



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mockumentaries – Fiktionen des Authentischen und die
Sehnsucht nach der Wahrheit“

verfasst von

Christian Moritz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Hybride Filmgattungen – die Weiterentwicklung des klassischen	7
Aufklärungs-Dokumentarismus.....	7
2.1. Eine Übersicht der bekanntesten hybriden Filmformen	13
2.1.1. Fiktive Dokumentation.....	14
2.1.2. Fake Doku.....	16
2.1.3. Scripted Reality / Doku Soap.....	17
2.1.4. Dokudrama	18
2.1.4.1. Drama-Documentary.....	21
2.1.4.2. Documentary Drama.....	22
2.1.4.3. Faction.....	22
2.1.4.4. Dramadoc und Docudrama.....	23
2.1.5. Mockumentary	23
2.2. Dokumentarische Hybridgattungen als neue Möglichkeit für den Dokumentarfilm.....	29
3. Die Mockumentary – ein Aufruf zur aktiven und kritischen Rezeption 'authentischer'.....	34
Bilder.....	34
3.1. Die Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms.....	34
3.1.1. Der expositorische Modus.....	34
3.1.2. Der observatorische Modus.....	35
3.1.3. Der interaktive Modus.....	35
3.1.4. Der reflexive Modus.....	36
3.1.5. Der performative Modus.....	37
3.2. Roger Odin und die Anweisung zur fiktivisierenden oder dokumentarisierenden Lektüre...	37
3.3. Authentisierungsstrategien des Dokumentarfilms.....	39
3.3.1. Selbstreferenz.....	40
3.3.2. Sprecher.....	40
3.3.3. Originalton.....	41
3.3.4. Kamera.....	42
3.3.5. Lichtsetzung und Farbkorrektur.....	42
3.3.6. Montage und Schnitt.....	43

3.3.7. Interview und Kommentar.....	44
3.3.8. Archivmaterial und Re-enactments.....	45
3.3.9. Beweisobjekte und Originalschauplätze.....	46
3.3.10. Texteinblendungen.....	47
3.3.11. Trickaufnahmen und Grafiken.....	48
3.4. 'Mock-docness' - Die Unterteilung von Mockumentaries nach den drei Graden ihrer Reflexivität gegenüber dem klassischen Dokumentarfilm.....	49
3.4.1. Parodie.....	50
3.4.2. Kritik und Hoax.....	52
3.4.2.1. Fraktus – Das letzte Kapitel der Musikgeschichte: eine deutsche Mockumentary des ersten Grades und zweiten Grades.....	55
3.4.3. Dekonstruktion.....	61
3.5. Mockumentaries und die Rolle der Rezipienten.....	64
4. Auf der Suche nach der Wahrheit: 'Lubitsch Junior' - eine Mockumentary aber kein fiktiver Dokumentarfilm	71
4.1. Inhalt.....	71
4.2. Form.....	72
4.3. Lubitsch Junior – ein neuer Grad von 'mock-docness'?.....	77
5. Zusammenfassung.....	83
6. Quellenverzeichnis.....	86
6.1. Literatur.....	86
6.2. Weblinks.....	91
6.3. Filme, TV-Sendungen und Radiohörspiel.....	92
7. Abbildungsverzeichnis.....	95
Anhang: Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015.....	97
Abstract.....	102
Lebenslauf.....	103

1. Einleitung

„[...] der Film führe den Zuschauer in einer vergnüglich irritierenden Achterbahnfahrt von braver Gutgläubigkeit, wie sie Dokumentationen nun einmal hervorrufen, hin zur empörten Skepsis und zurück zum 'Alles ist möglich'. [...] Mit Archivaufnahmen, die aus dem Zusammenhang gerissen sind, mit echten Interviews, deren Kontext verändert wurde, und mit nachgestellten Interviews pendelt der Film zwischen Realität und frei Erfundenem und erzählt damit viel über die Macht des bewegten Bildes und den Glauben an filmische Beweise. Eine verschmutzte Satire, die den Zuschauer wachrüttelt und für den Umgang mit 'harten Fakten' und 'durchgedrehten Verschwörungstheorien' sensibel macht.“¹

Dieser Auszug stammt aus der Begründung der Jury für den Gewinner des Grimme Preis² 2003, in der Kategorie Medien und Information.

Der Titel dieses Films ist *Opération lune*³. Es handelt sich dabei um eine Mockumentary⁴ von William Karel, in der behauptet wird, dass die übertragenen Fernsehbilder der ersten Mondlandung am 20. Juni 1969 nicht authentisch sind und es sich um eine von der amerikanischen Regierung in Auftrag gegebene Inszenierung handelt, die von dem amerikanischen Regisseur Stanley Kubrick umgesetzt wurde. Zentrales Thema dieser Mockumentary ist die Möglichkeit der Manipulation und Irreführung durch Massenmedien.

Die Mockumentary gehört zu den seit dem Ende des 20. Jahrhunderts immer populärer gewordenen Gattungen des hybriden Films. Bei hybriden Filmen kommt es zu einer Vermischung von Stilmittel des fiktionalen Spielfilms und des faktischen Dokumentarfilms. Die Grenzen von Fakt und Fiktion verschmelzen miteinander.

Dabei sind in den letzten Jahren viele unterschiedliche hybride Filmgattungen wie z. B. das Dokudrama, die Fake-Doku, die fiktive Dokumentation oder die bereits oben erwähnte Mockumentary entstanden.

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich einerseits auf die unterschiedlichen Formen und Intention dieser hybriden Filmgattungen eingehen und dabei andererseits die neuen Möglichkeiten und

¹ http://web.archive.org/web/20060429151052/http://www.grimmeinstitut.de/scripts/preis/agp_2003/scripts/beitr_kubrick.html letzter Zugriff 22.01.2014.

² Mit einem Grimme-Preis werden Fernsehsendungen- und leistungen ausgezeichnet, die für die Programmpraxis vorbildlich und modellhaft sind. Leitziel der im Grimme-Preis institutionalisierten Fernsehkritik ist eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Fernsehen, das als zentrales und bedeutsames Medium mit vielfachen gesellschaftlichen Bezügen und Wirkungen verstanden wird. In diese kritische Auseinandersetzung sind alle Themen und Formen des Fernsehens einbezogen.

³ Dt. Titel – Kubrick, Nixon und der Mann im Mond; Erstausstrahlung: Arte, 16.10.2002.

⁴ Die Bezeichnung Mockumentary stammt aus dem Englischen, findet aber seit geraumer Zeit auch im deutschen Sprachraum Verwendung. Im deutschen Sprachraum findet sich aber noch keine einheitliche Verwendung dafür, d. h. manchmal findet man in Texten die Bezeichnung 'die Mockumentary' aber auch 'das Mockumentary'. Ich habe mich in dieser Arbeit für die weibliche Form – die Mockumentary – entschieden.

Vorteile gegenüber des klassischen 'Aufklärungs-Dokumentarismus' aufzeigen.

Der Schwerpunkt meiner wissenschaftlichen Arbeit wird dabei die Auseinandersetzung mit dem Genre Mockumentary sein. Es wird auf die unterschiedlichen Grade der 'mock-docness' und die damit verbundenen Intentionen einer Mockumentary eingegangen.

Um den Diskurs über das Genre Mockumentary zu erweitern, wird die deutsche Mockumentary *Lubitsch Junior* aus dem Jahr 1990 analysiert. Ziel der Analyse ist es heraus zu finden, ob es sich bei dieser Mockumentary um einen möglicherweise neuen, in der Filmwissenschaft noch nicht erwähnten Grad von 'mock-docness' handelt.

Da momentan in der Filmwissenschaft ein breiter Diskurs über die Hybridisierung der Gattungen des fiktionalen Spielfilms mit dem faktischen Dokumentarfilm geführt wird, möchte ich mich mit dieser Diplomarbeit an diesem Diskurs beteiligen. Die folgenden Fragestellungen und herausgearbeiteten Thesen bilden die Grundlage der Untersuchung.

Die zentralen Forschungsfragen lauten:

Sind hybride Dokumentarfilmgattungen als Weiterentwicklung des klassischen Dokumentarfilms (Aufklärungs-Dokumentarismus) zu sehen und welche neuen Möglichkeiten bieten die hybriden Gattungen dem Dokumentarismus?

Haben Mockumentaries einen aufklärerischen Charakter oder versuchen sie ihre Rezipienten hinters Licht zu führen?

Handelt es sich bei der Mockumentary *Lubitsch Junior* um einen neuen, noch nicht definierten Grad von 'mock-docness'?

Diese daraus entstandenen Thesen werden in der vorliegenden Arbeit untersucht:

1. Hybride Dokumentarfilmgattungen sind eine Bereicherung und Weiterentwicklung gegenüber dem 'klassischen' Dokumentarfilm und erreichen eine breitere Zuschauerschicht.
2. Mockumentaries haben einen aufklärerischen Charakter und nutzen dokumentarische Codes und Konventionen (Authentisierungsstrategien), um die Rezipienten auf die Manipulationsmöglichkeiten des bewegten Bildes aufmerksam zu machen.
3. Mockumentaries des zweiten und dritten Grades versuchen seine Rezipienten zu einem aufmerksameren und kritischeren Umgang mit Medien und Informationen anzuregen.
4. *Lubitsch Junior* ist eine noch nicht kategorisierte, besondere Form einer Mockumentary.

2. Hybride Filmgattungen – die Weiterentwicklung des klassischen Aufklärungs-Dokumentarismus

Das Leben im Informationszeitalter des 21. Jahrhundert wird unter anderem durch das Web 2.0 und den Berichterstattungen in anderen Medien bestimmt. Es ist jederzeit und ohne größere Anstrengungen möglich an Informationen zu gelangen. Ob es sich bei dem Gesehenen bzw. Gelesenen um eine authentische und wahrheitsgetreue Berichterstattung handelt, ist nur schwer nachzuvollziehen.

Anfang der 1990er Jahre stieg die Skepsis gegenüber der von Fernsehsendern produzierten Bilderfluten. Der deutsche Regisseur Andreas Veiel betonte in einem Interview mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: „Inzwischen wird ja im Fernsehen selbst gesagt: Wir können diesen Bildern nicht trauen, wie bei den Aufnahmen aus dem Irakkrieg. [...]“⁵ Selbst bei der Übertragung der Eröffnungsfeier der Olympischen Sommerspiele 2008 in Peking wurden manipulierte Bilder in die ganze Welt gesendet.⁶

Medientheoretiker Marshall McLuhan ist der Meinung, dass „Medien Wirklichkeit und Inhalte nicht nur vermitteln, sondern entscheidend gestalten und damit die Kommunikation je nach den spezifischen Charakteristika und Eigenarten des Mediums prägen.“⁷

Jean Baudrillard schreibt in seinem Buch *Simulacra and Simulations*, dass Medien die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts mittlerweile durchwegs beeinflussen und abhängig machen: „Everywhere socialization is measured by the exposure to media messages. Whoever is underexposed to media is desocialized or virtually asocial.“⁸ Dr. Stefan Höltgen schließt aus dieser Feststellung von Baudrillard, dass „soziale Ereignisse nur noch durch Medien initiiert und von diesen gespiegelt werden. Das Ergebnis sei eine von Medien produzierte Hyperrealität, in der zwischen authentischen und simulierten Ereignissen nicht mehr unterschieden werden kann.“⁹

Nach Baudrillard formen Massenmedien Muster denen die Realität folgt: „Vor allem die modernen Medien haben jedem Ereignis, jeder Erzählung und jedem Bild einen Simulationsraum mit grenzenloser Flugbahn eröffnet.“¹⁰

Clarissa Edthofer über die Position der Medien und derer Beeinflussung der Wirklichkeit:

5 Kilb, Andreas: Wir brauchen ein Ethos des Dokumentarischen. Online: Frankfurter Allgemeine Onlineausgabe. Frankfurt: 2004. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/andreas-veiel-wir-brauchen-ein-ethos-des-dokumentarischen-1175231.html letzter Zugriff 06.03.2014.

6 <http://www.welt.de/sport/olympia/article2295330/China-manipulierte-olympische-Eroeffnungsfeier.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

7 McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 1995. S. 22.

8 Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*. Ann Arbor: UMP, 2002. S. 80.

9 Höltgen, Stefan: Ein Versuch, die Theorien Jean Baudrillards für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen. Online: Situationsraum.de. Berlin: keine Angabe des Erscheinungsjahr.

<http://www.simulationsraum.de/bibliografie/essays/simulationstheorie-und-film/> letzter Zugriff 03.01.2015.

10 Baudrillard, Jean: *Paßwörter*. Berlin: Merve, 2002. S. 9.

„Mit der Aneignung von Wirklichkeit ist eine Vorstellung von einer Welt in Bildern verbunden. Die Bildmedien sind dabei zu einem wesentlichen Mittel der Welterschließung geworden und haben die Erfahrung als einzig mögliche Kontrollinstanz immer weiter zurückgedrängt. Bei der täglichen Vervielfältigung der Welt durch Foto und Druck, durch Fernsehen und Film vermischen sich bis zur völligen Unentwirrbarkeit inszenierte Wirklichkeit mit Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse.“¹¹

Für Höltgen sind es ebenso die Medien welche die Wirklichkeit formen, in Folge dessen, „dass sie sie dissimulieren und den Zuschauer glauben lassen, das durch sie Abgebildete existiere. Das Ergebnis ist eine auf die Spitze getriebene Indifferenz zwischen Realität und Simulation, wie wir sie Beispielsweise in der Computeranimation finden.“¹²

Auch Michael Wetzel greift das Problem der fotografischen und filmischen Reproduktion in Massenmedien auf:

„Die Welt wird zum Anlass ihrer photographischen und filmischen Reproduktion, und die Bilder aus aller Welt ersetzen das Weltbild. Man könnte sagen: Das Bildsein gewinnt ontologischen Vorrang vor dem Sein. Neue Medien und Computertechnologien haben uns in dieser Zone der Indifferenz von Sein und Schein, Wirklichkeit und Bild katapultiert. Die Welt der Simulakra absorbiert den Schein und liquidiert das Reale.“¹³

Linda Williams stellt fest, dass:

„die Fotografie – und implizit auch das bewegte Bild – nicht mehr, wie Oliver Wendell Holmes einmal gesagt hat, ein 'Spiegel ohne Gedächtnis' ist, der die sichtbare Wahrheit von Objekten, Menschen und Ereignissen zeigt, sondern eine manipulierte Konstruktion. Im Zeitalter der elektronischen und computergenerierten Bilder, kann die Kamera lügen.“¹⁴

Und darin liegt auch das Problem des klassischen Dokumentarfilms und seinem Wahrheitsanspruch. Durch die technische Weiterentwicklung des Filmequipments und der Digitalisierung der Medien, kann das dokumentarische Versprechen Authentizität abzubilden nicht mehr gehalten werden.

Schon 1985 äußerte der bekannte deutsche Regisseur Max Ophüls Kritik gegenüber dem Dokumentarfilmgenre:

„Dokumentarfilme – oder wie immer ihre Regisseure sie bezeichnen wollen sind nicht meine liebste Art von Kino. Ich traue den kleinen Halunken nicht über den Weg. Und ich

11 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 67. (M. Fröschl zitiert C. Edthofer)

12 Höltgen, Stefan: Ein Versuch, die Theorien Jean Baudrillards für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen. Online: Situationsraum.de. Berlin: keine Angabe des Erscheinungsjahr.
<http://www.simulationsraum.de/bibliografie/essays/simulationstheorie-und-film/> letzter Zugriff 03.01.2015.

13 Wetzel, Michael: Paradoxe Intervention. Jean Baudrillard und Paul Virilio: Zwei Apokalyptiker der neuen Medien. In: Bohn, Ralf/ Fuder, Dieter (Hsg.): Simulation und Verführung. München: Fink, 1994. S. 97.

14 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 24.

traue den Motiven derer nicht, die meinen, dass Dokumentarfilme Spielfilmen Überlegen seien; die behaupten, dass Dokumentarfilme die Wahrheit gepachtet hätten. Ich traue ihrem Überzogenen und völlig unverdienten Status bürgerlicher Wohlanständigkeit nicht.“¹⁵

Dirk Eitzen verweist in seinem Artikel *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus* darauf, dass „einige Filmtheoretiker behaupten, dass der Dokumentarfilm nur eine andere besondere Art von Fiktion sei, und zwar eine, die ihre Fiktionalität verschleierte oder 'verleugne'.“¹⁶

Man könnte meinen, gerade im Zeitalter der postmodernen Bilderflut gibt es keine Wahrheit gegenüber dem Referenten, dabei hat doch gerade das „bewegte Bild die Kraft, Zuschauer zu einer neuen Beurteilung der zuvor unbekannten Wahrheit zu bewegen.“¹⁷

„Es gibt viele verschiedene dokumentarische Formen, und die historischen Veränderungen des Dokumentarfilms führen dazu, dass sich auch die Kategorie des dokumentarischen ständig verändert. Dadurch sind die traditionellen Paradigmen des Dokumentarfilms und seine Wahrheitsansprüche immer problematischer geworden.“¹⁸

Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts lässt sich in der Filmwissenschaft eine Tendenz zur Aufhebung der Genregrenzen in Film und Fernsehen erkennen. Es kommt vermehrt zu einer Vermischung von fiktionalen und dokumentarischen Inhalten. Diese Entwicklung wird als 'Hybridisierung'¹⁹ bezeichnet.²⁰

Alexander Kluge stellte bereits 1975 fest: „Der heutige Fernseh- und Kinofilm vermischt Dokumentation und Fiktion – bis hin zur Umkehrung ihrer Funktionen: Dokumentarfilm wird fiktiv, Fiktion hat dokumentarischen Ausdruck [...]“²¹

„So muss auch davon ausgegangen werden, dass der ganz grundsätzliche Unterschied zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film zunehmend obsolet wird. Denn der

15 Eitzen, Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: Montage AV 7/2/1998. Marburg: Schüren Verlag, 1998. S. 13.

16 Ebd. S. 15.

17 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 25.

18 Roscoe, Jane; Hughes, Peter: Die Vermittlung von 'wahren Geschichten'-Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. In: Montage AV 8/1/1999. Berlin: Schüren Verlag, 1999. S. 134.

19 *Hybridität* bedeutet eine Mischform von zwei vorher getrennten Systemen. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Landwirtschaft, entwickelte sich aber zu einem in verschiedenen akademischen Disziplinen insbesondere im Umfeld des Postkolonialismus verwendeten Fachbegriff. <http://www.fremdwort.de/suchen/bedeutung/Hybridisierung> letzter Zugriff 08.10.2014

20 Vgl. Mikos, Lothar: Das Spiel mit der Realität – Darstellungsformen im Reality-TV. Online: Television 25/2012/1. München: 2012. S. 50. http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-1/editorial_inhalt.pdf letzter Zugriff 29.12.2014.

21 Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur realistischen Methode. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1975. S. 209.

Unterschied beruht auf einer Objektivität gegenüber seinem Subjekt, die nicht existieren kann. Der fiktionale Film operiert mit Elementen des Dokumentarischen und der Dokumentarfilm mit fiktionalen. Die Grenzen verwischen zunehmend und innerhalb eines postmodernen Verweislabyrinthes, wo alles erlaubt ist, konstituiert sich das Genre neu und mit neuem Anspruch.²²

Vor allem der Dokumentarfilm unterlief einem Wandel. Das eigentlich zentrale Versprechen an seine Rezipienten, dass das Gezeigte authentisch ist – also auch ohne Anwesenheit einer Kamera passiert wäre – wird immer öfter in Frage gestellt und auch innerhalb des eigenen Genres reflektiert.²³

Roger Odin über den Dokumentarfilm:

„Der Dokumentarfilm ist nicht darin privilegiert, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen (ein fiktionaler Film beinhaltet stets auch einen dokumentarischen Aspekt), ebenso ist jeder dokumentarische Film ein fiktionaler Film (wäre es auch nur deshalb, weil er in seiner Eigenschaft als Film immer das irrealisiert, was er darstellt).“²⁴

Fiktionale Filme nutzen dokumentarische Stilmittel um authentischer zu wirken und umgekehrt nutzen Dokumentarfilme vermehrt fiktionale Stilmittel zur Dramatisierung ihrer Themen.²⁵

Obwohl auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten der beiden Genres zu erfassen sind, da der klassische Spielfilm fiktive Themen behandelt und der Dokumentarfilm sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzt, lassen sich auf den zweiten Blick doch Affinitäten erkennen. Beide nutzen mittlerweile ähnliche Techniken um ihre Geschichte bzw. ihr Thema zu präsentieren.

„Fictional and documentary films share similar techniques in presenting a story (or truth). In other words, these once seemingly distinct categories became blurred together because of the skewed relationship between the image and referent. Furthermore, since these categories are not so defined, as filmmaking progressed, the overwhelming stylistic similarities eventually began to entice the synthesis of fictional and documentary film.“²⁶

Christian Hißnauer schreibt dazu in einem Artikel: „Fiktion und Dokumentation werden 'klassischerweise' als Gegensatz begriffen. Auch die derzeit so beliebte Rede von der Auflösung der Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentationen in den Doku-Hybriden, docufictions oder semi-

22 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

23 Vgl. Ebd.

24 Odin, Roger: Dokumentarischer Film-dokumentarische Lektüre. In: Blümlinger, Christa. (Hsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl, 1990. S. 125.

25 Vgl. Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Docufictions - Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 4.

26 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

dokumentarischen Filmen und Fernsehproduktionen perpetuiert im Grunde genommen diese Gegenüberstellung. [...] Dabei ist Fiktion die älteste dokumentarische Methode, die es gibt.“²⁷

Bereits die ersten langen Dokumentarfilme der Filmgeschichte wie z.B. *Nanook of the North*²⁸ (USA 1922, R: Robert Flaherty) nutzen fiktionale Spielszenen und Re-enactments vergangener Ereignisse um „zu einer poetischen Intensivierung, Spannungssteigerung und Zuspitzung des Geschehens zu gelangen.“²⁹

In der Essaysammlung 'Docufictions' schreiben Gary Rhodes und John Springer, dass es ab dem Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt zu einer Symbiose von fiktionalen und dokumentarischen Elementen gekommen ist:

„In true dialectical fashion, late twentieth-century film culture has given rise to a rich corpus of hybrid texts which show, in increasingly self-conscious, even generic ways, the creative merging and synthesis of documentary and fictional narrative cinema.“³⁰

Linda Williams beschreibt diese Entwicklung als „a new hunger for reality on the part of a public seemingly saturated with Hollywood fiction.“³¹

Geht man von Bill Nichols Statement über den Dokumentarfilm „Every film is a documentary“³² aus, dann scheint es unvermeidbar gewesen zu sein, dass fiktionale und dokumentarische Methoden eines Tages miteinander verschmelzen und neue Genre entstehen:

„[...] it seems inevitable that these forms eventually collided and merged together. Since all films document something, and since all films are essentially capable of teaching us something, it is not surprising that the lost relationship between reality and artifice has given birth to so many sub-genres.“³³

27 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 17.

28 Der Film begleitet über mehrere Wochen den Inuit Nanook und seine Familie, die aus den beiden Ehefrauen Nyla und Cunayou, dem jungen Sohn Allee und dem viermonatigen Baby Rainbow besteht. Dokumentiert wird das alltägliche Leben und die Arbeit, wie Robben- und Walrossjagd, Fischfang, Iglubau, Fellhandel, Pflege der Kinder und Betreuung der Schlittenhunde. Neben der Schönheit der Natur und der naiven Fröhlichkeit der Menschen wird auch die Härte des arktischen Lebens festgehalten. Die Familie kommt beinahe bei einem plötzlichen Schneesturm ums Leben und wird von Hunger und Verzweiflung geplagt.

29 Zimmermann, Peter: Hybride Formen – Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe Institut, 2001. S. 6.

30 McFawn, Will: Document This: The Synthesis of Fiction and Documentary Form. Online:

www.willsmockumentaries.tumblr.com. USA: 2012. letzter Zugriff 30.12.2014.

31 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 28.

32 McFawn, Will: Document This: The Synthesis of Fiction and Documentary Form. Online:

www.willsmockumentaries.tumblr.com. USA: 2012. letzter Zugriff 30.12.2014. (W. Mc Fawn zitiert B. Nichols)

33 Ebd.

Man könnte sagen, dass sich der Drang nach Authentizität sowohl bei dokumentarischen Inszenierungen als auch bei Spielfilmen mit dokumentarischen Stilmittel, immer mehr durchsetzt. Es wird nach transparenten und nachvollziehbaren Erfahrungswelten gesucht, in denen man sich selbst auf Anrieb detektieren kann.³⁴

Wie bereits im obigen Zitat von Christian Hißnauer zu lesen ist, entstanden in den letzten Jahren viele dokumentarisch-fiktionale Mischformen. Fiktionale Filme und TV-Sendungen die sich der Dokumentarfilmästhetik bedienen, kennt man unter Bezeichnungen wie Scripted Reality, Fake Dokus oder fiktive Dokumentation. Dokumentarische Filme die dramaturgische Stilmittel nutzen, sind bekannt unter Begriffen wie Dokudrama oder Mockumentary. Oft werden diese Formen als Pseudo-Dokus undifferenziert zusammengefasst, „obwohl es sich dabei um verschiedene Formen mit unterschiedlichen Intentionen handelt.“³⁵

Es war und ist fast unmöglich eine allgemeine und tatsächliche Definition für das Genre Dokumentarfilm zu finden, „weil der Alltagsdiskurs und in der Alltagserfahrung der Zuschauer die Grenzen des Dokumentarfilms verschwommen und variabel sind.“³⁶

Um Licht ins Dunkel der Genre-Begriffe rund um die hybriden Filmgattungen zu bringen, folgt nun eine Aufzählung dieser Gattungen, bei welcher auf deren Unterschiede und Intentionen eingegangen wird.

Gary Rhodes und John Springer veranschaulichen in ihrem Buch *Docufictions - Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* in folgender Tabelle, die Differenzierung der einzelnen Genres nach ihrer Gestaltungsform und ihren Inhalten:

„documentary form + documentary content = documentary
documentary form + fictional content = mockumentary
fictional form + documentary content = docudrama
fictional form + fictional content = fiction“³⁷

34 Kilb, Andreas: Wir brauchen ein Ethos des Dokumentarischen. Online: Frankfurter Allgemeine Onlineausgabe. Frankfurt: 2004. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/andreas-veiel-wir-brauchen-ein-ethos-des-dokumentarischen-1175231.html letzter Zugriff 06.03.2014.

35 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 20.

36 Eitzen, Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: Montage AV 7/2/1998. Berlin: Schüren Verlag, 1998. S. 15.

37 Rhodes, Gary; Springer, John: *Docufictions - Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006. S. 4.

2.1. Eine Übersicht der bekanntesten hybriden Filmformen

Die zwei bekanntesten Hauptgattungen des hybriden Dokumentarfilms sind das Dokudrama und die Mockumentary. Dabei gilt das uns in der jetzigen Form bekannte Dokudrama als Ursprung für eine Vielzahl anderer hybrider Filmgattungen. Diese scheinen sich auf den ersten Blick nicht gravierend voneinander zu differenzieren, sowohl von der Gestaltung als auch in ihrer Bezeichnung.

Im Folgenden wird auf die bekanntesten hybriden Filmgattungen und deren Gestaltungskriterien und Intentionen eingegangen. In dieser Aufstellung werden die in der deutschen Filmwissenschaft etablierten Bezeichnungen dieser Gattungen verwendet.

Einleitend zu den im folgenden Unterkapitel behandelten hybriden Filmgattungen folgt nun eine Tabelle von Jane Roscoe und Craig Hight, welche die wesentlichen Unterschiede von Dokumentarfilmen, Dokudramen (von Roscoe/Hight *Drama-documentary* genannt), Mockumentaries (von Roscoe/Hight *Mock-documentary* genannt) und fiktionalen Filmen aufzeigt:

	<i>Intentions of the filmmaker</i>	<i>Construction of the text</i>	<i>Role constructed for the audience</i>	<i>Implications for factual discourse</i>
<i>Documentary</i>	To present an argument about the social-historical world, in order to inform, educate and/or entertain	Offers a rational and 'objectice' argument about the social-historical world, using the codes and conventions of the documentary form	The text offers a relatively unmediated reflection of reality (complicated by the expansion of the documentary genre)	Either explicit reinforcement of factual discourse or possible expansion of the documentary genre
<i>Drama-documentary</i>	To construct a dramatised representation of the social-historical world Assume that they are able to represent reality, rather than to directly record reality	A fictional text, which offers an argument about the social-historical world in the form of a narrative Draws upon the expectations and assumptions of factual discourse (but not the sustained appropriation of documentary codes and conventions)	The text does not have the visual integrity of a documentary Factual assumptions (accuracy, objectivity) combined with some latitude for fictional representation	Reinforcement of factual discourse, by allowing for forms of expression outside documentary codes and conventions
<i>Mock-documentary</i>	To present a fictional text, with varying degrees of intent to parody or critique an aspect of culture or the documentary genre itself	A fictional text, which offers a dramatic narrative presented in the form of an argument Appropriates	Tension between factual expectations (documentary) combined with some latitude for fictional representation	(see Conclusion)

		documentary codes and conventions Draws upon the expectations and assumptions of factual discourse with varying degrees of reflexivity	Degree of reflexivity, either latent within, or activated by, the text	
<i>Fictional text</i>	To construct a dramatic story which focuses on fictional characters and events, primarily for the purposes of entertainment	Primarily uses classic realist narrative, with conventions of character and action, and drawing upon a variety of cultural and intertextual resources	Suspension of disbelief, with the assumption that the parameters of reality are determined by the text itself	Implicit reinforcement of fact/fiction dichotomy

Abb. 1: Tabelle zur Unterscheidung von Dokumentarfilm/ Dokudrama/ Mockumentary/ Spielfilm

2.1.1. Fiktive Dokumentation

Fiktive Dokumentationen stellen Prognosen oder Zukunftsszenarien möglichst authentisch und nachvollziehbar dar. Sie gelten in der Filmwissenschaft aber generell nicht als eine eigene dokumentarische Form. Die journalistische Recherche steht im Mittelpunkt von fiktiven Dokumentationen.³⁸

Die zentralen Themen sind sogenannte Zukunftsvisionen, bei denen gegenwärtige Entwicklungen oder Ereignisse in die Zukunft transferiert werden, um den Rezipienten die hypothetischen Auswirkungen dieser (Entwicklungen und Ereignisse) zu offenbaren.³⁹ Fallweise bieten fiktive Dokumentationen auch „alternative Vergangenheitsentwürfe oder Gegenwartsfiktionen.“⁴⁰

Laut Hißnauer gibt es aber im Grunde nur zwei dominante Dramaturgien der fiktiven Dokumentation:

„1) Die Ereignis-Fiktion: Fiktive Dokumentationen dieser Art dramatisieren ihr Szenario als aktuell stattfindendes Ereignis. Sie adaptieren in der Regel die Ästhetik von (Live-) Reportagen bzw. Nachrichten-Sondersendungen. Sie suggerieren ein hohes Maß an Unmittelbarkeit. Der Handlungsverlauf ist offen. Betont wird die Unübersichtlichkeit der Situation, da die Ereignisse noch im Gange sind.

38 Vgl. Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 24.

39 Vgl. Ebd. S. 24.

40 Vgl. Ebd. S. 24.

2) Die Rekonstruktions-Fiktion: Hier wird das Szenario aus einer zukünftigen Erzählposition heraus als bereits vollendete Vergangenheit dramatisiert. Es werden quasi die Ereignisse rekonstruiert, die zu einem bestimmten Zustand geführt haben. Der Handlungsverlauf ist geschlossen, da die Ereignisse ‚bereits stattgefunden‘ haben. Ein auktorialer voice-over Kommentar sorgt für Orientierung. Angebliche Augenzeugen, Betroffene und Experten reflektieren die Geschehnisse ebenfalls, in der Rückschau.⁴¹

Der ZDF-Kulturchef Peter Arens bezeichnet fiktive Dokumentationen als „Dokumentationen, die keine dokumentarischen Anteile mehr enthalten.“⁴²

„Ästhetisch orientieren sich fiktive Dokumentationen dabei (wie Fake-Dokus) an den jeweils vorherrschenden dokumentarischen Darstellungskonventionen. Da fiktive Dokumentationen einen ernsthaften journalistischen/dokumentarischen Anspruch erheben, müssen sie Strategien zur Authentifizierung der Fiktion entwickeln.“⁴³

Fiktion wird in erfundenen Dokumentationen als dokumentarische Methode genutzt. Die Differenzierung gegenüber anderen hybriden Gattungen liegt darin, dass sie plausible, zuverlässig recherchierte Szenarien in eine dramatisierte Handlung transformieren. Somit sind sie weder frei erfunden, noch liegen ihr belegte historische Ereignisse zu Grunde.⁴⁴

Das Ziel ist nicht die Kopie der Ästhetik des klassischen , sondern die dramatische Inszenierung von Ereignissen, die emotionale und spannende Momente erzeugen sollen. Das Optimum wird erreicht, wenn eine fiktive Dokumentation sowohl die kognitive als auch die affektive Ebene anspricht.⁴⁵

„Nachgespielte Szenen sollen historische Ereignisse an die Sehgewohnheiten der Zuschauer adaptieren, ihnen vertraute Erzähl-Muster anbieten wie etwa die Personalisierung, Konflikt dramaturgie usw. [...] Re-Enactment ist ein Resultat der Formatierung und bei den Machern wie Zuschauern weitgehend akzeptiert.“⁴⁶

Eine fiktive Dokumentation kann nur dann als solche rezipiert werden, wenn sie eine konkrete Anweisung zur dokumentarisierenden Lektüre aufweist. „Dabei wird als realer Enunziator der

41 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 25.

42 Wolf, Fritz: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann Kay (Hsg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino-Fernsehen-Neue Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006. S. 130ff.

43 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 25.

44 Vgl. Ebd. S. 25.

45 Vgl. Ebd. S. 25

46 Wolf, Fritz: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann Kay (Hsg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino-Fernsehen-Neue Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006. S. 134ff.

Verantwortliche des Diskurses konstruiert.“⁴⁷ (Auf die dokumentarisierende Lektüre und den realen Enunziator wird in Kapitel 3.3. eingegangen.)

„Indem der Verantwortliche des Diskurses als real konstruiert wird, werden die Aussagen – nicht die gezeigten Ereignisse – authentisiert. Das Spiel wird somit als Visualisierung des Diskurses wahrgenommen. Die Fiktionalisierung im Rahmen erfundener Fallgeschichten mit fiktiven Charakteren dient dabei der Konkretisierung des Diskurses.“⁴⁸

Die Intentionen einer fiktiven Dokumentation sind zum einen die Verbreitung von Wissen und das Auslösen einer gesellschaftlichen Debatte. Auf der anderen Seite haben sie eine aufklärerisch-politische Intention, in der sie auf das Hier und Jetzt verweisen.⁴⁹

Generell könnte die zentrale Frage zu diesen Produktionen „Was wäre, wenn...?“⁵⁰ lauten.

2.1.2. Fake Doku

Die Fake Doku wird als Einzige – der hier aufgezählten hybriden Filmgattungen – dem fiktionalen Spielfilm zugeordnet.

Fake-Dokus sind fiktionale Spielfilme, die sich dokumentarische Authentisierungsstrategien zu eigen machen und somit auf den ersten Blick dokumentarisch wirken. In den Filmen sind entweder ein Filmteam oder ein einzelner Protagonist Teil der Ereignisse, die diese mit einer Kamera festhalten. Somit zeigt die Kamera die Ereignisse oder Erlebnisse aus der Perspektive der Protagonisten.⁵¹ „Die Ästhetik der Unmittelbarkeit wird hier ins Extreme getrieben.“⁵²

Ein sehr bekannter Film dieser Gattung ist *The Blair Witch Project* (USA 1999, R: Eduardo Sánchez, Daniel Myrick). Bei dieser Fake-Doku reist eine Gruppe von Studenten nach Burkittsville, Maryland, um einen Dokumentarfilm über die Legende der Blair Witch zu drehen. Doch sie verschwinden spurlos. Ein Jahr später werden ihre Filmaufnahmen gefunden.

Der Film wurde vor seiner Veröffentlichung, im Internet als eine wahre Begebenheit postuliert.

Bei *The Blair Witch Project* wird bewusst auf eine TV- bzw. Amateurfilmästhetik gesetzt. Die Filmemacher gingen davon aus, dass die Rezipienten die sie erreichen wollten, bereits Erfahrung mit Reality-TV Formaten und dem Produzieren von eigenen Homevideos haben.⁵³ Ziel der

47 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 25-27.

48 Ebd. S. 25ff.

49 Vgl. Ebd. S. 25.

50 Ebd. S. 24.

51 Vgl. Ebd. S. 23.

52 Ebd. S. 23.

53 Vgl. Stutterheim, Kerstin: Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten

Filmemacher war es, „dass das Publikum glaubte, tatsächlich einen Film zu sehen, der aus authentischen Filmmaterial der verschwundenen Studenten besteht.“⁵⁴

2.1.3. Scripted Reality / Doku Soap

Scripted Reality – geschriebene Realität – sind Fernsehformate, die wie echte Reportagen oder als dokumentarische Mehrteiler „im Stil einer Soap Opera präsentiert“⁵⁵ werden. Die Geschichten – zumeist familiäre Konflikte oder Liebesgeschichten – die in diesen Formaten erzählt werden, sind – wie ihre Protagonisten – frei erfunden und folgen einem Drehbuch. Durch den Einsatz von verwackelten Handkameraaufnahmen, abgesetzten Interviews, unkenntlich gemachten Personen oder Nummernschilder sowie Kommentaren von Off-Sprechern wird ein dokumentarischer Eindruck erzeugt. Kurze Einblendungen am Anfang oder Ende des Formats weisen auf deren Fiktionalität hin.⁵⁶ Diese Formate wurden von Fernsehsendern speziell entwickelt um „den Zuschauer zu unterhalten und dabei möglichst hohe Einschaltquoten zu erreichen.“⁵⁷

Die Medienwissenschaftlerin Maya Götz erkennt in diesen Formaten eine beunruhigende Problematik:

„Die Scripted-Reality-Sendungen am Nachmittag haben durch ihre extrem schnelle und billige Produktionsweise zudem den Nachteil, dass die Verantwortlichen noch weniger als bei anderen Sendungen die Möglichkeiten haben, überhaupt zu reflektieren, welche Botschaften über das Leben sie mit ihren Programmen vermitteln.“⁵⁸

Ein weiteres Problem sieht sie darin, dass Kinder und Jugendliche diese fiktionale Gattung für eine Abbildung der Realität halten könnten und ein „verzerrtes Bild von Menschen und Milieus“⁵⁹ vermittelt bekommen.

in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 309.

54 Stutterheim, Kerstin: Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 309.

55 Monaco, James; Bock, Hans-Michael: Film verstehen – das Lexikon. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2011. S.71.

56 Vgl. <http://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2011/luegenfernsehen131.html> letzter Zugriff 21.10.2014.

57 Zimmermann, Peter: Hybride Formen-Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe Institut, 2001. S. 9.

58 Niggemeier, Stefan: Fake Dokus im Fernsehen-Wenn der Zottel-Lehrer mit der Messi-Mutter... . Online: Spiegel Online. Hamburg: 2011. <http://www.spiegel.de/kultur/tv/fake-dokus-im-fernsehen-wenn-der-zottel-lehrer-mit-der-messie-mutter-a-803846.html> letzter zugriff 30.12.2014.

59 Ebd.

2.1.4. Dokudrama

Das Dokudrama ist mittlerweile ein sehr beliebtes Format, das sowohl im Kino, aber hauptsächlich im Fernsehen anzutreffen ist. Seit etwa 1945, als sich die ersten amerikanischen und englischen Fernsehsender entwickelten, ist das Dokudrama ein wichtiger Bestandteil sowohl in der Dokumentarfilm- als auch Spielfilmsparte der TV-Sender.⁶⁰

Unter dem Begriff Dokudrama versteht man Spielfilme mit zeithistorischen und aktuellen Stoffen, „die mit dem Versprechen einer 'true story' ihre Geschichte im Modus des Dramas verhandeln.“⁶¹

Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle sehen in ihnen:

„[...] eine fernsehspezifische Form bei der dokumentarisches Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und Spielszenen in einen sich gegenseitig ergänzenden und teilweise reflektierenden Zusammenhang setzen. Dokumentarische und fiktionale Erzählweisen stehen dabei gleichberechtigt nebeneinander, ohne dass sie gleich gewichtet sein müssen.“⁶²

Lipkin, Paget und Roscoe definieren in ihrem Essay *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons* die Inhalte und Funktionen eines Dokudramas wie folgt:

- „• such films/TV programs re-tell events from national/international histories, either reviewing or celebrating these events;
- they re-present the careers of significant national/international figures, for broadly similar purposes as the above;
- they portray issues of concern to national/international communities, in order to provoke discussion about them
- in more recent times they have: increasingly focused upon 'ordinary citizens' thrust into the news through special (and often traumatic) experiences.“⁶³

Das Dokudrama erzählt also von nationalen oder internationalen geschichtlichen Ereignissen. Diese werden entweder nachgeprüft oder bestätigt. Es beschäftigt sich mit Karrieren von bestimmten,

60 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: *Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons*. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): *Docufictions-Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006. S. 12.

61 Ebbrecht, Tobias; Steinle, Matthias: *Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive*. In: *Medienwissenschaft* 3/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 251.

62 Ebd. S. 251.

63 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: *Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons*. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): *Docufictions-Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006. S. 14.

wichtigen, nationalen oder internationalen Persönlichkeiten, thematisiert wichtige nationale und internationale Themen oder konzentriert sich auf 'normale Bürger', die durch besondere Ereignisse in die Öffentlichkeit gekommen sind.⁶⁴ Dabei provoziert es im besten Fall eine öffentliche Auseinandersetzung. Es wird versucht „formal und inhaltlich, so exakt wie möglich einen historischen Sachverhalt, eine Person oder ein Ereignis darzustellen.“⁶⁵

Normalerweise bedienen sich Dokudramen nicht an dokumentarischen Codes oder Konventionen. Falls doch, dann nur um „den Bruch zwischen dem wahren Ereignis und seiner Darstellung zu minimieren.“⁶⁶

Paget ergänzt in seinem Buch *No other way to tell it*, dass im Dokudrama das dokumentarische Versprechen des privilegierten Zugangs zu Informationen, mit dem Versprechen des Dramas eine stellvertretende Erfahrung eines Ereignisses bewusst zu machen, gekoppelt wird. Durch die Kamera eröffnet sich für den Rezipient der Zugang zu zwei verschiedenen Arten von Realität: eine Dokumentation äußerer Ereignisse sowie eine simulierende Realität von aufgeführten Ereignissen und Handlungen.⁶⁷

Ein Vorteil des Dokudramas ist die Möglichkeit in Bereiche vorzudringen und zu erforschen, die der klassische Dokumentarfilm nicht darstellen und untersuchen kann. „Es wird die simple Behauptung gemacht: So könnte es durchaus gewesen sein. Was sich hier als zentral erweist sind die Strategien zur Identifikation des Rezipienten mit dem handelnden Subjekt. Auf diese Weise wird Geschichte oder eine mir komplett fremde Situation gewissermaßen (er)lebbar gemacht.[...] Es wird ein Bereich visuell zugänglich gemacht, der sich uns normalerweise verschließen würde, [...]“⁶⁸

Über die Möglichkeiten die das Dokudrama den Rezipienten bietet, schreiben Ebbrecht und Steinle:

„Ich glaube, die Form des Doku-Dramas hat Zukunft. Wir kennen so viele Geschichten hinter den Kulissen, die nicht mitgefilmt wurden. Wenn wir das – für den Zuschauer erkennbar – mit dem verbinden, was gefilmt wurde, entsteht eine Gattung von historischem Ereignisfernsehen, die neue Einsichten vermitteln kann.“⁶⁹

64 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Derek; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Docufictions-Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 14.

65 Bornkamm, Henriette: Bilder, die lügen... . Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 65.

66 Ebd. S. 66.

67 Vgl. Paget, Derek: No Other Way to Tell It. Dramadoc/docudrama on television. Manchester: Manchester University Press, 1998. S. 81.

68 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

69 Ebbrecht, Tobias; Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 3/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 251ff.

Der Begriff 'Ereignis' erhält dabei eine spezielle Bedeutung. Ebbrecht und Steinle implizieren im Fall des Dokudramas auch sogenannte extra textuelle Events wie Diskussionssendungen, Reportagen, Wissenssendungen oder extra programmierte Making of's, die sich mit – im gesehenen Dokudrama thematisierten Ereignissen – auseinandersetzen. Somit werden historische Ereignisse, durch die audiovisuelle Aufbereitung zu einem Ereignis in der Gegenwart.⁷⁰

Für Corinna Baier sind Dokudramen sehr wichtig und interessant für unsere Gesellschaft, da „sie unser gemeinsames Geschichtsbild ganz entscheidend mitprägen, obwohl sie reine Fiktion darstellen.“⁷¹

Ein Beispiel für ein Dokudrama, dass im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde ist der Zweiteiler *Im Schatten der Macht* (D 2003, R: Oliver Storz)⁷². Im Mittelpunkt steht der deutsche Politiker Willy Brandt. Es handelt sich um ein Dokudrama, das einen der größten Politskandale der damaligen BRD zum Thema hat. Ein Beispiel für ein Dokudrama im Kino wäre Gus van Sant's Film *Elephant* (USA 2003).⁷³

Der Begriff Dokudrama bezeichnet – je nach nationalem und historischen Kontext – nicht immer die semi-dokumentarische Form, die sich vor allem in der deutschsprachigen Fernsehlandschaft – das sich aus dem Dokumentarspiel⁷⁴ der 1960er Jahre entwickelte – etabliert hat. Es kann durchaus auch unterschiedliche Konzepte signifizieren.⁷⁵

Steinle macht in deutschen Dokudramen „eine standardisierte visuelle und narrative Konvention aus, die im Zusammenspiel mit etablierten dokumentarischen Authentisierungsstrategien für ein einheitliches, geschlossenes Geschichtsbild sorgen.“⁷⁶

Lipkin, Paget und Roscoe gehen in ihrem Essay *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons* auf weitere unterschiedliche Formen – die vor allem in der angloamerikanischen Filmwissenschaft gebräuchlich sind – des Dokudramas, die sich in den letzten

70 Ebbrecht, Tobias; Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 3/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 252.

71 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

72 *Im Schatten der Macht* (D 2003, R: Oliver Storz): Frühjahr 1974: Als der Partei-Referent und Reiseleiter des Bundeskanzlers Willy Brandt (Michael Mendl) als DDR-Spion enttarnt wird, droht der Bundesrepublik nicht nur ein nationaler Skandal, sondern auch eine internationale Blamage. Stand er eben noch im Zenit des Erfolgs, so sind die Tage des Kanzlers nun gezählt. Erstausstrahlung: 29/30 Oktober 2003. http://www.film.at/im_schatten_der_macht/ letzter Zugriff 10.10.2014.

73 *Elephant* (USA 2003, R: Gus van Sant): Die Handlung bezieht sich auf den Amoklauf an der Columbine High School in Colorado, USA, im Jahr 1999.

74 Das Dokumentarspiel kommt dem Selbstverständnis des öffentlich-rechtlichen Fernsehens als eines aufklärerischen und erzieherischen Mediums entgegen. Geschichtsaufklärung und Unterhaltungsform der Erzählung treten zusammen. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2728> letzter Zugriff 15.10.2014.

75 Hißnauer, Christian: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgesehichtlicher Perspektive. In: Medienwissenschaft 02/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 256.

76 Steinle, Matthias: Alles Dokudrama? – über das Neue im Alten eines schillernden Begriffs. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 12.

fünfzig Jahren entwickelt haben, ein. Sie bezeichnen diese als *Drama-Documentary*, *Documentary Drama*, *Faction*, und *Dramadoc* bzw. *Docudrama*.⁷⁷ Bei diesen Kategorisierungen handelt es sich aber „nur um Markierungen, da die Grenzen fließend sind.“⁷⁸

Im Folgenden wird anhand des oben erwähnten Essays auf diese von Lipkin, Paget und Roscoe festgestellten 'Sub-Genre' des Dokudramas und auf deren Unterschiede eingegangen.

2.1.4.1. Drama-Documentary

Bei diesem Typ des Dokudramas muss 'drama' als ein Adjektiv betrachtet werden, dass sich auf das Hauptwort bezieht.

Man kann sie also als „drama-styled, dramatized or dramatic documentary“⁷⁹ bezeichnen. Der Ursprung der Drama-Documentary liegt im investigativen Journalismus. Es nutzt reale historische Ereignisse und die Identitäten der daran beteiligten Personen, um eine Diskussion über die Bedeutung und Signifikanz des behandelten Ereignisses auszulösen. Die Drama-Documentary weist eine klassische narrative Struktur auf und nutzt die Stilmittel und Techniken des TV-Dramas.⁸⁰ Bei einer Drama-Documentary wird „auf eine extreme Genauigkeit gegenüber dem historischen Ereignis bestanden, die quasi als eine Nachstellung funktionieren und zur Vermittlung der Fakten dienen.“⁸¹

Falls tatsächliches dokumentarisches Material verwendet wird, dann nur um „to minimize disruption to the realist narrativ“⁸², sprich um die Manipulation der Realität möglichst gering zu halten.

Als klassisches Beispiel für eine Drama-Documentary gilt *The Missiles of October* aus dem Jahre 1974. Es behandelt die Ereignisse rund um die Kubakrise im Jahre 1962.⁸³

77 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Derek; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dokumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Docufictions-Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 15.

78 Hißnauer, Christian: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgesehichtlicher Perspektive. In: Medienwissenschaft 02/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 257.

79 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Derek; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dokumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Docufictions-Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 15.

80 Vgl. Ebd. S. 15.

81 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Dokumentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

82 Lipkin, Steven; Paget, Derek; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dokumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 15.

83 Vgl. Ebd. S. 15ff.

2.1.4.2. Documentary Drama

Hier ist 'documentary' als ein Adjektiv zu sehen und könnte als „documentary-style drama“⁸⁴ bezeichnet werden. Im Vergleich zu dem oben beschriebenen Drama-Documentary, werden hier fiktionale Ereignisse und Protagonisten genutzt, um die möglichen Folgen aktueller Ereignisse zu veranschaulichen. Diese Filme können, aber müssen nicht unbedingt eine klassische narrative Struktur aufweisen. Dokumentarische Elemente wie Interviews mit 'talking heads' oder Grafiken können eingebaut werden, obwohl dabei die narrative Erzählstruktur unterbrochen wird. 'Documentary' bezeichnet in diesen Filmen nur den dokumentarischen 'look' und 'sound'. Der dazu am häufigsten imitierte dokumentarische Stil ist der des Direct Cinema.

Lipkin, Paget und Roscoe nennen hier den Film *The War Game* (GB 1965) als Beispiel für ein Documentary Drama. Thema des Films ist ein hypothetischer nuklearer Angriff auf Großbritannien während des Kalten Krieges.⁸⁵

2.1.4.3. Faction

Filme die der Gattung Faction zugeschrieben werden, beruhen auf realen Personen oder realen Ereignissen und wahrhaftigen Tatsachen. Diese Elemente werden in eine fiktive Filmwelt eingebaut, die parallel zu den tatsächlichen Ereignissen abläuft, um so „einen entfernten Bezug zur Realität herzustellen.“⁸⁶

Faction-Filme stützen sich im Vergleich zu anderen Formen des Dokudramas, weit mehr „on an intertextual connection with news and current affairs and documentary inserts of any kind are conspicuous by their absence.“⁸⁷ Die Darstellung gefilmter Realität wird hier unweigerlich zum dramatischen Gestaltungsmittel.⁸⁸

Washington Behind Closed Doors (USA 1977) gilt als Beispiel für eine Faction. In dieser TV-Serie werden die Fakten des Watergate Skandals in die Geschichte einer erfundenen Präsidentschaft reproduziert. Der Film liefert eine implizierte kritische Stellungnahme gegenüber dem

84 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 15.

85 Vgl. Ebd. S. 15.

86 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

87 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 16.

88 Vgl. Ebd. S. 16.

Korruptionsskandal der Nixon-Präsidentschaftsperiode.

Diese Serie vor einem jüngeren Publikum in der Gegenwart zu wiederholen, würde nicht zu den gleichen Ergebnissen führen, da die Zuschauer keinen Bezug zu den damaligen Geschehnissen haben und die implizierte Kritik nicht mehr nachvollziehen können.⁸⁹

2.1.4.4. Dramadoc und Docudrama

'Dramadoc' und 'docudrama' sind eigentlich nur Abkürzungen für Filme die in den letzten Jahren entstanden sind und die den bereits weiter oben beschriebenen Methoden der Drama-Documentary folgen. Die beiden Begriffe sind untereinander austauschbar. Dies löst bei vielen Leuten Verwirrung aus. Die Bezeichnung 'dramadoc' findet man hauptsächlich in Großbritannien und kennzeichnet Filme die „more journalism-led, more fact rich“⁹⁰ sind. Der Begriff 'docudrama' stammt aus der amerikanischen Filmindustrie und ist weltweit die weitaus geläufigere Bezeichnung. Das 'docudrama' „tends towards person-centered biopics and social dramas“⁹¹, tendiert zu personalisierten Filmbiographien und sozialen Themen.

Durch die Zusammenarbeit von Filmproduktionsfirmen mit TV-Sendern begannen diese beiden Traditionen miteinander zu verschmelzen.⁹²

2.1.5. Mockumentary

„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 und Scripted Doku-Soap.“⁹³

Die Bezeichnung Mockumentary ist nur eine von mehreren, die für diese Gattung von Filmen in der Filmwissenschaft Verwendung findet. Andere Begriffe die für die Mockumentary in der filmwissenschaftlichen Literatur gebraucht werden sind, z. B. die von Michael Palm und Kerstin

89 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Derek; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 15-16.

90 Ebd. S. 16.

91 Ebd. S. 16.

92 Vgl. Ebd. S. 16.

93 Monaco, James; Bock, Hans-Michael: Film verstehen – das Lexikon. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2011. S. 160.

Stutterheim verwendete Bezeichnung 'Fake Doku'⁹⁴ oder der englische Begriff 'Fake-documentary'⁹⁵ den Alexandra Juhasz und Jesse Lerner in ihrem Buch *F is for Phony – Fake-Documentary and Truth's Undoing* gebrauchen. Roscoe und Hight verwenden die Bezeichnung 'Mock-Documentary' und wollen damit die Beziehung zum Dokumentarfilm verdeutlichen. Mit dieser Bezeichnung stellen sie klar, „dass es sich um eine Form handelt, die ein Original kopiert und eine Form rekonstruiert, mit der sich die ZuschauerInnen vertraut sehen.“⁹⁶ Sie übersetzen das englische Wort 'mock' als Spotten bzw. Stürzen durch Imitation und verstehen 'mock-documentaries' als parodistischen Ansatz gegen den Dokumentarfilm.⁹⁷

Für Alexandra Juhasz und Jesse Lerner ist 'mocking' nur eine Veranlagung von vielen, die 'Fake-Documentaries' innehaben können. Sie präferieren die Bezeichnung 'Fake-Documentaries', da es sich bei Filmen dieser Gattung um eine Kopie von etwas handelt, die aber erkannt werden möchte.⁹⁸

Alisa Lebow spricht sich in *Faking What? Making a Mockery of Documentary*⁹⁹ für die Bezeichnung 'Mockumentary' aus. Für sie ist die Intention einer Mockumentary „die Glaubhaftigkeit an den Dokumentarfilm zu schwächen und zu destabilisieren, indem sie das Konzept nachäffen (mock).“¹⁰⁰ Der Begriff 'fake' ist für sie nicht treffend, da es die Unterscheidung 'fake' und 'real' zu sehr hervorhebt. Ihr ist es wichtig, dass nicht die Vermutung aufgestellt werden kann, dass Dokumentarfilme prinzipiell authentisch und Mockumentaries unwahr sind.¹⁰¹

Doch was genau ist die Definition des Begriffs Mockumentary?

In ihrer Monographie *Faking it. Mock-Documentary and the subversion of factuality* definieren Jane Roscoe und Craig Hight Mockumentaries als:

„[...] fictional texts, which are distinctive in that they appropriate documentary codes and conventions and mimic various documentary modes. In other words, [...] fictional texts which to varying degrees 'look' (and sound) like documentaries.“¹⁰²

94 Palm, Michael: Zeligs Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten. Online: <http://www.nachdemfilm.de/content/zeligs-schatten> letzter Zugriff 22.10.2014.

Stutterheim, Kerstin: Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007.

95 Juhasz, Alexandra; Lerner, Jesse: *F is for Phony – Fake-Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

96 Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform YouTube. Wien: Dipl.Arbeit Universität Wien, 2013. S. 19.

97 Vgl. Ebd. S. 19.

98 Vgl. Ebd. S. 20.

99 Lebow, Alisa: *Faking What? Making a Mockery of Documentary*. In: Juhasz, Alexandra; Lerner, Jesse (Hsg.): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. S. 223-237.

100 Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform YouTube. Wien: Dipl.Arbeit Universität Wien, 2013. S. 19.

101 Vgl. Ebd. S. 19.

102 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 1.

Für Roscoe und Hight sind Mockumentaries fiktionale Filme, die sich dokumentarische Codes, Konventionen und Darstellungsformen aneignen, um wie ein echter Dokumentarfilm auszusehen.

James Monaco und Hans Michael Bock definieren in ihrem Filmlexikon *Film verstehen – Das Lexikon* eine Mockumentary als „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 'documentary' und wird ca. seit den 1960ern auf Filme angewandt, die sich bewusst auf der Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm bewegen.“¹⁰³

Im Oxford Dictionary findet sich unter Mockumentary folgende kurze Definition: „A television programme or film which takes the form of a serious documentary in order to satirize its subject.“¹⁰⁴

Also eine Fernsehserie oder ein Film der die Form eines seriösen Dokumentarfilms annimmt, um das Genre Dokumentarfilm zu parodieren.

Für Wenke Wegner vereint der Begriff Mockumentary bereits die zwei Hauptmerkmale des Gegenstandes:

Er (der Begriff 'Mockumentary' (Anm. d. A.)) beschreibt den Ursprung dieser Filme mit dem Kopieren einer schon existierenden Form, in dem Anliegen also, eine Filmform zu schaffen (oder wieder zu erschaffen), mit der der Zuschauer vertraut ist. Die Bedeutung des Wortes 'to mock' (durch Nachahmen umstürzen oder lächerlich machen) beinhaltet das parodierende Element dieser Filmform gegenüber dem Genre Dokumentarfilm. Parodie liegt dabei nicht immer in der Absicht der Filmemacher, aber entsteht durch die mehr oder weniger ausgeklügelte Aneignung von dokumentarischen Codes und Konventionen.¹⁰⁵

Alle diese Definitionen beschreiben eine Mockumentary als einen fiktiven Film, der dokumentarische Codes und Konventionen kopiert, um von Rezipienten nicht sofort als fiktiv erkannt zu werden. Durch das Nachahmen kommt es dabei zu einer parodistischen Auseinandersetzung mit einem Thema oder dem Dokumentarfilmgenre an sich. Doch wie sich im Laufe dieser Arbeit noch zeigen wird, ist 'Parodie' nur eine von mehreren Intentionen, die einer Mockumentary zu Grunde liegt.

Das Genre Mockumentary wird erst seit Beginn der 1960er Jahre als eigenständiges Genre in der Filmwissenschaft behandelt. Parallel zur Entwicklung von neuen Kameras und verbesserten

103 Monaco, James; Bock, Hans-Michael: Film verstehen – das Lexikon. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2011. S. 160.

104 <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mockumentary> letzter Zugriff 30.12.2014.

105 Wegner, Wenke: Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 4.

Tonaufnahmegeräten, die dem Dokumentarfilm den Zugang zur Realität eigentlich erleichtern sollten, begann die Diskussion über die Rolle der Filmcrew und deren Beeinflussung der gefilmten 'Realität' und dem Wahrheitsanspruch den der Dokumentarfilm für sich proklamiert.¹⁰⁶

„The mock-documentaries made at this point were concerned with this very issues. [...] Some mock-documentaries of this time, are a commentary on the relationship between film and reality and the claims that documentary can both access and reveal the 'truth'.“¹⁰⁷

The War Of The Worlds (USA 1938), ein Radiohörspiel von Orson Welles, das auf Herbert George Wells gleichnamigen Sciencefiction Roman basiert, gilt als Vorreiter für das Genre Mockumentary. Dieses Radiohörspiel kann auch als auditive Mockumentary bezeichnet werden, die sich die Stilmittel einer Radionachrichtensendung zu eigen macht. Inhalt des Hörspiels ist eine Invasion von Aliens in den USA. 'Live-Einstiege' von Reportern informierten über die Ereignisse vor Ort. Interviews mit angsterfüllten Augenzeugen erweckten einen authentischen Eindruck des Schwindels.¹⁰⁸ Im Glauben an eine Invasion in den USA gerieten viele Zuhörer in Panik. Einige bereiteten sich auf eine Flucht mit dem Auto vor den Aliens vor, andere versteckten sich im Keller.¹⁰⁹

Swiss Spaghetti Harvest, ein am 01.04.1957 von der BBC ausgestrahlter dreiminütiger Beitrag über die Spaghetti-Ernte im Kanton Tessin in der Schweiz, wird als erste Mockumentary der Filmgeschichte bezeichnet.¹¹⁰ Es handelte sich dabei um einen Aprilscherz der im Rahmen der TV-Sendung 'Panorama' gesendet wurde. Der Beitrag zeigt eine Schweizer Familie bei der Ernte von Spaghetti von einem Spaghettibaum. Auch bei diesem Beispiel kam es zu einer Reaktion einiger Zuschauer. Nach der Ausstrahlung des Beitrags meldeten sich hunderte Zuschauer bei der BBC, um sich zu erkundigen, ob Spaghetti tatsächlich auf Bäumen wachsen und wie sie selbst solche Bäume anbauen können.¹¹¹ Die BBC antwortete auf diese Fragen mit folgender Stellungnahme: „Place a sprig of spaghetti in a tin of tomato sauce and hope for the best.“¹¹²

Die Mockumentary *The Rutles* (USA 1978, R: Eric Idle; Garry Weiss) steht für einen Bruch der zu

106 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons. in: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 22.

107 Ebd. S. 22.

108 Vgl. Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform You Tube. Wien: Dipl.Arbeit Universität Wien, 2013. S. 20.

109 Vgl. Boese, Alex (Hsg.): The War of the World. Online: hoaxes.org. San Diego: 2002. http://hoaxes.org/archive/permalink/the_war_of_the_worlds letzter Zugriff 30.09.2014.

110 Vgl. Bornkamm, Henriette. Bilder, die lügen... : Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 67.

111 Vgl. Boese, Alex (Hsg.): The War of the World. Online: hoaxes.org. San Diego: 2002. http://hoaxes.org/archive/permalink/the_war_of_the_worlds letzter Zugriff 30.09.2014.

112 Ebd.

diesem Zeitpunkt etablierten Form der Mockumentary mit seiner parodistischen Kritik an der vorherrschenden Dokumentarfilmform, hin zu einem parodistischen Kommentar über im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehenden Personen der Populärkultur. Der Film handelt von 'The Rutles', einer fiktiven britischen Popband und nutzt dabei den expositorischen Dokumentarfilmmodus (der expositorische Modus wird in Kapitel 3.1.1. besprochen) um die weltbekannte britische Band 'The Beatles' zu parodieren.¹¹³

„It appropriates the rational and serious expositional form and juxtaposes this with the irrationality and absurdity of a content recognizable to an audience as 'close to' truths about The Beatles. An openly fictional text, it both critiques documentary and uses the form both to celebrate and to poke fun at hugely succesful group.“¹¹⁴

Die wohl bekannteste Mockumentary *This Is Spinal Tap* (USA 1984, R: Rob Reiner) setzt sich kritisch und satirisch mit der übertrieben, zur Schau gestellten Maskulinität in der Heavy Metal Rock Szene und den in den 1960er Jahren aufkommenden, beliebten Rockumentaries auseinander. *This Is Spinal Tap* wurde zum Maßstab bzw. Vorbild für all diejenigen, die in weiterer Folge versuchten Mockumentaries zu produzieren.¹¹⁵

Weitere sehr bekannte Mockumentaries sind z. B. *Zelig* (USA 1983, R: Woody Allen); *Lubitsch Junior* (GER 1990, R: Christian Bau, Jens Huckeriede, Manfred Oppermann, Jenny Ramcke, Peter Stockhaus); *Bob Roberts* (USA 1992, R: Tim Robbins); *Das Fest des Huhnes* (AUT 1992, R: Walter Wippersberg); *C'est arrivé près de chez vous* (dt. Titel: Mann beißt Hund, BEL 1992, R: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde); *Forgotten Silver* (NZL 1995, R: Peter Jackson); *Citizen Cam* (ISL 1999, R: Jérôme Scemla); *Opération lune* (dt. Titel: Kubrick, Nixon und der Mann im Mond, FRA 2002, R: William Karel); *Borat* (USA 2006, R: Larry Charles); *I'm Still Here - The Lost Year of Joaquin Phoenix* (USA 2010, R: Casey Affleck); *Fraktus-Das letzte Kapitel der Filmgeschichte* (GER 2012, R: Lars Jessen)

Abschließend noch ein Ranking der zwanzig erfolgreichsten Mockumentaries im Kino. Aus dieser Tabelle lassen sich der Titel des Films, das Produktionsstudio, das Gesamteinspielergebnis, das Einspielergebnis des Eröffnungswochenendes, die Anzahl der Kinos in denen der Film gespielt wurde sowie das Datum der Erstaussstrahlung eruieren.

113 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 22.

114 Ebd. S. 22.

115 Ebd. S. 22ff.

Mockumentary from 1978-Present:

Rank	Title	Studio	Lifetime Gross / Theaters	Opening / Theaters	Date
1	Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan	Fox	\$128,505,958 2,611	\$26,455,463 837	11/3/06
2	Bruno	Uni.	\$60,054,530 2,759	\$30,619,130 2,756	7/10/09
3	Best in Show	WB	\$18,715,392 497	\$413,436 13	9/29/00
4	A Mighty Wind	WB	\$17,781,006 770	\$2,112,140 133	4/16/03
5	Zelig	WB	\$11,798,616 245	\$60,119 6	7/15/83
6	Drop Dead Gorgeous	NL	\$10,571,408 1,207	\$3,986,269 1,207	7/23/99
7	Husbands and Wives	TriS	\$10,555,619 868	\$3,520,550 865	9/18/92
8	For Your Consideration	WIP	\$5,549,923 625	\$372,012 23	11/17/06
9	This Is Spinal Tap	Emb	\$4,736,202 206	\$30,835 3	3/2/84
10	Bob Roberts	Par.	\$4,479,470 306	\$314,275 8	9/4/92
11	Waiting for Guffman	SPC	\$2,923,982 59	\$37,990 3	1/31/97
12	Tristram Shandy: A Cock and Bull Story	PicH	\$1,253,413 51	\$60,886 3	1/27/06
13	Children of the Revolution	Mira.	\$838,368 59	\$31,562 6	5/1/97
14	CSA: The Confederate States of America	IFC	\$672,156 28	\$5,706 2	10/7/05
15	Death of a President	NM	\$519,086 143	\$281,778 143	10/27/06
16	I'm Still Here	Magn	\$408,983 120	\$96,658 19	9/10/10
17	Real Life	Par.	\$364,642 -	n/a -	3/2/79
18	Fear of a Black Hat	IDP	\$233,824 5	\$15,191 5	6/3/94
19	Man of the Year (1996)	7Art	\$209,935 4	\$26,147 4	3/1/96
20	Series 7: The Contenders	USA	\$195,065 10	\$28,844 2	3/2/01

Abb. 2: Tabelle der erfolgreichsten Mockumentaries von 1978 bis Heute

2.2. Dokumentarische Hybridgattungen als neue Möglichkeit für den Dokumentarfilm

„Die Verfremdung und Mischung traditioneller und die daraus resultierende Entwicklung neuer hybrider Formen läßt die herkömmlichen Genredefinitionen obsolet erscheinen. Denn viele Filmemacher ignorieren nicht nur die Genre Grenzen, sondern längst auch die medialen Differenzen von Film, Fernsehen und neuen Medien. Sie lassen sich schon lange nicht mehr in das Korsett technisch, pragmatisch oder akademisch begründeter Regeln und Präsentationsformen pressen, sondern experimentieren mit allen Mischformen und Aufnahmetechniken, die ihren Intentionen am besten entsprechen.“¹¹⁶

Wird der Kosmos des zeitgenössischen Dokumentarfilms detaillierter betrachtet, dann fallen zwei Besonderheiten auf. Auf der einen Seite, die in dieser Form „noch nie dagewesene Popularität beim Publikum, das für Dokumentarfilme genauso ins Kino geht wie für Spielfilme“¹¹⁷, und auf der anderen Seite „eine Bereitschaft sich mit oftmals schmerzlichen, historisch komplexen Themen zu befassen.“¹¹⁸

Steven Lipkin stellt fest, dass seit Beginn des 21. Jahrhunderts hybride Filmgattungen ein immer größeres Interesse bei Publikum und Produzenten wecken. Sie rücken aus ihrem Schattendasein in den Mittelpunkt von vielen audiovisuellen Produktionen: „[...] audiences and producers became more comfortable with and interested in the play-off between fact and fiction, so new forms explicitly worked with this tension in order to exploit the fact that their time had come.“¹¹⁹ Es entwickelt sich eine gegenseitige Bereicherung durch den Einsatz von dramatischen Codes und Konventionen in Dokumentarfilmen und umgekehrt durch den Einsatz von dokumentarischen Codes und Konventionen in Spielfilmen.¹²⁰

Während den, von den neuen Gestaltungsformen abgetrennten, aber auf Festivals immer noch erfolgreichen, klassischen Dokumentarfilmen, ein unzeitgemäßer Ernst gegenüber ihren Themen zu eigen ist, haben die neuen populären Formen „einen eher ironischen Abstand zu ihrem Sujets.“¹²¹ Mit dem Verlangen und dem Drang nach dokumentarischer Wahrheit entsteht auch ein Bewusstsein für die Problematik, die die neuen hybriden Gattungen mit sich bringen, „dass diese Wahrheit Gegenstand der Manipulation und Konstruktion dokumentarischer Autoren ist, die entweder vor - wie Claude Lanzmann in *Shoah* (FRA 1985) oder - wie Michael Moore in *Roger and Me* (USA

116 Zimmermann, Peter: Hybride Formen – Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe Institut, 2001. S. 12.

117 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. . Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 27.

118 Ebd. S. 27.

119 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 25.

120 Vgl. Ebd. S. 25.

121 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm, In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 28.

1989), hinter der Kamera energisch Macht ausüben.“¹²²

Wie bereits weiter oben erwähnt, öffnet diese Form von Dokumentarismus, also die neu entstandenen hybriden Dokumentarfilmgattungen, den Filmemachern neue, früher nicht denkbare Möglichkeiten in der Gestaltung ihrer Filme und im Umgang mit dem behandelten Thema. Durch die neuen Formen wird „die Festigkeit des Diskurses (also filmischen Sprechens) aufgegeben und in Richtung einer Vielstimmigkeit geöffnet (indem beispielsweise persönliche Erlebnisse, politische Konflikte und surreale Albträume verschweißt werden).“¹²³ Dadurch können „bereits beschrittene Pfade genutzt und neue Erlebnisräume für alltägliche Kontroversen bereitgestellt werden.“¹²⁴

Errol Morris, seines Zeichens erfolgreicher Dokumentarist der 'neuen Generation', möchte in seinen Dokumentarfilmen auf die neuen Gestaltungsmöglichkeiten wie z. B. 'Re-enactments', bei der Suche nach der Wahrheit, nicht verzichten. Für ihn gibt es „keinen Grund, warum Dokumentarfilme nicht genauso persönlich sein können wie Spielfilme, warum sie nicht die Handschrift derer tragen sollten, die sie gemacht haben. Wahrheit wird weder durch Stil noch durch Ausdruck garantiert. Wahrheit wird durch überhaupt nichts garantiert.“¹²⁵

Andreas Veiel sieht bei den neuen hybriden Dokumentarfilmen aber auch die Gefahr, „dass der Begriff des dokumentarischen Arbeitens missverstanden wird.“¹²⁶ Bei allen Gefahren darf aber auch nicht vergessen werden, dass es gerade umstrittene Dokumentarfilme (wie z. B.: *Bowling for Columbine* (USA 2002, R: M. Moore)) sind, die den Weg für komplexere Dokumentarfilme ebnen um ein größeres Publikum zu erreichen.¹²⁷

Auch Will McFawn sieht bei der Hybridisierung keinen Nachteil, sondern ist der Meinung, dass sie innovative Möglichkeiten bietet, um sowohl fiktionale Geschichten zu erzählen, als auch um ein dokumentarisches Thema zu behandeln:

„Moreover, the rise in creatively and fictively 'narrativizing' documentary film has created completely new and innovative ways to tell a story; the breakdown between the image and the referent is largely responsible for the popularity of synthesizing documentary and fiction style and form.“¹²⁸

122 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm, In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 28.

123 Mundhenke, Florian: Polyphone Friktion – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 37.

124 Vgl. Ebd. S. 37.

125 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Hsg. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 30.

126 Kilb, Andreas: Wir brauchen ein Ethos des Dokumentarischen. Online: Frankfurter Allgemeine Onlineausgabe. Frankfurt: 2004. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/andreas-veiel-wir-brauchen-ein-ethos-des-dokumentarischen-1175231.html letzter Zugriff 06.03.2014.

127 Vgl. Ebd.

128 McFawn, Will: Document This: The Synthesis of Fiction and Documentary Form. Online: www.willsmockumentaries.tumblr.com. USA: 2012. letzter Zugriff 30.12.2014.

Hybride Gattungen wie das Dokudrama und auch die Mockumentary stellen Subgenres „eines 'transistorischen' Genres dar, welches zunehmend nicht seinen Sinn, sondern vielmehr seine gesellschaftliche Berechtigung verliert.“¹²⁹ Für die Entwicklung der Mockumentary als ästhetische Strategie, „gestaltet sich das Verhältnis zum 'objektiven' Blick des Dokumentarfilms“¹³⁰ als besonders wichtig.

Mockumentaries und Dokudramen folgen nicht den Regeln des klassischen Dokumentarfilms in der Darstellung von Realität und sind daher auch nicht dem einhergehenden Wahrheitsanspruch verpflichtet.¹³¹

Mockumentaries sollen in der Regel unterhalten und lustig sein, während Dokudramen darauf aus sind, ihre Rezipienten auf eine neue, unterhaltsame Art über historische Ereignisse zu informieren. Beide Formen verwenden dramatische Elemente, um Geschichten bzw. Tatsachen in einem neuen, erfrischenden Stil zu präsentieren. Der Erfolg dieser hybriden Dokumentarfilme führte dazu, dass „documentary concerns and techniques have influenced and been taken up by mainstream, narrative cinema“¹³² und in Folge „has had a significant impact on the film industry as a whole, with no signs of slowing down.“¹³³

Das Problem, das dem klassischen Dokumentarfilm seit den Forderungen Griersons¹³⁴ anhaftet, ist, dass er als belehrend gilt – er als eine Art Unterrichtsmittel verstanden wird. Nach dem Betrachten fühlt man sich zwar schlauer, aber eigentlich ist man aufgrund der altmodischen, lehrhaften Präsentationsform gelangweilt. Es gilt diesen Status zu verlieren. Hybride Dokumentarfilme bieten dabei einen Weg aus dieser Krise an.¹³⁵

129 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

130 Ebd.

131 Vgl. McFawn, Will: Document This: The Synthesis of Fiction and Documentary Form. Online: www.willsmockumentaries.tumblr.com. USA: 2012. letzter Zugriff 30.12.2014.

132 Rhodes, Gary; Springer, John: Docufictions - Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 3.

133 McFawn, Will: Document This: The Synthesis of Fiction and Documentary Form. Online: www.willsmockumentaries.tumblr.com. USA: 2012. letzter Zugriff 30.12.2014.

134 John Grierson gilt als 'Vater des britischen und kanadischen Dokumentarfilms'. Ihm wird die Einführung des Begriffs 'documentary' zugeschrieben. Er hatte die Idee, dass Film volksbildend und moralisierend sein und mit seiner propagandistischen Wirkung zur Überwindung der Großen Depression in Großbritannien der 20er Jahre beitragen könne.

135 Kilb, Andreas: Wir brauchen ein Ethos des Dokumentarischen. Online: Frankfurter Allgemeine Onlineausgabe. Frankfurt: 2004. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/andreas-veiel-wir-brauchen-ein-ethos-des-dokumentarischen-1175231.html letzter Zugriff 06.03.2014.

Eva Hohenberger sieht eine Tendenz in den Hybridisierungsprozessen von fiktionalen und faktischen Strategien:

„Es ist heute unumstritten, dass Dokumentarfilme erzählen und dass sie sich dabei Verfahren bedienen, die der Spielfilm historisch bereitgestellt hat. Dass auch umgekehrt dokumentarische Authentisierungsstrategien in den Spielfilm Einzug gehalten haben, schwächt nicht nur die Gründungsmythen zweier strikt getrennter Gattungen zunehmend ab und gibt den Blick für deren Interferenzen frei, sondern deutet darauf hin, dass der Dokumentarfilm nicht als fiktionsfreie Diskursform zu begreifen ist.“¹³⁶

Linda Williams äußert sich zum aktuellen Diskurs über die Zukunft und Möglichkeiten des Dokumentarfilms wie folgt:

„Anstatt uns zwischen dem idealistischen Glauben an die dokumentarische Wahrheit und der zynischen Zuflucht zur Fiktion aufzureiben, sollten wir den Dokumentarfilm nicht dem Wesen nach als wahr begreifen, sondern als eine Reihe von Strategien definieren, aus denen man vor dem Hintergrund relativer und kontingenter Wahrheiten auswählen kann.“¹³⁷

Auch Jean Baudrillard sieht die neuen hybriden Dokumentarfilmgattungen als eine positive Entwicklung und eine neue Chance:

„Eine ganze Generation von Filmen kommt auf uns zu, die im Verhältnis zu dem, was man kennt, das sind, was der Androide für den Menschen ist: wundervolle Artefakte, ohne Fehl, geniale Simulakren, denen es nur am Imaginären fehlt, und an jener eigentümlichen Halluzination, die eben das Kino zum Kino macht.“¹³⁸

Laut Stefan Höltgen sieht Baudrillard den eigentümlichen Charakter des Kinos nicht im „Zwang zur historischen Treue, zu einer perfekten Wiedergabe also in historischer Authentizität von Erzählung und Darstellung, sondern im Gegenteil in der reinen Fiktion.“¹³⁹

Knut Hickethier steht dem Einsatz von fiktionalen Stilmittel im Dokumentarfilm ebenfalls positiv gegenüber und ist der Meinung:

„Wenn das Fiktionale, das Dokumentarische und der Animationsfilm als verschiedene Modi des Erzählens verstanden werden, sind sie auch innerhalb eines Erzählzusammenhanges

136 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 67. (M. Fröschl zitiert E. Hohenberger)

137 Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm, In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 32.

138 Baudrillard, Jean: Kool Killer und der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve, 1978. S. 53.

139 Höltgen, Stefan: Ein Versuch, die Theorien Jean Baudrillards für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen. In: Situationsraum.de. Berlin: keine Angabe des Erscheinungsjahr.

<http://www.simulationsraum.de/bibliografie/essays/simulationstheorie-und-film/> letzter Zugriff 03.01.2015

miteinander kombinierbar. Der Wechsel von einem Modus zum anderen wird als Irritation innerhalb der Erzählhaltung verstanden, stellt einen Bruch in der Kohärenz des Erzählten dar, kann jedoch bei häufiger Verwendung auch eine besondere Form der Weltvermittlung, eine individuelle Sicht und ästhetische Handschrift ausdrücken.¹⁴⁰

Man ist davon ausgegangen, dass der Dokumentarfilm in der Lage ist, einen Wandel zu bewirken, indem die Rezipienten von ihm aufgefordert werden, sich mit den präsentierten Fakten auseinanderzusetzen, ein Fazit zu ziehen und es dann umsetzen zu können. Doch genau dieser „Aspekt des Dokumentarfilms wurde von Fernsehanstalten bedroht, die von Zuschauerzahlen und fixen Programmzeiten abhängig sind. Obwohl neue Technologien die Vorstellung von Referentialität und Beweischarakter, die so zentral für das Projekt des Dokumentarischen sind, vielleicht untergraben, kann es auch sein, daß sie möglicherweise ein neues Forum für den sozial engagierten Dokumentarfilm darstellen.“¹⁴¹

Betrachtet man die Geschichte des Dokumentarfilms, fällt auf, dass er die Fähigkeit besitzt, technische Entwicklungen für sich zu adaptieren und von ihnen zu lernen. „Ebenso wie sich der Dokumentarfilm durch das Fernsehen neu definiert hat, bringen auch die multimedialen Entwicklungen einen Paradigmenwechsel mit sich, der imstande ist, das Genre vollkommen zu verändern.“¹⁴² Die Verbindung von Digitaltechnologien mit dem Dokumentarfilm eröffnet dem Dokumentaristen neue Möglichkeiten zur Verbreitung – wie z. B. durch DVDs, Blue Rays und Internetauftritten – und Vermittlung – durch neue dokumentarische Formen – „von Fakten über die Gesellschaft sowie das Potenzial, solche Informationen auf neue und spannende Art und Weise einem weit größeren weltweiten Publikum zu vermitteln, als das über den traditionellen Verleih von Dokumentarfilmen möglich ist.“¹⁴³

Auch für Matthias Steinle stellen die hybriden Dokumentarfilmgattungen keine Bedrohung dar, sondern genau das Gegenteil: „Die Hybridität des Genres darf nicht als Bedrohung oder Problem angesehen werden, sondern diese als produktiver Gestaltungsraum ernst genommen werden.“¹⁴⁴

140 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 41. (M. Fröschl zitiert K. Hickethier)

141 Roscoe, Jane; Hughes, Peter: Die Vermittlung von 'wahren Geschichten'-Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. In: Montage AV 8/1/1999. Berlin: Schüren Verlag, 1999. S. 137.

142 Ebd. S. 137.

143 Ebd. S. 137.

144 Steinle, Matthias: Alles Dokudrama? – über das Neue im Alten eines schillernden Begriffs. In: Medienwissenschaft 1/2010. Magdeburg: Schüren Verlag, 2010. S. 13.

3. Die Mockumentary – ein Aufruf zur aktiven und kritischen Rezeption 'authentischer'

Bilder

Um zu verstehen, warum Mockumentaries von Rezipienten als Dokumentarfilme gerahmt werden und nicht sofort als fiktionale Filme erkannt werden, möchte ich – bevor ich näher auf das Genre Mockumentary eingehe – noch auf die unterschiedlichen Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms – die Bill Nichols in seinem Buch *Introduction to Documentary* unterscheidet – auf die Authentisierungsstrategien des Dokumentarfilms und anschließend auf Roger Odins Theorie zur 'dokumentarisierenden Lektüre'¹⁴⁵ eingehen, da es genau diese Repräsentationsmodi und Authentisierungsstrategien sind, die von einer Mockumentary kopiert bzw. angewendet werden, um nicht sofort als fiktionaler Spielfilm vom Rezipienten enttarnt zu werden.

3.1. Die Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms

Bill Nichols untersucht in seinem Buch *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* den Dokumentarfilm nach seinen formalen Strukturen und erstellt infolgedessen das Modell der 'Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms'. Durch den Einsatz verschiedener Codes und Konventionen werden unterschiedliche Sichtweisen der Wirklichkeit dargelegt. Diese Repräsentationsmodi sind laut Nichols ausschlaggebend dafür, dass der Rezipient abwägen kann, ob das Gesehene authentisch ist.¹⁴⁶

Diese unterschiedlichen Repräsentationsmodi werde ich im Folgenden kurz erläutern.

3.1.1. Der expositorische Modus

Der von Nichols beschriebene expositorische Dokumentarfilmmodus wird als „klassischer Erzähldokumentarismus“¹⁴⁷ bezeichnet. Diese Form von Dokumentarfilmen ist in den 1920er Jahren entstanden. Dokumentarfilme des expositorischen Modus arbeiten mit einer sogenannten 'Voice of God', einem allwissenden Erzähler aus dem 'Off', der den Rezipienten direkt anspricht und ihn mit seinen Argumentationen überzeugen soll. Um die Argumente des Erzählers zu belegen und

¹⁴⁵ Dabei erläutert Odin, dass jeder Film – sowohl ein Spielfilm als auch ein Dokumentarfilm – eine bestimmte 'Rahmung' hat, der den Rezipienten eine Lektüreeinweisung für den Film gibt, um ihn als fiktiv oder dokumentarisch zu rezipieren.

¹⁴⁶ Vgl. Bornkamm, Henriette: *Bilder, die lügen...*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 56.

¹⁴⁷ Ebd. S. 57.

um den „Eindruck von Ausgewogenheit und Objektivität zu fördern“¹⁴⁸, werden Experteninterviews und Archivmaterial eingesetzt. Die Montage dieser Dokumentarfilme orientiert sich vorzugsweise an der Argumentation und nicht an dem zeitlichen Ablauf von Ereignissen. Nachteile des expositorischen Modus sind, dass er zu didaktisch ist und er leicht zu Propagandazwecken eingesetzt werden kann.¹⁴⁹

3.1.2. Der observatorische Modus

Im observatorischen Modus werden intervenierende Kommentare vermieden. Politische und soziale Ereignisse stehen im Mittelpunkt. Es geht dabei eher um die Beobachtung und Beschreibung als um eine Erklärung oder Interpretation. Die Entwicklung von tragbaren 16mm Filmkameras und mobilen Tonaufnahmegeräten sind entscheidend für das Entstehen dieses Repräsentationsmodus. Die heutige Form des observatorischen Modus hat sich aus dem französischen Cinéma Vérité und dem amerikanischen Direct Cinema der 1960er Jahre entwickelt. Es werden reale Personen in ungestellten Situationen ohne Drehbuch gefilmt. Die direkte Kommunikation zwischen Filmemacher und Protagonist wird vermieden. Die Montage hat „in diesem Modus die Funktion ähnlich wie im Spielfilm räumliche und zeitliche Kontinuität zwischen den Einstellungen zu erzeugen. Der Zuschauer wird so zum geheimen Beobachter realer Geschehnisse [...]“¹⁵⁰

Der Kamerastil des observatorischen Modus kann als 'search and discover' beschrieben werden. Typisch für diesen Modus sind Handkamerabilder mit schnellen Schwenks und Zooms sowie lange Plansequenzen. Die Schwäche des observatorischen Modus liegt darin, dass der Filmemacher versucht, die Anwesenheit der Kamera zu verbergen und somit behauptet, objektiv zu sein. Den Rezipienten wird somit 'vorgegaukelt', dass sie ein reales Ereignis unverfälscht miterleben bzw. beobachten können.¹⁵¹

3.1.3. Der interaktive Modus

Der interaktive Modus etablierte sich gegen Ende der 1950er Jahre. Im Vergleich zum observatorischen Modus, nimmt der Regisseur wieder eine zentrale Rolle im Film ein. Dieser Modus „zeichnet sich durch eine direkte Beziehung zwischen Filmemacher und

148 Bornkamm, Henriette: Bilder, die lügen... . Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 57.

149 Vgl. Ebd. S. 56ff.

150 Ebd. S. 59.

151 Vgl. Ebd. S. 58ff.

Dokumentarfilmthema aus.¹⁵² Der Regisseur wird Zeuge des Geschehens und ist ein offensichtlicher Teil der Handlung. Die von ihm ausführlich geführten Interviews mit Akteuren, Zeitzeugen und Experten – sogenannte 'Talking Heads'¹⁵³ – stehen bei diesem Modi im Zentrum. Die Monologe bzw. Gespräche die der Filmemacher mit den 'Talking Heads' oder die 'Talking Heads' untereinander führen, „funktionieren als mündliche Geschichte (Oral History (Anm.d.A.)), in der Augenzeugen Vergangenheit und Gegenwart zusammenbringen oder ein bestimmtes (geschichtliches) Gebiet rekonstruieren.“¹⁵⁴ Die Rezipienten erhalten „keinen direkten Zugang zur sozio-historischen Welt“¹⁵⁵, sondern sehen diese aus der Perspektive des Regisseurs und der 'Talking Heads'. Sie müssen eigenständig entscheiden, ob das Gesehene bzw. Gehörte verallgemeinert werden kann. Die Problematik die diesem Modus anhaftet, liegt in der Auswahl der 'Talking Heads' und dem Arrangement derer Aussagen. Es liegt am Regisseur, ob er sie als glaubwürdig oder unglaubwürdig präsentiert. Dadurch besteht die Möglichkeit, falsche – also fiktive – Fakten als wahr erscheinen zu lassen.¹⁵⁶

3.1.4. Der reflexive Modus

Im reflexiven Modus wird bewusst auf den konstruierten und subjektiven Charakter von Dokumentarfilmen hingewiesen, da die Filmemacher grundsätzlich die Möglichkeit der objektiven Darstellung von Wirklichkeit anzweifeln. Es kommt zu einem Bruch der dokumentarischen Codes und Konventionen. Diese Form des Dokumentarfilms entstand in den 1970er Jahren und soll den Rezipienten auf die Schwächen und die damit verbundenen Problematiken der zuvor aufgezählten Modi, aufmerksam machen. In Filmen des reflexiven Modus fehlen eindeutige Hinweise die den Rezipienten zu einer bestimmten Lesart des Films lenken.¹⁵⁷ Die Rezipienten werden „in noch stärkerem Maße als im interaktiven Modus dazu angehalten selbst zu entscheiden, wie sie den Film lesen.“¹⁵⁸

152 Bornkamm, Henriette: Bilder, die lügen... . Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 60.

153 Zeitzeugen die direkt in die Kamera oder zu einem Interviewpartner sprechen

154 Bornkamm, Henriette: Bilder, die lügen... . Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 60.

155 Ebd. S. 60.

156 Vgl. Ebd. S. 60.

157 Vgl. Ebd. S. 61.

158 Ebd. S. 61.

3.1.5. Der performative Modus

Wie im reflexiven Modus muss auch im performativen Modus der Rezipient selbst entscheiden wie authentisch die Abbildung von Wirklichkeit in Dokumentarfilmen tatsächlich ist. Er betont die subjektive Darstellung von Realität in Dokumentarfilmen. „Er stellt Fakten und fiktionale Inhalte auf komplizierte Art und Weise als unterschiedliche Entitäten dar und fordert die Zuschauer auf, mit den Zwischenräumen, die entstehen, gedanklich zu spielen.“¹⁵⁹ Entstanden ist der performative Modus Ende der 1980er Jahre.¹⁶⁰

3.2. Roger Odin und die Anweisung zur fiktivisierenden oder dokumentarisierenden Lektüre

In seiner Analyse *Dokumentarischer Film – dokumentarische Lektüre* geht Odin nicht auf die Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und fiktiven Film ein, da – wie wir ja bereits aus dem zweiten Kapitel wissen – jeder Film inszeniert ist.

Er stellt die Rezeption in den Mittelpunkt und differenziert zwischen einer dokumentarisierenden und fiktivisierenden Lektüre durch den Leser.¹⁶¹ Bei der fiktivisierenden Lektüre kommt es zur „Weigerung der Konstruktion eines 'Ursprungs-Ichs' durch den Leser“¹⁶². Im Gegensatz dazu kommt es bei der dokumentarisierenden Lektüre zur „Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators durch den Leser“.¹⁶³ Das heißt, dass ein Dokumentarfilm dann als solcher gelesen wird, „wenn eine Kommunikationsinstanz (real präsupponierter Enunziator) in der Realität verortet werden kann.“¹⁶⁴

Als Enunziator kann z. B. der Autor/Regisseur verstanden werden, der Wissen über die reale Welt vermittelt oder die Kamera, „wenn man alles, was sich vor der Kamera befindet als 'Realität' annimmt.“¹⁶⁵ Auch der Kameramann kann als Enunziator verstanden werden, da er „sich an den Orten befand, wo die Ereignisse abliefen [...]“.¹⁶⁶ Es gibt also verschiedene Möglichkeiten der

159 Bornkamm, Henriette: *Bilder, die lügen...*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. S. 63.

160 Vgl. Ebd. S. 63ff.

161 Odin verwendet den Ausdruck Leser statt Rezipient, da es um das Lesen eines Films in einer bestimmten Lektüreart geht. Film wird von ihm als Text bezeichnet und Filmemacher als Autoren.

162 Odin, Roger: *Dokumentarischer Film-dokumentarische Lektüre*. In: Blümlinger, Christa (Hsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 1990. S. 131.

163 Ebd. S. 131.

164 Weiser, Sophie: *Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform YouTube*. Wien: Diplomarbeit Uni Wien, 2013. S. 28.

165 Lampalzer-Oppermann, Gerda: *Lubitsch Junior – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch*. In: *Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen* 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 323.

166 Odin, Roger: *Dokumentarischer Film-dokumentarische Lektüre*. In: Blümlinger, Christa (Hsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 1990. S. 133.

dokumentarisierenden Lektüre.

Odin geht des Weiteren noch auf ergänzende Möglichkeiten ein, die die Entscheidung zur dokumentarisierenden Lektüre beeinflussen. Er sagt, „dass ein Film dem dokumentarischen Ensemble angehört, wenn er in seine Struktur explizit die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d. h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert.“¹⁶⁷

Diese Anweisungen zur dokumentarisierenden Lektüre gliedern sich dabei in drei Bereiche: den Vorspann, die textuellen Anweisungen und das stilistische System.¹⁶⁸

Im Vorspann kann durch die Form des Titels, dem Namen der Produktionsfirma, Schrifteinblendungen oder dem Fehlen von Schauspielernamen, erste Hinweise zu einer dokumentarisierenden Lektüre gegeben werden. Auch das Verzichten auf einen Vorspann gilt als eine Möglichkeit.¹⁶⁹

Unter textuelle Anweisungen fallen z. B. das Erscheinen eines Spezialisten, also jemandem dessen Ausführungen man glaubt, ferner die direkte Anrede der Rezipienten durch einen Moderator oder Interviewers sowie die abstrakte Strukturierung des Dargestellten durch die Verwendung von Kommentaren, Schemata oder Grafiken.¹⁷⁰

Stilistische Elemente wie verwackelte Kameraaufnahmen, Unschärfe, abrupte Zooms, brutale Schnitte, lange Plansequenzen, grobkörniger Film, schlechte Ausleuchtung, schlechte Tonqualität (Hintergrundgeräusche) oder die Hinwendung der Protagonisten zum Kameramann ect. fasst Odin unter der Bezeichnung 'stilistisches System' zusammen.¹⁷¹ Das stilistische System ist, wie im nächsten Abschnitt zusammengefasst, eine klassische Authentisierungsstrategie des Dokumentarfilms.

Darüber hinaus gibt es aber auch Filmgattungen bei denen es nicht klar ersichtlich ist, ob sie dem fiktionalen oder dokumentarischen Modus zuzuordnen sind wie beispielsweise hybride Filme, „die zwei (oder mehrere) Lektüreeinweisungen verbinden“¹⁷² und zweideutige Filme. Zudem existieren auch noch täuschende Filme, „die die Leser in die Falle ihrer textuellen Kompetenz gehen lassen, [...] bis zur letzten Einstellung des Filmes, die enthüllt, dass sich die Handlung und dadurch das bis dahin Gesehene als fiktiv erweist.“¹⁷³

167 Odin, Roger: Dokumentarischer Film-dokumentarische Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl, 1990. S. 135.

168 Vgl. Ebd. S. 135ff.

169 Vgl. Ebd. S. 136.

170 Vgl. Ebd. S. 137.

171 Vgl. Ebd. S. 137ff.

172 Ebd. S. 140.

173 Ebd. S. 140.

„Der Dokumentarfilm ist also nicht eine bestimmte Textsorte, sondern eine 'Lesart', die stark von den Wünschen und Erwartungen der Zuschauer abhängt. Erst in einem bestimmten Rahmen, in dem er gelesen wird, entsteht die Wahrnehmung eines Films als Dokumentarfilm.“¹⁷⁴

3.3. Authentisierungsstrategien des Dokumentarfilms

Zu den zuvor beschriebenen unterschiedlichen Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms, gibt es zusätzlich noch weitere Möglichkeiten, um den Rezipient von der Echtheit der gesehenen Bilder zu überzeugen.

„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.“¹⁷⁵

Authentisierungsstrategien sind Codes die sich im Laufe der Filmgeschichte entwickelt haben. Sie sollen dem Referenten vermitteln, dass es sich bei dem Gezeigten um ein authentisches Dokument aus der Wirklichkeit handelt. „Bestimmte Strategien der filmischen Darstellung evozieren eine hohe Glaubwürdigkeit, woraufhin die RezipientInnen aufgefordert werden einen 'Wahrnehmungsvertrag' mit dem jeweiligen Film zu schließen.“¹⁷⁶ Doch es obliegt dem Rezipienten selbst, auf Grund seiner Erfahrungen, seiner Empfindungen oder des Einflusses seiner Umgebung, die Entscheidung zu treffen, was er für authentisch hält.¹⁷⁷

Manfred Hattendorf über dokumentarische Codes:

„Die für den Dokumentarfilm postulierten spezifischen Codes des Authentischen etablieren sich in dem Maße, in dem sich der Dokumentarfilm in seinen diversen Genres gesellschaftlich konsolidiert und entwickelt. Ein Code erscheint dann ausgeprägt, wenn bestimmte filmische Strategien zur Authentisierung bei einem empirischen Publikum den überindividuellen Eindruck des Authentischen hervorrufen.“¹⁷⁸

174 Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform YouTube. Wien: Diplomarbeit Uni Wien, 2013. S. 30.

175 Ebd. S. 24. (S. Weiser zitiert M. Hattendorf)

176 Ebd. S. 24.

177 Vgl. Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 39.

178 Ebd. S. 39. (M. Fröschl zitiert M. Hattendorf)

Die vom Rezipienten als echt, also authentisch empfundenen Darstellungen vermitteln das Gefühl, „eine vor-filmische Realität ohne große Einflussnahme abzubilden. Es kommt zu einer ästhetischen Angleichung von Film und Realität, um eine möglichst perfekte Illusion der Wirklichkeit bieten zu können.“¹⁷⁹

Es folgt nun eine Auswahl und eine kurze Beschreibung der gebräuchlichsten Authentisierungsstrategien – also der Codes und Konventionen die in Dokumentarfilmen eingesetzt werden, um zur Authentisierung der Bilder gegenüber dem Rezipienten beizutragen.

3.3.1. Selbstreferenz

Die Definition für Selbstreferenz laut Duden ist: „Rückbeziehung, Bezugnahme auf sich selbst; sich in ihrer Aussage auf sich selbst zu beziehen.“¹⁸⁰

Für den Film bedeutet dies nichts anderes, als das in einem Film etwas über Film gesagt bzw. gezeigt wird. Kommentare wie 'In diesem Dokumentarfilm' oder 'Hallo, mein Name ist ... ich bin der Regisseur dieses Dokumentarfilmes' werden genutzt, um auf das Genre Dokumentarfilm hinzuweisen. Visuell kann z. B. ein Kino, das im Film zu sehen ist oder eine Filmrolle, die gezeigt wird, als Selbstreferenz gesehen werden.

„Filmische Selbstreferenzialität weist ein breites Band ästhetischer Möglichkeiten auf, das von der Abbildung des filmischen Produktions- oder Wiedergabeapparates im Filmbild über die Inszenierung filmkünstlerischer Schaffensprozesse bis hin zu Formen des Selbstzitates und der Mise-en-Abyme reicht.“¹⁸¹

3.3.2. Sprecher

Sprecher, vielleicht auch besser bekannt unter der Bezeichnung 'The Voice of God', sind Bestandteil von vielen Dokumentarfilmen die im expositorischen Repräsentationsmodus produziert wurden. Diese Authentisierungsstrategie ist aber vor allem bei Vertretern des 'Direct Cinema' sehr umstritten, da ein Sprecher zu einer unnötigen Beeinflussung des Rezipienten führen kann. Der Einsatz eines Sprechers zählt zu den ältesten *Methoden des Dokumentarismus für die Gestaltung eines Dokumentarfilms*.¹⁸²

179 Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform YouTube. Wien: Dipl. Arbeit Universität Wien, 2013. S.24.

180 <http://www.duden.de/rechtschreibung/Selbstreferenz> letzter Zugriff 05.01.2015.

181 <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5167> letzter Zugriff 03.01.2015.

182 Vgl. Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl.

„Die Authentisierung durch sprachliche Gestaltung in Dokumentarfilmen hängt von dem jeweils unterschiedlichen Rahmen ab, in welchen die sprachlichen Äußerungen eines Filmes kontextuell eingebettet werden.“¹⁸³ Für den Rezipienten haben Elemente wie z. B. ein Reporter oder Experte der in die Kamera spricht oder OFF-Kommentare, Signalcharakter. „Die Gattungserwartungen des Publikums wiederum sind bedeutsam für die Rezeption und damit auch für das Anerkennen des jeweils als authentisch signalisierten Bild- und Tonmaterials in den verschiedenen Filmen.“¹⁸⁴

3.3.3. Originalton

Für das Gefühl von Authentizität ist der Originalton sehr wichtig. Zum Originalton zählen akustische Ereignisse, Dialoge, Originalgeräusche und atmosphärische Tonaufnahmen die am Originaldrehort zu hören sind.

„Während der Produktion von Filmen und Videos geht es darum, den sogenannten O-Ton (Originalton (Anm. d. A.)), also jene akustischen Ereignisse, jene Originaltöne, die am Drehort hörbar sind und im Produkt verwendet werden sollen, mit bestmöglicher Qualität aufzuzeichnen. Auch wenn viele Elemente der Tonspur nachträglich bearbeitet, ersetzt, oder ergänzt werden, ist es einleuchtend, dass die Originalgeräusche in Hinblick auf Authentizität, Individualität und Lebendigkeit oft nur schwer zu übertreffen sind. Optimale Aufnahmebedingungen am Drehort sollen der gesamten Crew ein Anliegen sein, damit möglichst viel O-Ton im Endprodukt verwendet werden kann.“¹⁸⁵

Der Einsatz von Originalton zur Authentisierung des Gezeigten, ist vor allem bei RealityTV-Formaten sehr gefragt. Originalgeräusche spielen eine wichtige Rolle bei der Authentizitätsempfindung. Um den Rezipienten von der Authentizität des Materials zu überzeugen, sollten Hintergrundgeräusche bei einer Live-Szene oder einem Live-Interview – sofern es nicht in einem geschlossenen Raum stattfindet – nie fehlen. „In besonderen Fällen, so auch in Fake-Dokus, verwendet man die Sprache (und den Ton allgemein) zur dramaturgischen Manipulation des Visuellen, um Aussagen zu lenken und die Rezeption in eine bestimmte Richtung zu führen.“¹⁸⁶

Auch die Filmmusik fällt in diese Kategorie. „Die Stimmung die im Bild vermittelt wird, wird auch in der Musik wiedergegeben.“¹⁸⁷

Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 48.

183 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 48. (M. Fröschl zitiert M. Hattendorf)

184 Ebd. S. 48. (M. Fröschl zitiert M. Hattendorf)

185 Ebd. S. 56. (M. Fröschl zitiert H. Raffaseder)

186 Ebd. S. 58. (M. Fröschl zitiert C. Edthofer)

187 Ebd. S. 58.

3.3.4. Kamera

Wie schon in Kapitel 2 ausgeführt, ist es nahezu unmöglich festzustellen, ob die in Filmen oder Fotografien uns vorgesetzten Bilder der 'Wirklichkeit', authentisch sind.

„Der Ansatz nach der Frage der Echtheit einer Filmaufnahme, zielt auf das Erkennen von offensichtlichen Fälschungen ab, durch Inszenierungen von Bildern, wie sie im Propagandafilm (aber nicht nur dort) anzutreffen sind.“¹⁸⁸

Um ein Gefühl der Authentizität zu erzeugen, gibt es bestimmte Techniken in der Kameraführung. Wenn es zu einer Interaktion zwischen einer gefilmten Person und der Kamera kommt, wird diese Interaktion als Zugeständnis für die Anwesenheit der Kamera verstanden, und die Bilder somit als authentisch wahrgenommen. Auch im Bild sichtbares Filmequipment wie Stative, Scheinwerfer oder Mikrofone erzeugen den Eindruck von Authentizität. „Es ist also gerade die Anwesenheit des filmischen Apparates, der ein filmisch vermitteltes Geschehen glaubhaft authentisch macht.“¹⁸⁹

Die technische Weiterentwicklung des Filmequipments hin zu kleineren tragbaren Kameras, hat entscheidend zur Entstehung von authentisierenden Kamerastilen beigetragen. Aufgrund der neuen Möglichkeiten, wie von der Schulter zu filmen, dem Einsatz des eingebauten Zooms und dem Verwenden von lichtempfindlicheren Kameras, wurde es möglich, einen 'Reality-Look' zu erzeugen. Besondere Authentizität wird den sogenannten Homevideos (private Filmaufnahmen z. B. von Geburtstagen, Urlaubsausflügen oder seinen spielenden Kindern) zugesprochen. Daher werden Stilmittel wie z. B. der Einsatz einer Handkamera – auch Wackelkamera genannt, schnelle Schwenks, ruckelnde Zooms oder Unschärfen von Rezipienten als besonders authentisch wahrgenommen, da sie sie mit Homevideos assoziieren.¹⁹⁰

3.3.5. Lichtsetzung und Farbkorrektur

Die Lichtgestaltung und Farbkorrektur wird bei Dokumentarfilmen – im Vergleich zum Spielfilm – eher sparsam eingesetzt. Der Rezipient darf nicht den Eindruck erhalten, dass eine Szene inszeniert sein könnte. Das Licht sollte so gesetzt werden, dass man den Eindruck bekommt, es handle sich um Sonnenlicht. Wird mit Kunstlicht gearbeitet wirkt es realistischer, wenn die Quelle oder die

188 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 59. (M. Fröschl zitiert M. Hattendorf)

189 Ebd. S. 60. (M. Fröschl zitiert N. Bornstar)

190 Vgl. Ebd. S. 60.

Scheinwerfer im Bild zu sehen sind.¹⁹¹ Bei den meisten Dokumentarfilmproduktionen wird jedoch auf das Setzen von Kunstlicht verzichtet und nur das vor Ort vorhandene verwendet.

„Vorwiegend im dokumentarischen Bereich wurde ab den 1940er Jahren durch den Wechsel des Produktionsortes vom Studio zu 'On location' mit dem dort vorhandenen Licht, dem available light, als dramaturgischem, Authentizität signalisierendem Stilmittel gearbeitet.“¹⁹²

Eine weitere Möglichkeit Authentizität durch Licht zu generieren, ist der Einsatz von Aufstecklichtern für die Kamera. Die Aufstecklichter geben dem Bild einen sehr charakteristischen, authentischen Look.

Eine Farbkorrektur wie man sie von Spielfilmen gewohnt ist, findet beim Dokumentarfilm eher selten statt. Wenn, dann nur, um den Einstellungen und Sequenzen ein einheitliches Aussehen zu geben. In den meisten Fällen wird aber nur darauf geachtet, dass das Material keinen Farbstich hat, sprich der Weißabgleich richtig gemacht wurde.

Auch die Entscheidung, ob man einen Dokumentarfilm in schwarz-weiß oder Farbe dreht, hat Einfluss auf die Authentizität. „Generell gilt schwarz-weiß wirkt eher objektiv, farbig wirkt nüchtern oder realistisch, [...]“.“¹⁹³

3.3.6. Montage und Schnitt

Heutzutage wird Schnitt und Montage als dasselbe verstanden. Doch in der Filmtheorie werden beide Begriffe als eigenständig erfasst. Der Schnitt ist ein technischer Vorgang, bei dem verschiedene Einstellungen in eine Reihenfolge gebracht werden. Die Montage ist dagegen ein ästhetisches Prinzip das geschnittene Einstellungen und Inhalte aneinanderreicht.¹⁹⁴

Eine Schnitttechnik die eine Illusion von Realität auslöst, ist der unsichtbare Schnitt. Dabei wird dem Rezipienten der Eindruck vermittelt, dass „kein Schnitt angewendet wurde und sich die Kamera dynamisch mit den sich entfaltenden Ereignissen bewegt.“¹⁹⁵

191 Vgl. Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 63.

192 <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=247> letzter Zugriff 30.12.2014.

193 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 65.

194 Vgl. Ebd. S. 65.

195 Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform YouTube. Wien: Dipl. Arbeit Universität Wien, 2013. S. 25.

„Schnitt und Montage erzeugen eine zweite Bewegungsebene, die sich nicht nur auf im Bild sichtbare Bewegung beschränkt, sondern auch die Dramaturgie des Films weiterbewegt und das Erzählte in einen tragenden Rhythmus überführt.“¹⁹⁶

Die Entscheidung in welchem Rhythmus und welchem Stil ein Film geschnitten wird, trifft der Cutter oder Regisseur. Für die Glaubwürdigkeit des Films ist es wichtig, in welchem Kontext die Einstellungen präsentiert werden. Der Rhythmus der Montage sollte an die Sehgewohnheiten der Rezipienten angepasst sein. Denn der Rezipient versucht, einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Einstellungen zu finden und ermittelt daraus den Wahrheitsgehalt.¹⁹⁷

„Dies gilt unbeschadet der speziellen Eigenheit aller Dokumentarsendungen, Wirklichkeit einerseits authentisch zu 'dokumentieren', d. h. möglichst unverfälscht zu reproduzieren, sie andererseits aber informations- und aufklärungsorientiert zu konstruieren und insofern eine Geschichte zu erzählen, was nicht möglich ist ohne Schnitt, Montage, Strukturierung, Gewichtung, Arrangement, Interpretation – kurz Inszenierung. Der Dokumentarfilm beschreibt die Wirklichkeit aus einer bestimmten Perspektive, macht sie als bedeutungsvolle überhaupt erst erkennbar und kann sie damit unter Umständen 'authentischer', 'wahrer' darstellen als das ungestaltete naive Abfilmen von Oberfläche.“¹⁹⁸

3.3.7. Interview und Kommentar

Der Dokumentarfilm wird auch als 'Expertenfilm' bezeichnet. Die Rezipienten eines Dokumentarfilms erwarten, dass der Inhalt des Films gewissenhaft recherchiert wurde oder der Regisseur ein Fachmann des behandelten Themas ist. Doch da Regisseure selten Experten des im Film behandelten Themas sind, werden meist (echte) Experten herangezogen, die den Rezipienten Erklärungen und Fakten präsentieren. Für die Authentizität eines Dokumentarfilms sind Experten sehr wichtig, da Menschen Spezialisten mehr vertrauen, die den Anschein erwecken, fachliche Kompetenz zu besitzen.¹⁹⁹

„In Orson Welles Film 'F for Fake' (FRA 1975) erklärt der Sprecher, „Experten wären die Orakel der Neuzeit“ und weiter: „Sie sprechen mit der Autorität des Computers. Was sie zu kennen vorgeben, kennen sie kaum mehr als oberflächlich. Trotzdem verneigen wir uns vor ihnen. Sie sind ein Gottesgeschenk für den Fälscher.“²⁰⁰

196 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 65-66. (M. Fröschl zitiert J. A. Steber)

197 Vgl. Ebd. S. 66.

198 Ebd. S. 66. (M. Fröschl zitiert W. Faulstich)

199 Vgl. Ebd. S. 70.

200 Ebd. S. 70. (M. Fröschl zitiert S. Römer)

Weitere Faktoren welche die Glaubwürdigkeit des gesehenen Materials beeinflussen können, sind die Bekanntheit der interviewten Person, die Redegewandtheit des Interviewten, der subjektive optische Eindruck einer Person sowie der Kontext und die Aussagen dieser.

Allgemein gilt, dass Menschen vor der Kamera von Rezipienten authentischer wahrgenommen werden, wenn sie sich der Anwesenheit der Kamera nicht bewusst sind.²⁰¹

Vielen Zuschauern ist durchaus bewusst, dass Aussagen zu einer Thematik nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen müssen. Da die Zuschauer ein bestimmtes Maß an Vertrauen gegenüber dem Medium entgegenbringen und davon ausgehen, dass diese Falschmeldungen gekennzeichnet werden und extra eingebaut wurden um „den Kontrast zu wirklichen Tatsachen zu verstärken, [...]“.²⁰²

„Jeder Bericht ist abhängig von der Bildpräsenz der Agierenden und ihrem Sprachgestus. Durch die Interviewsituation im Speziellen greifen Regisseure nicht nur verändernd in die reale Situation ein, sondern stülpen ihr auch noch fernseheigene Muster auf: Arrangierte Szenarien, Kunstlicht, Requisiten, Zeugenschaften im ästhetisch ansprechenden Umfeld.“²⁰³

3.3.8. Archivmaterial und Re-enactments

Es ist hinlänglich bekannt, dass Archivmaterial, sofern es sich tatsächlich um echtes Material handelt, eine authentisierende Wirkung hat. Unter Archivmaterial versteht man ein geschichtliches Dokument, das in einem Archiv oder einer Sammlung aufbewahrt wird – wie Filme und Fotos, aber auch private Home-Videos und Familienfotos – und somit als echt einzustufen ist.

Trotz diverser Möglichkeiten, einen Film oder ein Foto zu manipulieren und zu vervielfältigen, wird dem Archivmaterial vonseiten der Rezipienten noch immer mehr Vertrauen entgegen gebracht, als einer Erzählung.

Wie schon in Kapitel 2 angeführt, ist es gegenwärtig für uns Rezipienten sehr schwer zwischen einem echten und einem manipulierten Film oder Foto zu unterscheiden. Die einzige Möglichkeit wirklich sicher zu gehen, dass es sich um authentisches Material handelt ist, wenn man bei den Dreharbeiten dabei war oder das Material selbst gedreht hat.

Von Rezipienten als manipuliert erkanntes Archivmaterial wirkt natürlich nicht authentisierend, sondern generiert Unglaubwürdigkeit.²⁰⁴

201 Vgl. Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 70.

202 Ebd. S. 71.

203 Ebd. S. 71ff. (M. Fröschl zitiert P. Marchal)

204 Vgl. Ebd. S. 74.

Offensichtlich, also absichtlich erkennbar gemachte Bildmanipulationen, haben aber auch einen positiven Aspekt:

„Offensichtlich manipulierte Bilder des (Archiv-) Materials werden meist in sehr kurzen Einstellungen gezeigt. Auch Absurditäten sind in ihrer Wichtigkeit mit den Einblendungen der Zeitungsmeldungen oder der direkten Adressierung gleichzusetzen. Die widersinnigen oder offensichtlich manipultierten Bilder besitzen ein gewisses 'Schockpotenzial', d. h., sie reißen den Zuschauer aus seiner passiven Rezeptionssituation heraus und animieren zu mehr Aufmerksamkeit.“²⁰⁵

Im Gegensatz zu offensichtlich manipultierten Bildern, muss eine ersichtliche Inszenierung nicht zu einer zweifelhaften Rezeption führen.

„Soll durch den Film phänomenologisch der Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt werden, können lange, ungeschnittene (inszenierte) Einstellungen das Moment der Inszenierung zugunsten einer Teilnahme des Zuschauers als Augenzeuge der gezeigten Ereignisse zurücktreten lassen.“²⁰⁶

Re-enactments – inszenierte, nachgestellte Szenen von historischen Ereignissen die möglichst authentisch wirken sollen – werden gerne in Dokumentarfilmen eingesetzt, um den Rezipienten eine neue Sichtweise bzw. besseren Blick auf ein historisches Ereignis zu ermöglichen. Das ist vor allem für Rezipienten mit einem geringen Vorstellungsvermögen von Vorteil. Re-enactments sind vor allem in Dokumentarfilmen, die im expositorischen Modus gedreht wurden zu finden.²⁰⁷

Doch Re-enactments sind keine, wie man denken könnte, Erfindung der jüngeren Filmgeschichte. Wie schon in Kapitel 2 angemerkt, beinhalten die ersten langen Dokumentarfilme bereits Re-enactments, da es zu dieser Zeit auf Grund der technischen Möglichkeiten, einfach nicht anders möglich war dokumentarisch zu arbeiten.

3.3.9. Beweisobjekte und Originalschauplätze

Es scheint durch das Drehen an Originalschauplätzen, also einem Ort an dem sich eine Begebenheit zugetragen hat, eine spezielle „Verbindung zur Wirklichkeit zu entstehen.“²⁰⁸ Oft reicht schon eine

205 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 73. (M. Fröschl zitiert C. Edthofer)

206 Ebd. S. 74. (M. Fröschl zitiert M. Hattendorf)

207 Ebd. S. 73ff.

208 Ebd. S. 76.

kurze Aufnahme dieses Ortes aus der Gegenwart, um Geschehnisse die sich dort ereignet haben, dem Rezipienten realistischer zu präsentieren.

Beweisobjekte sind Gegenstände, Fotos, Filme, Zeitungsartikel und andere, die den Rezipienten überzeugen bzw. eine Aussage oder Tat bestätigen sollen.

„Sorgfältig recherchierte Beweisobjekte ermöglichen dabei dem Rezipienten sich auf etwas zu konzentrieren, es werden gut belegbare Beweise präsentiert, an die sich der Zuschauer gerne klammert. Besondere Artefakte und Beweise erscheinen uns wichtig. Es sind welche, wie personalisierte Vorgänge, wertbesetzte Objekte und Ereignisse, das Ungewöhnliche und Dinge die uns nah sind, die wir mit der eigenen Person verbinden, die andere Eindrücke vernachlässigen lassen.“²⁰⁹

Zumeist handelt es sich bei den vorgelegten Beweisstücken um Artefakte, die aus einem Archiv, einer Sammlung oder von einem geheimnisvollen Fundort stammen. Dieser Umstand wirkt auf Rezipienten glaubhaft und lässt dadurch diese Artefakte authentisch wirken.²¹⁰

3.3.10. Texteinblendungen

Um den Rezipienten über einen bestimmten Sachverhalt zu informieren, um Zitate einzublenden oder um ein Kapitel einzuleiten, werden in Dokumentarfilmen oft Texteinblendungen verwendet. Doch sollte darauf geachtet werden, dass Texteinblendungen nur in Maßen eingesetzt werden, da sich der Rezipient durch zu viel lesen schnell langweilt.²¹¹

„Zusätzliche Texterläuterungen sollen so sparsam wie überhaupt nur möglich beigegeben werden. Wichtigstes Gebot für den Einsatz von Text ist Verständlichmachen. Der zusätzliche Text soll nicht mehr (allerdings auch nicht weniger) bewirken, als die beobachteten Szenen, die beobachteten Menschen, ihr Reden, die Zeit oder den Ort der Handlung begreifbar machen.“²¹²

209 Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 77.

210 Vgl. Ebd. S. 76ff.

211 Ebd. S. 78.

212 Ebd. S. 78ff. (M. Fröschl zitiert K. Wildenhahn)

Laut Clarissa Edthofer können Texteinblendungen und die Einblendung von Kommentaren aber auch sehr hilfreich sein:

„So wie Fotos oft erst durch Bildunterschriften oder Begleittexte, aus Bildfolgen, Anlässen oder Lokalisationen ihre Bedeutung beziehen, existiert der rezipierbare Gehalt einer filmischen Einstellung in Dokumentarfilmen vor allem im Spannungsumfeld aus umgebenen Einstellungen, von Originalton und Sprache, Musik oder Geräuschen oder Kommentar.“²¹³

Martina Fröschl greift in *Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts* eine interessante These bezüglich der Wichtigkeit von Texten im Dokumentarfilm auf, „wonach bis zu den 1970er Jahren sehr viele textbeladene Dokumentationen zu finden waren, weil die Rezipienten zu der Zeit, die Syntax der Bilder noch nicht so gut verstanden hätten. Die Decodierung von Zusammenhängen im Inhalt der Bilder musste erst erlernt werden. Nun hat nach dieser These, aber genau diese Textlastigkeit der Filme dazu geführt, dass die Bedeutungen der Bilder auf eine bestimmte Weise verstanden werden. Der Zuschauer hat über die Jahre gewisse Gewohnheiten entwickelt, was seine emotionale Führung, die Orientierung im filmischen Raum, das Filmtempo, die historische Lokalisierung von Einstellungen, die Einführung von Personen und Schauplätzen und das Lenken seiner Aufmerksamkeit, betrifft. Texte im Film waren dabei stark mit verantwortlich.“²¹⁴

3.3.11. Trickaufnahmen und Grafiken

Man könnte meinen, Computeranimationen, Trickaufnahmen, Grafiken und Effekte wären als Authentisierungsstrategien nicht zu gebrauchen. Doch diese Elemente sind hilfreich, um behandelte Themen oder Ereignisse leichter verständlich zu machen. Der Rezipient bekommt logisch veranschaulicht wie etwas gewesen ist bzw. wie etwas funktioniert. Er kann „scheinbar selbst mit seinem Gehirn einen Beweis für die Richtigkeit des Inhalts erbringen. Dadurch wird ein Film authentischer.“²¹⁵

„Der Filmtrick stellt auch immer dann ein Hilfsmittel dar, wenn dem Regisseur keine oder unter dramaturgisch-technischen Gesichtspunkten nur ungenügende Realfilmaufnahmen eines Ereignisses zur Verfügung stehen.“²¹⁶

213 Fröschl, Martina: *Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts*. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009. S. 78. (M. Fröschl zitiert C. Edthofer)

214 Ebd. S. 78.

215 Ebd. S. 79.

216 Ebd. S. 80. (M. Fröschl zitiert M. Hattendorf)

3.4. 'Mock-docness' - Die Unterteilung von Mockumentaries nach den drei Graden ihrer Reflexivität gegenüber dem klassischen Dokumentarfilm

In *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, der ersten Genealogie über Mockumentaries, unterscheiden Jane Roscoe und Craig Hight verschiedene Grade von 'mock-docness' innerhalb des Genres Mockumentary. Dabei ordnen sie Mockumentaries „je nach Stärke ihrer Reflexivität, die diese in Bezug zum Genre Dokumentarfilm erreichen“²¹⁷, in drei Grade von 'mock-docness' ein – Parodie, Kritik und Dekonstruktion.²¹⁸

Roscoe und Hight schlagen zur Unterscheidung ein Schema vor, indem sie „drei idealtypische konstruierte Formen“²¹⁹ von Mockumentaries differenzieren – seitens ihres Grades an 'mock-docness'. Die 'mock-docness' entsteht aus dem Zusammenspiel von folgenden, seitens Roscoe und Hight erforschten Faktoren:

„[...] the intention of the Filmmakers, the nature and degree of the text's appropriation of documentary codes and conventions, and the degree of reflexivity consequently encouraged for their audience.“²²⁰

Das Zusammenspiel ergibt sich aus den Intentionen der Filmemacher, der Ebene des filmischen Textes und ihre Art der Aneignung dokumentarischer Codes und Konventionen sowie der Position bzw. Rolle des Rezipienten und die Art der Reflexion, zu die der Rezipient ermutigt wird.²²¹

Die drei Grade der 'mock-docness' werden aber nicht als feststehende Kategorien gesehen. Roscoe und Hight heben „the fluidity of the degrees of mock-documentary, and [...] the role of the audience in determining the status of these texts“²²² hervor.

Mockumentaries erlauben subjektive Interpretationen des Inhalts in allen drei Graden der 'mock-docness', mit dem Ziel den Grad der Komplexität und damit die Breite der Interpretationsmöglichkeiten zu erhöhen.²²³

217 Wegner, Wenke: Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 4.

218 Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 64.

219 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: *Medienwissenschaft 1/2010*. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 21.

220 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 67.

221 Vgl. Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: *Medienwissenschaft 1/2010*. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 21.

222 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 115.

223 Vgl. Ebd. S. 67.

„Filmmakers are exploring a wider range of subjects and agendas using this form, incorporating various levels of parody, political intent and reflexivity towards the documentary genre itself – often within the same text. In other words, mock-documentary texts can seek to engage all three degrees, to activate a complex range of interpretations from audiences.“²²⁴

3.4.1. Parodie

Mockumentaries des ersten Grades nutzen auf 'unschuldige' Weise dokumentarische Codes, Konventionen und Darstellungsformen und spornen ihre Rezipienten dadurch zu einer bestimmten Lesart an. Sie stellen ihre Fiktionalität offen dar und spielen kein Verwirrspiel mit ihren Rezipienten. Ziel dieser Art von Mockumentaries ist die Parodie von Aspekten der Populärkultur. Sie funktionieren durch den „contrast between the rational and irrational, between a sober form and an absurd or comic subject.“²²⁵ Für Christian Hißnauer bedeutet dies, dass „die Absurdität des Dargestellten sich an der Ernsthaftigkeit ihrer Darstellung reibt.“²²⁶ Mockumentaries des ersten Grades haben eine eher konservative Grundhaltung im Bezug zu ihrer Reflexivität gegenüber dem Dokumentarfilmgenre. „[...], audiences of degree 1 texts are not explicitly encouraged or confronted with a need to reflect on the factual means of representation themselves.“²²⁷ Die parodierten Gegenstände oder Personen, „werden als kulturelle Referenzpunkte bestärkt und nicht explizit hinterfragt bzw. kritisiert.“²²⁸

Laut Lipkin, Paget und Roscoe hat der dokumentarische Look bei Mockumentaries des ersten Grades eher stilistische Gründe und soll vielmehr das humoristische betonen und nicht die Darstellungsformen des klassischen Dokumentarfilms kritisieren.²²⁹ Die Parodie bezieht sich zumeist auf einfache Ziele, wie „particularly cultural icons whose currency is exhausted and ripe for mocking.“²³⁰

Ein weiterer interessanter Aspekt, der bei einigen Mockumentaries des ersten Grades auftritt ist, dass eine besondere Beziehung zwischen Rezipienten und Film aufgebaut wird. In manchen Fällen

224 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 74.

225 Ebd. S. 68.

226 Hißnauer, Christian: *Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen*. In: *Medienwissenschaft* 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 21.

227 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 100.

228 Hißnauer, Christian: *Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen*. In: *Medienwissenschaft* 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 21.

229 Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: *Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons*. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): *Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006. S. 16.

230 Ebd. S. 16.

entwickeln sich aus den fiktiven Charakteren real existierende. Ein Beispiel dafür ist die Mockumentary *This is Spinal Tap*. Aufgrund des Erfolges des Films wurde die fiktive Band 'Spinal Tap' real. Sie veröffentlichten zwei eigene Alben und gingen auf eine USA-Tournee. Dies beruht weniger auf der musikalischen Qualität der Band, vielmehr durch die Zustimmung der Fans an dem kritischen Kommentar des Films über die derzeitigen Mechanismen der Popkultur. „[...], but precisely because viewers appreciate their commentary on actual cultural figures.“²³¹

Laut Roscoe und Hight gibt es drei Arten von Mockumentaries des ersten Grades, nämlich 'nostalgia pieces', 'mock-rockumentaries' und 'mock-docu-soaps'.²³²

Bei 'Nostalgia Pieces-Mockumentaries' wird ein wehmütiger, nostalgischer Blick auf ein fiktives Subjekt geworfen. Filme dieser Kategorie kann man als Pioniere des damals noch nicht kategorisierten Mockumentary Genres ansehen.

Interessant an ihnen ist, das „it is both openly fictional and does not attempt a consistent and sustained appropriation of documentary codes and conventions.“²³³ Sie stellen also ihren fiktionalen Charakter offen dar und versuchen nicht ununterbrochen dokumentarische Codes und Konventionen zu verwenden.²³⁴

Die zweite Unterkategorie die Roscoe und Hight innerhalb des ersten Grades identifizieren bezeichnen sie als 'Mock-Rockumentaries'. Rockumentaries sind Dokumentationen über berühmte Rockbands oder berühmte Popmusiker. Die ersten Rockumentaries waren *Don't Look Back*²³⁵ (USA 1967, R: D. A. Pennebaker), *Woodstock*²³⁶ (USA 1970, R: Michael Wadleigh) und *Gimme Shelter*²³⁷ (USA 1970, R: A. Maysles, D. Maysles, C. Zwerin). Rockumentaries wurden ab den 1970er Jahren sehr beliebt. „They are comparatively cheap to produce and conform easily to the promotional needs of the music recording industry.“²³⁸ Demzufolge sind Rockumentaries verhältnismäßig billig zu produzieren und gleichzeitig auch sehr gute Werbeträger für die Musikindustrie und deren Künstler. Sie werfen zumeist einen unkritischen Blick auf die Künstler und deren Wirkung auf ihr Publikum. Mock-rockumentaries parodieren dieses Subgenre und dessen künstliche Mythologisierung der Künstler, ohne dabei den Dokumentarfilm an sich zu kritisieren.²³⁹

231 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 69.

232 Vgl. Ebd. S. 100.

233 Ebd. S. 101.

234 Vgl. Ebd. S. 100ff.

235 Die Rockumentary *Don't look back* zeigt Bob Dylan bei dessen Großbritannien-Tournee 1965.

236 *Woodstock* ist eine Dokumentation über das Woodstock-Festival 1969.

237 *Gimme Shelter* dokumentiert die USA-Tournee der Rolling Stones 1969.

238 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 119.

239 Vgl. Ebd. S. 119ff.

„[...] these documentaries (Mock-rockumentaries (Anm.d.A.)) do not necessarily attempt to gain a 'slice-of-life' perspective on an artist but instead record the creation and presentation of a personalised mythology.“²⁴⁰

Die dritte Tendenz innerhalb des ersten Grades bezeichnen Roscoe und Hight als 'Mock-soap-documentary'. Diese Art von Mockumentary setzt sich mit einem speziellen Subgenre des Dokumentarfilmgenres auseinander – der Doku-Soap. Ein Anschauungsbeispiel für eine Mock-soap-documentary ist *Waiting for Guffman* (USA 1996, R: Christopher Guest).

Der Film zeigt in satirischer Form die Vorbereitungsarbeiten zur Feier des 150. Jahrestags der Gründung der amerikanischen Kleinstadt Blaine in Missouri. Die Kritik an der Engstirnigkeit bzw. an den konservativen amerikanischen Wertvorstellungen – in diesem Film vertreten durch die Bewohner dieser Kleinstadt – stehen laut Roscoe und Hight im Mittelpunkt von Mock-soap-documentaries.²⁴¹

3.4.2. Kritik und Hoax

Mockumentaries des zweiten Grades betonen ihre Fiktionalität, „but generally do so in order to ask their audience to reflect upon the validity of the cultural or political position of their subjects.“²⁴² Sie differenzieren sich von Mockumentaries des ersten Grades unter anderem dadurch, dass „they begin to engage more explicitly with the mock-documentary form’s latent reflexivity towards factual codes and conventions.“²⁴³ Der Dokumentarfilm an sich ist nicht Gegenstand der Kritik. Im Vergleich zu Mockumentaries des ersten Grades sind sie satirischer und dadurch auch kritischer als Parodien.

„In contrast, critique mock-documentaries engage more critically in the form’s inherent reflexivity towards factual discourse, and raise questions about both the documentary form and wider factual media practices.“²⁴⁴

240 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 120.

241 Vgl. Ebd. S. 125ff.

242 Ebd. S. 131.

243 Ebd. S. 70.

244 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: *Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons*. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): *Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006, S. 16.

Roscoe und Hight beschreiben eine Mockumentary des zweiten Grades als ambivalent, „da sie sich dokumentarischer Darstellungskonventionen bemächtigt, aber vergleichsweise mehr explizite Verweise auf mediale Konstruktionsprozesse beinhalten.“²⁴⁵

Innerhalb des zweiten Grades unterteilen Roscoe und Hight Mockumentaries in drei Unterkategorien. Mockumentaries mit dezenter Medienkritik – „muted critiques of media practices“²⁴⁶, mit nachhaltiger, politischer Kritik – „sustained political critique“²⁴⁷ und Mockumentaries „which generate reflexive interpretations because of their (intentional or not) success [...]“²⁴⁸ bezeichnen sie als 'hoaxes'.

Mockumentaries mit einer 'muted critiques of media practices' nutzen die etablierte dokumentarische Ästhetik, die Kritik richtet sich aber nicht an die Darstellungstechniken des Dokumentarfilms, sondern an die gegenwärtigen Methoden der Medien. Diese Form der Mockumentary ist ein gutes Beispiel „of the reflexive potential which is inherent to mock-documentary's reconstruction of documentary codes and conventions, [...]“²⁴⁹

The Games (AUS 1998–2000, R: Bruce Permezel) eine TV-Serie aus Australien, nutzt die Form der Mockumentary um ein politisches Statement über die Olympischen Sommerspiele 2000 in Sydney abzugeben. Die Serie ist eine Satire auf die politischen und ökonomischen Mechanismen und Personen, die im Hintergrund einer solchen Großveranstaltung die Fäden ziehen. „The series is brilliantly effective in revealing the conflicts of interest and blatant politicking which lies behind the internationalist/sporting rhetoric associated with the modern Olympics; [...]“²⁵⁰ Sie nutzt dabei den Stil eines observatorischen Dokumentarfilms für ihre Zwecke und lukriert somit den Eindruck einer 'Behind the Scenes'-Dokumentation.²⁵¹

Mockumentaries mit einer 'sustained political critique' charakterisieren sich, so wie der Name schon sagt, durch eine nachhaltigere politische Kritik. Diese Filme befassen sich explizit mit politischen Themen.

„[...] these texts demonstrate an ambivalence towards factual discourse, but they also arguably develop reflexivity through their engagement with issues related to the legitimacy of wider political processes, [...]“²⁵²

245 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen, in: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 22.

246 Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 131.

247 Ebd. S. 131.

248 Ebd. S. 131.

249 Ebd. S. 131.

250 Ebd. S. 138.

251 Vgl. Ebd. S. 138ff.

252 Ebd. S. 140.

Bob Roberts (USA 1992, R: Tim Robbins) gilt als das Paradebeispiel für eine Mockumentary des zweiten Grades. Der Film kritisiert auf satirische Weise die gegenwärtigen Medienpraktiken und deren Rolle in der amerikanischen Politik. Er ist eine komplexe Mischung aus den verschiedensten dokumentarischen Codes und Konventionen. Stilistisch imitiert er die Form und Struktur eines herkömmlichen, im expositorischen Modus produzierten Dokumentarfilms.²⁵³

Die letzte von Roscoe und Hight angeführte Form einer Mockumentary innerhalb des zweiten Grades bezeichnen sie als 'hoax' (dt. Übersetzung: Schwindel, Scherz).

Im Vergleich zu den beiden anderen Formen des zweiten Grades stellt ein 'hoax' seine Fiktionalität bewusst nicht offen zur Schau und verursacht somit absichtlich Konfusion bezüglich der Lektüreeinweisungen bei seinen Rezipienten. Mit dieser Feststellung widersprechen Roscoe und Hight ihrer Behauptung von zuvor, dass Mockumentaries des zweiten Grades immer ihre Fiktionalität offenbaren. Roscoe und Hight weisen darauf hin, dass die dokumentarisierenden Lektüreeinweisungen in 'hoaxes' meist dominieren und das „audiences are initially encouraged, by the text itself and extra-textual events to adopt a factual mode of reading towards the text.“²⁵⁴

Sie betonen des weiteren, dass Fernsehsender mit ihren Programmbeschreibungen- und Ankündigungen eine wichtige Rolle für media-hoaxes spielen, da sie durch eine dokumentarisierende oder fiktivisierende Lektüreeinweisung den Rezipienten zu dieser oder jener Lesart programmieren kann.²⁵⁵

Der Film *Alien Abduction – Incident in Lake County* (USA 1998, R: Dean Alioto) ist ein Beispiel für einen 'media-hoax'. *Alien Abduction* wurde im Programm des US-Fernsehsenders UPN wie folgt angekündigt:

„UPN will present a one-hour special centered on an alleged videotape account of a family's purported encounter with what may be extraterrestrial life forms when *Alien Abduction: Incident at Lake Country* airs Tuesday, Jan. 20. The recently acquired videotape is the sole testament to the fate of the McPherson family, missing since last Thanksgiving Day. Apparently recorded and, at various times, narrated by the family's 16-year-old son, Thomas McPherson, the startling footage shows the family gathering with friends to celebrate Thanksgiving on Thursday, Nov. 27, 1997. A series of strange occurrences, caught by the camera, culminate in what appears to be a frightening encounter with strange creatures. During the special, several people who claim to have had similar experiences relate their ordeals, and experts on aliens discuss the authenticity of the videotape.“²⁵⁶

253 Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 140-141.

254 Ebd. S.72.

255 Vgl. Ebd. S.72.

256 Ebd. S. 151.

Alien Abduction verwendet einen Mix aus den Modi des expositorischen, observatorischen und interaktiven Dokumentarfilms, um die Ereignisse rund um die Familie McPherson zu dokumentieren.

3.4.2.1. Fraktus – Das letzte Kapitel der Musikgeschichte: eine deutsche Mockumentary des ersten Grades und zweiten Grades

Bei dem Film *Fraktus – Das letzte Kapitel der Musikgeschichte* handelt es sich um eine deutsche Mockumentary über das Comeback der 1980er Jahre Band Fraktus, die 2012 produziert wurde. Regie führte Lars Jessen. Verantwortlich für das Drehbuch zu *Fraktus* sind die Studio-Braun Mitglieder Heinz Struck, Rocko Schamoni und Jacques Palminger, die auch im Film die Rollen der drei Gründungsmitglieder der Band Fraktus übernommen haben.



Abb. 3: Fraktus 1980

Fraktus handelt von dem Musikproduzenten Roger Dettner (Devid Striesow), der sich mit einem Kameramann auf die Suche nach den ehemaligen Mitgliedern der in den 1980er Jahren erfolgreichen Band Fraktus macht, in der Hoffnung sie zu einem Comeback zu überreden. Die Band Fraktus gelten als die Pioniere des Technos sowie als die Erfinder des 'Smileys' und wurden zum Vorbild von vielen erfolgreichen Technoproduzenten und Musikern. Jürgen Laarman, ehemaliger Chef der Musikzeitschrift *Frontpage*, beschreibt im Film die Band Fraktus wie folgt: „Zu früh, zu abgedreht, ihrer Zeit voraus – Fraktus sind schon mit die Erfinder von Techno. Ihre Soundideen wurden erst zehn, fünfzehn Jahre später wirklich für die Masse interessant.“²⁵⁷

²⁵⁷ DVD *Fraktus-Das letzte Kapitel der Musikgeschichte*. Köln: Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG, 2012. Tc: 00:01:45 min.

Fraktus löste sich nach einem katastrophalen Konzert in Hamburg, bei dem ein Feuer ausbrach und alle ihre Instrumente zerstörte, 1983 auf. Ab diesem Zeitpunkt geht das Trio getrennte Wege. Leadsänger Dirk 'Dickie' Schubert (Rocko Schamoni) arbeitet in seinem Internetcafé mit dem Namen Surf´n Schlurf, Bernd Wand (Jacques Palminger), der Klangkünstler von Fraktus, arbeitet im elterlichen Brillengeschäft als Optiker und Keyboarder Torsten Bage (Heinz Strunk) verdient sein Geld als Produzent von massentauglichen Partyhits auf Ibiza.



Abb. 4: Produzent Dettner mit Fraktus

Als Vorbild für den Film *Fraktus* nennt Regisseur Lars Jessen den Film *Anvil! The Story of Anvil* (CAN 2008, R: Sacha Gervasi). Diese Dokumentation handelt von der kanadischen Heavy Metall Band Anvil. Anvil spielte zu Beginn der 1980er Jahre mit Bands wie den Scorpions, Bon Jovi oder Whitesnake auf Festivals, schaffte aber im Vergleich zu den eben genannten Bands nie den kommerziellen Durchbruch. Als Hommage an Anvil, hat die Band auch einen kleinen Auftritt im Abspann.²⁵⁸ Weitere Inspirationsquellen waren laut Rocko Schamoni die Filme *F for Fake* von Orson Welles und der Klassiker aller Mockumentaries, *This is Spinal Tap*.²⁵⁹ Wie für Anvil findet sich auch für eine Hommage an *This is Spinal Tap* Platz im Film. Wie in *This is Spinal Tap*, verirren sich Fraktus auf dem Weg zur Bühne in den Katakomben der Konzerthalle.²⁶⁰

Im folgenden Abschnitt möchte ich den Film *Fraktus* anhand der zu Beginn des dritten Kapitels vorgestellten Theorie der dokumentarisierenden Lektüre von Roger Odin und den beschrieben

258 Vgl. Engel, Josef: Die Geschichte der Band die es nie gab. Online: Die Welt Onlineausgabe. Berlin: 2012. <http://www.welt.de/kultur/kino/article110735316/Die-Geschichte-der-Band-die-es-nie-gab.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

259 Vgl. Volkmann, Linus; Scharlau, Felix: Fraktus-Studio Brauns größte Geschichte. Online: Intro #207. Köln: Intro GmbH & Co. AG. 2012. S. 44-49. http://www.intro.de/content/pdf/intro_207.pdf letzter Zugriff 30.12.2014.

260 DVD Fraktus. Tc: 01:18:18 min.

Authentisierungsstrategien analysieren, mit welchen Lektüeranweisungen und Authentisierungsstrategien in *Fraktus* gearbeitet wird, um ein Gefühl von Authentizität zu erzeugen.

Odin unterteilt das dokumentarische Ensemble, wie in Kapitel 3.2. beschrieben, in drei Bereiche, die auf die Rezeption Einfluss nehmen. Als ersten Bereich nennt er den Vorspann eines Films. Bei *Fraktus* wird bereits im Vorspann eine erste Fährte für eine dokumentarisierende Lektüre gelegt. Es werden nur die beteiligten Produktionsfirmen und Förderstellen genannt. Auf die Namen der Schauspieler wird verzichtet. In der Filmbeschreibung auf der DVD *Fraktus - Das letzte Kapitel der Musikgeschichte* findet sich auch ein Hinweis zur dokumentarisierenden Lesart.

„Von Westbam bis Scooter, von Blixa Bargeld bis Dieter Meier: Die Electronic-Szene ist sich einig – Fraktus waren es. Fraktus haben Techno erfunden. Fraktus haben die Ästhetik von Techno, seine Klangrevolte, seine Technik vorweggenommen. Aber dennoch sind Fraktus ein Mythos geblieben. Trotz vielversprechender Anfangserfolge in den 80er-Jahren und ihrem einzigartigen Sound. Zwar enorm einflussreich und hochgeschätzt von Szene-Kollegen weltweit, aber als Band vor über 25 Jahren im Streit auseinander gegangen und heute nur noch Insidern ein Begriff.

Die Dokumentation spürt die drei grundverschiedenen Musiker auf: In Hamburg, in Brunsbüttel und auf Ibiza findet Musikproduzent Roger Dettner die deutschen Techno-Urväter. Und ihm gelingt die pophistorische Sensation: Er bringt sie an einen Tisch und Fraktus wieder ins Studio.“²⁶¹

Es wird also explizit darauf hingewiesen, dass es sich bei *Fraktus* um einen Dokumentarfilm handelt.

Nach dem kurzen Vorspann, der keine Hinweise auf den fiktiven Charakter des Films gibt, folgt ein ca. drei minütiges 'Intro', das mit Originalaufnahmen eines Konzerts von Scooter in Hamburg beginnt. Es ist mit einer Einblendung mit dem Namen des Künstlers sowie Ort und Datum des Konzerts unterlegt. Darin huldigt H.P. Baxxter der Band Fraktus. Das Intro wird fortgeführt mit Statements von prominenten Musikern, Musikexperten und Produzenten wie Dieter Maier, Jan Delay, Stephan Remmler, H.P. Baxxter, Jürgen Laarmann, Blixa Bargeld oder Steve Blame, die Fraktus als ihre Idole und Pioniere des Technos bezeichnen. Die Statements sind teilweise mit Archivfotos- und Videoausschnitten sowie Zeitungsartikeln von und über Fraktus aus den 1980er Jahren unterlegt. Odin nennt diesen zweiten Bereich textuelle Anweisungen zur dokumentarisierenden Lektüre. Nach ca. drei Minuten endet das Intro und es folgt eine Einblendung des Titels des Films. Ab diesem Zeitpunkt leitet ein Erzähler, der sich zu einem späteren Zeitpunkt

261 DVD *Fraktus-Das letzte Kapitel der Musikgeschichte*. Köln: Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG, 2012.

als Musikproduzent und Regisseurs des Dokumentarfilms - Roger Dettner - entpuppt, die Geschichte. Der Erzähler beschreibt die Entstehung und Karriere von Fraktus anhand von Archivmaterial, wie Ausschnitten aus einem Fernsehauftritt von Fraktus bei der Musiksendung Formel Eins²⁶², Konzertausschnitten, Konzertplakaten und Schallplattencovers aus den 1980ern sowie Privatfotos der Bandmitglieder.



Abb. 5: Fraktus in der Musiksendung Formel 1

Auch die von Odin als textuelle Anweisung typische Möglichkeit der direkten Anrede der Rezipienten, findet in *Fraktus* Anwendung. Dettner und die Bandmitglieder wenden sich immer wieder direkt in die Kamera und erläutern den Rezipienten die Geschehnisse die sich gerade zugetragen haben. Im Laufe des Films wiederholen sich die gerade beschriebenen textuellen Anweisungen zur dokumentarischen Lektüre immer wieder.

Innerhalb des stilistischen Systems schöpfen die Macher von *Fraktus* aus dem Vollen. Es ist eine Vielzahl von dokumentarischen Authentisierungsstrategien zu finden, die zu einer dokumentarisierenden Lektüre anregen. Die Filmemacher versuchen durch den Einsatz einer Handkamera, schnelle Schwenks, ruckelnden Zoom, harte Schnitte, Unschärfen, direkte Anrede der Rezipienten, Archivmaterial, Interviews mit Experten, schlechte Ausleuchtung, Originalton mit Hintergrundgeräuschen, Originalschauplätze, Filmequipment im Bild, den Kameramann, der sich im Bild befindet sowie durch Texteinblendungen, ein Gefühl von Authentizität zu erzeugen.

Als Repräsentationsmodus haben sich die Filmemacher für eine Mischung aus dem expositorischen und dem interaktiven Repräsentationsmodus entschieden. Diese Form erinnert stark an die vielen

²⁶² Formel Eins war eine Musikvideosendung der ARD, die von 1983 bis 1990 produziert wurde.

RealityTV-Formate, die momentan die Fernsehlandschaft überfluten. „Mal ist es der raunende Erzählton öffentlich-rechtlicher Jugendkultur-Erklärungssendungen wie 'Pop 2000', mal der Scripted-Reality-Schmonzes von TV-Reihen wie 'Goodbye Deutschland' oder 'Die Geissens', der die Überzeichnungsschablone liefert.“²⁶³

Fraktus ist ein gutes Beispiel für „the fluidity of the degrees“²⁶⁴ von 'mock-docness', also der möglichen Zuteilung eines Films in mehrere Grade der Reflexivität. Die Mockumentary lässt sich sowohl der Parodie als auch der Kritik zuordnen.

Was für die Zuteilung in den ersten Grad von 'mock-docness' spricht, ist der Umstand, dass *Fraktus* als eine Satire auf die Musikindustrie und ihrer Retromanie verstanden werden kann, die versucht, „die grausamen Achtzigerjahre wiederzubeleben, um sie danach auszuschlachten.“²⁶⁵ *Fraktus* ist „einfach nur die unverblünte Antwort auf eine kriselnde Musikindustrie. Ein Indiz für die panische Verzweiflung, in der Vergangenheit um jeden Preis noch etwas finden zu wollen, was sich in der Gegenwart weiter verwerten lässt.“²⁶⁶ Wie schon das Vorbild zu *Fraktus*, *This is Spinal Tap*, entblößen sie die Strukturen des Pop-Geschäfts und kritisieren somit „den Ausverkauf kreativer Potenziale.“²⁶⁷

Für die Zuordnung in den zweiten Grad, Kritik, spricht die Entscheidung, einen Mix aus den Kamerastilen, momentan sehr populärer RealityTV-Formaten, wie z. B. 'Saturday Night Fever'²⁶⁸, 'Bauer sucht Frau'²⁶⁹ oder 'Berlin Tag und Nacht'²⁷⁰, für *Fraktus* zu verwenden. Doch *Fraktus* ist nicht als explizite Kritik am Dokumentarfilm und seinen Codes und Konventionen zu verstehen, sondern vielmehr als Satire auf die medialen Konstruktionsprozesse und Profitgier der Musikindustrie²⁷¹ – z. B. wird die Szene des 'erstmaligen' Wiedersehens der drei Bandmitglieder nach 25 Jahren in der Finca von Torsten Baage, ohne Schnitt mehrmals wiederholt, da der Regisseur

263 Engel, Josef: Die Geschichte der Band die es nie gab. Online: Die Welt Onlineausgabe. Berlin: 2012. <http://www.welt.de/kultur/kino/article110735316/Die-Geschichte-der-Band-die-es-nie-gab.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

264 Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 115.

265 Engel, Josef: Die Geschichte der Band die es nie gab. Online: Die Welt Onlineausgabe. Berlin: 2012. <http://www.welt.de/kultur/kino/article110735316/Die-Geschichte-der-Band-die-es-nie-gab.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

266 Busche, Andreas: Fraktus-Guter Witz von alten Hasen. Online: Filmgazette Onlinemagazin. Göttingen: 2012. <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=862> letzter Zugriff 30.12.2014.

267 Gansera, Reiner: Trio Infernale. Online: Süddeutsche.de Onlineausgabe. München: 2012. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/fraktus-im-kino-trio-infernale-1.1521364> letzter Zugriff 30.12.2014.

268 'Saturday Night Fever' ist ein RealityTV-Format des österreichischen Privatsenders ATV, in dem Jugendliche beim feiern begleitet werden.

269 'Bauer sucht Frau' ist ein RealityTV-Format des deutschen Privatenders RTL und des österreichischen Privatsenders ATV, bei dem Landwirte auf der Suche nach einer Lebensgefährtin begleitet werden.

270 'Berlin Tag und Nacht' ist eine Scripted-Reality-Doku-Soap des deutschen Privatsenders RTL2, in der unterschiedliche Personen in ihren Alltag begleitet werden.

271 DVD Fraktus Tc: 00:41:10 min.

mit dem Inhalt der Einstellung nicht zufrieden ist.²⁷² Offensichtliche Verweise auf die Fiktionalität von Fraktus gibt es keine. Doch durch die Skurrilität mancher Szenen wird der fiktionale Charakter von Fraktus bald durchschaubar.

Abschließend zu *Fraktus – Das letzte Kapitel der Musikgeschichte* noch ein weiterer interessanter Aspekt, den *Fraktus* mit seinem Vorbild *This is Spinal Tap* gemein hat. Bei beiden Mockumentaries entwickelt „das Subjekt der Parodie ein Leben außerhalb des Mediums [...]“²⁷³ Denn sowohl *Spinal Tap* als auch *Fraktus* sind aus der Fiktionalität 'auferstanden' und spielten reale Konzerte und produzierten reale CDs bzw. Schallplatten.

In einem Interview werden die drei Studio Braun Mitglieder auf die jetzt real gewordene Band angesprochen:

„War die Idee, zum Filmstart auch mit einem Album auf Tour zu gehen, von Anfang an da? Oder kam die erst mit der Zeit?

Palminger: Mir war das schon ganz früh klar, dass es so würde laufen müssen. Dass am Ende des Films quasi eine real existierende Gruppe rausploppt. Dass die Kinoleinwand hochfährt, und wer steht dahinter? Fraktus. Es war natürlich nie sicher, ob das auch funktionieren würde, aber wir hatten ja letzte Woche die Feuertaufe beim Reeperbahn Festival.

Strunk: Das war tierisch.

Schamoni: Ich glaube auch, dass die Band durchaus weiter existieren kann. Nächstes Jahr wird es noch viel ausgearbeitetere Konzerte geben. Die Idee, so eine »Spinal Tap« -mäßige Live-Band zu haben für den deutschsprachigen Raum, ist sehr reizvoll. Ich kenne nichts Gleichartiges.

Palminger: Es bleibt aber ein schmaler Grat. Fraktus soll aus sich heraus funktionieren und lustig sein. Und nicht etwa Spaß machen, weil es total schlecht ist oder außergewöhnlich langweilig oder so.

Schamoni: Wir müssen die Leute immer wieder kurzzeitig konsternieren, indem wir zeigen, wie dünn das Eis ist, auf dem Fraktus stehen. Dass die Band genau genommen ständig einbricht in das Eis.“²⁷⁴

Diese Metamorphose aus der Fiktionalität in die Realität, die bei beiden Bands stattgefunden hat, „kann man als Weiterführung des filmischen 'Witzes' sehen oder vielleicht als Indiz für eine bestimmte Einstellung der Rezipienten zu einem faktischen Diskurs. [...] und obwohl die Band auch später noch durchaus eine Weile unabhängig von dem Film existierte vermischen sich hier die Ebenen von Realität.“²⁷⁵

272 DVD *Fraktus* Tc: 00:30:30 min.

273 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

274 Volkmann, Linus; Scharlau, Felix: *Fraktus*-Studio Brauns größte Geschichte. Online: Intro #207. Köln: Intro GmbH & Co. AG. 2012. S. 44-49. http://www.intro.de/content/pdf/intro_207.pdf letzter Zugriff 30.12.2014.

275 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.



Abb. 6: Das aktuelle Fraktus Album 'Millenium Edition'

3.4.3. Dekonstruktion

Mockumentaries des dritten Grades haben die Dekonstruktion der 'klassischen' dokumentarischen Repräsentationsmodi als Intention.

„[...] are those which may or may not expect their audience to easily identify their fictionality, but which incorporate a more explicit degree of reflexivity towards the documentary genre.”²⁷⁶

„Im Unterschied zu den beiden anderen Formen (Parodie, Kritik) intendiert die Dekonstruktion ein 'Verwirrspiel' mit dem Zuschauer.“²⁷⁷ Mockumentaries des dritten Grades versuchen durch dominante dokumentarisierende Lektüeranweisungen ihre Fiktionalität willentlich zu verbergen. „Intendiert ist ein vexierbildartiger Rezeptionseffekt: Der zunehmenden geweckten Skepsis am dargestellten Sachverhalt wird die vermeintliche Glaubwürdigkeit der dokumentarischen Konventionen gegenüber gestellt.“²⁷⁸

Roscoe und Hight bezeichnen Mockumentaries des dritten Grades als „the 'hostile' appropriation of documentary codes and conventions, [...]“²⁷⁹ – eine 'feindliche' Verwendung der dokumentarischen

276 Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 160.

277 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 22-23.

278 Ebd. S. 22ff.

279 Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 160.

Codes und Konventionen. Dabei geht es ihnen um eine offenkundige Kritik an den etablierten klassischen dokumentarischen Repräsentationsmodi. „Sie explizieren die latente Selbstreflexivität der Fake-Doku.“²⁸⁰ (Hißnauer verwendet die Bezeichnung Fake-Doku anstelle von Mockumentary (Anm. d. A.)) „The documentary project itself, then, is ultimately their true subject.“²⁸¹

Die Macher von Mockumentaries des dritten Grades versuchen sich direkt an dem sachlichen Diskurs über den klassischen Dokumentarfilm zu beteiligen, in dem sie den Rezipienten auf die Manipulationsmöglichkeiten der klassischen Repräsentationsmodi aufmerksam machen. Sie decken die Konstruktions- und Manipulationsprozesse des klassischen Dokumentarfilms sowie die Naivität der Rezipienten auf.²⁸² „Dies wird immer wieder als der positive, produktive Effekt von Fake-Dokus (Mockumentaries (Anm. d. A.)) angeführt.“²⁸³

Roscoe und Hight haben festgestellt, dass der Anteil an Mockumentaries des dritten Grades innerhalb des 'Mockumentaryuniversums' im Vergleich zu den beiden anderen Graden, verhältnismäßig gering ausfällt. Die Form der Mockumentary wird von den Regisseuren hauptsächlich zum Parodieren von Aspekten oder Personen der Popkultur angewendet, um Kritik an der Medienkultur zu üben, „than to encourage viewers to question their audience to the assumptions and expectations associated with documentary.“²⁸⁴

Das Paradebeispiel für eine Mockumentary des dritten Grades ist *C'est arrivé près de chez vous* (engl. Titel: *Man Bites Dog* (BEL 1992, R: R. Belvaux, A. Bonzel, B. Poelvoorde), „which looks to deconstruct the political-ethical role performed by documentary filmmakers, the censorship and discursive limitations inherent to documentary texts, and the value system constructed by audience expectations of such texts.“²⁸⁵

In *Man Bites Dog* wird der Serienmörder Ben für eine Reportage über sein Leben, von einem Filmteam bei seiner 'Arbeit' begleitet. Im Laufe der Dreharbeiten wird die Beziehung zwischen Ben und dem Filmteam immer vertrauter, bis schließlich das Filmteam seine Objektivität verliert und selbst zu Mittätern werden, die beim Morden, beseitigen von Leichen helfen und selbst dann die

280 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 22-23.

281 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 72.

282 Vgl. Ebd. S. 160.

283 Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume-Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 23.

284 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 160.

285 Ebd. S. 74.

Dreharbeiten nicht beenden, als ihr Toningenieur bei einer Schießerei getötet wird.²⁸⁶

Der Film ist keine eindimensionale Kritik an den dokumentarischen Repräsentationsmodi, sondern eine Dekonstruktion, die „not only questions the authority of the documentary form, but also the position of the documentary makers and viewers.“²⁸⁷

Wenke Wegner über *Man Bites Dog*:

„Alte Dichotomien wie die des Objektiven und Subjektiven und die des Teilnehmers und Beobachters, die Produktion und Rezeption von Dokumentarfilm geformt haben, werden durch ihr beobachtbares Erscheinen auf der Leinwand/ dem Bildschirm in MAN BITES DOG infrage gestellt.“²⁸⁸

Der Film spielt rücksichtslos mit den Codes und Konventionen des klassischen Dokumentarfilms und nimmt die Gestalt eines im observatorischen Modus gedrehten Dokumentarfilms an. Es ist gerade die Ästhetik des observatorischen Modus, der „the look that bears knowledge, fact and truth, [...]“²⁸⁹ vermittelt und der in *Man Bites Dog* dekonstruiert wird.²⁹⁰ Das Filmteam in *Man Bites Dog* geht buchstäblich über Leichen um an eine gute Story zu kommen. Diese Polemik, die auch schon dem englischen Titel des Films zu entnehmen ist, streicht „die Massenmediale Versessenheit auf das Außergewöhnliche und Bizarre, auf die journalistische Suche nach unterhaltenden und nachrichtentauglichen Stories, [...]“²⁹¹ hervor. *Man Bites Dog* lädt seine Rezipienten dazu ein, die gebotene Gelegenheit zu nutzen und sich mit der kritisierten Form der RealityTV-Formate auseinander zu setzen, anstatt sich nur passiv von ihnen berieseln zu lassen.²⁹²

Als Abschluss dieses Unterkapitels über die Grade der 'mock-docness' von Mockumentaries, folgt noch eine Tabelle in der Roscoe und Hight die Unterschiede der einzelnen Grade zusammengefasst haben:

286 Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0103905/plotsummary?ref_=tt_ql_6 letzter Zugriff 30.12.2014.

287 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 176.

288 Wegner, Wenke: *Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit*. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 14.

289 Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 171.

290 Vgl. Ebd. S. 171.

291 Wegner, Wenke: *Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit*. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 14.

292 Vgl. Roscoe, Jane; Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 171.

	Intention of the Filmmaker	Construction of the text	Role constructed for the audience
Degree 1 Parody	To parody, and implicitly reinforce, an aspect of popular culture	The 'benevolent' or 'innocent' appropriation of documentary aesthetics The Classic Objective Argument accepted as a signifier of rationality and objectivity	Appreciation of the parody of popular culture, and the reinforcement of popular myth Nostalgia for traditional forms of documentary The more critical viewers are able to explore the form's latent reflexivity
Degree 2 Critique	To use the documentary form to engage in a parody or satire of an aspect of popular culture	The ambivalent appropriation of documentary aesthetics A tension between an explicit critique of documentary practices and practitioners and an implicit acceptance of the generic codes and conventions	Appreciation of parody / satire of popular culture Varying degrees of reflexivity toward aspects of the documentary genre
Degree 3 Deconstruction	To critique an aspect of popular culture To examine, subvert and deconstruct factual discourse and its relationship with documentary codes and conventions	The 'hostile' appropriation of documentary aesthetics Documentary as representative of a mythical and problematic social-political stance toward the social-historical world	Reflexive appreciation of parody or satire of popular culture An openly reflexive stance towards factual discourse and its associated codes and conventions

Abb. 7: Unterscheidung der Grade von 'mock-docness'²⁹³

3.5. Mockumentaries und die Rolle der Rezipienten

Wie im vorherigen Kapitel festgestellt, können Mockumentaries eigentlich auch als Aufklärungswerkzeug für die Rezipienten verstanden werden und nicht nur als eine, den Dokumentarfilm kritisierende, Form. Sie versuchen ihre Rezipienten auf die

²⁹³ Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 73.

Manipulationsmöglichkeiten des bewegten Bildes und auf das nicht mehr zu haltende Versprechen des Dokumentarfilms, authentisch zu sein und die Realität abzubilden, aufmerksam zu machen. Doch wie konnte es überhaupt so weit kommen, dass dem dokumentarischen Bild so großes Vertrauen von Seiten der Rezipienten entgegen gebracht wird? Was sind die Voraussetzungen, dass ein Rezipient die Hinweise und Intentionen einer Mockumentary versteht? Darauf möchte ich im folgenden Abschnitt eingehen.

Im Laufe der Filmgeschichte entstand ein sogenannter 'kommunikativer Vertrag' zwischen Filmemacher und Rezipient. Dieser Vertrag steht aber „nicht für eine vorher festgelegte Verbindlichkeit von zu erwartenden und letztlich vorhandenen Gratifikationen, sondern vielmehr für eine dynamische Beziehung zwischen den Vertragspartnern. Die Kontrakte werden ausgehandelt und stehen nicht von vornherein fest.“²⁹⁴ Mit der Entscheidung sich einen Film anzuschauen, geht der Rezipient auf den Vertrag ein. Der Rezipient hat feste Erwartungen von einem Film und vertraut darauf, dass diese eingelöst werden.²⁹⁵ Aufgrund des Vertrages geht der Rezipient davon aus, dass ein Film (Dokumentarfilm) „einen fairen und wahrhaftigen Bericht der Ereignisse liefert.“²⁹⁶

„Vor-rezeptive Erwartungen (die Auseinandersetzung mit dem ausgewählten Film vor dem Anschauen (Anm. d. A.)), antizipierte Systematisierungen (der Genres, Plots, etc.) treffen hier auf das Produkt, von dem die Rezipientinnen sich erhoffen, dass es die Vorankündigungen erfüllen kann.“²⁹⁷

Mit dem Kauf einer Kinokarte, einer DVD oder der bewussten Wahl einer Fernsehsendung tritt ein symbolischer Kontrakt in Kraft, dessen 'Unterklauseln' noch nicht ausgehandelt sind. Lediglich das Genre, Schauspieler ect. sind bekannt.

„In der (eigentlichen) Rezeption werden die Modalitäten des Austauschs einerseits weiter ausgehandelt, andererseits wird der Erwartungsrahmen zunehmend evaluiert. Im Laufe der Rezeption steigen Verbindlichkeit und Sicherheit des Verlaufs, die Aushandlungsprozesse nehmen mit stetig zutreffenderen antizipierenden Systematiken der Rezipientinnen ab. Mit dem Schluss des Films endet zwar die unmittelbare Rezeption, nicht aber die Bindung an den Film – weitere Evaluation folgt, in der tiefere Nachmodellierungen des Rezipientenerlebnisses stattfinden können.“²⁹⁸

294 Wierth-Heining, Mathias: Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte. In: Montage AV 11/2/2002. Berlin: Schüren Verlag, 2002. S. 147.

295 Vgl. Ebd. S. 148.

296 Roscoe, Jane; Hughes, Peter: Die Vermittlung von 'wahren Geschichten'-Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. In: Montage AV 8/1/1999. Berlin: Schüren Verlag, 1999. S. 137.

297 Wierth-Heining, Mathias: Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte. In: Montage AV 11/2/2002. Berlin: Schüren Verlag, 2002. S. 151.

298 Ebd. S. 156.

Roger Odin versteht in seinem Aufsatz *Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre*, jeden Lektüreakt als eine Operation bzw. als einen Kommunikationsprozess, der „ein interaktives System mit drei Aktanten erstellt:

- ein Film, der – mehr oder weniger inständig, mehr oder weniger explizit – verlangt, gemäß eines so oder so beschaffenen Lektüremodus gelesen zu werden;
- eine Institution, die auf eine mehr oder weniger zwingende Weise einen so oder so beschaffenen Lektüremodus programmiert;
- und einen Leser, der auf seine Weise auf die Aufforderungen und die Anweisungen der beiden anderen Instanzen reagiert.“²⁹⁹

Auch der deutsche Literaturwissenschaftler Hans Robert Jaus sieht in der Rezeption eines Werkes einen Kommunikationsprozess mit drei beteiligten Akteuren: den Autor, das Werk und den Rezipient. In seiner *Theorie der Rezeption* nimmt der Rezipient eine wichtige Rolle ein. Laut Jaus ist der Rezipient „kein passives Objekt, sondern ein durchaus zur aktiven Aufnahme und Reflexion eines Werkes befähigtes Subjekt.“³⁰⁰ Dabei übernimmt der Rezipient die Position eines 'Mitentwicklers', der einen Dokumentarfilm aus seinem historischen Kontext heraus deutet und so die Semantik eines Werkes entwickelt. Die Vorerwartungen und Prägungen der Rezipienten beeinflussen die Eigenleistung des Interpretierens entscheidend. Diese Faktoren sind mitverantwortlich, ob es bei der Rezeption zu einem Umdenken oder Korrektur der persönlichen Erwartungshaltung kommt.³⁰¹

Stephan Lowry beschreibt die Wirkung eines Films auf die Rezipienten „als ein Angebot an Bedeutungen, Zeichen, Gefühlsanregungen und Identifikationsmöglichkeiten.“³⁰² Aus diesen Faktoren bastelt sich der Rezipient sein Filmerlebnis zusammen. Andere Kriterien wie die Kombination aus den Wünschen und Vorstellungen, die Rezipienten an einen Text stellen, sowie ihren Annahmen aufgrund von situativen Hinweisen und textuellen Attribute sind ebenfalls mitverantwortlich für die Rahmung eines Films als Dokumentarfilm.³⁰³

299 Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hsg): Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl, 1990. S. 141.

300 Penth, Alexandra: Rezeptionsästhetische Analyse des Dokumentarfilms 'Die große Stille'. Online: Playground Religion Onlinemagazin. Bremen: 2014. <http://playground.0religion1.com/?s=die+gro%C3%9Fe+stille> letzter Zugriff 30.12.2014.

301 Vgl. Ebd.

302 Lowry, Stephen: Film-Wahrnehmung-Subjekt. In: Montage AV 1/1/1992. Berlin: Schüren Verlag, 1992. S. 123.

303 Vgl. Eitzen, Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: Montage AV

„In den interpretativen Praktiken der Zuschauer wird das Potential von Bedeutungen, das ein Film enthält, abhängig von deren Erfahrung, Kompetenz, Interessen und den Kontexten der Aneignung, auf unterschiedliche Weise aktiviert.“³⁰⁴

Dirk Ryssel unterscheidet verschiedene Wissensbestände, die während der Rezeption eines Dokumentarfilms aktiviert werden: „das allgemeine Weltwissen, das Situationswissen, das Geschichtenwissen, das Genrewissen, das dramaturgische Wissen sowie zuletzt das mediale Wissen in der Aktivierung, paratextueller Felder, an die die Betrachtung eines Werkes angeschlossen werden kann.“³⁰⁵ In hybriden Dokumentarfilmen entsteht eine Verschiebung dieser kongruenten Wissensfelder. Dadurch kommt es zu einer Irritation bei den Rezipienten. Diese Inkongruenzen können sich „[...] vor allem in Bezug auf tradierte Erkenntnisse und den Umgang damit einstellen [...]“.“³⁰⁶ Die hybriden Ansätze in aktuellen Dokumentarfilmproduktionen können dementsprechend als Diskurs der Inkongruenz bezeichnet werden. Der inkongruente Diskurs nutzt Kontext- und Wissensfelder der Rezipienten, „um ihn herauszufordern und auf diese Weise dem Zuschauer eine Reflexionsfläche für die mediale Darstellung, aber auch für das vermittelte Faktenwissen zu bieten. Man kann von einer Hierarchie von Sinnzusammenhängen sprechen, die hinter oder unter dem Analysieren und Verstehen auf Zuschauerseite zur Anwendung kommen.“³⁰⁷

Das Anschauen eines Films kann man als ein 'kommunikatives Handlungsspiel' – einen kommunikativen Vertrag – bezeichnen. Dieses Handlungsspiel „wird durch die Inkongruenz bestimmter Relata zu einer anhaltenden Herausforderung für den Zuschauer, die dieser immer wieder annimmt, um neue Übereinkünfte und Sichtweisen auszuhandeln, auf die er sich bei anderen Rezeptionen wieder beziehen kann.“³⁰⁸

Kerstin Sutterheim schreibt in ihrem Artikel *Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit*, dass „der Erfolg einer Sendung nicht von ihrem tatsächlichen, sondern von dem, durch den Zuschauer wahrgenommenen Wahrheitsgehalt“³⁰⁹ abhängig ist. Der Rezipient vergleicht das Gesehene mit seinem eigenen Weltwissen. Wenn dabei eine ausreichende Verbindung gezogen werden kann, dann können Dokumentarfilme auch von der Wahrheit abweichen und trotzdem überzeugen.³¹⁰

7/2/1998. Berlin: Schüren Verlag, 1998. S. 31.

304 Winter, Rainer: Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess. Köln: Herbert von Harlem Verlag, 2010. S. 99.

305 Mundhenke, Florian: Polyphone Fiktion – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 32ff.

306 Ebd. S. 33.

307 Ebd. S. 32.

308 Mundhenke, Florian: Polyphone Fiktion – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 37.

309 Sutterheim, Kerstin: Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 110.

310 Vgl. Ebd. S. 110.

„In der modernistischen Ausformung des Dokumentarfilms wurde die Leinwand als Forum für die Vermittlung wahrer Geschichten betrachtet. Die privilegierte gesellschaftliche Stellung des Dokumentarfilms beruht auf ein Versprechen, die akkuratere und wahrheitsgetreueste Wiedergabe der soziohistorischen Welt zu sein.“³¹¹

Die Vorstellung und Erwartung, dass ein Dokumentarfilm ein Bürge für Wissen und Wahrheit über einen Gegenstand oder ein Ereignis ist, beruht auf diesem Versprechen.

Ein Rezipient hat also eine gewisse Erwartungshaltung gegenüber einem Dokumentarfilm. Er erwartet sich einen authentischen Bericht über Ereignisse, das Vermitteln von Erfahrungen, die ihm dabei helfen, die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu verstehen oder die Fachkompetenz zu erweitern.³¹² Roscoe und Hughes führen weiter aus, „daß das Betrachten eines Dokumentarfilms bestimmt werde von Annahmen, die die Zuschauer und Zuschauerinnen selbst machen.“³¹³

Obwohl es den meisten Rezipienten durchaus bewusst ist, dass ein Foto von einem Modell auf der Titelseite eines Magazins retuschiert sein kann, gehen sie davon aus, dass aufgrund des abgeschlossenen Vertrages, derartige Verfahren der Bildbearbeitung in Dokumentarfilmen nicht angewendet werden.³¹⁴

Und hier setzen die Intentionen von Mockumentaries des zweiten und dritten Grades an. Wie bereits erwähnt, veranschaulichen sie wie einfach es ist, aufgrund dieses Vertrages und der Verwendung von dokumentarischen Authentisierungsstrategien, den Zuschauer zu täuschen. Mockumentaries spielen, durch den Einsatz bekannter dokumentarischer Codes und Konventionen sowie Bilder in TV- bzw. Amateurfilmästhetik, mit der Erwartungshaltung der Rezipienten in Bezug auf faktische Filme und Formate. Trotz der Tendenz zur Hybridisierung von fiktionalen und faktischen Formaten die in den letzten Jahren zu beobachten war, „ist bei den Zuschauern die in den ersten Jahrzehnten des Fernsehens eingeübte und streng gezogene Unterscheidung zwischen Fiktion und dokumentarischen Formaten noch immer tief verwurzelt.“³¹⁵

Damit die Intentionen und die verwendeten dokumentarischen Konventionen von Mockumentaries des zweiten und dritten Grades auch erkannt und verstanden werden, benötigen sie einen aktiven und medial erfahrenen Rezipient der mit der 'Parodie' und den Andeutungen auf das nicht mehr zu haltende Versprechen der Objektivität des Dokumentarfilms, umgehen kann.

311 Roscoe, Jane; Hughes, Peter: Die Vermittlung von 'wahren Geschichten'-Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. In: Montage AV 8/1/1999. Marburg: Schüren Verlag, 1999. S. 136.

312 Vgl. Ebd. S. 136.

313 Ebd. S. 136.

314 Vgl. Ebd. S. 137.

315 Stutterheim, Kerstin: Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 309.

„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.“³¹⁶

Wenke Wegner über das Zusammenspiel zwischen Rezipient und Mockumentary:

„Der spielerisch-selbstbezügliche Umgang mit Inhalten und Formen von Dokumentarfilm macht nur Sinn, wenn der Zuschauer ihn auch als solchen erkennt und goutiert. Die Bekanntheit einzelner Versatzstücke (z. B. die Form der Interviews in Dogma-Spielfilmen wie *Idioten*³¹⁷) und ganzer Filmtypen (z. B. das Genre Dokumentarfilm in Mockumentaries) muß entsprechend hoch sein. Dokumentarfilmparodien und selbstironische/kritische Brechungen können dem Publikum nur aufgrund eines angewachsenen Fundus an Medienwissen entgegengebracht werden.“³¹⁸

Die Regisseure von Mockumentaries gehen also davon aus, dass seine Rezipienten in der Lage sind, bei audiovisuellen Berichten und Filmen zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden und dadurch auch die Intentionen einer Mockumentary verstehen. Auch Mockumentaries haben einen Vertrag mit ihren Rezipienten geschlossen. „It requires the audience to watch as if at a documentary presentation, but in the full knowledge of an actual fictional status. Audiences have to be in on the joke to be able to access and participate first in humor, then in cultural and political critique on offer.“³¹⁹

So kann man z. B. die Dekonstruktion von Heldenmythen durch die mediale Aufarbeitung der amerikanischen Geschichte in Woody Allan's Mockumentary *Zelig* nur dann nachvollziehen, wenn man die amerikanische Geschichte und die Prinzipien medialer Mythen kennt. „Insofern sind diese Filme reflexiv, mit Bezug auf den Rezipienten. [...] Auch reflexive Dokumentationen die nicht als Mock-Documentaries zählen, machen Gebrauch von dieser Methode den Rezipienten zu fordern und womöglich kritische Fragen aufzuwerfen.“³²⁰

Auch andere hybride Dokumentarfilmgattungen sind durch ihre neuen ästhetischen Strategien reflexiv und verweisen „auf das medial geprägte Umfeld sowie den mediensozial geprägten

316 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006. S. 24.

317 *Idioten* (DEN 1998, R: Lars von Trier)

318 Wegner, Wenke: Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 8.

319 Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006, S. 17.

320 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

Rezipienten.“³²¹ Regisseure wie Eroll Morris gehen bei ihren Dokumentarfilmen von einem aktiven Rezipient aus, und zeigen dass es möglich ist, mit Dokumentarfilmen die Realität zu beeinflussen. Doch wie schon am Anfang des Kapitels festgestellt ist Film ein Kommunikationsprozess, der nur dann funktionieren kann, wenn alle sich daran beteiligen. Vor allem für Mockumentaries ist es daher zentral, dass der Rezipient aufgrund seiner medialen Erfahrung, „auf gleicher Ebene kommunizieren kann.“³²²

321 Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

322 Ebd.

4. Auf der Suche nach der Wahrheit: 'Lubitsch Junior' - eine Mockumentary aber kein fiktiver Dokumentarfilm

Die Mockumentary *Lubitsch Junior* wurde 1990 von dem Hamburger Medienzentrum 'die thede' produziert. 'Die thede' ist eine Interessengemeinschaft von Dokumentaristen und gilt als gemeinnütziger Verein. *Lubitsch Junior* ist ein Gemeinschaftsprojekt von Christian Bau, Jens Huckeriede, Manfred Oppermann, Jenny Ramcke und Peter Stockhaus.

Das interessante an der Produktion *Lubitsch Junior* ist, „dass in diesem Projekt nicht nur die Zuschauer auf Falsche Fährten gesetzt, sondern vermutlich auch das Filmteam selbst hinters Licht geführt worden ist.“³²³ Doch das ist noch nicht alles an Besonderheiten die die Mockumentary *Lubitsch Junior* bereit hält. Darauf wird aber erst am Ende dieses Kapitels näher eingegangen. Zuvor werden die Form und die verwendeten Authentisierungsstrategien dieser Mockumentary genauer untersucht.

4.1. Inhalt

Da es aus analytischen Gründen für die folgenden Unterkapitel wichtig ist, folgt nun die originale Inhaltsbeschreibung zu *Lubitsch Junior*, wie sie auf der Internetseite von 'die thede' zu finden ist:

„Filmemacher recherchieren für einen Dokumentarfilm zum Thema Fronttheater im zweiten Weltkrieg. Bei ihren Interviews stoßen sie auf einen älteren Herren, der behauptet, der Sohn des Filmregisseurs Ernst Lubitsch zu sein. Aber nicht nur das – er habe in Warschau Waffen ins Ghetto geschleust und dort auch das Drehbuch zu 'To Be or Not To Be' geschrieben. Die Filmemacher brechen daraufhin ihre Recherchen ab; ein Entschluß, der ihnen nicht sehr schwer fällt, da die Zeitzeugen vom Fronttheater, die sich auf eine Annonce gemeldet hatten, mehr Verdrängungs- als Unterhaltungskünstler sind. Da werden in der Erinnerung nicht nur Ochsenfrösche abgeknallt und Lanzen für die Waffen SS gebrochen. Voller Enthusiasmus und glücklich, den Sohn von Lubitsch entdeckt zu haben, beginnen die Filmemacher einen neuen, einen anderen Film mit dem Titel Lubitsch Junior. Sie erfahren, wer die Informationen aus Deutschland an die Antinaziliga in Hollywood lieferte. Sie bekommen intimes Filmmaterial vom Obersalzberg zu sehen, und hören, was Walter Böhm, der Bundestrainer des deutschen Zwerchfells, unter Humor versteht. Doch langsam kommen den Filmemachern Zweifel am Wahrheitsgehalt der vielen Geschichten und an der Identität ihres Helden Lubitsch Junior. Fachleute werden um Rat gefragt, um die Rätsel lösen zu helfen: da wird eine geheimnisvolle Kennzeichnung von NS-Material [PK-Schramme] erklärt und ein bekannter Psychoanalytiker spricht die heimlichen Befürchtungen der Filmemacher aus:

323 Lampalzer-Oppermann, Gerda: Lubitsch Junior – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S.319.

Handelt es sich bei Lubitsch Junior um einen Nazi, der sich nach 1945 auf die Seite der Opfer geschlagen und eine neue Identität angenommen hat? Der Analytiker rät den Filmemachern, ihren Helden mit Realität zu konfrontieren, mit ihm nach Warschau zu fahren.“³²⁴

4.2. Form

Wie bei der Analyse von *Fraktus - Das letzte Kapitel der Musikgeschichte* werde ich auch *Lubitsch Junior* basierend auf die von Roger Odin festgestellten drei Ebenen des dokumentarischen Ensembles – Vorspann, textuelle Anweisungen und stilistisches System – untersuchen.

In der Beschreibung des Inhaltes von *Lubitsch Junior* gibt es bereits im ersten Satz – 'Filmemacher recherchieren für einen Dokumentarfilm zum Thema Fronttheater im Zweiten Weltkrieg'³²⁵ – eine Aufforderung zur dokumentarisierenden Lektüre. Es folgen noch weitere dokumentarfilmspezifische Begriffe wie 'Interviews', 'Zeitzeugen', 'Recherche' oder 'Fachleute', die Rezipienten mit einem Dokumentarfilm in Verbindung bringen können und ebenfalls zu einer dokumentarisierenden Lektüre anregen.

Der Vorspann in *Lubitsch Junior* ist sehr einfach gestaltet. Es wird nur die Produktionsfirma – 'die thede zeigt' – und der Titel des Films – 'Lubitsch Junior' – eingeblendet.³²⁶ Es gibt also keinerlei Hinweise zu einer fiktivisierenden Lektüre. Es folgt eine Sequenz mit historischen Originalfilmaufnahmen aus dem Fronttheater, die von einem Erzähler erläutert werden. Der erste Kommentar lautet: 'Lachen ist gesund.'³²⁷ Dieser Kommentar kann schon als erster Hinweis auf den wahren Charakter des Films verstanden werden. Dadurch die im Film folgenden Sequenzen eher als humoristische Annäherung zu interpretieren.

Das Archivmaterial wird immer wieder mit Interviews von Zeitzeugen, zumeist Künstlern die in Fronttheatern aufgetreten sind, unterschritten.

324 <http://www.diethede.de/187-0-Inhalt.html> letzter Zugriff 10.01.2015.

325 Ebd.

326 DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:00:08 – 00:00:14 min.

327 DVD Lubitsch Junior. Tc: 00:00:16 min.



Abb. 8: Archivmaterial vom Fronttheater



Abb. 9: Zeitzeugeninterview in Lubitsch Junior

Auf der DVD folgt nach 00:11:28 min. noch einmal eine Einblendung mit dem Titel des Films 'Lubitsch Junior'. Gerda Lampalzer-Oppermann schreibt in ihrem Artikel, *Lubitsch Junior – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch*, dass man die neuerliche Einblendung des Titels ebenfalls als Hinweis „auf den wahren Charakter des Films und wie er zu lesen ist“³²⁸, deuten kann. Ein weiterer Hinweis auf die Fiktionalität von *Lubitsch Junior* findet sich bei 00:15:30 min. der DVD. Während einer Bootstour erzählt Herr Lubitsch Jr. eine seiner Geschichten. Plötzlich hört man aus dem Off einen Mann im Hamburger Dialekt rufen – 'He lücht!' – er lügt. Doch, wie Gerda Lampalzer-Oppermann zu den Hinweisen im Vorspann feststellt: „Die Fährte zum Dokumentarischen ist aber bereits gelegt.“³²⁹



Abb. 10: Erneute Einblendung des Titels

328 Lampalzer-Oppermann, Gerda: *Lubitsch Junior – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch*. In: *Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen* 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 324.

329 Ebd. S. 324.

In *Lubitsch Junior* finden sich auch zahlreiche textuelle Anweisungen wie Interviews mit Fronttheater-Künstlern, das Auftreten von 'Experten', echte historische Filmaufnahmen und Fotos sowie inszenierte Filme und Fotos – die im Film von Herrn Lubitsch Jr. als Beweise für die Echtheit seiner Geschichten an das Filmteam übergeben werden – welche in der Postproduktion durch Farbveränderungen, Kratzern und Schrammen manipuliert wurden. Es kommt auch immer wieder zu einer direkten Anrede der Rezipienten durch Kamerablicke des Regisseurs. Dadurch kann er als realer Enunziator von den Rezipienten akzeptiert werden.



Abb. 11: Fronttheaterkünstler Walter Böhm



Abb. 12: Interview mit Expertin für NS-Filme



Abb. 13: Manipulierter Ausbildungsfilm



Abb. 14: Manipulierter Film vom Obersalzberg

Auch auf der Ebene des stilistischen Systems finden sich in *Lubitsch Junior* sehr viele Authentisierungsstrategien, die zu einer dokumentarisierenden Lektüre anregen. Die Filmemacher nutzen verwackelte Handkameraaufnahmen, spät gezogene Schärfen, ruckelnde Schwenks in denen der Kameramann seine Objekte sucht, Originaltonaufnahmen mit Hintergrundgeräuschen, Experteninterviews, Zeitzeugeninterviews, Originaldrehorte, harte Schnitte, Aufnahmen bei denen das Filmteam und Filmequipment im Bild zu sehen ist, ebenfalls sind Vorbesprechungen von

Interviews zu sehen und zu hören, echte und erfundene historische Beweisobjekte sowie Archivmaterial – originales und inszeniertes – um ihre Rezipienten von der Authentizität des Films zu überzeugen. Stilistisch setzten die Filmemacher von *Lubitsch Junior* auf eine Mischung aus dem expositorischen und dem interaktiven Repräsentationsmodus.



Abb. 15: Filmteam und Filmequipment im Bild



Abb. 16: Herr Lubitsch Jr. in Warschau

In *Lubitsch Junior* finden sich also die wichtigsten, von Roger Odin festgestellten Merkmale des dokumentarischen Ensembles wieder, „was erklärt, warum sein Publikum oft über weite Strecken des Films bereit war, das Gesehene für wahr und den Schauspieler Heinz Joachim Klein für authentisch zu halten“.³³⁰

Erst am Ende des Films geben die Filmemacher den entscheidenden Hinweis darauf, dass es sich bei dem eben gesehenen Dokumentarfilm um eine Fiktion handelt. In der Schlusssequenz sehen wir einen der Fronttheater-Künstler – der schon zu Beginn des Films aus einem Interview bekannt ist – bei einem Zaubertrick, gefolgt von einer ebenfalls im Laufe des Films zu Wort gekommenen Sängerin, die das Lied 'Es wird einmal ein Wunder geschehen' vorträgt. Darüber wird der Abspann mit den Schauspielernamen und den weiteren mitwirkenden Personen gelegt – also ein klassischer Spielfilmabspann – der den Rezipienten nun keine andere Wahl lässt, als den Film im fiktivisierenden Lektüremodus zu rezipieren.

330 Lampalzer-Oppermann, Gerda: Lubitsch Junior –oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: Maske und Kothuren – Falsche Fahrten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S.323.



Abb. 17: Abspann von *Lubitsch Junior*

Die Macher des Films über *Lubitsch Junior*:

„Unser Film behandelt in spielerischer Art die Suche nach dem authentischen, dem 'Wahren'. Und schon sind wir beim Lügen. [...] Denn obwohl es sich um einen ausgeklügelten Spielfilm handelt, könnte das Publikum glauben, einen Dokumentarfilm zu sehen. Und das zu Recht, denn einige Akteure sind 'echt', inszenieren sich selbst aber so perfekt, daß die Übergänge vom dokumentarischen zur Fiktion fließend verlaufen.“³³¹

Zu dem Zeitpunkt der Fertigstellung von *Lubitsch Junior* (1990) existierten nur sehr wenige hybride Dokumentarfilme. „Somit traf der Film auf ein vergleichsweise naives Publikum, bei dem das Spiel mit der Filmgattungs-Travestie und der damit gestellten Frage nach der Wahrheit im Dokumentarfilm auch aufgehen konnte.“³³²

Doch *Lubitsch Junior* bietet noch einen weiteren interessanten Aspekt, auf den ich im folgenden Unterkapitel eingehen werde.

331 <http://www.diethede.de/187-0-Inhalt.html> letzter Zugriff 10.01.2015

332 Lampalzer-Oppermann, Gerda: *Lubitsch Junior* – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: *Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen* 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S.326.

4.3. Lubitsch Junior – ein neuer Grad von 'mock-docness'?

Wie schon aus der Überschrift des vierten Kapitels zu entnehmen, ist *Lubitsch Junior* zwar als Mockumentary zu kategorisieren, aber nicht als Mockumentary im klassischen Sinne geplant gewesen. Wie aus Kapitel drei bekannt, erzählen Mockumentaries fiktive Geschichten. Bei *Lubitsch Junior* verhält es sich ein wenig anders.

Es folgt nun ein Auszug aus dem Manuskript der Originaleinreichung bei der Filmförderung Hamburg:

„die thede“ bearbeitete das Thema 'Demontage der Alliierten in Hamburg'. Auf einen Zeitungsartikel hin meldet sich ein Herr, der selbst nichts zum Thema beisteuern konnte, aber er 'wüßte da jemanden', einen Herrn mit sehr bewegtem Leben und interessanter Herkunft. 'Er ist der Sohn eines berühmten amerikanischen Filmregisseurs, den werden Sie nicht kennen, Ernst Lubitsch.' Ah, ja. Wir luden Herrn Lubitsch Junior ein. Uns besuchte ein älterer Herr (75) von schwächlicher Gestalt, sehr vorsichtig in seinen Bewegungen. Er stellte sich leise mit F. Lubitsch vor. Herr F. Lubitsch war Jude. In einem vierstündigen Monolog erzählte uns F. L. sein Leben. [...]

F. L. hinterließ die thede am ersten Tag unserer Begegnung in einem Zustand der Fassungslosigkeit. Noch in der gleichen Nacht lasen wir die Biografie des Dieners von Ernst Lubitsch. Lubitsch hatte keinen Sohn. Auf dieses Ergebnis antwortete F.L. am nächsten Tag telefonisch, dass er außerehelich sei. [...]

Nach unseren ersten Recherchen verschwand die erste Euphorie. Bei jedem neuen Treffen mit F. L. hatte er neue Erklärungen und verstand es, unsere Zweifel für einen Moment auszuräumen. Hierbei kamen ihm unsere Wunschvorstellungen zu Hilfe.

Wir beschlossen, trotz aller Ungereimtheiten, einen Dokumentarfilm über F. L. zu drehen. Selbst wenn alles Hochstapelei gewesen sein sollte, soll gerade darüber ein ausschweifender, wuchernder, zwielichtiger, doppelbödiger Film entstehen. Über den unehelichen Sohn von Ernst Lubitsch einen Film zu drehen, kommt einem Hochseilakt ohne Netz gleich.

Der Lubitsch Touch – ein Dokumentarfilm? ein Schauspieler?

Wie für die Arbeit der thede typisch, sind wir so gründlich an die Arbeit gegangen, haben dermaßen lange diskutiert und gezweifelt, dass wir darüber vergessen haben, dass ein Leben zu kurz sein kann. Mit dem Tod 'unseres Helden' wurde die Arbeit an dem Stoff für zwei Monate aufgegeben. Nach einiger Zeit merkten wir jedoch, dass es uns nicht in Ruhe ließ. Das Thema und die Beschäftigung damit hatte schon zu viel in uns aufgewühlt. [...]

Aber wie sollen wir einen Film ohne Hauptdarsteller realisieren? Einfach nur die Tonbänder? Ein Hörspiel? Wo bleibt der Lubitsch Touch? Ein Recherchenfilm mit Zeitzeugen? Wo bleiben die schillernden Schilderungen, die sich wie Drehbuchvorlagen für Ernst Lubitsch anhören?

Ein SCHAUSPIELER muss her! Und zwar einer der ersten Garnitur – intelligent! Er muss unseren Helden spielen! [...] Mit ihm ließe sich die Begegnung rekonstruieren. Mit ihm ließen sich Situationen/Szenen dramatisieren, die uns F. L. erzählt hat, die wir mit ihm erlebt haben. Kein Fake, nichts Ausgedachtes – alles echt, wie im richtigen Leben! [...].³³³

333 Lampalzer-Oppermann, Gerda: Lubitsch Junior – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: Maske und Kothuren – Falsche Fahrten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 320ff.

Darin liegt also die Besonderheit dieses Films. *Lubitsch Junior* ist eine Mockumentary, aber kein fiktiver Dokumentarfilm. Die Filmemacher entschieden sich, die während der Recherche geführten und auf Tonband aufgezeichneten Interviews mit Herrn Lubitsch Jr., mit einem Schauspieler originalgetreu als Re-enactments nach zu inszenieren.³³⁴

„Einige Sachen sind aber auch dazu erfunden oder haben sich durch den Schauspieler ergeben. [...] Das interessante an unserem Schauspieler war aber, dass er damals Fronttheaterschauspieler in Polen war. Mit ihm war es dann ganz besonders, denn als wir dann mit ihm nach Warschau gefahren sind, war das für ihn zum Teil sehr unangenehm. [...] Ihm ging es plötzlich auch wirklich schlecht in Warschau. Er wollte dann nicht mit uns durch die Straßen von Warschau gehen, weil er meinte die Leute hier könnten etwas gegen ihn haben, als Deutscher.“³³⁵

Aufgrund der Vorkommnisse in der Recherchephase – dem Tod des 'Hauptdarstellers' – wählten die Filmemacher also die Form „einer Fiktion in Gestalt eines Dokumentarfilms.“³³⁶ Der Film kombiniert authentische Aufnahmen, wie geführte Zeitzeugeninterviews, mit inszenierten Aufnahmen. Das ist eine Besonderheit die in keiner anderen Mockumentary zu finden ist. Dadurch fällt es auch schwer, *Lubitsch Junior* in eine der drei Grade von 'mock-docness' einzuteilen.

Die Filmemacher von *Lubitsch Junior* hatten damals aber auch gar nicht die Absicht eine Mockumentary zu produzieren. In einem von mir geführten Interview mit einem der Regisseure von *Lubitsch Junior* – Christian Bau – erzählte er:

„Man kann generell sagen, dass wir das Wort 'Mockumentary' überhaupt nicht kannten. Wir haben es zu dem Zeitpunkt nicht benutzt. Wir haben viel mit dem Begriff 'Fake' gearbeitet. Da kannten wir auch alles was zu diesem Zeitpunkt unter 'Fake' schon erschienen war und 'Fake' hat uns immer interessiert. Aber eigentlich hat uns dabei immer nur interessiert wie man das Genre Dokumentarfilm erweitern kann. Wie kann man es ausbauen, wie kann man es neu begreifen, neu umsetzen, um weg zu kommen von dem wie es immer passiert und wo man dann doch irgendwie anfängt sich immer zu fragen, ob das stimmt was die Leute da erzählen – diese 'Talking Heads'. Und so sind wir auch auf diese Form gekommen. Auch schon in früheren Filmen haben wir Leute eingebaut die jemanden spielen. Das war für uns also nicht etwas völlig Neues.“³³⁷

Christian Bau sieht in der gewählten Form für *Lubitsch Junior* keine explizite Kritik an den dokumentarischen Methoden und Authentisierungsstrategien sondern eine Ausweitung der

334 Vgl. Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015, Anhang, S. 95.

335 Ebd. S. 95.

336 Lampalzer-Oppermann, Gerda: *Lubitsch Junior* – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: *Maske und Kothuren – Falsche Fahrten in Film und Fernsehen* 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: 2007, S. 323

337 Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015, Anhang, S. 96.

dokumentarischen Form und neue Möglichkeiten Geschichten und Themen anders und interessanter zu gestalten und zu erzählen.³³⁸ Für ihn ging es darum, „das Genre zu erweitern und vorwärts zu bringen.“³³⁹

Gerda Lampalzer-Oppermann stellte fest, dass vor allem die Frage nach der Authentizität von Dokumentarfilmen und der humorvolle, ironische Umgang mit dem Thema Nationalsozialismus in der Kritik standen.³⁴⁰

Wie *Lubitsch Junior* damals von einigen rezipiert wurde, zeigt die Filmkritik von Hans-Ulrich Pönack:

„Die Geschichte von 'Lubitsch Junior' ist ganz fürchterlich an den Haaren herbeigezogen. Aber, was viel schlimmer ist: Die Filmemacher gaukeln dem Zuschauer vor: dies ist ein Dokumentarfilm. Der Zuschauer glaubt es, denn 'Lubitsch Junior' hat viele Kennzeichen eines unprofessionell gemachten Dokumentarfilmes wie z. B.: laute Nebengeräusche bei Interviews, schlechte Schnitte und eine ewig wackelnde Handkamera. Doch 'Lubitsch Junior' ist kein Dokumentarfilm. Alles ist inszeniert: Die Zeitzeugen, die mit ihren Pekinesen vor der Kamera schmusen, die Expertengespräche und die Geschichte des Mannes, der zum Schluss weinend und reuevoll vor der Kamera zusammenbricht. Nur eines ist völlig unverständlich: Warum? Warum inszenieren die Filmemacher einen Dokumentarfilm? Um sich über , die schlechte Qualität vieler Dokumentarfilme lustig zu machen? Um den Aufbau und die Form dieser Filme auf die Schippe zu nehmen? Das alles kann nicht zutreffen, denn 'Lubitsch Junior' ist überhaupt nicht komisch, hat keine Eigenschaften einer Persiflage. Die Filmemacher kopieren ohne zu überlegen Elemente des Dokumentarfilms. Das Thema: Ein Mann hat ein schizophrenes Verhältnis zu seiner Vergangenheit, hätte viel mehr Sensibilität und Intelligenz verlangt. Schließlich geht es um die Nazizeit.

Fazit: 'Lubitsch Junior' ist ein gedankenlos gemachter, stillloser Film dessen Absichten nicht klar werden.“³⁴¹

Diese Kritik zeigt, dass damals viele Rezipienten mit der Form eines hybriden Dokumentarfilms, wie *Lubitsch Junior* einer ist, nichts anfangen konnten und die neuen Herangehensweisen, Techniken und Möglichkeiten die ein hybrider Dokumentarfilm bietet, noch nicht erkannt hatten. Christian Bau erzählte mir auf die Frage wie der Film im Allgemeinen aufgenommen wurde, folgende interessante Anekdote:

338 Vgl. Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015, Anhang, S. 99.

339 Ebd. S. 99.

340 Vgl. Lampalzer-Oppermann, Gerda: *Lubitsch Junior* – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: *Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen* 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007 S. 326.

341 Pönack, Hans-Ulrich. *Lubitsch Junior*. Online: <http://www.poenack.de/LubitschJunior.html>. Berlin: letzter Zugriff 01.12.2014.

„Ganz unterschiedlich. Speziell nach der Fernsehausstrahlung 'im kleinen Fernsehspiel' ganz es sehr gute Kritiken z. B. in der Süddeutschen Zeitung. Bei Vorführungen die wir selber in Hamburg gemacht haben hat es unterschiedliche Reaktionen gegeben. Sehr scharfe Kritik gab es zum Teil von anderen Dokumentarfilmmachern. So fand z. B. eine Filmemacherin unseren Film als einen ganz tollen Dokumentarfilm, aber als wir ihr dann erzählten, dass das Meiste inszeniert ist, wurde sie sehr böse und enttäuscht darüber. Sie verstand nicht warum wir nicht die alte Lehre quasi hochhalten – das alles Echt sein muss – und war zugleich überrascht, dass sie auf so etwas herein gefallen ist. Die Hinweise auf den fiktionalen Charakter des Films sind von ihr einfach nicht erkannt worden. Sie dachte alles sei real und dokumentarisch. Sie war vollkommen durcheinander was jetzt im Film echt ist und was inszeniert. Sie sagte: 'Was soll ich denn nun glauben?' und ich antwortete ihr – 'Am besten gar nichts.'

Die meiste negative Kritik kam also aus der Ecke der konventionellen Dokumentarfilmmacher. Aber es gab auch eine Gruppe von Leuten die meinten, dass man aus moralischen Gründen ein Thema so nicht angehen darf.³⁴²

Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in dieser Form bedeutete „einen Tabubruch (darüber macht man keine lustigen Filme), dessen Tragweite klar wird, wenn man bedenkt, dass erst in den letzten Jahren – und das im Spielfilm – eine Diskussion über Rechtmäßigkeit einer humoristischen Herangehensweise an den Faschismus/Nationalsozialismus begonnen hat.“³⁴³

Aus heutiger Sicht und wenn die Vorgeschichte des Films nicht bekannt ist, könnte *Lubitsch Junior* als eine Mockumentary des zweiten und dritten Grades kategorisiert werden. Es wird aufgrund der Form und der genutzten Authentisierungsstrategien der Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms in Frage gestellt. Auch die Form des 'Zeitzeugenfilms' – mit Aussagen von Zeitzeugen, Experten und Führungspersonlichkeiten – der erst kurz vor der Produktion von *Lubitsch Junior* als historische Quelle anerkannt wurde und vor allem in Österreich und Deutschland ein sehr wichtiges Werkzeug zur Geschichtsaufarbeitung geworden ist, wird hinterfragt.³⁴⁴

Doch basierend auf dem Fakt, dass die Form einer Mockumentary nur aus produktionstechnischen Gründen gewählt wurde, ist eine wirkliche Zuordnung in einen der drei von Roscoe und Hight festgelegten Grade nicht wirklich möglich. Sie behandeln in ihrer Genealogie über Mockumentaries *Faking It*, keine Mockumentary die auf einer wahren Begebenheit beruht.

Dadurch lässt sich die These aufstellen, dass es sich bei *Lubitsch Junior* um eine neue, noch nicht kategorisierte, besondere Form einer Mockumentary handelt. Wie bereits in der Einleitung des vierten Kapitels erwähnt, sind bei *Lubitsch Junior* nicht nur die Rezipienten hinters Licht geführt worden, sondern auch die Filmemacher der 'die thede' wurden bei ihrer Suche nach der Wahrheit

342 Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015, Anhang, S. 98.

343 Lampalzer-Oppermann, Gerda: *Lubitsch Junior* – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: *Maske und Kothuren – Falsche Fahrten in Film und Fernsehen* 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 326.

344 Vgl. Ebd. S. 326.

von Herrn Lubitsch Jr. belogen.

Im Fall von *Lubitsch Junior* könnte der dadurch neu entstandene Grad von 'mock-docness' dementsprechend vielleicht als 'Ironie' bezeichnet werden.

Christian Bau meinte dazu:

„Ironie, das finde ich nicht schlecht. Und ich gebe ihnen recht, eine Zuordnung in einen der Grade ist schwierig. Unser Film ist eine andere Form und da passt Ironie ganz gut. Auf jeden Fall könnte man den Begriff 'spielerisch' einführen. Wir haben versucht das Ganze sehr spielerisch aufzunehmen. Auch z. B. das Ende des Films in dem Warschauer Café wo der Mann dann nicht mehr weiter spricht, das ist auf der einen Seite vielleicht auch so ein Ende das man kennt – also ein klassisches Ende – ihm sind die Lippen sozusagen verschlossen aber das hat gleichzeitig auch etwas Ironisches. Es ist eigentlich wie ein Zitat.“³⁴⁵

Zusammenfassend kann auf Grund folgender zwei Merkmale behauptet werden, dass *Lubitsch Junior* nicht als klassische Mockumentary zu kategorisieren ist, obwohl der Film einige Eigenschaften einer Mockumentary aufweist:

- 1) *Lubitsch Junior* ist im Gegensatz zur Mockumentary kein fiktiver Dokumentarfilm, da er auf einer wahren Begebenheit basiert.
- 2) Die Filmemacher verfolgten nicht die Intention den Wahrheitsanspruch des klassischen Dokumentarfilms in Frage zu stellen.

Und doch erfüllt *Lubitsch Junior* mehrere Kriterien die für Mockumentaries wesentlich sind, wie die der Grenzüberschreitung, der postmoderne Forderung nach pluralistischen Ausdrucksformen:

„In ähnlicher Weise wie auf das Ende der literarischen Moderne mit Mehrsprachigkeit, einer postmodernen Verquickung bspw. von Elite- und Massengeschmack reagiert wurde, zeigt sich eine postmoderne Antwort auf moderne Dokumentarfilme (aufklärerischer Duktus) und spätmoderne (Direct Cinema, Cinéma Vérité) Dokumentarfilme mit dem Einzug von Subversion, Widerstrebendem und unterschiedlichen Lesarten in jenen bislang von Totalität und Geschlossenheit gezeichneten Raum.“³⁴⁶

345 Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015, Anhang, S. 99.

346 Wegner, Wenke: Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 23.

Dies entspricht dem zugrundeliegenden Konzept der Postmoderne:

„Postmodernes liegt dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk.“³⁴⁷

Eine Konsequenz dieses Pluralismus ist der Verlust des Anspruchs auf Authentizität:

„Und selbst Dokumentarfilmer scheuen nicht, mittels des Paradigmas Postmoderne für ihr Terrain konstitutiv scheinende Grundüberzeugungen, wie 'die Wahrheit' oder 'das Authentische', zu revidieren.“³⁴⁸

Der italienische Schriftsteller Umberto Eco bezeichnet diese postmodernen Produktionsweisen als „Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei“³⁴⁹ und versteht die Ironie als legitimes Werkzeug im Kontext dokumentarischer und historischer Arbeit:

„Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, auf eine neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld.“³⁵⁰

Müsste ich den Film einordnen, dann würde ich Lubitsch Junior als neue Form der 'mock-docness' verstehen. Ein vierter Grad mit dem Merkmal der Ironie, eine aus der Situation gewachsene ironische Inszenierung, die mit postmodernen und dokumentarischen Gestaltungsmöglichkeiten spielt, um sich einer Wahrheit anzunähern.

347 Wegner, Wenke: Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03. S. 23. (W. Wegner zitiert W. Welsch)

348 Ebd. S. 22. (W. Wegner zitiert P. Krieg)

349 Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Welsch, Wolfgang (Hsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: Akademie Verlag, 1988. S. 76.

350 Ebd. S. 77.

5. Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit war es zu zeigen, dass hybride Dokumentarfilmgattungen als eine Bereicherung und Weiterentwicklung des klassischen 'Aufklärungsdokumentarismus' zu verstehen sind. Sie bieten dem Dokumentarfilmmacher neue Möglichkeiten Geschichten interessanter zu gestalten und zu erzählen. Die Arbeit präsentiert eine Übersicht und Beschreibung der bekanntesten hybriden Dokumentarfilmgattungen. Der Schwerpunkt wird dabei auf das Genre Mockumentary gelegt. Es wird dargelegt, dass Mockumentaries einen aufklärerischen Charakter besitzen. Durch den Einsatz von dokumentarischen Authentisierungsstrategien werden Rezipienten über die Manipulationsmöglichkeiten des bewegten Bildes aufgeklärt. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf den Film *Lubitsch Junior* gelegt, der eine spezielle Form einer Mockumentary darstellt.

Am Beginn der Arbeit wird festgestellt, dass es im 21. Jahrhundert jederzeit und ohne große Anstrengungen möglich ist, an audiovisuelle Informationen zu gelangen. Es ist aber nahezu unmöglich festzustellen, ob diese Informationen authentisch oder manipuliert sind. Durch die Digitalisierung ist es einfacher denn je Bild und Ton zu manipulieren. Dadurch ist das Versprechen des Dokumentarfilms authentische audiovisuelle Repräsentationen der Wirklichkeit abzubilden obsolet. Es wird gezeigt, dass dieses dokumentarische Versprechen seit Beginn der 1980er Jahre in Frage gestellt wird.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit zeigt, dass die Hybridisierung von fiktionalen und faktischen Stilmittel dem Dokumentarfilm eine Möglichkeit bietet diese Problematik zu umgehen, indem sie diesen Wahrheitsanspruch gar nicht stellen. Hybride Dokumentarfilmgattungen wie das Dokudrama oder die fiktive Dokumentation profitieren von dem Einsatz fiktionaler Stilmittel und hauchen dem Dokumentarfilmgenre, dass seit den Forderungen von Grierson als langweilig und belehrend gilt, neues Leben ein. Diese neuen Formen vermitteln Informationen auf eine spannendere und unterhaltsamere Weise als bisher. Dadurch wird ein neues und breiteres Publikum erreicht. Die hybriden Dokumentarfilmgattungen bieten zwar neue Möglichkeiten ein Thema zu behandeln, lösen damit aber nicht die klassischen Dokumentarfilmgattungen ab. Ein paralleles Existieren ist möglich und sollte auch beibehalten werden. Aber immer mit dem Hintergrundwissen, dass das Gezeigte eine subjektive Darstellung der Realität eines Filmemachers ist. Festzuhalten ist, dass hybride Dokumentarfilme nicht als den klassischen Dokumentarfilm kritisierende Formen zu verstehen sind.

Anders verhält es sich bei der hybriden Gattung Mockumentary. Mockumentaries sind fiktionale Filme die dokumentarische Repräsentationsmodi und Authentisierungsstrategien imitieren um wie

ein authentischer Dokumentarfilm zu wirken. Sie spielen mit der Rezeptionserwartung ihrer Zuschauer.

Um zu verstehen wie Mockumentaries arbeiten, wird auf Roger Odins Konzept des dokumentarischen Ensembles eingegangen. Er stellt fest, dass es in jeden Film unterschiedliche Lektüeranweisungen gibt, die dafür verantwortlich sind ob ein Film als fiktional oder dokumentarisch rezipiert wird.

Es folgt eine Beschreibung der dokumentarischen Repräsentationsmodi und der gebräuchlichsten dokumentarischen Authentisierungsstrategien, die bei Rezipienten ein Gefühl von Authentizität erzeugen. Auf den ersten Blick erweckt es den Anschein, eine Mockumentary hätte die Intention ihre Rezipienten hinter das Licht zu führen und sie absichtlich zu irritieren. Doch das stimmt nicht.

Innerhalb des Genres Mockumentary wird zwischen drei Formen differenziert. Jane Roscoe und Craight Hight teilen in ihrem Buch *'Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality'*, Mockumentaries nach ihrer Reflexivität gegenüber dem klassischen Dokumentarfilm in drei Grade von 'mock-dockness' ein. Die Übergänge innerhalb dieser drei Grade sind fließend. Das heißt, eine Mockumentary kann mehrere Grade von 'mock-dockness' aufweisen. Jeder dieser Grade hat unterschiedliche Intentionen.

Der erste Grad wird als 'Parodie' bezeichnet. Mockumentaries des ersten Grades parodieren Personen oder Aspekte der Popkultur und sollen in erster Linie unterhalten. Die Kritik an den Darstellungsformen und Methoden des Dokumentarfilms stehen nicht im Mittelpunkt.

In den zweiten Grad – der als 'Kritik' oder 'Hoax' bezeichnet wird – fallen Mockumentaries, deren Intention es ist, Rezipienten über mediale Konstruktionsprozesse aufzuklären und diese zu kritisieren. Als Anschauungsbeispiel für eine Mockumentary des ersten und zweiten Grades wurde die deutsche Mockumentary *Fraktus – Das letzte Kapitel der Musikgeschichte*, basierend auf das von Roger Odin untersuchte dokumentarische Ensemble, analysiert.

Mockumentaries des ersten und zweiten Grades haben die Gemeinsamkeit, dass sie ihre Fiktionalität offenbaren. Sie beinhalten subtile Hinweise der Filmemacher, die von aktiven Rezipienten erkannt, von passiven oft nicht erkannt werden.

Den dritten Grad betiteln Roscoe und Hight als 'Dekonstruktion'. Mockumentaries des dritten Grades versuchen ihren fiktionalen Charakter zu verschleiern. In Filmen des dritten Grades geht es um eine direkte Kritik an den dokumentarischen Repräsentationsmodi und dem dokumentarischen Versprechen, die Realität abzubilden. Sie entlarven die Gutgläubigkeit und das Vertrauen der Rezipienten gegenüber dokumentarischen Bildern durch die Offenlegung der zugrunde liegenden dokumentarischen Authentisierungsstrategien und Manipulationsmöglichkeiten. Der Rezipient wird dadurch aufgefordert eine kritische Haltung gegenüber Medienproduktionen und dokumentarischen

Bildern einzunehmen bzw. sie sich zu bewahren. Die Beziehung zwischen Mockumentary und Rezipient ist eine wechselseitige. Mockumentaries brauchen einen aktiven, im Umgang mit Medien erfahrenen Rezipient, damit ihre Intentionen erkannt und verstanden werden. Dadurch wächst auf der Seite des Rezipienten das Vergnügen an solchen Filmen.

Das letzte Kapitel dieser Arbeit setzt sich mit der deutschen Mockumentary *Lubitsch Junior* aus dem Jahre 1990 auseinander. *Lubitsch Junior* ist keine Mockumentary im herkömmlichen Sinne. Aufgrund des Todes ihres 'Hauptdarstellers' während der Recherche für einen Dokumentarfilm über das Fronttheater im Zweiten Weltkrieg, entschlossen sich die Filmemacher ihren Dokumentarfilm in der Form einer Mockumentary zu produzieren. Der Film beinhaltet sowohl authentisches Archivmaterial und Interviews als auch inszenierte Szenen. Die Filmemacher verfolgten nicht die Absicht die Methoden und den Wahrheitsanspruch des klassischen Dokumentarfilms zu kritisieren. Es wird versucht auf ironisch-spielerische Art und Weise sich der Wahrheit anzunähern. Sie verstanden diese Form als Ausweitung und neue Möglichkeit das Dokumentarfilmgenre voran zu treiben. Basierend auf dem Fakt, dass *Lubitsch Junior* kein fiktionaler Dokumentarfilm ist, aber von einer postmodernen ironischen Grundhaltung getragen wird, kann er als ein neuer Grad von 'mock-docness' kategorisiert werden. Diesen neuen vierten Grad bezeichne ich mit dem Begriff 'Ironie'.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literatur

Baier, Corinna: Mann beißt Hund – Mock-Documentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis. Online: <http://lostpointofview.wordpress.com/tag/dokumentarfilm/> letzter Zugriff 06.04.2014.

Baudrillard, Jean: Kool Killer und der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve, 1978.

Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulations. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Baudrillard, Jean: Paßwörter. Berlin: Merve, 2002.

Boese, Alex (Hsg.): The War of the World. Online: hoaxes.org. San Diego: 2002.
http://hoaxes.org/archive/permalink/the_war_of_the_worlds letzter Zugriff 30.09.2014.

Bornkamm, Henriette: Bilder, die lügen... . Saarbrücken: VDM Verlag, 2008.

Breddin, Marco: Entwicklung des dokumentarischen Blicks. Online: Suite101 Onlinemagazin. Vancouver: 2013. www.Suite101.de/article/entwicklung-des-dokumentarischen-blicks-a67635 letzter Zugriff. 06.03.2014.

Busche, Andreas: Fraktus-Guter Witz von alten Hasen. Online: Filmgazette Onlinemagazin. Göttingen: 2012. <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=862> letzter Zugriff 30.12.2014.

Ebbrecht, Tobias; Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 3/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 251-255.

Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Welsch, Wolfgang (Hsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: Akademie Verlag, 1988. S. 76-78.

Eitzen, Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: Montage AV 7/2/1998. Berlin: Schüren Verlag, 1998. S. 14-44.

Engel, Josef: Die Geschichte der Band die es nie gab. Online: Die Welt Onlineausgabe. Berlin: 2012. <http://www.welt.de/kultur/kino/article110735316/Die-Geschichte-der-Band-die-es-nie-gab.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

Fröschl, Martina: Die Mockumentary als unterhaltsame Reflexion des Tatsachenberichts. Hagenberg: Dipl. Arbeit Fachhochschule für digitale Medien, 2009.

Gansera, Reiner: Trio Infernale. Online: Süddeutsche.de Onlineausgabe. München: 2012. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/fraktus-im-kino-trio-infernale-1.1521364> letzter Zugriff 30.12.2014.

Hißnauer, Christian: Möglichkeitsspielräume - Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 17-28.

Hißnauer, Christian: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. In: Medienwissenschaft 02/2008. Marburg: Schüren Verlag, 2008. S. 256-262.

Höltgen, Stefan: Ein Versuch, die Theorien Jean Baudrillards für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen. Online: Situationsraum.de. Berlin: keine Angabe des Erscheinungsjahr. <http://www.simulationsraum.de/bibliografie/essays/simulationstheorie-und-film/> letzter Zugriff 03.01.2015.

Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur realistischen Methode. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1975.

Kilb, Andreas: Wir brauchen ein Ethos des Dokumentarischen. Online: Frankfurter Allgemeine Onlineausgabe. Frankfurt: 2004. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/andreas-veiel-wir-brauchen-ein-ethos-des-dokumentarischen-1175231.html letzter Zugriff 06.03.2014.

Lampalzer-Oppermann, Gerda: Lubitsch Junior – oder ein als Dokumentarfilm getarnter Spielfilm, der eine Geschichte erzählt, von der man nicht weiß, ob sie wahr ist oder falsch. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 319-327.

Lipkin, Steven; Paget, Dereck; Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Dockumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary; Springer, John (Hsg.): Docufictions - Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006.

Lowry, Stephen: Film-Wahrnehmung-Subjekt. In: Montage AV 1/1/1992. Berlin: Schüren Verlag, 1992. S. 113-128.

McFawn, Will: Document This: The Synthesis of Fiction and Documentary Form. Online: www.willsmockumentaries.tumblr.com. USA: 2012. letzter Zugriff 30.12.2014.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 1995.

Mikos, Lothar: Das Spiel mit der Realität – Darstellungsformen im Reality-TV. Online: Televizion 25/2012/1. München: 2012. S. 48-51.
http://www.bronline.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/25_2012_1.htm letzter Zugriff 29.12.2014

Monaco, James; Bock, Hans-Michael: Film verstehen – das Lexikon. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2011.

Mundhenke, Florian: Polyphone Friktion – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 29-37.

Niggemeier, Stefan: Fake Dokus im Fernsehen-Wenn der Zottel-Lehrer mit der Messi-Mutter... . Online: Spiegel Online. Hamburg: 2011. <http://www.spiegel.de/kultur/tv/fake-dokus-im-fernsehen-wenn-der-zottel-lehrer-mit-der-messie-mutter-a-803846.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

Nichols, Bill: Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

Nichols, Bill. Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Juhasz, Alexandra; Lerner, Jesse: F is for Phony – Fake-Documentary and Truth's Undoing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hsg): Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., 1990. S. 125-146.

Paget, Derek: No Other Way to Tell It. Dramadoc/docudrama on television. Manchester: Manchester University Press, 1998.

Palm, Michael: Zeligs Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten. Online: Nachdemfilm 02. Berlin: 2000. <http://www.nachdemfilm.de/content/zeligs-schatten> letzter Zugriff 22.10.2014.

Penth, Alexandra: Rezeptionsästhetische Analyse des Dokumentarfilms 'Die große Stille'. In: Playground Religion Onlinemagazin. Bremen: 2014. <http://playground.0religion1.com/?s=die+gro%C3%9Fe+stille> letzter Zugriff 30.12.2014.

Pönack, Hans-Ulrich: Lubitsch Junior. Online: <http://www.poenack.de/LubitschJunior.html>. Berlin. letzter Zugriff 01.12.2014.

Rhodes, Gary; Springer, John: Docufictions - Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. London: McFarland, 2006.

Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Roscoe, Jane; Hughes, Peter: Die Vermittlung von 'wahren Geschichten' - Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. In: Montage AV 8/1/1999. Berlin: Schüren Verlag, 1999. S. 134-153.

- Sextro, Maren: Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Verlag der TU Berlin, 2009.
- Steinle, Matthias: Alles Dokudrama? – über das Neue im Alten eines schillernden Begriffs. In: Medienwissenschaft 1/2010. Marburg: Schüren Verlag, 2010. S. 9-16.
- Stutterheim, Kerstin: Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit. In: Maske und Kothuren – Falsche Fährten in Film und Fernsehen 53. Jahrgang/2007, Heft 2-3. Wien: Böhlau Verlag, 2007. S. 307-318.
- Volkman, Linus; Scharlau, Felix: Fraktus-Studio Brauns größte Geschichte. Online: Intro #207. Köln: Intro GmbH & Co. AG, 2012. S. 44-49. http://www.intro.de/content/pdf/intro_207.pdf letzter Zugriff 30.12.2014.
- Wegner, Wenke: Mockumentary – egozentrischer Film. Selbstreferenzen und Desinteresse für Wahrheit. Weimar: Forschungsarbeit Bauhaus Universität - Fakultät Medien, Ws 2002/03.
- Weiser, Sophie: Unauthentische Authentizität. Parodistische Mockumentaries auf der Videosharingplattform You Tube. Wien: Dipl. Arbeit Universität Wien, 2013.
- Wetzel, Michael: Paradoxe Intervention. Jean Baudrillard und Paul Virilio: Zwei Apokalyptiker der neuen Medien. In: Bohn, Ralf; Fuder, Dieter (Hsg.): Simulation und Verführung. München: Fink, 1994. S. 139-154.
- Wierth-Heining, Mathias: Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte. In: Montage AV 11/2/2002. Berlin: Schüren Verlag, 2002. S. 147-158.
- Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse – Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hsg.). Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 24-44.
- Winter, Rainer: Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess. Köln: Herbert von Harlem Verlag, 2010.

Wolf, Fritz: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hsg.). Dokumentarfilm im Umbruch. Kino-Fernsehen-Neue Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006.

Wulff, Hans-Jürgen: Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999.

Zimmermann, Peter: Hybride Formen – Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe Institut, 2001.

6.2. Weblinks

Homepage ARD: <http://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2011/luegenfernsehen131.html> letzter Zugriff 21.10.2014.

Homepage der 'die thede': <http://www.diethede.de/187-0-Inhalt.html> letzter Zugriff 10.01.2015.

Homepage des Musikportals laut.de: <http://www.laut.de/Fraktus> letzter Zugriff 30.12.2014.

Homepage der Zeitung 'Die Welt': <http://www.welt.de/sport/olympia/article2295330/China-manipulierte-olympische-Eroeffnungsfeier.html> letzter Zugriff 30.12.2014.

Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Selbstreferenz> letzter Zugriff 05.01.2015.

Filmportal Kino.at: http://www.film.at/im_schatten_der_macht/ letzter Zugriff 10.10.2014.

Internetarchiv Wayback Machine:

http://web.archive.org/web/20060429151052/http://www.grimmeinstitut.de/scripts/preis/agp_2003/scripts/beitr_kubrick.html letzter Zugriff 22.01.2014.

Internet Movie Database: http://www.imdb.com/title/tt0103905/plotsummary?ref_=tt_ql_6 letzter Zugriff 30.12.2014.

Lexikon der Filmbegriffe der CAU Kiel:

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=247> letzter Zugriff
30.12.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1758> letzter Zugriff
30.12.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2728> letzter Zugriff
15.10.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5167> letzter Zugriff
03.01.2015.

Oxforddictionary Online: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mockumentary>
letzter Zugriff 30.12.2014.

Wissensportal Fremdwort.de: <http://www.fremdwort.de/suchen/bedeutung/Hybridisierung> letzter
Zugriff 08.10.2014

6.3. Filme, TV-Sendungen und Radiohörspiel

Alien Abduction – Incident in Lake County (USA 1998, Regie: Dean Alioto, 93 min.)

Anvil! The Story of Anvil (CAN 2008, Regie: Sacha Gervasi, 80 min.)

Bob Roberts (USA 1992, Regie: Tim Robbins, 105 min.)

Borat (USA 2006, Regie: Larry Charles, 82 min.)

Bowling for Columbine (USA 2002, Regie: M. Moore, 114 min.)

C'est arrivé près de chez vous (engl. Titel: Man Bites Dog, dt. Titel: Mann beißt Hund, BEL 1992,
Regie: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 95 min.)

Citizen Cam (ISL 1999, Regie: Jérôme Scemla, 25 min.)

Das Fest des Huhnes (AUT 1992, Regie: Walter Wippersberg, 55 min.)

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

Elephant (USA 2003, Regie: Gus van Sant, 81 min.)

F for Fake (FRA 1975, Regie: Orson Welles, 89 min.)

Fraktus – Das letzte Kapitel der Musikgeschichte, Köln: Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG, 2012.

Forgotten Silver (NZL 1995, Regie: Peter Jackson, 53 min.)

Gimme Shelter (USA 1970, Regie: A. Maysles, D. Maysles, C. Zwerin, 91 min.)

Idioten (DEN 1998, Regie: Lars von Trier, 117 min.)

Im Schatten der Macht (GER 2003, Regie: Oliver Storz, 180 min.)

I'm Still Here - The Lost Year of Joaquin Phoenix (USA 2010, Regie: Casey Affleck, 108 min.)

Lubitsch Junior (GER 1990, Buch/Regie: Christian Bau, Jens Huckeriede, Manfred Oppermann, Jenny Ramcke, Peter Stockhaus, 70 min.)

Opération lune (dt. Titel: Kubrick, Nixon und der Mann im Mond, FRA 2002, Regie: William Karel, 52 min.)

Roger and Me (USA 1989, Regie: Michael Moore, 91. min)

Shoah (FRA 1985, Regie: Claude Lanzmann, 540 min.)

The Blair Witch Project (USA 1999, Regie: Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 78 min.)

The Games (AUS 1998-2000, TV-Serie, 2 Staffeln á 13 Folgen, Regie: Bruce Permezel, 26 min.)

The Missiles of October (USA 1974, Regie: Anthony Page, 150 min.)

The War Game (GB 1965, Regie: Peter Watkins, 48 min.)

The Rutles (USA 1978, Regie: Eric Idle/Garry Weiss, 76 min.)

The Swiss Spaghetti Harvest (GB 1957, Regie: Charles de Jaeger, 3 min.)

This is Spinal Tap (USA 1984, Regie: Rob Reiner, 82 min.)

Waiting for Guffman (USA 1996, Regie: Christopher Guest, 84 min.)

Washington Behind Closed Doors (6-teilige Fernsehserie, USA 1977, Regie: Gary Nelson, 750 min.)

Woodstock (USA 1970, Regie: Michael Wadleigh, 184 min.)

Zelig (USA 1983, Regie: Woody Allen, 71 min.)

Radiohörspiel: The War Of The Worlds (USA 1938, Regie: Orson Wells)

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Tabelle zur Unterscheidung von Dokumentarfilm/ Dokudrama/ Mockumentary/ Spielfilm. In: Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 54.

Abbildung 2: Tabelle der erfolgreichsten Mockumentaries von 1978 bis Heute. Online: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=mockumentary.htm> letzter Zugriff 14.10.2014.

Abbildung 3: Fraktus 1980. Pressefoto: https://www.facebook.com/fraktusmusik/photos_stream?ref=page_internal letzter Zugriff 12.1.2015.

Abbildung 4: Produzent Dettner mit Fraktus. Pressefoto: https://www.facebook.com/fraktusmusik/photos_stream?ref=page_internal letzter Zugriff 12.1.2015.

Abbildung 5: Fraktus in der Musiksendung Formel. Pressefoto: https://www.facebook.com/fraktusmusik/photos_stream?ref=page_internal letzter Zugriff 12.1.2015.

Abbildung 6: Das neue Album von Fraktus 'Millenium Edition'. Pressefoto: https://www.facebook.com/fraktusmusik/photos_stream?ref=page_internal letzter Zugriff 12.1.2015.

Abbildung 7: Unterscheidung der Grade von 'mock-docness'. In: Roscoe, Jane; Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001. S. 73.

Abbildung 8: Archivmaterial vom Fronttheater. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:01:12 min.

Abbildung 9: Zeitzeugeninterview in Lubitsch Junior. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:02:25 min.

Abbildung 10: Erneute Einblendung des Titels. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:11:28 min.

Abbildung 11: Fronttheaterkünstler Walter Böhm. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:05:42 min.

Abbildung 12: Interview mit Expertin für NS-Filme. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:41:01 min.

Abbildung 13: Manipulierter Ausbildungsfilm. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:33:14 min.

Abbildung 14: Manipulierter Film vom Obersalzberg. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:38:31 min.

Abbildung 15: Filmteam und Filmequipment im Bild. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 01:01:15 min.

Abbildung 16: Herr Lubitsch Jr. in Warschau. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 00:59:53 min.

Abbildung 17: Abspann von Lubitsch Junior. Screenshot: DVD Lubitsch Junior. Hamburg: Verleih die thede: 1990. Tc: 01:04:53 min.

(„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“)

Anhang: Telefoninterview mit Christian Bau am 28.01.2015

Christian Bau; Hamburg;
Gründungsmitglied der Filmkooperative 'die thede';
Produzent und Regisseur;
Telefonisches Interview am 28.01.2015;

In welcher Phase Ihrer Recherchen ist der echte 'Herr Lubitsch' verstorben?

Herr Lubitsch kam täglich in unser Studio und dort haben wir dann angefangen, alles was er erzählte auf Tonband aufzuzeichnen. Dies geschah über einen Zeitraum von mehreren Monaten bis er starb.

Stimmen die Geschichten die Herr Lubitsch Jr. im Film erzählt mit den Geschichten des echten Herrn Lubitsch überein?

Ja, die Dialoge die dann auch im Film auftauchen sind Originaldialoge die wir auch auf Tonband hatten. Diese sind dann Originalgetreu im Film wiedergegeben worden. Einige Sachen sind aber auch dazu erfunden oder haben sich durch den Schauspieler ergeben. Für uns war es sehr wichtig, dass wir einen sehr guten Schauspieler haben, der aber nicht sofort als solcher erkannt wird – also nicht so bekannt ist. Mit einem Herrn Brandauer wäre es natürlich nicht möglich so ein Film zu produzieren, da er sofort als Schauspieler erkannt wird. Das interessante an unserem Schauspieler (Heinz Joachim Klein) war aber, dass er damals Fronttheaterschauspieler in Polen war. Mit ihm war es dann ganz besonders, denn als wir dann mit ihm nach Warschau gefahren sind, war das für ihn zum Teil sehr unangenehm.

Heißt das, dass die Reaktionen die man von ihm im Film sieht, nicht gespielt bzw. dramatisiert sind, sondern echt?

Ja, das blieb immer in der Schwebel. Wir konnten das nicht genau heraus bekommen. Ihm ging es plötzlich auch wirklich schlecht in Warschau. Er wollte dann nicht mit uns durch die Straßen von Warschau gehen, weil er meinte die Leute hier könnten etwas gegen ihn haben, als Deutscher. Es gab dann immer, dass wollte ich noch sagen bezogen auf das ganze Projekt – es war immer so

doppeldeutig und Ambivalent. Es gab nie so eindeutige Sachen, immer wieder hat es Rückschläge gegeben, oder neue Antworten bzw. es sind neue Sachen entstanden und eben auch mit dem Schauspieler. Deswegen gibt es auch den Satz von ihm in einer Szene: „Ich bin ja Schauspieler, dass merkt man vielleicht auch ein bisschen.“ Diese Szene ist einfach von dem Schauspieler entwickelt worden.

Haben Sie solche Dinge, eben wie diesen Satz, bewusst im Film gelassen um einen Hinweis auf die Fiktionalität des Films zu geben?

Man kann generell sagen, dass wir das Wort Mockumentary überhaupt nicht kannten. Wir haben es zu dem Zeitpunkt nicht benutzt. Wir haben viel mit dem Begriff 'Fake' gearbeitet. Da kannten wir auch alles was zu diesem Zeitpunkt unter 'Fake' schon erschienen war und 'Fake' hat uns immer interessiert. Aber eigentlich hat uns dabei immer nur interessiert wie man das Genre Dokumentarfilm erweitern kann. Wie kann man es ausbauen, wie kann man es neu begreifen, neu umsetzen, um weg zu kommen von dem wie es immer passiert und wo man dann doch irgendwie anfängt sich immer zu fragen, ob das stimmt was die Leute da erzählen – diese 'Talking Heads'. Und so sind wir auch auf diese Form gekommen. Auch schon in früheren Filmen haben wir Leute eingebaut die jemanden spielen. Das war für uns also nicht etwas völlig Neues.

Es war also nicht schon im Vorhinein die Intention die klassischen Dokumentarfilmformen zu kritisieren, sondern diese Form eher als Weiterentwicklung und neuen Ansatz zu sehen?

Kritik war es eigentlich keine. Sondern eher eine Ausweitung. Wir waren von einer überbordenden Fantasie, man könnte fast sagen geplagt. Dieser Mann – Lubitsch – hat unsere Fantasie so angeregt – in alle Richtungen – weil wir nie genau wussten, was ist mit dem Mann: Ist er Jude, ist er kein Jude, ist er ein Verbrecher, ist er ein Opfer usw. Das hat uns in unserer Fantasie unglaublich inspiriert.

Welche Experteninterviews des Films Lubitsch Junior wurden inszeniert?

Die Experteninterviews wurden alle nachträglich gedreht und sind also auch nicht echt. Das sind Schauspieler. Nur dieser Herr Prof. Dr. Drewniak ist ein echter, sehr bedeutender, polnischer Filmwissenschaftler.

Haben sie schon während ihren Recherchen echte Experten zu Rate gezogen oder erst während der Dreharbeiten aus dramaturgischen Gründen Experten eingebaut?

Da sind wir relativ früh, nachdem dieser Herr Lubitsch bei uns aufgetaucht war, zu einem befreundeten Psychoanalytiker gegangen, der auch Jude ist und haben ihn um Rat gefragt. Was könnte das mit diesem Herrn Lubitsch sein und haben ihm die Geschichte erzählt. Er hat uns dann mehrere Male beraten, was das eventuell sein könnte, ob das ein Warnsystem ist und haben dann echte Filmaufnahmen für den Film mit ihm gemacht. Aber wie wir dann gesehen haben war das dann dermaßen kompliziert was er uns erzählt hat, dass dieses Material dann nicht zu schneiden war. So entschlossen wir uns dann aus dem was er gesagt hat einen Text für einen Schauspieler zu schreiben. Das interessante an dem Psychoanalytiker war, dass er diesen Herrn Lubitsch gar nicht so spannend fand, sondern mehr Interesse an uns hatte. Er sagte: „Schaut doch mal was dieser Mann und seine Geschichten mit euch macht.“ Er drehte das Ganze um und so ist auch der ganze Film aufgebaut, dass das immer umschlägt.

Im Film erzählt Lubitsch Junior, dass er das Exposé zu 'To be or not to be' geschrieben hat. Hat er das tatsächlich behauptet?

Ja, das war wirklich so. Mit dem hatte er uns auch an der Angel, mit dieser Aussage hat er uns sozusagen geködert.

Was war dann für sie schlussendlich ausschlaggebend nach dem Tod ihres 'Hauptdarstellers' dieses Projekt tatsächlich zu verwirklichen? Was waren die entscheidenden Argumente, dass dieser Film dann doch gedreht wurde?

Wir merkten, dass in diesem Mann ganz viel zusammen kam über das wir sowieso immer geredet haben. Die Frage Schuld/Unschuld, wahr/nicht wahr, Täter/Opfer, Wiedergutmachung usw. All das hat sich in dieser Person zusammen gefunden hat. Und wir wussten auch nicht genau was es ist, was es mit diesem Herrn Lubitsch auf sich hat. Das alles hat uns unruhig, nervös gemacht, dass wir dieses Thema nicht einfach weg schieben konnten.

Wie wurde ihr Film Lubitsch Junior im Allgemeinen aufgenommen, rezipiert?

Ganz unterschiedlich. Speziell nach der Fernsehausstrahlung 'im kleinen Fernsehspiel' gab es sehr gute Kritiken z. B. in der Süddeutschen Zeitung. Bei Vorführungen die wir selber in Hamburg gemacht haben hat es unterschiedliche Reaktionen gegeben. Sehr scharfe Kritik gab es zum Teil von anderen Dokumentarfilmmachern. So fand z. B. eine Filmemacherin unseren Film als einen ganz tollen Dokumentarfilm, aber als wir ihr dann erzählten, dass das Meiste inszeniert ist, wurde sie sehr böse und enttäuscht darüber. Sie verstand nicht warum wir nicht die alte Lehre quasi hochhalten – das alles Echt sein muss – und war zugleich überrascht, dass sie auf so etwas herein gefallen ist. Die Hinweise auf den fiktionalen Charakter des Films sind von ihr einfach nicht erkannt worden. Sie dachte alles sei real und dokumentarisch. Sie war vollkommen durcheinander was jetzt im Film echt ist und was inszeniert. Sie sagte: 'Was soll ich denn nun glauben?' und ich antwortete ihr – 'Am besten gar nichts.'

Die meiste negative Kritik kam also aus der Ecke der konventionellen Dokumentarfilmmacher. Aber es gab auch eine Gruppe von Leuten die meinten, dass man aus moralischen Gründen ein Thema so nicht angehen darf.

Sie haben ja bereits am Anfang unseres Gesprächs erzählt, dass die Heute bekannten Intentionen einer Mockumentary bei der Produktion des Films keine Rolle gespielt haben. Aber würden sie aus heutiger Sicht den Film als eine Kritik an den Darstellungsformen und Methoden des Dokumentarfilms sehen?

Nein das finde ich nicht. Kritik ist der falsche Ausdruck. In diesem Film ist das nur ein bisschen ausgereizt und eher nach vorne gebracht – also die Form des Dokumentarfilms und wie man an ein Thema heran geht. Natürlich könnte man sagen es ist indirekt eine Kritik an hergekommenen, überkommenen Darstellungsformen aber so haben wir das damals nicht gesehen. Heute würde ich sagen, wenn man das Heute so sieht – das ganze Scripted Reality und dieser ganze Quatsch – dann kann man schon sagen es ist eine Vorwegnahme oder ein auf die Spitze treiben dieses Wahnsinns der Heute herrscht.

Es war natürlich so, dass manche Kritiker meinten, „die sägen sich ja den eigenen Ast ab auf dem sie sitzen. Wie wollt ihr denn weiter machen als Dokumentarfilmmacher wenn ihr jetzt so einen Film dreht? Wie soll denn dann der nächste Film aussehen? Wie will man weiter arbeiten nach so einem Film wie Lubitsch Junior?“ Das waren schon berechtigte Fragen. Wie will man im nächsten Film ein ganz normales Interview mit jemanden zeigen? Aber ich habe das schon immer gemacht,

auch schon vorher. Wir haben Leute eingeführt in den Film, als Schauspieler. Immer wenn es darum ging die Form, das Genre zu erweitern und vorwärts zu bringen.

Sehen sie in der Hybridisierung des fiktiven mit dem faktischen eine Weiterentwicklung des klassischen Dokumentarfilms, die es ermöglicht Geschichten und Themen anders und interessanter zu gestalten und zu erzählen?

Ja, definitiv.

Würden sie sagen, dass die klassischen Darstellungsmethoden des Dokumentarfilms veraltet sind und die Zeiten für diese Art von Dokumentarismus vorbei sind?

Nein, finde ich überhaupt nicht. Die haben auf jeden Fall noch ihre Berechtigung. Nach den ganzen Ausflügen in die verschiedenen Genres ist dann mal auch wieder schön, wenn eine Kamera einfach nur einen Raum betrachtet und beobachtet was sich darin abspielt. Da merkt man selber auch, dass es immer wieder so Wellen gibt, dass man manche Sachen vor 20 Jahren einfach nicht mehr sehen mochte und dann hat sich alles so weiterentwickelt und jetzt möglicherweise eine ganz einfache Form wieder das Richtige ist. Das finde ich interessant zu sehen, diese Schlichtheit und Einfachheit. Wenn man merkt das es die Leute wirklich ernst meinen und ehrlich meinen, und plötzlich stimmt das wieder, es bekommt wieder einen bestimmten Grad an Wahrheit – das finde ich interessant.

Lubitsch Junior ist zwar eine Mockumentary aber aufgrund der Vorgeschichte kein fiktiver Dokumentarfilm und lässt sich somit nicht klar nach den Kriterien von Roscoe und Hight in eine der 3 Kategorien einordnen. Würden Sie mit mir übereinstimmen, dass Lubitsch Junior möglicherweise ein neuer, noch nicht definierter 4. Grad von 'mock-docness' sein könnte der z. B. mit dem Begriff 'Ironie' bezeichnet werden kann?

Ironie, das finde ich nicht schlecht. Und ich gebe ihnen recht, eine Zuordnung in einen der Grade ist schwierig. Unser Film ist eine andere Form und da passt Ironie ganz gut. Auf jeden Fall könnte man den Begriff 'spielerisch' einführen. Wir haben versucht das Ganze sehr spielerisch aufzunehmen. Auch z. B. das Ende des Films in dem Warschauer Café wo der Mann dann nicht mehr weiter spricht, das ist auf der einen Seite vielleicht auch so ein Ende das man kennt – also ein klassisches Ende – ihm sind die Lippen sozusagen verschlossen aber das hat gleichzeitig auch etwas Ironisches. Es ist eigentlich wie ein Zitat.

Abstract

Diese Arbeit gibt einen Überblick über die im Laufe der letzten Jahre immer populärer gewordenen hybriden Filmgattungen – bei denen es zu einer Mischung von Strategien des fiktionalen Spielfilms mit dokumentarischen Stilmitteln kommt. Der Schwerpunkt wurde auf die hybride Gattung Mockumentary gelegt. Bei Mockumentaries handelt es sich um Filme, die durch den Einsatz von dokumentarischen Authentisierungsstrategien die Form eines Dokumentarfilms imitieren, um seine Rezipienten entweder zu unterhalten, gängige Medienstrategien zu kritisieren oder den Wahrheitsanspruch bzw. das dokumentarische Versprechen authentische Bilder zu präsentieren, in Frage stellen.

Der erste Teil der Arbeit zeigt, dass die neuen dokumentarischen Hybridgattungen als eine positive Weiterentwicklung des klassischen Aufklärungsdokumentarismus zu sehen sind. Durch neue Gestaltungsmöglichkeiten kann ein Thema interessanter präsentiert und dadurch auch eine breitere Zuschauerschicht erreicht werden.

Der zweite Teil liefert einen geschichtlichen Überblick sowie eine Definition über das Genre Mockumentary und stellt die unterschiedlichen Intentionen einer Mockumentary vor. Dabei werden die drei Grade der Reflexivität – 'mock-docness' – gegenüber dem klassischen Dokumentarfilm erläutert.

Im dritten und letzten Teil dieser Arbeit wird die deutsche Mockumentary *Lubitsch Junior* analysiert und auf deren Besonderheiten eingegangen.

Ziel der Arbeit ist es zu zeigen, dass hybride Dokumentarfilme eine positive Wirkung auf ihre Rezipienten haben und Mockumentaries als Aufklärungswerkzeug zu verstehen sind.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Christian Moritz
Geburtsdatum: 21. 09. 1980
Geburtsort: Klagenfurt/Österreich

Schulische Ausbildung:

1987 – 1991 Volksschule 19 in Viktring
1991 – 1999 Unter- und Oberstufe, realistischer Zweig BG/BRG Viktring
Juni 1999 Matura

Zivildienst:

01. 02 . 2000 – 31. 01. 2001 Rotes Kreuz Klagenfurt

Universitäre Ausbildung:

WS 2003 Beginn des Theater-, Film- und
Medienwissenschaftstudiums
WS 2006 Abschluss des ersten Abschnitts
Jänner 2014 Beginn der Diplomarbeit

Auswahl an beruflichen Tätigkeiten:

November – Dezember 2008 Tonassistent bei der Produktion 'Blutsfreundschaft',
Regie: Peter Kern; Produktionsfirma: Novotny & Novotny
Filmproduktion
März – April 2010 Tonassistent bei der Produktion 'Wie man leben soll';
Regie: David Schalko; Produktionsfirma: DOR-Film
Mai – Juni 2010 Regieassistent bei der Kurzfilmproduktion 'Paradeisianer';
Regie: Hans-Jörg Hofer

April – Mai 2011	Tonassistent bei der Produktion 'Three Sixty'; Regie: Fernando Meirelles; Produktionsfirma: DOR-Film
November – Dezember 2011	Regieassistent bei der Kurzfilmproduktion 'Hatch'; Regie: Christoph Kuschnig
Juni – August 2012	Tonassistent bei der Produktion 'Zweitsitzrakete'; Regie: Hans-Jörg Hofer; Produktionsfirma: DOR-Film
Juni – Juli 2014	Tonassistent bei der Produktion 'Tatort – Grenzfall'; Regie: Rupert Henning; Produktionsfirma: Allegro Filmproduktion
November – Dezember 2014	Tonassistent bei der Produktion 'Gemischtes Doppel'; Regie: Georg Weissgram; Produktionsfirma: DOR-Film