

zu tun hat. Vielmehr ist er ein Indikator für den eigenen Herstellungsvorgang des Making-of. Gemacht wird hier nicht nur *HYENA ROAD*, sondern auch ein Making-of, dessen schlussendliche Struktur am Beginn des Films noch nicht klar ist. In mehreren Szenen stellt das Making-of seine eigene Genese und allmähliche Formwerdung zur Schau. Eine solche Thematisierung der eigenen Entstehung wird interessanterweise auch in einer ganzen Reihe von zeitgenössischen Making-ofs zentral, die fingierte oder offen fiktionalisierte Geschehnisse in die Relation zwischen Referenzfilm und hors-cadre einbauen.

Mockumentary und Making-of

Wer wird in *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* eigentlich getäuscht? Vor allem, so legt es die Erzählstruktur nahe, die Verantwortlichen der Produktion von *HYENA ROAD*. Die Zuschauer*innen von Maddins, Johnsons und Johnsons Film sind dagegen von Anfang an *in on the joke*. Schnell ist klar, dass hier kein gewöhnliches Making-of gemacht wird, sondern ein entstehender Kriegsfilm und die Form des Making-of ironisiert werden. Es gibt jedoch andere Filme, die als Making-of auftreten, aber ihr dokumentarisches Vorhaben mit einer zunächst verdeckten Täuschungsabsicht kombinieren. Sie drehen also die Verhältnisse von *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* effektiv um: Wo dort die Gestaltungsmittel des Making-of brüchig werden und eine angebliche Täuschung der realen Produktionsbeteiligten inszeniert wird, gibt es hier eine scheinbar pflichtschuldige Erfüllung der üblichen Konventionen, dafür aber ein Täuschungsmanöver, das den Zuschauer*innen zu Beginn *nicht* klar ist.

Der Film *INCIDENT AT LOCH NESS* beginnt mit einer solchen Making-of-Konvention, nämlich dem Teamritual, mit dem ein Regisseur seine Mitstreiter*innen auf die Strapazen der anstehenden Dreharbeiten einschwört. Werner Herzog hat zu einer Dinnerparty in seinem Haus in Los Angeles eingeladen. Anlass ist der Beginn eines neuen Dokumentarfilmprojekts. Herzog serviert Yuccawurzeln zum Hauptgang. Sie sind leider nicht ganz durchgegart und deshalb noch ein wenig giftig. Kameramann Gabriel Beristáin muss vorkosten, für Herzog (»A cinematographer must not be a coward!« [TC 00:12:12]) zugleich eine Probe von Beristáins Stehvermögen. Ebenfalls am Tisch: Zak Penn, eigentlich Actionfilm-Drehbuchautor, der den Film produzieren soll. Nach dem Essen trinken die Männer Selbstgebrannten auf das Gelingen ihres Vorhabens, das den Arbeitstitel *THE ENIGMA OF LOCH NESS* tragen soll. Mitgefilmt wird das Abendessen und Schnapstrinken vom Kameramann John Bailey, der an einer Dokumentation über Herzog und seinen neuen Film arbeitet.

Baileys Film soll *HERZOG IN WONDERLAND* heißen. Das Loch-Ness-Projekt wäre demnach der Referenzfilm, dessen Entstehung in einem Making-of festgehalten wird. Baileys Team dreht die Vorbereitungen des Drehs, das Eintreffen von Herzog im schottischen Inverness, die Einrichtung des Produktionsbüros, schließlich auch erste Ausfahrten auf den See. Zwischendurch kommentiert das Team in Interviews den Fortschritt der Dreharbeiten, Herzogs Vorgehensweise und die wachsenden Spannungen zwischen dem Regisseur und dem Produzenten Penn. Diese Szenen ergeben am Ende jedoch nicht die angekündigte Doku *HERZOG IN WONDERLAND*. Vielmehr sind sie Hauptbestandteile des Films *INCIDENT AT LOCH NESS*, der mit der Dinnerparty be-

ginnt. Denn Herzogs Dokumentarfilm über das Monster von Loch Ness ist ebenso eine fingierte Ausgangssituation wie Baileys begleitendes Making-of. *INCIDENT AT LOCH NESS* wurde tatsächlich von Zak Penn und Werner Herzog gemeinsam entwickelt. Penn führte offiziell Regie, John Bailey fungierte als realer Kameramann. Vor der Veröffentlichung des Films wurden Berichte über Herzogs angebliches Dokumentarfilmprojekt in einschlägigen Branchenblättern platziert; und wie bei *THE BLAIR WITCH PROJECT* (1999, Daniel Myrick/Eduardo Sánchez) wurden Homepages über den Film betrieben, die den zugrundeliegenden Hoax weiter anfütern sollten (Herbert 2009, S. 359).

INCIDENT AT LOCH NESS operiert also in einem Modus, der als *Mock-Documentary* oder *Mockumentary* bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um Filme (oder Serien, Videos etc.), die mit erkennbar dokumentarischen Verfahren arbeiten, sie aber auf erfundene Situationen, Figuren oder andere Täuschungen beziehen, und aus dieser Reibung in der Regel komisches Potenzial schlagen. Janet Roscoe und Craig Hight (2001) bezeichnen »Mock-Documentaries« in einer grundlegenden Studie zum Thema als fiktionale Texte in dokumentarischer Aufmachung. Im Unterschied zum ebenfalls fiktionalisierten Dokudrama würden Mockumentaries ihre Fiktionalität jedoch in einer bestimmten Art und Weise an ihr Publikum kommunizieren. Mock-Documentaries produzieren somit keine falschen Wahrheitsbehauptungen, sondern unterminieren, so Roscoes und Hights These, die Evidenzansprüche gängiger dokumentarischer Formen (ebd., S. 46).

Die Autor*innen unterscheiden drei Abstufungen von »mock-docness«. Auf der untersten Stufe stehen »Parodien«. Darunter fallen Filme, die für eine Ironisierung insbesondere popkultureller Phänomene auf dokumentarische Stilmittel zurückgreifen. Ein Beispiel wäre die Beatles-Parodie *THE RUTLES – ALL YOU NEED IS CASH* (1978, Eric Idle), die sich humoristisch an die Beatles-Filme und Beatles-Berichterstattung der 1960er-Jahre anlehnt (ebd., S. 68–69). Es folgt die Stufe der »Kritik«, bei der die Übernahme von dokumentarischen Verfahren ambivalenter ausfällt. Entsprechende Filme bringen teilweise Hoaxes hervor, die nicht von allen Zuschauer*innen sofort erkannt werden – so angeblich geschehen bei *FORGOTTEN SILVER* (1995, Peter Jackson/Costa Botes), der einen neuseeländischen Filmpionier namens Colin McKenzie präsentiert, dessen unglaubliche Leistungen eigentlich zu einer Revision der gängigen Filmgeschichtsschreibung führen müssten (ebd., S. 69–72). Die dritte Ebene ist die der »Dekonstruktion«. Solche Filme bemächtigen sich dokumentarischer Praktiken, so Roscoe und Hight, um die »latente Reflexivität« der Mock-Documentary nachdrücklich hervorzukehren. Dies kann dazu führen, dass die Filme die Annahmen des Publikums über dokumentarische Wahrheit(en) ins Wanken bringen, möglicherweise sogar über die Intentionen der Macher*innen der Mock-Documentary hinaus. Als Beispiel nennen die Autor*innen den Film *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS* (*MANN BEIßT HUND*, 1992, Rémy Belvaux/André Bonzel/Benoît Poelvoorde) über den kleinbürgerlichen Alltag eines Serienmörders (ebd., S. 72–74).

Die Lesart eines Films durch sein Publikum ist bei Roscoe und Hight ein wichtiges Kriterium für die drei Einstufungen. Potenziell nimmt das Verunsicherungspotenzial einer Mock-Documentary für ihre Zuschauer*innen mit jeder Stufe zu. Während die höchste Stufe der »Subversion von Faktualität«, so der Untertitel von Roscoes und Hights Studie, mit der Ebene der »Dekonstruktion« erreicht scheint, gestaltet sich die Übernahme von dokumentarischen Verfahren am anderen Ende des Spektrums eher harmlos und vergleichsweise »unschuldig« (ebd., S. 100).

Viele Aspekte, die Roscoe und Hight für die »Parodie« als erste Mockumentary-Ebene anführen, treffen auf den ersten Blick auch auf *INCIDENT AT LOCH NESS* zu. Der Film widmet sich populärkulturellen Phänomenen, konkret dem Aufeinandertreffen des Loch-Ness-Monsters und der öffentlichen Persona des Filmemachers Herzog. Dafür greift der Film auf konventionelle dokumentarische Verfahrensweisen zurück – allen voran die Interviews mit den Hauptbeteiligten des *ENIGMA-OF-LOCH-NESS*-Dokumentarfilms, aber auch die begleitende Beobachtung handelnder Personen in scheinbar natürlichen Situationen. Es kann diskutiert werden, in welchem Maße diese Praktiken im Film selbst thematisiert werden (das wäre nach Roscoe und Hight Ebene 2, die »Kritik«). Die Form des Interviews wird jedenfalls von allen sprechenden Personen nicht explizit als ambivalentes Verfahren angesprochen, auch wenn die Aufrichtigkeit der Person Zak Penn von den Produktionsbeteiligten offen angezweifelt wird.

Ähnlich wie in *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON* werden in *INCIDENT AT LOCH NESS* auch verschiedene Erzählmuster und Gestaltungsmittel herkömmlicher DVD-Making-ofs aufgegriffen. Informationen zum Stand der laufenden Produktion werden auf Texttafeln eingeblendet, ebenso die Zählung der Drehtage. Zugleich greift der Film auf das Narrativ des Regisseurs zurück, der seine künstlerische Vision durch den gewinnorientierten Produzenten bedroht sieht. Diese Auseinandersetzung wird hier von Zak Penn und Werner Herzog ausgetragen. Penn, der Hollywood-Autor, hat bestimmte Vorstellungen von einem aufregenden Dokumentarfilm, die Herzog partout nicht teilen will. Trotzdem wird die Dramatisierung einer Filmproduktion über Antagonismen zwischen den *good guys* (den Regisseur*innen) und den *bad guys* (den Produzent*innen) als ordnungsstiftende Dramaturgie nicht grundsätzlich infrage gestellt.

Während Roscoe und Hight also einige brauchbare Begriffe anbieten, um Grundzüge der Mockumentary *INCIDENT AT LOCH NESS* zu beschreiben, reicht ihr Schema nicht mehr aus, um näher zu bestimmen, *was genau* in *INCIDENT AT LOCH NESS* (scheinbar) dokumentiert wird. Das hängt mit einem konzeptuellen Problem von Roscoes und Hights Studie zusammen: Sie verwenden die Bezeichnungen »fiktional« und »faktual« vor allem als erzähltheoretische Gattungsbegriffe, nicht als Spezifizierungen formalästhetischer Verfahren, wie Andreas Sudmann (2018, S. 45) zurecht bemängelt. Sudmann schlägt daher ein eigenes Konzept der Mockumentary (bei ihm: »Fake-Doku«) vor, das um Differenzierungen zwischen den Funktionen der eingesetzten dokumentarischen Verfahren bemüht ist.

Sudmanns Vorschlag lautet, Mockumentaries als heimliche Bekräftigung des Dokumentarischen zu lesen. Das Dokumentarische werde in den entsprechenden Filmen nämlich keineswegs ganz aufgehoben. Sudmann (ebd., S. 46–47) liefert dafür drei Argumente: Erstens würden Mockumentaries gängige dokumentarfilmische Codes selbst verwenden. Sie würden keine Gestaltungsformen in direkter Opposition zu diesen Verfahren entwickeln. Zweitens würden Mockumentaries den zugrundeliegenden Fake oder Hoax mitdokumentieren. Dessen Reichweite würde über die Grenzen der Mockumentaries oftmals nicht hinausgehen. Die Mockumentaries dokumentieren also, dass überhaupt eine Täuschung stattgefunden hat. Drittens werde durch Mockumentaries nicht selten etwas dokumentiert, das außerhalb des Fakes liegt, den sie aufführen. Erst durch eine Mockumentary werde z.B. etwas publik, das im öffentlichen Diskurs ansons-

ten nicht stattfindet. Mockumentaries erfüllen in dieser Hinsicht nach wie vor genuin dokumentarische Funktionen, etwa das Neubefragen hegemonialer Wissensbestände.¹⁶

Tatsächlich wird auch in *INCIDENT AT LOCH NESS* einiges dokumentiert, das nicht als fiktionales Geschehen im klassischen Sinne gelten kann. So greift der Film zahlreiche Autorschaftsdiskurse um die Person Werner Herzog auf, um sie von Herzog selbst kommentieren zu lassen. Aussagen wie »A cinematographer must not be a coward« sind typische Herzog-*catchphrases*, die er in Interviews und Making-ofs zu seinen Filmen immer wieder äußert.¹⁷ Daniel Herbert liest den Film daher als einen Kommentar zu Herzogs eigentümlicher Stellung als *auteur*, die er in Anlehnung an Foucaults Begriff der »Autor-Funktion« als »Herzog Malfunction« bezeichnet. Dieser Diskurseffekt basiert, nach Herbert, auf drei wesentlichen Zutaten:

First, it effaces traditional generic distinctions between documentary and feature films. Second, it conflates to the point of virtual synthesis the textual corpus of his films and the contexts of their production, promotion, and reception. Third, it threatens to negate the point of enunciation which brought about the discourse in the first place. (2009, S. 355)

Für das Werk des Filmemachers Herzog ist also die Vermengung von Dokumentar- und Spielfilm immer schon zentral. Auch Herzog-Dokumentarfilme, die sich nicht als Mockumentaries enttarnen lassen, enthalten mutmaßliche Täuschungen. Die »Herzog Malfunction« macht es praktisch unmöglich, hinter dem öffentlichen Bild des Filmemachers irgendeine »authentische« Person Herzog auszumachen. Was bleibt, ist eine beispiellose Überblendung von Werk und Person, Produktionsumständen und Film. Auch andere Autor*innen verwenden diese Einschätzung als Lektüreschlüssel für *INCIDENT AT LOCH NESS*. So schreibt Eric Ames (2010), dass Herzog in dem Film sehr bewusst die Diskurse, Produktionsmythen und Kontroversen um die eigene Person vor der Kamera durchspielt. Für Linda Rugg (2014, S. 81–82) gerät der Film zu einer performativen Aufführung von Herzogs eigenem kulturellen Status', den er zugleich dokumentiert und wieder reproduziert. Häufig bleibt jedoch unkommentiert, dass das ganze Diskursbündel Herzog im Film zwar aufgerufen wird, er sich selbst aber ironisch von der eigenen dokumentarischen Poetik distanziert. Durchgängig gibt Herzog den bierernsten Filmemacher, der sich sämtliche Eingriffe in die Situation vor Ort verbittet.¹⁸

Diese feinen Metakommentare bleiben Teil der dokumentarischen Ebene in der Mockumentary, die ganz auf den Filmemacher Herzog ausgerichtet ist. *INCIDENT AT LOCH NESS* dokumentiert den *auteur* Herzog, seine Stellung im popkulturellen Diskurs und seine eigene dokumentarfilmische Programmatik, auch wenn Herzog keinen wirklichen

16 Auch im Sinne des dokumentarischen »reveal« und »interrogate« nach Renov (1993).

17 So etwa in der berühmten »Minnesota Declaration« über »Truth and fact in documentary cinema«, die Herzog 1999 bei einer Diskussionsrunde mit Roger Ebert im Walker Art Center in Minneapolis vortrug. Zu Herzogs Dokumentarfilmen siehe einführend Ames (2012).

18 Dieser Hinweis fehlt etwa bei Ames. Trotzdem hat er natürlich Recht, wenn er in den verflochtenen Ebenen des Hoax einen Grundzug von Herzogs Dokumentarfilmschaffen erkennt: »*Incident at Loch Ness* suggests that, in a way, mockumentary is also Herzog's *modus operandi*« (2010, Herv. i. O.).

Film macht. Deshalb ist es allerdings ungleich schwieriger, das Dokumentarische hier auch für das Mitfilmen eines entstehenden Films zu reklamieren. *THE ENIGMA OF LOCH NESS* sowie der begleitende *HERZOG IN WONDERLAND* konstituieren hier den Hoax, also das Objekt der Täuschung in der Mockumentary. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu *BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON*. Bei Maddin und den Johnsons gibt es den Referenzfilm zweifelsohne; er wird auch ohne das begleitende Making-of real gedreht und veröffentlicht. Bei *INCIDENT AT LOCH NESS* ist die Sachlage anders: Hier ist die Entstehung des Referenzfilms das, was (in humoristischer Absicht) vorgetäuscht wird. Die Existenz eines solchen Referenzfilms war aber bislang der Prüfstein, um Making-ofs von vielen anderen Filmen über die Entstehung eines Films zu unterscheiden. Macht es vor diesem Hintergrund überhaupt Sinn, *INCIDENT AT LOCH NESS* als Making-of zu diskutieren? Welchen Mehrwert bietet diese Perspektive?

Ich möchte vorschlagen, dass *INCIDENT AT LOCH NESS* durch die mock-dokumentarische Konstruktion des entstehenden Dokumentarfilms, der von einem anderen Film dokumentiert wird, in erster Linie etwas beobachtbar macht: die Übersteigerung eines Referenzfilms durch sein Making-of, das zum eigentlichen Film wird, sobald der Referenzfilm in sich zusammenfällt. Dies hängt wieder mit Vorgängen im extradiegetischen Außen der Produktion zusammen, die sich hier alles andere als stabilisierend auf den entstehenden Film auswirken. Deshalb wird die Übernahme des scheiternden Referenzfilms durch sein Making-of speziell am Raum des hors-cadre ablesbar.

Das Umfeld der Dreharbeiten ist in *INCIDENT AT LOCH NESS* durchgängig ein Konfliktfeld. Produzent Penn verfolgt eigene Ideen, wie das Projekt zu einem guten, sprich: unterhaltsamen und einträglichen Film werden könnte. Für Penn heißt das zunächst, die Bootsfahrten auf den Loch Ness mit einem exzentrischen »Kryptozoologen«, einer Sonarassistentin im Stars-and-Stripes-Bikini und einem ferngesteuerten Nessie-Modell aufzuhübschen. Das Team beschwert sich über die unlautere Verfälschung der Situation vor Ort, Penn ist das egal, es kommt zum Streit mit Herzog. Die Pointe des Films besteht darin, dass jedoch nicht nur Penn laufend in den entstehenden Film eingreift. Die eigentliche Intervention, die *THE ENIGMA OF LOCH NESS* scheitern lässt, geht vom Seeungeheuer selbst aus. Möglicherweise von Penns Attrappe provoziert, greift es nachts das Boot an und bringt es zum Kentern.

In den Konfliktmomenten der Produktion – der Streit mit Penn, der Angriff des Monsters aus dem See – kommt es nun zu interessanten Überlagerungseffekten. Beide Filme, die in *INCIDENT AT LOCH NESS* gemacht werden, ziehen jeweils ein hors-cadre hinter sich her. *THE ENIGMA OF LOCH NESS* hat ein produktionsseitiges Off, das nicht Teil der gedrehten Bilder ist, ebenso wie der begleitende Dokumentarfilm *HERZOG IN WONDERLAND*. Ein Großteil der zu sehenden Produktionsaktivitäten gehört zu jenem ersten hors-cadre im Sinne eines technisch-apparativen Offs von *THE ENIGMA OF LOCH NESS*. Es handelt sich um die Produktionsgespräche zwischen Herzog und Penn, die Arbeit des Kameramanns Beristáin und des Tonmeisters Russell Williams II., aber auch um den Raum, in dem Penn dem Regisseur Herzog besserwisserisch ins Handwerk pfuscht. Punktuell werden Aufnahmen von Beristáins Kamera eingeschoben, etwa die Interviews, die Herzog an Bord des Boots mit dem Kryptozoologen führt (TC 00:40:44-00:41:49). Die Tätigkeiten des Teams und die technischen Abläufe bilden, zusammengenommen, ein hors-cadre in Bezug auf diese Aufnahmen. Ins Bild gesetzt

wird dieses hors-cadre wiederum von Baileys Making-of-Team. Zwischen den Making-of-Aufnahmen und Beristáins Aufnahmen wird mit kleinen visuellen Markern unterschieden: andere Lichtverhältnisse und Farbtemperaturen, Filmkörnung statt digitaler Auflösung (Beristáin dreht auf 16mm, Bailey digital).

Ein zweites hors-cadre wird vom Making-of-Team selbst evoziert. Dieses hors-cadre materialisiert sich lange nicht als Bild. Aber in unterschiedlichen Situationen wird deutlich auf das filmende Team im Off hingewiesen. Diese Fingerzeige – Stella Bruzzi spricht von einem ständigen »acknowledgement of the filming process« (2006, S. 190) – sind für Mockumentaries nicht untypisch. Häufig werden Personen, die (scheinbar) die momentanen Einstellungen mit ihrer Kamera drehen, in die mock-dokumentarische Situation mit einbezogen. Die Filmenden sind handelnde Akteur*innen; oder sie gehören irgendwann, meist unfreiwillig, zum handelnden Figurenensemble dazu. Paradigmatisch geschieht dies in *THE BLAIR WITCH PROJECT*, den Philipp Blum in seiner Studie zu Vermischungen von Dokumentar- und Spielfilm nicht ohne Grund als »produktionssimultanes Making-Of« bezeichnet (2017, S. 174). In *INCIDENT AT LOCH NESS* erfolgt der Verweis auf die Filmenden im Off meistens dann, wenn sich der Konflikt im hors-cadre des zu drehenden Films *THE ENIGMA OF LOCH NESS* gefährlich zuspitzt. In Auseinandersetzungen mit Herzog versucht Penn etwa, das Making-of-Team abzuwimmeln, oder will ihnen das Filmen ganz untersagen. Die Making-of-Kamera weicht zurück, wird aber selbstverständlich nicht ausgeschaltet, sondern filmt aus Verstecken und hinter halb geschlossenen Türen unbeirrt weiter. Das Making-of schaltet in diesen Szenen in einen »partizipativen Modus« (Nichols 2010, S. 179–194). Es ereignen sich Interaktionen zwischen den Filmemacher*innen hinter und den Menschen vor der Kamera; und sie werden gerade dann besonders betont, wenn jemand die Interaktionen gewaltsam unterbinden will.

Die Mockumentary gibt also vor, ihr eigenes Entstehen mit zu dokumentieren, indem sie eine Art Pseudo-Transparenz zum hors-cadre ihrer eigenen Einstellungen aufbaut. Das Off ist daher nicht nur die Erweiterung des gerade sichtbaren Bildraumes – das wäre das klassische hors-champ –, sondern wird auch als Off der laufenden Produktion des Dokumentarfilms inszeniert.¹⁹ Das hors-cadre des entstehenden Referenzfilms *THE ENIGMA OF LOCH NESS* und das hors-cadre des parallel entstehenden Making-of stehen allerdings nicht getrennt nebeneinander. Beide (Außen-)Räume gleiten, im Gegenteil, zunehmend ineinander. Das wird besonders in den Schlusszenen deutlich, dem krisenhaften Höhepunkt der Dreharbeiten, die letztlich zum Abbruch des Herzog-Dokumentarfilms führen.

Dieses Scheitern vollzieht sich in mehreren Schüben. Erst reisen Beristáin und Tonmeister Williams unverhofft ab, weil sie eine erste Sichtung des Monsterbuckels im Wasser für einen unangekündigten Trick von Penn oder Herzog halten, und unter derart

19 Zum Zusammenfall von hors-champ und hors-cadre in der Mockumentary siehe Blum (2017, S. 180). Blum legt überzeugend dar, dass sich das Hinweisen auf ein hors-cadre in der Mockumentary vom *direct cinema* und *cinéma vérité* unterscheidet, weil die Kamera dort nicht zur »Figur der eigenen Darstellung« wird. Die dargestellte Realität wird zuverlässig, nicht unzuverlässig gezeigt (ebd., S. 195).

unprofessionellen Umständen nicht weiterarbeiten wollen. Penn nötigt daraufhin Herzog, die Kamera selbst zu übernehmen. Beim abendlichen Dreh auf dem See greift plötzlich etwas mit mächtigen Stößen das Boot an. Der Kryptozoologe fällt ins Wasser (und mutmaßlich dem Monster zum Opfer); Penn macht sich mit dem Rettungsboot aus dem Staub. Die Making-of-Kamera läuft weiter, auch, als Baileys Team sie in ein wasserdichtes Gehäuse verfrachtet. Bei einem weiteren Angriff aus dem See spült eine Welle das verbliebene Equipment von Bord. Kurzzeitig fällt die Making-of-Kamera aus. Als sich ihr Bild nach einigen digitalen Störungen wieder stabilisiert, ist das Making-of-Team verschwunden. Herzog, die falsche Sonarassistentin und der Skipper sind die letzten Personen an Bord.

Oliver Fahle identifiziert vergleichbare Momente auch in anderen Mockumentaries: Der oder das Gefilmte attackiert die Kamera und schaltet die Crew im hors-cadre aus. Die Kamera geht zu Boden, filmt aber führungslos weiter. Solche Angriffe auf den Aufnahmeapparat gehen nach Fahle (2020, S. 92–93) über die Anleihen am *direct cinéma* oder *cinéma vérité* hinaus, weil sie dem Dokumentarfilm ein Stück weit den Boden entziehen. Mit den Benutzer*innen der Kamera verschwindet eine Instanz, die die Aufnahmen in eine referentielle Ordnung überführen, also die Aufzeichnungen in eine dokumentarische Struktur einbetten könnte. In *INCIDENT AT LOCH NESS* ist es Herzog selbst, der dieses Auslaufen des Dokumentarischen im stumpfen Registrieren zunächst noch verhindern kann. In einer heroischen Anstrengung übernimmt er die Making-of-Kamera – und damit kurzfristig wieder die Kontrolle über die dokumentarische Situation. »There was noting left to do at that point but shoot« (TC 01:21:13), erklärt Herzog, der in Schwimmweste und Neoprenanzug wenig später das sinkende Boot verlassen muss, um sich selbst, die Kamera und damit auch das Making-of irgendwie ans nächstgelegene Ufer zu retten.

Von *THE ENIGMA OF LOCH NESS* ist an diesem Punkt nur noch ein produktionsseitiges Außen zurückgeblieben: ein hors-cadre ohne Film. Mit Beristáins analoger Filmkamera verschwinden mögliche Bilder dieses Referenzfilms aus dem Film *INCIDENT AT LOCH NESS*. Was bleibt, ist die Drehsituation als solche, denn die Making-of-Kamera läuft weiter. Herzogs Übernahme von Baileys laufender Videokamera kann folglich auch als Übernahme seines Filmprojekts durch das begleitende Making-of gelesen werden: *HERZOG IN WONDERLAND*, der begleitende Dokumentarfilm, nimmt das in sich auf, was vom Referenzfilm *THE ENIGMA OF LOCH NESS* übriggeblieben ist. Doch auch diese Konstellation ist nur eine vorübergehende. Auch Herzog entgleitet die Kontrolle über die Making-of-Kamera, als das Boot tatsächlich untergeht.

Am Ende triumphiert der Produzent Penn: Ein Ehepaar, das auf einer Ausflugsyacht auf dem See unterwegs ist, fischt morgens den bewusstlosen Herzog aus dem Wasser. Neben ihm dümpelt die immer noch laufende Making-of-Kamera in ihrem Schutzgehäuse. Penn, der schon vorher geborgen wurde, leiht sich den einfachen Consumer-Camcorder von seinen Helfern und filmt, wie Herzog und die Kamera an Bord des Boots gehievt werden. Penn tauscht die Amateurkamera gegen die offenbar weitgehend intakte Making-of-Kamera, schaut kurz die letzten (unscharfen) Aufnahmen durch und beginnt dann, mit dieser Kamera weiterzufilmen. Als alle Überlebenden an Bord sind, steuert Penn jeden einzelnen einmal mit der Making-of-Kamera an, um am Schluss bei

John Bailey und seinem Assistenten anzukommen, die nun zum ersten Mal selbst im Bild sind.

Damit hat sich folgendes Szenario vollzogen: Der abgebrochene Referenzfilm wird im Making-of fortgesetzt, dessen exklusiver Inhalt nun der Raum der gescheiterten Dreharbeiten ist. Am Ende ist es der Produzent, der sich des Making-of bemächtigt, und aus den Aufnahmen den Film *INCIDENT AT LOCH NESS* konstruiert – quasi ein dritter Film, der nun auch das hors-cadre des innerfilmischen Making-of *HERZOG IN WONDERLAND* umfasst. *INCIDENT AT LOCH NESS* könnte dementsprechend als Making-of zum Making-of verstanden werden: als Dokumentarfilm, der eigentlich die Entstehung des Dokumentarfilms *HERZOG IN WONDERLAND* zum Thema hat, der wiederum von einem gescheiterten Dokumentarfilmprojekt namens *THE ENIGMA OF LOCH NESS* handelt.²⁰ Diese Konstruktion mutet wie eine praktische Umsetzung von Paul Arthurs Beobachtung an, dass ein Making-of zuweilen seinen Referenzfilm übersteigt. Das Making-of des Making-of bildet in dieser Mockumentary den eigentlichen Film, den die Zuschauer*innen sehen. Penns Making-of-Making-of bringt es fertig, in Arthurs Worten, »to supplant, even devour, its host« (2004, S. 39).

Damit hängen zwei interessante Begleiterscheinungen zusammen. Erstens wird das hors-cadre hier zunehmend als autonomes Terrain inszeniert, das sich von der engen Bindung an Bilder eines Referenzfilms löst. *INCIDENT AT LOCH NESS* spielt zu großen Teilen in einem Raum, der strukturell eigentlich ein Off des geplanten, aber nicht (oder anders) fertiggestellten Referenzfilm darstellt. Der Nebenschauplatz der Dreharbeiten wird zum Hauptort der Handlung, und dieser Ort ist ein Schauplatz von Auseinandersetzungen, Einmischungen und Störaktionen.

Wenn sich das Umfeld der fingierten Dreharbeiten auf diese Weise über den eigentlich entstehenden Film aufschwingt, kann natürlich diskutiert werden, ob es sich überhaupt noch um ein echtes hors-cadre handelt, also um ein empirisches Außen, das dem Off eines realen Filmbildes entspricht. In der Mockumentary ist mindestens das hors-cadre des Referenzfilms Teil des Hoax', denn es wird erst im Spiel der handelnden Personen erzeugt. Doch das gilt nicht unbedingt für das hors-cadre des innerfilmisch gedrehten Making-of. Die Aufnahmen von Baileys Kamerateam sind größtenteils die tatsächlichen Bilder des Films *INCIDENT AT LOCH NESS*, bzw. suggeriert der Film, überwiegend aus diesen Aufnahmen zu bestehen. Wenn in Konfliktmomenten ein hors-cadre dieser Bilder evoziert wird, dann wird also auf ein Außen verwiesen, das im realen Off dieser Bilder situiert ist. Auch, wenn das Geschehen vor der Kamera eine uneigentliche Performance ist, bleibt das evozierte hors-cadre tatsächlich das Außen der Kadrierung. Denn die Kadrierung als solche ist nicht fingiert oder gefälscht.

Zweitens fällt auf, dass die Übernahme des gescheiterten Films durch das Making-of auch als Ablösung des analogen Films durch digitale Videoaufzeichnungen erzählt wird. Beristáins analoge 16mm-Kamera ist die erste, die ausfällt und über Bord geht.

20 Bei dieser Schachtelkonstruktion bleibt allerdings, wenigstens innerfilmisch, die Frage der Autorchaft unbeantwortet. Es ist unklar, ob Penn derjenige sein soll, der für die Anordnung der Aufnahmen und der begleitenden Interviews verantwortlich ist. Immerhin ist es gerade Penn, der in den Interviews und Spielszenen nicht sonderlich gut wehkommt.

Am Schluss filmt Penn mit einem digitalen Camcorder, bevor er wieder auf die ebenfalls digitale Videokamera des Making-of-Teams zurückgreift. Das Making-of, das seinen Referenzfilm schluckt, wird also mit dem digitalen Film assoziiert. Ich werde diesen Gedanken zum Abschluss des Kapitels wieder aufgreifen, weil die Assoziation von Making-of-Praktiken mit spezifisch ›digitalen‹ Bildern in allen hier diskutierten Beispielen eine wichtige Rolle spielt. Zunächst soll aber der Beziehung zwischen Making-of und Mockumentary weiter nachgegangen werden.

Faking-of-Epistemologie

Vergleicht man *INCIDENT AT LOCH NESS* mit anderen Filmen, die als Mockumentary bezeichnet werden, fällt eine Gemeinsamkeit ins Auge: Nicht wenige dieser Filme handeln explizit von Dreharbeiten. *THE BLAIR WITCH PROJECT* und *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS* wurden schon erwähnt. Auch in *EXIT THROUGH THE GIFTSHOP* (2010, Banksy) oder *WHAT WE DO IN THE SHADOWS* (2014, Jermaine Clement/Taika Waititi) ist die Ausgangssituation ein Dokumentarfilm, der gewissermaßen simultan zur fortschreitenden Handlung gedreht wird und dem Film entsprechen soll, den die Zuschauer*innen sehen. Im Fokus der fingierten Dokumentarfilme stehen außerdem oft Figuren, die künstlerisch tätig sind, auch wenn es sich nicht unbedingt um Filmemacher*innen handelt. *EXIT THROUGH THE GIFTSHOP* gibt anfangs vor, den Künstler Banksy bei seiner Arbeit zu begleiten; *THE RUTLES*, *THIS IS SPINAL TAP* (1984, Rob Reiner) und *FRAKTUS – DAS LETZTE KAPITEL DER MUSIKGESCHICHTE* (2012, Lars Jessen) widmen sich den abenteuerlichen Karrieren angeblicher Bands.

Es scheint also eine beachtliche Schnittmenge zwischen Mockumentaries und der Form des Making-of zu geben. Wieland Schwanebeck (2013) schlägt dafür sogar einen eigenen Begriff vor: das »Faking-of«, das von künstlerischen Prozessen erzählt, die selbst einen Hoax darstellen. Woher kommt das Interesse der Mockumentary am Filmemachen und, allgemein, an den Entstehungsweisen von Kunst und Populärkultur?

Fahle (2020) zufolge geht es der Mockumentary nicht primär darum, eine möglichst überzeugende Täuschung zu konstruieren. So kann auch für *INCIDENT AT LOCH NESS* angenommen werden, dass Herzogs Dokumentarfilmprojekt relativ schnell als Hoax erkannt wird – spätestens durch den nächtlichen Monsterangriff. Für das Phänomen Mockumentary ist es außerdem unerheblich, wie komisch das *mock* in der Mockumentary jeweils ausfällt. Das Kernanliegen der Mockumentary ist nämlich, laut Fahle, ein anderes. Ihm zufolge leisten die Filme in erster Linie Aufklärungsarbeit »über die Natur oder die Realität des Dokumentarfilms und des Dokumentarischen«, indem sie »den Dokumentarfilm als philosophisches, oder genauer, epistemologisches Problem [behandeln]« (ebd., S. 89).

Die Aufklärungsarbeit der »Faking-of«-Filme könnte vor diesem Hintergrund darin bestehen, dass sie ihre Zuschauer*innen erstens auf die mediale Konstruktion der dokumentierten, künstlerischen Verfahrensweisen und Entstehungsprozesse aufmerksam machen. Zweitens können sie auch die ökonomischen Motive der Macher*innen offenlegen, was filmindustrielle Making-ofs eher vermeiden würden. Felix Lempp und Janis Funk (2014) argumentieren in diesem Sinne, dass Making-ofs als Marketinginstru-