

Andreas Sudmann

Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1435>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sudmann, Andreas: Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 19: Faktizitäten, Jg. 10 (2018), Nr. 2, S. 42–53. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1435>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

FAKE-DOKUS UND IHR BEITRAG ZUR KRISE DER REPRÄSENTATIONSKRITIK

Der nachfolgende Beitrag, das sei seinen Leser_innen vorab versichert, operiert mit keinem Fake.

Dieser Hinweis mag auf den ersten Blick etwas seltsam oder vielleicht sogar schlicht deplatziert erscheinen. Dennoch verführen Fragestellung und Thema dieses Essays dazu, das Spiel mit dem Fake, welches sogenannte *Fake Documentaries* (im Folgenden kurz: Fake-Dokus) betreiben, für die Form ihrer wissenschaftlichen Reflexion zu übernehmen. Trotz oder vielmehr gerade wegen dieser vorangestellten Zusicherung hätte man als Leser_in allen Grund, ihr zu misstrauen. Eine solche Erkenntnis oder Haltung mag auf ganz unterschiedlichen Erfahrungen beruhen. Zu letzteren könnte etwa die Rezeption eines thematisch einschlägigen Dokumentarfilms namens *F for Fake* (FR/IR/D 1973) von Orson Welles gehören, ein Film, der sich durch eine kluge Reflexion der kulturellen Praxis von Fake bzw. Fälschung auszeichnet. So behauptet Welles in seiner Rolle als Erzähler zu Beginn, dass das nachfolgend Gezeigte selbst keinen Fake enthalte, bloß um am Ende des Films doch dieser Erklärung zuwiderzuhandeln – allerdings, wie sich letztlich herausstellen wird, nur dem Schein nach. Zum Schluss von *F for Fake* wendet sich Welles erneut an die Zuschauer_innen und erinnert sie daran, dass er zu Beginn den Geltungsanspruch seiner Erklärung auf die Dauer einer Stunde eingeschränkt hat. Als der Film tatsächlich von einem Hoax Gebrauch macht, war die Stunde vorbei.¹

Damit wäre ich bereits bei einem zentralen Charakteristikum von Fake-Dokus angekommen. Die im wissenschaftlichen oder kulturellen Diskurs so bezeichneten Film- und Fernsehproduktionen bekennen sich nämlich typischerweise irgendwann zum Fake oder kalkulieren zumindest seine Aufdeckung ein. Mitunter ist der Fake sogar von Anfang an als solcher dechiffrierbar. Dadurch lassen sich einerseits Praktiken des Fakes grundsätzlich von Praktiken der Fälschung unterscheiden. Denn anders als bei der Fälschung ist beim Fake, laut

¹ Um das Vergnügen von Zuschauer_innen nicht zu schmälern, die den Film noch nicht kennen, wird der Hoax an dieser Stelle nicht verraten. Im Übrigen ist seine mediale Form hier wichtiger als der konkrete Inhalt.

Martin Doll, «die Aufdeckung oder *Enttäuschung* nicht akzidentiell, sondern konstitutiv.»² Andererseits sind die Grenzen zwischen Praktiken des Fakes und solchen der Fälschung zwangsläufig fließend. Formen und Verfahren des Fakes müssen sich eben bis zu einem gewissen Grad mit solchen der Fälschung decken. Zudem ist die Bestimmung der Aufdeckung des Fakes als entweder akzidentiell oder als konstitutiv keineswegs immer so eindeutig vorzunehmen. So liegt ein wesentlicher Reiz von Fake-Praktiken auch darin begründet, dass sie als solche zuweilen schwer identifizierbar sind.

Um die Abgrenzung von Fake und Fälschung soll es jedoch im Weiteren nur am Rande gehen, stattdessen sind für die hier vorgestellten Überlegungen folgende eng miteinander verbundene Aspekte erkenntnisleitend: Erstens soll das ästhetisch-epistemologische Potenzial von Fake-Dokus befragt werden, die ich – entgegen ihrer Bezeichnung – vor allem als *dokumentarische* Praxis profilieren möchte. Zweitens geht es mir in dem folgenden Beitrag darum, ihre Grenzen als repräsentationskritische Form auszuloten. Als Hinführung soll jedoch zunächst ein kurzer Überblick zur Geschichte und zum akademischen Diskurs der Fake-Dokus vorangestellt werden.

Hinführungen: Zur (Diskurs-)Geschichte der Fake-Dokus

Obwohl die Fake-Doku ein medienübergreifendes Phänomen darstellt, wird sie dennoch in erster Linie in Bezug auf Film- und Fernsehproduktionen diskutiert.³ Als früheste Beispiele ihrer filmischen Ausprägung können *Las Hurdes* (Regie: Luis Buñuel, ESP 1933) und ebenso *David Holzman's Diary* (Regie: Jim McBride, USA 1967) gelten. *This Is Spinal Tap* (Regie: Rob Reiner, USA 1984), *The Rutles: All You Need Is Cash* (Regie: Eric Idle, Gary Weis, UK/USA 1978) oder *Zelig* (Regie: Woody Allen, USA 1983) haben längst den Status von Klassikern. Im Bereich des Fernsehens sind die BBC-Produktion *Spaghetti-Harvest in Ticino* (GB 1957) oder *Das Millionenspiel* (Regie: Tom Toelle, D 1970) oft genannte Referenzen. Vor allem in den letzten rund 20 Jahren hat die Popularität von Fake-Dokus deutlich zugenommen. Man denke nur an Produktionen wie *Forgotten Silver* (Regie: Peter Jackson, NZ 1995), *Borat. Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Regie: Larry Charles, USA/GB 2006), *Banksy: Exit Through the Giftshop* (Regie: Banksy, GB 2010) oder im Bereich des Fernsehens die Serie *The Office* (von Ricky Gervais und Stephen Merchant, BBC Two, GB 2001–2002).

Für die hier aufgelisteten Produktionen wird im kulturellen und akademischen Diskurs auch die generische Bezeichnung Mockumentarys verwendet. In dem Standardwerk *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality* begreifen die Autor_innen Craig Hight und Janet Roscoe Mockumentarys als fiktionale Produktionen, «which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject».⁴ Diese Definition, die ihnen vor allem zur pragmatischen Eingrenzung

² Martin Doll: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2015, 24.

³ Vgl. exemplarisch: Philipp Blum, *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch (queeren) Filmensembles*, Marburg 2017. Siehe auch Christian Hißnauer: *MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen*, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen*, Nr. 1, 2010, 17–27.

⁴ Jane Roscoe, Craig Hight: *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester 2001, 2. Zum Problem der Fiktionalität siehe auch: Jan-Noël Thon: *Fiktionalität in Film- und Medienwissenschaft*, in: Tilmann Köppe, Tobias Klauk (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, New York 2014, 443–466.

ihres Untersuchungsgegenstandes dient, ist sehr weit gefasst, weshalb man sie allein deshalb hinterfragen könnte.⁵ Aufgrund ihrer Extensität öffnet sie jedoch gerade den Blick für das Spektrum und die Ähnlichkeit des Differenten. Denn unter die oben genannte Definition fallen zum einen solche Produktionen, die im Rahmen eines fiktionalen Textes einen nichtfiktionalen Präsentationsmodus lediglich simulieren – mit der Absicht, die Rezipient_innen in dieser Hinsicht (also in Bezug auf seine Fiktionalität) zu täuschen, zu verwirren und/oder sie als medienkompetente Adressat_innen zu einem Spiel herauszufordern, die Fake-Signale als Fake zu entschlüsseln (so etwa *Forgotten Silver*). Zum anderen umfasst die Definition aber auch Produktionen, die von vornherein auf einen ausgestellten, häufig parodistisch-satirischen Kontrast zwischen einer dokumentarischen Darstellungsweise und einem fiktiven Dargestellten setzen, so dass die Zuschauer_innen Fernsehproduktionen wie z. B. *The Office* oder Filme wie etwa *Zelig* mehr oder weniger problemlos einem letztlich fiktionalen Darstellungsmodus zuordnen können. Zugleich existieren jedoch zahlreiche fiktionale Filme wie z. B. *Saving Private Ryan* (Regie: Steven Spielberg, USA 1998), deren ausgestellte Verwendung dokumentarisch konnotierter Darstellungsmittel eben gerade nicht auf einen Kontrast zwischen Signifikant und Signifikat abzielt (oder einen solchen voraussetzt), sondern im Gegenteil auf deren Entsprechung verweist.

Was in Roscoe und Hights Studie von 2001 zunächst noch unberücksichtigt blieb, ist die gewachsene Vielzahl anderer hybrider Formen, die zwischen den Polen des Fiktionalen und Nichtfiktionalen angesiedelt sind, so etwa *documentary dramas*, Reality-Gameshows oder Doku-Soaps, um nur einige zu nennen.⁶ Mit Blick auf derartige Mischformen hat der Kommunikationswissenschaftler John Corner die These vertreten, dass man sich mittlerweile längst in einer Phase des Post-Dokumentarischen befände, als Abkehr von einem traditionellen Dokumentarismus der Ernsthaftigkeit, der Information und des Hinterfragens und als Hinwendung zu dramatisierten *storylines*, Konflikten und der Vorrangstellung der Unterhaltung z. B. in Formen wie der Doku-Soap.⁷

In den letzten Jahren hat das wissenschaftliche Interesse an derartigen Mischformen noch einmal deutlich zugenommen, obwohl weiterhin relativ wenig *medienübergreifende* Untersuchungen speziell zu Fake-Dokus bzw. Mockumentarys vorliegen.⁸ Dabei hat das Dokumentarische als Fake auch außerhalb von Film und Fernsehen eine lange Tradition, wie bereits Orson Welles' Radio-Hoax *The War of the Worlds* (USA 1938) als einschlägiges Beispiel vor Augen führt. Selbst im Feld der Literatur ist das Konzept des Fake-Dokumentarischen nicht unbekannt. Zu denken wäre etwa an Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000), einen postmodernen Roman, der sich u. a. durch zahlreiche Fußnotenverweise immer wieder eines nichtfiktionalen Stils bedient und dabei sogar den Inhalt eines fiktiven Dokumentarfilms mit dem Titel «The Navidson Record» thematisiert. Schließlich sind Fake-Doku-Strategien seit

⁵ So herrscht in der Forschungsliteratur eine gewisse Uneinigkeit, inwieweit Mockumentaries lediglich eine besondere Spielart des Pseudo-Dokumentarischen darstellen, indem sie Formen und Verfahren des Dokumentarischen in erster Linie parodieren, statt sie bloß zu imitieren.

⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Florian Mundhenke: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybridformen*, Wiesbaden 2017.

⁷ John Corner: *What Can We Say About «Documentary»?*, in: *Media, Culture & Society*, Vol. 22, Nr. 5, 2000, 681–688.

⁸ Vgl. u. a. Craig Hight: *Television Mockumentary: Reflexivity, Satire and a Call to Play*, Manchester, New York 2010.

Ende der 1990er Jahre auch immer mehr zu einem populären Repräsentationsmodus der Internetkultur geworden. So machte z. B. die Netzkunstgruppe *The Yes Men* wiederholt damit Schlagzeilen, dass sie sich auf Websites oder Konferenzen als Repräsentant internationaler Institutionen wie der WTO oder Konzernen wie Halliburton ausgab, um absurde Innovationen oder bizarre wissenschaftliche Thesen vorzustellen.⁹ Ein anderes prominentes Beispiel war die auf YouTube publizierte Webserie *lonelygirl15*, die 2006 anlief und deren fiktional-fiktiver Status erst Monate nach Ausstrahlung der ersten Episode aufgedeckt wurde, sehr zum Missfallen zahlreicher Fans, die den dokumentarischen Präsentationsmodus zunächst nicht angezweifelt hatten. Und schließlich wäre wohl jede aktuelle Abhandlung zum Thema Fake und Fälschung unvollständig, wenn sie nicht in irgendeiner Weise einen Bezug zu Donald Trump herstellt. So überrascht es nicht, dass der amtierende US-Präsident bereits während seines Wahlkampfes ebenfalls zum Objekt einigermaßen kreativer Fake-Praktiken wurde, u. a. als ein Computerwissenschaftler am MIT ein künstliches neuronales Netzwerk darauf trainierte, den rhetorischen Stil von Trump anhand dessen Tweets und Reden zu erlernen und die entsprechenden Ergebnisse über einen Twitter-Bot namens «DeepDrumpf» zu veröffentlichen. Offensichtlich handelte es sich dabei um keine allzu schwere Lernherausforderung für das künstliche neuronale Netzwerk, wie der Trainer seinerzeit augenzwinkernd die Leistung seines Bots kommentierte.

Derartige Phänomene fordern dazu heraus, den Blick auf unterschiedliche Fake-Praktiken des Dokumentarischen zu erweitern. Aber für den hier zu konturierenden kritischen Fokus reicht es aus, sich auf Beispiele der Filmkultur zu beschränken.

Eine allgemeine Tendenz der bisherigen Forschung zu Mockumentarys und Fake-Dokus scheint mir darin zu bestehen, dass sie entsprechende kulturelle Produktionen in erster Linie einseitig als erzähl- und gattungstheoretisches Problem diskutiert, nicht zuletzt in Abgrenzung zu anderen, bereits erwähnten Hybridformen zwischen den Polen des faktualen und fiktionalen Erzählens. Viele dieser klassifikatorischen Zugriffe stellen jedoch nur selten in Rechnung, dass es ohnehin zum Kennzeichen kultureller Praktiken gehört, immer wieder Versuche generischer Einhegungen und Bestimmungen zu unterlaufen.¹⁰

Ob Mockumentarys bzw. Fake-Dokus nun auf den erkennbaren Kontrast zwischen faktuellem und fiktionalem Präsentationsmodus setzen oder im Hinblick auf die genannten Modi eher ein Verwirr- oder Täuschungsspiel betreiben, stets wird in der Forschung ein Aspekt besonders intensiv diskutiert: ihr kritisch-selbstreflexives Potenzial. Entsprechend wird als ästhetische Leistung von Fake-Dokus immer wieder hervorgehoben, dass sie Rezipient_innen für die prekären Wahrheitsansprüche und Wirklichkeitsbezüge dokumentarischer Formen und Verfahren sensibilisierten. In Bezug auf dieses ihnen zugeschriebene ästhetische Vermögen stehen sie somit in einer langen historischen

⁹ Vgl. Doll: *Fake und Fälschung*.

¹⁰ Vgl. Friedrich Balke, Oliver Fahle: Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 11, 2014, 10–17.

Tradition repräsentationskritischer Praktiken etwa der Philosophie, der Literatur, der Malerei, aber natürlich auch der dokumentarischen Praktiken etwa des Fernsehens, des Films oder der Fotografie. Vertreter einer repräsentationskritischen Praxis im Bereich des (Dokumentar-)Films wären etwa Chris Marker, Harun Farocki oder auch Jean Vigo. Aus dem Bereich der Fotografie könnte man hier u. a. an Werke von Martha Rosler, Richard Prince oder Gary Winogrand denken. Zum Teil handelt es sich bei diesen ästhetischen Praktiken ebenfalls um explizite Reflexionen von Fakes und Fälschungen, etwa wenn Sherrie Levine Fotografien von Walker Evans fotografiert, um sie als eigenständige Arbeiten zu präsentieren.

Wie die folgenden Ausführungen darlegen sollen, scheint mir das den Fake-Dokus zugeschriebene Potenzial einer «subversion of factuality» zu sehr davon abzulenken, dass sie, entgegen ihrer Bezeichnung, vor allem als kulturelle Artefakte in Erscheinung treten, die den Modus des Faktualen in verschiedener Hinsicht gerade nicht in Frage stellen oder verunsichern. Diese These soll nachfolgend an drei Aspekten verdeutlicht werden.

Das Dokumentarische der Fake-Doku

Erstens beschränken sich Fake-Dokus keineswegs darauf, das Dokumentarische zu kommentieren oder zu kritisieren. Vielmehr repräsentieren sie zunächst dessen heterogene Formen und Verfahren: Voice-over-Kommentare, Expert_inneninterviews, die direkte Adressierung der Zuschauer_innen, eine wackelige Kamera, die den Eindruck eines Hier und Jetzt suggeriert – das traditionsreiche Repertoire dokumentarischer Gesten ist weithin bekannt. Aus diesem Grund parodieren Mockumentarys oder Fake-Dokus mit den Mitteln des Dokumentarischen nicht bloß das, was sie darstellen, sondern die Darstellungsmittel des Dokumentarischen selbst. Auf unterhaltsame Weise geschieht das etwa in *The Rutles*, einem Film über eine fiktive Band, der die Beatlemania parodiert und zugleich auf die selbst schon parodistischen Filme der Beatles wie *A Hard Day's Night* (Regie: Richard Lester, UK 1964) verweist. So kann man gleich zu Beginn von *The Rutles* eine eigentümliche Kamerafahrt beobachten, die den Moderator der Reportage während seiner einleitenden Ausführungen begleitet, dann jedoch sehr rasch an Geschwindigkeit zulegt und ihm plötzlich, ohne erkennbaren Anlass davoneilt. Absurderweise zeigt sich der Moderator dadurch überhaupt nicht irritiert, sondern läuft der mobilen Kamera pflichtschuldig hinterher, um auch noch den Rest seines Textes präsentieren zu können.

Zweitens sind Fake-Dokus immer auch Dokumentationen des Fakes selbst, indem sie die Strategien ebenso wie die *Effekte* der Täuschung dokumentieren. Letzteres lässt sich sehr plastisch am Beispiel des Films bzw. der Kunstfigur Borat veranschaulichen, der als vermeintlicher Fernsehreporter im Auftrag des Innenministeriums von Kasachstan die USA bereist, um Informationen über

die Sitten und Bräuche der Menschen des Landes zu gewinnen. Zum einen kann man *Borat* als Parodie der ethnografischen Filmform verstehen. Zum anderen besteht ein nicht unerheblicher Reiz des Films darin, dass *Borat* mit seiner Fake-Performance in der Tat etwas zutage fördert, was man jenseits des Parodistischen als ethnografische Erkundung einer Lebenswelt oder eines Milieus (außerhalb des Films) verstehen kann.

Drittens dokumentieren Fake-Dokus schließlich etwas, was gleichsam außerhalb des Fakes situiert, d. h. von ihm nicht direkt betroffen ist. Dies lässt sich exemplarisch anhand von Cheryl Dunyes *The Watermelon Woman* (USA 1996) aufzeigen.¹¹ Die vermeintliche Dokumentation präsentiert ein Selbstporträt der Filmemacherin Cheryl Dunye bei ihrer Arbeit zu einem Dokumentarfilm über das Leben einer afrikanisch-amerikanischen Kleindarstellerin der goldenen Hollywoodära, die im Abspann stets lediglich als «The Watermelon Woman» bezeichnet wurde.

Im Verlauf des Filmes findet Dunye durch Gespräche mit vermeintlichen Zeitzeug_innen, Filmexpert_innen und Archivar_innen immer mehr über das Leben der Watermelon Woman heraus, insbesondere, dass sie eigentlich Fae Richards hieß und die Geliebte einer weißen Hollywoodregisseurin namens Martha Page war. Zwischendurch hält Dunye regelmäßig ihre Gedanken zum Filmprojekt im Stil eines Videotagebuchs fest und stellt des Öfteren Bezüge zwischen ihrem Leben und dem von Fae Richards her. Am Ende des Films heißt es jedoch im Abspann: «*Sometimes you have to create your own history. The Watermelon Woman is fiction.*» Die markierte Erfindung stellt also nicht nur den Fake-Charakter der Doku heraus, sondern dokumentiert gleichzeitig eine bedeutende Leerstelle in der Filmgeschichte: die historische Unsichtbarkeit und Ausblendung afrikanisch-amerikanischer Schauspieler_innen und Regisseur_innen überhaupt, sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in der Praxis des Films selbst.

Mit der Sichtbarmachung des Unsichtbaren wird Geschichte und Geschichtsschreibung als Produkt einer hegemonialen Kultur ausgewiesen. Und dieser politisch-kritische Einsatz ist aufs Engste mit der Destabilisierung filmischer Authentifizierungsstrategien verbunden. Genau diese Kopplung des Fakes an die Frage hegemonialer Bedeutung von Geschichte und Geschichtsschreibung lässt sich anschaulich anhand des Interviews mit Camille Paglia verdeutlichen, die in Dunyes Film (vermeintlich) als sie selbst auftritt. Auf formaler Ebene wird das Interview mit einer typischen dokumentarischen Geste präsentiert: So sind die Äußerungen von Paglia mit ihr auf eine Weise zusammengefügt, die subtil die filmische Bearbeitung und entsprechenden Auslassungen des Gesprächsmaterials hervorhebt. Quer zu dieser formalen Gestaltung steht der Inhalt von Paglias Aussagen, d. h. ihre ironisch-provokativen «Gegenlesarten» zu stereotypen Darstellungsformen afrikanisch-amerikanischer Menschen in Filmen, insbesondere mit Blick auf die Figur der *Black Mammy*. So behauptet Paglia:

¹¹ Siehe dazu auch den Beitrag von Astrid Deuber-Mankowsky in diesem Schwerpunkt, 35.

A lot of the tone of recent African American scholarship ... tries to say about the black mammy that her large figure is desexualizing, degrading, dehumanizing, and this seems to me so utterly wrong ... the large woman is a symbol of abundance, is a kind of goddess figure. [...] even the presence of the mammy in the kitchen ... [manche nehmen an, sie sei] a slave, a servant, subordinate. Well ... my Italian grandmothers never left the kitchen, in fact this is why I dedicated my first book to them. And Hattie McDaniel in *Gone with the Wind* is the spitting image of my grandmother in her style, in her attitude, her ferocity – so it brings tears to my eyes.¹²

Auf diese Weise, durch den Modus der Hyperaffirmation, betont der Film tatsächlich, was die ironische Form ihrer Aussagen scheinbar negiert: die Instabilität der Bedeutung von Stereotypen, von Bildern ebenso wie von der Mockumentary-Form insgesamt.

Dennoch besteht das ästhetisch-politische Potenzial dieser Fake-Doku eben nicht nur darin, mit dem Akt der Erfindung von Geschichte auf deren Leerstellen aufmerksam zu machen, sondern in der Tat auch etwas außerhalb der fiktiven Welt Vorfindbares zu dokumentieren. So tauchen im Film nicht nur Bezüge zu klassischen Hollywoodfilmen der 1930er Jahre mit der Figur der *Black Mammy* auf, sondern auch mit Verweise auf die Werke von zeitgenössischen Regisseuren wie Spike Lee sowie auf die kulturelle Praxis der sogenannten *race films* als einer Form unabhängiger Produktionen von, über und für ein vorwiegend afrikanisch-amerikanisches Publikum. *The Watermelon Woman* positioniert sich damit nicht allein als repräsentationskritischer Film, indem er etwa die prekäre Authentizität dokumentarischer Formen ausweist. Vielmehr kennt der Film, wie dargestellt, sehr wohl eine Realität außerhalb des Films, auf die er sich bezieht und die er zu problematisieren versucht, aber die er als referenzierbare Welt keineswegs grundsätzlich in Frage stellt.

Was kann aber die hier vorgenommene Hervorhebung des Dokumentarischen der Fake-Doku vermitteln? Zeigt sie nicht – so könnte man einwenden – zuvorderst, dass jeder Film in irgendeiner Hinsicht dokumentarisch lesbar ist?¹³ Und in der Tat wäre diese Frage zu bejahen. Das filmische Artefakt allein kann keine fiktionalisierende oder dokumentarisierende Lektüre garantieren, sondern nur der Möglichkeit nach durch Signale des Dokumentarischen (bzw. des Fiktionalen) eine entsprechende Rezeption in Gang setzen. Analog dazu ist auch das Vermögen der Fake-Dokus, das Dokumentarische als Konstrukt oder spezifischer: die Unterscheidungsmöglichkeit faktualer und fiktionaler Formen zu problematisieren, grundsätzlich beschränkt. Stattdessen führen sie in ihren vielfältigen Erscheinungsformen immer wieder aufs Neue vor Augen, wie schwierig es ist, die Unterscheidung faktual versus fiktional ausschließlich mit einem Bezug auf das Werk selbst zu begründen.

Aber mein Hauptargument ist ein anderes: So scheint mir die Rede von einer Subversion des Dokumentarischen vor allem *in struktureller Hinsicht* hinterfragenswert zu sein, und zwar genau deshalb, weil Fake-Dokus immer

¹² Interviewpassagen aus: *The Watermelon Woman* (Regie: Cheryl Dunye, USA 1996), Transkription A.S.

¹³ Vgl. dazu Dirk Eitzen: *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, in: *Cinema Journal*, Vol. 35, Nr. 1, 1995, 81–102.

wieder Stile, Codes und Konventionen des Dokumentarischen reproduzieren, um sie sodann als trügerische oder prekäre Signale von Wirklichkeitsbezügen und Wahrheitsbehauptungen auszuweisen. Im Grunde scheint es zwar so, als ob Fake-Dokus, etwa durch ästhetische Strategien der Verunsicherung, die Repräsentation des Dokumentarischen destabilisieren. Aber tatsächlich implizieren Fake-Dokus fast unvermeidlich, dass die typischen Ausprägungen faktualer bzw. dokumentarischer Formen stabilisiert werden.

Aus diesem Grund kann es auch nicht überraschen, dass Fake-Dokus immer wieder ahistorisch operieren. Zwar kommentiert eine Mockumentary wie z. B. *The Office* vielleicht den Exzess hybrider Formen zwischen den Polen des Fiktionalen und Nichtfiktionalen, indem die entsprechende Serie auch als Parodie der Doku-Soap-Form und ihrer Genese lesbar ist. Aber letztlich müssen Fake-Dokus stets erst konventionelle, d. h. fixierte Vorstellungen des Dokumentarischen erzeugen, um sie dann zu problematisieren. Gerade deshalb fällt es ihnen auch schwer, die *Entwicklung* dokumentarischer Formen und Verfahren darzustellen oder diese repräsentationskritisch zu behandeln. Das krisenhafte Moment der Fake-Doku als repräsentationskritisches Projekt besteht also darin, dass die Repräsentationskritik gerade das, was sie kritisiert, d. h. eine bestimmte Form der krisenhaften Repräsentation, immer wieder reproduziert.¹⁴

Damit komme ich auf einen Punkt zurück, den ich zuvor schon angedeutet habe. Vielleicht reicht es nicht aus, die Funktion einer Repräsentationskritik allein darin zu sehen, binäre Oppositionen wie die Unterscheidung von Fiktionalem und Nichtfiktionalem zu irritieren oder, wie die Mockumentary-Forschung, Hybridformen zwischen den Polen des Dokumentarischen und Fiktionalen gattungslogisch bestimmen zu wollen. Für ein Projekt der Repräsentationskritik kommt es vielmehr darauf an, die Bedingungen der Konstitution derartiger Unterscheidungen wie <fiktional> versus <faktual> oder <Abbildern> versus <Trugbildern> selbst in den Blick zu bekommen. Letzteres möchte ich nachfolgend anhand einer Interpretation der platonischen Trugbild-Konzeption von Gilles Deleuze zeigen.¹⁵

Trugbilder und die «Umkehrung des Platonismus»

Deleuze hat sich in einem Text im Anhang seines Werkes *Logik des Sinns* dafür interessiert, was bei Platon, insbesondere in Bezug auf dessen Dialog *Sophistes*, als *Motiv* hinter dessen Differenzierung (*Dibairesis*) und Hierarchie von Idee versus Abbild, Abbild versus Trugbild steht. Das «Motiv» der Teilung, so Deleuze, sei schon bei Platon nicht die fortlaufende Bestimmung der Arten einer Gattung, sondern die Selektion einer «Stammlinie», d. h. die «Auslese» geeigneter, d. h. echter oder unechter Bewerber. Für die Selektion sei jedoch eine Begründung erforderlich. Diese Begründung ist bei Platon der Mythos, der selbst aufgrund seiner inhärent «stets zirkulären Struktur» nicht

¹⁴ Auf der Basis dieses Arguments darf man jedoch nicht den voreiligen Schluss ziehen, dass der Fake-Doku deshalb jegliches repräsentationskritisches Potenzial abzuspüren sei, noch soll mit ihm hier begründet werden, dass der Blick auf die unterschiedlichen ästhetischen Formen der Fake-Doku obsolet wäre, vgl. dazu Anm. 25.

¹⁵ Die ursprüngliche Anregung hierfür verdanke ich meinem Kollegen Florian Sprenger.

begründet werden muss. Funktion des Mythos sei es nun, ein Selektionskriterium zu liefern, das zur Auswahl passender Bewerber dient.¹⁶ Ich möchte das knapp veranschaulichen: So legt nach Deleuze der zirkuläre Mythos dar, dass die «Definition des Staatsmannes als <Hirte des Menschen> buchstäblich nur zum archaischen Gott paßt, doch daraus ergibt sich ein Selektionskriterium, dem die verschiedenen Menschen [...] auf ungleiche Weise entsprechen.»¹⁷ Im platonischen Dialog des *Politikos* werde dementsprechend, so Deleuze, folgende Unterscheidung vorgenommen: «der wahre Staatsmann oder begründete Bewerber, dann Verwandte, Diener, Sklaven, bis hin zu den Trugbildern und Fälschungen.»¹⁸ Gegen letztere, die Trugbilder oder Simulakren, hege Platon eine grundsätzliche Abneigung. Denn in der Lesart von Deleuze erkenne schon Platon, dass das Trugbild nicht bloß ein falsches Abbild sei, sondern dass es vielmehr «die Begriffe des Abbilds und die des Vorbilds oder Urbilds in Frage stellt».¹⁹ Folglich bestehe Platons Einsatz darin, die *Höherwertigkeit* der Ab- und Ebenbilder gegenüber den Trugbildern herauszustellen. Demgegenüber votiert Deleuze für etwas, das er – im Anschluss an Nietzsche – als die Aufgabe der modernen Philosophie begreift: nämlich die «Umkehrung des Platonismus», d. h. konkret: die Umkehrung und letztlich Auflösung dieser platonischen Bildhierarchie. Entsprechend soll man Deleuze zufolge

die Trugbilder aufsteigen lassen, ihre Rechte zwischen den Ikonen oder den Abbildern geltend machen. Das Problem betrifft nicht mehr die Unterscheidung Wesen – Erscheinung oder Urbild – Abbild. Diese Unterscheidung ist in der Welt der Repräsentation wirksam; es geht um Einführung der Subversion in diese Welt, um <Idoledämmerung>. Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das *Original* wie das *Abbild*, das *Modell* wie die *Reproduktion* verneint.²⁰

Was bedeutet dieses platonische Mimesis-Modell und seine Umkehrung nun jedoch für unsere Zwecke? Ich versuche eine Übertragung. Es gibt eine Idee des Dokumentarischen als mythisches Modell, z. B. die Authentizität als transzendentes Prinzip, die eine Relation von Wahrheit, Echtheit oder Glaubwürdigkeit zu begründen erlaubt. Es gibt sodann die Bewerber, d. h. die verschiedenen dokumentarischen Praktiken, die diesem Modell als Abbilder oder Ebenbilder approximativ mehr oder weniger entsprechen. Und schließlich gibt es die Fake-Dokus als vermeintliche Entsprechungen der Trugbilder, die das ganze System der Unterscheidung und Hierarchie (Urbild, Abbild, Trugbild) in Frage stellen, das Deleuze als ihr produktives Potenzial bestimmt.

Die entscheidende Frage lautet also: Kann man Fake-Dokus (oder Mockumentarys) als solche Trugbilder fassen und ihnen zudem – hier Deleuze folgend – ein produktiv umstürzlerisches Potenzial sowohl hinsichtlich des Denkens als auch hinsichtlich der Praxis der Repräsentation zusprechen? Meine These oder Antwort auf diese Frage lautet, dass Fake-Dokus in der Regel nicht als <produktive> Trugbilder gelten können, die im emphatischen Sinne als repräsentationskritisch

¹⁶ Gilles Deleuze: Trugbild und antike Philosophie, in: ders.: *Logik des Sinns*, Frankfurt/M. 1993, 311–340, hier 312.

¹⁷ Ebd., 312 f.

¹⁸ Ebd., 313.

¹⁹ Ebd., 314.

²⁰ Ebd., 320. Herv. i. Orig.

zu bestimmen wären. Eine Begründung hierfür wurde bereits dargelegt: Derartige kulturelle Erzeugnisse hinterfragen nicht bloß das Dokumentarische als Repräsentation, sondern stabilisieren es gleichermaßen, und zwar nicht nur in Form dieser oder jener spezifischen Ausprägung, sondern nachgerade als mythisches Modell selbst.²¹

Insofern Fake-Dokus ihre Zweckbestimmung als *buchstäbliche Trugbilder* ostentativ ausflaggen, stellen sie zudem schwerlich eine subversive Praxis dar, wie das zuweilen in der akademischen Forschung zu Mockumentarys oder *Fake Documentaries* behauptet wird.²² Die Subversion impliziert hintergründige bzw. verborgene Aktivitäten statt exponierte. Somit wären zunächst einmal ausschließlich Fälschungen als potenziell subversive Praxis aufzufassen, nicht aber Fakes, die sich als Fälschung oder Täuschung eindeutig zu erkennen geben. Gleichwohl können auch Fakes durchaus diese Hintergründigkeit und damit – der Möglichkeit nach – einen subversiven Status für sich reklamieren, solange sie eben als Fälschung wirksam und folgenreich sind. Und mitunter ist dies auch bei Fake-Dokus der Fall, wie ein letztes Beispiel verdeutlichen soll.

Bei *Forgotten Silver* von Peter Jackson und Costa Botes haben tatsächlich eine ganze Reihe von Zuschauer_innen nach der Erstausrahlung im Fernsehen den Behauptungen dieser Fake-Doku geglaubt, dass nämlich die Entdeckung eines bis dato weitestgehend unbekanntes neuseeländischen Filmemachers zur Folge habe, die gesamte Filmgeschichte umschreiben zu müssen: Denn angeblich sei dieser Regisseur namens Colin McKenzie, so erfährt man im Laufe der Dokumentation, u. a. für die erste Großaufnahme, die erste Kamerafahrt und den ersten Tonfilm der Filmgeschichte verantwortlich gewesen. Diese Aneinanderreihung einer unwahrscheinlichen Behauptung an die nächste hat jedoch bei einer beträchtlichen Zahl von Zuschauer_innen seinerzeit keine Skepsis hervorgerufen. So konnte der Fake hier gerade aufgrund seiner Nichtmarkierung einen subversiven Effekt entfalten. Und dieser bestand darin, wenngleich auch nicht beabsichtigt, ein Begehren nach einem nationalen Mythos des Ursprungs sichtbar zu machen, das ansonsten vielleicht verborgen geblieben wäre.

Die Krise der Repräsentationskritik

Zum Abschluss möchte ich noch einmal das Konzept einer Krise der Repräsentationskritik in das Zentrum meiner Überlegungen stellen, da es auch jenseits der Kulturbereiche von Film und Fernsehen gewichtige Fragen aufruft: Welche historischen Formen einer solchen Krise lassen sich differenzieren? Welche Geltung können sie beanspruchen? Was sind Bedingungen ihrer Entstehung und Wahrnehmung? Und nicht zuletzt: In welchem Zusammenhang steht sie zu heterogenen Konzepten einer Krise der Repräsentation? Diese Problembe-
reiche sind in den Diskursen verschiedener Disziplinen zur Postmoderne und

²¹ Man kann dieses Argument auch noch zuspitzen: Es ist gerade die «dekonstruktive» Praxis der Fake-Doku, die eine spezifische Auffassung dokumentarischer Wahrheit (bzw. Glaubwürdigkeit, Echtheit) als mythisches Modell voraussetzt und zugleich reproduziert.

²² Vgl. u. a. Roscoe u. a.: *Faking It*. Vgl. auch: Miranda Campbell: *The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony*, in: *Taboo. The Journal of Culture and Education*, Vol. 11, Nr. 1, 2007, 52–62.

zum Postmodernismus ebenso umfangreich wie kontrovers bearbeitet worden.²³ Demgegenüber war der Fokus meines Beitrags deutlich begrenzter: Es ging mir darum aufzuzeigen, wie eine oftmals als repräsentationskritisch qualifizierte Form sich von vornherein strukturell aufhebt und auf diese Weise gleichsam systemisch zu einer Krise der Repräsentationskritik beiträgt statt quasi als deleuzianisches Projekt der Umkehrung des Platonismus produktiv an einer Krise der Repräsentation mitzuwirken.

Ungeachtet des Scheiterns von Fake-Dokus in dieser Hinsicht bleibt jedoch die Frage bestehen, was es *nach* der Postmoderne sowie im Lichte der langen und heterogenen Tradition der Repräsentationskritik überhaupt bedeutet, dieses Projekt fortzusetzen. Ihre Beantwortung verlangt nach einer längeren Abhandlung, die hier nicht mehr geleistet werden kann. Dennoch möchte ich zumindest auf eine Paradoxie hinweisen, die mir für ein solches Vorhaben grundlegend scheint und bereits vor einigen Jahren von der Dokumentarfilmemacherin und -theoretikerin Hito Steyerl prägnant herausgestellt wurde:

Dokumentarische Wahrheitsansprüche werden als etwas betrachtet, was konstruiert und im Wesentlichen hergestellt ist. Dokumentarische Wahrheit ist ein Produkt, das Macht und Wissen miteinander verknüpft. Kaum jemand glaubt jedoch an dieses Produkt. Das Misstrauen gegenüber diesem instrumentellen Typus von dokumentarischer Wahrheit ist mittlerweile längst zur Gewohnheit geworden. Die Leute sind sich des instrumentellen Charakters der Wahrheiten, die von Institutionen und Großunternehmen verbreitet werden, sehr wohl bewusst. Aber dieses Misstrauen hat paradoxerweise kaum einen Einfluss auf die Macht des Dokumentarischen.²⁴

Genau diese Paradoxie, von der Steyerl hier spricht, wird zwar auch von den televisuellen und filmischen Formen der Fake-Dokus als Problem veranschaulicht, aber eben nicht oder kaum als solches von ihnen reflektiert. Indem sie spielerisch die Codes des Dokumentarischen exponieren oder diese zum Zwecke der (temporär begrenzten) Täuschung nutzen, demonstrieren Fake-Dokus sowohl die Macht dokumentarischer Gesten als auch deren prekär-kritische Stellung. Allein das mag man auch als ihre repräsentationskritische Reflexionsleistung anerkennen und würdigen. Dennoch hat diese, wie argumentiert wurde, gewisse Grenzen: Fake-Dokus sind eben nicht nur mit dem beinahe unvermeidlichen Problem konfrontiert, dass sie immer auch die Codes und Gesten des Dokumentarischen reproduzieren (müssen). Vielmehr sind sie aufgrund der Bindungskräfte ihrer eigenen Form, den Fake als Fake entweder von vornherein sichtbar zu machen oder im Gegenteil zunächst zu verbergen, so sehr mit sich selbst beschäftigt, dass sie eo ipso nur selten in der Lage sind, die Paradoxie, auf die Steyerl hinweist, in ihrer historischen Dimension erschließen und/oder (selbst-)kritisch behandeln zu können.²⁵

Eine solche Reflexion scheint mir jedoch erforderlich zu sein, wenn man über den Krisenstatus der Repräsentationskritik diskutieren und sich dem

²³ Um zur Erinnerung einige einschlägige Werke und Autor_innen der Diskussion um die Postmoderne hier hervorzuheben: Jean-François Lyotard: *La Condition Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir*, Paris 1979. Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, New York 1988. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991. Zum Überblick siehe auch Wolfgang Welsch: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, 1994. Vgl. auch Ihab Habib Hassan: *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio 1987.

²⁴ Hito Steyerl: Ungeschaffene Wahrheit. Produktivismus und Faktographie, dort datiert März 2009, eipcp.net/transversal/0910/steyerl/de, gesehen am 20.3.2017.

²⁵ Selbstverständlich gibt es zuweilen Fake-Dokus, die in dieser Hinsicht als Ausnahme die Regel bekräftigen. *The Watermelon Woman* wäre ein Beispiel hierfür. Gleichwohl kann anscheinend auch dieser Film nicht der Paradoxie entkommen, dass er die Macht des Dokumentarischen gerade dadurch implizit affirmiert, dass er sie zu irritieren versucht. Muss man deshalb vielleicht sogar von einer Aporie der Fake-Doku reden? Nicht unbedingt. Immerhin könnten Fake-Dokus durchaus diese substanzielle Verstrickung in das Regime der Repräsentation des Dokumentarischen thematisieren. Dass sie es in aller Regel nicht tun, ist ihrer eigenen Form geschuldet.

Problem stellen möchte, wie es nach den komplexen Diskursen und Praktiken des Postmodernismus bzw. der Postmoderne möglich ist, über eine Wahrheitspolitik des Dokumentarischen zu reden oder sie gar zu begründen und dabei vielleicht auch an einem Wahrheitskern von Bildern festzuhalten. Dass ein solches Projekt wichtiger ist denn je, muss in Zeiten, in denen die politische Führung eines demokratischen Staates unliebsame Formen einer wesentlich über Bilder vermittelten Berichterstattung schlicht als «fake news» oder «fake media» diffamieren und eigene nachweisbare Falschbehauptungen dreist als «alternative facts» ausstellen kann, kaum eigens betont werden.
