



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mockumentation im Serienformat.
Ästhetik, Mittel und Wirkung am Beispiel von
Modern Family“

Verfasser

Walter Schleschitz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Gender-Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll. Dennoch wurde (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) auf die geschlechtsneutrale Formulierung geachtet.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Dokumentarfilm	3
2.1	Definitionsmöglichkeiten.....	3
2.2	Darstellungsformen im historischen Verlauf	9
2.3	Dokumentation und das Fernsehen	16
3	Mockumentation	19
3.1	Definitionsmöglichkeiten.....	19
3.2	Abgrenzung zum Doku-Drama und anderen Mischformaten.....	27
3.3	Abstufungen von Mockumentationen nach Roscoe und Hight	32
3.4	Berühmte Mockumentationen.....	39
3.5	Mockumentation als Fernseh- und Serienformat.....	43
4	Authentisierungsstrategien	47
4.1	Einstellungsgrößen.....	50
4.2	Kameraführung.....	51
4.3	Montage / Schnitt	53
4.4	Interviews / Talking Heads	54
4.5	Kommentar / Erzählertypen.....	55
4.6	Ton / Musik und Geräusche	62
4.7	Transparenz und Selbstreflexivität	64
5	Darstellungsweisen von <i>Modern Family</i>.....	66
5.1	Inhaltliche Ebene.....	66
5.2	Formale Ebene.....	67
5.2.1	Offenbarung des fiktionalen Charakters	67
5.2.2	Kamera.....	69
5.2.3	Montage / Schnitt	72
5.2.4	Dokumente.....	73
5.2.5	Interviews / Talking Heads	74
5.2.6	Musik und Geräusche	77
5.2.7	Blick in die Kamera.....	78
5.2.8	Erzähler / Voice-Over	79
5.3	Abstufung nach Roscoe und Hight	80
6	Resümee.....	81
7	Darstellungs- und Quellenverzeichnis.....	85
8	Anhang	91

1 Einleitung

Die Grenze zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm ist seit Beginn der Filmgeschichte bzw. Filmtheoriegeschichte ein vieldiskutiertes und umstrittenes Thema. Dennoch etablierte sich die Unterscheidung für die breite Masse von Zusehern, Produzenten, Kritikern und Wissenschaftlern. Ein Blick auf die gegenwärtigen Film- und TV-Produktionen zeigt, dass die Grenze zwischen Fiktion (Spielfilm) und Nicht-Fiktion (Dokumentarisches) deutlich schwerer festzustellen ist. Seit dem Aufstieg von Reality-Formaten in den 1990er Jahren entwickelten sich neue Mischformate, die zwischen *Wirklichkeit* und *Spiel* angesiedelt sind und sich zum Beispiel *Real-Life-Soaps*, *Doku-Dramen* oder *Doku-Soaps* nennen. Im Umfeld dieser medialen Genrevermischung präsentieren sich Mockumentationen zum ersten Mal einem breiten Publikum. Mit dokumentarischen Stilmitteln werden erfundene (fiktionale) Geschichten erzählt. Worum handelt es sich aber bei diesen Stilmitteln und welche Absichten werden durch ihren Einsatz verfolgt? Woher stammen die verwendeten Darstellungsgepflogenheiten und worauf basieren sie? Diese Fragen sollen in der vorliegenden Arbeit beantwortet werden.

Um zu klären, welche Darstellungskonventionen und Codes von Mockumentationen aufgenommen werden, wurde zunächst die These aufgestellt, es handle sich um dokumentarische Stilmittel. Daher wird im theoretischen Teil dieser Arbeit zunächst der Dokumentarfilm untersucht. Anhand von Definitionen, Ursprüngen, Entwicklungen, Formen und Beispielen sollen Bezugspunkte für die spätere Behandlung von Mockumentationen gegeben werden. Anschließend soll anhand der ersten US-amerikanischen Dokumentarsendungen gezeigt werden, wie sich das Fernsehen auf den Dokumentarfilm ausgewirkt hat. Mit dieser theoretischen Basis wird danach das Genre Mockumentation definiert und von anderen Formaten abgegrenzt. Die verschiedenen Absichten von Mockumentationen werden durch unterschiedliche Ausprägungsformen und Beispiele belegt. Dabei spielen der Grad von

Selbstreflexivität und Parodie eine entscheidende Rolle. Die Filmwissenschaftler Jane Roscoe und Craig Hight teilen nach diesen Merkmalen Mockumentationen in drei große Gruppen ein: Parodie, Kritik und Dekonstruktion. Die verschiedenen Formen werden in der vorliegenden Arbeit anhand berühmter Beispiele und Anwendungen im Medium Fernsehen erläutert. Außerdem soll gezeigt werden, wie wichtig die Rolle der Zuseher ist.

Anschließend wird durch die theoretische Behandlung von Authentisierungsstrategien analysiert, wie dokumentarische bzw. mockumentarische Stilmittel und die Erzeugung von Glaubwürdigkeit bzw. Authentizität zusammenhängen.

Im empirischen Teil dieser Arbeit wird die US-amerikanische Comedy Serie *Modern Family*, die zurzeit das aktuellste Beispiel einer Mockumentation im Serienformat darstellt, untersucht. Der Fokus der Analyse liegt auf den dokumentarischen Darstellungsmitteln und den Authentisierungsstrategien bzw. den Techniken, Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist es, die Serie in das Schema von Roscoe und Hight einzuordnen, um folgende Fragen zu beantworten: gelingt es *Modern Family*, mehr als reine Parodie eines dokumentarischen Stils darzustellen? Kritisiert sie einzelne dokumentarische Konventionen oder wird das gesamte dokumentarische Genre, sein Status und seine Ansprüche in Frage gestellt und so dekonstruiert?

Abschließend werden alle Ergebnisse im Resümee zusammengefasst und einer kritischen Würdigung unterzogen.

2 Dokumentarfilm

Versucht man das Genre Dokumentation zu definieren, stellt man fest, dass dafür unterschiedlichste Ansätze und Theorien existieren. Dafür verantwortlich ist einerseits sicherlich die Tatsache, dass es sich dabei um ein Genre handelt, dass seit seiner Entstehung einem großen Wandel und etlichen Veränderungen (wie z. B. auf technischer Ebene) ausgesetzt ist. Andererseits versuchen unterschiedliche Theorieansätze, sich der Thematik von verschiedenen Standpunkten zu nähern. So gibt es eine Vielzahl von Theoretikern (und Praktikern), die unterschiedliche Auffassungen und Argumente haben, wie ein Dokumentarfilm auszusehen hat, welche Funktionen er erfüllen soll und mit welchen Mitteln er diese erreichen soll bzw. darf.

2.1 Definitionsmöglichkeiten

Die unterschiedlichen Ansätze sollen durch die folgende Definitionsauswahl kurz angerissen werden. Anschließend werden die wichtigsten Faktoren zu einem Definitionskonsens zusammengefasst:

„[Dokumentarfilm bezeichnet] das breite Ensemble von Non-Fiction- oder Factual-Filmen.“¹

„By the documentary film is meant all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of, human, knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture and human relations.“²

¹ Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart ²2007, S. 149.

² Rotha, Paul: *Documentary Film*, London ³1952, S. 30.

John Grierson beschreibt den Dokumentarfilm als „the creative treatment of actuality.“³ Dieses oberflächliche Verständnis vom Dokumentarfilm als kreativen Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit lässt viele Fragen offen und darf höchstens als Anstoß zur Diskussion verstanden werden. Paul Rotha stimmt Grierson zu und argumentiert: „Documentary’s essence lies in the dramatization of actual material.“⁴

„A documentary is defined as a nonfiction report that devotes its full time slot to one thesis or subject, usually under the guidance of a single producer.“⁵

„Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält (nicht an das Erfundene), der die ‘physische Realität’ (Kracauer) rettet, sie für die künftigen Generationen aufbewahrt.“⁶

„Documentary is what we might call a ‚fuzzy concept‘.“⁷

„Ein Dokumentarfilm ist ein Film, in dem weder eine schöne Frau noch ein schnelles Auto vorkommen.“⁸

Eine allgemein gültige Definition des Dokumentarfilms, die keine Fragen offen lässt und alle Facetten dieses breiten Themenspektrums miteinbezieht, lässt sich nicht finden. Als Minimalkonsens wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass die Abgrenzung zum Spielfilm für die Definition des Dokumentarfilms eine hilfreiche und wichtige

³ Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 150.

⁴ Ebd.

⁵ Mascaro, Tom: Documentary, URL: <http://www.museum.tv/eotv/documentary.htm> (18.09.2014).

⁶ Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München u. a. 1982, S. 185.

⁷ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington u. a. 2001, S 21.

⁸ Zimmermann, Peter: *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*, München 2001, S. 21.

Rolle spielt. Dabei spielen die Begriffe *Fiktion* und *Nicht-Fiktion* und ein gewisser Realitätsbezug eine entscheidende Rolle.

„Als Fiktion wird eine Darstellung bezeichnet, die durch bestimmte Regeln des darstellenden Spiels vermittelt ist und deren Gesamtheit als Geschichte in keiner direkten Referenz zur Realität besteht. Im umgangssprachlichen Gebrauch gilt eine Geschichte als Fiktion, wenn ein Autor sie ‚erfunden‘ hat, und ein Film als fiktional, wenn er zusätzlich auch noch mit Darstellern operiert, die etwas verkörpern, was sie in ihrer Alltagswirklichkeit nicht sind.“⁹

Im Unterschied dazu behauptet eine dokumentarische Darstellung „ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit“¹⁰. Voraussetzung ist aber, dass diese vormediale Realität „im kommunikativen Gebrauch von den Rezipienten akzeptiert wird.“¹¹ Das bedeutet, ein Film oder eine Sendung kann von seinen Machern dokumentarisch konzipiert sein und von den Zusehern nicht als Dokumentation angenommen werden. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Gründen für diese Diskrepanz der Produktion und Rezeption bzw. den möglichen hilfreichen Techniken dagegen.

Zuvor muss aber noch darauf hingewiesen werden, dass abgefilmte Wirklichkeit nie die absolute Realität darstellen kann. Filmschaffende greifen gestalterisch in die Wirklichkeit ein. Das erfolgt bereits mit der Auswahl des Gezeigten, mit den Einstellungen, Perspektiven und schlussendlich mit der Montage. Diese Vorgänge stellen den Gebrauch einer Art von subjektiver Kamera dar. Diesen Gedanken fasst Alexander Kluge wie folgt zusammen:

"Der Dokumentarfilm wird mit drei 'Kameras' gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf

⁹ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Weimar 42007, S. 181.

¹⁰ Ebd., S. 181.

¹¹ Ebd.

Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z.T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang."¹²

Im Folgenden wird auf Bill Nichols' vierteilige Definition von Dokumentarfilm eingegangen, da es sich dabei um eine umfangreiche Annäherung an das Genre Dokumentarfilm handelt. Diese ist im weiteren Verlauf hilfreich, um Mockumentationen einzuordnen. Nichols charakterisiert Dokumentationen anhand vier unterschiedlicher Richtungen: „institutions, practitioners, texts (films and videos), and audience.“¹³

Zunächst werden Dokumentationen durch **Institutionen** bzw. **Organisationen** definiert: „One way to define documentary is to say, ‚Documentaries are what the organizations and institutions that produce them make.‘“¹⁴ Das bedeutet, der Zuseher hat bereits eine gewisse Erwartungshaltung durch das Umfeld, indem ihm ein Film bzw. eine Sendung gezeigt bzw. geliefert wird. Hierbei spielen unter anderem Sender, Programmplätze, Produktionsfirmen, Fördervereinigungen und Distributoren eine wichtige Rolle.

Dokumentarfilm kann außerdem über gemeinsame Ansprüche, Werte und Vorstellungen derjenigen charakterisiert werden, die sie herstellen. Diese **Gemeinschaft der Dokumentarfilmer** mag so unterschiedlich sein, wie die Themen die sie behandeln. Wenn man sie aber bezüglich ihrer Professionalität, der gemeinsamen Sprache, der gemeinsamen Probleme (sowohl vor, während und nach dem Produktionsablauf – technischer, menschlicher oder finanzieller Natur) – oder der gemeinsamen Ziele betrachtet, so bilden sie dennoch eine zusammengehörende Gruppe, die das Bild des Dokumentarfilms prägt. Wenn man die Ursprünge des Dokumentarfilms und den bisherigen Wandel als Beweis heranzieht, so kann man zustimmen, dass „our

¹² Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. „Filmische“, in: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main 1975, S. 202f.

¹³ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 25.

¹⁴ Ebd., S. 22.

understanding of what is a documentary changes as those who make documentaries change their idea of what it is they make.“¹⁵

Von einem anderen Blickwinkel betrachtet kann man nach Nichols das Genre Dokumentation durch jene **Filme bzw. Werke** definieren, die zur Tradition des Dokumentarfilms geführt haben. Nichols (als auch andere zitierte Filmtheoretiker der vorliegenden Arbeit wie Hight, Hattendorf, Hohenberger) bezeichnet dabei die Filme als *texts* bzw. *a corpus of texts*, den Zuseher als *reader* und das Zusehen als *reading*. Der Film wird als Realität definiert, welche mithilfe besonderer Gestaltungsmittel konstruiert wurde. Es handelt sich dabei um ein semiotisches Analysemodell. Die Frage, WIE etwas erscheint und (re)konstruiert werden kann, steht dabei im Vordergrund.¹⁶ Um nämlich einem Genre zugeordnet zu werden, ist es notwendig, gewisse Charakteristika, Normen und Konventionen mit bestehenden, *etablierten* Werken zu teilen, die diesem Genre bereits eindeutig zugeschrieben wurden:

„The use of a Voice-of-God commentary, interviews, location sound recording, cutaways from a given scene to provide images that illustrate or complicate a point made within the scene, and a reliance on social actors, or people in their everyday roles and activities, as the central characters of the film are among those that are common to many documentaries.“¹⁷

Da sich dokumentarische Normen und Konventionen im Laufe der Zeit aus unterschiedlichen Gründen verändern bzw. weiterentwickeln (technische Neuerungen und Möglichkeiten, soziale Umstände), ergibt sich die Möglichkeit, Dokumentation auch über dadurch entstehende Bewegungen (zeitlich, geografisch), Perioden und unterschiedlichen Darstellungsformen von anderen Gattungen abzugrenzen. Auf

¹⁵ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 26.

¹⁶ Vgl. dazu exemplarisch Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 21 sowie Lano, Carolin: *Die Inszenierung des Verdachts. Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries*, Stuttgart 2011, S. 38.

¹⁷ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 26.

diese Punkte wird in der Arbeit im Kapitel 2.2 *Darstellungsformen im historischen Verlauf* (siehe S. 9) eingegangen.

Bevor Nichols seine vierteilige Annäherung an Dokumentationen mit dem letzten Punkt *audience* schließt, verleiht er diesem eine besondere Gewichtung, indem er die drei zuvor erwähnten Punkte (*institutions, practitioners, texts*) relativiert. Die Gründe sind offensichtlich: viele Produktionsfirmen stellen sowohl Dokumentarfilme als auch Spielfilme her. Viele Regisseure drehen nicht nur Dokumentationen, sondern ebenso Spielfilme oder experimentelle Filme. Und schließlich können die Eigenschaften von Dokumentationen, wie in dieser Arbeit gezeigt wird, in Spielfilmen nachgeahmt werden.¹⁸

Die vierte und letzte Möglichkeit, sich dem Dokumentarfilm zu nähern sieht Nichols darin, das Genre Dokumentation im Verhältnis bzw. in Beziehung zu seinen **Zuschauern** zu ergründen. Was bringt den Zuschauer dazu, einen Film als Dokumentarfilm zu beschreiben, ihn als solchen anzunehmen bzw. ihn als solchen zu lesen (wenn man den Film als Text versteht)? Was muss ein Film für seine Zuseher aufweisen, um von ihnen dem Genre des Dokumentarfilms zugeordnet zu werden? Dieser Themenkomplex, der für die Beantwortung der Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit von großer Bedeutung ist, wird von Nichols folgendermaßen eingeleitet: „Most fundamentally, we bring an assumption that the text’s sounds and images have their origin in the historical world we share.“¹⁹ Diese Annahme mag auf der indexikalischen Eigenschaft des aufgenommenen Bildes und Tons beruhen: „The indexical dimension of an image refers to the way in which the appearance of an image is shaped or determined by what it records.“²⁰ Angeregt wird diese Annahme aber durch – und dieser Punkt soll in dieser Arbeit näher erläutert werden – „specific qualities of lenses, emulsions, optics, and styles.“²¹ Die bewusste Entscheidung

¹⁸ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 35.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

und Wahl für solche unterschiedliche dokumentarische Merkmale versteht die vorliegende Arbeit unter den Begriffen *Authentisierungspraktiken* bzw. *Authentisierungsstrategien* (siehe Kapitel 4 *Authentisierungsstrategien*, S. 47).

Im nächsten Kapitel wird versucht, die unterschiedlichen Darstellungsformen von Dokumentationen in einem geschichtlichen Kontext zu erfassen, um einzelne Charakteristika herauszuarbeiten und aufzuzeigen.

2.2 Darstellungsformen im historischen Verlauf

Filmgeschichtlich betrachtet wird der Begriff *documentary* auf das Jahr 1926 datiert. John Grierson verwendete es als Eigenschaftswort im ersten Satz des zweiten Absatzes seiner Rezension des Films *Moana* (Robert Flaherty 1926) in *The New York Sun* (8. Februar 1926): „Of course, *Moana* being a visual account of event in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.“²² Es gibt aber bereits bei der Datierung dieser ersten Begriffsverwendung Unschärfen. Im Französischen Film wurden mit dem Wort *documentaire* schon vor dem Jahr 1926 Reisefilme bezeichnet.²³

Davor kann man, wenn man unter Dokumentation das Abbilden vorgefundener Realität versteht, die Geburtsstunde des Dokumentarfilms mit dem Beginn des Films selbst gleichsetzen. Zu den Filmpionieren zählen unter anderem die Brüder Lumière. Sie zeigten ihre Kurzfilme, zum Beispiel *La sortie des usines Lumière* (*Arbeiter verlassen die Lumière-Werke*, Louis Lumière 1895), *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*Ankunft eines Zuges*, Louis Lumière / Auguste Lumière 1895) und *Repas de bébé* (*Babys Frühstück*, Louis Lumière 1895) erstmals 1895 öffentlich in Paris. Die Filme bestanden aus einer Einstellung und zeigten

²² Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York u. a. 2009, S. 3.

²³ Vgl. ebd.

alltägliche Situationen, ohne sichtbare Eingriffe vonseiten der Filmmacher.²⁴ Dadurch stehen die Brüder Lumière im scharfen Gegensatz zu einem anderen Filmpionier. Georges Méliès verlieh seinen Filmen bereits sehr früh eine Erzählung und fing unterschiedliche Formen von Fantasien in Filmbildern ein. Er gilt als Erfinder des Filmtricks bzw. des Filmspektakels.²⁵ Ein Beispiel ist *Le voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, Georges Méliès 1902). Die Filmpioniere Lumière und Georges Méliès stehen sinnbildlich für die Entwicklung der zwei großen Filmformen Spielfilm (Méliès) und Dokumentarfilm (Brüder Lumière). Tom Gunning bezeichnete diesen Beginn der Filmgeschichte als *Kino der Attraktionen*. Aus heutiger Sicht (und somit mehr als 100 Jahren dokumentarischer Tradition später) können die Filme der Brüder Lumière nicht den Anspruch eines Dokumentarfilms erfüllen. Sie selbst nannten ihre vorgeführten Bewegtbilder *vues* (*Ansichten*). Der Erfolg ihrer Vorführungen in Paris ist sicherlich auch auf die Neugier der Zuseher auf das neue Medium Film zurückzuführen. Die Faszination war keineswegs gemindert, dass man dabei nur alltägliche Situationen präsentiert bekam. Nach dem großen Erfolg ihrer Vorführungen sendeten die Brüder Lumière Kameramänner in die ganze Welt aus, um spektakuläre Bilder aufzunehmen. Die filmischen Eindrücke von fremden Kulturen und unbekannter Natur gelten als die Erfindung der Wochenschau.²⁶

Als *Vater des Dokumentarfilms* wird mehrheitlich der Amerikaner Robert Flaherty angesehen. In seinem Film *Nanook of the North* (*Nanuk, der Eskimo*, Robert Flaherty 1922) thematisiert er den Überlebenskampf eines Inuits, seiner Familie und seines Stammes. Flaherty verknüpft erstmals die exotischen und fremden Bilder von Reisefilmen mit der dramaturgischen Modellierung des Spielfilms.²⁷ *Nanook of the North* wurde so „produktionsästhetisch zum Prototyp eines neuen

²⁴ Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 6.

²⁵ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994, S. 43f.

²⁶ Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 6f.

²⁷ Vgl. Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 150.

Genres.“²⁸ Wie entwickelte sich diese Produktionsästhetik weiter und wie wirkt sie sich auf das viel jüngere Genre Mockumentation aus? Um Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede von Mockumentationen und Dokumentationen zu erarbeiten, muss zunächst geklärt werden, wie sich der Dokumentarfilm bzw. Dokumentarsendungen präsentieren. Dabei geben die unterschiedlichen Darstellungsformen, die sich im Lauf der Zeit entwickelten, einen guten Anhaltspunkt. Die Reihenfolge der Präsentationsformen in diesem Kapitel entspricht annähernd der zeitlichen bzw. historischen Entwicklung. Der Begriff *Entwicklung* muss hier aber deutlicher ausgeführt werden. Obwohl man grundsätzlich zustimmen kann, dass sich ein neuer dokumentarischer Modus entwickelt hat, um sich vom Vorhergehenden aus unterschiedlichen Gründen abzusetzen (z. B. technische Neuerungen, wie auch die Änderung von sozialen Haltungen), ist es nicht angebracht, dabei eine Wertung durchzuführen. Das heißt, dass zeitlich aktuelleren Darstellungsformen kein erhabenerer Status zugeteilt werden soll. Außerdem sind neu produzierte Dokumentationen nicht auf eine oder die jeweils *modernste* Präsentationsform begrenzt. Eine Vermengung dieser Modi ist filmgeschichtlich schon früh festzustellen.²⁹ Einzelne Filme bzw. Sendungen dienen als Prototypen mit typischen Kennzeichen für den jeweiligen Darstellungsmodus. Die folgenden Darstellungsformen konstituierten Konventionen und führten zu konkreten Erwartungen der Zuseher.³⁰

Poetic Mode: Die *poetische* Präsentationsform ist gekennzeichnet durch die starke Konzentration auf das Bild und den Ton. Im Vordergrund stehen rhythmische Bild- oder Tonfolgen sowie ausführlich beschreibende Filmpassagen. Filme dieser Art sind nahe am Experimentellen Film, Avant Garde Film bzw. Abstrakten Film angesiedelt.³¹ Ein Beispiel ist der erste Film von László Moholy-Nagy: *Lichtspiel*

²⁸ Vgl. Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 150.

²⁹ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 31ff.

³⁰ Vgl. ebd., S. 99f.

³¹ Vgl. ebd., S. 33.

schwarz-weiß-grau (László Moholy-Nagy 1930). Die Basis für das Abgebildete im Film ist seine kinetische Skulptur *Licht-Raum-Modulator*, welche er aus unterschiedlichsten Blickwinkeln gefilmt hat und dabei mit Licht- und Schatteneffekten sowie Reflexionen der Apparatur experimentierte.³² Weitere Vertreter dieser dokumentarischen Darstellungsform sind Walter Ruttmann (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) und Dziga Vertov (*Der Mann mit der Kamera*, 1929).

Expository Mode: Diesen Modus charakterisiert klar und deutlich die erklärende bzw. erzählende Stimme, die durch den Dokumentarfilm oder die Dokumentarsendung führt. Sie kann auf zwei unterschiedliche Arten angewendet werden: bei der ersten Form, *voice-of-god commentary*, ist der Sprecher zu hören, aber nicht zu sehen. Wenn der Erzähler sowohl zu hören, als auch zu sehen ist, spricht man von *voice-of-authority commentary*. Die Zuseher werden in beiden Fällen direkt adressiert. Der Aufbau von Filmen dieser Präsentationsform ist durch eine klare Abfolge von Argumenten gegliedert, meist um entweder bestätigt oder widerlegt zu werden. Gesagtes und Gezeigtes stehen dabei hierarchisch nicht auf einer Ebene. Dem Visuellen wird eine unterstützende Rolle zuteil. Der gesprochene Text gibt den Bildern Ordnung und, obwohl die Herkunft unklar ist, spricht man dem Erzähler Objektivität und eine Art Allwissenheit zu.³³ Generell wird von den meisten Zusehern das Genre Dokumentation durch diesen *expository mode* identifiziert.³⁴ Bekannte Dokumentarfilmer wie John Grierson und Robert Flaherty reagierten mit ihren Filmen der 1920er und 1930er Jahre mit diesem Repräsentationsmodus auf die ihrer Meinung nach „distracting, entertaining qualities of the fiction film.“³⁵

³² Vgl. Jäger, Gottfried (Hg.): *über moholy-nagy. Ergebnisse aus dem internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrer*, Bielefeld 1997, S. 199.

³³ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 105ff.

³⁴ Vgl. ebd., S. 33f.

³⁵ Nichols, Bill: *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington 2007, S. 32.

Observational Mode: Das Hauptmerkmal dieser Präsentationsform ist es, das alltägliche Leben von Personen bzw. deren alltägliche Abläufe mit der Kamera so unauffällig, ungestört und uninszeniert wie möglich festzuhalten. Für die Entstehung dieser Darstellungsform waren technische und ideologische Faktoren ausschlaggebend: die für diesen Modus erforderliche Freiheit und Unauffälligkeit der Kamera ermöglichten aus technischer Sicht erst bewegliche und handliche Kameras sowie die Möglichkeit, den Originalton synchron aufzunehmen. Filmschaffende der *direct cinema* Bewegung wie z. B. Robert Drew, Richard Leacock, Don A. Pennebaker, Albert und David Maysles oder Frederick Wiseman prägten den beobachtenden Modus, der ab ca. 1960 den erklärenden ablöste.³⁶

Participatory Mode: Bei Filmen dieser Präsentationsform bleiben die Filmemacher nicht anonym und unsichtbar hinter der Kamera, sondern interagieren direkt in unterschiedlicher Form mit dem Gezeigten bzw. dem behandelten Thema. Dabei spielen vorwiegend Interviews eine große Rolle. Jedoch charakterisieren nicht nur Erkenntnisse aus diesen Interviews, sondern auch Erlebnisse der Filmemacher selbst vor laufender Kamera diesen Modus von Dokumentarfilmen. Darüber hinaus werden oft Archivaufnahmen herangezogen, um historische Sachverhalte zu überprüfen.³⁷ Vertreter dieser Darstellungsform sind Jean Rouch, de Antonio und Connie Field. Diese *teilnehmende* Präsentationsform entwickelte sich, ebenso wie der *observational mode*, durch die neue bewegliche Kamera- und Tonausstattung. Außerdem entstand dieser Modus der 1960er und 70er Jahre durch den Wunsch der Filmschaffenden, ihre Sichtweisen und ihren Einfluss in Gezeigtes offener zu präsentieren.

Reflexive Mode: Filme dieser Präsentationsform thematisieren das Genre Dokumentation bzw. hinterfragen die Form der Präsentation

³⁶ Vgl. Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, S. 10ff.

³⁷ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 34.

selbst, um darauf aufmerksam zu machen, dass es sich bei der gezeigten Realität in Dokumentarfilmen in gewissem Maße doch immer auch um konstruierte Realität handelt. Der Zuseher wird angeregt, Normen und Konventionen, die dem Dokumentarfilm zugesprochen werden, skeptisch zu reflektieren.³⁸ Durch diese Eigenschaft kann man dem *reflexive mode* durchaus zusprechen, der „most self-conscious and self-questioning mode of representation“³⁹ zu sein. Vertreter dieser Darstellungsform ab den späten 1970er Jahren sind Dziga Vertov, Jill Godmilow und Raul Ruiz.⁴⁰

Performative Mode: Wenn ein Regisseur seine eigene subjektive oder ausdrucksstarke Beschäftigung mit einem Sachverhalt und die Reaktionen darauf zum Thema eines Dokumentarfilms macht, so spricht Nichols vom *performative mode*. Der Regisseur verzichtet dabei auf Objektivität und setzt stattdessen auf kurzzeitige heftige Gemütsregungen.⁴¹ Als Beispiele können dafür die Filme von Michael Moore herangezogen werden.

Die folgende Tabelle von Nichols stellt eine Zusammenfassung der verschiedenen Darstellungsformen von Dokumentarfilmen dar. Die jeweiligen Präsentationsformen werden durch ihre Hauptmerkmale und interessanterweise durch ihre *Mängel* präsentiert. Diese *pessimistische* Art und Weise der Beschreibung erweckt den Anschein einer Kritik bzw. Unvollkommenheit der einzelnen Modi. Nichols geht vom Dokumentarfilm als Antwort auf den Hollywood Spielfilm der 1910er Jahre aus. Zu seinen Wertungen („too abstract“ bei *poetic* und *reflexive documentary*, „too intrusive“ bei *participatory documentary*) gibt er keine Hinweise auf eine Bezugsquelle bzw. die für ihn optimale Form der Präsentation.

³⁸ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 34.

³⁹ Ebd., S. 127f.

⁴⁰ Vgl. Nichols, Bill: *Representing reality*, S. 33.

⁴¹ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 34.

Documentary Modes

Chief Characteristics

—Deficiencies

Hollywood fiction [1910s]: fictional narratives of imaginary worlds
—absence of “reality”

Poetic documentary [1920s]: reassemble fragments of the world poetically

—lack of specificity, too abstract

Expository documentary [1920s]: directly address issues in the historical world

—overly didactic

Observational documentary [1960s]: eschew commentary and reenactment; observe things as they happen

—lack of history, context

Participatory documentary [1960s]: interview or interact with subjects; use archival film to retrieve history

—excessive faith in witnesses, naive history, too intrusive

Reflexive documentary [1980s]: question documentary form, defamiliarize the other modes

—too abstract, lose sight of actual issues

Performative documentary [1980s]: stress subjective aspects of a classically objective discourse

—loss of emphasis on objectivity may relegate such films to the avant-garde; “excessive” use of style.

Tabelle 1⁴²

⁴² Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 138.

2.3 Dokumentation und das Fernsehen

Durch das Fernsehen entwickeln sich neue dokumentarische Formate, die verschiedene Techniken und Strategien anwenden und sich in einem neuen *Look* präsentieren. Dem Genre Mockumentation wird dadurch, so die Thesen dieser Arbeit, eine noch größere Bandbreite von Codes und Konventionen geboten, die zu eigenen Zwecken aufgenommen und verwendet werden.

Der Anfang der 1950er Jahre kennzeichnet den Start eines weltweiten neuen Massen- und Leitmediums – das Fernsehen. Es verhilft dem Genre des Dokumentarfilms aus seiner Krise, in der es seit Ende des Zweiten Weltkriegs steckt. Während der Kriegszeit wurden viele Dokumentationen produziert, weil die Nachfrage an Filmen zu Informations- und Bildungszwecken sehr groß war. Nach Kriegsende dominieren von der Industrie gesponserte Filme sowie Bildungsfilme für das Schulwesen. Der Dokumentarfilm kann sich nicht etablieren und wird auch nicht mehr in dem Ausmaß in den Kinos gezeigt, wie noch während der Kriegszeit. Gerade zu diesem Zeitpunkt, als sowohl die finanzielle Unterstützung, als auch Zuseher weniger werden, eröffnet sich für das Dokumentarische durch das Fernsehen eine neue Möglichkeit zur Entfaltung. Im US-amerikanischen Raum war *See It Now* ab dem Jahr 1951 die erste wöchentliche Dokumentarsendung, produziert von Edward R. Murrow und Fred W. Friendly für CBS, wobei Murrow auch die Funktionen des Moderators und Kommentators innehatte. Die halbstündige Sendung war eine Weiterentwicklung der Radioinformationssendung *Hear It Now* (Edward R. Murrow / Fred W. Friendly 1951). Auch andere Fernsehanstalten reagierten auf den Erfolg von *See It Now*. So strahlte NBC ab 1954 *Project XX* (Henry Salomon u. a. 1954-1970) einstündig in unterschiedlich großen Abständen aus. NBC begann 1960 mit *White Paper* (Albert Wasserman u. a. 1960-1980), ABC-TV im selben Jahr mit *Close-Up!* (Walter Peters u. a. 1960-1963). Im Gegensatz zu Unterhaltungssendungen oder anderen Inhalten wurden diese Sendungen von den Fernsehanstalten selbst produziert, und nicht an externe Produktionsfirmen ausgelagert.

Von den Fernsehanstalten wurden sie hauptsächlich zu Prestigezwecken im Programm aufgenommen. Auch von *öffentlich-rechtlicher* Seite wurden Dokumentarfilme bzw. Dokumentarsendungen unterstützt. Das nicht-kommerzielle und durch die Regierung geförderte *Public Broadcasting Service, PBS* (zuvor *National Educational Television, NET*) hat seit 1953 eine Vielzahl von dokumentarischen Filmen und Sendungen in Auftrag gegeben und vertrieben.⁴³

Durch welche speziellen Merkmale waren die Dokumentationen für das Fernsehen gekennzeichnet und welche Themen wurden geboten? Die Inhalte der TV-Dokumentarsendungen der ersten 20 Jahre (1950er und 1960er Jahre) können in drei Kategorien eingeteilt werden: „(1) newsworthy subject, something that is of current, widespread interest. (2) historical and often nostalgic subjects. (3) ‘Human interest’, the curiosity we all have about others, their personalities, and their problems.“⁴⁴

Durch Fernsehdokumentationen veränderte sich die Rolle des zuvor anonymen Kommentators: „Frequently in the television documentary the commentator was the star and appeared on camera.“⁴⁵ Im Gegensatz dazu war in Dokumentationen des Kinos der Sprecher üblicherweise unbekannt und nicht im Bild sichtbar.

Dokumentationen im Fernsehen waren im Allgemeinen gekennzeichnet durch ihre regelmäßige (serielle) Ausstrahlung. Zuvor im Kino wurde dieses Privileg nur wenigen Formaten zuteil. Beispiele für Wochenschau- und Dokumentarfilmreihen im Kino sind *The March of Time* (Louis de Rochemont u. a. 1931-1945)⁴⁶ und *Why We Fight* (Frank Capra u. a. 1942-1945). Ein weiteres Merkmal der Fernsehdokumentarsendungen (und in Kontrast zum Dokumentarfilm des Kinos) war die zeitgenaue Begrenztheit, um (mit Werbeeinschaltungen) sekundengenau ins Programm zu passen. Das konnte zum einen dazu

⁴³ Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 180-193.

⁴⁴ Ebd., S. 190.

⁴⁵ Ebd., S. 191.

⁴⁶ Vgl. Bluem, A. William: *Documentary in American Television*, New York 1965, S. 35-40.

führen, dass für ein ausführliches Thema zu wenig Zeit vorhanden war oder aber ein schnell vermitteltes Thema zusätzlich ausgeschmückt werden musste. Durch das Fernsehen und seine kontinuierliche Programmgestaltung war es erstmals auch möglich, dass eine Sendung schlichtweg in diesem Fluss an Programminhalten *unterging* bzw. nicht das Publikum erreichte, das es vielleicht im Kinosaal erreicht hätte. Trotzdem konnte das Medium Fernsehen, wie kein anderes Medium bisher, in kurzer Zeit eine Masse an Menschen erreichen, wie es zuvor nicht denkbar gewesen ist: „Television became virtually the mass medium, certainly as far as documentary was concerned.“⁴⁷

Diese grundlegenden Merkmale des Fernsehens als Nährboden für die Fernsehdokumentation dienen der vorliegenden Arbeit im weiteren Verlauf zur Beantwortung, wie Mockumentationen das Fernsehen und seine speziellen Charakteristika zu nutzen begann (siehe Kapitel 3.5 *Mockumentation als Fernseh- und Serienformat*, S. 43). Davor behandeln die nächsten Kapitel die Definition und Form von Mockumentation, berühmte Beispiele sowie Abgrenzungen zu Hybridformaten.

⁴⁷ Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 193.

3 Mockumentation

Bisher wurde dem Thema Mockumentation nur wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugebracht. Die geringe Auseinandersetzung beschränkt sich auf einige wenige Publikationen, die wiederum keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Besonders erwähnt werden an dieser Stelle aber drei Werke. Die erste Untersuchung in Buchform des Genres Mockumentation war *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*⁴⁸ von Jane Roscoe und Craig Hight im Jahr 2001. 2006 veröffentlichten Gary D. Rhodes und John Parris Springer mit *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*⁴⁹ einen Sammelband mit fächerübergreifenden Essays zum Thema Mockumentation. Schließlich publizierte Craig Hight im Jahr 2010 ein weiteres Buch zu der Thematik: *Television mockumentary. Reflexivity, satire and a call to play*.⁵⁰ Diese Werke dienen der vorliegenden Arbeit als Grundlage.

3.1 Definitionsmöglichkeiten

Versucht man zunächst den Begriff *mockumentary* zu bestimmen, ergeben sich eine Vielzahl von Definitionsmöglichkeiten und -ansätzen. Hierbei sind folgende Faktoren entscheidend. Wie im weiteren Verlauf genauer ausgeführt wird, sehen sich Mockumentationen (ähnlich wie der Dokumentarfilm) seit ihren Anfängen einem ständigen Wandel auf mehreren Ebenen ausgesetzt. Durch Veränderungen des medialen Kontexts, in dem sie auftreten, modifiziert sich die Form, der Stil, das Genre selbst. Es ist festzustellen, dass es sich bei dem Forschungsfeld der Mockumentationen keineswegs um die (Er-)Forschung einer

⁴⁸ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester 2001.

⁴⁹ Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson u. a. 2006.

⁵⁰ Hight, Craig: *Television mockumentary. Reflexivity, satire and a Call to play*; Manchester 2010.

abgeschlossenen Entwicklung handelt, sondern man sich stets nur um eine Abbildung der aktuellen Situation bemühen kann.

Der Begriff *mockumentary* setzt sich aus den englischen Wörtern *to mock* (nachahmen, täuschen, verspotten) und *documentary* (Dokumentarfilm, Dokumentarsendung) zusammen. Daraus ergibt sich eine erste Definitionsmöglichkeit: Mockumentationen stellen Nachahmungen von Dokumentarfilmen bzw. Dokumentarsendungen dar. Die reine Übersetzung vom Englischen ins Deutsche bzw. die Mehrfachbedeutung von *to mock* verhilft hierbei zu keiner eindeutigen Lösung und führt zu weiteren Möglichkeiten: handelt es sich bei Mockumentationen um Verspottung? Wird dabei das Genre Dokumentation, die Rezipienten oder eine bestimmte Thematik verspottet? Inwieweit besteht der *Tatverdacht der Täuschung*? Und wer täuscht wen? Es wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit untersucht, ob und inwieweit sich die Nachahmung auf Codes und Konventionen des Genres Dokumentation bezieht. Ebenso wichtig wird es sein, auf die Methoden, Wirkungen und Grade von Täuschung und Verspottung einzugehen.

Bezüglich der präferierten Begriffsverwendung wurde in dieser Arbeit gegen den englischen Ausdruck *mockumentary* (bzw. *mockumentaries*) und zugunsten der englisch-deutsch Kombination *Mockumentation* (Mehrzahl: *Mockumentationen*) entschieden. Es soll als formatübergreifender Genrebegriff verstanden werden, der sowohl Filme, als auch andere Formate wie Serien oder Sendungen mit ähnlichen ästhetischen und formellen Gestaltungselementen sowie ähnlichen beabsichtigen Wirkungen⁵¹ bezeichnet und als Synonym zu *Mock-Dokumentation* verwendet wird. Zudem wurde, wie im Laufe der Arbeit erörtert wird, bewusst auf die Verwendung anderer im wissenschaftlichen Diskurs verwendeter Bezeichnungen wie *fake documentary* oder *pseudo documentary* verzichtet.

In Filmlexika scheinen bis vor wenigen Jahren keine Einträge zu Mockumentation auf. In *Reclams Sachlexikon des Films* (2. Aufl,

⁵¹ Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Erforschung und Analyse dieser Gestaltungsmittel und Wirkungen.

2007)⁵² findet man keine Erwähnung von Mock-Dokumentation, Mockumentation, Fake-Dokumentation oder Pseudo-Dokumentation.

Das Lexikon der Filmbegriffe der Uni Kiel bietet eine genaue Definition des Genres an. Abgesehen davon, dass sich Henry M. Taylor dabei nur auf Filme bezieht, erläutert er schon zu Beginn seiner Definition die Möglichkeiten, wen oder was Mockumentationen verspotten. Er verweist dabei auf drei Ebenen: Eigenschaften, die dem Dokumentarfilm seit jeher zugeschrieben werden, der Inhalt (das Thema) und eine bestimmte Gruppe von Rezipienten:

„Mockumentaries sind Filme, die den Dokumentarfilm als Gattung in seinen formalen Strategien nachäffen und sich dabei sowohl über dessen Anspruch auf objektive Wahrhaftigkeit und kulturelles Prestige als auch über das behandelte Thema und/oder über ein allzu leichtgläubiges Publikum lustig machen.“⁵³

Weiter bezeichnet er Mockumentaries als „Fiktionen im Modus der Nichtfiktion“⁵⁴, welche

„sich in unterschiedlichen Abstufungen klassischer dokumentarischer Stilmittel [bedienen], wie etwa des sachlichen Arguments mit Voiceover-Kommentar und der objektiven Beobachtung mit verwackelter Handkamera oder der direkten Adressierung des Zuschauers durch Personen in Interviewsituationen.“⁵⁵

Hier werden bereits Authentisierungsstrategien bzw. produzierte Authentisierungseffekte erwähnt, auf die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch genauer eingegangen wird. Bezüglich der Abgrenzung zu *gefälschten* Dokumentationen meint Taylor:

⁵² Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2007.

⁵³ Taylor, Henry M.: Mockumentary, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125> (20.12.2014).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

„In der Regel geben sich Mockumentaries meist als solche zu erkennen – gelegentlich allerdings erst im Nachspann –, mit bewussten, oft auf die Spitze getriebenen Unwahrscheinlichkeiten in Thema, Motiv oder Situation. Nur selten bleibt über das Film-Ende hinaus Ungewissheit bezüglich des Wirklichkeitsstatus‘ des Gezeigten bestehen, dann aber umso wirkungsvoller.“⁵⁶

Indem er es nicht als Voraussetzung sieht, dass sich Mockumentationen auch als ebensolche zu erkennen geben, widerspricht er Jane Roscoe und Craig Hight, die solche *hoxes* (Schwindel, Scherze, Falschmeldungen) als *non-fiction form* bezeichnen und von ihrer Definition klar ausgrenzen:

„Our definition of mock-documentary is specifically limited to fictional texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject.“⁵⁷

An dieser Stelle soll die Unterscheidung der Begrifflichkeiten *Mockumentation* und *Fake-Dokumentation* erläutert werden. Zu Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde für Mockumentationen oft der Ausdruck *Fake-Dokumentation* verwendet. Dieser Ausdruck kann den Mockumentationen nicht gerecht werden und wird in der vorliegenden Arbeit einer anderen Richtung von Filmen zugesprochen. Es wurde schon auf das Merkmal (und auch die Voraussetzung) von Mockumentationen eingegangen, sich (früher oder später) als solche zu erkennen zu geben. Gefälschte Dokumentarfilme, Dokumentarsendungen, Berichte oder Beiträge – zusammengefasst als Fake-Dokumentationen – ordnen sich dem dokumentarischen Genre zu und wollen von den Zusehern als solches akzeptiert werden. Es besteht dabei in keiner Weise das Bestreben, den Charakter der Täuschung zu offenbaren. Mockumentationen hingegen unterscheiden sich in Bezug

⁵⁶ Taylor, Henry M.: Mockumentary, in: Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125> (20.12.2014).

⁵⁷ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 2.

auf den Dokumentarfilm durch eine andere Intention und Kontextualisierung und können demnach nicht als Fälschungen oder Fake-Dokumentationen bezeichnet werden.

Taylor beschließt seine Definition von Mockumentation, indem er die Aspekte Ironie, Parodie und Selbstreflexivität erwähnt:

„Ironisch bis parodistisch im Tonfall und der Komödie nahestehend persiflieren die interessantesten Beispiele die Kodifizierung des Dokumentarischen und fordern zur kritischen Reflexion über die Konstruiertheit medialer Wirklichkeitsdiskurse auf. Nicht zuletzt Ausdruck postmoderner Skepsis und Zynismus, häufen sich in den letzten Jahren die entsprechenden Beispiele.“⁵⁸

Craig Hight liefert in seinem Buch *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to play* (Nachfolgewerk zu *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*) zunächst einleitend eine allgemeine Definitionsmöglichkeit für Mockumentationen: „it could be defined as the corpus of fictional texts which engage in a sustained appropriation of documentary aesthetics“⁵⁹

Eine weitaus genauere und nützlichere Definition führt Hight auf der Basis von zwei Anknüpfungspunkten aus: einerseits sieht er Mockumentation als Diskurs an und berücksichtigt nicht nur die breitgefächerten Muster bezüglich dessen Absichten und Ästhetik. Ein wichtiger Aspekt ist auch, wie Mockumentation innerhalb bestimmter Texte, Genres und Medien andauernd verändert wurde.⁶⁰

Zweiter Anknüpfungspunkt für Hight ist die Definition der Dokumentation von Nichols. Davon ausgehend verweisen nach Hight Mockumentationen auf drei Ebenen von Medienpraktiken:⁶¹

⁵⁸ Taylor, Henry M.: Mockumentary, in: Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125> (20.12.2014).

⁵⁹ Hight, Craig: *Television mockumentary*, S. 15.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 17.

1. Mockumentationen werden vonseiten der Filmschaffenden aufgrund unterschiedlicher Absichten eingesetzt. Obwohl die traditionelle Verwendung die satirische und parodistische Unterhaltung darstellt, bieten Mockumentationen weitaus größere Einsatzmöglichkeiten. Eine Form der Verwendung begrenzt sich auf die Imitation von dokumentarischen Darstellungsformen als innovative Präsentationsform, sozusagen als einmaliges besonderes Erlebnis für die Zuseher. Anwendungsbeispiele sind einzelne Sketche in Comedy-Formaten oder one-off Episoden von bekannten Fernsehserien. Die erste Folge der vierten Staffel von *ER* (Warner Bros. Television u. a. 1994-2009) stellt eine derartige one-off-Episode dar. Eine fiktive Filmcrew begleitet die Ärzte in dieser live übertragenen Episode und filmt das Geschehen. Weitere Beispiele sind einzelne Episoden von *M.A.S.H.* (20th Century Fox Television 1972-1983), *The X-Files* (20th Century Fox Television u. a. 1993-2002) und *The Simpsons* (20th Century Fox Television u. a. 1989–). Es wird dabei nicht die Darstellungsform selbst thematisiert, sondern der Stil wird rein zum ästhetischen Zweck und als neue Erzähltechnik verwendet. Man kann behaupten, dass die einzige Funktion solcher Mockumentationen der Showeffekt oder Eventcharakter ist. Hight betitelt diese Form von Mockumentationen *stunt* oder *novelty mockumentary*. Vergleichbar banal bzw. ohne reflexiven Charakter werden der Stil und die Ästhetik von Mockumentationen auch zu Werbezwecken eingesetzt. Das betrifft sowohl Produktwerbung im Fernsehen und Radio (mit vorgetäuschten Interviews und absurden Äußerungen bzw. Übertreibungen), als auch die Bewerbung von anderen Medienformaten wie Sendungen, Filme oder Computerspiele. Eine weitere Anwendungsform sind Mockumentationen „as an innovative dramatic style.“⁶² Dabei werden im Gegensatz zu der *stunt* oder *novelty mockumentary* gezielte Darstellungsstrategien des Dokumentarischen angewendet, um der Erzählung und dem Charakteraufbau zu dienen.⁶³

⁶² Hight, Craig: *Television mockumentary*, S. 23.

⁶³ Vgl. ebd., S. 19ff.

„Varying drama through an apparent documentary lens can serve useful narrative ends; constraining the perspective of audiences and providing them with limited amounts of information about characters and events. Such a device allows a director to build dramatic tension through omission and encourage the viewer to imagine what is outside of the frame.”⁶⁴

Auch das Horror- und Science-Fiction-Genre nutzten bereits dokumentarische Darstellungsformen, um fiktive Geschichten zu erzählen: „Appropriating a documentary mode of presentation is used to increase a sense of verisimilitude and hence plausibility for an improbable story.”⁶⁵ Diese Wahrhaftigkeit wird am Beispiel von *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick / Eduardo Sanchez 1999) im Kapitel 3.4 *Berühmte Mockumentationen* (siehe S. 39) untersucht.

Eine andere Gruppe von Mockumentationen abseits des humoristischen Genres nutzt die dokumentarische Präsentationsform, um kritisch sozio-politische Aspekte zu kommentieren:

“Documentary serves here typically as an assumed rational form that allows for an ‘investigative’ feel to a text, or a focus on socio-political aspects of communication (Including commentary on documentary).”⁶⁶

Ein Beispiel dafür ist der Film *David Holzman’s Diary* (Jim McBride 1967, siehe Kapitel 3.4 *Berühmte Mockumentationen*, S. 39).

Zusammenfassend sind die unterschiedlichen Absichten und Ziele von Mockumentationen zu betonen und zu unterstreichen. Trotzdem ist die Tendenz festzustellen, dass bei der Mehrzahl der Mockumentationen das Hauptaugenmerk auf Parodie und Satire liegt.

2. Mockumentationen eignen sich nicht nur Codes und Konventionen der dokumentarischen Darstellungsformen an, sondern können

⁶⁴ Hight, Craig: *Television mockumentary*, S. 23.

⁶⁵ Ebd., S. 24.

⁶⁶ Ebd.

Präsentationsstile aus dem gesamten Nicht-Fiktion-Bereich annehmen. Dazu zählen Nachrichtensendungen, Amateur- und Homevideos, Überwachungsaufnahmen, sämtliche Hybridformate aus unterschiedlichsten Medien (z. B. Reality-Formate) und digitale Plattformen.

3. Mockumentationen können von den Zusehern auf unterschiedliche Art und Weise gelesen werden:

“Mockumentary is capable of providing for a complexity of modes of reading, inherently (but not always explicitly) involving different senses of reflexivity toward the non-fiction and hybrid forms which it appropriates.”⁶⁷

Die Gründe, dass Mockumentationen von den Zusehern unterschiedlich gelesen werden, liegen an der Mockumentation selbst sowie an den Zusehern und an der Rezeption.

Mockumentationen beziehen sich, wie bereits deutlich gezeigt wurde, auf den Dokumentarfilm bzw. die Codes und Konventionen des Dokumentarfilms. Dadurch können Mockumentationen bereits auf zwei Ebenen gelesen werden. Wenn Zusehern die Gepflogenheiten von dokumentarischer Ästhetik nicht bekannt sind (oder man diese im Film nicht erkennt), wird der Film rein auf der Ebene der Mockumentation gelesen, ohne die Verweise auf den Dokumentarfilm zu erkennen.

Wenn die Kenntnisse der dokumentarischen Vermittlung bekannt sind und erkannt werden, können Zuseher durch unterschiedliche Erfahrungen verschiedene Haltungen einnehmen: kritische, weniger kritische oder unkritische Haltungen führen dazu, die thematisierte Kritik auf unterschiedliche Weise zu erkennen und zu schätzen.

Ein weiterer Faktor ist die Bereitschaft von Zusehern, sich auf das Spiel einzulassen, dass Mockumentationen die Offenbarung ihres fiktionalen Charakters gezielt verzögern. Den Zusehern wird eine Art Rätsel geboten. Ob man sich darauf einlässt, entscheidet jeder Zuseher für sich selbst.

⁶⁷ Hight, Craig: *Television mockumentary*, S. 17.

Zusammengefasst spielt der Zuseher eine wichtige Rolle, wie Mockumentationen gelesen werden. Kenntnisse von medialer Vermittlung und das Wissen von dokumentarischen Gepflogenheiten sind wichtige Voraussetzungen, um alle Ebenen einer Mockumentation zu erkennen.

Im Kapitel 3.3 *Abstufungen von Mockumentationen nach Roscoe und Hight* wird auf Seite 37 am Beispiel des Films *Forgotten Silver* (Costa Botes / Peter Jackson 1997) gezeigt, wie ein Film unterschiedlich von den Zusehern interpretiert werden kann. Außerdem beschäftigt sich das Kapitel 3.4 *Berühmte Mockumentationen* (S. 39) mit weiteren Beispielen zu diesem Thema.

3.2 Abgrenzung zum Doku-Drama und anderen Mischformaten

Wie bisher gezeigt wurde, sind Mockumentationen aufgrund der Absichten der Filmschaffenden dem fiktionalen Genre zuzuordnen. Dabei wird der dokumentarische Stil angewendet bzw. Codes und Konventionen eingesetzt. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit ähnlichen, aber im Wesen unterschiedlichen Formaten, um das Genre Mockumentation davon abgrenzen zu können. Das Ziel ist es, so den Charakter von Mockumentationen zu verdeutlichen.

Das Doku-Drama

Das Genre Doku-Drama weist einige Ähnlichkeiten mit Mockumentationen auf. Bei beiden Formaten kommt es zu einer Vermischung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen:

„Dokudrama. Vor allem im Fernsehen seit den 1960ern beliebte Behandlung historischer Ereignisse in Form eines Spielfilms. In den letzten Jahrzehnten hat sich eine

Mischform herausgebildet, die historisches Archivmaterial, Interviews mit Zeitzeugen und Spielszenen (Reenactment) kombinieren.“⁶⁸

In dieser Definition werden bereits das fiktive Element (Spielfilm), das geschichtliche Thema (nicht-fiktional) und einige Darstellungsformen erwähnt. Welche Absichten stehen aber hinter dem Einsatz eines solchen Genres? Welchen Anspruch stellen sich Doku-Dramen und wie definieren sie ihren Bezug zur Wirklichkeit? Wo hört die Dokumentation auf und wo fängt der Spielfilm an?

Reclams Sachlexikon des Films liefert in seiner wissenschaftlichen Begriffsbestimmung weitere Anhaltspunkte und definiert das Doku-Drama als

„filmische Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen mit dem Anspruch, das vergangene Geschehen so zu dokumentieren, dass es den Eindruck von Authentizität und Wahrscheinlichkeit erhält, und dem Ziel, aufzuklären und den Zuschauer ‚zum Mitdenken, zum Beziehen eines Standpunktes, zu Selbsterkenntnis, Verständnis und Toleranz‘, aber auch zu ‚kritischer Distanz anzuregen.“⁶⁹

Die angeführten Ziele eines Doku-Dramas entsprechen höchstwahrscheinlich den Vorstellungen der meisten Autoren von Dokumentarfilmen (und wie im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit sichtbar wird, auch von einem Teil der Autoren von Mockumentationen). Ebenso wurde bereits ausgeführt, dass auch der Dokumentarfilm einer bestimmten Dramaturgie folgt, also eine Dramatisierung stattfindet. Dadurch lassen sich Doku-Dramen noch nicht gänzlich abgrenzen. Die große Unterscheidung wird im Hinblick auf die Mittel zur Darstellung bzw. die Darstellungsform selbst sichtbar: „Zur Verwirklichung

⁶⁸ Monaco, James / Bock, Hans-Michael (Übers.): *Film verstehen - Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, Reinbek 2011, S. 71.

⁶⁹ Behrendt, Esther Maxine: Doku-Drama, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 148.

dieser nachgestellten Dramatisierung dokumentierter Wirklichkeit werden häufig Schauspieler und Laiendarsteller engagiert.“⁷⁰ In diesem Punkt kongruieren Doku-Dramen und Mockumentationen. Der Dokumentarfilm grenzt sich in diesem Punkt ab. Schauspieler sind ein eindeutiges Kennzeichen für das fiktionale Genre:

„Dennoch ist ein Doku-Drama nicht mit reiner Fiktion zu verwechseln; es stellt eher eine Art ‚Zwitter‘ dar zwischen einem Dokumentarfilm [...] und einem Spielfilm. [...] Wichtig ist, dass die um die beobachteten Tatsachen herum konstruierte Geschichte nicht frei erfunden, sondern der Unterstreichung der authentischen Wirklichkeitsrekonstruktion und –vermittlung dient.“⁷¹

Klar veranschaulicht wird die Abgrenzung von Dokumentation, Mockumentation und Doku-Drama durch ein Modell von Rhodes und Springer in ihrem Sammelwerk *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Durch die Unterscheidungsmerkmale *Form und Inhalt* ergeben sich folgende Beziehungskonstellationen und -kombinationen:

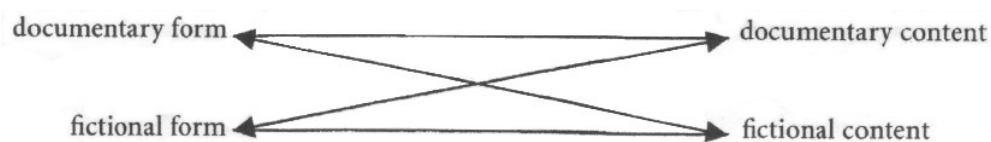


Abbildung 1⁷²

Mit dokumentarischer Form werden die dokumentarische Ästhetik, Strategien und Stilmittel bezeichnet (zum Beispiel die *über-allem-stehende Erzählerstimme*, Interviewsituationen, Verwendung von Archivaufnahmen, Diagrammen oder die verwackelte Handkamera). Dokumentarische Inhalte sind *reale* Personen, Orte und Ereignisse.

⁷⁰ Behrendt, Esther Maxine: Doku-Drama, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 148.

⁷¹ Ebd.

⁷² Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 4.

Die fiktionale Form, also die Ästhetik von Spielfilmen, bezeichnet die aus Literatur und Theater abgeleiteten Stilmittel und Ausdrucksformen, die wie folgt definiert werden:

„A more conscious attention to emplotment and characterization and a concern for the thematic or ideological significance of these elements organized through narrative structures and conventions of genre.“⁷³

Fiktionale Inhalte sind *erfundene* Personen, Orte und Ereignisse, auch wenn diese als Teil der realen (historischen) Welt dargestellt werden. Es ergeben sich nach Rhodes und Springer folgende Kombinationsmöglichkeiten und Genre-Zuschreibungen:

“documentary form + documentary content = documentary
documentary form + fictional content = mockumentary
fictional form + documentary content = docudrama
fictional form + fictional content = fiction“⁷⁴

Deutlich wird bei dieser Aufstellung die klare Trennung von Dokumentation und Spielfilm, aber auch ihre jeweiligen einheitlichen Strukturen: Der Dokumentarfilm ist gekennzeichnet durch seine dokumentarische Form und seinen dokumentarischen Inhalt. Auch beim Spielfilm unterscheiden sich Form und Inhalt nicht – beide sind fiktional. Zur Vermischung von Form und Inhalt kommt es bei Mockumentationen und Doku-Dramen: Mockumentationen präsentieren sich mit dokumentarischen Stilmitteln bzw. eignen sich dokumentarische Ästhetik an. Der Inhalt, also die Geschichte, ist frei erfunden und hat keinen dokumentarischen Charakter. Doku-Dramen präsentieren sich im Gegensatz dazu als Spielfilm und benutzen dramaturgische Stilmittel. Inhaltlich zeigen sie aber nichts Erdachtes oder Erfundenes, sondern bewegen sich im historisch authentischen Wirklichkeitsbereich.⁷⁵

⁷³ Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 4.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 4.

Doku-Soap & Scripted Doku-Soap

Das Format Doku-Soap gilt als eine Weiterentwicklung des in den 1980er Jahren populär gewordenen Reality-TV.⁷⁶ Man bezeichnet damit Mehrteiler in dokumentarischer Ästhetik, die strukturelle und dramaturgische Konventionen des Formats Daily Soap bzw. Soap Opera übernommen haben. Ein berühmtes US-amerikanisches Beispiel ist die MTV-Reihe *The Real World* (Bunim-Murray Productions 1992–). Der Hauptinhalt ist die Darstellung des alltäglichen Lebens von einer Person oder Personengruppe, begleitet und dokumentiert durch ein Kamera- bzw. Produktionsteam.⁷⁷ „Dokumentarisches und Inszenierung vermischen sich.“⁷⁸ Durch den unbekannten Grad an Inszenierung entwickelte sich gegenüber diesen Formaten schon bald ein gewisser Täuschungsverdacht. Spätestens seitdem einige Fälle von völliger Inszenierung bei gleichzeitiger Beharrung auf den nicht-fiktionalen Status bekannt wurden, haben solche Formate das Vertrauen vieler Zuseher verloren.⁷⁹ Die Weiterentwicklung ist die Scripted Doku-Soap mit gecasteten Schauspielern und Drehbüchern. Die Präsentationsform ist dokumentarisch, der Inhalt fiktional. Scripted Doku-Soaps kennzeichnen mit Texthinweisen ihren fiktionalen Charakter. Was unterscheidet dieses Format nun von dem Genre Mockumentation? Dabei sind die Zielsetzung und die Offenlegung des fiktionalen Charakters von entscheidender Bedeutung. Mockumentationen nutzen dokumentarische Darstellungsformen aufgrund ihres parodistischen, medienkritischen und selbstreflexiven Potenzials und offenbaren ihren fiktionalen Status. Die Form unterstützt die Erzählung und den Inhalt. Bei Doku-Soaps und Scripted Doku-Soaps ist es genau umgekehrt: hier

⁷⁶ Vgl. Monaco, James / Bock, Hans-Michael (Übers.): *Film verstehen - Das Lexikon*, S. 207.

⁷⁷ Vgl. Zu Hünigen, James: Docu-soap, in: Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1758> (20.12.2014).

⁷⁸ Monaco, James / Bock, Hans-Michael (Übers.): *Film verstehen - Das Lexikon*, S. 71.

⁷⁹ Vgl. exemplarisch Cathode, Ray: Docusoap: Truth or Dare? in: *SIGHT AND SOUND*, 8/4, London 1998, S. 33.

dominiert die Form den Inhalt. Die Fiktionalität (bzw. der Grad an Fiktionalität) wird verschwiegen. Größter Anspruch dieser Doku-Formate ist eine Art Wahrheitsbezug des Dokumentarfilms:

„Most interesting about its appropriation of the form is that it tries to reendow documentary with the status ‚truth‘. [...] Viewers are aware that the actual content of these programs consists of, at best [...] ‚provoked action‘ and, at worst, scripted situations performed poorly by nonprofessional actors. But instead of asking viewers to believe in the content, reality programming asks audiences to believe in the form.“⁸⁰

Die genaue Analyse dieser Reality-Formate ist aufgrund der Vielfalt im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich. Es sei aber zur Abgrenzung an die dreiteilige Definition von Mockumentation von Roscoe und Hight im folgenden Kapitel verwiesen.

3.3 Abstufungen von Mockumentationen nach Roscoe und Hight

Wie wichtig die Beschäftigung mit den Aspekten Parodie und Reflexivität für das Themengebiet ist, zeigen Roscoe und Hight, die damit verschiedene Stufen bzw. Grade von Mockumentationen unterscheiden: *parody, critique, deconstruction*.

Dieses Modell ist – so betonen sie – nicht durch starre und eindeutige Zuordnungen geprägt, sondern soll eher als Vorschlag und Anregung zur Diskussion angesehen werden. Sie berücksichtigen dabei drei Ebenen:

- „The intention of the filmmakers
- The nature and degree of the text’s appropriation of documentary codes and conventions
- The degree of reflexivity consequently encouraged for their audience“⁸¹

⁸⁰ Edwards, Leigh H.: Chasing the Real: Reality Television and Documentary Forms, in: Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 253.

⁸¹ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 67.

1. Stufe: *parody*

Die Aneignung von dokumentarischen Codes und Konventionen wird in dieser ersten Abstufung von Mockumentationen als „benevolent“⁸² oder „innocent“⁸³ beschrieben. Die dokumentarische Ästhetik wird hauptsächlich aus stilistischen Gründen verwendet, um Inhalte der Erzählung und bestimmte Aspekte von Populärkultur zu parodieren. Beispiele dieser Kategorie stehen in keinerlei kritischem Bezug zum Dokumentarischen, machen keinen Gebrauch vom reflexiven Potenzial von Mockumentation und versuchen nicht, das Publikum zu einer Reflexion zu ermuntern bzw. im Publikum eine kritische Haltung zu erwecken.⁸⁴ Innerhalb dieser ersten Stufe beschreiben Roscoe und Hight drei Richtungen:

(1) Nostalgia pieces sind gekennzeichnet durch eine wehmütige Präsentationsform von fiktionalen Charakteren einer speziellen Ära oder durch die nostalgische Präsentation einer kulturellen Epoche selbst. Beispiele sind *The Rutles: All You Need Is Cash* (Eric Idle / Gary Weis 1978), *Zelig* (Woody Allen 1983) und *Forgotten Silver*. In *The Rutles* wird die Hingabe und Liebe der Beatles-Mythologie parodiert, *Zelig* umrahmt „the sens of the loss of the ‚innocent‘ America of the 1920“⁸⁵ und *Forgotten Silver* thematisiert den Reiz kultureller Mythen.

(2) Mock-rockumentaries. Diese zweite Tendenz innerhalb der ersten Kategorie sind Parodien des Genres Rockumentaries. Diese sind zunächst aufgrund der niedrigen Produktionskosten eine populäre Form von Dokumentationen. Außerdem erfüllen sie einen bestimmten Werbezweck, welcher von der Musikindustrie gerne genutzt wird. Diese Rockumentaries sind gekennzeichnet durch eine positive Grundhaltung gegenüber den dargestellten Rock-Künstlern und Rockbands, durch unkritische Aufnahmen ihrer Auftritte und ihre Wir-

⁸² Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 68.

⁸³ Ebd., S. 100.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 68.

kung auf das Publikum. Die dominante Darstellungsform ist der *observational mode*. Wenn man Rockumentaries als Subgenre von Dokumentation betrachtet, dann bieten Mock-Rockumentaries die Möglichkeit „to parody this specific type of documentary text, without [...] necessarily deconstructing the wider genre itself.“⁸⁶ Ein Beispiel ist *This is Spinal Tap* (Rob Reiner 1984), worin die Heavy Metal Mythologie thematisiert wird.

(3) Mock-soap-documentary. Diese dritte Stufe innerhalb von *parody* wird von Roscoe und Hight am Beispiel des Films *Waiting for Guffman* (Christopher Guest 1996) beschrieben:

„It is an interesting example of a mock-documentary which, in a similar way to mock-rockumentaries, draws upon and plays with a specific form within the documentary genre, in this case docu-soap.“⁸⁷

Mock-Soap-Dokumentationen sind wie das bereits diskutierte Format Doku-Soaps dadurch gekennzeichnet, dass Charaktere der unteren bis mittleren Schichten der sozio-ökonomischen Hierarchie präsentiert werden. Charakteristisch sind alltägliche Erlebnisse und Konflikte. Jede Figur wird trotz (oder auch genau wegen) seiner Durchschnittlichkeit wie ein *kleiner Star* konstruiert: „They are seemingly unaware of how they appear, and that their shortcomings are being exploited for the purposes of entertainment.“⁸⁸

Im Film *Waiting for Guffman* landet eine Filmcrew in einer Kleinstadt und dokumentiert dort die Vorbereitungen, Proben und Aufführung zum 150-jährigen Bestehen. Die Filmcrew bleibt im gesamten Verlauf anonym. In den Vordergrund wird vor allem die Mittelmäßigkeit der Bewohner der Kleinstadt Blaine gestellt. Der Film besteht aus Zusammenschnitten von durch Beobachtung produziertem Bildmaterial und Interviewsituationen mit verschiedensten Charakteren dieser Kleinstadt sowie Teilnehmern der Aufführung. Einige Details im Film sollen

⁸⁶ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 119.

⁸⁷ Ebd., S. 125.

⁸⁸ Ebd.

der Stadt zu Authentizität verhelfen. Es werden Elemente von dokumentarischen Codes und Konventionen in die Erzählung eingebaut um zu behaupten, dass es diese Kleinstadt wirklich gibt (zum Beispiel die lokale Tageszeitung *Blaine Bugle*).⁸⁹

2. Stufe: critique and hoax

Die zweite Kategorie der Einteilung von Roscoe und Hight erläutert weitere Details zur Definition von Mockumentation, wirft jedoch auch einige Fragen auf. Zunächst wird die Aneignung von dokumentarischen Codes und Konventionen (bzw. dokumentarischer Ästhetik) bei Beispielen dieser Stufe als „ambivalent“⁹⁰ bezeichnet: „Appropriating documentary codes and conventions, but also incorporating more explicit commentaries on media practices themselves as part of their subjects.“⁹¹ Es werden also dokumentarische Codes und Konventionen aufgenommen und zusätzlich deutlich Aspekte von Medienpraktiken thematisiert. Mockumentationen dieser zweiten Stufe regen das Publikum zu einer kritischen Sichtweise auf dargestellte kulturelle, politische oder soziale Sachverhalte an. Man könnte noch einen Schritt weiter gehen und meinen, dass Mockumentationen dieser Kategorie vom Zuseher eine aktivere Rolle abverlangen (nämlich jene des Reflektierens), als sie es bei Stufe eins (*parody*) tun. Mock-Dokumentationen der zweiten Kategorie *critique and hoax* können nach Roscoe und Hight auf folgende drei Arten selbstreflexiven Charakter ausüben:

1. „muted critiques of media practices“⁹²

Dabei wird eine verhaltene, *leise* bzw. gedämpfte Kritik an medialen Praktiken durch die Verwendung der dokumentarischen Ästhetik ausgeübt. Diese zurückhaltende Kritik könnte auch als Anspielung auf

⁸⁹ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 119.

⁹⁰ Ebd., S. 131.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

mediale Praktiken gesehen werden (Wahrheits- und Objektivitätsanspruch).⁹³

2. „sustained political critique of aspects of culture using the mock-documentary form”⁹⁴

Hier ist der Grad an Kritik bereits höher einzustufen als in der vorangehenden Kategorie. Es werden der Rahmen, die Prozesse und das Umfeld der Politik verwendet, um gemeinsam mit der mockumentarischen Form Reflexivität zu erzeugen und Kritik auszuüben. Ein berühmtes Beispiel ist der Film *Bob Roberts* (Tim Robbins 1992). Dabei begleitet ein britischer Journalist einen Politiker (gespielt von Tim Robbins) in der letzten Phase einer Senatoren-Wahlkampagne.

3. „(intentional or not) success as hoaxes”⁹⁵

Bei Beispielen dieser Kategorie ist nicht der Inhalt selbstreflexiv. Hier entwickelt sich Selbstreflexivität durch die Rezeption und Reaktion der Zuseher, indem sie den fiktionalen Charakter der Mockumentation nicht erkennen und den Film für wahr halten. Wichtig ist, dass die Produzenten bzw. Filmschaffenden nicht diese Absicht hatten (was gegen die Definition von Mockumentation sprechen würde) und es ein *unintentional* success as hoax sein muss. Roscoe und Hight machen auf diesen Punkt nicht aufmerksam und verlieren sich in ihrem eigenen Mockumentationsschema. Sie nennen als Beispiele für diese dritte Form der Selbstreflexivität die Filme *Forgotten Silver* und *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto 1998). Laut Meinung der Filmschaffenden von *Forgotten Silver* (unter anderem der Regisseur Peter Jackson) gab es eindeutige Hinweise darauf, dass dieser Film über einen langvergessenen Filmemacher Neuseelands fiktiver Natur sei und keine Absicht bestand, das Publikum diesbezüglich zu täuschen. Dieser Film wird nach Meinung dieser Arbeit korrekt dem

⁹³ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S.131.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

Genre Mockumentation zugeordnet und stellt ein interessantes Beispiel für die verschiedenen Möglichkeiten dar, eine Mockumentation zu lesen. Das zweite Filmbeispiel *Alien Abduction: Incident in Lake County*, wo laut Produzenten die Täuschung der Zuseher und nicht das reflexive Potenzial im Vordergrund stand, wird nach Meinung dieser Arbeit nicht als Mockumentation angesehen.⁹⁶

Hier noch einige Anmerkungen zu dem Film *Forgotten Silver*. Dieser galt bereits als Beispiel für eine Mockumentation der ersten Stufe (*parody*). Die Erwähnung in dem jetzigen Abschnitt liegt am *unbeabsichtigten* Erfolg als *hoax*. Bei seiner Ausstrahlung kam es zu dem interessanten Fall, dass trotz markanter Hinweise der Filmschaffenden, die Fiktionalität des Films von einer beachtlichen Anzahl von neuseeländischen Zusehern (wo der Film ausgestrahlt wurde) nicht erkannt wurde und der Film als echte Dokumentation angenommen wurde. Umso enttäuschter reagierte man, als man vom wahren Charakter erfuhr. Den Filmschaffenden wurde absichtliche Täuschung und Manipulation vorgeworfen. Reflexivität entstand, indem die Absichten der Filmschaffenden nicht der Rezeption des Publikums entsprachen. Nach dieser Leseart müsste der Film der zweiten Kategorie (*critique and hoax*) zugeordnet werden. Als *Forgotten Silver* in anderen Ländern gezeigt wurde, erkannte man ihn zwar durchwegs als Mockumentation. Nun trat aber der Fall ein, dass man den Film nicht als harmlose Parodie auf die neuseeländische Kultur las, sondern darunter die Dekonstruktion der dokumentarischen Form verstand, was der dritten Stufe (*deconstruction*) entspricht, die im Anschluss an diese Erläuterungen folgt. Wie kommt es aber dazu, dass bei der Rezeption von Mockumentationen ein derartiger Bruch der Leseart entsteht? Wie kann ein fiktiver Film als *wahre Dokumentation* angenommen werden, obwohl die Absicht der Filmschaffenden nicht in diese Richtung ging? Hierbei können zunächst außertextliche Faktoren eine große Rolle spielen. Wenn eine Mockumentation an einem Programmplatz bzw.

⁹⁶ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 144ff.

einem Sender gezeigt wird, der für seinen reinen oder teilweise dokumentarischen Inhalt bekannt ist, kann dieser außertextuelle Faktor für Verwirrung sorgen. Oder es wird ein mockumentarisches Format rein aufgrund seiner dokumentarischen Ästhetik beworben und angekündigt (den Filmschaffenden kann also nicht der Vorwurf der absichtlichen Täuschung gemacht werden). Oder es tritt der – man könnte sagen beinahe radikalste – Fall ein, dass ein Sender den für das Erkennen mancher Mockumentationen wichtigen abschließenden Abspann wegschneidet (was im Fall von *Alien Abduction: Incident in Lake County* in Absprache mit den Produzenten tatsächlich passiert ist). Wie alle diese Fälle beweisen, obliegt sowohl den Filmschaffenden als auch den verantwortlichen Fernsehprogrammleitungen eine wichtige Rolle.⁹⁷

3. Stufe: *deconstruction*

Diese dritte und letzte Kategorie hebt sich durch ihre Eigenschaften klar von den Beispielen der Stufe *parody* und *critique/hoax* ab. Hierbei kommt es zu einer Dekonstruktion des Dokumentarfilms:

“These mock-documentaries represent the ‚hostile‘ appropriation of documentary codes and conventions. [...] Despite their apparent subject matter, these are texts where the documentary form itself is the actual subject. Here the filmmakers are attempting to engage directly with factual discourse, and effectively to encourage viewers to develop a critical awareness of the partial, constructed nature of documentary.”⁹⁸

Die dokumentarische Ästhetik wird nicht nur verwendet, um einen Aspekt von Populärkultur zu parodieren (siehe Kapitel *parody*, S. 33). Es

⁹⁷ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 144-155.

⁹⁸ Ebd., S. 160.

werden auch nicht nur einzelne kulturelle, mediale oder soziale Sachverhalte thematisiert bzw. kritisiert (siehe Kapitel *critique/hoax*, S. 35). Die Beispiele der Kategorie *deconstruction* eignen sich dokumentarische Codes und Konventionen an, um das gesamte dokumentarische Genre zu dekonstruieren. Genauer gesagt wird der Status des klassischen Dokumentarfilms *untergraben* und dekonstruiert. Kritisiert werden sämtliche Ansprüche des Dokumentarfilms wie z. B. der Anspruch, einen direkten, unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit bieten zu können oder die Behauptung der neutralen und objektiven Position gegenüber einer behandelten Thematik. Das Thema der tatsächlichen Handlung bzw. der Geschichte spielt eine untergeordnete Rolle. Das Ziel ist es – noch stärker als bei der Stufe *critique* – die Zuseher anzuregen, die eigenen Vorstellungen, Annahmen, Erwartungen und Zusperechungen in punkto Dokumentarisches zu hinterfragen, kritische bzw. kritischere Haltungen gegenüber medialen Praktiken zu fördern und ein Bewusstsein für die Konstruiertheit von Dokumentationen zu schaffen.⁹⁹

Eines der prägnantesten Beispiele für diese Kategorie und für das Genre Mockumentation selbst ist *Man Bites Dog* (Rémy Belvaux / André Bonzel / Benoit Poelvoorde 1992). Die Handlung: Ein Filmteam begleitet einen Serienmörder in seinem Alltag und bei seinen Verbrechen. Eingangs beobachtend und zurückhaltend werden die Filmemacher Schritt für Schritt Teil der Handlung und schließlich Gehilfen, Mitäter und Opfer.

3.4 Berühmte Mockumentationen

Die folgende Aufzählung einiger berühmter Mockumentationen bemüht sich nicht um Vollständigkeit, sondern zeigt die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten bzw. das breite Medienspektrum, indem das Genre in der Vergangenheit präsent war und es bis heute ist. Obwohl

⁹⁹ Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 160f.

es hauptsächlich durch Film und Fernsehen entstanden ist und sich etabliert hat, führt ein bekanntes Beispiel in die Hörspielzeit zurück. Orson Welles' Hörspielversion von H. G. Wells' Roman *War of the Worlds* (1898) sorgte 1938 in den USA für panikartige Reaktionen und Schlagzeilen. Die Geschichte von einer Invasion von Marsmenschen auf der Erde wurde von Welles durch eine Reihe von Live-Nachrichtenbeiträgen und Live-Interviews von Augenzeugen konzipiert und am 30. Oktober (Halloween) live aus dem Mercury Theatre übertragen. Die Fiktionalität wurde von vielen Zuhörern trotz mehrerer eindeutiger Hinweise vonseiten Welles (der die Hauptrolle selbst sprach) nicht erkannt. Zu den Hinweisen zählten mehrmalige verbale Äußerungen, die explizit den fiktionalen Charakter der Sendung betonten (vor, während und nach der Übertragung des Hörspiels). Außerdem wurde das Datum im Hörspiel mehrmals falsch dargestellt. Ein letztes extratextuelles Kennzeichen war der Sendeplatz, der typisch für das fiktionale Genre war.¹⁰⁰ Es handelt sich bei dem Hörspiel *War of the Worlds* zusammenfassend um fiktionalen Inhalt, der zum Zweck der Dramatisierung in dokumentarischem Stil präsentiert wurde. Aufgrund der angeführten Gründe kann den Autoren keine absichtliche Täuschung vorgeworfen werden. Der innovative Charakter der Darstellung trug sicherlich dazu bei, dass das Hörspiel für authentisch empfunden wurde. Die Zuhörer waren es 1938 schlicht nicht gewöhnt, dass Codes und Konventionen von Radionachrichten und Radiointerviews für die Darstellung von fiktionalen Inhalten verwendet werden. *Forgotten Silver* zeigt, wie auf Seite 37 besprochen, dass es auch 59 Jahre später zu Diskrepanzen von Produktionsabsichten und Rezeptionsansichten kommen kann.

Als klare und ausgeprägte Filmform entwickelte sich das Genre Mockumentation ab zirka 1960. Synchron zum großen Entwicklungssprung des Dokumentarfilms durch die bereits geschilderten technischen Entwicklungen wie Synchronon und leichte Handkameras wurde eine neue Debatte über die Rolle und die Aufgaben des Dokumentarfilmers

¹⁰⁰ Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it*, S. 78f.

entfacht. Diese Thematik wurde von einigen Mockumentationen dieser Zeit kritisch aufgearbeitet. Der Schwarzweißfilm *David Holzman's Diary* handelt von einem jungen Filmemacher, der sich auf die Suche nach sich selbst bzw. auf die Suche nach seiner eigenen Wahrheit begibt, indem er sein Leben mit der Kamera aufzuzeichnen beginnt. Nach acht Tagen bricht er den Versuch enttäuscht ab, weil ihm die Aufnahmen keine Entwicklung bzw. erhoffte Offenbarung zeigen. Der Film kann als Kritik des Wahrheitsanspruchs von Dokumentarfilmen verstanden werden.¹⁰¹

Dass sich frühe Mockumentationen nicht nur kritisch mit dem Format des Dokumentarfilms auseinandersetzen, sondern auch kulturelle Phänomene kommentieren, zeigt der bereits erwähnte Film *The Rutles*:

„This indicates a shift in the mock-documentary form away from a direct critical engagement with the apparatus of film or documentary, to a commentary on popular cultural icons. [...]“¹⁰² 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.“¹⁰³

Der Reiz für die Zuseher liegt in dieser Gegenüberstellung von Rationalem und Irrationalem.

Spätestens 1999 fand das Genre Mockumentation durch den Erfolg von *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick / Eduardo Sanchez 1999) Einzug in das Mainstreamkino: laut Box Office Mojo führt der Film die Kategorie *Found Footage* mit einem US-amerikanischen Kinoeinspielergebnis von 140.539.099 Dollar an.¹⁰⁴ Interessanterweise wird er in

¹⁰¹ Vgl. Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary. Defining Terms, Proposing Canons, in: Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 22.

¹⁰² Ebd., S. 22.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=foundfootage.htm>, (20.12.2014).

der Kategorie *Mockumentary* nicht aufgelistet, würde aber den dortigen ersten Platz verdrängen: *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles 2006), US-amerikanisches Kinoeinspielergebnis von 128.505.958 Dollar.¹⁰⁵ Der Horrorfilm *The Blair Witch Project* setzte den Stil bzw. die Ästhetik des *observational mode* (verwackelte Handkamera, von den Protagonisten selbst gefilmt) aus unterschiedlichen Gründen ein: der erste Grund ist die Steigerung des Horrorpotenzials durch diese Art der dramaturgischen Erzählform. Die Zuseher schreiben den amateurhaften Aufnahmen privaten und unverfälschten Charakter zu, weil die Art von Kameraführung von den Normen des Spielfilms abweicht. Diese Zuschreibung führt zu einer größeren Anteilnahme und Identifizierung mit den Figuren. Wenn ihnen Gefahr droht, fiebern die Zuseher mit. Droht Gefahr für die handelnden Personen, identifiziert man sich mit den Figuren und verspürt selbst Angst. Ein anderer Grund für die Verwendung der Camcorder-Ästhetik in *The Blair Witch Project* sind die geringeren Produktionskosten. Da es sich um eine Low-Budget-Produktion handelt, sind ökonomische Faktoren ebenfalls zu berücksichtigen. Unterstützt wurde der Film durch eine umfassende Werbekampagne, darunter offizielle und inoffizielle Internetseiten und die Fernsehmockumentation *Curse of the Blair Witch* (Daniel Myrick / Eduardo Sanchez 1999). Die Sendung wurde zwei Tage vor Kinostart ausgestrahlt und – im Gegensatz zum Kinofilm – in *expositorischer* Form präsentiert. Gezeigt wurden Ausschnitte aus dem Film, fiktionale Interviewsituationen, Archivaufnahmen und Belege. Zusätzliche Werbematerialien waren ein CD-Soundtrack mit den Liedern der (Audio)Kassetten der Filmfiguren, ein Poster, das die Hauptdarsteller als *vermisst* proklamiert und Bücher mit scheinbaren Hintergrundinformationen zur Thematik.¹⁰⁶

Zusammengefasst wurden also medienübergreifend mehrere Maßnahmen getroffen, um den fiktionalen Charakter des Films (zumindest

¹⁰⁵ Vgl. URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=mockumentary.htm>, (20.12.2014).

¹⁰⁶ Vgl. Hight, Craig: *Television mockumentary*, S. 55-60.

bis zum Abspann) zu verschleiern. Das Ziel war es, einen höheren Grad von Authentizität und eine *schockierende Sogwirkung* zu erreichen. Man kann dem Film auch eine Kritik an der Camcorder-Kultur und ihrem Anspruch auf Wahrheitsabbildung zusprechen.¹⁰⁷

2006 datieren Lipkin, Paget und Roscoe den Aufstieg von Mockumentationen folgendermaßen: „The mock-documentary existed until quite recently at the margins of culture in ‚art-house‘ cinema. Today it flourishes in both television and cinema.“¹⁰⁸ Im Hinblick auf die unterschiedlichen Vermischungen von Fiktion und Nicht-Fiktion durch Reality-Soaps, Doku-Soaps oder Scripted Doku-Soaps bestätigen sie eine These dieser Arbeit: „The form has expanded a repertoire that now includes responses to even broader shifts within media culture.“¹⁰⁹

Der Einsatz von dokumentarischer Form und Ästhetik als innovative Erzählform etablierte sich in den letzten Jahren auch deutlich in Hollywoodproduktionen wie dem gesellschaftskritischen Alien-Film *District 9* (Neill Blomkamp 2009) oder dem Monsterfilm *Cloverfield* (Matt Reeves 2008). Die Entwicklung von Mockumentationen im Medium Fernsehen wird im folgenden Kapitel anhand von Beispielen geschildert und analysiert.

3.5 Mockumentation als Fernseh- und Serienformat

Eine These der vorliegenden Arbeit ist, dass das Fernsehen für das Genre Mockumentation ein optimales Umfeld bietet, wo es sein volles Potenzial ausschöpfen kann. Im Kapitel *2.3 Dokumentationen und das Fernsehen* (siehe S. 16) wurden bereits Strukturen des Fernsehens

¹⁰⁷ Vgl. Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary, in: Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 23.

¹⁰⁸ Ebd., S. 13.

¹⁰⁹ Ebd., S. 23.

und moderne Mischformate behandelt. Neue Darstellungsformen werden von Mockumentationen aufgenommen, parodiert und kritisch betrachtet:

„Some of the richer examples of mockumentary discourse as a whole are in fact to be found in television serial form, generating a number of layers of meaning at a textual level, and prompting overlapping modes of reading and appreciation by audiences.”¹¹⁰

Im Leit- und Massenmedium Fernsehen konnte sich ab der Jahrtausendwende eine neue Form von Mockumentationen entwickeln: Craig Hight betitelt dieses neue Format *mockusoaps* und bezeichnet damit eine Mischform aus Doku-soaps, Sitcoms und Mockumentation. Ermöglicht wurde diese Entwicklung durch die jahrzehntewährende Sitcom-Tradition sowie die Etablierung von Doku-Soap-Ästhetik im Fernsehen:

„As with docusoaps, the mockusoap involves a focus on the everyday, on the voice and activities of the common people. Drawing on the well-established aesthetic traditions of observational documentaries, in particular the hand-held immediacy of *cinéma vérité*, mockusoaps pretend to document the everyday dramas of a collective of characters within specific locations.”¹¹¹

Zu den Beispielen, die dieses Genre am markantesten geprägt haben, zählen die britische und amerikanische Version von *The Office* (GB: British Broadcasting Corporation 2001-2003, USA: NBC Universal Television u. a. 2005-2013), *Parks and Recreation* (Universal Media Studios u. a. 2009-2015) sowie die im Hauptteil der vorliegenden Arbeit analysierte Serie *Modern Family* (ABC 2009–).

Wie bereits an den ersten US-amerikanischen Beispielen von Dokumentarsendungen im TV gezeigt, nimmt das serielle (wiederkehrende)

¹¹⁰ Hight, Craig: *Television mockumentary*, S. 11f.

¹¹¹ Ebd., S. 253.

Format eine große Rolle im Fernsehen ein. Das liegt zum einen am Seriellen des Mediums bzw. seines Programms selbst. Die allzeitliche Verfügbarkeit, *der Programmfluss*, benötigt immer wieder neues Material und neue Sendungen, um das Publikum zu unterhalten und zu informieren. Im Hinblick auf das Programm werden also wiederkehrende Programmplätze geschaffen, die ähnlich oder gleich belegt werden müssen.¹¹²

„Daraus entsteht relativ rasch eine regelmäßige und kontinuierliche – und damit auch serielle – Produktion des Programms. Ihr Übergang zur Serienproduktion ist zwar nicht zwangsläufig, aber naheliegend. [...] Das Strukturprinzip des Programms wird damit zum Strukturprinzip der Produkte.“¹¹³

Dieser strukturelle Aspekt, also *dass* man etwas sendet, muss aber erweitert werden um *was* man sendet. Serielle Erzählung kann zu Interesse und Anteilnahme führen, was wiederum Zuschauer bindet. Tägliche, wöchentliche oder periodische Rezeption kann zu einer Steigerung der Identifikation mit Figuren führen. Fiktionale Serien können zwischenmenschliche Beziehungen und Konflikte im Gegensatz zum Film (abgesehen von einigen Kinoserien) wiederholt präsentieren. Das führt zu einer „emotionalen Modellierung der Zuschauer“¹¹⁴, ist aber an eine weitere Bedingung geknüpft:

„Die andauernd wiederholte emotionale Stimulation erfordert in der Serienproduktion eine langfristige Strategie kalkulierten Emotionsaufbaus und –abbaus, von Erregung und Dämpfung der Zuschauerempfindungen.“¹¹⁵

¹¹² Vgl. Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg 1991, S. 11f.

¹¹³ Ebd., S. 12.

¹¹⁴ Ebd., S. 15.

¹¹⁵ Ebd.

Um das Interesse und die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu sichern, wurden (und werden weiterhin) neue Präsentationsformen fürs Fernsehen gesucht, gefunden und angewendet. Die Fernseh-Mockumentation ist eine davon, nimmt aber eine Sonderstellung ein. Die unterschiedlichen dokumentarischen (nicht-fiktionalen) TV-Formate wie Nachrichtensendungen, Magazine, Reportagen, Features oder Mischformen (Doku-Drama, Reality-TV, Real-Life-Soaps) können von Mockumentationen imitiert werden.

4 Authentisierungsstrategien

Wann wird eine Dokumentarsendung von seinen Zusehern als solche identifiziert? Wann wird ein Film als authentisch angesehen? Wie lässt sich Authentizität in Bezug auf Dokumentation definieren? Um diese Fragen zu beantworten, beschäftigt sich das folgende Kapitel mit der Authentizität von traditionellen dokumentarischen Stilmitteln sowie Möglichkeiten und Techniken, womit dokumentarische Werke Glaubwürdigkeit erlangen, herstellen, bekräftigen oder steigern können. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird geklärt, ob und inwieweit Mockumentationen die Codes des Dokumentarischen und Authentizitätsstrategien übernehmen.

Zu den Codes¹¹⁶ bzw. filmischen Stilmitteln des Dokumentarischen zählt Manfred Hattendorf in seinem Buch *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*¹¹⁷ spezifische Kamerahandlungen, die sprachliche Gestaltung, den Einsatz von Ton und Musik, die Montage und nichtfilmische Codes.¹¹⁸

Beispiele für dokumentarische Stilmittel wurden in der vorliegenden Arbeit bereits im Kapitel 2.2 *Darstellungsformen im historischen Verlauf* (S. 9) verortet:

- der Off-Kommentar und die Verwendung von Archivmaterial (siehe *expositorische* Darstellungsform, S. 12)
- verwackelte Handkamera und lange Einstellungen (siehe *observational mode*, S. 13)
- Interviews (siehe *participatory mode*, S. 13)

Diese Stilmittel wurden im Laufe der Zeit zu Konventionen des Dokumentarischen. Durch eine gewisse Seherfahrung konnten die Zuseher

¹¹⁶ Der Begriff Code soll hier als ein spezifisches Zeichensystem verstanden werden.

¹¹⁷ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 85.

diese Stilmittel auch als solche erkennen. Hattendorf definiert den Begriff des Authentischen in Bezug auf den Film zunächst auf zweifache Weise:

“(1) ‘Authentisch’ bezeichnet die objektive ‘Echtheit’ eines der filmischen Abbildungen zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die filmische Aufnahme den Prozeß beeinflußt hätte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.

(2) 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.”¹¹⁹

Hattendorf distanziert sich von der erstgenannten Definition, “da sie den filmischen Bearbeitungsprozeß aus der Betrachtung ausklammert.”¹²⁰ Er fasst zusammen, dass “die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen [...] in der formalen Gestaltung der Filme begründet [liegt] und nicht in einem ‘réel brut’, einer Authentizität der ‘Sache selbst’.”¹²¹ Er betont jedoch die Wichtigkeit einer “nichtfilmischen ‘Echtheit’ eines Vorfalls [für die] realistische Abbildfunktion des Films.”¹²² Bereits eingeflossen ist in Hattendorfs zweite Definition die Wichtigkeit der Rezeptionsbedingungen “für die Anerkennung eines filmisch vermittelten Vorgangs als authentisch.”¹²³ Ob ein Film einen authentisierenden Effekt erschließen kann, ist laut Hattendorf vom “Zustandekommen eines ‘Wahrnehmungsvertrags’ zwischen Zuschauer und Film”¹²⁴ abhängig:

¹¹⁹ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 67.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Ebd., S. 311.

¹²² Ebd., S. 67.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd., S. 75.

“Dem Vertragsabschluß entspricht das Zustandekommen eines bewußten oder unbewußten Vertrags zwischen filmischer Instanz und dem Zuschauer, der von dem Authentizitätsversprechen des Filmes aufgrund seiner persuasiv angelegten ‘Authentisierungsstrategien’ überzeugt worden ist.”¹²⁵

Die Kategorisierung eines Films in *authentisch* oder *nicht authentisch* obliegt, zusammenfassend nach Hattendorf, nicht allein dem Produktionsprozess des Films selbst. Die Zuseher entscheiden nämlich in hohem Maße über die Glaubwürdigkeit und Echtheit des Gezeigten. Diese Bewertung der Zuseher kann von Filmschaffenden durch den Einsatz von Authentisierungsstrategien beeinflusst werden:

“Unter Authentisierungsstrategien werden hierbei filminterne pragmatische Markierungen verstanden, die den Rezipienten in einem Spektrum impliziter oder expliziter Appelle dazu auffordern, einen ‘Wahrnehmungsvertrag’ mit dem jeweiligen Film zu schließen. Beantwortet ein Rezipient das spezifische Authentizitätsversprechen eines dokumentarischen Films positiv, so investiert er Vertrauen in die filmische postulierte Authentizität. Fühlt sich der Rezipient hingegen in seinem Vertrauen getäuscht, so bewertet er den Film als ‘nicht authentisch’ und sanktioniert den Vertrauensbruch mit einer entsprechenden Ablehnung der filmischen ‘Botschaft’.”¹²⁶

Authentizität ist bei Filmen somit kein Wirklichkeitsmerkmal, sondern etwas Herstellbares:

„Grundlegend ist dabei die Annahme, dass Authentizität in medialen Texten prinzipiell als ein Effekt verstanden werden muss, der sich beim Rezipienten in Folge der Anwendung bestimmter Herstellungsweisen und rhetorischer Verfahren einstellt.“¹²⁷

¹²⁵ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 77.

¹²⁶ Ebd., S. 311.

¹²⁷ Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken 2008, S. 49f.

Nachfolgend wird auf die unterschiedlichen Authentisierungsstrategien eingegangen, die das Publikum dazu veranlassen, dem Gezeigten Glaubwürdigkeit zuzusprechen.

4.1 Einstellungsgrößen

Mit verschiedenen Einstellungsgrößen entscheiden Filmemacher bewusst, was sie zeigen wollen – und was nicht. Der Blick der Zuseher ist auf diese Weise lenkbar. Eine Großaufnahme (*close up*) ermöglicht es, Details sichtbar zu machen, die dem Betrachter in einer Totalen oder Halbtotale nicht auffallen würden. Die Nahaufnahme kann auch Intimität suggerieren. Auf der einen Seite zwischen den Filmfiguren, auf der anderen Seite aber auch zwischen den Charakteren und den Rezipienten.

„Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird. Zwei Filme mit der gleichen Handlung, demselben Spiel und denselben Totalen, die aber verschiedene Großaufnahmen haben, werden zwei verschiedene Lebensanschauungen ausdrücken.“¹²⁸

Die Nahaufnahme eines Gesichts in einer Interviewsituation emotionalisiert das Bild. Ein *close-up* eines Ausweises oder Dokuments erhöht die Glaubwürdigkeit eines Interviewten. Die Nähe der Kamera zum Gefilmten steigert die emotionale Anteilnahme und Identifikation:

„Denn was man wirklich liebt, das kennt man gut und beachtet seine kleinsten Einzelheiten mit zärtlicher Aufmerksamkeit. [...] Bei Filmen mit vielen guten Großauf-

¹²⁸ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001, S. 50.

nahmen hat man oft den Eindruck, daß es nicht Beobachtungen des guten Auges, sondern des guten Herzens sind.“¹²⁹

Die Folge ist eine höhere Zusprechung von Authentizität. Dieser Schlussfolgerung widerspricht Hattendorf zunächst, indem er meint, dass der Code des Authentischen variabel sei:

„Er ist abhängig vom jeweiligen filmischen Diskurs, von den herrschenden künstlerischen Leit- und Vorbildern, vom Zeitgefühl und nicht zuletzt vom in einer bestimmten historischen Situation technisch Machbaren.“¹³⁰

Er spricht in der Folge aber „Wahrnehmungspsychologischen Konstanten (etwa Bewegungswahrnehmung)“¹³¹ eine derart große Rolle zu, „so daß sich historisch gültige, objektivierbare Konventionen des Codes des Authentischen bestimmen lassen.“¹³²

4.2 Kameraführung

Durch den Einsatz von Kamerabewegung können im Rezipienten unterschiedliche Gefühle geweckt werden:

„Großaufnahmen vermitteln eine Intensivierung der Beobachtung, eine schnelle Zufahrt der Kamera vermittelt ein spontan gesteigertes Interesse, ein langsamer Kameraschwenk über ein Schlachtfeld einen distanzierten Überblick - oder kontemplative Trauer je nach musikalischem oder sonstigem Kontext. Ein Reißschwenk der

¹²⁹ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001, S. 51.

¹³⁰ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S 90.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

Kamera stellt einen erschreckenden Wechsel der Aufmerksamkeit her – ausgelöst möglicherweise durch ein unerwartetes Geräusch wie einen Schuss.“¹³³

Die unruhige, verwackelte Handkamera impliziert wiederum eher spontane und ungestellte Bilder. Diese Aufnahmen wirken lebendiger und näher am Geschehen. Man kann sie mit Amateur- und Homevideos vergleichen:

„Amateurbilder, sofern sie als solche erkennbar sind, implizieren immer, dass sie eigentlich nicht für das Fernsehen produziert worden sind. Sie stehen damit außer Verdacht, Teil eines Arrangements zu sein. Die Aufnahmen scheinen unter den Bedingungen des Ereignisses zu entstehen und nicht umgekehrt. Unterschwellig vermitteln sie einen privaten und keinen öffentlichen Blick auf das Ereignis.“¹³⁴

Wenn solche Aufnahmen zusätzlich Störungen oder Defekte, Unschärfe oder Grobkörnigkeit aufweisen, führt dies zu einer erhöhten Authentizität. Diesen Effekt kann man als „Unschärferelation des modernen Dokumentarismus“¹³⁵ bezeichnen:

„Wir sind umgeben von groben und zunehmend abstrakten ‘dokumentarischen’ Bildern, wackligen, dunklen oder unscharfen Gebilden, die kaum etwas zeigen außer ihrer eigenen Aufregung. [...] Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie.“¹³⁶

¹³³ Müller, Petra: Gewalt im Fernsehen. Ethische Überlegungen zur audiovisuellen Gewaltdarstellung, in: Bubmann, Peter / Stolte, Dieter (Hg.): *Die Zukunft des Fernsehens. Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur*, Stuttgart 1996, S. 48f.

¹³⁴ Mielich, Jörg: *Reality-TV. Authentizität und Ästhetik am Beispiel der Sendung "Augenzeugenvideo"*, Alfeld 1996, S. 32.

¹³⁵ Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008, S. 8.

¹³⁶ Ebd., S. 7f.

Oft geht es bei dieser Art von Aufnahmen nicht darum, Informationen oder Wissen zu vermitteln. Sie dienen hauptsächlich dazu, eine spezielle Atmosphäre aufzubauen oder Gefühle zu vermitteln. Diesbezüglich besteht eine auffällige Ähnlichkeit zum *poetic mode*. Durch ästhetische Defizite wird ein Gefühl von Unmittelbarkeit erzeugt, was zur Steigerung von Glaubwürdigkeit führt.¹³⁷

„Gerade der scheinbare Dilettantismus dieser Filmaufnahme wirkt hier als sehr wirksame Authentisierungsstrategie, indem an Rezeptionsgewohnheiten angeknüpft wird, nach denen solche Aufnahmen Amateuren zugeschrieben werden und gerade die Unvollkommenheit der Filmaufnahme deren Authentizität zu bezeugen scheint.“¹³⁸

4.3 Montage / Schnitt

Wie bereits durch die Kennzeichen des historisch frühen *poetischen Darstellungsmodus* dargestellt, spielen die Montage und der Schnitt für die Vermittlung eines Films eine große Rolle:

„Schnitt und Montage bezeichnen ein technisches Verfahren mit ästhetischer Potenzialität. In der klassischen Filmtheorie werden beide Begriffe differenziert: Schnitt stellt den technischen Vorgang dar, das Abgrenzen einer Einstellung durch zwei Schnitte. Montage meint hingegen das ästhetische Prinzip, es ist das Aneinanderfügen von geschnittenen Einstellungen und Inhalten. Im heutigen Sprachgebrauch versteht man unter beiden Begriffen jedoch meist dasselbe. Durch diese Techniken wird ein Film erst zu dem, was er ist: eine Aneinanderreihung verschiedenster Einstellungen, die in Bezug zueinander stehen oder vom Zuschauer in Bezug zueinander gebracht werden sollen. Mit der Montage wird eine freie Bewegung durch Raum und Zeit möglich, was eine nur dem Film immanente Gestaltungsebene bleibt. Schnitt und Montage erzeugen eine zweite Bewegungsebene, die

¹³⁷ Vgl. Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm*, S. 49f.

¹³⁸ Pinseler, Jan: *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, Köln 2006, S. 92f.

sich nicht nur auf im Bild sichtbare Bewegung beschränkt, sondern auch die Dramaturgie des Films weiterbewegt und das Erzählte in einen tragenden Rhythmus überführt.“¹³⁹

Die Montage ist für die Authentizität laut Hattendorf insofern ausschlaggebend, als sie einen potenziellen Störfaktor für die Darstellung von authentischen Bildern repräsentiert. Der dafür zugrunde liegende Gedanke lautet, dass wenn man die *Wirklichkeit* mit der Kamera festhält, dann manipuliert man mittels Montage bzw. Schnitt diese Art von vorgefundenen Bildern.¹⁴⁰ Die „größte Unmittelbarkeit [und somit Authentizität, Anmerk. des Verfassers] wird dem weitgehend ungeformten, rohen Filmmaterial zugesprochen.“¹⁴¹ Lange Einstellungen und somit wenig Schnitte strahlen demzufolge einen hohen Grad an Authentizität aus. Diese Konvention lässt sich auf die Anfänge des Filmischen im Allgemeinen datieren. Wie bereits im historischen Überblick geschildert, bestanden (aufgrund der technischen Begrenztheit) die ersten Filme der Brüder Lumière aus nur einer Einstellung.

4.4 Interviews / Talking Heads

Das Interview bzw. die Interviewsituation ist in Dokumentarfilmen eine beliebte Methode und hat eine spezielle authentisierende Wirkung auf den Rezipienten: „Dem wörtlichen Zitat wird dabei besondere Beweiskraft zugesprochen, weil es direkter und unmittelbarer einen *Augenschein* vermittelt als der Kommentar eines Reporters.“¹⁴² Hattendorf beschreibt damit zwar das Interview im journalistischen Gebrauch. Diese Wirkung lässt sich aber auf den Film übertragen. Dabei können verschiedene Aspekte zu unterschiedlichen Ebenen der Authentisierung beitragen: Ist der Interviewer sichtbar bzw. ist die gestellte Frage

¹³⁹ Steber, Josef-Anton / Nowara, Thomas / Bonse, Thomas: *Bewegung in Video und Film*, Berlin 2008, S. 13.

¹⁴⁰ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 170f.

¹⁴¹ Ebd., S. 170.

¹⁴² Ebd., S. 150.

hörbar? Eine Antwort ohne vorhergehende Fragestellung kann von den Rezipienten als Statement aufgefasst werden oder wirkt aus dem Kontext herausgerissen. Die Glaubwürdigkeit leidet darunter. Hingegen kann ein nahtlos wirkendes Gespräch mit Zeitzeugen, Experten oder Beteiligten, die mit persönlichen Erinnerungen, professionellen Erfahrungen oder persönlichen Erlebnissen das Gesagte und Gezeigte verbürgen, zu einem authentischen Effekt führen.¹⁴³

4.5 Kommentar / Erzählertypen

Eine vom dokumentarischen Genre entwickelte und im *expository mode* vorherrschende Konvention stellt eine weitere mögliche Strategie der Authentisierung dar - die Verwendung des Kommentars. Bereits zu Zeiten der stummen Dokumentarfilme, die bis in die 1960er Jahre vorherrschend waren, dominierte diese Art der Narration in Form von Zwischentiteln oder Sprechern, die während einer Vorstellung direkt vor Ort die Handlung zum Dargestellten erläuterten.¹⁴⁴ Im Gegensatz dazu wird eine Stimme, die sich weder auf der Leinwand, dem Bildschirm noch im kinematographischen Raum befindet, als *Voice-Over* bezeichnet. Dem Kommentar werden mehrere Aufgaben zugeschrieben. Die hauptsächliche Funktion des Kommentars ist es, die gezeigten Bilder mit einer Geschichte zu verbinden, die Erzählung voranzubringen und zu leiten. Dadurch können einzelne Bilder, die ohne Ton wenig Zusammenhang zu haben scheinen, zu logischen Sequenzen verschmelzen. Der Kommentar erfüllt dabei eine Art *bild-verbindende* Funktion:

„Bei der direkten Adressierung hat der Sprecher häufig die Aufgabe, Sequenzen zu verbinden: er markiert das logische Prinzip, das die Sequenz in größere Einheiten,

¹⁴³ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 150f.

¹⁴⁴ Vgl. Grzeschik, Ilona: Kommentar. Voice-over, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 356

Segmente und schließlich in ein textuelles Ganzes einbindet.“¹⁴⁵

Der Kommentar kann aber auch zu einem *bild-erklärenden* Zweck genutzt werden:

„So wie Fotos oft erst durch Bildunterschriften und Begleittexte, aus Bildfolgen, Anlässen oder Lokalitäten ihre Bedeutung beziehen, existiert der rezipierbare Gehalt einer filmischen Einstellung in Dokumentarfilmen vor allem im Spannungsfeld aus umgebenden Einstellungen, von Originalton und Sprache, Musik oder Geräuschen oder Kommentar.“¹⁴⁶

Diese erklärende Funktion wird eingesetzt, um Personen, Orte oder eine spezielle Situation vorzustellen. Darüber hinaus kann der Rezipient zusätzliche Informationen erhalten, die nicht aus dem Gezeigten hervorgehen.

Der Kommentar ist auch in der Lage zu emotionalisieren, zu werten und das Gezeigte kritisch zu betrachten. Diese Vielfalt an Funktionen wird von einigen Filmemachern beanstandet. Nach der Meinung des Dokumentaristen Klaus Wildenhahn sollen Geschichten durch Bilder erzählt werden, und nicht durch den Kommentar: „Original aufgenommenes Material, Bild und Ton, muß aus sich heraus wirken. Zusätzliche Texterläuterungen sollen so sparsam wie überhaupt nur möglich beigegeben werden.“¹⁴⁷ Er verlangt, dass der Kommentar nur dazu verwendet werden soll, „die beobachteten Szenen, die beobachteten Menschen, ihr Reden, die Zeit und den Ort der Handlung begreifbar zu machen.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ Nichols, Bill: Dokumentarfilm. Theorie und Praxis, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen.*, Berlin 1998, S. 173.

¹⁴⁶ Edthofer, Clarissa: *unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion*, Saarbrücken 2008, S. 206f.

¹⁴⁷ Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 143.

¹⁴⁸ Ebd.

„Auf jeden Fall soll zusätzlicher Text sich dem dokumentarischen Geschehen unterordnen. Benötigt ein Dokumentarfilm ständige Erläuterungen, Interpretationen seines Materials, dann hat der Filmmacher seine Arbeit nicht richtig gemacht, oder er hat sein Thema falsch gestellt, oder der Film ist etwas anderes, als er vorgibt. [...] Ein Dokumentarfilm soll so aufgenommen und montiert sein, daß der Empfänger die Folgerungen selber ziehen und diskutieren kann.“¹⁴⁹

Die Folgerungen, die Wildenhahn anspricht, können selbstverständlich durch die Art und Weise der Darstellung und durch die Selektion von Standpunkten gelenkt bzw. manipuliert werden.

Wenn sich Filmemacher für die Verwendung eines Erzählers entscheiden, so bleiben ihnen dafür folgende von Wilma Kiener schematisierte Möglichkeiten.

Die erste Entscheidung betrifft die Position des Erzählers im Verhältnis zur Diegese (die dargestellte Welt der Erzählung): existiert der Erzähler nur außerhalb der Diegese, so spricht man von extradiegetisch.¹⁵⁰

„Wenn der Erzählakt im Text thematisiert ist und einen Teil der Darstellung ausmacht, wird der Erzähler gleichzeitig zu einer Figur oder einem Akteur in der dargestellten Welt und ist damit ‘intradiegetisch’.“¹⁵¹

Die zweite Unterscheidung betrifft die Beziehung des Erzählers zur Geschichte. Wenn er selbst an der Handlung beteiligt ist, dann spricht man vom *homodiegetischen* Erzähler, ansonsten nennt man ihn *heterodiegetischen* Erzähler (keine maßgebliche Figur, aber auch kein Beobachter am Rande des Geschehens).¹⁵² Unter Berücksichtigung dieser Unterscheidungen kategorisiert Kiener sieben Erzählertypen, die

¹⁴⁹ Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen*, S 143.

¹⁵⁰ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz 1999, S. 236.

¹⁵¹ Ebd., S. 236.

¹⁵² Vgl. ebd.

für den Dokumentarfilm bedeutsam sind: „der ‚nüchterne‘, der ‚expressive‘, der ‚investigative‘, der ‚autobiographische‘ und der ‚fiktionalisierte Erzähler‘, der ‚Reporter-Erzähler‘ und der ‚Protagonisten-Erzähler‘.“¹⁵³

Der nüchterne Erzähler

Der Typus *nüchterner Erzähler* ist extradiegetisch und heterodiegetisch. Er ist gekennzeichnet durch eine sachliche, distanzierte Beschreibung von Vorgängen und Situationen. Für das Publikum stellt er den *typischen* objektiven und neutralen Erzähler dar. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Geschehen vor der Kamera. Filmische Ausdrucksmittel wie z. B. Musik, eindrucksvolle Bildgestaltung oder Schnitttechniken kommen nicht zur Anwendung. Teilweise wird auf den Kommentar verzichtet. Bei Verwendung eines Kommentars übernimmt diesen nicht der eigentliche extradiegetische Erzähler (nämlich der Autor selbst), sondern ausgebildete Sprecher oder Schauspieler. Der Stil des *nüchternen Erzählers* wird in Filmen des beobachtenden *cinéma vérité* angewendet, aber auch in den meisten populärwissenschaftlichen Fernsehdokumentationen.¹⁵⁴

Der expressive Erzähler

Wie der *nüchterne Erzähler* wird auch der *expressive Erzähler* (extradiegetisch und heterodiegetisch) nicht im Bild sichtbar. Dennoch verhilft er sich durch filmische Mittel wie poetische Kommentartexte, Untermalungsmusik oder verbindende Schnittsequenzen zu einer gewissen spürbaren Präsenz. Der *expressive Erzähler* belässt es nicht dabei, die Wirklichkeit *nur abzufilmen*. Er interpretiert und gibt dem Gezeigten zusätzliche Bedeutung. Die stark ausgeprägte Erzählhaltung positioniert sich daher über dem Bildinhalt. Dem *expressiven Erzähler*

¹⁵³ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens*, S. 238.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 239f.

wird aufgrund seiner spürbaren Präsenz teilweise ein gewisser Manipulationscharakter vorgeworfen.¹⁵⁵

Der Reporter-Erzähler

Bei diesem Erzählstil wird der Erzähler für die Rezipienten vor der Kamera sichtbar. Er stellt somit eine Figur in der Geschichte dar (intradiegetisch). Seine Rolle ist aber beschränkt auf die Funktion des Interviewers bzw. Gesprächspartners. „Der ‚Reporter-Erzähler‘ erfüllt in den von ihm geschilderten Ereignissen keinen den agierenden Figuren gleichwertigen Part.“¹⁵⁶ Folglich ist der *Reporter-Erzähler* heterodiegetisch. Im Vergleich zum *nüchternen* oder *expressiven Erzähler* beschränkt sich die Rezipientenadressierung des *Reporter-Erzählers* nicht auf den Kommentar. Mittels direkten Blicks in die Kamera ist er in der Lage, die Zuschauer zu adressieren. Dieser Erzählertyp kommt beim Großteil der journalistischen Berichterstattung zum Einsatz.¹⁵⁷

Der investigative Erzähler

Der *investigative Erzähler* ist wie der *Reporter-Erzähler* intra- und heterodiegetisch. Der Autor bzw. Filmemacher tritt als Person sichtbar vor der Kamera auf. Die kennzeichnende Handlung ist stets die Suche nach der Vergangenheit. Dabei kommt der Erzählhandlung als Rahmenerzählung selbst eine große Rolle zuteil. Die Zuseher begeben sich mit dem *investigativen Erzähler* auf eine Art Zeitreise und Zeitzeugensuche. Dabei werden Probleme und Hindernisse, die sich dem Filmteam entgegenstellen, thematisiert und kommentiert. Die Filme erhalten dadurch einen reflexiven Charakter. Der Umgang mit den gefundenen Erzählern ist meist fordernder, aggressiver und provozierender. Der Kommentar ist gekennzeichnet durch die *Ich-* oder *Wir-Form* und wird daher vom Autor selbst gesprochen.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens*, S. 241f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 243.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 243f.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 245f.

Der Protagonisten-Erzähler

Der *Protagonisten-Erzähler* wird vorwiegend in filmischen Portraits eingesetzt. Eine Hauptfigur spricht über sich selbst und erfüllt dadurch die Rolle des homodiegetischen Erzählers. Der historische Autor des Films ist nicht sichtbar und somit der extradiegetische Erzähler. Er ordnet sich dem *Protagonisten-Erzähler* unter. Im Gegensatz zu den bisher erläuterten Erzählerstilen obliegen hier die beiden Erzählinstanzen nicht einer Person. In Filmen, in denen der Protagonist die Erzählerrolle einnimmt, wird meist auf zusätzlichen Kommentar verzichtet. Stattdessen wird die Stimme der Hauptfigur in Form des Voice-Over verwendet (Kommentar in der *Ich-Form*).¹⁵⁹

Der autobiographische Erzähler

Der *autobiographische Erzähler* vereint den historischen Autor, den intradiegetischen Erzähler und die Hauptfigur in einer Person. Der Erzähler spricht vor der Kamera über sich selbst und seine Erfahrungen. Er ist somit in die Handlung verstrickt und spricht gleichzeitig davon. Den *investigativen Erzähler* und den *autobiographischen Erzähler* verbindet die Suche nach Antworten.¹⁶⁰

„Der ‚autobiographische Erzähler‘ beschränkt sich in seiner Suche allerdings nicht auf Erzähler und Quellen. Oft sucht er einfach nach sich selbst, seiner Identität, seiner Herkunft, oder seinem innerem Gleichgewicht.“¹⁶¹

Der *autobiographische Erzähler* findet Anwendung bei Video-Tagebüchern und Video-Briefen.

Der fiktionalisierte Erzähler

Der Autor eines Films mit diesem Erzählstil verbirgt seine Autorenschaft hinter einer erfundenen Erzählerfigur oder Erzählerinstanz. Die Position des Erzählers wird zu einer *Rolle*. Kiener führt als eine Form

¹⁵⁹ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens*, S. 254f.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 257f.

¹⁶¹ Ebd., S. 258.

des *fiktionalisierten Erzählers* die Imitation von dokumentarischen Erzählsituationen an. Ein Beispiel ist die Anwendung des *investigativen Erzählertyps* ohne Einhaltung der Norm, dass Autor und Erzählerfigur ident sind.¹⁶²

Wilma Kiener betont, dass die Zahl der Erzählertypen nicht absolut ist und prophezeit, dass durch Innovationen im Bereich des Dokumentarfilms eine Ergänzung der Auflistung notwendig sein wird.¹⁶³ Wilma Kiener unterstreicht mit dem Schema der Erzählerformen die vielfältigen Möglichkeiten und die Wichtigkeit des Erzählens im Dokumentarfilm: „Der Erzähler legt fest, in welcher Kommunikationssituation narrative Inhalte vermittelt werden, und er bestimmt so, wie der Rezipient angesprochen wird.“¹⁶⁴ Die Behandlung zeigt aber auch, und das wird deutlich in der zuletzt behandelten Erzählerform *fiktiver Erzähler*, dass (Erzähl-)Konventionen des Dokumentarischen durchaus (zunehmende) Verwendung im fiktionalen Bereich finden. Kiener zieht diesen Strich zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion jedoch nicht und meint im Hinblick auf die Entstehung des *fiktionalisierten Erzählers*:

„Das Entscheidende an dieser Entwicklung ist, daß sich die Rezeptionssituation gründlich ändert. Bisher konnte sich das Dokumentarfilmpublikum auf den Erzähler voll verlassen. Es vertraut dem guten Geschmack des Erzählers, seiner moralischen Überlegenheit, seiner ‚höheren‘ Bildung, seinem Sinn für Verantwortung, seinem Gerechtigkeitssinn, seinen guten Sitten ganz allgemein, Man ist es eben seit Jahrzehnten gewöhnt, daß die Dokumentarfilmer als ‚Weltgewissen‘ auftreten. Nun haben manche Filmemacher diesen Vertrag mit dem Publikum aufgekündigt.“¹⁶⁵

Ist es aber sinnvoll, dass das Publikum dem dokumentarischen Filmemacher blind vertraut? Und gibt es überhaupt ein *Weltgewissen der*

¹⁶² Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens*, S. 263f.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 237.

¹⁶⁴ Ebd., S. 258.

¹⁶⁵ Ebd., S. 267.

Dokumentarfilmer? Nach Meinung der vorliegenden Arbeit mag vielleicht die fiktionale Anwendung dazu führen, das Genre des Dokumentarfilms zu parodieren oder zu destabilisieren. Wenn man dadurch aber schafft, dass die Zuseher reflektierter und kritischer mit *scheinbar* objektiver Wirklichkeit umgehen, dann sind diese *Vertragsbrüche* durchaus legitim und werden dem Dokumentarfilm der Zukunft durchaus behilflich sein.

4.6 Ton / Musik und Geräusche

Die Glaubwürdigkeit von Bildern wird im dokumentarischen Bereich durch den Originalton verstärkt. Ähnlich wie beim Schnitt und der Montage unterliegen Eingriffe (künstlerischer oder formeller Natur) dem Manipulationsverdacht der vorgefundenen Wirklichkeit. Dazu zählen sowohl Geräusche, als auch Musik: „Der größere Realismus von Originalton ist ein wirkungsästhetischer Effekt, der sich wie alle anderen Klangphänomene in den Gesamtzusammenhang der filmischen Diskurse einordnet.“¹⁶⁶ Wichtig dabei ist die Synchronität von Bild und Ton. Die Ebene der Geräusche wird dabei O-Ton genannt:

„Vom O-Ton darf erwartet werden, daß er ‚ehrlich‘ aufgenommen und nicht aus Archivmaterialien bzw. asynchronen Schallquellen synthetisiert wurde. Jegliche über O-Ton-Verwendung hinausgehende Geräuschkonstruktion stellt eine bewußte Filmgestaltung dar, die dem Filmbeachter einsichtig bleiben sollte.“¹⁶⁷

Norbert Schneider schließt die künstlerische Bearbeitung von Ton (wie auch die des Bildes) im Dokumentarischen nicht aus, verweist dabei aber auf die Funktionen, subjektive Interpretation und Kommentare zu übermitteln oder innere bzw. verborgene Realitäten zu zeigen:¹⁶⁸ „Je

¹⁶⁶ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 158.

¹⁶⁷ Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik 2. Musik im dokumentarischen Film*, München 1989, S. 120.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 119.

erkennbarer sich die Gestaltungsmöglichkeiten als Inszenierung ausweisen, desto individueller und ausgeprägter dürfen die Gestaltungselemente angewandt werden.“¹⁶⁹ Schneider spricht dabei den Begriff der Inszenierung an und widerspricht vielen dokumentarischen Definitionen, besonders der beobachtenden Darstellungsform, wo während und nach der Produktion so wenige Eingriffe wie möglich vorgenommen werden sollen (das betrifft auch die Tonspur mit Geräuschen und Musik).

Da Musik neben vielfältigster Funktionen im Film¹⁷⁰ in der Lage ist, auf besondere Weise Emotionen zu erzeugen, die aufgrund ihrer subjektiven Definition dem objektiven Charakter des Dokumentarfilms gegenüberstehen, kann die Verwendung umstritten angesehen werden. Klaus Wildenhahn ist hier (wie im Kapitel 4.5 *Kommentar / Erzählertypen*, S. 55) als Vertreter eines *puristischen Dokumentarstils* anzuführen, der in seinen Filmen nur diegetische Musik einsetzt und völlig auf Sounddesign verzichtet (Beispiel: *Stilllegung*, 1988).

Störungen und Fehler (wie Rauschen, Tonaussetzer, etc.) im Tonbereich führen dazu, den Grad an Authentizität zu erhöhen: „Technische Probleme verbürgen die Unkontrollierbarkeit der aufgezeichneten Situation.“¹⁷¹ Das Gezeigte wird von den Zusehern eher einem nicht-fiktionalen Genre zugeordnet. Solche Fehler widersprechen den allgemeinen Codes und Konventionen des Spielfilms, sind aber durch Produktions- und Darstellungsweisen des Dokumentarfilms bekannt geworden und als Teil der dokumentarischen Arbeit akzeptiert.

Die dokumentarischen Authentisierungsstrategien auf auditiver Ebene (Kommentar, Geräusche, Töne, Musik) ermöglichen durchaus, die Glaubwürdigkeit von Dokumentarfilmen abzusichern oder zu verstärken. Hattendorf stuft die Wirkung der visuellen Strategien dennoch höher ein:

¹⁶⁹ Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik 2*, S. 119.

¹⁷⁰ Schneider listet 25 Funktionen der Musik im Film auf. Vgl. dazu Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik 2*, S. 102.

¹⁷¹ Hißnauer, Christian: *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz 2011, S. 134.

„Doch wie bedeutsam oder gar dominant Kommentar und Tonspur (Geräusche und Musik) für den filmischen Diskurs auch sein mögen, die zentrale Überzeugungskraft liegt im Dokumentarfilm als *audiovisuellem* Medium doch auf der Ebene der *Bilder* (die jedoch durch Affekte verstärkt werden). Man kann dem Dokumentarfilm seinen Ton, nicht aber seine Bilder nehmen, ohne ihn dabei gänzlich aufzuheben.“¹⁷²

4.7 Transparenz und Selbstreflexivität

Bei diesen Authentisierungsstrategien werden die Umstände der dokumentarischen Produktion sichtbar gemacht und thematisiert. Das kann einerseits erfolgen, indem produktionstechnische Abläufe vor der Kamera besprochen werden oder das Filmteam, die Kamera- oder Tonausstattung gefilmt werden. Dem Zuseher wird so die Möglichkeit gegeben, zu überprüfen, ob oder inwieweit die vorgefundene Realität für die Filmaufnahmen verändert wurde:

„Die Thematisierung kann als Reflexion erfolgen (rationalisierende Tendenz) oder über das Mittel des Spiels unmittelbar in die Darstellung integriert sein (fiktionalisierende Tendenz).“¹⁷³ Ein möglicher Anwendungsbereich für diese selbstreflexive Darstellung ist der Kommentar (On/Off): Ein sichtbarer oder nichtsichtbarer Erzähler verweist auf das Gezeigte als Teil einer Produktion. Reflexives Potenzial haben weiters auch die dargestellten Handlungen vor der Kamera. Dabei werden – wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt – Teile des Filmequipments gezeigt oder das Filmteam selbst gefilmt. Eine weitere Thematisierung der Selbstreflexivität und somit Steigerung der Glaubwürdigkeit kann auf der Ebene der Kamerahandlung stattfinden: Personen wenden sich mit direktem Blick in die Kamera:

„Dadurch wird der Rezipient unmittelbar angesprochen und aus der möglicherweise für ihn fiktiv erscheinenden Handlung herausgerissen. Die direkte Adressierung regt den Rezipienten an, selbst gedanklich an der Auflösung

¹⁷² Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 73f.

¹⁷³ Ebd., S. 259.

der eingangs gestellten Frage mitzuwirken und führt ihn so weg von der Inszenierung hin zur Authentisierung. Indem sich der Rezipient auf die immer schlüssige Argumentation konzentriert, verliert er den Bezug zur Realität und erkennt so die Filmrealität als wahr an. Durch den direkten Blick, durch die direkte Adressierung wird die scheinbar sich selbst erzählende Geschichte unterbrochen, eine Interpunktion gesetzt, quasi der Zuseher auf sein Zusehen zurückgeworfen.“¹⁷⁴

Die Selbstthematisierung des Mediums kann als eine Strategie der Offenlegung der Produktionsbedingungen charakterisiert werden. Indem der Zuseher annimmt, es wird ihm nichts verheimlicht und alles offen präsentiert, schwindet der Inszenierungsverdacht, was wiederum eine höhere authentische Zuschreibung bewirkt.

¹⁷⁴ Edthofer, Clarissa: *unECHT*, S. 258.

5 Darstellungsweisen von *Modern Family*

Modern Family ist eine US-amerikanische Comedy Serie, die von den Fox Television Studios produziert wird und erstmals am 23. September 2009 im US-amerikanischen Fernsehsender ABC ausgestrahlt wurde. Seither wurden fünf Staffeln zu je 24 Episoden produziert. Die sechste Staffel startete im September 2014. Die Idee zur Serie stammt von Christopher Lloyd und Steven Levitan, die gemeinsam mit Jeffrey Morton, Paul Corrigan, Dan O'Shannon, Brad Walsh, Danny Zuker, Bill Wrubel, Jeffrey Richman und Abraham Higginbotham als *executive producers* fungieren. Die einzelnen, inhaltlich abgeschlossenen Folgen dauern ca. 22 Minuten (exklusive Werbeunterbrechungen). Die Hauptdarsteller sind Ed O'Neill, Sofía Vergara, Julie Bowen, Ty Burrell, Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Sarah Hyland, Ariel Winter, Nolan Gould, Rico Rodriguez und Aubrey Anderson-Emmons.

5.1 Inhaltliche Ebene

Modern Family handelt vom Alltag, den alltäglichen Erlebnissen, Problemen, Wertevorstellungen, Konflikten, Konfliktlösungen und Einsichten dreier Familien. Die Familienkonstellationen bieten das Potenzial für die Themen (Diversität, Generationskonflikt, etc.):

Das Familienoberhaupt Jay Pritchett ist verheiratet mit der viel jüngeren, gutaussehenden und temperamentvollen Kolumbianerin Gloria Pritchett. Für ihren Sohn aus erster Ehe, Manny Delgado, der in seinem Verhalten eher an einen Erwachsenen, als ein Kind erinnert, stellt Jay die zunächst verschlossene Vaterfigur dar. Bereits im Laufe der ersten Staffel öffnet sich Jay gegenüber Manny, wird einsichtiger und überdenkt seine traditionellen Werte- und Rollenvorstellungen.

Die Tochter von Jay Pritchett, Claire Dunphy ist Vollzeithausfrau, Ehefrau von Phil Dunphy und Mutter von Haley, Alex und Luke. Claire ist fürsorglich, setzt ihren eigenen Willen aber gerne durch. Ihr Mann Phil

beschreibt sich selbst *cool und hipp*. Er lässt jedoch selten ein Fettafchen aus und ist sehr tollpatschig. Die Kinder stellen Stereotypen dar: Haley, die älteste Tochter, achtet besonders auf ihr Äußeres, Bildung ist ihr jedoch nicht wichtig. Ihre jüngere Schwester Alex ist intelligent, schüchtern und unscheinbar. Das jüngste Kind Luke ist sportlich und naiv.

Mitchell Pritchett, Sohn von Jay, ist homosexuell und liiert mit Cameron Tucker. Beide adoptieren ein vietnamesisches Baby und nennen es Lily. Mitchell ist Rechtsanwalt, Cameron kümmert sich um den Haushalt und die Erziehung von Lily.

5.2 Formale Ebene

5.2.1 Offenbarung des fiktionalen Charakters

Für die Zuschauer wird bei der ersten Folge nach 3 Minuten und 19 Sekunden sichtbar, dass es sich bei *Modern Family* um fiktionale Personen und Geschichten handelt. Zu diesem Zeitpunkt beginnt bei der Pilotfolge die Einblendung der Credits, also die Namen der Hauptdarsteller.

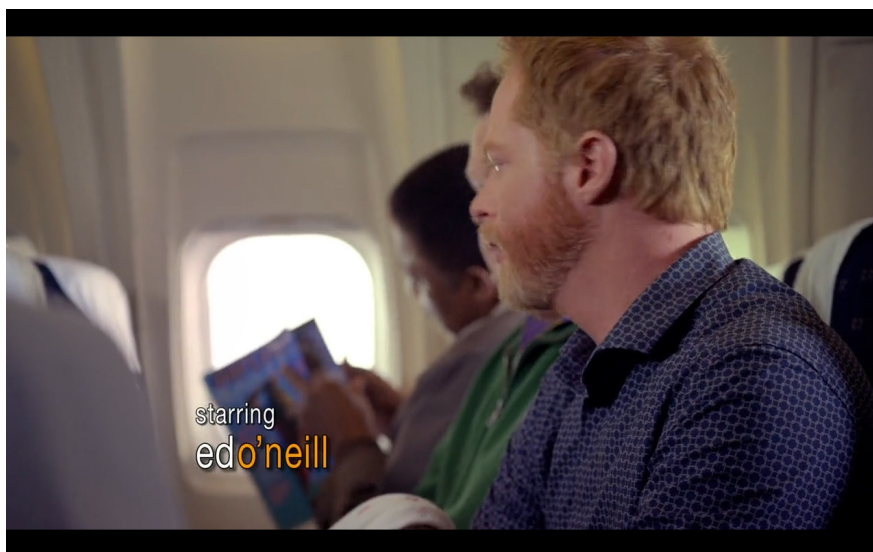


Abbildung 2: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 1, Zeit: 03:19

Zuvor – nämlich nach bereits 1 Minute und 26 Sekunden – kann man den fiktionalen Charakter der Serie schon erahnen. Zu jener Zeit wird während einer Interviewsituation mit den Schauspielern Ed O’Neill und Sofía Vergara der Schriftzug *Jay & Gloria* eingeblendet. Durch den unumstritten großen Bekanntheitsgrad von Ed O’Neill seit der TV-Serie *Married... with Children* (*Eine schreckliche nette Familie*, Columbia Pictures Television u. a. 1987-1997) wird durch den Namen seiner Figur deutlich, dass er sich nicht selbst spielt – folglich es sich um eine fiktionalen Charakter handelt.



Abbildung 3: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 1, Zeit: 01:26

Zugegeben: jenem Zuseher, der Ed O’Neill nicht kennt, hilft das nicht. Diesem Zuseher können aber bereits Ankündigungen, Werbeeinschaltungen oder Interviews im Vorfeld des Serienstarts geholfen haben, den Charakter der Serie als Mockumentary zu enttarnen. Die überzeichneten parodistischen Darstellungen führen ebenso zur Offenbarung des fiktionalen Charakters.

5.2.2 Kamera

Bei *Modern Family* handelt es sich um eine sogenannte *single camera production*. Das bedeutet, dass die einzelnen Einstellungen mit entsprechender Beleuchtung nur mit einer Kamera gefilmt werden. Für Gegen-Shots oder andere Kamerapositionen wird die gesamte Szene von den Schauspielern erneut gespielt. *Modern Family* wird beinahe gänzlich durch verwackelte Kameraführung präsentiert. Diese Ästhetik fördert den Eindruck, der Zuschauer sei Zeuge von alltäglichen Situationen von Nicht-Schauspielern. Aufnahmen mit feststehender Kamera (d. h. Kameraeinstellungen ohne wackelnde Kamera) kommen in der Serie *Modern Family* nur bei den Interviewsituationen, bei Establishing-Shots (szenen- und örtlichkeitseinleitende Aufnahmen in Form von Totalen Einstellungen) oder bei Überwachungsbilderaufnahmen bzw. *Fly-on-the-Wall*-Einstellungen vor. Der Ursprung des verwackelten Kamerastils (*living camera*) ist, wie im theoretischen Teil dieser Arbeit ergründet, im *observational mode* festzulegen, wo durch bewegliche Kameras erst solche Aufnahmen möglich wurden und zur allgemeinen Sehgewohnheit der Zuseher führten. Ein weiterer Grund warum solche verwackelten Bilder eine authentisierende Wirkung haben, liegt in der Geschichte der Homevideos. Diese selbst hergestellten (und verwackelten) Aufnahmen von Familienfesten oder Geburtstagsfeiern repräsentieren sozusagen Authentizität in ihrer reinsten Form. Weitere Merkmale der *living camera* in *Modern Family* sind Reißschwenks. Durch diese Kamerabewegungen entsteht der Eindruck von Lebendigkeit, aber auch ein ungeplanter und spontaner Ablauf der Ereignisse. Denselben Effekt haben unscharfe Bilder (wenn Bilder erst nach kurzer Verzögerung fokussieren oder der Auto Fokus sichtbar wird). Eine weitere Authentizitätsstrategie der Kamera ist die nah-verfolgende Kameraführung. Dabei verfolgt die Kamera die Serienfiguren und es entsteht der Eindruck von Nähe, Beteiligung und Subjektivität. Unterstrichen wird diese Nähe durch die Verwendung

von Zoom, der bei einer Steigerung der gesprochenen Intimität eingesetzt wird und die Zuseher von Augenzeugen (bei beobachtender Kameraführung) zum *mitwissenden Partner* werden lässt.

Durch Reality-Formate wie *Big Brother* wurde die Ästhetik von Überwachungsaufnahmen zu Unterhaltungszwecken eingesetzt. Aufgrund der Annahme, dass solche Aufnahmen, wie man sie teilweise in Tankstellen, Kaufhäusern oder U-Bahnstationen auf Bildschirmen vorfinden kann, direkte, unbearbeitete Aufnahmen der Wirklichkeit darstellen, wird ihnen ein hoher Grad von Authentizität zugesprochen. Dieser Anspruch kann durch den Einsatz in Mockumentationen übernommen, angezweifelt, kritisiert oder parodiert werden. Wenn man davon ausgeht, dass Überwachungskameras zusätzlich noch versteckt sind, erweitert sich der Anspruch der Authentizität der Aufnahmen um die Ebene des Verhaltens der abgebildeten Personen. Das heißt, eine Person, die nicht weiß, dass sie gefilmt wird, verhält sich natürlicher und ungekünstelter als jemand, der sich der Kamera bewusst ist. Natürliches Verhalten wird wiederum mit Authentizität gleichgesetzt. Schon in Formaten des Reality-TV wurden lichtempfindliche Kameras verwendet, die Aufnahmen im Dunklen ermöglichten. Voyeurismus-Debatten waren die Folge. *Modern Family* greift zum parodistischen Zweck auf diese Darstellungsform zurück. Während Cameron ausführlich die Adoption und die körperlichen Veränderungen dadurch als Gründe für seine Gewichtszunahme schildert, werden die Aufnahmen zwischengeschnitten.¹⁷⁵ Der Zuseher wird durch die Einstellung Zeuge und durch den direkten Blick gleichzeitig dabei ertappt.

¹⁷⁵ Vgl. Abb. 4.



Abbildung 4: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 1, Zeit: 08:41

Modern Family bedient sich als Darstellungsform auch der Ästhetik moderner Kommunikationsformen wie Video-Chat (vgl. Abb. 5). Die Darstellung der Schauspieler imitiert sogar den dafür typischen Blick auf den Bildschirm (und nicht in die Kamera). Durch die Kameraeinstellung und die geringere Bildqualität wird der Eindruck einer echten Videotelefonie erzeugt. Der Zuschauer erhält einen noch privateren Einblick. Im Laufe der Sequenz wird diese Kamera (als vorgetäuschte Laptop-einstellung) von den Protagonisten dazu verwendet, einen Überblick des Wohnzimmers zu geben (scheinbar improvisierter Kameraschwenk). Alle diese Faktoren geben den Eindruck einer privaten Darstellung, womit wiederum Authentizität verbunden wird.



Abbildung 5: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 10, Zeit: 00:20

5.2.3 Montage / Schnitt

Im theoretischen Teil wurde die authentisierende Wirkung von langen Einstellungen erörtert. Die Serie *Modern Family* wendet diese Art der Montageform in den einzelnen Episoden an. Ein Beispiel aus der zweiten Folge zeigt eine Kombination der Reality-TV Kameraästhetik und einer einzigen Einstellung mit der Länge von 55 Sekunden (vgl. Abb. 6). Ein Vergleich: die ersten 60 Sekunden der ersten Folge bestehen aus 13 Einstellungen, die erste Minute der zweiten Folge aus 6 Einstellungen – plus 13 Sekunden Intro. Weitere Beispiele für längere Einstellungen sind Sequenzen, in denen die Figuren mit der Kamera teilweise durch mehrere Räume verfolgt werden. Das bezweckt einerseits Lebendigkeit und andererseits verbürgt die Kamera somit die Nähe zu den Figuren.



Abbildung 6: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 1, Zeit: 06:59

5.2.4 Dokumente

Dokumente, Bilder, Briefe, Zeitungen oder Zeitungsausschnitte können eine authentisierende Wirkung haben. Der Grund dafür liegt im Wirklichkeitsanspruch des fotografischen Bildes selbst. In Mockumentationen werden solche Beweise auf unterhaltsame Weise eingebaut und ihr Wirklichkeitsanspruch parodiert. Ein Beispiel ist das Foto von einem kolumbianischen Comedy-Team – *Salazar and El Oso* –, von dem Gloria berichtet: „El Oso is always hitting Salazar in the head with the ladder and things. And sometimes they wear dresses. Hmm.“¹⁷⁶ Mit direktem und ernstem Blick in die Kamera fasst sie zusammen (und das soll an dieser Stelle aufgrund der etwaigen, jedoch nicht augenzwinkernden gemeinten Ähnlichkeit zu Mockumentationen sein): „They make you laugh, but they also make you think.“¹⁷⁷ Der Fotobeleug erweitert die dargestellte Welt (Diegese) von *Modern Family* um eine weitere intra-diegetische Ebene (also eine scheinbare Diegese in der Diegese). Der Beleg bestätigt die Erzählung von Gloria und wirkt somit authentisierend.

¹⁷⁶ The Bicycle Thief, *Modern Family*, 2. Episode, 3-Disc Blue-ray Edition, Twentieth Century Fox Film Corporation 2010, 12:01f.

¹⁷⁷ Ebd.



Abbildung 7: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 2, Zeit: 12:01

5.2.5 Interviews / Talking Heads

Einen großen Teil der Serie *Modern Family* stellen Interviewsituationen dar. In der Pilotfolge findet die erste Intervieweinstellung nach 50 Sekunden statt.



Abbildung 8: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 1, Zeit: 00:51

Diese Interviewsituationen dienen dazu, die Geschichte voranzubringen oder Hintergrundinformationen zu bieten. Die Person des Interviewers wird zu keinem Zeitpunkt der Serie hör- oder sichtbar. Entweder fassen die Figuren die Fragen, auf die sie antworten, selbst zusammen oder die Interviewsituation folgt mit einem harten Schnitt auf ein Erlebnis und wird pointenhaft kommentiert. Die Form dieses *scheinbaren Interviews* wird auch als Möglichkeit des modernen Monologs genutzt. Die Situation nimmt also die Darstellungskonvention eines dokumentarischen Interviews an, widersetzt sich aber gleichzeitig der authentischen Wirkung, indem auf die Fragestellungen eines Interviewers verzichtet wird. Die Aussagen sind somit keine Interviewantworten, sondern Statements der Figuren. Festzuhalten ist, dass diese Form Mittel zum Zweck ist – und der Zweck hier eindeutig die Landung einer Pointe eines Gags ist.

Auffällig ist, dass die ersten Intervieweinstellungen jeder Familie in Folge 1 in der Halbtotale gezeigt werden (vgl. Abb. 8). Einerseits wird dadurch vorerst eine größere Distanz signalisiert und der Eindruck vermieden, man dringt zu schnell in die Privatsphäre der Figuren ein und bedrängt sie. Auf der anderen Seite ermöglicht die Halbtotale in diesen Interviewsituationen nicht nur eine Einführung der Figuren (die durch Texteinblendungen unterstützt wird), sondern zur gleichen Zeit auch eine örtliche Verankerung der Figuren bzw. eine Einführung der Schauplätze. Bereits bei weiteren Interviews in Folge 1, spätestens aber seit Beginn von Folge 2, nimmt diese Nähe zu und die Interviews werden in Halbnah- oder Nahaufnahmen gezeigt, was einen persönlichen und intimeren Charakter annimmt (vgl. Abb.9).



Abbildung 9: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 2, Zeit: 00:02

Im Allgemeinen unterscheiden sich die Interviewsituationen durch die Adressierung. Zumeist wird Blickkontakt mit einem jederzeit anonymen Interviewer links oder rechts neben der Kamera gehalten. In Teilen dieser Interviews wird aber direkt in die Kamera geschaut und somit der Zuseher adressiert, um den Bruch einer dokumentarischen Lesart zu parodieren.

Folgende Sequenz zeigt, wie *Modern Family* die Codes und Konventionen eines *Protagonisten-Erzählers* aufnimmt und in humorvoller Weise mit den Interviewsituationen kombiniert: am Ende der ersten Folge herrscht nach der Konfliktlösung allgemeine Harmonie, die durch extradiegetische Musik und unterschiedliche Kameraeinstellungen des fröhlichen Miteinanders dargestellt wird. Die Stimme von Jay ertönt, von der man annimmt, sie kommentiert in ruhigem Ton das Dargestellte: „We’re from different worlds [kurze Pause] yet we somehow fit together [Pause].“¹⁷⁸ Die Inhalte von Bild und Ton sind einheitlich und passen zueinander. „Love is what binds us [kurze Pause] through fair or stormy weather.“¹⁷⁹ Noch immer werden harmonische Bilder des Familientreffens gezeigt. Weil sich aber die Sätze reimen – was von der Erzählkonvention abweicht – hegt man Verdacht, dass

¹⁷⁸ Pilot, *Modern Family*, 1. Episode, 3-Disc Blue-ray Edition, Twentieth Century Fox Film Corporation 2010, 21:55f.

¹⁷⁹ Ebd., 22:00f.

mit dem protagonistischen Kommentar etwas nicht stimmt. Die dokumentarische Leseart ist zwar noch nicht gebrochen, hat aber einen Knick. Der nächste Satz, den man von Jay hört, während noch immer die fröhlichen Familien gezeigt werden, ist bereits um ein vielfaches schneller gesprochen: „I stand before you now with only one agenda.“¹⁸⁰ Man weiß nun, der Kommentar bezieht sich nicht auf das Gezeigte. Es folgt ein schneller Schnitt auf Jay, der wie in einer Interviewsituation auf seiner Couch sitzt und einen Zettel in der Hand hält, von dem er weiter abliest: „To let you know my heart is yours, Feldman comma Brenda.“¹⁸¹ Diese Zeilen, die ein Liebesgedicht von Manny darstellen (die Thematik war ein Handlungsstrang der ersten Folge), stehen nicht in Zusammenhang mit dem dargestellten harmonischen Familientreffen. Und doch war der Zuschauer veranlasst, aufgrund der Erfahrung den Kommentar als verbindendes Element zu lesen. Die Serie *Modern Family* nutzt diesen Bruch der Erfahrung und Darstellung zu parodistischen Zwecken. Man kann dahinter aber auch eine *leise* kritische Haltung sehen. Der Zuseher wird auf humorvolle Weise darauf aufmerksam gemacht, dass gewohnte Darstellungsformen und allgemeine Erwartungen durchaus genutzt werden können, um den Zuseher zu täuschen. Die Autoren von *Modern Family* parodieren solche Zusehererfahrungen.

5.2.6 Musik und Geräusche

Die Tonebene besteht bei *Modern Family* fast völlig zur Gänze aus diegetischen Umgebungsgeräuschen und O-Ton. Es kommt während den Folgen zu keinem auffälligen Einsatz von extradiegetischem Ton oder Musik. Extradiegetische harmonische Gitarrenklänge werden nur bei der moralisierenden Conclusio am Ende der Folgen gespielt, die meist mit einem Voice-Over-Kommentar gepaart ist. Zweimal (Folge 4

¹⁸⁰ Pilot, *Modern Family*, 1. Episode, 3-Disc Blue-ray Edition, Twentieth Century Fox Film Corporation 2010, 22:06f.

¹⁸¹ Ebd., 22:09f.

und Folge 23) wird statt extradiegetischer Musik intradiegetische gespielt. Dieser zurückhaltende Einsatz von extradiegetischer Musik unterstreicht den authentischen Charakter der Darstellungsform.

5.2.7 Blick in die Kamera

Der erste Blick in die Kamera erfolgt in der ersten Folge von *Modern Family* nach 45 Sekunden. Er wird folgendermaßen eingeleitet: Claires Ehemann Phil braucht, um den Kopf von Luke aus dem Trepengeländer zu befreien, um den Kopf von Luke aus dem Trepengeländer zu befreien, das Babyöl. Auf die Frage von Phil, wo das Öl denn sei, antwortet sie: „It’s on our bedside tab...[le, Ergänzung des Verf.]“¹⁸² – wird sich der Anwesenheit der Kamera bewusst, schaut in die Kamera und wieder weg – mit den Worten „I don’t know. Find it.“¹⁸³



Abbildung 10: Still aus *Modern Family*, 1. Staffel, Episode 1, Zeit: 00:45

Hier ist dieser Blick zunächst wichtig, damit der Gag (das Peinlich-Berührt-Sein) funktioniert. Der direkte Blick in die Kamera führt außerdem dazu, dass der Zuseher kurz aus seinem *fiktionalen Lesen* des Ge-

¹⁸² Pilot, *Modern Family*, 1. Episode, 3-Disc Blue-ray Edition, Twentieth Century Fox Film Corporation 2010, 00:43f.

¹⁸³ Ebd., 00:45f.

zeigten herausgerissen wird. Dem Zuseher wird durch den Blick signalisiert, dass er Teil des Geschehens ist. Seine Rolle des anonymen Beobachters verändert sich zu einer Art von persönlichen und anwesenden Zeugen. Dieser allererste Blick in die Kamera hat gleichzeitig aber noch eine besondere Stellung. Es ist die einzige Situation der ersten Staffel, in der eine Figur sich der Kamera bzw. des Kamera-teams derart bewusst wird, dass sie infolge dessen eine Aussage bzw. eine Handlung ändert. Zu keinem anderen Zeitpunkt in der ersten Staffel der Serie¹⁸⁴ veranlasst die anonyme Kamera die Figuren zu einer derartigen Veränderung des Verhaltens. Das lässt sich zwar durch die überwiegend *beobachtende Kamera* erklären, die in der Theorie möglichst nicht auf das Gefilmte einwirkt und damit scheinbar großen Erfolg hat. Die beinahe völlige Nicht-Thematisierung der Kamera-Figuren-Beziehung führt auf der Erzählebene der Serie zu einer stärkeren Fokussierung auf die Charakterentwicklungen, auf die Alltagskonflikte und –lösungen sowie Moralisierung der Serie.

5.2.8 Erzähler / Voice-Over

Nach dem Modell von Wilma Kiener zeigt die Analyse der Erzählertypen in *Modern Family* folgendes Ergebnis: sämtliche Kommentare erfolgen von identifizierbaren Personen, nämlich den Hauptfiguren selbst. Dabei gibt es keinen Trend, dass eine Figur die Erzählerrolle mehr oder weniger einnimmt. Der Erzählakt selbst ist Teil der Handlung. In Bezug auf die *Ebene* der Erzählerfiguren handelt es sich somit um intradiegetische Erzähler. Sie sind im Bild zu sehen und somit Teil der Handlung. Das zweite Unterscheidungsmerkmal ist die *Person* des Erzählers in Bezug auf die Handlung. Sämtliche erzählende Figuren sind in den Geschehnissen zumindest als Beobachter am Rande

¹⁸⁴ Zur Analyse wurde die 1. Staffel der Serie herangezogen, um anhand von einzelnen Sequenzen die Darstellungsformen zu analysieren.

involviert und tragen zum Geschehen bei. Sie alle erfüllen die Charakteristika von heterodiegetischen Erzählern. Welcher von den sieben Erzählertypen entspricht also der Kombination von intradiegetisch/heterodiegetischen Erzählern in *Modern Family*? Von der Form der Darstellung handelt es sich dabei um *Protagonisten-Erzähler*. Sie erzählen (hauptsächlich) über sich selbst, eigene Erfahrungen und Erlebnisse. Sie filmen sich nicht selbst (bis auf wenige Ausnahmen)¹⁸⁵, sondern werden durch ein anonymes Kamerateam begleitet und dokumentiert. Diese fiktionalen Autoren kommen nie zu Wort. Stattdessen werden, kennzeichnend für den *Protagonisten-Erzähler*, Voice-Over-Erzählungen verwendet. Der Voice-Over hat moralisierenden, zusammenfassenden und verbindenden Charakter.

5.3 Abstufung nach Roscoe und Hight

In welcher allgemeinen Mockumentations-Kategorie nach Roscoe und Hight ist *Modern Family* zu verorten? Die Serie nutzt dokumentarische Darstellungsformen hauptsächlich zu parodistischen Zwecken. Das kritische oder selbstreflexive Potenzial von Mockumentationen wird nur in geringem Maß genutzt. Daher erfolgt auch keine Dekonstruktion des dokumentarischen Formats. *Modern Family* ist der Kategorie *parody* zuzuordnen. Die Serie stellt ein charakteristisches Beispiel für eine *mockusoap* dar. Sie baut auf der jahrzehntelangen Tradition der Sitcom auf und vermischt sie mit Darstellungsformen der klassischen dokumentarischen Darstellungsformen sowie Codes und Konventionen von modernen Mischformaten des Fernsehens.

Dabei werden Wertevorstellungen, Klischees, mediale Vermittlung, populär-kulturelle Aspekte sowie die dokumentarische Darstellungsform selbst parodiert. Das Hauptaugenmerk liegt auf der humoristischen Unterhaltung der Zuseher.

¹⁸⁵ Vgl. Video-Chat, S. 70.

6 Resümee

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die verwendeten Codes und Darstellungskonventionen von Mockumentationen zu untersuchen. Die Frage, worauf diese Vermittlungsgepflogenheiten basieren, war Ausgangspunkt, um die Verfahren von Mockumentationen abzuleiten: wie präsentieren sich Filme und Sendungen dieses Formats, welche Mittel werden dabei eingesetzt und welche Absichten können damit verfolgt werden? Am Beispiel der TV-Serie *Modern Family* wurde gezeigt, welche Rolle das Medium Fernsehen, neue Darstellungsweisen und -stile für das Format Mockumentation spielen.

Aufgrund erster Beobachtungen durch die Rezeption von Mockumentationen erfolgte eine erste thesenhafte Zuschreibung einer dokumentarischen Ästhetik. Daher lag der Fokus im theoretischen Teil zunächst auf dem Format Dokumentarfilm. Mit der Absicht, parallele Darstellungsstrategien zu finden, wurde zunächst versucht, das Genre Dokumentarfilm zu definieren und die geschichtlichen Verankerungen herauszuarbeiten. Die Recherche offenbarte schnell, wie schwierig es ist, eine genaue und allumfassende Definition des Dokumentarischen zu erfassen. Auch die Abgrenzung zum Spielfilm und die Unterteilung von Fiktion und Nicht-Fiktion haben in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung keinen völligen Zuspruch. Wesentlich deutlicher offenbarte die geschichtliche Spurensuche verschiedene Darstellungsmodi des Dokumentarfilms, die durch unterschiedliche Entwicklungen auf technischer und ideologischer Basis geprägt waren. Anhand dieser Darstellungsformen entwickelten und festigten sich spezielle dokumentarische Lesegewohnheiten der Zuseher. Authentisierungsstrategien können infolge eine dokumentarische Leseart verstärken oder wie am Beispiel von *Modern Family* im empirischen Teil analysiert, zu rein parodistischen Zwecken eingesetzt werden.

Ein geschichtlich frühes Beispiel für den Bruch einer Konventionsvereinbarung zwischen Medienproduzenten und Rezipienten wurde in der vorliegenden Arbeit an Orson Welles' Hörspiel *War of the Worlds*

gezeigt. Für die Vermittlung einer fiktionalen Geschichte wurden nicht-fiktionale, dem Publikum vertraute Darstellungsweisen verwendet. Wie im theoretischen Teil dieser Arbeit herausgearbeitet, stellt diese kurze, aber pointierte Beschreibung gleichermaßen einen Teil der Definition von Mockumentationen dar. Eine weitere wichtige Definitionsvoraussetzung stellt die Offenbarung des fiktionalen Charakters dar. Am Beispiel von einigen berühmten Mockumentationen wurde gezeigt, welche unterschiedlichen Absichten von Mockumentationen verfolgt werden können und wie wichtig die Rolle des Zusehers dabei ist. Der Grad an Selbstreflexivität und parodistischen Anteilen sind die Hauptunterscheidungspunkte. Es wurde außerdem geklärt, dass die Struktur des aufkommenden Mediums Fernsehen (Serialität, Programmfluss) dem Dokumentarfilm bzw. den Dokumentarsendungen zu neuer medialer Präsenz verholfen hat und sich infolge dessen neue Mischformate von Fiktion und Nicht-Fiktion entwickelt haben.

Der empirische Teil der Arbeit befasst sich mit ausgewählten Sequenzen der Serie *Modern Family*. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf der Analyse der Darstellungsweisen und Authentisierungsstrategien, die zuvor im theoretischen Teil anhand der wissenschaftlichen Literatur untersucht wurden. An den exemplarischen Beispielen zeigen sich Codes und Konventionen aus mindestens drei der im theoretischen Teil beschriebenen, dokumentarischen Darstellungsformen. Aus dem erklärenden Dokumentarmodus wurde das Stilmittel des Kommentars bzw. Erzählers aufgenommen und parodiert. Der beobachtende Dokumentarfilmstil (direct cinema) ist durch die Kameraführung in Form der *living camera* sowie der zurückhaltenden und nicht eingreifenden Position vertreten. Die Interviewsituationen sind traditionelles Mittel des interaktiven bzw. eingreifenden Dokumentarmodus (cinéma vérité) und erfüllen in *Modern Family* den Zweck der Erzählung. Auch moderne Stile von fiktionalen/nicht-fiktionalen Mischformaten werden parodiert. Die Überwachungsvideoästhetik von Reality-Formaten, der private alltägliche Charakter von Doku-Soaps oder moderne Kommunikationsformen wie der Videochat liefern zu parodierende Stile. Die Analyse der Authentisierungsstrategien zeigte den Einsatz weiterer

Techniken (Blick in die Kamera, Ton, Musik, Selbstreflexivität) und wie damit Glaubwürdigkeit hergestellt werden kann. Die Analyse bestätigte, dass Authentizität nichts Gegebenes ist, sondern immer auch von der Rezeption abhängt. Ob und wie weit ein Authentisierungseffekt erfolgt, hängt nicht nur von Produktions- und Darstellungsweisen, sondern weitestgehend auch vom Publikum selbst ab. Im Fall von *Modern Family* werden Authentisierungsstrategien parodiert und dokumentarische Stilmittel zu parodistischen Zwecken angeeignet. Die Unterhaltung und der Humor sind dabei das primäre Ziel. Eine Kritik gegenüber dem Dokumentarischen stellt die Serie nicht dar, folglich ist auch keine Dekonstruktion des Formats möglich. *Modern Family* schafft kein kritisches Bewusstsein gegenüber den Wahrheitsansprüchen von dokumentarischen Formaten, weil der parodistische Teil zu groß ist. Inhaltlich baut die Serie auf die Tradition der Sitcom auf und erfüllt nach dem Schema von Roscoe und Hight alle Charakteristika einer *mockusoap* – ein Beispiel der ersten Abstufung (*parody*) von Mockumentationen.

Das Genre Mockumentation ist zusammenfassend sehr anpassungsfähig und kann mit unterschiedlichen Absichten die Darstellungsweisen aus einem breiten Spektrum von Codes und Konventionen imitieren. Der potenzielle reflexive Charakter ermöglicht es, bestimmte Ansprüche des Dokumentarfilms oder anderer nicht-fiktionaler Formate zu thematisieren und zu hinterfragen. Der Zuseher wird dadurch animiert, mediale Vermittlungsformen bzw. Medienpraktiken kritisch zu reflektieren und eigene Erwartungen zu überdenken.

7 Darstellungs- und Quellenverzeichnis

Blue-ray Box:

Modern Family (The complete First season, 24 Episodes, 3-Disc Blue-ray Edition, Twentieth Century Fox Film Corporation 2010).

Abbildungen:

- Abb. 1: Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson u. a. 2006, S. 4.
- Abb. 2: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 1, 03:19).
- Abb. 3: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 1, 01:26).
- Abb. 4: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 1, 08:41).
- Abb. 5: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 10, 00:20).
- Abb. 6: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 1, 06:59).
- Abb. 7: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 2, 12:01).
- Abb. 8: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 1, 00:51).
- Abb. 9: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 2, 00:02).
- Abb. 10: Still aus *Modern Family* (Blue-ray-Box, Episode 1, 00:45).

Tabellen:

Tabelle 1: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington u. a. 2001, S. 138.

Literatur:

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001.

Behrendt, Esther Maxine: Doku-Drama, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart ²2007, S. 148-149.

Bluem, A. William: *Documentary in American Television*, New York 1965.

Cathode, Ray: Docusoap: Truth or Dare? in: *SIGHT AND SOUND*, 8/4, London 1998, S. 33.

Edthofer, Clarissa: *unECHT. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion*, Saarbrücken 2008.

Edwards, Leigh H.: Chasing the Real: Reality Television and Documentary Forms, in: Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 253-269.

Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York u. a. 2009.

Grzeschik, Ilona: Kommentar. Voice-over, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart ²2007, S. 356-357.

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994.

Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm, in: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart ²2007, S. 149-154.

Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg 1991.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Weimar ⁴2007.

Hight, Craig: *Television mockumentary. Reflexivity, satire and a Call to play*, Manchester 2010.

Hißnauer, Christian: *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz 2011.

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

Jäger, Gottfried (Hg.): *über moholy-nagy. Ergebnisse aus dem internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrer*, Bielefeld 1997.

Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz 1999.

Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main 1975.

Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. "Filmische", in: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main 1975, S. 201-209.

Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart²2007.

Lano, Carolin: *Die Inszenierung des Verdachts. Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries*, Stuttgart 2011.

Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary. Defining Terms, Proposing Canons, in: Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions*, S. 11-26.

Mielich, Jörg: *Reality-TV. Authentizität und Ästhetik am Beispiel der Sendung "Augenzeugenvideo"*, Alfeld 1996.

Monaco, James / Bock, Hans-Michael (Übers.): *Film verstehen - Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, Reinbek 2011.

Müller, Petra: Gewalt im Fernsehen. Ethische Überlegungen zur audiovisuellen Gewaltdarstellung, in: Bubmann, Peter / Stolte, Dieter (Hg.): *Die Zukunft des Fernsehens. Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur*, Stuttgart 1996, S. 35-59.

Nichols, Bill / Beyerle, Mo (Übers.) / Hohenberger, Eva (Übers.): Dokumentarfilm. Theorie und Praxis, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 164-181.

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington u. a. 2001.

Nichols, Bill: *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington⁹2007.

Pinseker, Jan: *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, Köln 2006.

Rhodes, Gary D. (Hg.) / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson u. a. 2006.

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

Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München u. a. 1982.

Rotha, Paul: *Documentary Film*, London³1952.

Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik 2. Musik im dokumentarischen Film*, München 1989.

Steber, Josef-Anton / Nowara, Thomas / Bonse, Thomas: *Bewegung in Video und Film*, Berlin 2008.

Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008.

Wells, Herbert George: *War of the Worlds*, 1898.

Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen*, S 128-162.

Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken 2008.

Zimmermann, Peter: *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*, München 2001.

Internet:

Mascaro, Tom: Documentary, URL: <http://www.museum.tv/eotv/documentary.htm> (18.09.2014).

Taylor, Henry M.: Mockumentary, in: Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125> (20.12.2014).

Zu Hünigen, James: Docu-soap, in: Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1758> (20.12.2014).

Box Office Mojo – Einspielergebnisse Found Footage Filme, URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=foundfootage.htm>, (20.12.2014).

Box Office Mojo – Einspielergebnisse Mockumentary Filme, URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=mockumentary.htm>, (20.12.2014).

Filme, TV- und Radioshows

Alien Abduction: Incident in Lake County (Dean Alioto 1998).

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Walter Ruttmann 1927).

Bob Roberts (Tim Robbins 1992).

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan (Larry Charles 2006).

Close-Up! (Walter Peters u. a. 1960-1963).

Cloverfield (Matt Reeves 2008).

Curse of the Blair Witch (Daniel Myrick / Eduardo Sanchez 1999).

David Holzman's Diary (Jim McBride 1967).

Der Mann mit der Kamera (Dziga Vertov 1929).

District 9 (Neill Blomkamp 2009).

ER (Warner Bros. Television u. a. 1994-2009).

Forgotten Silver (Costa Botes / Peter Jackson 1997).

Hear It Now (Edward R. Murrow / Fred W. Friendly 1951).

La sortie des usines Lumière (*Arbeiter verlassen die Lumière-Werke*, Louis Lumière 1895).

L'arrivée d'un train à La Ciotat (*Ankunft eines Zuges*, Louis Lumière / Auguste Lumière 1895).

Le voyage dans la lune (*A Trip to the Moon*, Georges Méliès 1902).

Lichtspiel schwarz-weiß-grau (László Moholy-Nagy 1930).

M.A.S.H. (20th Century Fox Television 1972-1983).

Man Bites Dog (Rémy Belvaux / André Bonzel / Benoit Poelvoorde 1992).

Married... with Children (*Eine schreckliche nette Familie*, Columbia Pictures Television u. a. 1987-1997).

Moana (Robert J. Flaherty 1926).

Modern Family (20th Century Fox Television u. a. 2009–).

Nanook of the North (*Nanuk, der Eskimo*, Robert Flaherty 1922).

Parks and Recreation (Universal Media Studios u. a. 2009-2015).

Project XX (Henry Salomon u. a. 1954-1970).

Repas de bébé (*Babys Frühstück*, Louis Lumière 1895).

See It Now (Edward R. Murrow / Fred W. Friendly 1951-1958).

Stilllegung (Klaus Wildenhahn 1988).

The Blair Witch Project (Daniel Myrick / Eduardo Sanchez 1999).

The March of Time (Louis de Rochemont u.a. 1931-1945).

The Office (GB: British Broadcasting Corporation 2001-2003, USA: NBC Universal Television u. a. 2005-2013).

The Real World (Bunim-Murray Productions 1992–).

The Rutles: All You Need Is Cash (Eric Idle / Gary Weis 1978).

The Simpsons (20th Century Fox Television u. a. 1989–).

The War of the Worlds (Orson Welles, Radio CBS 1938).

The X-Files (20th Century Fox Television u. a. 1993-2002).

This is Spinal Tap (Rob Reiner 1984).

Waiting for Guffman (Christopher Guest 1996).

White Paper (Albert Wasserman u. a. 1960-1980).

Why We Fight (Frank Capra u. a. 1942-1945).

Zelig (Woody Allen 1983).

8 Anhang

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit Merkmalen und Darstellungsformen von Mockumentation, ein Film- und Fernsehformat, das mit dokumentarischer Ästhetik fiktionale Geschichten erzählt. Der fiktionale Charakter wird offengelegt und nicht versteckt. Es wird zunächst im theoretischen Teil durch die Behandlung mit dem Dokumentarfilm gezeigt, dass sich Mockumentationen traditionelle Darstellungsformen aneignen. Danach wird erörtert, dass das Fernsehen durch neue Formate wie Doku-Soaps und Doku-Dramen neue Präsentationsmöglichkeiten geschaffen hat, die von Mockumentationen verwendet werden können. Diese Arbeit zeigt, dass Mockumentationen verschiedene Ziele verfolgen. Zu den unterschiedlichen Absichten zählen Parodie, Kritik und Selbstreflexion. Mockumentationen ermöglichen es, bestimmte Ansprüche des Dokumentarfilms oder anderer nicht-fiktionaler Formate zu thematisieren und zu hinterfragen. Der Zuseher wird animiert, mediale Vermittlungsformen bzw. Medienpraktiken kritisch zu reflektieren und eigene Erwartungen zu überdenken. Im theoretischen Teil der Arbeit wird außerdem gezeigt, wie dokumentarische Mittel und Darstellungsformen zu einer Steigerung der Glaubwürdigkeit führen und wie Mockumentationen diese Authentisierungsstrategien parodieren. Nach dieser theoretischen Behandlung wird im empirischen Teil die Serie *Modern Family* analysiert. Der Fokus der Analyse liegt auf den dokumentarischen Darstellungsmitteln und Authentisierungsstrategien. *Modern Family* nutzt die dokumentarische Ästhetik zur parodistischen Vermittlung der Inhalte. Der Humor und die Unterhaltung sind das primäre Ziel. Die Serie baut auf der jahrzehntelangen Tradition von Sitcoms auf. Eine Kritik gegenüber dem Dokumentarischen stellt die Serie nicht dar. Die Analyse bestätigt, dass Authentizität nichts Gegebenes ist, sondern auch immer von der Rezeption abhängt. Der Zuseher spielt dabei eine wichtige Rolle.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name: **Walter Schleschitz**
E-Mail: walter.schleschitz@aon.at
Geburtsdatum: 29. November 1982

Ausbildung

2004 – 2015 **Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft**, Universität Wien
Spezialisierungen: Informationsmanagement und Projektmanagement

2003 Reife- und Diplomprüfung, **Handelsakademie 2**, Klagenfurt
Schwerpunkte: Wirtschaftsinformatik, Marketing

1993 – 1997 BG/BRG Lerchenfeld, Klagenfurt

Berufliche Erfahrung / Praktika / Projekte

2013 – 2014 **Client Manager BTL Marketing**, Die Agentur, Mobiletouch Austria GmbH

2011 **Filmproduktion** *Alles für den Fisch*

2010 Imagefilm, Stars Fitness: **Idee, Konzept, Produktion**

2009 Praktikum – **Marketing Assistant**, Die Agentur, Mobiletouch Austria GmbH

02/2008 **Konzeptausarbeitung & Moderation** *Open Space* Jugendkonferenz

