wurde Reagan Präsident, ist falsch. Reagan wurde erst 1981 Präsident, dazwischen waren noch Gerald Ford und Jimmy Carter Präsidenten. Auch die Aussage des Sprechers in Minute 17,30, Michael Collins, drittes Besatzungsmitglied des Apollo 11 Programms, sei heute spurlos verschwunden, ist nicht wahr. Durch diese offensichtlichen Falschaussagen könnten wiederum Zweifel an der Glaubwürdigkeit beim Publikum aufkommen. Weitere Hinweise auf die Fiktionalität des Films, die vor allem für Filmfans auffällig sind, sind die Namen der erfundenen Interviewpartner, die teilweise aus Kubrick und Hitchcock Filmen stammen. (Siehe Kapitel 4.2.6. Anspielungen auf andere Filme).

Allerdings ist es auch leicht möglich diese kleinen Hinweise auf die Fiktionalität des Films zu übersehen und bis zu den Outtakes an die Wahrheit der Geschichte zu glauben.

#### 4.2.5. Kritik

Die Mockumentary folgt dem Schema einer Enthüllungsreportage und ist demnach für das Publikum spannend. Für jene Zuschauer, die bereits wissen dass der Film ein fake ist, ist es interessant zu beobachten wie Karel die Geschichte geschickt erzählt, wie die Interviews so zusammengeschnitten werden, dass sie die gewünschte Aussage haben. Der Schluss des Films entlockt dem Zuseher schließlich ein Schmunzeln, wenn sich die Darsteller beispielsweise versprechen oder ihren Text vergessen.

Henry M. Taylor sieht den Erfolg des Films vor allem darin begründet, dass Karel mit sehr geschickten Mitteln Glaubwürdigkeit beim Publikum erzeugt:

„The power of Karel's documenteur resides in genuinely appropriating the format of regular television documentaries, and its being a hoax deriving credibility from so many exposes, half truths, and popular conspiracy lore of recent decades.“<sup>217</sup>

Außerdem glaubt Taylor, dass der Film davon profitiert, dass das Publikum durch die Skandale unter der Präsidentschaft George W. Bushs skeptischer gegenüber der Politik geworden ist. Allgemein seien die Zweifel gegenüber dem „wahren Blick“ der Kamera in den letzten 15 Jahren durch immer bessere Techniken der digitalen Manipulation beim Publikum immer stärker geworden. Karel's Film würde damit einen Nerv treffen.<sup>218</sup>

Der Film wird auch in Internetforen sehr gelobt. Ein Nutzer von Imdb schreibt:

„Der Film ist ein leidenschaftliches und gleichsam kluges Porträt für Wachsamkeit, Skeptizismus und kritisches, mündiges, autonomes Denken.“<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Taylor, Henry M. (2002): More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon. In: Post Script, H. 26, S. 88–101.

<sup>218</sup> Vgl. Taylor, Henry M. (2002): More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon. In: Post Script, H. 26, S. 88–101.

<sup>219</sup> Nutzer (2010): Verschwörungstheoretiker hinterm Mond. Imdb. Online verfügbar unter <http://www.imdb.de/title/tt0344160/>, zuletzt aktualisiert am 31.08.2010, zuletzt geprüft am 19.03.2011.

Auch die Jury des Grimme-Preis scheint dieser Meinung zu sein, sie verlieh William Karel 2003 den Preis für die Beste Dokumentation im Bereich Kultur. Die Begründung der Jury lautete wie folgt:

„Dieser Film führt den Zuschauer in einer vergnüglich irritierenden Achterbahnfahrt von braver Gutgläubigkeit, wie sie Dokumentationen nun einmal hervorrufen, hin zur empörenden Skepsis und zurück zum "Alles ist möglich"..... Eine verschmitzte Satire, die den Zuschauer wachrüttelt und für den Umgang mit "harten Fakten" und "durchgedrehten Verschwörungstheorien" sensibel macht.“<sup>220</sup>

#### 4.2.6. Anspielungen auf andere Filme

William Karel hat seinen Darstellungen Rollennamen gegeben die an andere Filme erinnern und für Filmliebhaber als ein Zeichen der Fiktionalität des Films gelesen werden können. David Bowman hieß bereits der Astronaut in Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum*. Jack Torrance hieß auch die Hauptfigur in Kubricks *The Shining* (1980). Der Name Dimitri Muffley ist eine Kombination aus zwei Namen aus Kubrick Films *Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1964), kombiniert wurden der Name des darin vorkommenden US Präsidenten und eines sowjetischen Generalsekretärs. Der Name des Rabbiners W.A. Koenigsberg ist eine Anspielung auf *Allan Stewart Konigsberg*, so heißt Woody Allen mit bürgerlichem Namen. Der Name Maria Vargas stammt aus dem Film *Die barfüßige Gräfin* (1954). Weiters wurden Namen aus Hitchcock Filmen übernommen. Die Namen Eve Kendall und George Kaplan stammen beide aus *Der unsichtbare Dritte* (1959). Kaplan wird in Kubrick, Nixon und der Mann im Mond als CIA Geheimagent genannt, der auf eigene Faust versuchte die Filmcrew des Monddrehs zu beseitigen, in *Der unsichtbare Dritte* ist Kaplan ein ebenfalls nicht existierender CIA Agent. Der Rollename Ambrose Chapel stammt aus dem Film *Der Mann, der zuviel wußte* (1956) und steht dort sowohl für einen Mann als auch für eine Kapelle. Der Hauptdarsteller wird darin durch

---

<sup>220</sup> Kubrick, Nixon und der Mann im Mond (2007). 3sat online. Online verfügbar unter <http://www.3sat.de/page/?source=/ard/sendung/104217/index.html> , zuletzt aktualisiert am 08.02.2007, zuletzt geprüft am 19.03.2011.



den Namen Ambrose Chapel auf eine falsche Fährte gelockt, er sucht zuerst nach dem Mann, dann stellt sich jedoch heraus, dass eine Kapelle gemeint war.

#### 4.2.7. Authentisierungsstrategien

Nun soll genauer darauf eingegangen werden mit welchen Mitteln William Karel beim Publikum den Eindruck von Authentizität erzeugt.

##### 4.2.7.1. Augenzeugen und Interviews

Die Interviews mit Zeitzeugen sind ein wesentliches Element dieser Mockumentary. Clarissa Edthofer hat errechnet, dass 41% der Gesamtlaufzeit aus Interviews besteht.<sup>221</sup> Die Zeitzeugen in Form von Politikern, Astronauten, NASA Mitarbeitern, Nixons Sekretärin, Verwandten Stanley Kubricks und CIA Mitarbeitern dienen dazu die erfundene Geschichte rund um die im Studio gedrehte Mondlandung zu authentisieren. Durch den hohen Bekanntheitsgrad von beispielsweise Donald Rumsfeld und Henry Kissinger gewinnt der Film an Glaubwürdigkeit. Der Zuseher glaubt, deren Aussagen vertrauen zu können. Durch die Einblendung der, teilweise ehemaligen, Funktion der Interviewpartner erhalten diese ihre Autorität und geben die Autorität an den Film weiter.

Die Interviews dienen auch dazu die vom Erzähler berichtete Geschichte weiterzuführen. Sie bringen neue, bislang der Öffentlichkeit nicht bekannte, Fakten in die Handlung ein. Sie dienen der Enthüllungsreportage scheinbar dazu mehr über das Geheimnis rund um Stanley Kubrick herauszufinden, in Wahrheit ist die gesamte Enthüllung natürlich geplant, dennoch wirkt es für den Zuseher so, als ob durch die Experten neues Wissen ans Licht kommt. Der Fakt, dass Vernon Walters, am Tag vor dem Interview starb, dient ebenso dazu die Geschichte zu beglaubigen, denn es wird beim Zuseher der Verdacht generiert, Walters sei beseitigt worden, weil er die Wahrheit sagen wollte, also muss an der Geschichte etwas dran sein.

---

<sup>221</sup> Vgl. Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.319.

Das Vorkommen vieler berühmter Personen untermauert William Karells Verschwörungstheorie. Da kommt natürlich die Frage auf, wie Karell es geschafft hat, berühmte Politiker dazu zu bringen, diese absurde Geschichte zu unterstützen. Er hat dafür einige Tricks angewendet. Einerseits hat er Ihnen komplett andere Fragen gestellt und die Antworten dann in einen neuen Kontext gestellt. Teilweise sprechen die Interviewten über etwas völlig anderes, doch durch den Zusammenhang entsteht der Eindruck sie würden über das Mondprogramm sprechen. Die Interviewpassagen sind teilweise einfach nur kurze Statements, die über alles mögliche sein könnten, aber vom Regisseur geschickt in einen Zusammenhang geschnitten wurden.

Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass die Interviewten oft einfach nur „he“, „it“ oder „that“ sagen und man eigentlich gar nicht wissen kann von was oder wem die Rede ist. Beispielsweise als Rumsfeld über Kubrick spricht sagt er:

„My godness, that is somebody, he is impressiv and he is a balanced, rational man and he also has the courage to say that, what he had said and from there on it played out exactly as he suggested“<sup>222</sup>

Nur dadurch, dass der Erzähler davor von Kubrick spricht entsteht der Eindruck Rumsfeld würde ebenfalls über Kubrick sprechen.

Ein weiterer Trick war die Einführung fiktiver Augenzeugen, die wichtige Fakten einbringen. Jack Torrance, als fiktiver Hollywood Produzent, erzählt die Geschichte wie Hollywood den Start der Apollo 11 Rakete zu einer Show werden ließ und sogar die Rakete und Anzüge nach der Idee Hollywoods veränderte. Dimitri Muffley, ein fiktiver CIA und KGB Doppelagent, unterstützt die These, dass die Mondlandung im Studio gedreht wurden, er fasst dabei die berühmtesten Verschwörungstheorien rund um die Mondlandung zusammen, wie zum Beispiel die wehende Fahne, obwohl am Mond kein Wind geht.

Auch Ambrose Chapel, ein fiktiver ehemaliger CIA Agent, bringt wichtige Fakten in den Film ein, er berichtet davon, dass nach der Reihe das gesamte Filmteam auf mysteriöse Art ums Leben kam. Der fiktive Rabbiner W.A.Koenigsberg bestätigt das, und durch seine Position als Rabbiner verfügt er automatisch über erhöhte Glaubwürdigkeit.

---

<sup>222</sup> Rumsfeld, Donald IN: Karel, William (2002): Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. Originaltitel: Opération lune. Arte France, Frankreich. 29'

Besonders die Figur Eve Kendall, angeblich Nixons Sekretärin, ist für den Zusammenhang der Geschichte wichtig. Sie erzählt die bedeutendsten Fakten rund um den geheimen Plan Nixons die Aufnahmen der Mond-landung im Studio zu drehen. Durch ihre Aussagen werden die Statements der Berater Nixons zusammengehalten und in einen scheinbar logischen Kontext gebracht. Kendall erzählt die Geschichte, dazwischen hört man nur Statements der wahren Zeitzeugen die Sätze sagen wie „It was a anguishing decision for president Nixon to make and i think he made the right descision“<sup>223</sup>. Man weiß in Wahrheit nicht von welchen Entscheidung Haig hier berichtet, aber durch Kendall entsteht der passende Zusammenhang.

Karel zeigt in seinen Einstellungen der „Diskussionsrunde“ Nixons berühmter Berater diese immer nur allein im Bild. Nie sieht man in einer Einstellung zwei Menschen. Karel hat sie alle einzeln befragt, dennoch entsteht durch den Schnitt der Eindruck es handle sich um eine Diskussionsrunde. Karel berichtet, man habe mit geschickten Fragen, das erzielt was man hören wollte und die Interviewten hinters Licht geführt:

„Keiner hat sich auf das Spiel eingelassen! Die Idee war, den Sinn der Interviews zu entstellen, und wir haben keinen der Zeugen ins Vertrauen gezogen, weder die NASA-Leute und Aldrin, noch Kubricks Frau und deren Bruder. Es treten nur sieben Schauspieler auf, denen wir allerdings einen Text gaben; sie spielen einige Zeugen. (...) Durch die Entstellung ihrer Aussagen reicht ein „falscher“ Zeuge, hier die Sekretärin von Nixon, um die Geschichte logisch und glaubwürdig zu machen. Den „wahren“ Zeugen sagten wir, dass wir einen Film über Kubrick drehen, über seinen Film, über den Mond oder über die NASA, und wir stellten ihnen ziemlich vage Fragen...“<sup>224</sup>

Durch Vorenthalten seiner wahren Absicht, gelang es Karel, mit den berühmten Personen zu sprechen und danach deren Aussagen so zu montieren wie es zu seiner Geschichte passte.

#### 4.2.7.2. Nachrichtenbeiträge und Zeitungsartikel

Nachrichtenbeiträge sind in dieser Mockumentary nicht sehr häufig.

---

<sup>223</sup> Haig, Alexander IN: Karel, William (2002): Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. Originaltitel: Opération lune. Arte France, Frankreich. 27'

<sup>224</sup> Karel, William zitiert nach Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.345-346.

„Im Film „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ kommen in 0,2 % der Einstellungen Zeitungsausschnitte und Meldungen vor. Dies beträgt 0,5 % der Gesamtlaufzeit. Es ist grundsätzlich eine verschwindend kleine Zahl dennoch tragen die Einstellungen gemeinsam mit anderen Strategien zur Anhebung des Realitätseindrucks bei. Die Einstellungen sind deshalb so kurz, da es nur des Lesens der Headline der Zeitung bedarf, um den Sachverhalt zu verstehen.“<sup>225</sup>

Wie Edthofer bereits bemerkt tragen die Zeitungsartikel dennoch dazu bei den Authentizitätseindruck zu verstärken. Vor allem zum Schluss des Films erhält ein Zeitungsartikel eine wichtige Funktion zur Beglaubigung der Geschichte. In Minute 48 erfährt man durch den Sprecher, dass General Vernon Walters völlig unerwartet verstorben ist, kurz bevor er ein wichtiges Interview geben konnte, bei dem er bereit war die volle Wahrheit auspacken. Um diese Geschichte zu beglaubigen werden zwei Zeitungsartikel eingeblendet. Einer von der Pariser Zeitung „Liberation“ und ein Artikel der „New York Herald Tribune“. In dem Artikel der New York Herald Tribune steht:

„General Walters' last known public appearance was on a French television documentary in which he talked about the White House's involvement with the Apollo program in the late 1960s. Both the producer and director noted that Walters was in perfect shape.“<sup>226</sup>

Damit wird einerseits die Geschichte von Walters Tod beglaubigt, außerdem wird durch die Erwähnung des Filmteams der gesamte Film authentisiert. Mit Bildern des Begräbnisses endet auch der Film und lässt den Zuseher mit seinen offenen Fragen allein. Dann folgen die Outtakes die das Ganze als Mockumentary auflösen.

---

<sup>225</sup> Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.319.

<sup>226</sup> Karel, William (2002): Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. Originaltitel: Opération Lune. Arte France, Frankreich. 49'

#### 4.2.7.3. Archivbilder

Archivbilder sind ein wichtiges Element des Films. Laut Edthofer bestehen 42,3 % des Films aus Archivmaterial.<sup>227</sup> Dabei werden sowohl Filmmaterial als auch viele abgefilmte Fotos verwendet. Gezeigt werden Bilder des Raketenabschusses, der Mondlandung, Zuschauer des Spektakels, eine Rede von J.F.Kennedy, Bilder von Richard Nixon, private Bilder von Stanley Kubrick, Bilder aus alten Filmen Kubricks, Bilder aus dem Weltraum.

Laut Matthias Steinle kann der Einsatz von Archivbildern ökonomische, diskursive, narrative, und ästhetische Gründe haben.<sup>228</sup>

Aus ökonomischer Sicht sind Archivbilder für Karel eine kostengünstige Variante seine Geschichte zu bebildern.

Ein diskursiver Grund Archivbilder zu verwenden ist deren Beglaubigungsfunktion.

„Der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen fördert die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit.“<sup>229</sup>

Karel setzt die Archivbilder geschickt ein, um seine Verschwörungstheorie zu untermauern. Vor allem Bilder in schwarz-weiß haben beim Rezipienten den Status hoher Glaubwürdigkeit.

Die Aussage der Zeitzeugen wird teilweise über das Archivbild aus dem Off gelegt, damit beglaubigen sich Bild und Aussage gegenseitig.

Durch das Betrachten der Archivbilder hat der Zuseher das Gefühl, selbst dabei gewesen zu sein, sich selbst eine Meinung bilden zu können und wird dadurch selbst zum Augenzeugen, was für die Authentizitätswirkung förderlich ist. Sie bewirken eine „historisierende Lektüre“ beim Zuseher.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Vgl. Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller. S.319.

<sup>228</sup> Vgl. Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 295–296.

<sup>229</sup> Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 296.

<sup>230</sup> Vgl. Ebd. , S. 300.

Aus narrativen Gründen werden Archivbilder gezeigt um die Geschichte spannender zu machen und um neue Fakten einzubringen. Eine Geschichte die in der Vergangenheit angesiedelt ist ohne Archivbilder zu zeigen wäre sehr untypisch für eine Dokumentation. Archivbilder vermitteln Stimmung und sagen mehr aus als Zeitzeugen je erzählen könnten.

Die ästhetischen Gründe für die Verwendung von Archivbildern liegen in deren historischem Aussehen. Der Zuseher erkennt sofort, dass es sich um alte Bilder handelt und fühlt sich in die Zeit zurück versetzt. Matthias Steinle spricht von einer historischen Aura die Archivbilder besitzen<sup>231</sup>, Beate Schlanstein nennt sie eine

„Zeitmaschine, denn es transportiert den Betrachter auf einen Schlag in die Gegenwart einer vergangenen Epoche“.<sup>232</sup>

Vor allem schwarz-weiß Bilder haben einen ästhetischen Reiz für das Publikum und sind ein beliebtes Stilmittel in Geschichts-Dokumentationen.

#### 4.2.7.4. Der Erzähler

Die Erzählstimme kommt in dieser Mockumentary aus dem Off und wird von Philippe Faure gesprochen. Dieser ist allerdings nie im Bild zu sehen und auch sonst sieht man weder Reporter noch andere Crewmitglieder.

Der Erzähler hält die Geschichte zusammen, er bringt den roten Faden in die Story. Der Erzähler wirkt intensiv auf die Geschichte ein, die meisten Informationen liefert diese Stimme aus dem Off, Interviews bringen zwar auch neue Fakten ein, doch das meiste erfährt man durch den Erzähler.

##### 4.2.7.4.1. Erzählertypen

Folgt man der Unterscheidung Wilma Kieners<sup>233</sup> so lässt sich der Erzähler dieser Mockumentary wie folgt beschreiben:

---

<sup>231</sup> Vgl. Ebd. S. 298.

<sup>232</sup> Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 209.

Zuerst wird aufgrund der „Ebene“ des Erzählens unterschieden. Philippe Faure ist demnach „extradiegetisch“. Er existiert außerhalb der dargestellten Welt, ist jedoch nicht im Bild zu sehen.

Als zweites wird anhand der „Person“ des Erzählers und seinem Verhältnis zur Geschichte unterschieden. Daraus lässt sich ableiten, dass der Erzähler dieser Mockumentary ein heterodiegetischer ist, denn er ist nicht selbst an der Handlung beteiligt.

Folgt man der Einteilung in die von Kiener vorgeschlagenen sieben Erzählertypen so trifft für diesen Film am ehesten als investigativen Erzähler beschreiben. Der Film stellt eine Art Spurensuche da, die Recherche einer Geschichte, das Suchen nach der Wahrheit ist Hauptthema solcher Filme. Der Film ist dabei kriminalistisch aufgebaut, was für den Zuseher spannend ist. Der Zuseher beobachtet den Fortgang der Recherche, das Finden von Zeugen und Geheimdokumenten beispielsweise. Auch das Drehen des Films, die Schwierigkeiten an das Material heranzukommen oder Zeugen zum Sprechen zu bringen werden thematisiert.<sup>234</sup> Im Kategorienschema nach Kiener wäre dieser Erzählertyp jedoch ein intradiegetischer, zum Beispiel in Form eines Reporters der Bild zu sehen ist und sich auf die Suche nach der Wahrheit macht. Das trifft für Kubrick, Nixon und der Mann im Mond nicht zu. Man erfährt den Verlauf der Recherche nur von der Off-Stimme, das Filmteam oder ein Reporter sind nicht im Bild zu sehen.

#### 4.2.8. Reflexivität

Folgt man dem Gedankengang von Maren Sextro, so sind Mockumentaries Filme die nicht nur eine dokumentarische Story erzählen, sondern auch Aussagen über den Dokumentarfilm selbst treffen. Sie ahmen den Stil eines Dokumentarfilms nach und sagen dadurch auch etwas über das Genre Dokumentarfilm aus.<sup>235</sup> Damit sind Mockumentaries reflexiv.

---

<sup>233</sup> Vgl. Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.236.

<sup>234</sup> Vgl. Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12). S.241.

<sup>235</sup> Vgl. Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10). S.77.

Das trifft auch auf *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* zu. In diesem Film wird der Stil von Enthüllungsreportagen imitiert, dadurch wird das Genre Enthüllungsreportagen thematisiert und der Zuseher soll dazu angeregt werden darüber nach zu denken. Die Zuseher sollen sich kritisch mit der Machart dieses Films auseinandersetzen und infolgedessen allgemein kritisch über Enthüllungsreportagen nachdenken. Es wird bewiesen, wie einfach es ist, mit Authentisierungsstrategien eine dokumentarische Lektüre zu evozieren und eine erfundene Geschichte glaubwürdig zu machen. Dadurch, dass dem Publikum bewusst wird wie leicht man sich als Zuseher täuschen lässt, wird ein kritisches Bewusstsein gegenüber dem Genre Enthüllungsreportage ausgebildet. Der Film beweist, dass man Zeitzeugen nicht blind vertrauen kann, beziehungsweise, dass den Aussagen von Zeitzeugen in einem neuen Kontext eine völlig andere Bedeutung zugewiesen werden kann. Karel spielt geschickt mit seinem Publikum, bringt es dazu seine Geschichte zu glauben und macht es dann darauf aufmerksam wie leichtgläubig man als Fernsehzuschauer dem Filmemacher gegenübersteht. Der Film wirft die Frage auf „Wem kann man trauen?“. Den Medien, der Politik?

Der Film soll das Publikum dazu bringen dem Dokumentarfilm allgemein skeptischer gegenüber zu stehen, nachzudenken statt blind zu vertrauen.

„(...) Dark Side of the Moon raises critical questions about documentary's generic conventions and viewers' assumptions regarding factual authority.“<sup>236</sup>

Dadurch dass der Film diese Skepsis gegenüber dem Genre Dokumentarfilm generiert, ist er reflexiv. Dieser Meinung ist auch Taylor:

„The overall effect of Dark Side of the Moon on viewers is therefore less likely to reenforce existing beliefs in the moon hoay as such, but rather of self-refelxively questioning the reliability of factual discourses, espacially those on television.“<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Taylor, Henry M. (2002): More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon. In: Post Script, H. 26, online verfügbar unter: <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172169166.html>, zuletzt geprüft am 09.10.2011.

<sup>237</sup> Taylor, Henry M. (2002): More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon. In: Post Script, H. 26, online verfügbar unter: <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172169166.html>, zuletzt geprüft am 09.10.2011.



Dem Publikum werden durch den Film die Möglichkeiten der Manipulation bewusst gemacht und die Zuseher werden, so zumindest die Hoffnung, in Zukunft Filmen kritischer gegenüber stehen.

Kurz thematisiert wird auch das Filmemachen an sich, und zwar als am Schluss der wichtige Zeuge nicht mehr aussagen kann, weil er stirbt. Danach in der Zeitungsmeldung über Walters Tod wird sogar das Filmteam kurz erwähnt und dadurch im Film konkret thematisiert.

Kubrick, Nixon und der Mann im Mond thematisiert außerdem Verschwörungstheorien. Er zeigt wie solche Theorien entstehen: Man beginnt mit einem kleinen Detail, in diesem Fall die Zeiss Linse, und dann entstehen Vermutungen darüber, die immer weiter gespannt werden, man hört nur das was man hören will, baut sich seinen eigene Geschichte zusammen und sucht nach Fakten die genau diese Geschichte unterstützen, Fakten die dagegen sprechen werden einfach ignoriert. Dann muss die Geschichte noch verbreitet werden und schon hat man eine Verschwörungstheorie. Karel thematisiert in seinem Film die gängigsten Theorien rund um die Mondlandungs-Verschwörung. Er heizt damit einerseits die Diskussionen neu an, macht sich andererseits aber auch darüber lustig.

#### 4.2.9. Stufen nach Roscoe und Hight

Versucht man *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* in die Stufenfolge von Roscoe und Hight einzuteilen, würde der Film Stufe zwei, „Critique“, angehören. Das Publikum soll in Filmen dieser Kategorie zum nachdenken angeregt werden und sich kritisch mit dem Film aber auch mit den Medienpraktiken im Allgemeinen auseinander setzen. Die Reflexivität von *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* ist stärker als zum Beispiel bei *Das Wunder von Wien*, der in die Kategorie „Parody“ zu zählen ist.

Filme dieses Levels haben immer auch eine reflexive Komponente, was auf *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* ebenfalls zutrifft, wie bereits oben beschrieben.

Die Anneigung dokumentarischer Stilmittel bei Filmen dieser Kategorie wird von Roscoe und Hight als „ambivalent“ bezeichnet. Das bedeutet, dass die Techniken zwar einerseits kopiert werden, andererseits fließt aber auch Kritik gegenüber diesen Medienpraktiken in den Film mit ein.<sup>238</sup> Außerdem ist es für Filme des Levels „Critique“ typisch, dass sie auch Aspekte der Gesellschaft, der Politik und der Populärkultur kritisieren.<sup>239</sup> Im Fall von *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* trifft das ebenfalls zu. Man kann den Film als Skepsis gegenüber der Politik lesen.

Allerdings ist der Film dennoch humorvoll und die Kritik gegenüber dem Dokumentarfilm an sich ist nicht so stark wie in Filmen des Levels „Deconstruction“. Die Handlung, die Verschwörungstheorie, steht im Vordergrund, die Kritik gegenüber dokumentarischen Praktiken fließt zwar mit, ist jedoch nicht Hauptinhalt des Films.

---

<sup>238</sup> Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester Univ. Press. S.70.

<sup>239</sup> Vgl. Ebd. S.71.

## **5. Resümee**

In der Arbeit wurde das Genre Mockumentary genauer bestimmt. Es hat sich gezeigt, dass die Definition dieses Genres sowie die Abgrenzung zu anderen Doku-Formaten nicht ganz einfach ist. Ein Grund dafür ist die bislang spärliche Aufarbeitung des Genres in der wissenschaftlichen Literatur. Doch gerade ein Thema das kaum bearbeitet wurde bietet die Chance auf neue Ergebnisse zu stoßen und lässt den nötigen Freiraum für eigene Interpretationen.

Die Arbeit zeigt, dass das Genre Mockumentary weit mehr ist als Spielerei und Klamauk. Auch wenn Mockumentaries oft mit Humor auf den Dokumentarfilm verweisen, sind sie dennoch ein ernstzunehmender Fingerzeig auf den Dokumentarfilm. In dem Mockumentaries die Stilmittel des Dokumentarfilms imitieren machen sie auf dessen Techniken aufmerksam und wollen ein kritisches Bewusstsein beim Publikum generieren.

Es wurde kritisch analysiert mit welchen Authentisierungsstrategien beim Publikum eine dokumentarisierende Lektüre hervorgerufen wird. Dabei war es wichtig zu zeigen wie die verschiedenen Techniken, Augenzeugenbefragung, Archivaufnahmen, Kameraführung, Kommentar und Reenactments auf das Publikum wirken und aus welchen Gründen diese verwendet werden.

Die beiden Filme „*Das Wunder von Wien*“ und „*Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*“ bieten einen unterschiedlichen Blickwinkel auf das Genre Mockumentary. „*Das Wunder von Wien*“ ist dem Typus „Parody“ zuzurechnen.

Die Kritik gegenüber dem Dokumentarfilm ist in dieser Mockumentary relativ stumm. Die Codes und Konventionen des Genres Sportreportage werden übernommen und dadurch entsteht beim Publikum der Eindruck eines „echten“ Rückblicks auf die Fußballeuropameisterschaft. Das Hauptziel dieses Films ist es Humor zu generieren. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die wichtigsten Authentisierungsstrategien dieses Films Interviews mit prominenten Persönlichkeiten, Archivaufnahmen und Reenactments sind.

Auf die verschiedenen „dokumentarischen“ Kameraführungs-Techniken, wie etwa Reißschwenks oder Handkameraeinstellungen wurde verzichtet. Der

Film führt vor Augen wie leichtgläubig man als Zuseher Experten und Prominenten vertraut.

„*Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*“ geht einen Schritt weiter. Will man ihn dem Kategorienschema von Roscoe und Hight unterwerfen so ist er dem Typus „Critique“ zuzuordnen. Das Publikum soll zum Nachdenken angeregt werden. Die Kritik gegenüber im Dokumentarfilm üblichen Medienpraktiken ist hier eindringlicher als in „*Das Wunder von Wien*“. Imitiert wird der Stil von Enthüllungsreportagen. Der Film versucht einerseits Spannung zu erregen andererseits will er aber auch ein kritisches Bewusstsein schaffen. Der Film besteht größtenteils aus Archivaufnahmen und neugedrehten Interviews. Im Gegensatz zu David Schalko verwendet William Karel weniger Reenactments. Die befragten Personen sind größtenteils „echt“, wurden aber über die wahre Intention des Films in Irrglauben gelassen. Erst durch den Schnitt wurden deren Aussagen in einen neuen, vom Filmemacher gewollten, Kontext gesetzt. Dadurch zeigt sich wie einfach im Schnitt Aussagen die aus dem Zusammenhang gerissen wurden, eine völlig neue Bedeutung erhalten und die Geschichte in die gewollte Richtung gelenkt werden kann.

Dennoch kommt auf Karel nicht ohne „erfundene“ Personen aus, die die Geschichte zusammenhalten und die fehlenden Stellen ergänzen.

Die Untersuchung der Filme hat aufgezeigt, dass Authentizität nicht etwas Gegebenes, sondern etwas Gemachtes ist. Mockumentaries spielen mit dem Thema Glaubwürdigkeit und zeigen wie einfach es ist, diese künstlich herzustellen. Mockumentaries regen damit ein Nachdenken über den Dokumentarfilm an und ermahnen das Publikum kritischer gegenüber dem „unverfälschten“ Blick der Kamera zu sein.





## **6. Literaturverzeichnis**

### **6.1. Filme**

Karel, William (2002): Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. Originaltitel: Opération lune. Arte France, Frankreich.

Schalko, David (2008): Das Wunder von Wien: Wir sind Europameister. Superfilm, Österreich.

### **6.2. Literatur**

Bayer, Gerd (2006): Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 164–179.

Beyerle, Mo (1997): Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische direct cinema der 60er Jahre. Univ., Diss.--Frankfurt (Main), 1996. Trier: WVT Wiss. Verl. Trier (Crossroads, 14).

Bösch, Frank (2008): Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 51–73.

Bubmann, Peter; Stolte, Dieter (Hg.) (1996): Die Zukunft des Fernsehens. Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur. Stuttgart: Kohlhammer.

Dasch, Andreas (2005): Abbildung von Wirklichkeit im Dokumentarfilm. Theoretische Betrachtungen und Darstellung anhand einer praktischen Umsetzung. Furtwangen: Dipl.Arbeit.

Edthofer, Clarissa (2008): unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Müller.

Elm, Michael (2008): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Univ., Diss.--Frankfurt (Main), 2007. Berlin: Metropol.

Fischer, Thomas (Hg.) (2008): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Fischer, Thomas (2008): Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im GeschichtstV. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 33–51.

Fröschl, Martina R. (2009): Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl.Arbeit.

Grözingen, Lisa; Henning, Kerstin (2005): Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genre Grenzen im Fernsehen. Diplomarbeit. Stuttgart. Online verfügbar unter [http://www.filmakademie.de/fileadmin/PDF\\_Dokumente/Lehre/Dokumentarfilm/DA-Dokfilm.pdf](http://www.filmakademie.de/fileadmin/PDF_Dokumente/Lehre/Dokumentarfilm/DA-Dokfilm.pdf), zuletzt geprüft am 16.12.2010.

Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Univ., Diss.--München, 1993. 1. Aufl. Konstanz: Ölschläger (Close up, 4).

Hohenberger, Eva (2003): Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte. Reprise (1996 ) von Herré le Roux. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 98–115.

Hohenberger, Eva (Hg.) (2006): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3).

Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.) (2003): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9).

Horak, Jan-Christopher (2003): Archivaufnahme. In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe, S. <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Archivaufnahme+%2F+stock+shot>.



Hünigen, James zu (2003). In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe .

Käfer, Patricia (2008): Österreich als Europameister: Der Kaiser lügt! In: Die Presse, 16.05.2008. Online verfügbar unter [http://diepresse.com/home/kultur/medien/384017/Oesterreich-als-Europameister\\_Der-Kaiser-luegt](http://diepresse.com/home/kultur/medien/384017/Oesterreich-als-Europameister_Der-Kaiser-luegt), zuletzt geprüft am 09.02.2011.

Keilbach, Judith (2003): Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 155–175.

Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Univ., Diss.--München, 1997. Konstanz: UVK-Medien (Close up, 12).

Koebner, Thomas (Hg.) (2007): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam.

Lammer, Christina; Cartwright, Lisa (Hg.) (2002): DoKu. Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm. Wien: Turia und Kant (Reihe Kultur-Wissenschaft, Bd. 6).

Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane (2006): Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, S. 11–27.

Merschmann, Helmut (2003): Authentizität. In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe .

Mielich, Jörg (1996): Reality-TV. Authentizität und Ästhetik am Beispiel der Sendung "Augenzeugenvideo". Alfeld: Coppi-Verl. (Aufsätze zu Film und Fernsehen, 26).

Monaco, James; Bock, Hans-Michael (Hg.) (2011): Film verstehen - das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und neuen Medien. Überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. (Rororo, 62667).

Moschitz, Eduard (2008): Authentizität in realitätsnahen Fernsehformaten. Wien: Dipl.Arbeit.

Müller, Petra (1996): Gewalt im Fernsehen. Ethische Überlegungen zur audiovisuellen Gewaltdarstellung. In: Bubmann, Peter; Stolte, Dieter (Hg.): Die Zukunft des Fernsehens. Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur. Stuttgart: Kohlhammer, S. 35–59.

Näpel, Oliver (2003): Historisches Lernen durch 'Dokumentarfilm'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Jg. 2, S. 213–244. Online verfügbar unter <http://www.uni-muenster.de/Geschichte/AAhistdida/Naepel/download/Knopp.pdf>, zuletzt geprüft am 10.09.2010.

Nichols, Bill (2006): Dokumentarfilm - Theorie und Praxis. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3), S. 164–183.

Odin, Roger (2003): Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 9), S. 286–304.

Paulitsch, Silke (2005): Über das Auditive im dokumentarischen Film. Möglichkeiten der Verfahrensweisen mit Musik, Geräusch und Ton. Wien: Dipl.Arbeit.

Pinseker, Jan (2006): Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen. Techn. Univ., Diss.--Dresden, 2005. Köln: Halem (Fiktion und Fiktionalisierung, 9).

Prinzler, Hans Helmut (2007): Archive. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam .

Rhodes, Gary Don; Springer, John Parris (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson, NC: McFarland.

Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester Univ. Press.

Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 205–227.

Sevilla, Emmalynn (2002): "Das Fernsehen macht dich zu Popstars". Eine Inhaltsanalyse der deutschen Doku-Soap "POPSTARS" mit dem Schwerpunkt "Das Casting im Fernsehen". Wien: Dipl.Arbeit.

Sextro, Maren (2009): Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Univ.-Verl. der TU Univ.-Bibliothek (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, 10).

Steinle, Matthias (2005): Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft, Jg. 22, H. 3, S. 295–309. Online verfügbar unter [http://www1.schueren-verlag.de/medienwissenschaft/mewi\\_inhalte/2005-3-komplett.pdf](http://www1.schueren-verlag.de/medienwissenschaft/mewi_inhalte/2005-3-komplett.pdf), zuletzt geprüft am 06.09.2010.

Steyerl, Hito (2008): Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant (Republicart, 8).

Taylor, Henry M. (2002): More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon. In: Post Script, H. 26, S. 88–101, zuerst veröffentlicht: <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172169166.html>, zuletzt geprüft am 09.10.2011.

Taylor, Henry M. (2003): Mockumentary. In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe .

Wildehahn, Klaus (2006): Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3), S. 128–164.

Wirtz, Rainer (2008): Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 9–33.

Wittwen, Andreas (1995): Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung. Univ., Diss.--Zürich, 1994. Bern, Berlin: Lang (Zürcher germanistische Studien, 43).

Wolf, Fritz (2003): Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Expertise des Adolf Grimme Instituts. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) (LfM-Dokumentation, 25).

Wolf, Fritz (2005): Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie "Alles Doku - oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen.". Unveröffentlichtes Manuskript, 2005, Düsseldorf.

Wolf, Fritz (2006): Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19), S. 125–137.

Wolf, Fritz (2006): Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19), S. 105–115.

Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.) (2003): Lexikon der Filmbegriffe.

Wulff, Hans J.; Keitz, Ursula von (2003): Dokumentarfilm. In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe .

Würstlein, Thomas (2008): Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan". Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Zimmermann, Martin (2008): Der Historiker am Set. In: Fischer, Thomas (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 137–161.

Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.) (2006): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19).

### 6.3. Internetdokumente

Kubrick, Nixon und der Mann im Mond (2007). 3sat online. Online verfügbar unter

<http://www.3sat.de/page/?source=/ard/sendung/104217/index.html>, zuletzt aktualisiert am 08.02.2007, zuletzt geprüft am 19.03.2011.

Nutzer (2010): Verschwörungstheoretiker hinterm Mond. Imdb. Online verfügbar unter <http://www.imdb.de/title/tt0344160/>, zuletzt aktualisiert am 31.08.2010, zuletzt geprüft am 19.03.2011.

Palm, Michael (2000): Zeligs Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten. Online verfügbar unter <http://www.nachdemfilm.de/content/zeligs-schatten>, zuletzt geprüft am 18.12.2010.



## **Abstract**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Genre Mockumentary. Einem Genre, das zwischen den Grenzen des Dokumentar- und Spielfilms changiert und in dem das Gegensatzpaar „fact“ und „fiction“ verschwimmt.

Die Frage mit welchen Stilmitteln in Mockumentaries Authentizität generiert wird, ist zentral in dieser Arbeit. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich auf einer theoretischen Ebene mit dem Genre Mockumentary, dabei wird versucht dieses einzugrenzen und näher zu bestimmen. Dabei zeigt sich, dass Mockumentaries immer auch einen kritischen Bezug zum Dokumentarfilm haben.

Die Authentisierungsstrategien mit denen Glaubwürdigkeit erzeugt wird werden anhand wissenschaftlicher Literatur dargestellt.

Der empirische Teil dieser Arbeit ist eine Untersuchung der beiden Mockumentaries *„Das Wunder von Wien“* (2008) und *„Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“* (2002). Bei der Filmanalyse liegt das Augenmerk auf den Authentisierungsstrategien mit denen die Filme arbeiten und darauf, wie zum Schluss der wahre Charakter der Filme enttarnt wird.

Die beiden Filme bieten einen unterschiedlichen Blickwinkel auf das Genre Mockumentary. *„Das Wunder von Wien“* ist dem Typus „Parody“ zuzurechnen, Humor zu generieren steht dabei im Vordergrund. *„Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“* geht einen Schritt weiter, er ist dem Typus „Critique“ zuzuordnen.

Das Publikum soll zum Nachdenken angeregt werden. Die Kritik gegenüber im Dokumentarfilm üblichen Medienpraktiken ist hier eindringlicher als in *„Das Wunder von Wien“*.

Die Untersuchung der Filme hat aufgezeigt, dass Authentizität nicht etwas Gegebenes, sondern etwas Gemachtes ist. Mockumentaries spielen mit dem Thema Glaubwürdigkeit und zeigen wie einfach es ist, diese künstlich herzustellen. Mockumentaries regen damit ein Nachdenken über den Dokumentarfilm an und ermahnen das Publikum kritischer gegenüber dem „unverfälschten“ Blick der Kamera zu sein.





## **Lebenslauf**

### **Nadja Buchmüller**

geboren am 4.Juli 1987 in Graz

Derzeit wohnhaft in Wien

E-mail: [Nadja.Buchmueller@gmx.at](mailto:Nadja.Buchmueller@gmx.at)

### **Schulische Ausbildung**

|             |                                                                                                                       |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1993 - 1997 | Volksschule Nestelbach bei Graz                                                                                       |
| 1997 - 2005 | Bundesgymnasium Gleisdorf, Neu-<br>sprachlicher<br>Zweig mit 2. lebender Fremdsprache<br>Französisch ab der 3. Klasse |
| Juni 2005   | Abschluss des Gymnasiums mit gutem<br>Erfolg                                                                          |

### **Studium**

|                   |                                                                                        |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| seit Oktober 2005 | Studium der Theater-, Film-, und Me-<br>dienwissenschaft an der Universität Wien       |
|                   | Studium der Publizistik und Kommunika-<br>tionswissenschaft an der Universität<br>Wien |

### **Berufliche Erfahrung**

|                  |                                                   |
|------------------|---------------------------------------------------|
| Oktober 2007     | Redaktionspraktikum „MISS“ Magazin                |
| März – Juni 2011 | Redaktionspraktikum „Die StadtSpionin“            |
| August 2011      | Praktikum in der Sendungsabwicklung<br>bei Puls 4 |
| Ab Dezember 2011 | Redaktionspraktikum bei Puls4                     |

Diverse Kurzfilmprojekte, Tätigkeiten als Fotografin, Artikel für verschie-  
dene Magazine