

Mockumentary – Eine Theorie

Oliver Fahle

1. Begriffs- und Problembestimmung

Das Mockumentary ist ein interessantes Format zur Exploration des Dokumentarischen. Als Kofferwort (englisch *(to) mock* = ›vortäuschen‹, ›verspotten‹ (*sich mokieren*) und *documentary* = ›Dokumentarfilm‹) siedelt es sich an der Grenze von Dokumentarischem und Fiktion an. Es ist eher dem Spielfilm zuzuordnen, weil die als dokumentarisch ausgegebenen Szenen von Schauspielern verkörpert und in der jeweilig dokumentarisch anmutenden Form vollkommen inszeniert sind. Oberflächlich mag es um das Verspotten gehen, also etwa darum, sich über die Absicht von Dokumentarfilmen, die meinten, die Welt sei tatsächlich dokumentierbar, zu mokieren. Auf den zweiten Blick jedoch sind Mockumentaries Grenzgänger, welche die Trennung von Faktualem und Fiktionalem und die damit einhergehenden notwendigen ontologischen, aber auch rezeptionsästhetischen Bedingungen filmphilosophisch hinterfragen. Darauf weist das englische Verb ›to mock‹ hin, denn es heißt zwar durchaus verspotten, aber eben auch ›vortäuschen‹, ›erproben‹, ›nachmachen‹ und ›simulieren‹, sodass weitere relevante Kontexte inbegriffen sind, die sich nicht nur auf das Verspotten beschränken.

Laut einer gängigen Definition ist ein Mockumentary »ein Filmgenre und die Bezeichnung für einen fiktionalen Dokumentarfilm, der einen echten Dokumentarfilm oder das ganze Genre parodiert. Dabei werden oft scheinbar reale Vorgänge inszeniert oder tatsächliche Dokumentarteile in einen fiktiven bzw. erfundenen Zusammenhang gestellt. Es ist ein geläufiges filmisches Genremittel für Parodie und Satire und setzt sich somit oft dafür ein, ein stärkeres medienkritisches Bewusstsein beim Publikum zu schaffen«.¹ Die umfassendste englischsprachige Referenz stammt von Jane Roscoe und Craig Hight, die folgende Definition anbieten: »Our definition of mock-documentary is specifically limited to *fictional* texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate

1 <https://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> vom 13.02.2020. Vergleiche auch die ähnlich gelagerte Definition des Kieler Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125> vom 13.02.2020.

documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject.«² Dies wirft jedoch die Frage auf, warum Filme dies tun sollten. Warum sollten sie dokumentarische Codes aufnehmen, um ein fiktionales Thema zu repräsentieren? Einerseits geht es dem Mockumentary sicherlich darum, mit filmischen Erzählformen zu experimentieren, die durch hybride Medienformate hervorgebracht werden. Dennoch schwingt im Mockumentary, so meine ich, die Frage nach der Wahrheitsfähigkeit des Dokumentarfilms mit. Er ist also ein Format, dass die bei allen Dokumentationen im Raum stehenden Fragen nach ontologischen und epistemischen Anteilen von Wissen sowie nach den Wahrnehmungen und Annahmen, die diese konstituieren, behandelt. Dazu gibt es aktuell eine Reihe von Diskussionen. So verweist Andreas Sudmann darauf, dass Mockumentaries zwar repräsentationskritisch auftreten, dies aber selten wirklich einlösen.³ Philipp Blum erinnert daran, dass ein Text »selbst nichts über seinen Status als faktual oder fiktional mitteilen kann«⁴. Er beschreibt Mockumentaries als Teil einer zunehmenden Verflüssigung zwischen dem Dokumentarischen und Fiktionalen, zwischen Erzählen und Zeigen, zwischen Realem und Imaginiertem, die er als ›queer‹ einordnet. Im Mockumentary werden durch die Fragen nach dem Verhältnis von Dokumentation und Erzählung, von Vorgefundenem und Hinzugedachtem Wahrheitserwartungen und -ambitionen hervorgerufen, die diesen nicht nur als reflexive Verarbeitung der Konventionen und Codes des Dokumentarfilms, sondern auch als medienphilosophische Disposition in den Blick geraten lassen. Schon der wohl erste Mockumentary der Filmgeschichte, Luis Buñuels *LAS HURDES. TIERRA SIN PAN* (ES, 1933), lässt die Zweifel an der Aufrichtigkeit und Authentizität des Dokumentierten in eine prekäre Frage nach den Möglichkeiten der Wahrheit des Faktualen münden.⁵ Mockumentaries sind also Erzählexperimente an der Grenze von Dokumentieren und Fingieren, sie sind aber dabei auch Experimente mit der Wahrheit und führen in Grundlagendiskussionen zum Dokumentarischen.

Daher sollen zunächst grundlegende Hinweise zum Dokumentarischen erfolgen, die vom Mockumentary verarbeitet werden. Danach sollen die Eigenschaften des Täuschens und Dekonstruierens im Mittelpunkt stehen, deren Be-

2 Roscoe, Jane/Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press 2001, S. 2.

3 Sudmann, Andreas: »Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19, 2/2018. Bielefeld: transcript 2018, S. 52. Vergleiche auch den Schwerpunkt des Heftes zu den Faktizitäten.

4 Blum, Philipp: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ›queeren‹ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017, S. 16.

5 Fahle, Oliver: »Das Postfaktische und der Dokumentarfilm«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 9/2 (2018), Hamburg: Meiner 2018, S. 155. Russell, Catherine: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press 1999, S. 28-40.

trachtung zu einer filmischen Positionierung zur Frage nach der Wahrheit führt, die wiederum im Verhältnis des Dokumentierten zur Kamera thematisiert wird. Schließlich wird in einem letzten Schritt der Mockumentary als medienphilosophische Operation der Wahrheit begründet werden, die ihn als Tätigkeit der Dekonstruktion begreift. Dazu wird es erforderlich sein, den Begriff im Anschluss an Jacques Derrida dezidiert schärfer zu konturieren, als es filmwissenschaftliche Studien oftmals tun, die darin lediglich eine reflexive Auseinandersetzung mit den Wahrheitsansprüchen des Dokumentarischen verbinden, ohne das damit implizierte Wahrheitsprojekt genauer zu erkennen. Anhand der prominenten Mockumentaries *FORGOTTEN SILVER* (Peter Jackson, Neuseeland 1995), *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS* (ENGL.: *MAN BITES DOG*, BENOÎT POELVOORDE, RÉMY BELVAUX, ANDRÉ BONZEL, B 1993) und *FRAKTUS* (Lars Jessen, D 2012) werden diese Positionierungen im Folgenden entwickelt werden.

2. Mockumentaries als Parodie und Kritik des Dokumentarfilms?

Mockumentaries sind angesagt. Seit den 1980er Jahren sind zahlreiche interessante Produktionen entstanden, die eine Tradition fortsetzen, die mit Orson Welles' Radiofeature *WAR OF THE WORLDS*, Luis Buñuel *LAS HURDES* (1933) oder *DAS MILLIONENSPIEL* (ZDF 1970) bekannte Vorläufer aufweisen. In einer gewissen Häufung treten Mockumentaries jedoch erst in einer avancierten, postmodernen Medienumgebung auf, in der die Verwehlungen zwischen dem Realen und dem Fingierten anwachsend auch den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurs prägen. Filme wie *ZELIG* (WOODY ALLEN, USA 1993) *THIS IS SPINAL TAP* (ROB REINER, USA 1984) oder eben *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS* sind daher als Antworten auf die mediale Lage zu verstehen, die durch die anwachsende Verbreitung und Entfaltung dokumentarischen Materials seit spätestens den 1960er Jahren charakterisiert ist. Die flexible Verfügbarkeit von Kamera und Ton, die seitdem in den entsprechenden, bis heute relevanten Ausprägungen des *direct cinema* und des *cinéma vérité* aufgetreten ist und danach immer wieder gesteigert und erweitert wurde, ist hier ebenso entscheidend wie die massenhafte Nutzung des Dokumentierens in den Medien Fotografie, Fernsehen, Video sowie aktuell in sozialen und mobilen Medien. Es wird ständig und überall in allen medialen Formaten dokumentiert. Die zirkulierenden Aufzeichnungen sind allgegenwärtig und verändern das klassische, durch Autoritäten wie ausgebildete Dokumentarfilmer oder Institutionen abgesicherte Verständnis des Dokumentarischen, was als das Neodokumentarische bezeichnet werden kann. Dieser Begriff erscheint mir deshalb passend, weil tatsächlich neue dokumentarische Formate und Ästhetiken entstehen, etwa in den Selbstdokumentationen und experimentellen

Bildtechniken, die Hito Steyerl als Unschärferelation⁶ bezeichnet. Letztendlich führen diese Ausweitungen der dokumentarischen Praktiken auch dazu, dass sich der Spielfilm reflexiv mit diesen auseinandersetzt und das Dokumentarische als inszenierte Form imitiert. Diese Imitation sorgt dafür, dass die Grenze zwischen dem Realen und dem, was der Film ausschließlich für die Inszenierung hinzugefügt hat, neu verhandelt wird.

Doch bevor sich diese epistemologische Dimension erschließt, stehen andere Operationen im Zentrum der Analyse des Mockumentary. Was sich zu einer großen Form erhebt, wie es beim Dokumentarfilm, einschließlich seiner Subformate, seit einigen Jahrzehnten der Fall ist, und dabei auch eine gewisse Autorität beansprucht, sieht sich der Parodie und der Kritik ausgesetzt. Roscoe/Hight sehen daher vor allem drei relevante Ebenen mockumentarischer Praxis, also der Aneignung von Codes und Konventionen des Dokumentarischen durch den fiktionalen Film: Parodie, Kritik und Dekonstruktion.

Parodie und Kritik sollen sicherlich ein aufmerksames und gegebenenfalls medienkritisches Bewusstsein stärken und zugleich auf die Anschlussfähigkeit dokumentarfilmischer Konventionen an den Spielfilm hinweisen. Dabei wird besonders die zentrale Definition des Dokumentarfilms ins Visier genommen, die vielleicht von Bill Nichols am prägnantesten formuliert wurde:

Documentary films speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory.⁷

In Abwandlung dieser zunächst plausiblen Begriffsbestimmung würde ich darüber hinausgehend den spezifischen Anspruch des Dokumentarfilms so definieren, dass der Dokumentarfilm von tatsächlichen aktuellen oder vergangenen Ereignissen, echten Menschen und Dingen und realen Orten handelt und diese jeweils auf eine Weise wiederzugeben beansprucht, bei der weder von Fälschung noch von (reiner) Fiktion gesprochen werden kann. Das kann natürlich nicht heißen, dass Dokumentarfilme keine fiktionalen Anteile haben, die durch Aufnahmeapparatur, Auswahl und Arrangement von Bildausschnitten, Beleuchtungen, Personen, durch Montage und verschiedene Konstruktionsmechanismen des Films ohnehin herbeigeführt werden. Dennoch bleibt es ein unverzichtbarer Anspruch des Dokumentarfilms, nicht zu fälschen oder, um es mit Dirk Eitzen zu formu-

6 Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien/Berlin: Turia&Kant 2008, S. 7-17.

7 Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 14.

lieren: nicht zu lügen.⁸ Dies bedeutet: Das Dokumentierte muss der realen Welt angehören und die audiovisuelle Darstellung muss wiederum angemessen kommunizieren, dass dies der Fall ist.

Das medien- respektive dokumentarfilmkritische Bewusstsein der Mockumentaries gilt nun zuvorderst diesen Einschreibungen der realen Welt und stellt die Verfahren, die bezeugen sollen, dass es sich wirklich um solche Einschreibungen handeln würde, ins Zentrum der ästhetischen Auseinandersetzung. Die reale Welt könnte so definiert werden, dass sie das ist, was auch außerhalb des Dokumentarfilms Bestand hat oder hätte, das nahe an dem ist, was der Filmologe Etienne Souriau schon in den 1950er Jahren als afilmische Wirklichkeit bezeichnet hat.⁹ Diese wiederum kann im Film überhaupt nur in den Blick kommen als das Profilmische, also als afilmische Wirklichkeit, die filmisch bearbeitet wird, eben durch die bereits erwähnten Operationen von technischen, ästhetischen und filmökonomischen Selektionen. Verkürzt kann man sagen: Das Profilmische ist das Afilmische, das durch den Film erblickt werden kann, oder im Anschluss an Frank Kessler formuliert: Die dokumentarisierende Lektüre versucht, das Profilmische zu rekonstruieren, was in der Folge meist dazu führt, dass man sich ein Urteil über bestimmte Merkmale oder Ereignisse der afilmischen Wirklichkeit bilden kann.¹⁰

Auf Basis dieser Definitionen ist es sinnvoll zu behaupten, dass die Qualität des Mockumentary, neben der Parodie, vor allem darin liegt, dass er den Dokumentarfilm als Konstruktion entlarven soll. Maren Sextro schreibt in ihrer Studie zum Mockumentary:

Gerade in der behaupteten Referentialität, d.h. der Übereinstimmung des (Ab-)Bilds mit dem Abgebildeten lag die Stärke der dokumentarischen Bilder. Sie schienen das dokumentarfilmtypische Versprechen eines »So ist es gewesen« zu enthalten. Mockumentaries führen diese Behauptung allerdings ad absurdum: ›They [die Mockumentaries, Anmerkung der Verf.] appropriate documentary aesthetics to create a fictional world thereby severing the direct relationship between the image and the referent.«¹¹

8 Eitzen; Dirk: »Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus«, in: *montage a/v*, 7/2 (1998), S. 13-44.

9 Souriau, Etienne: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage a/v* 6/2 (1997), S. 140-157.

10 Kessler, Frank (1998): »Fakt oder Fiktion. Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: *montage a/v* 7/2 (1998), S. 71.

11 Sextro zitiert Roscoe/Hight (2001) in: Sextro, Maren: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der Technischen Universität Berlin 2009, S. 73.

Obwohl es richtig ist, dass der Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms auch auf Referentialität gründet, so ist es doch nicht nur diese Dimension, die Glaubhaftigkeit verkörpert. Die von Roger Odin benannte Unterscheidung zwischen dokumentarisierender und fiktivisierender Lektüre¹² – also das Wissen um den abverlangten Rezeptionsmodus – wird nur in sehr seltenen Fällen wirklich durcheinander gebracht. Vorinformationen, Vorspann, Kameraführung, Adressierung der Kamera durch Protagonisten, Herstellung oder das Ausbleiben einer Narration oder Diegese sowie die institutionellen Rahmungen sorgen dafür, dass Zuschauer im Normalfall schnell wissen, mit welcher Art von Film sie es zu tun haben. Selten gelingt es Mockumentaries, Referenzialität vorzugeben, wo fiktionale Repräsentativität vorliegt. So haben viele Zuschauer offenbar Peter Jacksons Mockumentary *FORGOTTEN SILVER* als authentisch gesehen und waren anschließend empört über die Tatsache, dass sich Jackson diese Geschichte über den Stummfilmregisseur Colin McKenzie, der so innovativ war, dass man die Filmgeschichte hätte umschreiben müssen, nur ausgedacht hatte. McKenzie hätte demnach das erste Bewegungsbild auf dem Fahrrad aufgenommen, die Technisierung der Entwicklung des Filmmaterials mithilfe des Einsatzes von Hühnereiweiß vorangetrieben, den ersten Tonfilm (aber ohne Erfolg, weil die Schauspieler nur Chinesisch sprachen) sowie den ersten Farbfilm gedreht, den ersten Flugzeugflug ein halbes Jahr vor dem historisch verbürgten ersten Flug gefilmt und, damit nicht genug, den ersten Blockbuster inszeniert (mit dem Titel: *SALOME*).

Frank Kessler berichtet von einem anderen Fall des niederländischen Regisseurs Lodewijk Crins, der in seinem Film (*KUTZOOI*, NL 1995) drei Jungen folgt, die die Schule schwänzen und sich aus Langeweile gefährlichen Spielen hingeben, wobei einer bei einem Unfall beide Arme verliert. Der Film wurde vom Publikum als Dokumentarfilm und als authentische Reportage gesehen, bis der Regisseur nach der Vorstellung mit dem völlig unversehrten Unfallopfer auftrat.¹³ Ohne zusätzliche Informationen können solche Filme durchaus als Dokumentarfilme wahrgenommen werden, wobei sie interessanterweise einen hohen dokumentarischen Wert haben [oder: behalten?], obwohl sie als Spielfilme »enttarnt« werden. Denn die Reaktionen auf die Filme dokumentieren ja Erwartungshaltungen, Ambitionen, Enttäuschungen und Reaktionen, die als das Dokumentarische zweiter Ordnung erfasst werden können.

Diese aufschlussreichen Experimente, mit denen etwa ein Jan Böhmermann in seiner bis 2019 ausgestrahlten Fernsehsendung *NEO MAGAZIN ROYALE* spielte, funktionieren nur ein einziges Mal, denn wenn die Täuschung einmal aufgedeckt

12 Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«, in: Eva Hohenberger, (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 1998, S. 259-275.

13 F. Kessler: »Fakt oder Fiktion«. S. 73.

ist, ist zumindest dieser Aspekt ausgeschöpft. Und es sind eben seltene Fälle, in denen dies vollständig gelingt. Dennoch sind diese Filme wichtig, und zwar wegen ihrer Doppelbödigkeit. Denn selbst wenn ihnen die vollständige Täuschung nicht gelingt, nicht zuletzt deshalb, weil sie sie gar nicht anstreben, weisen diese Beispiele darauf hin, dass der Mockumentary ein epistemisches Problem des Dokumentarischen behandelt. Meine These ist daher, dass es ihm gar nicht zuvor-derst darum geht, die Zuschauer zu täuschen, sondern vielmehr darum, sie aufzuklären und zwar über die Natur oder die Realität des Dokumentarfilms und des Dokumentarischen. Auch wenn Mockumentaries letztendlich Spielfilme sind, so verfolgen ihre Inszenierungsweisen die Strategie, den Dokumentarfilm als philosophisches, oder genauer, epistemologisches Problem zu verstehen. Um diese Doppelbödigkeit des Mockumentary zu erfassen, sind Parodie und Kritik nur die ersten, vor allem auf Unterhaltung abzielenden Schritte. Die von Roscoe/Hight erwähnte Funktion der Dekonstruktion geht darüber hinaus.

3. Das Mocku-Dokumentarische als Ordnungsverlust

Dekonstruktion wurde von Jacques Derrida als philosophische Methode in den 1960er Jahren entwickelt und als groß angelegte Kritik an der abendländischen Philosophie, besonders an der Metaphysik und ihrem Logozentrismus, vorgetragen. Die Konsequenzen der Dekonstruktion für die Philosophie und damit für das geisteswissenschaftliche Denken werden immer noch intensiv diskutiert.¹⁴ Aus medienwissenschaftlicher Sicht ist sie zunächst interessant, weil die Arbeit der Dekonstruktion nicht die übergeordneten Bedeutungen, sondern die Prozesse der Signifikanten in den Blick nimmt und besonders mit der Stimme und der Schrift auch explizit mediale Operationen. Zugleich ist Dekonstruktion aber auch ein Modewort, das für alle Verfahren verwendet wird, die auf kritisch-reflexive Weise einen medial verfassten Gegenstand zerlegen. Jane Roscoe und Craigh Hight sehen die Dekonstruktion, neben der Kritik und der Parodie, als dritte wesentliche Funktion des Mockumentary:

The mock-documentaries represent the ›hostile‹ appropriation of documentary codes and conventions, and can be said to bring to fruition the latent ›reflexivity‹ which we argue is inherent to mock-documentary's parody of the documentary project. Despite their apparent subject matter, these are texts where the documentary form itself is the actual subject. Here, the filmmakers are attempting to

14 Vgl. Seel, Martin: »Der Geist der Dekonstruktion. Vom Philosophieren nach Derrida«, in: ders.: Paradoxien der Erfüllung. Philosophie Essays. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 231-243.

engage directly with factual discourse, and effectively to encourage viewers to develop a critical awareness of the partial, constructed nature of documentary.¹⁵

Es wird deutlich, dass für Roscoe/Hight Parodie, Kritik und Dekonstruktion Grade der Verschiebung und keine fest abgrenzbaren Kategorien darstellen. Die Dekonstruktion schärft die in der Parodie nur latent vorhandene Reflexivität des Mockumentary und baut sie zu einer veritablen Kritik der dokumentarischen Form aus, die wiederum eine kritische Haltung des Zuschauers verstärkt. Die Arbeit der Dekonstruktion bezieht sich demnach auf das Versprechen des Dokumentarfilms, eine objektive Beziehung zwischen Film und Referent oder Wirklichkeit wiederzugeben. In einer Art »feindlichen Übernahme« werden die dokumentarischen Verfahren übernommen, um ihre faktuale Ausrichtung zu unterlaufen. Die Dekonstruktion setzt also, so möchte ich argumentieren, an der schärfsten Trennlinie zwischen faktualen und fiktionalen Äußerungen an, wie sie etwa im Journalismus gilt. Eines der meist diskutierten Beispiele der Filmgeschichte, auf das sich auch Roscoe/Hight beziehen, ist der bereits erwähnte Film *C'EST ARRIVÉ PRÉS DE CHEZ VOUS*, einer der radikalsten und schwärzesten Mockumentaries bis heute, der unter dem deutschen Titel *MANN BEISST HUND* bekannt geworden ist. Die belgischen Regisseure und damaligen Filmhochschulstudenten Rémy Belvaux, Benoît Poelvoorde und André Bonzel, die den Film verantworten, spielen auch selbst die Hauptrollen.

MANN BEISST HUND handelt von dem Serienkiller Benoît, der während seiner »Tätigkeit« von einem Filmteam begleitet wird. Zunächst bleibt das Filmteam meist unsichtbar, während Ben ständig die Kamera, den Zuschauer, aber auch das Filmteam adressiert. Nach und nach tritt das Filmteam jedoch hervor und wird Teil der Aktion. Man geht abends gemeinsam essen und trinken im Pub, immer öfter sind die Filmemacher selbst im Bild zu sehen. Schließlich greifen sie stärker ins Geschehen ein, kommen der Aufforderung Bens nach, ihm dabei zu helfen, eine Leiche wegzuschaffen, bis sie sich schließlich selbst an einem Mord beteiligen und sich bereichern. Im Laufe des Drehs, der eigentlich keinen anderen Zweck hatte, als den Alltag von Ben zu beobachten, der zwischen banalem Dasein und Schwerekriminalität changiert, bereichert durch vielseitige philosophische und auch gesellschaftskritische Betrachtungen zum Leben allgemein, sterben auch zwei Tontechniker (das Team ist zu dritt), die jeweils ersetzt werden.

Der Film nimmt auf das viel diskutierte Genre des Reality TV Bezug, das Anfang der 1990er Jahre im Zuge der Etablierung des Privatfernsehens in Europa auf dem Vormarsch war und die Grenzen zwischen journalistischem und kollaborativem Verhalten der Berichterstatter erodieren ließ. In Deutschland etwa stellte das als »Geiseldrama von Gladbeck« bezeichnete Ereignis eine Zäsur der Medienbe-

15 J. Roscoe/C. Hight: *Faking it*, S. 160.

richterstattung dar, in dem zwei Entführer im August 1988 zwei Tage mit Geiseln durch Deutschland fuhren, dabei Menschen erschossen, während sich Journalisten zwischendurch mit den Geiselnern unterhielten und die Arbeit der mit dieser Situation überforderten Polizei behinderten.

Roscoe/Hight sehen das dekonstruktive Verfahren nun im zunehmenden Verschwinden der Distanz zwischen Dokumentarfilmer und dem gefilmten Thema. Die Filmleute werden von Beobachtern zunächst zu Zeugen und dann zu Teilnehmern und Tätern:

Remy starts to appear more consistently within shots and the crew seem to be moving from ›outsiders‹ looking in on the events to ›insiders‹ who are part of the action. The distance between camera (viewer) and object begins to diminish both metaphorically and literally, and the documentary look starts to be de-objectified.¹⁶

Der Prozess der Dekonstruktion liegt also in der zunehmenden De-Objektivierung des dokumentarischen Blicks, welche durch die Beteiligung der Filmemacher am scheinbar objektiven Geschehen provoziert wird. In Anlehnung an Bill Nichols könnte man sagen, dass hier ein Übergang vom *observational mode* (also dem Modus reiner Beobachtung) zum *participatory mode* vorliegt (also dem Modus der Beteiligung des Filmemachers am dokumentarischen Geschehen).¹⁷ In gewisser Weise radikalisiert MANN BEISST HUND damit nur die Mechanismen, die im *direct cinema* und im *cinéma vérité* entwickelt worden sind.

Die Handkamera rückt, wie im *direct cinema*, so nahe ans Geschehen heran, dass die Distanz zwischen diesem und der objektiven, distanzierten Beobachtung reduziert wird. Das Filmteam wiederum partizipiert an den gefilmten Handlungen, ähnlich wie im *cinéma vérité*, und bringt sie damit auch mit hervor. Da das *cinéma vérité* jedoch von Beginn an die teilnehmende Konstruktion der Filmemacher offenlegt, kann in MANN BEISST HUND kaum von einer Dekonstruktion des *cinéma vérité* gesprochen werden. Die von Roscoe/Hight sogenannte De-objektivierung des dokumentarischen Blicks kann hier nur dem *direct cinema* und auch darin nur einem speziellen, journalistisch geprägtem Reportagestil, der Objektivität vorgibt, zugeschrieben werden.

Die Dekonstruktion im Sinne Derridas kann als Zerlegung eines Textes oder einer Äußerungsform in ihre materialen Bestandteile verstanden werden, wodurch eine andere (text-)immanente Logik oder weitere zu Grunde liegende Strukturen zum Ausdruck kommen als die, die der Text oder die Äußerungsform

16 J. Roscoe/C. Hight: *Faking it*, S. 173.

17 B. Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 31-32.

ohne eine solche Zerlegung vorgeben würde.¹⁸ Auf Basis dieser Definition ist Roscoe/Hight insoweit zuzustimmen, dass *MANN BEISST HUND* mit dem de-objektivierenden Zugang innere Widersprüche des rein beobachtenden Blicks offenlegt. Denn die Filmemacher werden keineswegs als per se sensationslüstern wie man es etwa von einer billigen Mediensatire erwarten dürfte, dargestellt. Sie verhinden zwar auch die Morde nicht, verstehen sich jedoch zunächst als radikale und reine Beobachter des Geschehens, in das sie sich gar nicht einmischen wollen. Sie lehnen es auch erst einmal ab, sich mit Benoît außerhalb der Dreharbeiten zu treffen. Schleichend werden sie ins Geschehen hineingezogen, lassen sich von ihrem Protagonisten verführen und geraten, teilweise durchaus widerwillig, in den Lauf der Dinge hinein. Es ist ihnen wichtig, ständig und alles soweit wie möglich aufzunehmen. Sie hören also einfach nicht auf zu filmen, die Reportage darf nicht enden, auch wenn zwei Tonleute während der Arbeit sterben. Ihr Begehren zielt darauf ab, bis zum letzten Moment das Geschehen einzufangen. Dies führt zu einer interessanten Konsequenz, die nicht nur *MANN BEISST HUND* auszeichnet, sondern auch andere Mockumentaries. Diese Konsequenz ist der Angriff auf die Filmenden oder die filmende Kamera.

In *MANN BEISST HUND* gibt es in den letzten Momenten einen Angriff auf die Filmenden, die daraufhin alle sterben. Nicht aber die Kamera, diese dreht weiter, auch nach dem Tod des Filmteams. Dies ist in weiteren Mockumentaries zu beobachten, etwa in dem schon erwähnten *FORGOTTEN SILVER*, aber auch in dem deutschen Mockumentary *FRAKTUS* (Lars Jessen, D 2012), wenn der wild gewordene Journalist seinen eigenen Kameramann und dessen Werkzeug angreift und zu Boden schlägt.

Interessant ist in allen drei Beispielen, dass die Aggression den menschlichen Akteuren und den Kameras gilt, letztere aber weiter funktionieren. Menschen werden getötet oder mit einem Döner zu Boden geschlagen, doch die Apparate bleiben jeweils intakt und filmen – am Boden liegend – einfach weiter. Die Kameras wechseln also den Modus und gehen vom Dokumentieren ins sogenannte monitoring¹⁹ über, das nicht mehr als beobachtend und schon gar nicht mehr als partizipierend bezeichnet werden kann, sondern bestenfalls als registrierend. Der Modus des monitoring benennt also gewissermaßen einen Regimewechsel der Kamera, die nun vom Format des Dokumentarfilms in das der Überwachung

18 So definiert es Jacques Derrida, allerdings selten in dieser – hier notwendigen – Kürze. Vergleiche auch: Fahle, Oliver: »Jacques Derrida«, in: Uwe Sander, Friederike von Gross, Kai-Uwe Hugger (Hg.), *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 239-244.

19 Ein von Stanley Cavell einst eingeführter Begriff, der inzwischen zur Bezeichnung des Fernseh- und Überwachungsmodus etabliert. Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelman et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2001, S. 125-164.

überwechselt, das seit den 1990er Jahren zu einem wichtigen Thema in Filmen geworden ist. Es ist bemerkenswert, dass der Angriff auf die Kamera von den Mockumentaries so auffällig in Szene gesetzt wird. Damit setzen sich diese deutlich von den Verfahren des *direct cinema* und des *cinéma vérité* ab, die zwar die Kamerapräsenz deutlich machen und Akteure etwa durch Interviews ins dokumentarische Geschehen involvieren, doch die Kamera selbst – und ebenso die Kameraleute – bleiben sakrosankt und sollen, etwa im *direct cinema*, gar nicht adressiert werden.

Die direkte aggressive Konfrontation mit dem Aufnahmeapparat beschreibt daher die Implosion des Dokumentarischen des Dokumentarfilms, nämlich die Begegnung zwischen Filmendem und Gefilmtem, zwischen Bildwerdung und Referent, die zu einem gewaltsamen Ende gebracht wird. Damit wird das Dokumentieren nicht nur seiner rein technischen Basis beraubt, sondern auch der Grundlage, selbst überhaupt zu einem Dokumentarfilm werden zu können. Denn wie Philip Rosen schon 1993 bemerkt hat, entsteht das Dokument nicht durch ein einfaches Abfilmen oder Aufzeichnen, also durch Hinterlassen einer indexikalischen Spur auf einem Filmstreifen, sondern erst als Konversion dieser Aktualität in einen referentiellen Rahmen, der auf bereits bestehenden Registern von Objektivität und Wissenstransfer aufruht.²⁰ Mockumentaries jedoch greifen in ihrer radikalen Form *jede* Ordnung von Bild und Referent an, indem sie mit der Attacke auf die Kamera den Ordnungsrahmen selbst außer Kraft setzen. Der physische Angriff auf die zentrale Äußerungsinstanz des Dokumentierens ist zwar auch aus journalistischen Zusammenhängen bekannt, etwa wenn filmende Journalisten attackiert werden, aber damit wird nur der Aufnahmeakt unterbrochen oder beendet, nicht die grundlegende Frage nach der Wahrheit angegriffen.

4. Was ›sind‹ Mockumentaries?

Der Angriff auf die Kamera wird in manchen Mockumentaries also wörtlich genommen, nach Roscoe/Hight setzt damit der dekonstruktive Blick ein. Für die beiden Autoren steht dieser vor allem für die Entblößung der Grundlagen des filmischen Dokumentierens. Darüber hinaus ist aber festzuhalten, dass Dekonstruktion nicht nur die Zerlegung eines Textes oder einer Äußerungsform in seine Bestandteile bezeichnet, um die in diesen liegenden Widersprüche aufzudecken, sondern sie versteht sich zugleich als ein prekäres Wahrheitsprojekt, das sich mit der Frage auseinandersetzt, wie Wissen nicht nur trotz, sondern gerade durch die dekonstruktive Tätigkeit weiter Bestand haben kann. Mockumentaries ver-

20 Rosen, Philipp: »Document and Documentary: On the persistence of Historical Concepts«, in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, New York/London: Routledge 1993 [orig. 1982].

treten (im doppelten Wortsinne), so die These, dieses unsichere Wahrheitsprojekt, weil sie das Verhältnis von Dokumentierendem und Dokumentiertem in den Blick nehmen. Im Sinne der Dekonstruktion, wie sie Jacques Derrida verstanden hat, stände dann nicht mehr das Verhältnis von Referent/Realität und Bild, von Afilmischem und Profilmischem oder Dokument und Fiktion im Zentrum, sondern das von Zeichen und Präsenz. Die dokumentarische Wahrheit kann jedenfalls nicht in der Reproduktion eines einmaligen Ereignisses liegen, da sie als Zeichenoperation kein Ereignis sein kann. »Ein Zeichen ist niemals ein Ereignis, wenn Ereignis unersetzliche und unumkehrbare empirische Einmaligkeit bedeutet. Ein Zeichen, das nur ›einmal‹ stattfände, wäre kein Zeichen.«²¹ Dadurch würde eine philosophische oder gar ontologische Lesart des Dokumentarischen in Frage gestellt werden, die gegenwärtige Theorien des Dokumentarischen wiederum gerne ad acta legen, da sie diese für nicht haltbar oder metaphysisch ausgeben und sich eher auf Fragen nach dem Vertrag zwischen Filmemacher und Zuschauer, wie etwa in der Semio-Pragmatik, oder auf semiotische und historische Bezüge stützen.²² Trotz dieser berechtigten Kritik an der unhinterfragten Ansicht, dass die Realität im Dokumentarfilm ›als solche‹ auf irgendeine Weise erkennbar sein müsste, insistiert die Frage nach der Wahrheit des Dokumentarfilms, was nicht heißt, dass feste Kriterien zum Erkennen der Wahrheit gefunden werden müssten, sondern genau das Gegenteil: Es müsste gezeigt werden, wie die Wahrheit als sich stets entziehender Horizont ein entscheidendes Kriterium für das, was wir als Dokumentarfilm bezeichnen, darstellt.

Betrachten wir also den Dokumentarfilm nicht mehr unter dem Blickwinkel von Bild und Referent, sondern von Zeichen und Präsenz. Ich unterstelle dem Dokumentarfilm ein grundsätzliches Begehren nach einem unmittelbaren Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit, ganz ähnlich wie es Bill Nichols, aber auch Michael Renov definiert hat.²³ Dokumentarfilme wollen bei der Sache selbst sein, sie wollen etwas einfangen oder wiedergeben, wie es tatsächlich ist. Sie wollen, wie Dirk Eitzen es ausdrückt, nicht lügen.²⁴ Ganz unabhängig davon, wie sie das

21 Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 69.

22 Nahezu unisono wird gegenwärtig die Frage »Was ist ein Dokumentarfilm« zurückgewiesen, ontologische Bezugsrahmen fürchtet die Dokumentarfilmtheorie wie der Teufel das Weihwasser, ist aber gleichermaßen immer wieder von ihr fasziniert. Eva Hohenberger etwa weist unter Rückgriff auf Eitzen darauf hin, dass gegenwärtig eher die Frage »Wann ist ein Dokumentarfilm« und nicht »Was ist ein Dokumentarfilm« im Zentrum steht. Vgl. Hohenberger, Eva: »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme«, in: dies. (Hg.): Bilder des Wirklichen, S. 25.

23 Nichols, Bill: Introduction to Documentary, S. 1-41. Und: Renov, Michael: »Toward a Poetics of Documentary«, in: ders.: Theorizing Documentary, S. 12-36.

24 Vgl. Eitzen, Dirk: »Wann ist ein Dokumentarfilm.«

tun, dieses Begehren bleibt bestehen. Doch der große Unterschied liegt in dem Wörtchen »ist«. Etwas einfangen, wie es ist, setzt eine statische Relation voraus, in dem Sinne, dass es genau eine Wirklichkeit, eben das Ereignis, gäbe und der Film genau diese einfangen könnte. Die Schwierigkeit liegt darin, dass es diese Ist-Wirklichkeit nicht gibt bzw. diese nicht filmisch einzufangen ist. Das bedeutet aber nicht die Verabschiedung vom Wirklichkeitsbezug und schon gar nicht von der Wahrheit, die jedoch als beweglich, temporalisiert und als Werden in den Blick gerät, dass das Vorrecht der Jetzt-Gegenwart²⁵ außer Kraft setzt. Diese schwierige Konstellation des Werdens des Dokumentarischen kann in den Dokumentarfilmen oft nicht in den Blick kommen. Es braucht eine Instanz der Dekonstruktion, als die ich den Mockumentary betrachte.

Machen wir also einen Umweg über den Begriff der Dekonstruktion, die eines der wichtigsten philosophischen Wahrheitsprojekte der letzten Jahrzehnte darstellt. Derrida war der Ansicht, dass er sich dazu zunächst über den Begriff der Präsenz klarwerden musste, der ein philosophischer Schlüsselbegriff ist, wenn es um Erkenntnis oder auch Wahrheit geht. Wahrheit oder eben Präsenz stellt sich dann ein, wenn etwas ganz bei sich selbst ist, die unmittelbare Gegebenheit einer Bedeutung oder einer Sache. Präsenz heißt, man ist im irreversiblen, unersetzlich Empirischen, im Hier und Jetzt, ohne dass es etwas anderes gäbe, das davon ablenken würde. Derrida beschäftigt sich mit diesem Begriff in seiner Auseinandersetzung mit Edmund Husserl in dem bereits erwähnten frühen Buch »Die Stimme und das Phänomen«.²⁶ Die medien- und filmwissenschaftliche Relevanz Derridas liegt darin, dass er den Begriff der Präsenz an die Wahrnehmung von Zeichen gebunden hat, da er, wie viele poststrukturalistischen Philosophen, von der Linguistik Saussures geprägt war. Dieser Zugang über die Zeichentheorie macht ihn besonders anschlussfähig an die medialen Äußerungsformen der Populärkultur. Warum ist die Präsenz nun eigentlich so schwierig, fragt sich Derrida in seiner Studie zu Husserl und entfaltet dabei ein für die Philosophie der Dekonstruktion und den Poststrukturalismus überhaupt zentrales Argument.

Derrida geht davon aus, dass wir nur durch Zeichen und Zeichensysteme überhaupt etwas über die Welt wissen. Altägyptische Schrifttafeln, Buchstaben eines Textes, eine Fotografie und auch Filme sind Zeichensysteme. Derrida hat sich im Wesentlichen für das Zeichensystem der Schrift interessiert, aber das lässt sich erweitern, darauf hat er selbst verwiesen.²⁷ Er fragt sich weiter, wie

25 Derrida, Jacques: »Die Stimme und das Phänomen«. Vgl. S. 116 ff.

26 Derrida, Jacques (2003): »Die Stimme und das Phänomen«. Vgl. S. 116 ff., auch die Einführung von Jochen Hörisch in dem Band sowie: Dreisholtkamp, Uwe: Jacques Derrida, München: Beck 1999.

27 »(...) all das, was Anlaß sein kann für Einschreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht, selbst wenn das von ihr in den Raum Ausgestrahlte nicht im Reich der Stimme liegt: Ki-

transzendente Erkenntnis, also Wissen über das So-Sein der Dinge denn überhaupt zustande kommen kann, wenn doch alles Wissen von Zeichen abhängt, die ihrerseits in einer konkreten historischen Situation entstanden sind. Jedes Wissen, das eigentlich an den Ursprung der Dinge gelangen will, ist auf Vermittlung durch Zeichen angewiesen. Das heißt, der ursprüngliche Sinn einer Sache, die eigentliche Einschreibung, die doch frei von jeder historischen Bedeutung sein müsste, lässt sich erst nachträglich erschließen, über das von ihr selbst abgeleitete Zeichen. Die Konsequenz ist, dass wir das So-Sein der Dinge – ihre Präsenz – immer nur über die Ableitung der Präsenz, über das Sekundäre, kennen, das vor dem Ursprung, vor der Bedeutung, vor dem Ereignis und vor der Präsenz da ist. Damit diese erkennbar ist, muss sich etwas von ihr unterscheiden – das Abgeleitete der Präsenz, also das Zeichen, das sie reproduziert. Dieses Zeichen macht aber wiederum erst die Präsenz erkennbar, sodass die frei von allen Ableitungen vorkommende Präsenz eben nur als Ableitung der Ableitung erkannt werden kann. Uwe Dreisholtkamp kommt daher zu dem Schluss: »Es gibt also eine Art der Verspätung und Umkehrung, welche einen Ursprung erst aus dem folgen lässt, was doch aus ihm folgen soll.«²⁸

Daraus wird deutlich, dass die Präsenz immer von sich selbst getrennt ist, denn sie ist ja nur erfahrbar über das von ihr Abgeleitete. Das ist die von Derrida so bezeichnete, berühmte ›ursprüngliche Verspätung‹ oder Nachträglichkeit. Die Präsenz, die zuerst kommen müsste, kommt doch immer erst nach dem Zeichen, nach der Repräsentation. Umgekehrt ist aber auch das Zeichen stets von sich selbst getrennt, denn es ist streng genommen auf Wiederholbarkeit angewiesen. Zeichen müssen mit sich selbst identisch sein, sonst kann man sie nicht verwenden. Nun ist jedes Zeichen aber immer in Nutzungszusammenhänge eingebunden und damit material und empirisch kontaminiert. Es gibt kein Zeichen, das mit sich selbst identisch ist, obwohl es laut Definition so sein müsste. Daher sind auch Zeichen immer von ihren idealen Bedeutungen getrennt und existieren nur in Trennung von sich selbst.

Wenn also die Präsenz immer nur durch Zeichen überhaupt erst erfahrbar wird und sich durch diese überhaupt erst konstituiert, kann man dann nicht einfach behaupten, dass es Präsenz gar nicht gibt? Die Dokumentarfilmtheorie ist geneigt, genau das zu tun. Sie behauptet (nicht zu Unrecht), dass das Dokumentierte immer von Fiktionen (Zeichenoperationen der Selektion, der Rahmung, der Komposition etc.) durchsetzt ist. Doch wie zuletzt Hito Steyerl argumentierte: Die reine Wahl zwischen Realismus (der Dokumentarfilm filmt die Realität, die prinzipiell abfilmbar und darstellbar ist – eine Position, die allerdings niemand

nematographie, Choreographie, aber auch ›Schrift‹ des Bildes, der Musik, der Skulptur usw.«
Derrida, Jaques (1974): *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 21.

28 U. Dreisholtkamp: Derrida, S. 42.

jemals tatsächlich vertreten hat) und Konstruktivismus (Realität gibt es gar nicht als abfilmbare, daher ist »alles konstruiert«) greift zu kurz.²⁹

Die Dekonstruktion zieht gerade hinsichtlich des Konstruktivismus eine andere Konsequenz. Sie folgert nicht, dass man ideale Bedeutungen, den Sinn oder die Suche nach dem So-Sein der Dinge, also nach der Präsenz, verabschieden müsste, wie es zum Beispiel eine bestimmte Lesart der Postmoderne getan hat. Diese geht davon aus, dass wir keinen Zugang zur Wirklichkeit haben, sondern dass Wirklichkeit nur aus Zeichen besteht, die wiederum auf andere Zeichen verweisen, dass Zeichenordnungen immer auf anderen beruhen; Positionen also, die mit bestimmten Lesarten von Roland Barthes und Jean Baudrillard verknüpft sind.³⁰ Dies genau ist aber nicht Derridas Position und sie kann es auch nicht sein. Denn die Bedingung von Zeichen ist, dass sie auf Präsenz verweisen, sonst würde der Begriff keinen Sinn ergeben. Wenn es nur Zeichen gäbe und keine Präsenz, von der diese abgeleitet wären, dann hätten wir es auch nicht mehr mit Zeichen zu tun.

Die Präsenz wiederum ist nur durch Zeichen erfahrbar. Sie ist also immer von sich selbst getrennt, sie ist aber auch unaufhebbar, weil die Zeichen sich überhaupt erst auf sie beziehen. Wenn es also stimmt, dass Präsenz immer durch Zeichen aufgerufen werden kann und dass diese sich durch den Bezug zur Präsenz erst definieren, dann steht am Beginn des Wissens kein So-sein, das mit sich identisch ist, sondern das von sich selbst abwesend ist, das sich ursprünglich als Differenz konstituiert, als nicht aufhebbare Aufschiebung und Verspätung der Begegnung von Präsenz und Zeichen, die aber dennoch – sei es auch durch Differenz – einen Ort haben muss. Mit anderen Worten: Weder die Präsenz noch das Zeichen können einfach verabschiedet werden, sondern sie umspielen sich gegenseitig, ohne sich jemals treffen oder miteinander vereinbaren zu können.

Ich behaupte nun, dass der Mockumentary ein solches Wahrheitskonzept, das den Dokumentarfilm umtreibt, auf eine höhere Stufe der Reflexion gebracht hat. Nehmen wir als Beispiel den Film *FRAKTUS*. Dort geht es um eine fiktive Band aus den frühen 1980er Jahren, die maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung der Neuen Deutschen Welle und des Techno gehabt haben soll, dann aber nach einem Konzert plötzlich von der Bildfläche verschwand. Ein Journalist will die Band nach vielen Jahren wieder zusammenbringen und dies zugleich als Reportage verarbeiten. Besonders interessant sind die ersten 10-15 Minuten des Films, in denen zahlreiche Größen der Pop- und Technomusik über den Einfluss der Band *Frak-*

29 H. Steyerl: *Farbe der Wahrheit*, S. 11.

30 Bestimmte Lesarten deshalb, weil die Schriften dieser beiden Autoren durch eine große Sehnsucht nach Rettung einer unverfügbaren, aber doch onto-semiotischen Fundierung der Wirklichkeit geprägt sind.

*tus*³¹ berichten, als hätte es diese tatsächlich gegeben. Mockumentaries wie *FRAKTUS* und *FORGOTTEN SILVER* behaupten demnach ein Ereignis (die Existenz und der Einfluss der Band *Fraktus* oder des Regisseurs Colin McKenzie auf kulturhistorische Entwicklungen); auf der Suche nach diesem Ereignis werden Kontexte freigesetzt, die – und das ist entscheidend – den Verweis auf andere Präsenzen enthalten. Diese Präsenzen sind zum Beispiel die Neue Deutsche Welle, die Entstehung der Technobewegung, überhaupt der Musikszene der Gegenwart in *FRAKTUS*, wobei der gesamte Bedeutungshorizont der elektronischen Populärmusik umschrieben wird. In *FORGOTTEN SILVER* steht die Entstehung und die Verfassung von Filmgeschichte, ihre Nationalisierung und Zurichtung von Dokumenten und Archivmaterial im Zentrum, indem behauptet wird, dass durch die Entdeckung des Filmwerks von Colin McKenzie mindestens die neuseeländische, wenn nicht die gesamte Filmgeschichte umgeschrieben werden müsste. Zeitpfeile werden dabei geschickt umgedreht. Nicht Hooker, Waxman und Trio sind die musikalischen Originale, der Ursprung, sondern sie sind plötzlich selbst sekundäre Ableitungen von vorher situierten Präsenzen, nämlich *Fraktus*. Da *Fraktus* aber eine Erfindung ist, wird die gesamte Konstruktion der historischen Ableitungen, behaupteten Originale und Teleologien der Geschichtsschreibung brüchig. *Fraktus* ist sicher nicht der Ursprung der Technomusik, aber nicht deshalb, weil die Band eine Erfindung des Films *FRAKTUS* ist, sondern weil dieser die Willkür von Ursprungsbildungen zu erkennen gibt. Ein Dokumentarfilm über die Technomusik würde aber genau dies behaupten, also Kausalitäten konstruieren, indem er zum Beispiel die Neue Deutsche Welle als wesentlichen Einfluss auszumacht. Dieser Präsenzbehauptung oder auch -suche tritt der Mockumentary entgegen. Es geht also im Kern gar nicht darum, ob es die Band *Fraktus* oder den Regisseur Colin McKenzie wirklich gab, sondern es geht darum, jede vermeintliche Präsenz – also zum Beispiel Trio, Hooker und andere oder scheinbar unverrückbare Bilder von Musik- und Filmgeschichte – als Ableitungen zu verstehen, die sich überhaupt erst dem Begehren nach Präsenz und Wahrheit verdanken. Was wäre, wenn nicht David Wark Griffith die ersten Monumentalfilme gedreht hätte, sondern ein anderer, etwa ein Colin McKenzie (oder ein bislang Unentdeckter oder ein von der Filmgeschichte vernachlässigter Regisseur oder eine Regisseurin)? Tatsächlich wird durch *FORGOTTEN SILVER* nicht in Frage gestellt, ob David W. Griffith die ersten Monumentalfilme gedreht hat, durch *FRAKTUS* wird nicht bestritten, dass Trio oder andere die Neue Deutsche Welle verantwortet haben. Es wird vielmehr die Frage nach dieser Frage in Frage gestellt, weil sie unwiederbringlich auf das So-Sein der Dinge, auf die Präsenz abzielt, welche sich doch nur durch die Zeichen, also durch scheinbare Originalaufnahmen, zurückblickende Zeitzeugen

31 *Fraktus* (in Kapitälchen) bezeichnet nur den Film, zusätzlich kursiv meint die in dem Film erwähnte Band.

oder andere Formen des reenactment überhaupt erst rekonstruieren lässt. Die Filmgeschichte und die Neue Deutsche Welle gibt es nicht, zumindest nicht außerhalb der Differenzen, die auf ein Abwesendes verweisen – also auf Colin McKenzie oder die Band *Fraktus* –, die an ihrem Werden gewissermaßen mitschreiben. Jede Behauptung von Wahrheit ist ein Akt der gewaltvollen Aneignung, den die Dekonstruktion zu entblößen versucht. Im Mockumentary geht es also nicht um richtig oder falsch, sondern um den Sinn der Frage nach der Wahrheit, die notwendig in die Differenz von Präsenz und Zeichen tappt, ohne auf eine Identität verweisen zu können.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass der Mockumentary sich nicht nur in Parodie und Kritik erschöpft, nicht nur Codes und Konventionen des Dokumentarfilms imitiert, sondern Prämissen befragt, die jedem Wissen, das auf Präsenz und Objektivität setzt, inhärent sind. Der Mockumentary stellt das Wahrheitsprojekt in gleicher Weise in Frage, wie er darauf insistiert, dass auf die Frage nach der Wahrheit im Dokumentarfilm nicht verzichtet werden kann.

Literatur

- Blum, Philipp: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ›queeren‹ Filmensembles, Marburg: Schüren 2017.
- Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelman et al. (Hg), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK 2001, S. 125-164.
- Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Dreisholtkamp, Uwe: »Jacques Derrida«, München: Beck 1999.
- Eitzen, Dirk: »Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus«, in: montage a/v, 7/2/1998, Marburg: Schüren 1998, S. 13-44.
- Fahle, Oliver: Jacques Derrida, in: Sander, Uwe/Friederike von Gros/Kai-Uwe Hugger (Hg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 239-244.
- Fahle, Oliver: »Das Postfaktische und der Dokumentarfilm«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 9/2 (2018), Hamburg: Meiner 2018, S. 145-159.
- Kessler, Frank: »Fakt oder Fiktion. Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: montage a/v 7/2(1998), Marburg: Schüren. S. 63-78.
- Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010.

- Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 1998, S. 259-275.
- Renov, Michael: »Toward a Poetics of Documentary«, in: ders.: *Theorizing Documentary*, New York/London: Routledge 1993, S. 12-36.
- Roscoe, Jane/Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester: Manchester University Press 2001.
- Rosen, Philipp: »Document and Documentary: On the persistence of Historical Concepts«, in: Renov, Michael (Hg.), *Theorizing Documentary*, New York/London: Routledge 1993, S. 58-89.
- Russell, Catherine: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press 1999.
- Seel, Martin: »Der Geist der Dekonstruktion. Vom Philosophieren nach Derrida«, in: ders.: *Paradoxien der Erfüllung. Philosophie Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 231-243.
- Sextro, Maren: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*, Berlin: Universitätsverlag der Technischen Universität Berlin 2009.
- Souriau, Etienne: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage a/v* 6/2(1997), Marburg: Schüren, S. 140-157.
- Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien/Berlin: Turia&Kant 2008.
- Sudmann, Andreas: »Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19, 2 (2018), Bielefeld: transcript 2018, S. 42-53.

Online

<https://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> vom 13.02.2020.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125> vom 13.02.2020.

Film

LAS HURDES. TIERRA SIN PAN (ES 1933, R: Luis Buñuels)

FORGOTTEN SILVER (NSL 1995, R: Peter Jackson)

C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (engl.: MAN BITES DOG, B 1993, R: Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel)

FRAKTUS (D 2012, R: Lars Jessen)

ZELIG (USA 1983, R: Woody Allen)

THIS IS SPINAL TAP (USA 1984, R: Rob Reiner)

KUTZOOI (NL 1995, R: Lodewijk Crins)

NEO MAGAZIN ROYALE (D 2019, I: Jan Böhmermann)

