



**Universität
Zürich^{UZH}**

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts in Filmwissenschaft

der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

im Rahmen des universitätsübergreifenden Masterstudienprogramms *Netzwerk Cinema CH*

Konstruktion und Dekonstruktion des Star-Images im Mockumentary

**Eine Analyse der Filme I'M STILL HERE, INCIDENT AT LOCH NESS und
THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN**

Verfasserin: Fabienne Berner

Matrikel-Nr.: 06-687-594

Referentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Seminar für Filmwissenschaft

Abgabedatum: 08.01.2016

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Filmkorpus	2
1.2 Thesen	4
1.3 Vorgehen und Aufbau	5
2. Mockumentary	6
2.1 Definitionsansätze	7
2.2 Authentizität und Dokumentarfilm	8
2.3 Das Spiel mit Authentisierungsstrategien	9
2.4 Pragmatische Fassbarkeit des Phänomens	11
2.5 Dokumentarisierende und fiktionalisierende Lektüre	13
2.6 Die enunziative Haltung	15
2.7 Grade der Reflexivität	16
3. Star-Images	19
3.1 Theoretische Ansätze	19
3.2 Drei Star-Images	25
3.2.1 Joaquin Phoenix	25
3.2.2 Werner Herzog	28
3.2.3 M. Night Shyamalan	29
4. Analyse: Konstruktion und Dekonstruktion von Star-Images im Mockumentary	32
4.1 I'M STILL HERE (2010)	32
4.1.1 Paratextuelle Ebene – Von der Idee bis zur Filmpremiere	32
4.1.2 Innerfilmische Ebene	36
4.1.3 Paratextuelle Ebene: Kinostart und Rezeption in den Medien	44
4.1.4 Paratextuelle Ebene: DVD	46
4.1.5 Fazit zu I'M STILL HERE	47
4.2 INCIDENT AT LOCH NESS (2004)	49
4.2.1 Paratextuelle Ebene – Von der Idee bis zur Filmpremiere	49
4.2.2 Innerfilmische Ebene	52
4.2.3 Paratextuelle Ebene: Kinostart und Rezeption in den Medien	61
4.2.4 Paratextuelle Ebene: DVD	62
4.2.5 Fazit zu INCIDENT AT LOCH NESS	65
4.3 THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN (2004)	66
4.3.1 Paratextuelle Ebene – Von der Idee bis zur Filmpremiere	66
4.3.2 Innerfilmische Ebene	67
4.3.3 Paratextuelle Ebene: TV-Ausstrahlung und Rezeption in den Medien	76
4.3.4 Paratextuelle Ebene: DVD	77
4.3.5 Fazit zu THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN	77
5. Schlussfolgerungen und Ausblick	78
6. Bibliografie	82
7. Filmografie	88

1. Einleitung

Unter dem Begriff *Mockumentary* wird eine Reihe von Filmen zusammengefasst, welche Kodes und Konventionen des Dokumentarfilms übernehmen, jedoch einen fiktiven Inhalt haben. Die Ereignisse von denen das Mockumentary berichtet, scheinen im Bezug zur realen Welt meist unwahrscheinlich. Einige bekannte Beispiele dafür sind: ZELIG (1983), THIS IS SPINAL TAP (1984), MAN BITES DOG (1992), FORGOTTEN SILVER (1995), OPÉRATION LUNE (2002) oder etwa BORAT (2006). Die Fiktionalität kann bei Mockumentaries unterschiedlich stark markiert sein, und teils werden sie auch als Dokumentarfilme ausgewiesen. Der Zuschauer entscheidet selbst, wie er den Film lesen will. Durch die Indexierung eines Films als Dokumentarfilm können jedoch gewisse Erwartungen geweckt werden. Die Rezeption des Bild- und Tonmaterials wird durch die Erwartungshaltung der Zuschauer gegenüber bestimmten Sendegeräten oder Filmgattungen beeinflusst. Mockumentaries weisen zudem Authentisierungsstrategien auf, welche die Glaubwürdigkeit des Gezeigten erhöhen sollen. Oft werden Archivaufnahmen und Interviews mit realen Persönlichkeiten eingesetzt, da deren Existenz als gesichert gilt und solche Bildtypen als dokumentarisch wahrgenommen werden, d.h. authentisierend wirken. Es werden also filmische Strategien angewandt, um eine bestimmte Wirkung anzustreben. Allgemein gilt, dass Mockumentaries zwar primär zur Unterhaltung dienen (und nicht zur Informations- oder Wissensvermittlung wie der Dokumentarfilm), sie jedoch meist Dogmen und Konventionen hinterfragen und satirische Möglichkeiten bieten, um Kritik an medialen Aspekten der populären Kultur zu üben oder gar den Repräsentationsanspruch des Dokumentarfilms zu dekonstruieren (vgl. Roscoe und Hight 2006: 68-74)¹.

Den Ausgangspunkt meiner Arbeit bilden die drei Mockumentaries I'M STILL HERE von Casey Affleck (2010), INCIDENT AT LOCH NESS von Zak Penn (2004) und THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN von Nathaniel Kahn (2004). Typisch für das Genre werden auch hier Bezüge zur aktuellen Welt geschaffen, dokumentarische Kodes übernommen und Authentisierungsstrategien eingesetzt, um den Zuschauer zu einer dokumentarisierenden Lektüre anzuweisen. Was diese Mockumentaries von anderen unterscheidet, ist die Tatsache, dass die Hauptprotagonisten Stars sind, die sich selbst spielen. Wie erwähnt, kann die Glaubwürdigkeit durch den Auftritt bekannter Persönlichkeiten erhöht werden. Die Stars sind in diesen Filmen aber nicht nur Zeugen eines

¹In meiner Arbeit werde ich den Begriff der *Dekonstruktion* im Sinne von Noël Carroll verwenden, der festhält: "to deconstruct is to take apart, to dismantle, or, more fashionably, to subvert the dominant conventions of filmmaking: that is, this dismantling usually has a destructive connotation to it" (Carroll 1998: 312). Konventionen werden also aufgebrochen und umgestossen. Ähnlich verstehen auch Roscoe und Hight den Begriff der *Dekonstruktion*. Das Mockumentary besitzt somit das Potenzial, "to serve as a site for the active subversion of factual discourse" (Roscoe und Hight 2006: 161).

Ereignisses, sondern ihr Starstatus und ihr Leben stehen im Mittelpunkt des Films. So gewähren sie einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen des Filmbusiness. Ich möchte in meiner Masterarbeit untersuchen, wie in *I'M STILL HERE*, *INCIDENT AT LOCH NESS* und *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* mit dem bereits bestehenden Star-Image der Protagonisten gespielt wird und wie anhand von Authentisierungsstrategien ein Star-Image konstruiert oder dekonstruiert wird. Da diese Strategien weit über die innerfilmische Ebene hinaus reichen können, werde ich in meiner Arbeit aufzeigen, welche Bedeutung die paratextuelle Ebene und vor allem auch der Epitext in den von mir analysierten Mockumentaries spielt.² Es stellt sich zudem die Frage, welche unterschiedlichen Wirkungen in den drei Filmen angestrebt werden und welche Funktionen dem Mockumentary somit jeweils zukommen.

1.1 Filmkorpus

Das Korpus enthält drei Filmbeispiele neueren Datums. Da meine Analyse nicht historisch, sondern systematisch angelegt ist, erfolgte die Filmauswahl aufgrund markanter Konstruktionen, die das Spiel mit dem Image eines Stars im Mockumentary betreffen. Alle drei Beispiele liefern interessantes Material, um verschiedene Varianten der De-/Konstruktion des Star-Images im Mockumentary zu untersuchen: einerseits hinsichtlich der filmischen Authentisierungsstrategien, andererseits, was die paratextuelle Ebene der Medienereignisse betrifft, die um die Filme herum geschaffen wurden. Zum ersten Beispiel: Nach langjähriger Schauspielkarriere, grossen Erfolgen in Hollywood und einer Oscar-Nominierung als bester Schauspieler für *WALK THE LINE* (2006) verkündet Joaquin Phoenix im Dezember 2008 überraschend seinen Rückzug aus dem Filmbusiness: Er wolle nun eine Karriere als Hip-Hopper anstreben und endlich sich selbst sein. In den Medien verbreitet sich die Nachricht rasant. Der als Dokumentarfilm angepriesene *I'M STILL HERE* verfolgt den von der Presse ebenfalls dokumentierten, vermeintlichen Abstieg des Stars. Im Laufe des Films wandelt sich Phoenix' äusserliches Erscheinungsbild vom gut gepflegten Schauspieler zu einem übergewichtigen, bärtigen, ungepflegten Möchtegern-Rapper. Regisseur Affleck hält Phoenix' erste Versuche als Rapper sowie seine Drogeneskapaden, ausartende Gespräche mit Freunden und Vergnügungen mit Prostituierten fest. Ausschnitte aus Talkshows sowie Archivaufnahmen sind ebenfalls Teil des Films. Noch an der Premiere an den Internationalen

² Unter *Paratext* versteht Gérard Genette "jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt" (1992: 10). Er unterscheidet dabei zwischen *Peritext* und *Epitext*, wobei Ersterer die textuellen *Schwellen* bezeichnet (z.B. ein Vor- oder Nachwort), während Letzterer ausserhalb des Buches angesiedelt ist. Auf den Film bezogen könnte man beim *Epitext* von Angaben und Aussagen über den filmischen Text sprechen, die nicht fest mit diesem verbunden sind, wie zum Beispiel Interviews, Making-ofs, Werbetexte etc. Für meine Analyse sind Epitexte von Bedeutung, da sie die Schwelle zwischen Text und Rezipient bilden und sich auf die Erwartungshaltung der Zuschauer auswirken.

Filmfestspielen in Venedig Anfang September 2010 spricht Casey Affleck von einem intimen Porträt. Kurz vor dem Kinostart am 10. September 2010 gibt Affleck dann zu, dass es sich um ein fiktionales Werk handelt. An den Kinokassen floppte I'M STILL HERE. Das Medieninteresse am Film war jedoch gross und ermöglichte es, eine Diskussion über die heutige Mediengesellschaft anzuregen. Phoenix wurde zudem für seine schauspielerische Leistung gelobt. Es erscheint mir daher interessant zu untersuchen, welche Rolle ein Mockumentary bei der Konstruktion oder Umgestaltung eines Star-Images, das auch als Warenwert eines Schauspielers gelten kann, spielt.

In INCIDENT AT LOCH NESS und THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN spielen die beiden Regisseure mit ihrem eigenen medial konstruierten, soziokulturellen Image. Anders als Phoenix scheinen sie zwar ihrem bekannten Image treu zu bleiben, dieses jedoch überspitzt darzustellen. INCIDENT AT LOCH NESS berichtet über die Dreharbeiten von Werner Herzogs angeblichen Dokumentarfilmprojekt THE ENIGMA OF LOCH NESS. Ein Kamerateam begleitet den Starregisseur bei seiner Arbeit und hält die verschiedenen Produktionsphasen des Films fest. Neben Produktionsmeetings mit Produzent Zak Penn, einem Dinner bei Herzog zu Hause und seiner Ankunft in Schottland, dürfen auch erste Schwierigkeiten beim Dreh und Auseinandersetzungen nicht fehlen. Der Zuschauer wird gar Zeuge eines mysteriösen Unfalls, dem zwei Teammitglieder zum Opfer fallen. Herzogs Biografie und sein Ruf als waghalsiger Filmmacher sind bereits zu Beginn des Films Thema. Die Handlung wird gegen Ende des Films indes immer unglaubwürdiger, und die satirischen Möglichkeiten des Mockumentary werden je länger desto stärker ausgeschöpft. Der Zuschauer wird zu einer kritischen Lektüre angewiesen.

Was THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN betrifft, so entpuppt sich dieser als Beiprodukt einer grösseren Vermarktungsstrategie eines anderen Filmes von M. Night Shyamalan. Anfangs scheint alles so, als würde sich der Dokumentarfilmer Nathaniel Kahn im Auftrag des Sci-Fi Channels zum Filmset von THE VILLAGE (2004) begeben, um ein Porträt über den gefragten Regisseur M. Night Shyamalan zu drehen. Shyamalan gibt sich unnahbar, und mysteriöse Vorkommnisse und Aussagen von Schauspielern und Crew leiten Kahn dazu an, Nachforschungen über Shyamalans Kindheit anzustellen. Anhand von Interviews werden Verbindungen zu Shyamalans früheren Werken geschaffen und ein geheimnisvolles Bild um den jungen Starregisseur kreiert. Shyamalan soll als Kind fast ertrunken sein und ein Nahtoderlebnis gehabt haben. Die im Film angestellten Vermutungen über Shyamalans Beziehung zum Übernatürlichen bleiben jedoch wage, und Kahn muss sein Projekt fertigstellen, ohne klare Beweise erbringen zu können. Durch Übertreibungen und Absurditäten entsteht gerade auf diese Weise eine oszillierende Wirkung. Wie sich nach der TV-Ausstrahlung bestätigen sollte, ist die Handlung von THE BURIED SECRET OF M.

NIGHT SHYAMALAN rein fiktiv; sie sollte bei den Zuschauern lediglich Interesse an Shyamalans nächstem Projekt THE VILLAGE (2004) wecken.

Wie aus diesen Filmbeschreibungen ersichtlich wird, ist die Fiktionalität der drei Filme unterschiedlich stark markiert, eine ganz klare Ausweisung der Filme als Mockumentary fehlt indes bei allen. So schwankt der Zuschauer zwischen glauben und zweifeln. In I'M STILL HERE, INCIDENT AT LOCH NESS und THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN spielen neben der für das Mockumentary typischen Imitation dokumentarischer Codes auch peri- und epitextuelle Elemente eine wichtige Rolle. So wurde zum Beispiel für INCIDENT AT LOCH NESS eine Website kreiert, auf der ein angeblich ehemaliger Mitarbeiter über die mysteriösen Dreharbeiten berichtete, und zum Produktionsstand von THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN wurde eine Pressemeldung über vermeintliche Streitereien zwischen dem Regisseur und M. Night Shyamalan verbreitet. Dies zeigt, dass für eine Filmanalyse nicht nur die textuelle Ebene betrachtet werden sollte.

Ich werde mich vor allem damit befassen, welche filmischen Strategien entwickelt werden, um das Gezeigte zu authentisieren, und in welchem Masse die fiktionale Authentizität intermedial verankert ist. Des Weiteren stellt sich mir die Frage, inwiefern das Mockumentary ein Gefäss für die Konstruktion oder Dekonstruktion eines Star-Images bietet: Kann trotz der selbstreflexiven Form, die die mediale Konstruiertheit eines Images offenlegt und die mit den Erwartungen des Zuschauers spielt, ein bereits bestehendes Star-Image gestärkt werden? Daran anschliessend möchte ich untersuchen, ob dem Mockumentary durch die Selbstinszenierung von Stars wiederum eine grössere Glaubwürdigkeit zugesprochen wird.

1.2 Thesen

Um diese Fragen zu beantworten stelle ich folgende Thesen auf:

- Auf textueller- sowie paratextueller Ebene kann durch die Indexierung³ des Mockumentary als Dokumentarfilm die Erwartungshaltung der Zuschauer gesteuert und somit eine dokumentarisierende Lektüre begünstigt werden. Ob Schauspieler oder Regisseur, der Star als Protagonist ist dabei ein wichtiger Akteur, da er einen Bezug zur aktuellen Welt und zum Weltwissen der Zuschauer schafft.
- Anhand verschiedener Authentisierungsstrategien kann ein bereits bestehendes Star-Image im Mockumentary aufgelöst oder gefestigt werden. Signale, welche die Fiktionalität der

³Noël Carroll versteht unter *Indexierung* die Einordnung eines Films zu einer bestimmten Gattung (wie Fiktion oder Nicht-Fiktion) durch Produktion, Verleih und Presse (1996: 232), also durch paratextuelle (oder besser: epitextuelle) Information – um mit Genette zu sprechen.

Filme andeuten und ein unzuverlässiges Erzählen markieren, rufen jedoch gleichzeitig dazu auf, das vom Film konstruierte Star-Image erneut zu hinterfragen.

- Der Star handelt immer im Wissen um seine Beobachtbarkeit durch die mediale Öffentlichkeit. Mit seiner fingierten Authentizität bietet der inszenierte Dokumentarfilm daher ein optimales Gefäß für Stars, um sich in Szene zu setzen und zu zeigen, dass ein Star-Image verhandelbar ist. Der Star kann dadurch an Autonomie und Einfluss gewinnen.

1.3 Vorgehen und Aufbau

Um meinen Thesen nachzugehen, gliedere ich meine Arbeit in drei Hauptteile. Nach der Einleitung soll im Kapitel 2 meiner Arbeit geklärt werden, welche Definitionsansätze es zum Mockumentary gibt und wie sich diese auf mein Filmkorpus übertragen lassen. Um das Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und intermedialer Wirklichkeitskonstruktion genauer zu beleuchten, werde ich mich auf Überlegungen von Manfred Hattendorf in *Dokumentarfilm und Authentizität* (1994) stützen und diese mit den Ansätzen von Roscoe und Hight (2001) sowie von Clarissa Edthofer (2008) verknüpfen. Letztere Autoren befassen sich mit Authentisierungsstrategien im Mockumentary. Um das Phänomen auch pragmatisch anzugehen, werde ich untersuchen, wie sich einzelne Konzepte aus Gérard Genettes Werk *Paratexte* (1992) auf das Mockumentary übertragen lassen, und mich mit Noël Carrolls Begriff der *Indexierung* ("From Real to Reel. Entangled in Nonfiction Film", 1996) auseinandersetzen. Anschliessend verbinde ich die gewonnenen Erkenntnisse mit Roger Odins Konzept der *dokumentarisierenden Lektüre* (1989), Bill Nichols Definitionsansatz zum Dokumentarfilm ("How Do Documentaries Differ from Other Types of Film?", 2001) sowie Carl Plantingas Überlegungen zum Verständnis des Dokumentarfilmgenres ("Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds", 1987). Dabei soll auch thematisiert werden, wie eine dokumentarische Lesart durch fiktionale Signale gebrochen werden kann. Ziel des zweiten Kapitels ist es, die theoretischen Ansätze zusammenzuführen und aufzuzeigen, welche filmischen Strategien für meine Forschungsfragen relevant sind und wie in der Analyse methodisch vorgegangen werden kann.

Im dritten Kapitel steht die Bearbeitung theoretischer Konzepte aus den *Star Studies* im Zentrum, um weitere Kriterien für die Analyse zu erarbeiten und Schwerpunkte für die Filmuntersuchungen festzulegen. Hinsichtlich der Konstruktion von Star-Images werde ich mich insbesondere auf die Werke von Richard Dyer (*Stars* 1979 und *Heavenly Bodies* 1986) stützen, und Christine Geraghtys Aufsatz "Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance" (2000) beziehen. Um den ökonomischen Wert von Stars und die wechselnde Abhängigkeit von Medien und Stars

herauszuarbeiten, befasse ich mich unter anderem auch mit Graeme Turners Text "The Economy of Celebrity" (2004) sowie mit Katrin Kellers *Der Star und seine Nutzer* (2008). Um relevante Aussagen über das Spiel mit Star-Images im Mockumentary machen zu können, gebe ich im dritten Kapitel auch einen Überblick über die zur Zeit der Produktion der Filme bereits bestehenden Star-Images von Joaquin Phoenix, Werner Herzog und M. Night Shyamalan. Dazu gehe ich auf die Filmografie der Regisseure und des Schauspielers ein und zeige anhand von Biografie, von Kritiken und Medienberichten, welche Art von Star-Image sie über die Jahre in wechselnder Abhängigkeit zu den Medien konstruiert und etabliert haben. Dieser Abriss bildet den Übergang zum analytischen vierten Teil meiner Arbeit.

Hier untersuche ich die Filme anhand der im ersten Teil herausgearbeiteten und für die Fragestellung als ausschlaggebend betrachteten Authentisierungsstrategien. Da die intermediale Verankerung für die Lektüre der Filme eine zentrale Rolle spielt, beziehe ich die paratextuelle Ebene ausführlich in meine Analyse mit ein und beschäftige mich neben dem jeweiligen Film auch mit verfügbarem Pressematerial, Trailer und Websites; Auftritte in Talkshows oder andere Interviews werde ich ebenfalls genauer untersuchen, um die Authentisierungs- und Vermarktungsstrategien der jeweiligen Stars zu eruieren. Abschliessend trage ich die Erkenntnisse aus den drei Filmanalysen zusammen und führe sie in der Verbindung zu einem Fazit.

2. Mockumentary

Bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts gab es nur wenig Literatur zum Mockumentary, eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung hatte bis zu diesem Zeitpunkt kaum stattgefunden. In den letzten Jahren, möglicherweise ausgehend von einer Häufung dieser filmischen Form, wurde das Genre jedoch umfassend untersucht. Eine Eingrenzung und Kategorisierung des Genre erweist sich dennoch als schwierig. Im wissenschaftlichen wie im allgemeinen Sprachgebrauch wird der Begriff *Mockumentary* immer noch unterschiedlich aufgefasst. Es werden je nach Auslegung Filme wie *BORAT* (2006), *ZELIG* (1983), *BLAIR WITCH PROJECT* (1999) oder gar *BOB ROBERTS* (1992) dazu gezählt. Auch die eigentliche Bezeichnung solcher Filme fällt unterschiedlich aus. So wird von *Mockumentary*, *mock-documentary*, *fingiertem Dokumentarfilm* oder etwa *Pseudo-Dokumentarfilm* gesprochen. Ich möchte daher kurz einen Überblick über die wissenschaftlichen Definitionsansätze geben, um aufzuzeigen, von welchem Begriffsverständnis ich in meiner Arbeit ausgehe.

2.1 Definitionsansätze

Beim Begriff *Mockumentary*, den ich in meiner Arbeit verwende, handelt es sich um eine Zusammensetzung aus dem Englischen *to mock* und *documentary*. Das Wort *mock* kann unter anderem folgende Bedeutung haben: *verspotten*, *nachäffen* und *täuschen* sowie auch *nachahmen* (OED). Der Begriff weist somit bereits auf das Aneignen dokumentarischer Codes und die kritische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm hin. Als eine der ersten haben sich Jane Roscoe und Craig Hight in *Faking it* (2002) wissenschaftlich mit dem Genre des Mockumentary auseinandergesetzt und eine Begriffsdefinition erarbeitet. Sie verwenden in ihrer Arbeit die Bezeichnung *mock-documentary* und verstehen darunter "fictional texts which in some form 'look' like documentaries" (Roscoe und Hight 2002: 49). Weiter fügen sie hinzu: "These texts tend to appropriate certain documentary modes, as well as the full range of documentary codes and conventions" (ebd.). Codes und Konventionen des Dokumentarfilms werden also übernommen, so dass der eigentlich fiktionale Film formal einem Dokumentarfilm gleicht. Garry Rhodes und John Springer gehen ebenfalls davon aus, dass bei einem Mockumentary eine dokumentarische Form mit einem erfundenen Inhalt verbunden wird. Ihr Sammelband *Docufictions* (2006) behandelt verschiedene Aspekte des Mockumentary und versucht, sich dem Genre in der Gegenüberstellung von nichtfiktionalen und fiktionalen Modi sowie der von Form und Inhalt zu nähern. Die Überschneidung der Gattungen Dokumentar- und Spielfilm fassen Rhodes und Springer in ihrem Aufsatz wie folgt zusammen (2006: 72; Übers. F.B.):

- dokumentarische Form + dokumentarischer Inhalt = Dokumentarfilm
- dokumentarische Form + fiktiver⁴ Inhalt = Mockumentary
- fiktionale Form + dokumentarischer Inhalt = Dokudrama
- fiktionale Form + fiktiver Inhalt = Fiktion

Vereinfacht dargestellt verbindet das Mockumentary also einen fiktiven Inhalt mit einer dokumentarischen Form. Das Mockumentary vermischt somit Merkmale des Spiel- und Dokumentarfilms. Wie es der Begriff *Mockumentary* bereits andeutet, ist neben dem Nachahmen einer dokumentarischen Ästhetik oft auch der Aspekt des Sich-Mokierens zentral.

Laut Roscoe und Hight versuchen die Filmemacher durch die Aneignung von Codes und Konventionen des Dokumentarfilms, einen Kommentar über verschiedene Aspekte der populären

⁴ Die Begriffe *fiktiv* und *fiktional* werden oft bedeutungsgleich verwendet. Ich werde in meiner Arbeit eine Unterscheidung vornehmen und mit *fiktiv* erfundene Inhalte bezeichnen, während der Begriff *fiktional* den diskursiven Modus des Films beschreibt; der fiktionale Modus lässt sich so von einem dokumentarischen unterscheiden.

Kultur anzubieten (vgl. Roscoe und Hight ebd.: 47). Dieser kann satirische Züge annehmen. Der Zuschauer wiederum muss sich auf den Text einlassen und eine gewisse Bereitschaft zur Reflexion an den Tag legen (ebd.: 52), worauf ich später noch zu sprechen komme. Gerd Bayer stellt zudem fest, dass Mockumentaries einen Kommentar über die aktuelle Lage und die Rolle der visuellen Medien abgeben (vgl. Bayer 2006: 164). Meist sei auf der Metaebene eine kritische Position gegenüber medialen Repräsentationen erkennbar, und es werde eine Aussage über deren Einschränkungen gemacht (vgl. ebd.: 171). Um kritische und parodistische Kommentare genießen zu können, muss der Zuschauer jedoch über Filmwissen verfügen und die Konstruiertheit von Mockumentaries erkennen: "In order to come to an appreciation of the parodistic and hence critical characteristics of mockumentaries, viewers need to be aware of the cinematic traditions that are being mocked" (ebd.: 165). Wie bereits erwähnt, nimmt sich das Mockumentary als Bezugspunkt den Dokumentarfilm und eignet sich dessen Kodes und Konventionen an. Im Hinblick auf meine Arbeit ist daher ausschlaggebend, welche Darstellungsformen als typisch dokumentarisch gelten und wie diese im Mockumentary eingesetzt werden, um das Gezeigte zu authentisieren.

2.2 Authentizität und Dokumentarfilm

Manfred Hattendorf widmet sich in seinem Werk *Dokumentarfilm und Authentizität* (1994) der Frage nach Authentizität im Dokumentarfilm und arbeitet Strukturmerkmale heraus, die als charakteristisch für diese Filmform gelten. Im Duden wird *Authentizität* als Echtheit, Glaubwürdigkeit, Sicherheit, Verlässlichkeit, Wahrheit und Zuverlässigkeit bezeichnet (vgl. *duden.de*). In Hinblick auf den Film führt Hattendorf den Begriff des Authentischen wie folgt ein: "Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die 'Glaubwürdigkeit' eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption" (Hattendorf 1994: 67). Die Nachprüfbarkeit nennt er als weiteres entscheidendes Kriterium des Authentischen auf der vorfilmischen Ebene (ebd.: 69). Er stellt somit fest, dass die Authentizität im Dokumentarfilm in der Quelle, der formalen Gestaltung sowie auch in der Rezeption begründet ist (vgl. ebd.: 67). Zu letzterem Faktor merkt er an: "Die Bedingungen der Filmrezeption sind entscheidend für die Anerkennung eines filmisch vermittelten Vorganges als authentisch" (ebd.: 68). Daraus wird klar, dass die Lesart auch von äusseren Einflüssen gesteuert wird. Auf den Kontext der Rezeption und die Lektüre werde ich in einem späteren Abschnitt noch vertieft eingehen, zuerst setze ich mich mit den formalen Aspekten, also den Strategien filmischer Bearbeitung auseinander.

Hattendorf zufolge haben sich in der Polarisierung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm gewisse Konventionen des dokumentarfilmtypischen Versprechens auf Authentizität herausgebildet (vgl. ebd.: 73). Er spricht von "Authentizitätssignalen", die bewusst gesetzt werden können, um einen Eindruck des Authentischen zu vermitteln. Verbale Hinweise auf die Echtheit der dargestellten Ereignisse gehören dabei zu den elementarsten (ebd.: 73). Des Weiteren zählt er lange, ungeschnittene Einstellungen dazu, die dem Zuschauer das Gefühl geben, eine Einheit von dargestellter Zeit und Raum direkt mitzuverfolgen. Stark montierte Filme würden hingegen in den "Verdacht der Manipulation" geraten (ebd.: 170). Weitgehend ungeformtes, rohes Filmmaterial strahle demnach einen hohen Grad an Authentizität aus. Auch das Interview zeichnet sich durch Authentizität und Lebendigkeit aus. Dem wörtlichen Zitat werde hier eine besondere Beweiskraft zugesprochen (vgl. ebd.: 150). Durch den Eindruck von Unmittelbarkeit erhält der Zuschauer das Gefühl, als Augenzeuge am Ereignis teilzunehmen. Anhand deiktischer Zeichen könne zudem ein Bezug zur nichtfilmischen Wirklichkeit hergestellt werden (vgl. ebd.: 73). Eine ganze Reihe von Signalen steigern folglich die vorfilmische Glaubwürdigkeit. Hattendorf hebt hingegen auch hervor, dass selbst durch das Sichtbarmachen und Thematisieren filmischer Gestaltungsmittel der Anschein von Transparenz erweckt wird und eine authentisierende Wirkung angestrebt werden kann (ebd.: 259).

2.3 Das Spiel mit Authentisierungsstrategien

Hattendorf stellt fest, dass in Filmen mit fiktionalem Inhalt ebenfalls Strategien eingesetzt werden können, die als typisch dokumentarisch empfunden werden (vgl. ebd.: 284). Er erwähnt zudem, dass Authentisierungsstrategien im Film parodiert werden können (ebd.). Wie ich bereits in der Einleitung angesprochen habe, werden im Mockumentary oft Authentisierungsstrategien angewandt, um die Glaubwürdigkeit des Gezeigten zu erhöhen. Zu den Codes und Konventionen, welche das Mockumentary vom Dokumentarfilm übernimmt, um Authentizität zu erzeugen, zählt laut Roscoe und Hight unter anderem der Einsatz von Handkameras: Dem Zuschauer wird dadurch das Gefühl direkter Augenzeugenschaft vermittelt. Auch lange Einstellungen, natürliche Belichtung und Direktton erzeugen den Anschein einer unmittelbaren Realität (vgl. Roscoe und Hight 2002: 16). Hattendorf stellt ausserdem fest, dass das Moment des Zufalls im Mockumentary zur Beglaubigung von Aussagen beiträgt (vgl. Hattendorf 1995: 200).

Des Weiteren spielen Augenzeugen und Experten eine zentrale Rolle im Mockumentary. Sie stellen den Bezug zu einem konkreten Ereignis her. Dabei ist zwar meist ihre subjektive Sichtweise ausschlaggebend, doch durch seine offizielle Position kann der Experte Glaubwürdigkeit vermitteln,

so dass der Zuschauer das Gefühl erhält, Zugang zur Wirklichkeit zu erlangen (vgl. Roscoe and Hight 2002: 16). Thomas Doherty merkt an, dass im Mockumentary oft echte Experten vorgeführt werden "to lend their gravitas to the bogus conceit" (Doherty 2003: 3). Sie verleihen der Aussage mehr Gewicht und Glaubwürdigkeit. In den von mir analysierten Filmen spielen berühmte, real existierende Personen eine wichtige Rolle. Clarissa Edthofer schreibt in ihrem Buch *unECHT* (2008) über Bezüge zur vorfilmischen Wirklichkeit: "[Es] wird davon ausgegangen, dass durch die Nennung von Orten, Personen, Daten, usw., die dem Zuseher in irgendeiner Form bekannt sind oder ihm als plausibel erscheinen, ein hoher Grad an Authentizität, im Sinne von Glaubwürdigkeit, erreicht wird" (Edthofer 2008: 260). Der Auftritt bekannter Persönlichkeiten würde demnach den Anschein von Authentizität erwecken. Auch der Einsatz von Fotografien, sowie Film- oder Videoaufnahmen können laut Roscoe und Hight diesen Eindruck verstärken. Dies sei besonders bei Nachrichten-bildern der Fall, da deren Authentizität nicht angezweifelt wird. Bei Schwarzweissbildern wird ferner angenommen, dass es sich um Originalaufnahmen handelt (vgl. Roscoe und Hight 2002: 17). Sie steigern also ebenfalls die Glaubwürdigkeit. In Mockumentaries finden sich auch oft Home-Movies, d.h. Amateuraufnahmen, die von Privatpersonen gedreht wurden. Sie stellen Bezüge zur Vergangenheit her, sollen Einsicht in das Gefühlsleben von Personen geben und gelten als objektive Beweiskraft (vgl. ebd.: 96). Gerd Bayer, der sich in seiner Arbeit "Artifice and Artificiality in Mockumentaries" (2006) mit der Künstlichkeit im Mockumentary auseinandersetzt, stellt derweil fest, dass Mockumentaries ihre Konstruiertheit offenlegen und somit auf die Produktionsprozesse hinweisen. Blicke in die Kamera, Aufnahmen die das Filmequipment zeigen sowie ruckartige Kamerabewegungen geben den Anschein eines uninszenierten, spontanen Filmdrehs (vgl. Bayer 2006: 165). Eine direkte Adressierung kann ausserdem dazu führen, dass der Zuschauer aus einer fiktiv scheinenden Handlung herausgerissen wird und beginnt, sich selbst gedanklich an der Auflösung gestellter Fragen zu beteiligen (vgl. Edthofer 2008: 258). Es zeichnen sich also eine ganze Reihe filmischer Strategien ab, die im Mockumentary Authentizität fingieren und den Realitätseindruck anheben können.

Für die Analyse der Filme *I'M STILL HERE*, *INCIDENT AT LOCH NESS* und *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* erscheint es mir sinnvoll, eine Kategorisierung der Authentizitätssignale vorzunehmen und diese zu gruppieren. Dafür orientiere ich mich an Clarissa Edthofers Arbeit. Sie nimmt in ihrem Buch *unECHT* (2008) eine systematische Analyse vor und unterteilt die Authentisierungsstrategien in zwei Ebenen: die Bild- und die sprachliche Ebene (vgl. Edthofer 2008: 244). Für die Analyse der Bildebene hat sie folgende Kategorien herausgearbeitet: Experten-Interviews bzw. Augenzeugen-Interviews, Archivmaterial, Schwarzweissfilme, Schwarzweiss- oder auch Farbfotos, verfilmte Spielfilme, Zeitungsausschnitte bzw. Meldungen, Handkamera-

einstellungen, Beweise und Indizien anhand gezeigter, tatsächlich existierender Objekte, direkte Adressierung des Publikums und Blick in die Kamera (ebd.: 244). Auf sprachlicher Ebene untersucht sie: Expertenmeinungen, Erklärungen oder Beschreibungen durch Experten und Augenzeugen, Fernsehsprecher im Original-Ton bzw. Radiosprecher, Live-Übertragungen, Tonbandaufnahmen, Lieder, Nennung von Daten, Orten, Personen usw. als Referenz zur vorfilmischen Wirklichkeit oder als Selbstreferenz (ebd.: 244). Des Weiteren untersucht sie Hinweise auf den eingeschränkten Wahrheitsgehalt des Films. Die Bildebene unterteilt sie in offensichtliche Manipulationen des Archivmaterials, bildliche Übertreibungen und Absurditäten, auf sprachlicher Ebene nennt sie Übertreibungen, Absurditäten und Widersprüche im Inhalt oder der Argumentation (vgl. ebd.: 245).

Auch andere Wissenschaftler heben hervor, dass die Fiktionalität der Filme auf unterschiedliche Weise markiert sein kann. Indem sich eine Situation in ihrer Inszeniertheit zu erkennen gibt, kann die authentisierende Wirkung gebrochen werden. Es ist demnach anzunehmen, dass diese Signale das unzuverlässige Erzählen markieren und den Zuschauer auf den fiktiven Inhalt des Films hinweisen sollen. Hattendorf sieht gerade in diesem "spannungsgeladenen Verhältnis [...] von Beglaubigung und Irreführung" (Hattendorf 1995: 201) den Reiz des Mockumentary. Der Zuschauer soll Hattendorf zufolge erkennen, dass die Authentisierungsstrategien nur fingiert sind und daran Gefallen finden.

2.4 Pragmatische Fassbarkeit des Phänomens

Im Mockumentary können folglich authentisierende Signale gesetzt werden, die den Zuschauer glauben lassen, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt. Andererseits wird der fiktive Inhalt oft durch Übertreibungen oder Absurditäten markiert, so dass der Zuschauer zwischen glauben und zweifeln hinsichtlich der vorfilmischen Gegebenheiten schwankt. Bei der Rezeption eines Films spielt aber nicht nur das, was im Film geschieht, eine bedeutende Rolle, sondern auch, mit welcher Erwartung ein Zuschauer an den Film herantritt. Alles, was um den Film herum geschieht, muss demnach ebenfalls in die Analyse miteinbezogen werden. Fincina Hopgood spricht beim Mockumentary gar von einem kulturellen Event, einem *total package*, das mehr als nur den Film umfasst (vgl. Hopgood 2006: 237). Die Medien und allen voran das Internet bieten Kanäle für das Spiel der Täuschung. Die intertextuelle Funktion des Mockumentary wird auch von Lipkin, Paget und Roscoe angesprochen (vgl. 2006: 14). Um das Phänomen des Mockumentary pragmatisch anzugehen, werde ich daher untersuchen, wie sich einzelne Konzepte aus Gérard Genettes Werk *Paratexte* (1992) auf das Mockumentary übertragen lassen.

Laut Genette tritt ein Text immer über Beiwerke, sogenannte Paratexte, an die Öffentlichkeit (vgl. Genette 1992: 10). Der Autor fasst damit eine Mehrzahl von Praktiken und Diskursen zusammen, die einen Text präsent machen und seine Rezeption ermöglichen. Die Elemente des Paratextes nehmen dem Text gegenüber verschiedene Stellungen ein. Genette unterscheidet hier zwischen *Peritext* und *Epitext*, wobei Ersterer die *textuellen Schwellen* bezeichnet (z.B. ein Vor- oder Nachwort), während Letzterer ausserhalb des Buches angesiedelt ist, unter anderem in den Medien (z.B. Interviews). Als Peritexte könnte man in Bezug auf den Film also den Vor- und Abspann sowie zum Beispiel Zwischentitel bezeichnen. Im Mockumentary spielt vor allem der Abspann eine wichtige Rolle, da er Hinweise auf die Authentizität der Bilder liefern kann. Der Vorspann hingegen weckt oft bestimmte Erwartungen. Beim *Epitext* kann von Angaben und Aussagen über den Text gesprochen werden, die nicht fest mit dem Film verbunden sind, wie zum Beispiel Interviews, Making-ofs, Werbetexte etc. Es kann auch in Filmkritiken, Talkshows, Trailern sowie auf Postern über einen Film berichtet werden. Für meine Arbeit erscheinen mir hierbei besonders Pressestatements, Interviews mit dem Regisseur und den Protagonisten sowie Zusatzmaterial auf der DVD von Interesse. Epitexte sind für die Analyse der Filme I'M STILL HERE, INCIDENT AT LOCH NESS und THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN von grosser Bedeutung, da sie die *Schwelle zwischen Text und Rezipient* bilden und sich auf die Erwartungshaltung der Zuschauer auswirken. Diese Texte zirkulieren meist in der Öffentlichkeit und machen auch einen wichtigen Teil der Vermarktungsstrategie aus.

Ein Paratext kann bereits vor Kinostart die Zuschauer auf den Film aufmerksam machen (z.B. ein Trailer). Es ist jedoch auch möglich, dass nach Erscheinen des Films in weiteren Texten zum Film Stellung genommen wird. Genette unterteilt den Paratext zeitlich in Beiwerke, die früher, gleichzeitig oder später als das Hauptwerk entstanden sind (vgl. Genette 1992: 12). Epitextuelle Berichterstattungen über die Dreharbeiten eines Films würden sich dabei zeitlich vor dem Text situieren, während Filmkritiken klar später als der Text produziert werden. Der peritextuelle Abspann eines Films hingegen wird gleichzeitig mit dem Film zum ersten Mal dem Publikum präsentiert. Beim Mockumentary sind es vor allem die frühen Paratexte, welche die Erwartungshaltung der Zuschauer beeinflussen, wie ich in der Analyse zeigen werde. Durch nachträgliche Epitexte, wie z.B. Interviews, können jedoch im Film eingesetzte Authentisierungsstrategien noch verstärkt werden, oder der Zuschauer kann auf den fiktiven Inhalt des Films hingewiesen werden.

Allgemein hält Genette fest, dass der Paratext in all seinen Formen ein "zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht" (vgl. ebd.: 18) und mehrere Zwecke

gleichzeitig erfüllen kann. So kann er reine Informationen mitteilen (z.B. Name des Autors) oder aber auch eine Absicht oder Interpretation bekanntgeben (vgl. ebd.: 17). Dies bedeutet, dass die Funktion eines Mockumentary durch die paratextuelle Ebene verstärkt werden kann. Mich interessiert insbesondere, wie stark die fiktionale Authentizität im Mockumentary intermedial verankert ist und inwiefern die Konstruktion oder Dekonstruktion eines Star-Image folglich auch auf paratextueller Ebene abläuft.

Wie ich bereits erwähnt habe, wurden die Filme *I'M STILL HERE*, *INCIDENT AT LOCH NESS* und *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* alle im Vorfeld auf paratextueller Ebene als Dokumentarfilme ausgegeben oder, anders gesagt, als solche indexiert. Ich möchte an dieser Stelle den Begriff der *Indexierung* von Noël Carroll einführen. Er versteht darunter die Einordnung eines Films in eine bestimmte Gattung (wie Fiktion oder Nicht-Fiktion) durch Produktion, Verleih und Presse (Carroll 1996: 232), also durch paratextuelle (oder besser: epitextuelle) Information. Eine Indexierung kann auf verschiedenen Ebenen, wie zum Beispiel in Interviews, Presseheften oder bei öffentlichen Auftritten stattfinden. Auch Bill Nichols spricht von einer Art Indexierung, die von Seiten der Produzenten ausgeht. Er schreibt "these items come labeled as documentary before any work on the part of the viewer or critic begins" (Nichols 2001: 22). Ähnlich wie Nichols ist Carroll der Ansicht, dass die Beurteilung eines Films durch die Indexierung gelenkt wird. Er hält fest: "When a film is indexed as nonfiction then we know that it is appropriate to assess it according to the standards of objectivity of the field of which it is an example" (Carroll 1996: 232). Der Zuschauer orientiert sich an den Objektivitätsstandards der ihm bekannten Gattung. Hattendorf schreibt dazu: "Die Gattungserwartungen des Publikums [...] sind bedeutsam für die Rezeption und damit auch für das Anerkennen des jeweils als authentisch signalisierten Bild- und Tonmaterials in den verschiedenen Filmen" (Hattendorf 1994: 141). Laut Hattendorf kann sich auch der Sendekontext auf die Gattungserwartungen auswirken (ebd.). Durch die Indexierung des Mockumentary als Dokumentarfilm kann folglich die Erwartungshaltung der Zuschauer gesteuert werden.

2.5 Dokumentarisierende und fikionalisierende Lektüre

Die Erwartungshaltung der Zuschauer kann auf textueller sowie paratextueller Ebene gelenkt werden. Wie ein Film aber schliesslich vom Rezipienten gelesen wird, hängt von mehreren Faktoren ab. In seinem Aufsatz "Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre" (1990) befasst sich Roger Odin mit der Lesart von Filmen und zeigt die gesellschaftlichen und medialen Zusammenhänge auf. Dabei spielt die Positionierung des Lesers oder des Zuschauers eine wichtige

Rolle. Bei seinen Überlegungen zur dokumentarisierenden und fiktionalisierenden Lektüre stützt sich Odin auf das Bild, das sich der Leser vom Enunziator macht (vgl. Odin 1990: 126). Konstruiert der Leser einen "realen Enunziator", entscheidet er sich für eine als real angenommene Aussageinstanz (z.B. in Form des Regisseurs oder des Kameramannes); so kommt es zu einer dokumentarisierenden Lektüre (ebd.: 133). Der Zuschauer nimmt den Film als Dokument wahr und nicht als Fiktion. Wird kein realer Enunziator konstruiert, wird eine fiktivisierende Lektüre eingeleitet. Eine Feststellung Odins, die mir für das Mockumentary fundamental erscheint, ist folgende: "Jeder Leser hat in irgendeinem Augenblick der Lektüre eines Films die Möglichkeit zum Umschalten auf den dokumentarisierenden Lektüremodus" (ebd.: 134). Dies bedeutet umgekehrt, dass der Zuschauer bei Zweifel am dokumentarischen Inhalt des Films auch auf eine fiktivisierende Lektüre umschalten kann. Der Lektüremodus kann sich also im Laufe des Films ändern.

Die Produktion der jeweiligen Lektüre ist aber laut Odin nicht nur auf einen Willensakt des Lesers beschränkt. Eine dokumentarisierende Lektüre kann ebenfalls durch institutionelle Anweisung programmiert werden (vgl. ebd.). Dieser Aspekt ergänzt das Konzept der Indexierung bei Carroll. Wo und in welchem Umfeld ein Film gesehen wird, kann demnach Auswirkungen auf die Erwartungen des Zuschauers und somit die Rezeption des Films haben. Bill Nichols, der sich ebenfalls mit dem institutionellen Rahmen der Filmvorführung befasst, hält fest: "Knowing where a given film or video comes from, or on what channel it is shown, provides an important first cue to how we should classify it" (Nichols 2001: 23). Je nach dem, wer als Sponsor eines Films agiert, tritt der Zuschauer mit unterschiedlichen Erwartungen an einen Film heran: "we make certain assumptions about the film's documentary status and its degree of likely objectivity, reliability and credibility" (ebd.: 22). So werden Annahmen über den Bezug zur ausserfilmischen Wirklichkeit gemacht. Auch in seinen metatextuellen Informationen kann ein Film zu einer dokumentarisierenden Lektüre anweisen (vgl. Odin 1990: 135). Diese Aufforderung kann im Vorspann oder innerhalb des filmischen Textes vorkommen. So gibt zum Beispiel der Schriftzug "Eine Reportage von ..." oder der Verweis auf eine auf dokumentarische Filme spezialisierte Produktionsstruktur die Anweisung zur dokumentarisierenden Lektüre. Das Fehlen von Schauspielernamen oder das Auslassen des Vorspanns weisen darüber hinaus auf ein dokumentarisches Material hin. Wird also ein Mockumentary mit den Worten "Ein Dokumentarfilm über ..." eingeführt, so wird der Zuschauer zu einer dokumentarisierenden Lektüre angewiesen.

Im Gegensatz zu Carroll gibt es für Odin jedoch auch spezifische *stilistische* Figuren des Dokumentarfilms (ebd.: 137). Ihm zufolge kann in fiktionalen Filmen und somit auch im Mockumentary die Illusion des Reportagefilms durch folgende Figuren hervorgebracht werden:

verschwommene, bewegte oder verwackelte Travellings, zögernde Panoramascwenks, abrupte Zooms, brutale Schnitte, Plansequenzen, Direktton, Lärm, lebendige Rede und Hinwendung zum Kameramann (ebd.: 139). Wobei hier der Kameramann als realer Enunziator angenommen wird. Typisch für den pädagogischen Film seien das Auftreten von Experten, die direkte Anrede des Zuschauers und eine abstrakte Strukturierung des Dargestellten (ebd.: 137). Die hier von Odin genannten Merkmale sind meiner Ansicht nach mit den zuvor genannten Authentizitätssignalen von Hattendorf vergleichbar.

Der Lektüreakt findet Odin zufolge also filmintern und filmextern statt und ist ein System mit drei Instanzen: einem Film, einer Institution und einem Leser. Letzterer reagiert auf die Aufforderungen, die die beiden anderen machen; ohne ihn gibt es jedoch keinen Film (vgl. ebd.: 141). Auch Nichols hält fest: "The sense that a film is a documentary lies in the mind of the beholders as much as it lies in the film's context or structure" (Nichols 2001: 35). Die ausschlaggebende Rolle des Zuschauers bei der Rezeption wird durch folgende Aussage von Odin nochmals verdeutlicht: "Ein Leser kann sich weigern, das vom Film geforderte Spiel zu spielen" (Odin 1990: 141). Trotz Indexierung und filmischen Strategien entscheidet der Zuschauer am Schluss selbst, ob er den Film als Fiktion oder Nicht-Fiktion lesen will. Zudem gibt es laut Odin hybride Formen, die mehrere Lektüeranweisungen verbinden (vgl. ebd.: 140). Um die Rolle des Enunziators etwas genauer zu beleuchten, werde ich nun Carrolls und Odins Ansätze mit denen von Carl Plantinga in Verbindung bringen.

2.6 Die enunziative Haltung

Carl Plantinga, der sich in seinem Aufsatz "Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds" (1987) Gedanken über das Verständnis des Dokumentarfilmgenres macht, ist ebenfalls der Ansicht, dass die Art, wie ein Text indexiert wird, beim Zuschauer Erwartungen hervorruft, durch die gewisse Abkommen in Kraft treten (vgl. Plantinga 1987: 53). Er hält fest, dass die Zuordnung eines Films zu Dokumentar- oder Spielfilm nicht allein an textuellen Eigenschaften festzumachen sei: "[T]he documentary or the fictional nature of texts is grounded in the 'stance' of the text's producer(s) and on an implicit contract between the producer/author and the viewer/reader to view or read the work according to certain conventions" (ebd.: 46). Plantinga geht also von einer impliziten Abmachung aus, die zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten besteht. Diese beiden Pole sind wie bei Odin als textuelle Instanzen zu verstehen (nicht als reale Personen). Die enunziative Haltung des Films und die Aussagen, die dieser mache, seien dabei ausschlaggebend. Er unterscheidet hierbei zwischen einer *fictive* und einer *assertive stance* (vgl. ebd.: 49), die der

Produzent durch den Film einnehmen kann. Über erstere Haltung schreibt er: "To take up the fictive stance toward some state of affairs is not to *assert* that the state of affairs is true, is not to *ask* whether it is true, is not to *request* that it be made true, is not to express the *wish* that it be true. It is simply to invite us to consider that state of affairs" (ebd.: 48). Der Zuschauer soll bei einem Spielfilm nicht glauben, dass die im Film gezeigten Dinge wirklich existieren bzw. die Ereignisse wirklich so stattgefunden haben. Bei der *assertive stance* hingegen, lässt die Haltung des Films den Schluss zu, dass die dargestellte Situation sich wirklich so abgespielt hat und nicht fiktiv dargestellt wird. Die Aussagen des Films sind demnach als Feststellungen über die Wirklichkeit anzusehen und der Film stellt somit Wirklichkeitsansprüche. Es könne ein implizites Abkommen bestehen, einen Film als Dokumentarfilm zu lesen. Laut Plantinga geht es also darum, welchen Standpunkt ein Film vertritt und welche Absichten von Produktionsseite her bestehen. Ausgehend von der intendierten Funktion des Textes würden so beim Zuschauer unterschiedliche Erwartungen und Lesarten ausgelöst (vgl. ebd.: 49). Eine dokumentarische Funktion könne auch bei stark manipuliertem Material hervorgerufen werden (vgl. ebd.: 52). Es müsste demnach für den Zuschauer auch bei einem Mockumentary möglich sein, von einer assertorischen Haltung auszugehen und den Film als Dokumentarfilm zu lesen. Plantinga schreibt jedoch auch: "the stance may vary from fictive to assertive" (ebd.: 50), und er weist somit darauf hin, dass in einem Film mehrere Haltungen eingenommen und verschiedene Aussagen impliziert werden können. Im Hinblick auf meine Forschungsfragen interessiert mich vor allem, welche Rolle die diskursive Intention der Filmemacher bei der Funktion und Wirkung eines Mockumentaries spielt und also auch, wie sich diese diskursive Intention oder Haltung in den enunziativen Strategien des Films niederschlägt.

2.7 Grade der Reflexivität

Das Mockumentary bewegt sich zwischen Fiktion und Non-Fiktion. Es spielt mit der Erwartungshaltung der Zuschauer und kann zugleich zu einer fiktivisierenden oder einer dokumentarisierenden Lektüre anweisen. Da kontextuelle, strukturelle sowie persönliche Faktoren bei der Rezeption mitspielen, kann also ein und derselbe Film je nach Situation unterschiedlich gelesen werden. Auch Roscoe und Hight stellen fest: "A text may be explicitly reflexive for a particular audience, but not engage other viewers in this manner" (Roscoe and Hight 2001: 67). Doch selbst wenn die Bedeutung eines Textes nie fix ist, wird demnach immer eine gewisse Lesart vom Enunziator angestrebt: "Any text still has a degree of determination in the 'fixing' of its meaning, to the extent that the effect of its construction is to work to constrain, or at least shape, the range of possible interpretations which an audience can make" (ebd.: 65). Die Art, wie ein Film

konstruiert ist, begünstigt gewisse Interpretationen auf Seiten des Publikums. Roscoe und Hight sprechen hierbei von einem "preferred reading" (ebd.: 67), einer bestimmten Lesart, für die sich der Zuschauer im Idealfall entscheiden wird. Mit seiner komplexen Form bietet das Mockumentary eine Vielzahl an möglichen Bedeutungen an: "The mock-documentary form is a complex one, incorporating as it does a variety of filmmakers' intentions and a range of appropriations of documentary aesthetics and encouraging layered interpretations from audiences" (ebd.: 64). Mockumentaries können durch ihre diskursiven Strategien ganz unterschiedliche Dinge bezwecken. Roscoe und Hight schlagen eine Kategorisierung nach *Parodie*, *Kritik* und *Dekonstruktion* vor. Durch diese Einteilung soll die Bandbreite der Selbstreflexivität untersucht werden, wobei die diskursive Intention der Filmemacher, die Konstruktion des filmischen Textes sowie die dem Zuschauer zugeschriebene Rolle ausschlaggebend sind (vgl. ebd.: 72). Um die unterschiedlichen Funktionen und die Wirkung von Mockumentaries genauer zu beleuchten, möchte ich kurz einen Abriss über die drei Stufen der Selbstreflexivität geben.

Der *Parodie* gehören Filme an, deren Ziel es ist, einen bestimmten Aspekt der populären Kultur zu parodieren und zu verstärken. Laut Roscoe und Hight gehen Filme dieser ersten Kategorie auf spielerische Art mit Konventionen des Dokumentarfilms um, legen ihren fiktionalen Status deutlich offen und dienen primär der Unterhaltung (vgl. ebd.: 68). Das Hervorrufen nostalgischer Gefühle gegenüber dem Dokumentarfilm ist ebenfalls bezweckt. Kritischere Zuschauer sollen fähig sein, die latente Reflexivität zu erkennen, und der Film ist somit auch als Einladung zu verstehen, den Dokumentarfilm zu hinterfragen (vgl. ebd.: 72). Als Beispiele nennen Roscoe und Hight Filme wie *THE RUTLES* (1978) oder *ZELIG* (1983).

Bei Filmen der zweiten Stufe, der *Kritik*, sei die diskursive Intention der Filmemacher, Aspekte der populären Kultur durch die dokumentarische Form des Mockumentary zu parodieren oder einen satirischen Kommentar abzugeben. Dabei weist die Konstruktion des Textes Spannungen zwischen einer klaren Kritik an der Dokumentarfilmpraxis und einer impliziten Akzeptanz von Codes und Konventionen des Dokumentarfilms auf (ebd.: 72). Die dem Zuschauer zugeschriebene Rolle ist laut Roscoe und Hight, die satirischen Möglichkeiten des Mockumentary anhand dieser Ambivalenz wertzuschätzen und eine gewisse Distanzierung dem Dokumentarfilm gegenüber aufzubringen. Im Falle einer Politsatire, kann das Publikum auch zu politischem Engagement aufgerufen werden.

Bei dieser zweiten Stufe möchte ich speziell noch auf die Unterkategorie der *hoaxes* (auf Deutsch Jux oder Falschmeldung) eingehen, da die von mir analysierten Filme teilweise in den Medien als *hoaxes* bezeichnet wurden. Laut Roscoe und Hight zielt diese Art von Mockumentaries darauf ab, Verwirrung über ihren faktischen Status zu stiften. Auch wenn im Film nicht zwingend eine

Selbstreflexion gegenüber dem faktischen Diskurs zu erkennen sein muss, regt das spätere Offenlegen des fiktionalen Status den Zuschauer zu reflektierten Interpretationen an: "Audiences are initially encouraged, by the text itself and extra-textual events to adopt a factual mode of reading toward the text – the question of the ontological status of the text is left to the deliberation of viewers" (ebd.: 72). Der Zuschauer muss also selber abwägen, wie der ontologische Status des Films einzuschätzen ist. Die Autoren sehen das reflexive Potential der *hoaxes* in der gelungenen Täuschung. Sie sprechen auch den Kontext der Ausstrahlung an, der die Wahrnehmung der Zuschauer beeinflusst (vgl. ebd.: 72). Die Bedeutung der paratextuellen Ebene eines Filmes wird hier also betont.

Die dritte Stufe der Reflexion nennen Roscoe und Hight *Dekonstruktion*. Sie zählen dazu Filme, die das dokumentarische Versprechen als solches ins Zentrum stellen. Hier wird der faktische Diskurs und seine Konstruktion durch dokumentarische Kodes und Konventionen angeprangert, d.h. also dekonstruiert: "[The] real intention [of these films] is to engage in a sustained critique of the set of assumptions and expectations which support the classic modes of documentary" (ebd.: 72). So wird nicht nur Kritik an Aspekten der populären Kultur geübt, sondern auch der Repräsentationsanspruch des Dokumentarfilms hinterfragt. Die Autoren sprechen bezüglich der Konstruktion des Textes auch von einer "'hostile' appropriation of documentary aesthetics" (ebd.: 73). Die Rolle des Zuschauers läge darin, eine reflexive Haltung gegenüber dieser Form einzunehmen.

Mein Ziel ist es nun nicht, die von mir analysierten Filme klar in eine der drei Stufen einzuteilen, sondern anhand dieser Kategorisierung aufzuzeigen, dass verschiedene Haltungen eingenommen werden können und somit von den Filmemachern auch unterschiedliche Wirkungen angestrebt werden. Roscoe und Hight stellen ebenfalls fest: "mock-documentary texts can seek to engage all three degrees to activate a complex range of interpretations from audiences" (ebd.: 74). Filmemacher können also in ein und demselben Film auf mehreren Ebenen einen Kommentar über das Dokumentarfilmgenre und die populäre Kultur anbieten.

Um ein Mockumentary in vollen Zügen genießen zu können, muss sich der Zuschauer über dessen fiktionalen Status bewusst sein (vgl. Lipkin, Paget, Roscoe 2006: 17). Nur so kann er teilhaben am Humor und der kulturellen sowie politischen Kritik, die der Film anbietet. Um also den auf Metaebene angebotenen Kommentar annehmen zu können, muss der Zuschauer die Fälschung entlarven. Ob dies bei *I'M STILL HERE*, *INCIDENT AT LOCH NESS* und *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* immer gegeben ist, möchte ich in der Analyse besprechen. Bayer sieht den Genuss ebenfalls im "learning about the making – and artifice – of mockumentaries, and by estension, of cinema and the media industry at large" (Bayer 2006: 167). Das Mockumentary bietet sich also an,

um Aussagen über Aspekte der populären Kultur zu machen. Ist die fingierte Authentizität stark intermedial verankert, kann die Wirkung noch verstärkt werden. Mir geht es nun vor allem darum zu untersuchen, ob sich das Mockumentary als kulturelles Event für die Selbstdarstellung von Stars eignet und ein Gefäß für die Konstruktion oder Dekonstruktion eines Star-Images bietet. Ich möchte mich daher, bevor ich zur Filmanalyse übergehe, dem Theoriekomplex der *Star Studies* widmen.

3. Star-Images

3.1 Theoretische Ansätze

Mit Joaquin Phoenix, Werner Herzog und M. Night Shyamalan als Hauptprotagonisten stehen in den von mir analysierten Mockumentaries bekannte Persönlichkeiten aus dem Filmbereich im Zentrum. Im vorangehenden Kapitel habe ich bereits angesprochen, welche Auswirkungen das Auftreten von Stars in Mockumentaries auf die Erwartungshaltung der Zuschauer haben kann und wie somit die Rezeption eines Films beeinflusst wird. Der Star bringt immer sein bereits bestehendes, medial konstruiertes, soziokulturelles Image mit. Dadurch werden Bezüge zur realen und vor allem zur medialen Welt ausserhalb des Films geschaffen und die Glaubwürdigkeit des Gezeigten erhöht. Nun möchte ich in einem weiteren Schritt untersuchen, welche Möglichkeiten speziell das Mockumentary den Stars für ihre Selbstdarstellung und die Konstruktion beziehungsweise Dekonstruktion ihres Star-Images bietet.

Ich werde dafür vertieft auf den Theoriekomplex der *Star Studies* eingehen und herausarbeiten, welche Komponenten und Agenten bei der Konstruktion eines Star-Images von Bedeutung sind und welche Aspekte in Bezug auf meine Forschungsfragen besonders relevant erscheinen. Da die Authentizität im Mockumentary auf verschiedenen Ebenen suggeriert werden kann, wird der Aspekt der Intermedialität auch in diesem Kapitel ein Thema sein. Die Selbstdarstellungskompetenz von Stars soll in Anbetracht der drei Filmbeispiele ebenfalls diskutiert werden. Des Weiteren werde ich mich mit der ökonomischen Funktion von Stars und ihrer Bedeutung bei der Vermarktung von Filmen auseinandersetzen. In Kapitel 3.2 werde ich einen Überblick über den Werdegang von Joaquin Phoenix, Werner Herzog und M. Night Shyamalan geben, um aufzuzeigen, wie sich ihr Star-Image im Laufe der Zeit gebildet und verändert hat. Für die anschliessende Analyse der drei Mockumentaries wird es zentral sein, wie die Stars zum Zeitpunkt der Produktion der Mockumentaries von der Presse und der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden.

Das öffentliche Interesse an Stars ist seit Beginn des 20. Jahrhunderts gross, eine Reflexion über das Phänomen setzte bereits in der sogenannten *klassischen Filmtheorie* der 1910er und 20er Jahre ein. Abgesehen von kürzeren und längeren Essays verschiedener Autoren sind hier vor allem die 1921 erschienene Aufsatzsammlung *Charlie Chaplin* von Louis Delluc zu nennen sowie die erste allgemeine Untersuchung von Edgar Morin, der 1957 mit *Les stars* eine historische Analyse des Star-Phänomens unter ökonomischen, gesellschaftlichen, ästhetischen und mythischen Aspekten vorlegte. Ein Meilenstein in der angloamerikanischen Theorie ist die von den *Cultural Studies* beeinflusste Auseinandersetzung mit Filmstars von Richard Dyer. Sein Buch *Stars* (1979), das semiotische und soziologische Perspektiven vereint, gilt der modernen Filmtheorie als Standardwerk und thematisiert sowohl die Entstehung des Star-Images innerhalb der Filmindustrie als auch die Bindung der Zuschauer an Filmstars. Mich interessiert hierbei primär die intermediale Konstruktion von Star-Images. In *Heavenly Bodies* (1986) schreibt Dyer: "Images have to be made. Stars are produced by the media industries, film stars by Hollywood" (Dyer 2000: 605). Demnach würden die Medien gemeinsam mit der Filmindustrie neue Stars hervorbringen und deren Image inner- und ausserfilmisch gestalten. Er fügt hinzu: "[S]tar images are always extensive, multimedia, intertextual" (ebd.) und verweist damit auf die Komplexität des Phänomens. Über die Konstruktion eines Star-Images gibt folgende Aussage von ihm Aufschluss:

A film star's image is not just his or her films, but the promotion of those films and of the star through pin-ups, public appearances, studio hand-outs and so on, as well as interviews, biographies and coverage in the press of the star's doings and 'private' life. Further, a star's image is also what people say or write about him or her, as critics or commentators, the way the image is used in other contexts such as advertisements, novels, pop songs, and finally the ways the star can become part of the coinage of everyday speech.

(ebd.: 604/5)

Laut Dyer würden also neben den eigentlichen Auftritten in Filmen besonders die Vermarktung der Filme und des Stars in den Medien zur Konstruktion eines Star-Images beitragen. Öffentliche Auftritte, Interviews, Biografien und Berichterstattungen über das Privatleben eines Stars sowie Kritiken oder gar die Verwendung des Images eines Star in einem anderen Kontext machen das Star-Image aus. Joanne Hollows, Peter Hutchings und Mark Jancovich schliessen daraus: "The star image is therefore a series of signs and texts that can be studied as such" (Hollows, Hutchings und Jancovich 2000: 116). Um die Entstehung eines Star-Images zu untersuchen, müssen also alle diese Texte in die Analyse einbezogen werden. Für meine Forschungsfrage ist der intermediale Aspekt besonders relevant, da in *I'M STILL HERE*, *INCIDENT AT LOCH NESS* und *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* bewusst damit gespielt wird, dass die Konstruktion eines Star-Images auf

mehreren Ebenen stattfindet. In den drei analysierten Mockumentaries treten die Stars im Film als Schauspieler auf, ihr Star-Image wird aber gleichzeitig auf paratextueller Ebene von der Vermarktung des Mockumentary bis zu Auftritten in der Öffentlichkeit weiter konstruiert.

Wie erwähnt, werden Stars von den Medien und der Filmindustrie erschaffen. Dabei spielen ökonomische Motive ebenfalls eine zentrale Rolle. So schreibt Dyer: "Stars are made for profit" (Dyer 2000: 606). Sie seien Teil davon, wie Filme verkauft würden. Vor ihm verwies bereits Edgar Morin in seinem Werk *Les Stars* auf den Marktwert von Stars: "La vie privée-publique des stars est toujours douée d'une efficacité commerciale, c'est-à-dire publicitaire" (Morin 1972: 100). So bezeichnet er Stars auch als Ware. Auch Graeme Turner, der sich in seinem Artikel "The Economy of Celebrity" (2004) eingehend mit der Vermarktbarkeit von Stars befasst, ist der Ansicht, dass Filme mit berühmten Persönlichkeiten des Geldes wegen produziert werden (vgl. Turner 2004: 193). Die Namen und Bilder von Stars würden dazu verwendet, Filme, Zeitschriften, Magazine und Fernsehprogramme zu vermarkten. Dies geschehe in der Annahme, dass Stars ein grosses Publikum beziehungsweise eine grosse Leserschaft anziehen. Sean Redmond und Su Holmes sprechen gar von "marketing tools" (Redmond, Holmes 2007: 190). Der Star wäre demnach ein Instrument der Medienindustrie. Für Filmproduzenten würde dies bedeuten, dass ein Film durch eine Starbesetzung mehr Zuschauer anlockt, was einen Erfolg an den Kinokassen begünstigt. Geht man von dieser Annahme aus, so läge es im Interesse der Produzenten, dass in den Medien möglichst viel über die betreffenden Stars und das laufende Filmprojekt berichtet wird. Die Publicity um den Film kann somit erhöht werden.

Doch nicht nur die Filmindustrie und die Medien profitieren von Stars, sondern die Stars ihrerseits sind ebenfalls abhängig von den Medien. Da für den Star eine hohe Visibilität von grosser Bedeutung ist, liegt es in seinem Interesse regelmässig in der Öffentlichkeit aufzutreten und in den Medien präsent zu sein. Nur so kann es ihm gelingen, seinen Star-Status zu bewahren. Turner sieht darin den Grund dafür, dass Stars sich gegenüber den Medien oft kooperativ zeigen, ihnen Fotos zukommen lassen, an öffentlichen Anlässen teilnehmen und in Talk Shows auftreten, um ihre neuen Projekte zu promoten (vgl. Turner 2004: 194). Wie wichtig der intermediale Diskurs für den Star-Status ist, halten auch Margrit Tröhler und Henry Taylor fest: "la star ne devient une celebrity qu'à partir du moment où le poids intratextuel de cette star est consolidé par des discours intertextuels et surtout transtextuels (presse écrite, magazines de fan, TV, etc.)" (Tröhler und Taylor 1997: 50). Auftritte im Fernsehen, Interviews, Fotos und Berichterstattungen in Zeitschriften machen den Star erst zum Star und festigen im Laufe der Zeit seinen Star-Status.

Man kann also von einer gegenseitigen Abhängigkeit zwischen den Stars und den Medien sprechen.

Beide können voneinander profitieren. Für den Star kann diese Abhängigkeit aber auch ein Verlust an Anonymität bedeuten, da er unter ständiger Beobachtung durch die Öffentlichkeit steht. Turner schreibt über die intermediale Konstruktion von Star-Images: "The construction of a star persona may result in some 'loss of autonomy' [...] in terms of the constraints on their off-screen life and their professional choices" (Turner 2004: 195). Hat ein Schauspieler oder Regisseur erst einmal Bekanntheit erlangt, wird auch sein Privatleben zunehmend exponiert und kann so zum Diskussionspunkt werden. Je nachdem wie ein Star von den Medien dargestellt wird, kann dies seine Karriere positiv oder negativ beeinflussen. Katrin Keller, die sich in ihrem Buch *Der Star und seine Nutzer* mit dem komplexen Phänomen auseinandersetzt, ist jedoch der Ansicht, dass Stars zwar für ihre Darstellungen auf Medien angewiesen sind, diese Abhängigkeit sie indes nicht zum "mediale[n] Inszenierungsgut bar jeglicher Selbstdarstellungskompetenz [verkümmern lässt], das sich seinen Medien-Entwürfen arg- wie klaglos zu beugen hätte" (Keller 2008: 128). Der Star verzichte zwar auf Teile seiner Persönlichkeitsrechte, könne jedoch aus der Beziehung mit den Medien auch Profit schlagen. So kann er sich Ruhm, Geld, Erfolg und einen Statusgewinn versprechen (vgl. ebd.). Die Medien bieten dem Star zudem eine Plattform, um potenzielle Fans zu erreichen. Laut Keller kann man also nicht von einem naiven *Hineingeraten-Sein* sprechen. Sie hält fest:

Wesentliche Teile der Identitäts-Darstellungen von Stars vollziehen sich in medialen Kontexten und damit unter medial vermittelter Beobachtung durch Medien-Nutzer. Der Star, so muss vorausgesetzt werden, weiss dies und handelt im Wissen um seine prinzipielle Beobachtbarkeit.

(Keller 2008: 127)

Spricht man berühmten Persönlichkeiten also eine gewisse Selbstdarstellungskompetenz zu, wie Keller dies tut, so ist anzunehmen, dass der Star seine Medienauftritte bewusst plant und durch sein Handeln auf die Repräsentation seiner Person in Zeitschriften, Fernsehen etc. Einfluss nimmt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Star zwar von den Medien abhängig ist, weil er nur solange ein Star ist, wie medial über ihn berichtet wird, ihm gleichzeitig aber auch eine Selbstdarstellungskompetenz zugeschrieben werden kann. Keller spricht hierbei noch einen weiteren wichtigen Punkt an. Sie stellt fest, dass ein Star sich durch die Beendigung seiner Kooperation mit dem Mediensystem besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann, da er durch die Seltenheit seiner Auftritte für das Publikum interessanter wird (vgl. ebd.: 130). Dieser Aspekt scheint mir in Anbetracht meiner Forschungsfragen relevant, da sich M. Night Shyamalan in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* den Medien zu entziehen versucht. Welche Wirkung damit beabsichtigt wird, werde ich in der Analyse herausarbeiten.

Auch wenn der Star also durch sein Handeln Einfluss auf die Konstruktion seines Star-Images nehmen kann, stellen sich ihm für eine mögliche Umgestaltung seines Images Probleme, die unter anderem mit der Erwartungshaltung der Zuschauer zusammenhängen. Dyer erläutert in *Living Stars*, dass ein Star oft als Einheit gesehen wird, dessen Kern aus "certain peculiar, unique qualities" (Dyer in Redmond und Holmes 2007: 87) bestehe, die konstant bleiben und den Handlungen der Person Sinn verleihen. Die Konstruktion des Star-Images lasse uns an eine schlüssige Kontinuität glauben. John Ellis sieht hier die Gefahr, dass das Publikum dazu neigt, das Star-Image als "fixed repertory of fixed meanings" (Ellis 1982: 90) anzusehen. Dies werde aber der Komplexität eines Star-Images nicht gerecht. Seiner Ansicht nach handelt es sich dabei um ein inkohärentes, unvollständiges Konstrukt. Auch Dyer gesteht ein, dass die Vielfalt von Bildern, die einen Star ausmachen, sehr widersprüchlich sein können (vgl. Dyer in Redmond und Holmes 2007: 87). Wie Christine Geraghty erläutert, ist eine gewisse Kontinuität für das Star-Image aber sehr wohl von Bedeutung. Ihr zufolge ist ein "stable star image [...] of crucial importance", da sonst die Erwartungen der Fans enttäuscht würden (Geraghty zit. n. Redmond und Holmes 2000: 101). Sie stellt fest, dass sich Stars oft mit einem bestimmten Genre identifizieren und es für sie schwierig ist, ihr Image im Laufe der Zeit zu verändern, ohne ihren Star-Status zu verlieren. Auch McDonald meint: "product differentiation is important because it acts as a potential stabilizer in an unpredictable market" (McDonald zit. n. Owzarski 2010: 123). Doch nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseure können stark an ein Genre gebunden sein und sich über dieses definieren. Inwiefern dies auf Joaquin Phoenix, Werner Herzog und M. Night Shyamalan zutrifft, werde ich im Analyseteil meiner Arbeit aufzeigen. Fest steht, dass ein Star automatisch mit einem gewissen Kontext in Verbindung gebracht wird. Bleibt er seinem Ruf treu, so erfüllt er die Erwartungen der Zuschauer und kann sein Star-Image festigen. Dies verdeutlicht, dass die Erwartungshaltung der Zuschauer für die Konstruktion beziehungsweise Dekonstruktion eines Star-Images sowie auch für den Erhalt eines Star-Status eine wichtige Rolle spielt. Redmond und Holmes sehen die Beziehung der Stars zu ihrem Publikum als komplexester Teil der Star Studies an. Sie stellen fest: "[F]or some to be *known* means that their performance must ultimately meet with an *audience*" (Redmond, Holmes 2007: 309). Gelingt es dem Star nicht, ein bestimmtes Publikum anzusprechen, so sinkt sein Marktwert und er wird fortan Mühe haben, seinen Star-Status beizubehalten und neue Verträge zu schliessen. Geraghty spricht noch einen weiteren interessanten Punkt an. Um sich ihren Platz in der Welt der Stars zu sichern, würden Schauspieler vermehrt versuchen, ihren Star-Status über Filme neu zu etablieren, d.h. auch zu erneuern (vgl. Geraghty 2000: 103). Besonders beliebt sei hierbei das Method-Acting, ein realistischer Schauspielstil, bei dem es zu einem "merging of self and character" (Gledhill zit. n. ebd.: 104) komme. Ob dieses Vorgehen für den Schauspieler Joaquin

Phoenix zutreffen könnte, werde ich in der Analyse von I'M STILL HERE nochmals ansprechen.

Da bei der Konstruktion eines Star-Images nicht nur das innerfilmische Image (etwa die angesprochene Bindung an Genres), sondern auch das ausserfilmische Image ausschlaggebend ist, betont Geraghty, wie wichtig Biografien für den Star-Status sind (vgl. Gerathy 2000: 100). Richard Dyer schreibt diesbezüglich: "Star biographies are devoted to the notion of showing us the star as he or she really is. Blurbs, introductions, every page assures us that we are being taken 'behind the scenes', 'beneath the surface', 'beyond the image', there where the truth resides" (Dyer zit n. ebd.: 88). Die Biografie gibt dem Leser also das Gefühl, hinter die Kulissen der Filmindustrie blicken zu können und den Star noch näher kennen zu lernen. Es wird suggeriert, dass der Star so gezeigt wird, wie er im Privatleben wirklich ist. Dyer spricht gar von einer rhetorischen Authentizität, die verspreche, dass der Star wirklich sei, wer er vorgebe zu sein (vgl. Dyer 2000: 611). Sieht man das verfilmte dokumentarische Porträt eines Stars als Pendant zur schriftlichen Biografie, so stellt sich die Frage nach der Funktion des Mockumentary – also in diesem Fall des inszenierten Porträts – für die Wahrnehmung von Stars in der soziokulturellen Öffentlichkeit. Laut Ellis ermögliche der Film dem Zuschauer einen voyeuristischen Blick auf den Star zu werfen: "The film photograph constructs the possibility of a voyeuristic effect of catching the star unawares" (Ellis 1982: 94). Ich möchte somit davon ausgehen, dass ein filmisches Porträt eine noch grösserer Nähe und Authentizität vortäuschen kann als eine schriftliche Biografie.

Bisher habe ich mich vor allem mit Theorien aus dem Feld der Star Studies befasst, die sich prinzipiell mit Filmstars auseinandersetzen. In INCIDENT AT LOCH NESS und THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN spielen jedoch Regisseure die Hauptrollen. Es stellt sich nun die Frage, ob sich die referierten Forschungsansätze auch auf das *director stardom* übertragen lassen. Kim Owcarski schreibt in ihrem Artikel "Reshaping the director as star" (2010), dass das Star-Image eines Regisseurs auch auf paratextueller Ebene konstruiert wird (vgl. Owcarski 2010: 124). Sein Image definiere sich durch seine Beziehungen zu anderen Partnern aus dem Filmbusiness. Hat ein Regisseur die Anerkennung des Publikums und der Öffentlichkeit gewonnen, verleiht ihm dies wirtschaftliche Macht und die Möglichkeit, den Konflikt zwischen dem Filmmachen als Kunst und dem Filmmachen als Geschäft zu thematisieren (vgl. ebd.: 124). Folglich wäre also der Star-Status essentiell für den Erfolg und die Selbstverwirklichung eines Regisseurs. Ferner stellt Owcarski fest, dass Regisseure meist kein fiktionales, innerfilmisches Image haben wie Schauspieler. Werner Herzog tritt jedoch in den meisten seiner Dokumentarfilme als Protagonist auf und auch M. Night Shyamalan spielt oft in seinen eigenen Filmen mit. In den von mir analysierten Mockumentaries spielen die beiden Regisseure gar sich selbst.

Untersuchungen, die sich mit der Selbstinszenierung von Regisseuren auseinandersetzen, sind wie bereits angesprochen schwer zu finden. Linda Haverty Rugg geht in ihrem Buch *Self-projection: The Director's Image in Art Cinema* (2014) der Frage der Identifikation von Regisseuren des Autorenkinos mit ihren Werken nach. Darin widmet sie deren Selbstdarstellung in Dokumentarfilmen, Mockumentaries und fiktionalen Werken ein Kapitel. Sie hält fest: "[T]he relationship between the director's 'real-life' persona and the character within the narrative becomes even more charged, and layers of reality and representation are confused" (Haverty Rugg 2014: 69). Realität und Repräsentation überschneiden sich also in der Selbstinszenierung. Denkt man nun an das Genre des Mockumentary, das einen fiktiven Inhalt mit einer dokumentarischen Form verbindet, erscheint die Beziehung des Stars zu seiner Filmrolle noch komplexer. Haverty Rugg betont weiter, dass es in ein und demselben Film zur Selbst-Konstruktion wie aber auch Selbst-Dekonstruktion kommen könne (vgl. ebd.: 70). Wie Werner Herzog und M. Night Shyamalan in der Selbstdarstellung mit ihrem bereits bestehenden Image umgehen, werde ich im folgenden Kapitel analysieren. Ausgehend von der Annahme, dass ein filmisches Porträt eine geeignete Plattform für die Konstruktion eines Star-Images bietet, erscheint mir das Mockumentary als intermediales Ereignis eine geeignete Wahl für die Selbstdarstellung von Stars. Bevor ich mich jedoch der Filmanalyse widme, werde ich nun die Star-Images von Joaquin Phoenix, Werner Herzog und M. Night Shyamalan vorstellen.

3.2 Drei Star-Images

3.2.1 Joaquin Phoenix

Joaquin Rafael Bottom wurde 1974 als mittleres von fünf Kindern in San Juan, Puerto Rico geboren. Seine Eltern waren als Missionare der religiösen Bewegung *Children of God* tätig und wechselten oft den Wohnort. Bereits in jungen Jahren trat Phoenix mit seinen vier Geschwistern, darunter Bruder River, in Talentshows auf. Unter dem Künstlernamen *Leaf Phoenix* war er als Sechsjähriger erstmals an der Seite seines älteren Bruders in der Fernsehserie *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS* (1982) zu sehen. Weitere Engagements in Film und Fernsehen folgten. Joaquin stand jedoch immer im Schatten seines Bruders, der mit *STAND BY ME* (1986) seinen Durchbruch schaffte, daraufhin durch weitere Haupt- und Nebenrollen in Filmen wie *RUNNING ON EMPTY* (1988), *LITTLE NIKITA* (1988) und *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* (1989) zum Teenie-Star avancierte und als einer der talentiertesten Jungschauspieler seiner Generation galt. Im Alter von nur 23 Jahren brach der Oscar-nominierte River 1993 vor einem Nachtclub in Los Angeles zusammen. Joaquin, der ebenfalls vor Ort war, verständigte den Notarzt. Die Rettungskräfte

konnten River aber nicht mehr reanimieren und der Schauspieler verstarb wenig später im Spital an einer Überdosis. Eine Aufnahme von Joaquins Notruf wurde ohne seine Zustimmung in den Medien verbreitet und immer wieder abgespielt. Phoenix zog sich in Folge für einige Zeit aus dem Filmgeschäft zurück (vgl. *IMDB*).

Im Jahre 1995 war der junge Schauspieler erstmals wieder unter dem Namen *Joaquin Phoenix* in Gus Van Sants Mediensatire *TO DIE FOR* (1995) zu sehen. Es sollte auch die erste Zusammenarbeit mit Casey Affleck sein. Wie Medienberichte zeigen, war er zu diesen Zeitpunkt immer noch als River Phoenix' Bruder bekannt. So schrieb zum Beispiel die *New York Times*: "[T]he sloe-eyed younger brother of River Phoenix" (Maslin 1995); auch in anderen Artikeln wurde er als "younger brother of the late River Phoenix" (Snead 1995) oder "River Phoenix's younger brother" (Towers 1995) bezeichnet. Seine schauspielerische Leistung in *TO DIE FOR* wurde aber gelobt: "Rivetingly played by Mr. Phoenix with a raw, anguished expressiveness that makes him an actor to watch for" (Maslin 1995). Eine Karriere wurde ihm also bereits hier vorausgesagt. Danach trat Phoenix in den 1990er-Jahren in mehreren grösseren und kleineren Produktionen auf, wobei er sich auf kein bestimmtes Genre festlegte und in Liebesdramen, Thrillern sowie Komödien zu sehen war.

Spätestens im Frühling 2000 konnte er sich neben Russell Crowe in Ridley Scotts Blockbuster *GLADIATOR* (2000) einen Namen machen und sich vom Image des kleinen Bruders lösen. Seine Darstellung des Commodus wurde von Kritikern gelobt und brachte ihm mehrere Auszeichnungen sowie eine Oscar-Nominierung als bester Nebendarsteller ein. In einer Filmkritik von BBC News Online wurde er als "new star" bezeichnet, der neben "A-list Hollywood star" Russel Crowe und Legende Richard Harris brillierte (vgl. Brook 2000). Letzterer soll Phoenix auch als "brilliant actor, completely unpredictable, but with all the right instincts" (Somaiya 2008: 69) bezeichnet haben. Über den einstigen *Teen Heartthrob* schreibt Kritiker Ravi Somaiya: "Joaquin Phoenix has always been marked out as an intense character actor" (ebd.: 65) und hebt somit Phoenix' Talent zum Charakterdarsteller hervor. Sein Flair für Charakterrollen und seine Wandelbarkeit stellte er noch im selben Jahr in einer weiteren Nebenrolle in *QUILLS* (2000) unter Beweis. Auch wenn er nun als Star gehandelt wurde, spielte er in grösseren Produktionen weiterhin meist in Nebenrollen, und die Presse erwähnte immer noch seine Familienzugehörigkeit zu River Phoenix. So waren Artikel über ihn betitelt mit: "Following River's course" (Johnson 2000: 24) oder "Another Phoenix Rises" (Bunbury 2001). Sein Aufstieg in die Star-Liga wurde mit dem Verweis auf River Phoenix' Erfolg aber auch betont.

Im Box-Office Hit *SIGNS* (2002) von M. Night Shyamalan trat er neben Megastar Mel Gibson auf, und in Shyamalans nächstem Film *THE VILLAGE* (2004) übernahm er eine Hauptrolle. Regisseur

Shyamalan sagte in einem Interview: "I think he's going to have a Sean Penn-like career" (Lemire 2004). Es sei bereits mit SIGNS sein Ziel gewesen, Phoenix in die Rolle des "leading-man" zu bringen. Und Bryce Dallas Howard rühmte ihren Schauspielkollegen: "He's acting on a different plane. He's almost superhuman" (ebd.). Sein schauspielerisches Können stellte Phoenix kurze Zeit später in WALK THE LINE (2005) erneut unter Beweis und wurde dafür mit einem Golden Globe zum besten Schauspieler gekürt. Eine Oscar-Nominierung als bester Hauptdarsteller folgte. Die Kritiker lobten seine Darstellung von Country-Legende Johnny Cash. Peter Bradshaw äusserte: Phoenix "do[es] a very impressive job of singing all the songs" (Bradshaw 2006) und fügte hinzu: "Joaquin Phoenix would deserve an Oscar" (ebd.). Anthony Breznican von *USA Today* war ebenfalls begeistert von Phoenix' Verschmelzung mit der Rolle und schrieb: "Phoenix could turn Cash into gold" (Breznican 2005). Phoenix' Star-Status und sein Vermarktungswert wird durch diese Artikel sichtbar.

Noch vor Drehbeginn zu I'M STILL HERE (2010) war Phoenix in WE OWN THE NIGHT (2007), bei dem er ebenfalls als Produzent agierte, RESERVATION ROAD (2007) und TWO LOVERS (2008) zu sehen. Auch wenn RESERVATION ROAD negative Kritiken erhielt, wurde Phoenix als einer der besten Schauspieler seiner Generation gelobt (vgl. Travers 2007). Seine Darstellung als suizidaler Leonard in TWO LOVERS blieb auch nicht unbeachtet. David Edelstein schrieb darüber: "[I]t's Phoenix's movie. He is, once again, stupendous, and stupendous in a way he has never been before: His face is a graceless blob, his eyes searching for something, someone to define him" (Edelstein 2009). Mit diesen Filmen konnte er sich nun ganz klar als Hauptdarsteller und *leading-man* etablieren. Über seine Filmografie kann also rückblickend gesagt werden, dass er bis 2009 in einem relativ breiten Spektrum an Filmen auftrat und meist in Charakterrollen zu sehen war.

Seit den 1990er-Jahren bis zum Drehbeginn von I'M STILL HERE hielt sich Phoenix hingegen gekonnt von der Öffentlichkeit fern. Über sein Privatleben wurde relativ wenig bekannt, er trat nur selten in Talkshows auf und war in Hollywood kaum an Partys anzutreffen. Wie einige Artikel zeigen, hatte Phoenix den Ruf, nicht gerne mit den Medien zu sprechen. So schrieb Journalist Jeff Otto 2005: "I'd heard advance warning that talking to press wasn't exactly one of Phoenix's favorite aspects of the Hollywood process" (Otto 2005). Trotzdem wurde er oft für Zeitschriften abgelichtet und interviewt. Für seine Bekanntheit sprechen auch einige Cover-Photos. So war er zum Beispiel auf dem *GQ Magazin* (Juni 2006) und dem *Dazed and Confused Magazine* (Januar 2008) zu sehen und zierte im Dezember 2006 das Titelbild des *Nylon Guys Magazine*.

3.2.2 Werner Herzog

Regisseur, Produzent und Schauspieler Werner Herzog gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Deutschen Films. Geboren am 5. September 1942 in München, studierte er Geschichte, Literatur und Musik in München und Pittsburgh. Nach einigen Kurzfilmen, realisierte er 1968 erfolgreich seinen ersten Langspielfilm *LEBENSZEICHEN* und gründete daraufhin seine eigene Filmproduktionsfirma. Weitere Filme, wie *AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN* (1970) und *FATA MORGANA* (1971) folgten. Einer seiner wohl bekanntesten Filme *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES* (1972) entstand in den Regenwäldern von Peru und schildert eine abenteuerliche Expedition nach Südamerika im 16. Jahrhundert. Die Dreharbeiten abseits der Zivilisation sollen damals für die Crew eine Grenzerfahrung gewesen sein (vgl. Christe 2013). Zudem hatte Herzog die Kamera, mit welcher der Film gedreht wurde, laut eigener Aussage, gestohlen. Andere Stimmen widersprachen dem später jedoch (vgl. Wahl 2013).

In den 1970er- und 1980er-Jahren gelang es Herzog mit Filmen wie *LA SOUFRIÈRE* (1977), *WOYZECK* (1979) und *FITZCARRALDO* (1982) weit über Europa hinaus Bekanntheit zu erlangen. Während dem Dreh von *FITZCARRALDO* verlangte Herzog von seinen Schauspielern, ein 300 Tonnen schweres Schiff über einen Berg zu ziehen. Die Dreharbeiten zu *LA SOUFRIÈRE* sollen für die Crew sogar lebensbedrohlich gewesen sein, da am Rande eines kurz vor dem Ausbruch stehenden Vulkans gedreht wurde. Dieser Film über eine bevorstehende Katastrophe prägte Herzogs Ruf als "Gefahrenjunkie" nachhaltig (*Filmstarts*). Laut Chris Wahl ist Herzogs öffentliches Image kaum von seinen Filmen zu trennen (vgl. Wahl 2013). Von der Presse wurde neben seinem Hang zu ausgefallenen Themen und aussergewöhnlichen Drehbedingungen oft die schwierige und von Erfolg gekrönte Zusammenarbeit mit dem exzentrischen Schauspieler Klaus Kinski hervorgehoben. Beim Dreh von *FITZCARRALDO* soll er Kinski gar eine Pistole vor den Kopf gehalten haben (vgl. Brane 2012). Mit ihm drehte er zuletzt *COBRA VERDE* (1987), einen Spielfilm der jedoch von den Filmkritikern mehrheitlich verrissen wurde. Ein bereits länger bestehender Konflikt zwischen den Kritikern und Werner Herzog, der sich missverstanden fühlte, fand zu diesem Zeitpunkt seinen Höhepunkt. Ihm wurde unter anderem politische Unkorrektheit vorgeworfen (vgl. *Filmstarts*). Es hiess zudem, er soll wehrlose Personen für seine Filmerzählungen ausgebeutet haben (vgl. Wahl 2013).

In späteren Jahren widmete sich Herzog vor allem dem Dokumentarfilm. So entstanden Werke wie *GLOCKEN AUS DER TIEFE* (1995), *LITTLE DIETER NEEDS TO FLY* (1997) und *MY BEST FIEND* (1999), in dem Herzog die schwierige Beziehung zu Klaus Kinski dokumentierte. Die unkonventionellen und gefährlichen Drehbedingungen stehen auch hier im Fokus des Films, und man könnte sagen, dass

MY BEST FIEND implizit ein Bild von Herzog als etwas verrückten Regisseur vermittelt und so zur Mythisierung seiner Person beiträgt. Wie in den meisten seiner anderen Dokumentarfilme tritt er als Protagonist auf und spricht den Off-Kommentar. Herzog wird nachgesagt, dass seine Filme oft inszeniert seien: "[H]is documentaries are staged and [...] his fiction films involve documentary elements" (Ames 2012: 4). Herzog selbst betont, dass sich in seinen Filmen die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion verwische. Viele seiner Filme wurden von seiner Produktionsfirma sowie von Verleihern dennoch als Dokumentarfilme indexiert (ebd.: 5). Herzog sagte einst: "The term 'documentary' should be handled with care for it is only an attempt to categorize. We just haven't developed a more appropriate concept" (in Ames 2012: 5). Bei dem vom mir analysierten INCIDENT AT LOCH NESS führte Herzog zwar nicht Regie. Es ist anzunehmen, dass Herzogs Herangehensweise an den Dokumentarfilm trotzdem von Bedeutung war. Für meine Analyse möchte ich zudem davon ausgehen, dass das Vorwissen der Zuschauer über sein Image als schwer zu klassifizierender und streitbarer Filmemacher eine wichtige Rolle spielte. In einem 12-seitigen Manifest mit dem Titel *Minnesota Declaration* hielt Herzog 1999 fest: "There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic; ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization" (ebd.: 3). Dies zeigt, dass es Herzog wichtig war, selbst klarzustellen, wie er die Dinge sieht und sich nicht einfach von Aussen definieren zu lassen. Laut Eric Ames will Herzog als Poet und nicht als Dokumentarfilmer verstanden werden (ebd.: 10).

Als die Produktion von INCIDENT AT LOCH NESS begann, hatte Herzog bereits über vierzig Lang- und Kurzspielfilme gedreht, eine Nominierung an der Berlinale sowie Auszeichnungen in Cannes und an den Emmys erhalten. Für mehrere seiner Werke wurde er zudem mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet, was ebenfalls zu seiner Bekanntheit beitrug. Neben seiner Tätigkeit als Regisseur und Produzent wirkte Herzog auch in einigen Filmen als Schauspieler mit. Des Weiteren wurden mehrere Dokumentarfilme über ihn gedreht. So gab ihm zum Beispiel Les Blanks HERZOG EATS HIS SHOE (1980) die Möglichkeit, sich als Regisseur in Szene zu setzen. Ames stellt fest: "It provides one of many occasions for Herzog to act out his own directorial persona in a documentary made by another filmmaker" (ebd.: 14). In diesem Film demonstriert er, dass man alles ironisch nehmen soll, und setzt sein Versprechen – nach der Fertigstellung von Erol Morris' erstem Film einen Schuh zu essen – um. Herzog war sich also die Arbeit vor der Kamera zweifellos gewohnt, als er mit Zak Penn das Drehbuch zu INCIDENT AT LOCH NESS verfasste.

3.2.3 M. Night Shyamalan

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent und Schauspieler M. Night Shyamalan wurde am 6. August

1970 als Manoj Nellyyattu Shyamalan in Mahé, Indien, geboren. Nach seinem Umzug in die USA wuchs Shyamalan in der Nähe von Philadelphia auf und realisierte bereits als Jugendlicher einige Kurzfilme. Nach einem Studium an der renommierten *New York Tisch School of the Arts* drehte er 1992 seinen ersten Spielfilm, in dem er selbst die Hauptrolle übernahm. Das Drama *PRAYING WITH ANGER* (1992) wurde am internationalen Filmfestival in Toronto uraufgeführt und erhielt später vom *American Film Institut* die Auszeichnung als bester Debütfilm des Jahres. *WIDE AWAKE* (1998), Shyamalans zweite Regiearbeit, war finanziell ein Misserfolg. Bald darauf konnte er jedoch mit dem Psycho-Thriller *THE SIXTH SENSE* (1999), für den er auch das Drehbuch verfasste, seinen grossen Durchbruch feiern. Der Film erzählt die Geschichte eines Jungen, der tote Menschen sieht, und wurde für sechs Oscars nominiert. Von den Kritikern wurde der Film mehrheitlich positiv aufgenommen. So schrieb zum Beispiel Mick LaSalle im *San Francisco Chronicle* über die Arbeit des jungen Regisseurs: "Shyamalan [...] builds and sustains an eerie mood made up of equal parts tension and despair" (LaSalle 1999). Auch Deseon Howe von der *Washington Post* rühmte ihn und hob die spezielle Atmosphäre des Films hervor: "Writer/director M. Night Shyamalan knows how to build atmosphere – this is clear" (Howe 1999). Er fügt hinzu: "His direction is superb, and the writing wonderfully mystical" (ebd.: 1999). Shyamalans junges Alter wird ebenfalls oft betont: "29-year-old writer" (Lyman 1999), "The thirty-year-old creator" (Buschel 2000). Ein Produzent soll zudem gesagt haben: "We are dealing with someone who has lived a hundred lifetimes" (ebd.). Hier ist bereits zu erkennen, dass Shyamalan mit den Bereichen des Mystischen verbunden wird.

THE SIXTH SENSE erhielt nicht nur gute Kritiken, sondern war auch für das Box Office ein voller Erfolg. Bereits am Eröffnungswochenende spielte der Psycho-Thriller über 26'000'000 US-Dollar ein, und die Eintritte sanken in den folgenden Wochen nur langsam (vgl. *Box Office Mojo*). In einem Interview, das für die DVD von *THE SIXTH SENSE* angefertigt wurde, ist gut erkennbar, wie Shyamalan selbst den Zuschauern sein Werk und seinen Erfolg präsentiert und somit sein Star-Image mitgestaltet. Er hebt hervor, wie aussergewöhnlich es sei, dass sein Film am Sonntag mehr Kinogänger anlockte als am Samstag und dass dies auf eine gute Mundzumund-propaganda zurückzuführen sei. Zudem fügt er an, dass bei Blockbustern normalerweise die Zuschauerzahlen nach der ersten Woche bis zu 30% abfallen würden, dies jedoch bei *THE SIXTH SENSE* nicht der Fall war: "We almost didn't drop." Sein Ziel sei es, ganz in diesem Sinn, "to make cultural phenomenas." Mit der Aussage, dass der Spruch "I see dead people" schon in die Kultur eingeflossen sei, gibt er zu verstehen, dass ihm dies bereits gelungen ist. Des Weiteren spricht Shyamalan darüber, dass alle seine Filme etwas über einen Teil seines Lebens erzählen würden. Er sei ein scheuer Junge gewesen, und gewisse Ängste aus der Kindheit spiegelten sich in seinem Film. Er erwähnt auch, dass er gerne als Schauspieler arbeiten würde, es jedoch für junge Männer indischer Abstammung

schwierig sei, Rollen zu finden.

Bis zum Kinostart seines nächsten Hits *UNBREAKABLE* (2000), bei dem er Regie führte, das Drehbuch verfasste und selbst eine kleine Nebenrolle übernahm, verging nur etwas mehr als ein Jahr. Davor arbeitete er am Drehbuch für *STUART LITTLE* (1999) mit und, wie erst später bekannt wurde, verfasste er als *Ghostwriter* auch das Drehbuch für die Komödie *SHE'S ALL THAT* (1999). *UNBREAKABLE*, erneut ein Film der sich mit übernatürlichen Fähigkeiten befasst und in der Region Philadelphia gedreht wurde, spielte weltweit insgesamt 250 Millionen Dollar ein (vgl. *Box Office Mojo*). Die Kritiken fielen zwar allgemein relativ positiv aus, wie Interviews zeigen, war Shyamalan aber mit dem fertigen Film nicht zufrieden. So schrieb Daniel Fierman im *Entertainment Weekly*: "His brown eyes go dull and droopy talking about the movie, the one that was supposed to cement his status as a great filmmaker hybrid – a talent with the boy-genius airs of Welles, the suspense instincts of Hitchcock, and the heart of Spielberg" (Fierman 2002). Dem Artikel ist zu entnehmen, dass Shyamalan zu dieser Zeit als junges Genie gehandelt wurde, wenn er mit Filmgrößen wie Alfred Hitchcock und Steven Spielberg verglichen wird.

Mit seinem nächsten Werk *SIGNS* (2002) konnte Shyamalan wieder an den Erfolg von *THE SIXTH SENSE* anknüpfen. Der Star-besetzte Science-Fiction-Thriller mit Mel Gibson und Joaquin Phoenix spielte über 400 Millionen Dollar ein und brachte Shyamalan noch mehr Ruhm. In der deutschen Presse wurde er als "Starregisseur" (Haas 2002) betitelt. Auch *ABC News* berichtete über ihn: "With the success of *THE SIXTH SENSE*, M. Night Shyamalan joined the ranks of Hollywood's hottest directors. Now, he's back with a new supernatural thriller" (N.N., *ABC News* 2002). In kurzer Zeit war es Shyamalan also gelungen, zur A-List der Regisseure aufzusteigen. Was das Genre betrifft, so hat er sich mit diesem Thriller, der erneut übernatürliche, mysteriöse Vorkommnisse behandelt, bereits ein Image konstruiert.

Für sein nächstes Projekt *THE VILLAGE* (2004) stand ihm ein Budget von über 60 Million Dollar zur Verfügung (vgl. *Box Office Mojo*). Shyamalan konnte wiederum viele bekannte Schauspieler, darunter Joaquin Phoenix, Signourney Weaver und Oscar-Preisträger Adrien Brody verpflichten. Der Film wurde im Vorfeld als Psycho-Thriller angepriesen. Geheimhaltung wurde bei diesem Projekt grossgeschrieben, so hielt eine lokale Zeitschrift fest: "Secrecy shrouds *VILLAGE* movie set" (Brady Shea 2003). Auf ein "high level of secrecy" (Linder 2001) wurde anscheinend bereits am Set von *SIGNS* wertgelegt. Das Mockumentary *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* entstand, während der erfolgreiche Regisseur mit den Dreharbeiten für *THE VILLAGE* beschäftigt war.

4. Analyse: Konstruktion und Dekonstruktion von Star-Images im

Mockumentary

Wie im Theorieteil ersichtlich wurde, muss für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Konstruktion und Dekonstruktion von Star-Images im Mockumentary nicht nur die innerfilmische Ebene, sondern auch die paratextuelle Ebene, also alles, was um den Film herum abläuft, analysiert werden. Ich plädiere deshalb dafür, das Mockumentary als grösseres Ereignis zu betrachten, bei dem verschiedene Ebenen zusammenspielen und aufeinander einwirken. So kann zum Beispiel bereits während der Drehphase eines Filmes sehr viel über den Film berichtet werden und eine Indexierung als Dokumentarfilm stattfinden. Die Erwartungshaltung der Zuschauer wird dadurch gelenkt, und die Rezeption des Mockumentary in der Öffentlichkeit sowie dessen Aufnahme in der Presse können gesteuert werden, was wiederum Einfluss auf die weitere Konstruktion eines Star-Images nimmt. In den folgenden Filmanalysen möchte ich daher zeigen, wie Mockumentaries auf unterschiedliche Weise durch die gegenseitige Wechselwirkung dieser Ebenen ein Gefäss für die Konstruktion und Dekonstruktion von Star-Images bieten.

Um das Phänomen von verschiedenen Seiten zu beleuchten, werde ich den Fokus jeweils auf die Ebenen legen, die mir für meine Forschungsfragen besonders relevant erscheinen und dazu beitragen, einen Überblick über verschiedene Authentisierungsstrategien und Möglichkeiten der Indexierung der Filme zu liefern, welche letztlich das Spiel mit den Star-Images ermöglichen. Bei meiner Analyse gehe ich chronologisch vor und widme mich als erstes den frühen, dem Film vorausgehenden Paratexten. Nach einer vertieften innerfilmischen Analyse und der Betrachtung der späten Paratexte werde ich meine Erkenntnisse zusammenfassen und Schlüsse über die diskursive Intention, die Haltung und Funktion der drei Mockumentaries ziehen.

4.1 I'M STILL HERE (2010)

4.1.1 Paratextuelle Ebene – Von der Idee bis zur Film Premiere

Wie im letzten Kapitel erwähnt, befand sich Joaquin Phoenix 2008 auf dem Höhepunkt seiner bisherigen schauspielerischen Karriere. Nach zwei Oscar-Nominierungen und Erfolgen in Hollywood war er definitiv aus dem Schatten seines Bruders River Phoenix getreten und zum Star aufgestiegen. Bekannt als Charakterdarsteller erhielt er zahlreiche interessante Rollenangebote und spielte zuletzt die Hauptrolle in James Grays *TWO LOVERS* (2008). Die Promotion dieses Filmes stand kurz bevor, als Phoenix an einer Benefizveranstaltung für Kinder überraschend seinen Ausstieg aus dem Filmbusiness bekannt gab. In einem Interview mit einem Reporter der

Boulevardsendung E!NEWS, offenbarte er: "Listen, I want to take this opportunity also to give you an exclusive ... [...] This will be my last performance as an actor. I'm not doing films anymore." Als ihm der Reporter mitteilt, dass er das Gefühl habe, es würde sich nur um einen Scherz handeln, verneint dies Phoenix vehement. Er verabschiedet sich mit einem kurzen "Good to see you!" und geht davon. Der ebenfalls interviewte Casey Affleck antwortet auf die Frage: "Joaquin retiring, is it true or false?" mit der Antwort: "Yes, he's getting into music. I mean, I don't know. He's putting on an album?!". Auch er bleibt kurz angebunden und wendet sich ab mit den Worten: "I gotta do this thing, I'm gonna get ready." Zu diesem Zeitpunkt war der Öffentlichkeit noch nicht bekannt, dass die Dreharbeiten zu Casey Afflecks I'M STILL HERE bereits im Gange waren und Aufnahmen zu den Proben des Theaterstücks im Rahmen der Benefizveranstaltung sowie Äusserungen von Phoenix über seinen Ausstieg aus dem Filmbusiness in Afflecks Film verwendet werden würden. Noch bevor also etwas über das Filmprojekt bekannt war, wurde in den Medien eine Basis für die Steigerung der Glaubwürdigkeit des später als Dokumentarfilm angepriesenen Mockumentary geschaffen. Man kann hier mit Genette von einem frühen Paratext im Sinne eines Epitextes sprechen.

Die Aussagen wurden später von Phoenix' Pressesprecher, der als offizielles Organ Glaubwürdigkeit vermittelt, bestätigt, und die Nachricht verbreitete sich rasant in den Medien. So las man in seriösen Zeitschriften sowie auch in der Klatschpresse: "Joaquin Phoenix: Retiring from Movies at Age 34" (Davis 2008), "Two-time Oscar nominee Joaquin Phoenix quits acting" (Child 2008), "Phoenix wants to quit acting" (N.N., *The Hollywood News* 2008) oder etwa "Joaquin Phoenix Says Goodbye to Acting (Again)" (Lehner 2008). Es wurde jeweils hervorgehoben, dass Phoenix nun eine Karriere als Musiker anstrebe. Einigen Berichten zufolge arbeitete er bereits seit längerer Zeit mit der britischen Band *The Charlatans* an einem Album. Kurz darauf folgten weitere Artikel wie: "Phoenix Dismisses Relapse Reports" (N.N., *Express* 2008) oder "Joaquin Phoenix 'not off the wagon'" (Thornton 2008), die sich stärker Phoenix' Vergangenheit und möglichen persönlichen Problemen widmeten. So wurde zum Beispiel in einem Artikel erwähnt, dass sich seine Schauspielkollegen Sorgen um ihn machten. Jemand soll gesagt haben: "He was slurring his words and was unsteady on his feet" (N.N., *Page Six* 2008). Von einem Aufenthalt in einer Entzugsklinik im Jahr 2005 war ebenfalls die Rede (vgl. Thornton 2008). Phoenix' Pressesprecher lies jedoch verlauten: "He's fine. He just wants to focus on music" (ebd.). Anhand dieses Beispiels ist gut erkennbar, dass bereits vor der Ankündigung eines Films Authentisierungsstrategien zum Zug kommen können, um anschliessend die Indexierung des Mockumentaries als Dokumentarfilm glaubwürdiger erscheinen zu lassen. Phoenix ergriff selbst die Möglichkeit, seine Karrierepläne in den Medien kund zu tun und durch unklare Aussagen und Ausweichverhalten in Interview-

situationen Spekulationen hervorzurufen. Die Glaubwürdigkeit seiner Behauptungen wurden durch die Aussagen von Casey Affleck und Phoenix' Pressesprecher gestützt.

Phoenix trat fortan in der Öffentlichkeit nur noch unrasiert und zunehmend ungepflegter auf. Nicht nur bei Auftritten wie in Talkshows oder an Anlässen zur Premiere des Films *TWO LOVERS* (2009) im Februar 2009 zeigte sich Phoenix wie verwandelt. Fotos von Paparazzi aus dem vermeintlichen Privatleben des Stars zeichneten ebenfalls ein Bild seines rasanten Abstieges. Das Star-Image von Joaquin Phoenix wurde so unabhängig vom Mockumentary bereits im Zusammenspiel mit den Medien neu konstruiert. Da seine Verwandlung im Rahmen des Mockumentary *I'M STILL HERE* stattfand und Phoenix nach dem Kinostart des Films wieder zu seinem alten Ich zurückkehrte, können diese Ereignisse als paratextuelle Ebene des Films betrachtet und als Teil einer geschickten Vermarktungsstrategie gesehen werden.

Ende November 2008 konnte man in der Presse erstmals über die Pläne für einen Dokumentarfilm über Phoenix' Leben und seine neue Karriere als Musiker lesen. Unter dem Titel "Joaquin Phoenix Documenting His Transition to Musician" veröffentlichte das *People Magazine* einen Artikel, in dem zu lesen war: "After announcing his retirement from acting in late October, Joaquin Phoenix is taking a stab at a music career – and documenting the road to stardom!" (Garcia 2008). Hier wurde erwähnt, dass Phoenix' Rap-Auftritt in einem Club in Culver City von Casey Affleck gefilmt wurde. Es wird von einem *documentary* gesprochen, und der Film wird somit erstmals als Dokumentarfilm indexiert. Ob diese Bezeichnung von Seiten der Produzenten oder des Regisseurs ausging oder doch vom Journalisten gewählt wurde, ist nicht genau eruierbar. Im Januar 2009 erschienen dann gleich mehrere Artikel, welche über das angebliche Dokumentarfilmprojekt berichteten und Casey Affleck als Regisseur nannten. So zum Beispiel schrieb der *Hollywood Reporter*: "Casey Affleck directing documentary on Joaquin Phoenix" (Galbraith 2009). Darin ist die Rede von einem *documentary feature*. Im Artikel "Affleck helming film on Joaquin Phoenix" (Martin 2009) von *Digital Spy* wird ebenfalls von *documenting* gesprochen, und der Film wird der Gattung Dokumentarfilm zugeteilt. Eine Indexierung fand demnach auf paratextueller Ebene in den Printmedien statt.

Nach seinem offiziellen Rap-Debüt in Las Vegas im Januar 2009 bestätigte Phoenix gegenüber den Medien nochmals, dass er es wirklich ernst meine mit seinen Karriereplänen: "This is me saying this is who I am" (Rolle 2009). Es kümmere ihn nicht, dass Leute ihm nicht glauben würden. Wie andere Artikel zeigen, wurden aber auch immer wieder Stimmen laut, die vermuteten, dass alles nur inszeniert sein könnte. So soll ein Insider gesagt haben: "Nobody can tell if he is for real or if this is all a big joke" (N.N., *Express* 2009). Laut eines weiteren Artikels sollen Freunde des Schauspielers sogar bestätigt haben, dass es sich nur um einen *hoax* handle: "He said, 'It's a put-on. I'm going to

pretend to have a meltdown and change careers, and Casey is going to film it” (Rottenberg 2009). Die zuverlässige Indexierung des Films als Dokumentarfilm wird zu diesem Zeitpunkt also bereits wieder angezweifelt. Der Journalist spekuliert: “[H]e is evidently trying to both lampoon pompous actors and punk the media that covers them” (ebd.). Er zielt damit auf eine medienkritische Haltung ab, die seiner Meinung nach durch das Projekt vermittelt werden soll. Angesprochen auf seinen Image-Wechsel liess Phoenix Folgendes verlauten: “It’s been important for me to just do something that’s extreme – that really separates me from that public Joaquin Phoenix persona, whatever the f**k that is. Or maybe I’m just lazy” (Reynolds 2009). Diese Aussage erscheint mir besonders interessant, da Phoenix’ bestehendes soziokulturell konstruiertes Star-Image direkt zum Thema gemacht wird und der Journalist darauf hinweist, dass es sich nur um ein Image handelt, nicht aber um seine wahre Persönlichkeit. In der späteren innerfilmischen Analyse werde ich zeigen, wie Phoenix sich durch das Mockumentary noch intensiver mit der Wechselwirkung von Medien und Stars auseinandersetzen konnte und so die Möglichkeit erhielt, die Wandelbarkeit eines Star-Image noch deutlicher zu machen.

Mehr Zweifel an der Glaubwürdigkeit von Phoenix’ Rap-Karriere und Afflecks Filmprojekt rief Phoenix’ Auftritt in David Lettermans *Late Show* am 11. Februar 2009 hervor. Mit zerzaustem Haar, Sonnenbrille und Vollbart gab der Schauspieler Kaugummi kauend Auskunft über sein letztes Filmprojekt *Two Lovers* (2009). Als ihn Letterman zu Beginn der Sendung auf sein neues Erscheinungsbild anspricht, scheint Phoenix sichtlich genervt und murmelt vor sich hin: “Is there something wrong?”. Fragen zum Film und seinen Filmpartnerinnen beantwortet er nur spärlich. Angesprochen auf seinen Ausstieg aus der Filmbranche reagiert Phoenix eher gleichgültig. Als der Moderator sich erkundigt, wieso er denn nicht mehr schauspielern wolle, antwortet er: “Mmm ... I don’t know.” Später erzählt er über seine geplante Karriere als Musiker. Während Letterman sich vor dem Publikum über Phoenix lustig macht, bleibt dieser relativ gelassen. Es gelingt ihm immer, in seiner Rolle zu bleiben und somit den Schein zu wahren. Zeichen dafür, dass es sich doch nur um ein Spiel handeln könnte, finden sich jedoch darin, dass seine Antworten und Reaktionen teils fast etwas überspitzt und sarkastisch wirken. So antwortet er auf die Frage, ob der Film auf einem bekannten Roman basiere, erneut mit “I don’t know” und klebt seinen Kaugummi provokativ unter Lettermans Tisch. Hier könnte man aber auch annehmen, dass dahinter die Intention steckte, zu zeigen, wie weit jemand gehen muss, um unglaublich zu scheinen. Das Medienbewusstsein und das kritische Denken des Zuschauers werden angesprochen. Der offizielle Charakter der Show steigert indes die Authentizität seines Auftritts und stützt seinen Imagewandel. Wie ein Ausschnitt von Lettermans Sendung später im Mockumentary als Authentisierungsstrategie eingesetzt wird, werde ich in der innerfilmischen Analyse noch genauer erläutern.

Für die Presse war dieser Auftritt abermals ein gefundenes Fressen. Zahlreiche Medien spekulierten über einen "private joke" (Stoynoff 2009) oder einen "hoax" (Bryant 2009). Im Gegenzug konnten Phoenix und Affleck von der Medienaufmerksamkeit profitieren und das Projekt ins Gespräch bringen. Wie Turner betont, ist eine hohe Medienpräsenz allgemein wichtig für den Star-Status (vgl. Turner 2004: 194). Auch in Internetforen wurde über die Authentizität des Auftritts diskutiert. So war auf Filmjunk.com zu lesen: "It certainly seemed like Letterman could have been in on the joke this week, and Casey Affleck is reportedly making a documentary on Phoenix's first foray into hip-hop, which makes it sound like we have another Borat on our hands" (Dwyer 2009). Mit dem Vergleich zu BORAT (2006) wurde Afflecks Projekt als Mockumentary eingestuft, was nicht mit der ursprünglichen Indexierung des Filmes übereinstimmte und somit bei den Lesern möglicherweise weitere Zweifel schürte. Phoenix blieb seinen Aussagen jedoch auch in einem Round Table-Interview zu *Two Lovers* (2009) treu. Katey Rich von *CinemaBlend* war überzeugt, dass nichts gespielt sei und schreibt: "I said it yesterday and I'll say it again: Joaquin Phoenix is not crazy, and none of this is a hoax. The entire interview is incredibly intelligent" (Rich 2009). Anhand dieser Auszüge ist gut zu erkennen, wie ein Star-Image durch Interviews, Talkshows, Foren und Klatschpresse auf mehreren Ebenen konstruiert wird. Für die Rezeption des Mockumentary sind diese epitextuellen Ereignisse von grosser Bedeutung, da sie automatisch eine Erwartungshaltung beim Publikum hervorrufen und das Gezeigte authentischer erscheinen lassen.

Der Trailer zum Film, der vor dem Kinostart lanciert wurde, weist diesen auf sprachlicher Ebene weder als Dokumentarfilm noch als fiktionales Werk aus. Eine Indexierung fehlt hier. Der Trailer gibt jedoch den Anschein, dass der Film persönliche Momente des Stars einfängt, und bereitet den Zuschauer so auf ein angebliches Porträt vor. Phoenix' Erfolg und das Zusammenspiel von Medien und Stars wird hervorgehoben. So ist als Kommentar aus dem Off die Stimme von Edward James Olmos zu hören, der zu Phoenix meint: "You're on top of the mountain of succes." Ausschnitte mit aufdringlichen Presseleuten, Paparazzi und viel Blitzlichtern zeichnen ein fragwürdiges Bild der Medien und regen den Zuschauer somit bereits hier zum Nachdenken an.

4.1.2 Innerfilmische Ebene

Analysiert man den Film auf textueller Ebene, zeigt sich, dass mit Authentisierungsstrategien gearbeitet wurde, um den Film als Dokumentarfilm auszuweisen und seine Glaubwürdigkeit zu erhöhen. Auf sprachlicher Ebene wird der Film bereits in einer der ersten Szenen von Joaquin Phoenix als *documentary* bezeichnet. Durch den ganzen Film hindurch ist sodann von einem Dokumentarfilm die Rede: z.B. erklärt Phoenix Sean Combs die Anwesenheit eines Filmteams

durch: "They're with the documentary", oder er sagt zu Ben Stiller: "This is the doc." Es findet also auch im Film eine Indexierung statt. Zudem werden Codes und Konventionen des Dokumentarfilms übernommen, sodass der Zuschauer zu einer dokumentarisierenden Lektüre angewiesen wird.

I'M STILL HERE setzt sich aus Handkameraeinstellungen, Interviewsituationen, und Archivmaterial in Form von Homevideos und Ausschnitten aus Fernsehsendungen zusammen. Durch lange Einstellungen, den Verzicht auf künstliche Beleuchtung sowie verwackelte oder unscharfe Aufnahmen wird das Gefühl erzeugt, ganz nah am Geschehen zu sein. Infolge starken Gegenlichts sind teils nur Silhouetten erkennbar (Abb. 1), was auf eine uninszenierte Situation hinweist. Lange Einstellungen erzeugen eine räumliche und zeitliche Kontinuität. Zudem nimmt die Kamera in einigen Einstellungen eine heimlich beobachtende Position ein. So filmt sie Phoenix und seinen Assistenten durch ein Schlüsselloch, als diese sich über den Besuch einer Einweihungsfeier unterhalten (Abb. 2). Eine weitere Aufnahme zeigt Phoenix im Badezimmer. Die Kamera positioniert sich ausserhalb des Raums und filmt durch die halboffene Tür. Dadurch wird der Eindruck erweckt, einen Blick hinein werfen zu können und an intimen Momenten teilzunehmen. Auf sprachlicher Ebene werden ausserdem an einigen Stellen Untertitel eingeblendet, die den schlechten Originalton ergänzen. Dies verleiht dem Film etwas Amateurhaftes und Spontanes. Manchmal werden auch Schauplatzwechsel durch Schrifteinblendungen begleitet. Anhand von Aufnahmen tatsächlich existierender Objekte wie zum Beispiel der Golden Gate Bridge oder der Davies Symphony Hall im Falle von San Francisco liefert der Film anschliessend Beweise dafür.



Abb. 1



Abb. 2

Des Weiteren wird auf Bild- wie auch sprachlicher Ebene mehrmals auf den Prozess des Filmmachens hingewiesen. So ruft Phoenix im Garten seinen Hunden, die nicht still sein wollen, zu: "Guys, we're shooting." Als er später über das Filmprojekt spricht, schaut er in die Kamera und sagt zu Regisseur Affleck: "With you Case." Er interagiert also mit der Person hinter der Kamera. Während Anthony über Phoenix und ihre gemeinsame Leidenschaft für Motorräder berichtet, blickt er ebenfalls in die Kamera und spricht Affleck an: "... and you got one as well." Der Zuschauer wird sich bewusst, dass Affleck hinter der Kamera steht und das Geschehen festhält. Hier kann der

Kameramann als reale Aussageinstanz angenommen werden, was dazu führt, dass der Film als Dokument wahrgenommen wird. Auch in anderen Szenen ist der Filmdreh Thema. So fragt Sean Combs bei seinem ersten Treffen mit Phoenix durch den Spalt der Hoteltüre: "What's going on with the cameras?" worauf ihm die Situation erklärt wird. Phoenix proklamiert in einer emotionalen Szene: "Who cares if we're filming? This is about a personal journey", was den Zuschauer erneut auf den Filmprozess aufmerksam macht. Später meint Phoenix zum Kameramann: "Are you really filming just driving in a fucking car?". So weist der Film selbstreflexiv auf die Präsenz der Kamera sowie auf die Belanglosigkeit der Aufnahme hin. Dem Zuschauer wird zusätzlich vermittelt, dass er einen Einblick ins Privatleben des Protagonisten erhält. Nachdem Anthony seinen Stuhlgang stehend über dem schlafenden Phoenix verrichtet, rennt dieser ins Badezimmer und schreit den Kameramann wutentbrannt an: "Get the fuck out of here, get out of here." Das unruhige Bild sowie der Blick in die Kamera suggerieren Spontanität und deuten auf eine uninszenierte Handlung hin. Es entsteht der Eindruck von Unmittelbarkeit. Unschärfe und neue Kadrierung verstärken diesen Effekt. In einer anderen Szene weist Phoenix auf die Filmcrew hin, zeigt auf die Kamera und sagt: "these guys have seen the worst of me, the best, they've seen the honest me." Auch wenn der Zuschauer nicht direkt adressiert wird, kann er sich hier zusätzlich angesprochen fühlen, da er durch den Blick der Kamera am Geschehen teilnimmt. Zudem wird durch die Aussage behauptet, dass es sich um ein facettenreiches, intimes Porträt des Schauspielers handelt.

Neben vielen Einstellungen, die Phoenix in seinem Alltag zeigen, lässt der Film anhand von Interviews und Gesprächen auch andere Personen zu Wort kommen. Ein sehr zentraler Punkt der Authentisierung ist das Auftreten bekannter Persönlichkeiten, die als Experten oder Augenzeugen agieren. Neben dem Hauptprotagonisten Joaquin Phoenix sind sowohl Musiker Anthony Langdon wie auch Schauspielkollege und Regisseur Casey Affleck fest in die Handlung eingebunden. Stars wie Sean Combs, Ben Stiller oder Edward James Olmos schaffen für den Zuschauer ebenfalls einen Bezug zur soziokulturellen Wirklichkeit. Des Weiteren sind Jack Nicholson, Billy Crystal, Danny Glover sowie Bruce Willis zu sehen. Letztere spielen gemeinsam in einem Theaterstück, welches tatsächlich aufgeführt wurde und somit als Referenz zur vorfilmischen Wirklichkeit gesehen werden kann. Ausser mit den bekannten Persönlichkeiten führt Affleck auch Interviews mit der Theaterregisseurin Carey Perloff sowie mit Christine Spines, Redakteurin von *Entertainment Weekly*. Durch ihre Position erscheinen sie als glaubhafte Interviewpartner. Vertreter von Joaquins Talentagentur sowie seine Pressesprecherin und seine Assistenten geben uns ferner einen Einblick hinter die Kulissen des Filmbusiness. Dadurch wird ein Gefühl von Transparenz vermittelt.

Ausschnitte aus Interviews, Talkshows und Home-Movies nehmen einen grossen Platz ein. Letztere geben wiederum Einsicht in Phoenix' vermeintliches Privatleben. Die allerste Einstellung des Films zeigt einen Knaben und einen Mann an einem Wasserfall (Abb. 3). Die schlechte Bildqualität sowie die Datumsangabe (FEB 12 1981) lässt auf eine alte Amateuraufnahme schliessen. Zudem wird als Zwischentitel "Huigra, Panama" eingeblendet. Phoenix wohnte als Kind mit seiner Familie in Zentralamerika, daher liegt für den Zuschauer die Annahme nah, dass es sich



Abb. 3

um Familienaufnahmen handelt. Die nächste Einstellung zeigt tanzende und singende Kinder. Ein Fernsehsprecher klärt auf: "This is the Phoenix Family." Es wird also gleich ein Bezug zur vorfilmischen Wirklichkeit geschaffen. Ausschnitte von Filmpremieren, aus Talkshows sowie von Preisverleihungen folgen. Später im Film werden mehrere Beiträge über Phoenix' Ausstieg aus dem Filmbusiness zeitgleich nebeneinander abgespielt.

Wie Roscoe und Hight feststellen, wird die Authentizität von Nachrichtenbildern selten angezweifelt. Daher erscheinen besonders diese Ausschnitte sehr glaubwürdig. Ausserdem ist es möglich, dass einige Zuschauer die Aufnahmen bereits aus dem Fernsehen kennen und deren Authentizität dadurch bestätigt ist. Nach einem Auftritt in der Show von David Letterman werden den Zuschauern erneut Zusammenschnitte aus verschiedenen Sendungen sowie ein Youtube-Video vorgeführt. Zeitungsausschnitte, die die Glaubwürdigkeit des angeblichen Dokumentarfilms steigern sollen, finden im Film ebenfalls Erwähnung, wenn auch nur verbal und nicht visuell.

Nachdem ich dargelegt habe, anhand welcher filmischer Strategien die Glaubwürdigkeit des Films gestärkt wird, möchte ich nun darauf eingehen, wie mit Joaquin Phoenix' bestehendem Star-Image gespielt wird und wie es im Zusammenspiel mit den Authentisierungsstrategien zur Konstruktion eines neuen Star-Images kommt.

Gleich zu Beginn des Films wird dem Zuschauer anhand von Archivaufnahmen Phoenix' Werdegang und sein bisheriger Erfolg vor Augen geführt, wobei sein Star-Status betont wird. Alte Aufnahmen zeigen den jungen Schauspieler als Kind mit seinen Geschwistern beim Rezitieren eines Songs. Während sie singen "I know I'm a winner, I know that I'm hot, I know I'm gonna make it straight to the top", hört man den Fernsehsprecher sagen: "And with talent like this, these kids are really gonna make it." Diese Annahme wird durch Ausschnitte aus Talkshows, in denen Ausdrücke wie "nominated actor", "Turning up the big screen" fallen, sowie Gekreische von Fans und der

Entgegennahme des Golden Globes bestätigt. Auch später, als anhand verschiedener Fernsehausschnitte über Phoenix' Ausstieg aus dem Filmbusiness berichtet wird, fallen Worte wie "former oscar nominee" oder "Calling it quits right in the prime of his career." So werden ausserdem Bezüge zur vorfilmschen Wirklichkeit geschaffen. Phoenix sagt über seine ehemalige Filmkarriere: "I made it to the point in my career where I didn't have to like, impress or show people, they just knew" und betont damit erneut seinen etablierten Star-Status. Auch Regisseur Edward James Olmos, der Phoenix einen philosophischen Vortrag über den Erfolg hält, meint: "You're on top of the mountain of success." Olmos warnt ihn aber zugleich, dass in den Medien zerstörerische Gefahren lauern. In die Kamera blickend meint er: "But the spotlights don't let you see the inner light" und macht dazu Geräusche wie aus einem Revolver.

Über die Konstruiertheit von Star-Images wird im Film auch heftig diskutiert. Hier kann folglich eine reflexive Haltung erkannt werden. Phoenix sagt zu Beginn des Films, dass er sich gefangen fühle in seiner ihm aufgedrängten Rolle: "I'm stuck in this prison of a characterisation." Er fügt an: "I don't wanna play the character of Joaquin anymore" und stellt somit fest, dass seine Star Persona und er selbst nicht die gleiche Person sind. Er wolle von nun an der sein, der er wirklich sei und etwas tun, das sein wahres Ich repräsentiere. Von der Gesellschaft richtig verstanden zu werden, scheint ihm dabei zentral, so verkündet er: "Hate me or like me, just don't misunderstand me." Phoenix gibt in einem Interview mit EXTRA-Reporter Penancoli gleich selbst seinen Ausstieg aus dem Filmbusiness bekannt, was zeigt, wie ein Star an der Konstruktion seines Images beteiligt sein kann: "Listen, I wanna take this opportunity and just talk a little bit about the fact that this will be my last performance as an actor. I'm not doing films anymore." Gefilmt wird die Szene von Afflecks Filmcrew (Abb. 4). Die nächste Einstellung zeigt die gleiche Situation als Fernsehreportage aus einer anderen Perspektive (Abb. 5). Durch die Verdoppelung und den dokumentarischen Effekt des Archivmaterials wird die Aussage authentisiert.



Abb. 4



Abb. 5

Phoenix Wandel wird zusätzlich anhand von Fernsehausschnitten bestätigt. Interessant erscheint mir auch der Ausschnitt aus einem Youtube-Video, in dem ein Blogger sagt: "Phoenix is fucked because [...] he has still managed to empty his little bucket of mystery all over the floor. There's no specatcle to hope for. No fantasy to imagine. The thrill is gone." Die Beziehung zwischen dem Star und der Mediengesellschaft wird hier thematisiert. Um den Star-Status aufrecht zu erhalten, ist zwar ein gewisses Mass an Medienpräsenz nötig, gibt man jedoch zuviel aus dem Privatleben preis, kann der Reiz verloren gehen.

Der Film zeichnet ein Bild von Phoenix als einem auf sich selbst fixierten Star, der gefangen zwischen dem Wunsch nach Anerkennung und demnach Selbstverwirklichung langsam den Bezug zur Realität zu verlieren scheint. Der ehemalige Schauspieler sagt über seine Rapkarriere: "I wanna be triumphant, man." Später erklärt er etwas nachdenklich und resigniert: "What do you fear? You fear being mediocre. You want to be great. You want to leave a mark." So wird das Bild eines Mannes vermittelt, der sich gleichzeitig nach Erfolg sehnt und trotzdem sich selbst bleiben will. Als er im Fernsehen erfährt, dass Leonardo DiCaprio für einen Oscar nominiert wurde, meint er: "he fucking gets nominated" und beschwert sich darüber, dass er nicht nominiert wurde. Die zweifelhafte Rolle der Medien wird ebenfalls hervorgehoben, als Phoenix über eine mögliche Zusammenarbeit mit Sean Combs spricht: "I don't even give a shit if he does the record or not, dude. I don't fucking care. But he's said he wants to do it! Now everyone's talking about it in the fucking papers. That's what everyone expects." Die Abhängigkeit des Stars von den Medien wird hier ersichtlich. Es wird thematisiert, wie die Erwartungshaltung der Zuschauer einen Star vor weitere Herausforderungen stellt. Phoenix nimmt mehrmals Bezug auf den Filmprozess und die Rolle, die er in den Medien hat. So sagt er zu seinen Freunden, die langsam die Nerven mit ihm verlieren: "This is me changing my life before your eyes to be a fucking positive influence." Später fügt er an: "I'm the one that's being looked at out there publicly. Being perceived. Do you know what I mean?". Mit dieser Aussage zeigt Phoenix, dass er sich seiner ständigen Beobachtbarkeit bewusst ist. Der Zuschauer wird dazu angeregt, sich Gedanken über das Zusammenspiel von Stars und Medien zu machen. Gegen Ende des Films hält der gefallene Star nochmals fest: "I'm an intense guy, a passionate guy, and that bleeds through into my life [...] Whether I was acting, whether I was doing music or whatever it is, I give myself to something [...] You see how people are affected by it. You know I affect people in a positive way." Trotz seines Misserfolgs als Rapper gelingt es ihm also, sich in ein positives Licht zu stellen. Diese Konstruktion des Star-Image findet sowohl auf bildlicher als auch auf sprachlicher Ebene statt.

Wie bereits gesagt, wird mehrfach angesprochen, dass Afflecks Filmprojekt nur ein *hoax* sein könnte. Der Film versucht jedoch auf sprachlicher Ebene, mögliche Zweifel aus dem Weg zu schaffen. Phoenix' Pressesprecherin liest in einer Szene aus einem Zeitungsartikel vor, in dem steht, dass es sich den Gerüchten nach bei Afflecks Dokumentarfilmprojekt nur um einen "elaborate hoax" handle. Zugleich wird erwähnt, dass Sean Combs Pressesprecher zunächst gesagt habe, er wisse nichts von einer Beteiligung des Rappers an Phoenix' Album, dann aber eine Mail mit den Worten "I cannot comment on this at this time" an ABC News geschickt habe. Der Zuschauer bleibt so im Ungewissen. In einer späteren Szene liest Phoenix aus einem Artikel vor, in dem steht, dass er einem Freund gesagt haben soll: "I'm going to pretend I'm having a meltdown and change careers and Casey's gonna film it." Die Verfasserin des Artikels, Journalistin Christine Spines, will ihm ihren Informanten indes nicht bekannt geben. Wiederum etwas später tauchen Fotos auf, die laut Phoenix Anthony als Verräter zeigen. Dieser streitet aber ab, jemals mit den Medien gesprochen zu haben. So wird weiter Verwirrung gestiftet. Nicht nur Zeitungsartikel, sondern auch Ausschnitte aus Fernsehsendungen werden verwendet, um die Diskussion hinsichtlich des Wahrheitsgehalts des Filmes anzuregen. In der Sendung *Splash* stellt ein Reporter die Frage: "Is the whole thing a hoax?". Dass Phoenix angeblich tiefst betrübt ist über solche Annahmen, bekommt ein Journalist zu spüren, als er ihn auf einen möglichen *hoax* anspricht. Dieser entgegnet ihm: "It's hard not to get offended when you sit there with your litte smile and say, 'We think this is a hoax because you're talking about my life. As if my life is a fucking joke to you.'" Die auf sprachlicher Ebene gemachten Aussagen und Erklärungen können durch dieses Verwirrspiel also zugleich zu einer dokumentarisierenden sowie auch fiktivisierenden Lektüre anleiten.

I'M STILL HERE präsentiert einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen von Hollywood. Durch den Verweis auf die Filmcrew und das Auftreten verschiedenster Akteure des Film- und Medienbusiness werden Teile des Produktionsprozesses offengelegt, und es wird Transparenz vorgetäuscht. Die Fiktionalität des Films bleibt jedoch überraschend schwach markiert. Offensichtliche Manipulationen des Archivmaterials oder bildliche Übertreibungen und Absurditäten sind nicht erkennbar. So finden sich vor allem auf sprachlicher Ebene Hinweise, die an der Glaubwürdigkeit des Gezeigten zweifeln lassen. Ob es sich beim Filmprojekt nicht doch um einen *hoax* handelt, ist immer wieder Gesprächsthema. Zeitungsartikel oder Berichte, die den Film als *hoax* hinstellen, werden jedoch meist zur Verstärkung der Authentisierung genutzt. Sie dienen den Protagonisten, um die Glaubwürdigkeit in der Auseinandersetzung durch Gegenargumente zu untermauern.

Als Übertreibungen im Inhalt und der Argumentation könnte aber demnach eine Szene betrachtet werden, in der Phoenix aus einem Kinderbilderbuch über Träume vorliest und abschliessend feststellt: "pretty awesome book." Überhaupt werden Handlungen gegen Ende des Films immer unglaubwürdiger. So muss Anthony Phoenix die Rückenhaare schneiden (Abb. 6), ein Journalist spekuliert, ob Phoenix nicht nach seiner Rapkarriere noch zum Broadway will, und Larry und Phoenix beten gemeinsam händehaltend vor Phoenix' Rapauftritt (Abb. 7). Die plötzliche Verwahrlosung des ehemaligen Schauspielers, seine gehäuften Gefühlsausbrüche, sein ständiges Gefluhe sowie sein respektloses Auftreten gegenüber anderen Personen scheinen ebenfalls etwas unglaubwürdig. Eine besondere Erwähnung bedarf hier auch Phoenix' Auftritt bei David Letterman, der im Film gezeigt wird. Entscheidet sich der Zuschauer für eine fiktivisierende Lektüre, so kann etwa auch der Liedtext, in dem er "I'm still real" singt, als selbstparodistisch aufgefasst werden.



Abb. 6



Abb. 7

Eine Andeutung, die Phoenix zu Beginn des Films macht, lässt den Zuschauer ebenfalls über den Status des Films reflektieren. So stellt er fest: "God, this is so fucking weird [...] My life becoming a film after trying to get out of film." Klare Signale, die das unzuverlässige Erzählen markieren, finden sich aber erst im Abspann des Films. So werden die im Film auftretenden Personen als "Cast" bezeichnet, ein Begriff, der normalerweise für Schauspieler benutzt wird. Auffällig dabei ist, dass neben den meisten Namen "as himself" oder "as herself" steht, bei einigen wenigen jedoch ein anderer Name. So wurde unter anderem Victor, Danny deVitos Double, von Jonny Marino gespielt, und Joaquins Vater von Tim Affleck. Dies sollte einen aufmerksamen Zuschauer stutzig machen und kann rückwirkend Anlass zu einer fiktivisierenden Lektüre sein. Ausserdem: Die Originalmusik des Films und auch alle angeblich von Phoenix geschriebenen Rapsongs wurden laut Abspann von Marty Fogg verfasst. Einen gleichnamigen Komponisten scheint es aber meinen Recherchen zufolge nicht zu geben. Und schliesslich wird Joaquin Phoenix neben Casey Affleck auch als Produzent und Drehbuchautor aufgeführt, was als Hinweis auf einen inszenierten Film gesehen werden kann und zeigt, bis zu welchem Grad Phoenix in den Entscheidungsprozess involviert war.

4.1.3 Paratextuelle Ebene: Kinostart und Rezeption in den Medien

Kurz vor dem offiziellen Kinostart am 9. September 2010 feierte I'M STILL HERE am 7. September 2010 seine Weltpremiere an den Filmfestspielen in Venedig. Joaquin Phoenix blieb der Veranstaltung fern. Casey Affleck, seriös in Anzug gekleidet, verkündete an der offiziellen Pressekonferenz, dass er viel Zeit mit Leuten verbracht habe, welche berühmt oder erfolgreich geworden seien, und er schon lange davon fasziniert gewesen sei. Er habe noch nie ein so intimes Porträt von jemandem gesehen, der gleichzeitig so bekannt und "private" sei. Über die im Film dargestellten Geschehnisse meint er: "I wanted to document that" (*RaiMovie* 2010). Er spricht also klar von *dokumentieren*, was auf einen nicht-fiktiven Inhalt hinweist und den Film auf paratextueller Ebene als Dokumentarfilm indexiert. Diesen Begriff verwendet er aber gekonnt nicht, sondern spricht von "movie", was abermals Zweifel zulässt, was typisch ist für das Mockumentary. Dass es im Film um mehr als nur um ein Porträt eines auf dem Abstieg befindlichen Stars geht, lässt eine weitere Aussage erahnen. Phoenix agiere laut Affleck als "symbolic stand in for the rest of the world." Diese Bemerkung deckt sich mit der Annahme, dass der Film sowohl die Medienindustrie wie auch das Starsystem hinterfragen will. Affleck fügt noch an, dass er Phoenix schon seit 18 Jahren kenne und dieser schon immer an Hip-Hop-Musik interessiert gewesen sei. Er habe seit Langem gewusst, dass Joaquin die Schauspielerei aufgeben und rappen wolle. Da aus den Medien bekannt ist, dass die beiden eine langjährige Freundschaft verbindet, scheinen die Aussagen plausibel.

Das Interview wurde im Rahmen des Festivals von dem nationalen Fernsehsender Rai ausgestrahlt, was wiederum die Glaubwürdigkeit steigert, da die Zuschauer eine gewisse Erwartungshaltung an ein Sendegefäß stellen. Der Zuschauer wird dabei zu einer dokumentarisierenden Lektüre angewiesen, und die Authentizität wird auf paratextueller Ebene gestärkt. Affleck liess ausserdem in weiteren Interviews verlauten: "I can tell you there is no hoax" (Hayes 2010). In den Medien wurde der Film nach der Aufführung in Venedig immer noch mehrheitlich als Dokumentarfilm bezeichnet, ein Journalist von *The Guardian* fragt sich jedoch: "Is it an authentic, warts-and-all documentary about a tortured artist who has fallen out of love with his chosen profession? Or is it a shameless stunt, perpetrated by a pair of Hollywood playboys with too much time and money on their hands?" (Brooks 2010). Die Authentizität wird also trotz Afflecks Aussagen angezweifelt. Dass eine klare Auflösung fehlt, zeigt auch folgender Artikel mit dem Titel: "Affleck Keeps 'I'm Still Here' Audience Guessing" (N.N., *Sunday Express* 2010). Die Frage, ob alles nur gespielt ist und ob dies ein Beweis sein könnte, dass es möglich war, während mehr als einem Jahr die Öffentlichkeit zu täuschen, rückt in den Vordergrund. Wie die vielen Berichterstattungen zeigen, ist Phoenix'

verändertes Erscheinungsbild aber in aller Munde. Es wird weiter spekuliert, ob es sich um einen gefallenen Star handelt oder ob alles nur ein Spiel ist. Der Begriff *Mockumentary* wird zu diesem Zeitpunkt bereits von einigen Zeitschriften verwendet, so schreibt David Sztypljak in einem Artikel von Heyuguys.com: "I say film, i think it's actually being classed as a mockumentary" (Sztypljak 2010). Peter Sciretta meint: "I'M STILL HERE could be read as a more meta version of the filmmaking method deployed by Sacha Baron Cohen in BORAT and BRUNO" (Sciretta 2010). Auch Brad Brevet von Ropeofsilicon.com nennt den Film ein Mockumentary, zieht aber folgenden Schluss: "The point of this seems to be to point a finger at just how stupid the celebrity obsessed public really is as sites like TMZ.com and Perez Hilton are among the most popular on the Internet. The problem with this is there is no reveal" (Brevet 2010). Der Journalist spricht somit die notwendige Enthüllung und Auflösung der Täuschung an, welche der Zuschauer braucht, um den Film geniessen und verstehen zu können.

In einem Interview mit der *New York Times* gibt Affleck schliesslich einige Tage nach dem Kinostart zu, dass es sich nicht um einen Dokumentarfilm handelt. Darüber, wieso er dies nicht bereits früher getan hat, ist im Artikel zu lesen: "Mr. Affleck [...] said he wanted audiences to experience the film's narrative, about the disintegration of celebrity, without the clutter of preconceived notions" (Cieply 2010). Affleck hätte also den fiktiven Inhalt des Films absichtlich nicht klar offen gelegt. Einige "subtle cues" hätten jedoch die tatsächliche Intention des Regisseurs andeuten sollen (vgl. Cieply 2010). Im Interview hebt Affleck auch nochmals Phoenix' schauspielerische Leistung hervor und sagt: "It's a terrific performance, It's the performance of his career" (ebd.). Über die Konstruktion und Dekonstruktion von Phoenix' Star-Image, mit dem im Film offen gespielt wird, scheint mir eine Aussage von Michael Cieply von der *New York Times* interessante Informationen zu liefern. Dieser schreibt:

But Mr. Phoenix may now have his work cut out for him when it comes to repairing an image that was marred by what Mr. Affleck portrays as his best performance. The Los Angeles Times reported this week that Mr. Phoenix, who makes much of abandoning his screen career in the film, is fielding offers for new roles.

(ebd.)

Könnte man meinen, dass im Film an Phoenix' langjährigem Image gerüttelt würde und dieses auseinander zu fallen drohe, so zeugen die neuen Jobangebote davon, dass Phoenix' Karriere durch den Film nicht geschwächt wurde. Er konnte wieder dort anknüpfen, wo er vor dem Dreh von *I'M STILL HERE* stand. Weitere Artikel, in denen von Phoenix' toller schauspielerischer Leistung die Rede ist, unterstützten dieses Bild. Es scheint sogar, sein Ruf als begabter Charakterdarsteller sei

eher noch gestärkt worden. Dies würde also Gerathys These, dass Schauspieler sich über ihre Filme neu etablieren können, stützen.

4.1.4 Paratextuelle Ebene: DVD

Nachdem Casey Affleck im September 2010 zugegeben hatte, dass es sich bei I'M STILL HERE nicht um einen herkömmlichen Dokumentarfilm handelt, sondern um einen mit Schauspielern inszenierten Film, waren eventuelle Zweifel über die Authentizität des als Dokumentarfilm indexierten Werkes aus dem Weg geräumt. Wie wir gesehen haben, wurde in den Medien breit darüber berichtet. Nun stellt sich jedoch die Frage, wie der Film ab diesem Zeitpunkt vermarktet wurde. Anzeichen dazu liefert die DVD, welche im Januar 2011 erschien. Obwohl in der Synopsis von einem "portrait of an artist" gesprochen wird, ist dem DVD-Cover klar zu entnehmen, dass es sich um einen Film mit fiktiven Inhalt handelt. Eine eindeutige Indexierung als "Dokumentarfilm" oder als "Spielfilm" findet sich auf der DVD-Hülle nicht. Das angeführte Zitat, "Phoenix gives the best performance of his career", lässt jedoch nur einen Schluss zu, nämlich, dass Phoenix alles nur gespielt hat.

Auf der DVD finden sich neben einigen nichtverwendeten Szenen und sogenannten 'Random Bits' auch ein alternatives Ende, Interviews mit Journalisten und zwei Audio-Kommentare. Könnte der Zuschauer beim Betrachten der nichtverwendeten Szenen noch glauben, dass es sich um ein Dokumentarfilmprojekt handelte, so legen die anderen DVD-Extras klar die Inszeniertheit des Filmes offen. Die Kommentare von Casey Affleck und anderen Crew-Mitgliedern geben Aufschluss über die Machart des Films und enthüllen so dem Zuschauer, dass viele Ereignisse inszeniert waren und die Schauspieler angewiesen wurden, bestimmte Dinge zu sagen. Die Chronologie der Ereignisse wurde laut Affleck oft nicht eingehalten. Eine Szene zu Beginn des Filmes sei zum Beispiel erst am Ende gedreht worden und viele Szenen mussten mehrmals aufgenommen werden. Des Weiteren stimmt die Ausweisung der Schauplätze nicht immer mit dem eigentlichen Drehort überein und bei den Prostituierten hätte es sich nur um Bekannte gehandelt. Sean Combs und Ben Stiller seien in das Projekt eingeweiht gewesen. Die Szene im Garten mit Ben Stiller wurde auch erst im Nachhinein gedreht, um seinen Auftritt an der Oscarverleihung (als Imitation des bärtigen Phoenix) glaubhafter erscheinen zu lassen.

Über die eigentliche Intention des Filmemachers und der Produzenten wird vor allem in den Gesprächen mit den Journalisten Jerry Penancoli und Christine Spines diskutiert. Es werden Parallelen zum Mockumentary BORAT (2006) gezogen, Affleck sieht jedoch nicht viele Ähnlichkeiten zu seinem Werk. Wie auch schon in anderen Interviews wird der Film nicht als

Mockumentary betitelt, sondern es ist die Rede von *hoax* oder *experiment*. Phoenix hält fest: "We always planned on talking about it. We always said: If its only value is that people think that it's real, then it's just a gimmick and it has to actually work as a film." Die Zuschauer hätten also nicht einfach getäuscht werden sollen, sondern Ziel des Films war es, Diskussionen anzuregen. Der Synopsis ist zu entnehmen: "the film [...] explores notions of courage and creative reinvention, as well as the ramifications of a life spent in the public eye". Es ging also darum, über die heutige Mediengesellschaft zu reflektieren. In den Interviews auf der DVD werden auch Themen wie die Macht der Internet-Unterhaltungs-Gesellschaft und das Zusammenspiel von Medien, Öffentlichkeit und Stars angesprochen. Spines meint dazu: "the film shows the closed circuit between the press, the public and the celebrity and how they feed off each other"; er weist dadurch auf die gegenseitige Abhängigkeit der Medien und der Stars hin. Die Konstruktion von Bildern steht dabei im Zentrum. Phoenix' Star-Status ist ebenfalls Thema im Gespräch mit Penancoli. So diskutieren Affleck und Letzterer über Phoenix' "performance of his life" und steuern erneut zu einer Verstärkung dieses Images bei. Zur DVD kann abschliessend gesagt werden, dass Phoenix schauspielerisches Talent hervorgehoben und der fiktionale Inhalt des Films offengelegt wird. Dass die Vermarktungsstrategie einer DVD auch ganz anders aussehen kann, werde ich am Beispiel von INCIDENT AT LOCH NESS zeigen.

4.1.5 Fazit zu I'M STILL HERE

Die Wirkung des Mockumentary I'M STILL HERE wird nicht nur durch Authentisierungsstrategien im Film, sondern durch Stärkung des Authentizitätseffekts auf der paratextuellen Ebene beeinflusst. Besonders der Epitext, also Texte, die nicht fest mit dem Film verbunden sind, wie zum Beispiel Phoenix' Auftritt bei Letterman oder Zeitungsartikel über die ersten Rap-Auftritte des Stars, wirken sich stark auf die Erwartungshaltung der Zuschauer aus. Eine Indexierung als Dokumentarfilm findet gleich zu Beginn der Drehphase statt. Zweifel über die Glaubwürdigkeit der Aussagen der Beteiligten und des fertiggestellten Film bringen das Projekts immer wieder ins Gespräch und steuern folglich zu einer erhöhten Medienpräsenz bei. Da Phoenix während der fast zweijährigen Drehphase bei öffentlichen Auftritten immer in seiner Rolle bleibt, wird die Authentizität des im Film Gezeigten gesteigert. Die erhöhte Aufmerksamkeit, die Joaquin Phoenix durch das Filmprojekt zukommt, unterstreicht zudem dessen Star-Status, denn wie Turner feststellt, ist ein Star solange ein Star, wie er in den Medien präsent ist (vgl. Turner 2004: 194).

Auf innerfilmischer Ebene suggeriert der Film durch eine dokumentarische Ästhetik Unmittelbarkeit und Nähe. Der Zuschauer erhält das Gefühl an intimen Momenten des Stars teilzuhaben.

Phoenix agierte bei dem Film als Produzent und konnte so mitentscheiden, wie er sich im Film präsentieren wollte. Es kann also von einer bewussten Selbstdarstellung gesprochen werden. Der Film zerstört langsam Phoenix' bereits bestehendes Image des seriösen Charakterdarstellers und zeichnet ein neues Bild, das ihn als gefallenen Star zeigt. Gerathys These, dass die Umgestaltung eines Images oft den Verlust des Star-Status bedeutet, kann im Film jedoch nicht ganz bestätigt werden, da das hohe Medieninteresse an Phoenix darauf hinweist, dass er immer noch als Star gehandelt wird. Die Glaubwürdigkeit des angeblichen Dokumentarfilms und der Repräsentation von Phoenix wird auf innerfilmischer Ebene durch das Schaffen von Bezügen zur vorfilmischen Wirklichkeit erhöht. Die Authentisierung findet gleichermassen über andere Medien (TV, Internet, Printmedien) statt, die im Film eingebunden sind. Die heutige Mediengesellschaft sowie auch die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Stars und Medien wird in *I'M STILL HERE* thematisiert. Der Film nimmt eine kritische Haltung gegenüber den Massenmedien ein, und der Zuschauer wird darauf hingewiesen, dass Star-Images nur Konstrukte sind. Es ist also eine selbstreflexive Haltung erkennbar. Durch das Offenlegen von Produktionsprozessen regt der Film zum Nachdenken über das Medium an, vermittelt zugleich aber auch eine fingierte Transparenz. Die Fiktionalität ist in *I'M STILL HERE* indes nur schwach markiert, was dazu führen kann, dass viele Zuschauer trotzdem eine dokumentarisierende Lektüre vornehmen. Es könnte daher behauptet werden, dass das sarkastische Potential des Films nicht in vollen Zügen ausgeschöpft wird, denn wie Lipkin, Page und Roscoe betonen, muss der Zuschauer sich über den fiktiven Inhalt bewusst sein, um das Mockumentary als solches geniessen zu können (vgl. Lipkin, Page, Roscoe 2006: 17).

Auch nach der Weltpremiere wurde der fiktionale Status des Films nicht gleich offenbart, und das Mockumentary wurde weiterhin als Dokumentarfilm indexiert. Dies zeigt, dass weit über den Film hinaus Strategien entwickelt wurden, um das Gezeigte zu authentisieren. Man könnte also behaupten, dass *I'M STILL HERE* ein Beispiel dafür ist, dass die fiktionale Authentizität von Mockumentaries stark intermedial verankert sein kann. Wie bei den *hoaxes* wird dabei Verwirrung über den faktischen Status gestiftet. Laut Aussagen von Affleck sollte der Film beim Zuschauer eine Reflexion hervorrufen und zu Diskussionen über die Mediengesellschaft anregen. Was die vom Enunziator angestrebte Lesart betrifft, so sind hier Parallelen zu Roscoe und Hights Stufe der Kritik erkennbar. Die Analyse der paratextuellen Ebene hat jedoch gezeigt, dass die Zelebration von Phoenix' Schauspielkünsten ebenfalls beabsichtigt war. Im Falle von Afflecks Film kann also festgestellt werden, dass Phoenix' bestehendes Star-Image trotz der selbstreflexiven Form des Films und der dadurch offengelegten Konstruiertheit des Star-Images, gestärkt werden konnte. Durch die Selbstinszenierung konnte er sein Image als begabter Charakterdarsteller noch unterstreichen, da ihm die glaubwürdige Darstellung seiner eigenen Person viel Lob einbrachte. Das Mockumentary

stellte für Phoenix somit eine Plattform für die Stärkung seines Star-Images dar und ermöglichte es ihm aufzuzeigen, dass Star-Images im Zusammenspiel mit den Medien konstruiert und folglich verhandelbar sind.

4.2 INCIDENT AT LOCH NESS (2004)

4.2.1 Paratextuelle Ebene – Von der Idee bis zur Film Premiere

Anhand von Zak Penns INCIDENT AT LOCH NESS möchte ich einen weiteren Fall eines Mockumentary untersuchen, bei dem die fiktionale Authentizität intermedial verankert ist. Die Indexierung des Films als Dokumentarfilm lief von Seiten der Produktion auf mehreren Ebenen ab. Artikel aus dem Jahr 2003 zeigen, dass nach Veröffentlichung einer Pressemitteilung mehrere seriöse Zeitschriften über ein neues Dokumentarfilmprojekt von Werner Herzog berichteten. So war zum Beispiel auf BBC News zu lesen: "Cult German director Werner Herzog is planning a documentary on the mystery of the Loch Ness monster" (N.N., *BBC News* 2003). In einem weiteren Artikel von BBC, wie auch auf anderen Onlineplattformen, war die Rede vom einem Dokumentarfilmprojekt Namens "The Enigma of Loch Ness" (Chang 2003). Wer im Internet mehr Informationen zum neusten Projekt von Werner Herzog suchte, wurde auf der offiziellen Website des Films fündig. Auf www.enigmaoflochness.com/ pries man den Film wie folgt an:

THE ENIGMA OF LOCH NESS is a documentary about the myth and mysteries surrounding the creature purported to exist in Scotland's most famous body of water. The expedition team, led by renowned filmmaker Werner Herzog (FITZCARRALDO, WHEEL OF TIME), will set out to discover the real story behind the monster who is said to lurk in one of the world's deepest lakes. How and why did this story transform into myth, and why has it attracted so much international attention?

As Herzog visits the surrounding communities he will explore the local conception of the elusive creature. Next, he will head out onto the loch searching for clues as to the genesis of the mystery. Part expedition, part social study, THE ENIGMA OF LOCH NESS will be yet another entry in Werner Herzog's impressive body of work, featuring his unique, physical approach to filmmaking.

(*enigmaoflochness.com*)

Der Film wird also bereits zu diesem Zeitpunkt als Dokumentarfilm indexiert, auch wenn rückblickend klar ist, dass das Projekt in Wirklichkeit gar nie gedreht werden sollte. Es wird auf den renommierten Filmemacher Werner Herzog und dessen einzigartige Herangehensweise hingewiesen und von seinem bereits bestehenden Ruf Gebrauch gemacht, um den neuen Film zu vermarkten. Worte wie *impressive*, *unique* oder *renowned* unterstreichen seinen Star-Status. Zwar könnte die angesprochene Auseinandersetzung mit Themen wie Mythen und Mysterien und die Suche nach Hinweisen, ein erstes Signal für den fiktiven Status des Films sein. Ein anderer Punkt verleiht dem

Projekt hingegen mehr Glaubwürdigkeit. Bereits vor Drehbeginn wurde auf der offiziellen Website nach Paläontologen, Kryptozoologen und Augenzeugen gesucht, die sich am Film beteiligen wollten. Ihre mögliche Partizipation am Projekt steigert dessen Glaubwürdigkeit, da so das Gefühl geschaffen wird, dass hier ein Dokumentarfilm entsteht, bei dem reale Personen interviewt werden. Dabei wird über den Einbezug von Wissenschaftlern und Augenzeugen eine doppelte Authentisierung angestrebt.

Weitere Signale, die Zweifel am dokumentarischen Inhalt des Films schüren, finden sich indes in einem der oben genannten Artikel von BBC. Dort ist zu lesen: "The film will be scripted by Zak Penn, who wrote X-MEN 2" (N.N., *BBC* 2003). Die Tatsache, dass ein Drehbuch erstellt werden soll, weist darauf hin, dass es sich um einen Film mit fiktivem Inhalt handeln könnte. Penn hatte vorher auch ausschliesslich an Spielfilmprojekten mitgearbeitet. Ausserdem ist dem Artikel zu entnehmen, dass Herzog gerne das Monster finden würde. Noch besser als es auf Film festzuhalten, fände er, wenn man es im San Diego Sea World unterbringen könnte und für den Eintritt 50 Dollar verlangen würde. Diese Übertreibung ist ein weiteres Zeichen für ein unzuverlässiges Erzählen. Der Zuschauer steht so zwischen Glauben und Zweifeln. In der schottischen Zeitschrift *Scottsman* wird zudem mit dem Fakt gespielt, dass Werner Herzog dafür bekannt ist, Filme zu drehen, die Nahe an der Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion liegen. "Many of his dramas have been true stories, while his documentaries have included dramatic re-enactments. This one will be no exception" (Pendreigh 2003). Dem Artikel ist auch zu entnehmen, dass Extras für dramatische Szenen eingesetzt würden: Ein eindeutiges Indiz dafür, dass der Zuschauer mit inszenierten Szenen rechnen muss. Obwohl also eine Indexierung als Dokumentarfilm stattfand, wurde bereits früh markiert, dass es sich um ein Mockumentary handelt. Im Artikel ist aber auch erstmals die Rede von einem zweiten Dokumentarfilm, der unter dem Titel *HERZOG IN WONDERLAND* die Dreharbeiten um den berühmt-berüchtigten Regisseur dokumentieren sollte.

Herzog betont im Interview mit *Scotsman* seine wilde Seite und erwähnt, dass er als Junge von zu Hause ausgerissen sei. Sein Ruf als exzentrischer Regisseur wird ebenfalls thematisiert, und es ist zu lesen, dass er obsessiv Material sammle. Es wird zudem mehrmals auf Herzogs Star-Status aufmerksam gemacht, was zeigt, welcher hoher Vermarktungswert ein Star haben kann. So ist die Rede von "one of the greatest film-makers alive" (ebd.) und "one of the world's most celebrated film directors" (ebd.). Durch das Interview wird eine Grundlage geschaffen, um zugleich Interesse und Zweifel an der Authentizität des Projekts zu schüren und mit Herzogs Star-Image zu spielen. Bevor ich zur eigentlichen Filmanalyse komme, werde ich eine weitere paratextuelle Ebene einbeziehen, die Spielraum für die Konstruktion und Dekonstruktion von Herzogs Star-Image bot

und mit Hilfe derer *INCIDENT AT LOCH NESS* als Dokumentarfilm indexiert wurde. Es handelt sich dabei um eine inoffizielle Website des Films, bei der man davon ausgehen kann, dass sie die Glaubwürdigkeit des Films steigern sollte. Die Verstrickungen zwischen den verschiedenen Medien werden dadurch ebenfalls sichtbar.

Die angeblich von Greg Atkins, einem ehemaligen Mitarbeiter von *THE ENIGMA OF LOCH NESS*, betriebene Website www.thetruthaboutlochness.com, lieferte der Öffentlichkeit im Frühjahr 2004, kurz bevor der Film an den ersten Festivals anlief, interessante Informationen über dessen Entstehungsphase. So behauptete Atkins, dass beim Filmdreh nicht alles mit rechten Dingen zuging: "I was told that they were doing a documentary about the Loch Ness area [...] This turned out to be far from the truth" (*truthaboutlochness.com*). Ausserdem beschuldigt deren Produzenten Zak Penn, ihn grundlos entlassen zu haben:

I first started this site to gather signatures for a petition I wanted to issue to the Scotland Highland & Islands Film Commission to display our disgust with the way the US film crew treated local crew while they worked here. What I soon discovered was a cover-up which involves the loss of a boat, deaths of two crew members and an American crew who does not seem to care.

(*truthaboutlochness.com*)

Atkins spricht von einer Vertuschung, und es wird versucht, über die Website das Gefühl zu vermitteln, dass Penn einen unwissenden Herzog täuschen und den Film durch inszenierte Handlungen aufpeppen wollte. Neben Fotos und Amateur-Filmmaterial, die seine Anschuldigungen bestätigen sollen, findet sich auch der Scan eines Briefes von dem angeblichen Anwalt der Produktionsfirma. Dem Schreiben ist zu entnehmen, dass Herr Atkins alle seine Aktivitäten auf der Website einstellen solle. Als offizielles Dokument erhebt es den Anspruch Beweischarakter zu haben. Weitere offizielle Stellen, wie zum Beispiel das *Loch Ness British Waterways Office*, sollen ihm darüber hinaus die Verbreitung von Tonaufnahmen untersagt haben. Die Authentizität des Filmprojekts konnte somit gesteigert werden.

Herzogs bestehendes Star-Image wird auch auf der Website aufgegriffen. So wird von einem "falling out between the director, Werner Herzog, and the producer, Zak Penn" (ebd.) gesprochen, was sehr an Herzogs Arbeit mit Klaus Kinski erinnert und dadurch sein bisheriges Image stärkt. An einer anderen Stelle ist zu lesen: "Herzog is a man who has spent his entire life trying to find the things that should not exist" (ebd.). Sein Werdegang und sein Interesse an mysteriösen Dingen wird folglich in Erinnerung gerufen. Ansonsten spielt die Internetseite aber mehr mit der allgemeinen Frage nach der Authentizität und den mysteriösen Hintergründen zum Filmdreh. Kurze News lassen vermuten, dass die Seite über ein Jahr lang immer wieder aktualisiert wurde. Diese Kontinuität

festigt die Glaubwürdigkeit. Da sie viele Fragen aufwirft, regt die Website den Besucher aber auch zum Hinterfragen des Projekts an.

Der Trailer zum Film, der vor dem Kinostart lanciert wurde, kündigt einen actionreichen Film an, in dem Geheimnisse um das Loch Ness gelüftet werden sollen. Es ist von einer Expedition die Rede, welche im vorigen Sommer stattgefunden haben soll. Der Film wird jedoch nicht klar als Dokumentarfilm indexiert, sondern als "An extraordinary film" angepriesen. Herzogs Star-Status wird dabei hervorgehoben. Ein Zwischentitel mit dem Text: "Legendary Film Director Werner Herzog" wird eingeblendet. Ein Hinweis auf den fiktionalen Status des Films liefert eine Aussage Herzogs. Dieser sagt: "I've always been interested in the difference between fact and truth." Der Zuschauer wird also bereits hier angewiesen, sich Gedanken über diese Frage zu machen. Ein Statement von Kryptozoologe Karnov regt ebenfalls dazu an, über dieses Thema zu reflektieren: "They are saying show us the evidence, I'm saying show us the non-evidence." Ansonsten können hier bereits einige Authentisierungsstrategien erkannt werden, die auch im Film angewendet werden, so zum Beispiel der Einsatz von Zeitungsartikeln.

Anhand dieses Filmbeispiels wird deutlich, dass bereits im Vorfeld der Filmveröffentlichung über verschiedene Kanäle wie die offizielle Website, Interviews, Zeitungsartikel sowie eine inoffizielle Website mit Fotos und Videos die Glaubwürdigkeit eines Projekts untermauert werden kann, gleichzeitig aber bereits erste Anzeichen, sogenannte *clues*, für eine dokumentarische Form mit fiktivem Inhalt gegeben werden können. Ich möchte in den folgenden Abschnitten neben der Analyse der innerfilmischen Ebene vor allem darauf eingehen, wie der Film nach seiner Veröffentlichung und der Aufdeckung seines fiktionalen Charakters, weiterhin auf epitextueller Ebene mit der Frage nach der Wahrheit spielt. Die DVD zu INCIDENT AT LOCH NESS bietet dazu ein sehr interessantes Untersuchungsobjekt. Zuerst folgt nun aber die Filmanalyse.

4.2.2 Innerfilmische Ebene

Wie auch I'M STILL HERE wurde INCIDENT AT LOCH NESS auf paratextueller Ebene als Dokumentarfilm indexiert. Ich werde nun aufzeigen, dass auf innerfilmischer Ebene mehrere filmische Strategien zum Zuge kommen, die das Gezeigte authentisieren, der fiktive Inhalt des Films jedoch zugleich durch Signale markiert wurde, was beim Zuschauer zu einer Oszillation zwischen Glauben und Zweifel führt. Eine der ersten Einstellungen des Films weist diesen eindeutig als Dokumentarfilm aus. Ein Zwischentitel erklärt dem Zuschauer: "On June 5, 2003, John Bailey began production on a documentary called 'Herzog in Wonderland'". Auch im weiteren Verlauf des Films wird immer wieder von einem Dokumentarfilmprojekt gesprochen. So bestätigt Herzog seine

Absicht, einen Film über Nessie zu drehen, wie folgt: "Yeah, it's my next project, a documentary." Über das Filmequipment meint er: "We don't need lights, it's a documentary." Es findet also auch im Film von Seiten der Produktion und der Crew eine Indexierung als dokumentarischer Film statt.

INCIDENT AT LOCH NESS besteht auf Bildebene aus Handkameraeinstellungen, Talking Heads, Archivmaterial in Form von alten Behind-the-scenes-Aufnahmen und Ausschnitten aus Herzogs Spiel- und Dokumentarfilmen sowie einem Home-Movie. Des Weiteren sind einige Aufnahmen, die von der Kameracrew von THE ENIGMA OF LOCH NESS analog gedreht wurden, mit einem Timecode versehen (Abb. 8). Sie heben sich so von den digitalen Handkameraeinstellungen ab. Dabei werden weitere Produktionsprozesse sichtbar. Die mit Handkamera gedrehten Szenen erzeugen durch verwackelte Einstellungen, Unschärfe, dem Einsatz von Zoom und plötzlichen Schwenks das Gefühl von Spontaneität. Es kommt auch vor, dass Personen durchs Bild laufen, wodurch der Eindruck einer spontanen Handlung entsteht. Auf dem Boot ist teilweise das störende Geräusch des Motors zu vernehmen, welches den Zuschauer zu einer dokumentarisierenden Lektüre anweist, da sich dieser von fiktionalen Filmen eine andere Tonqualität gewöhnt ist. Ausserdem deuten die teils langen Einstellungen eine zeitliche Kontinuität an. Die Kamera folgt oft dem Geschehen und schafft auf diese Weise ebenfalls eine räumliche Kontinuität. Sie nimmt auch in mehreren Situationen die Position eines Beobachters ein, in dem zum Beispiel durch einen Türspalt hindurch gefilmt oder das Geschehen in einem Spiegel reflektiert wird (Abb. 9). Dabei hört man den Kameramann zum Tonmann flüstern: "Let's go." Hiermit wird der Eindruck erweckt, dass persönliche Gespräche, die eigentlich nicht für jedermann gedacht waren, dem Zuschauer zugänglich gemacht werden. In einer Szene ist ferner das Gesicht einer Frau unkenntlich gemacht. Dies erinnert an eine Fernsehreportage und weist dadurch jede Inszeniertheit zurück. Die Interviewszenen, die in Form von Talking Heads gedreht sind, authentisieren das Gezeigte ebenfalls, da sie als typisch dokumentarisch gelten.

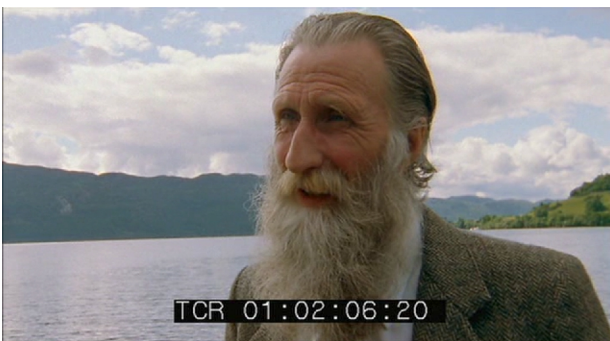


Abb. 8



Abb. 9

Verweise auf den Filmprozess finden sich auch in INCIDENT AT LOCH NESS sowohl auf bildlicher wie auf sprachlicher Ebene. Penn erkundigt sich: "What's with the camera crew?", als erstmals die Filmcrew von HERZOG IN WONDERLAND auftaucht. Später will er wissen: "Are they gonna be filming

all the time?", worauf Herzog entgegnet: "It's a little film." Als sie beginnen, über die Drehvorbereitungen zu diskutieren, fragt Penn erneut: "Are they really gonna film us the whole time we're talking?" und blickt dazu direkt in die Kamera. Herzog meint darauf: "We should switch it off. Let's take the microphone off." Der Tonman ist kurz im Bild zu sehen und dann bricht die Aufnahme ab. Sichtbare Crewmitglieder weisen immer auf die Konstruiertheit von Filmen hin und steigern die selbstreferentielle Wirkung. Es wird eine Transparenz fingiert und gleichzeitig entsteht in dieser Szene das Gefühl, dass ohne Drehbuch gearbeitet wird und es sich um spontane Reaktionen der Beteiligten handelt. Der Eindruck von Unmittelbarkeit entsteht. Kurze Zeit später sind auch eine Filmklappe und ein Mikrofon im Bild zu sehen. Während des restlichen Films und des eigentlichen Drehs von *THE ENIGMA OF LOCH NESS* laufen immer mal wieder Ton- und Kameramänner durchs Bild oder werden bei ihrer Arbeit gefilmt. Dem Zuschauer wird zudem wiederholt bewusst gemacht, dass zwei verschiedene Filmcrews anwesend sind. Zum Beispiel schaut der Kryptozoologe direkt in die digitale Handkamera und fragt: "What is that?", worauf Penn nur meint: "Oh, this is a long story." Ein anderes Mal erklärt Herzog: "Well, they are always around somehow."

Wie schon in *I'M STILL HERE* kann der Zuschauer in *INCIDENT AT LOCH NESS* den Kameramann als reale Aussageinstanz annehmen, was eine dokumentarisierende Lektüre begünstigt. Dazu führen Blicke in die Kamera, Begrüßungen wie "Oh, hey, John" oder Gespräche über seine Anwesenheit. Einmal wird ihm auch befohlen: "John, you better get that fucking camera out of my face." Es wird also gleichzeitig auf seine Präsenz verwiesen und auf den Filmprozess aufmerksam gemacht. Gegen Ende des Film wird der Kameramann vom Tonmann geweckt: "John, wake up!", worauf dieser sich aufrichtet und die Kamera seine Bewegung nachahmt. Es wird also ein subjektiver Blick suggeriert. In den angeblich später aufgezeichneten Interviews mit der Crew spricht Herzog den Kameramann ebenfalls direkt an: "You were shooting digital video from a different perspective and I was straight at them with my celluloid camera." Später blickt er erneut in die Kamera und meint: "And your film John had turned into, maybe some sort of a horror movie."

Wie erwähnt, wird auch über das Filmequipment gesprochen. Neben der Frage nach der Beleuchtung wird z.B. das Thema der Nachstellung verhandelt. Dem Zuschauer werden so Prozesse des Filmemachens offengelegt und eine gewisse Transparenz vorgetäuscht. Dazu gehört, dass die Crew an einem angeblichen Produktionsmeeting gezeigt wird oder Probleme mit dem Ton Diskussionspunkt und teil der Handlung sind. Des Weiteren berichten in den Interviewsituationen Crewmitglieder über die Aufgaben von Produzent und Kameramann. Durch das Offenlegen dieser Prozesse erscheint der Film als besonders glaubwürdig. Gleichzeitig regt dies aber zu einer

kritischen Lektüre an, da den Zuschauern das hohe Manipulationspotenzial des Mediums Film vor Augen geführt wird.

Eine direkte Adressierung des Publikums findet ebenfalls statt. Herzog macht zu Beginn des Films, vor seinem Haus stehend, eine einladende Handbewegung und sagt: "Come on in!" (Abb. 10). Er lädt damit sozusagen den Zuschauer zu sich nach Hause ein. Auch in anderen Szenen wird suggeriert, dass der Zuschauer durch den



Abb. 10

Film einen Einblick hinter die Kulissen des Filmdrehs und in das Privatleben des Starregisseurs erhält. So wird Herzog beim Packen seiner Koffer und beim Kauf von Rasierklingen gezeigt. In einem Moment schaut er in die Kamera und sagt zum Kameramann: "John, you shouldn't shoot such a banality." Der Film verspricht demnach, direkt am Geschehen auf dem Set teilzunehmen.

Wie erwähnt, nehmen Interviewsituationen in *INCIDENT AT LOCH NESS* eine wichtige Rolle ein. Dabei lässt der Film Experten sowie mehrheitlich auch Augenzeugen zu Wort kommen. Bei den Interviewpartnern wird jeweils wie bei vielen Dokumentarfilmen der Name eingeblendet. Durch Anreden wie Professor, Kryptozoologe, Naturforscher oder Leutnant der British Waterways (Abb. 11) wird den Personen ein Expertenstatus zugesprochen. Sie werden als seriöse Gesprächspartner



Abb. 11

ausgegeben und ihre Aussagen wirken auf den Zuschauer glaubhaft. Durch diese filmische Strategie wird die Authentizität gesteigert. Ausserdem hält das Filmbild beim Vorstellen der Hauptprotagonisten jeweils kurz an, was einen fotografischen Effekt erzielt und die Glaubwürdigkeit zusätzlich erhöht. Bei den weiteren Gesprächspartnern handelt es sich

grösstenteils um Crewmitglieder. Darunter sind bekannte Persönlichkeiten wie Starregisseur Werner Herzog, Drehbuchautor und Produzent Zak Penn, Kameramann Gabriel Beristain, Tonmann Russel Williams und Cutter Pietro Scalia. Durch ihre Bekanntheit schaffen sie einen Bezug zur vorfilmischen Wirklichkeit. Anhand ihrer Erklärungen und Beschreibungen der vorhergegangenen Ereignisse wird der Zuschauer auch auf sprachlicher Ebene zu einer dokumentarisierenden Lektüre angewiesen. Als Referenten zur vorfilmischen Wirklichkeit agieren ausserdem die Gäste, welche an Herzogs Abendessen teilnehmen. Darunter sind Schauspieler Jeff Goldblum, Crispin Glover und

Ricky Jay. Hinzukommt, dass im Film über die allgemein verbreitete Legende von Nessie gesprochen und über Vorfälle berichtet wird, die den Zuschauern bekannt sein könnten. Auch bereits durchgeführte Expeditionen werden erwähnt. Genaue Datums- und Ortsangaben stellen zusätzlich einen Bezug zur vorfilmischen Wirklichkeit her.

Anhand von Zeitungsartikeln und Meldungen aus dem Internet wird ferner versucht, die Authentizität zu steigern (Abb. 12). Es werden real existierende Berichte gezeigt, die von Herzogs Filmprojekt zeugen. Im Artikel "'Loch 'Lurks For Helmer'" von Jonathan Bing ist zu lesen, dass es sich um einen "doc" handle und zwei Dokumentarfilmcrews die Dreharbeiten begonnen hätten. Weitere Titel lauten: "Herzog gets to the bottom of 'Loch Ness'", "Herzog hopes to capture Nessie. Film-maker's Scottish



Abb. 12

epic", "Film Director Werner Herzog to hunt down Nessie" und "Herzog's epic quest for camera shy Nessie". Hier wird ersichtlich, wie die paratextuelle Ebene mit der innerfilmischen Ebene verstrickt sein kann. Wie in I'M STILL HERE werden frühe Paratexte aufgegriffen, in denen der Film als Dokumentarfilm indexiert wurde und im Film als erneute Beweise angeführt. In den Artikeln wird teils auch auf Herzogs Ruf eingegangen. So ist von einem "eccentric german filmmaker" und dem "greatest film-maker alive" die Rede. Neben den Zeitungsausschnitten dienen aber vor allem Archivaufnahmen dazu, dem Zuschauer Werner Herzogs bereits bestehendes Star-Image vor Augen zu führen. Auf die überspitzte Darstellung dieses Images möchte ich nun etwas genauer eingehen.

Zu Beginn des Films wird erwähnt, dass Herzog bereits vierzig bis fünfzig Filme gedreht hat. Kameramann Beristain lobt den Starregisseur und sagt über dessen Film FITZCARRALDO: "It's fantastic." Ferner fügt er an, dass es eine unglaubliche einzigartige Chance sei, mit Herzog arbeiten zu dürfen, da dessen Filme nicht nur unsere Auffassung vom Filmemachen, sondern vom Leben allgemeint geformt hätten. Herzog werden also besondere Fähigkeiten zugesprochen, die ihn fast übermenschlich erscheinen lassen. Die Zuschauer werden auch gleich an Herzogs bisheriges Werk und seinen Ruf erinnert. Dieser bereitet in seiner Küche Yucca, eine leicht giftige Wurzel aus dem Amazonasgebiet, zu. Später tischt er dieses Gericht seinen Gästen auf und merkt an, dass es, wenn es nicht richtig gekocht sei, immer noch giftig sein könne. Herzog ist wie gesagt, als waghalsiger Regisseur bekannt, der seine Crew auch Gefahren aussetzt. Anhand von Fotos und Filmaufnahmen berichtet Herzog selber über sein Leben. Zusätzlich werden Beweise in Form von tatsächlich existierenden Objekten erbracht: Herzog zeigt zum Beispiel Speere, die angeblich vom Dreh von

FITZCARRALDO (1982) stammen und immer noch Gift enthalten. Danach zeigt er ein Tagebuch (Abb. 13), das gleichermassen Beweischarakter trägt, und meint: "Yes, I do have a reputation of being a filmmaker getting himself into dangerous situations and into adventures and into trouble. I believe that this kind of labeling started 'cause I've done adventurous – quote unquote – films.“ Herzog reflektiert hier über sein eigenes Image, bestätigt dieses jedoch zugleich durch weitere Erzählungen. So berichtet er von dem Boot, das seine Crew über einen Berg ziehen musste. Aufnahmen von den Dreharbeiten unterstützen seine Aussagen (Abb. 14). Ausserdem erwähnt er seine verrückte, aber produktive Beziehung zu Klaus Kinski: "We plotted to murder each other at the same time." Dazu werden Ausschnitte aus MY BEST FIEND (1999) gezeigt. Auch über die Dreharbeiten zu LA SOUFRIÈRE (1977) kurz vor einem Vulkanausbruch berichtet er und fügt an: "That was my reputation, but it was never my intention to get into any trouble or run excessive risks." Der Zuschauer wird also daran erinnert, dass Herzog den Ruf eines verrückten Regisseurs trägt, der gerne Risiken eingeht und unkonventionelle Arbeitsmethoden anwendet.

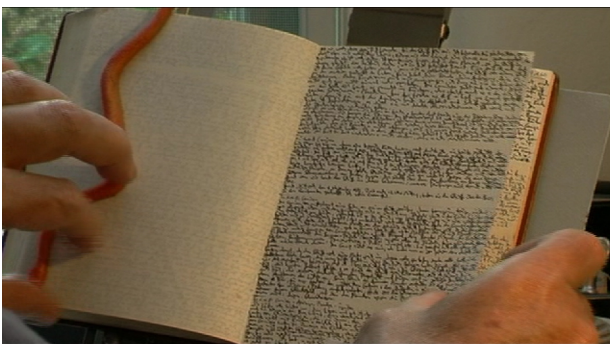


Abb. 13



Abb. 14

Als Herzog später mit Penn über die Drehvorbereitungen spricht und erwähnt, dass er gerne eine Szene hätte, in der Steinbrocken zum Meer hinunterrollen, meint dieser: "Fine. That's a typically Herzogian moment." Herzogs Stil erscheint damit klar charakterisiert, und ihm werden bestimmte Züge zugeschrieben. Herzog bestätigt sein bereits bestehendes Image auch, indem er sagt, er wolle unbedingt einen besessenen Kryptozoologen in seinem Film haben. Was die Leute aber laut Penn wirklich sehen wollen, sei "Werner Herzog on the prow of that boat [...] standing there hunting the goddam Loch Ness monster." Auf diese Weise wird bereits im Vornherein auf mögliche Komplikationen hingewiesen und Herzogs Image wird gefestigt. Die Erwartungshaltung der Zuschauer wird in eine bestimmte Richtung gelenkt. Indem der chaotische Dreh von THE ENIGMA OF LOCH NESS aber zu einem gefährlichen Abenteuer wird, bestätigt sich beim Zuschauer das bereits bestehende Bild von Herzog. Dieser selbst spricht von der "single-most chaotic production I've ever seen" – und er sei auf zahlreichen schwierigen Drehs gewesen. Penn entgegnet ihm: "At least we're not dragging a boat over a hill". Er stellt damit einen Bezug zu FITZCARRALDO (1982) her und macht

sich über Herzog lustig. Bei einer fiktivisierenden Lektüre, d.h. wenn man den Film als Mockumentary liest, kann man diese Aussage als satirisch auffassen und darin einen Genuss finden. Später erzählt Penn rückblickend: "I had heard the stories about Kinski and about Herzog directing Kinski with a gun pointed at him" und greift somit erneut alte Gerüchte auf. Herzog verneint dies und sagt: "That's just a myth. I've never done that." Dem Zuschauer werden Bilder vom Dreh gezeigt, die seine Aussage indes weder bestätigen noch widerrufen. In einer anderen Szene meint er: "It's just a fabrication, a myth of the media." Die Macht der Medien wird hier explizit angesprochen. Man kann annehmen, dass die intendierte Rolle des Zuschauers darin besteht, sich Gedanken über die Konstruiertheit von Medieninhalten und das eigene Medienverhalten zu machen. Gleichzeitig verstärkt Herzog aber durch sein Handeln sein bereits bestehendes Star-Image. Kurz vor seiner Rettung habe er nur einen Gedanken gehabt. "If I survive this: I was gonna find Zak Penn. I would hunt him down and I would strangle him with my two hands." Diese Episode nimmt also das Gerücht, dass er Kinski mit dem Leben gedroht habe, wieder auf. Da der Film jedoch seine Fiktionalität markiert, kann der Zuschauer, sofern er sich für eine fiktivisierende Lektüre entscheidet, die Satire und Selbstparodie erkennen. Penn meint über den Dreh: "Honestly it was like something out of a Werner Herzog film", was wiederum Herzogs bestehendes Star-Image verstärkt.

Übertreibungen, Absurditäten und Widersprüche im Inhalt und der Argumentation, die den fiktiven Gehalt des Films markieren, sind in *INCIDENT AT LOCH NESS* besonders auf sprachlicher Ebene zahlreich vorhanden. Meist sind sie aber ziemlich subtil. So spricht Herzog davon, dass man immer nur von übergewichtigen Frauen aus den USA höre, die behaupteten von Aliens entführt worden zu sein, und nie von welchen aus Äthiopien, Bangladesch oder Nigeria, und dass ihm dies etwas suspekt erscheine. Des Weiteren sei Nessie seiner Meinung nach nur eine Erfindung unserer Fantasie. Kurz darauf meint er: "I've always been interested in the difference between fact and truth. I've always sensed that there's something like a deeper truth. It exists in cinema, and I would call it 'the ecstatic truth'." Der Unterschied zwischen Fakt und Wahrheit wird also angesprochen sowie auch eine tiefere Wahrheit, die gemäss Herzog im Film zu finden sei. Der Zuschauer wird hier zum Nachdenken über den Begriff "Wahrheit" und das Medium Film angeregt. Später erwähnt Herzog erneut: "I'm after what constitutes fact and what constitutes truth." Ein Hinweis auf die Fiktionalität des Films liefert auch ein Kommentar von Jeff Goldblum. Dieser sagt: "Just because it's fun to believe in things doesn't mean that we should believe in them." Man solle also nicht einfach alles glauben. Penn betont indes in einem Interview, dass er nach Glaubwürdigkeit strebe: "Am I after credibility? Sure. I had dreams of winning an award for working on a movie with Werner Herzog." Dass er deshalb zu vielem bereit ist, zeigen weitere Handlungen und Aussagen seinerseits. Er meint

über den Dreh: "We have to have a credible expedition." Er wolle, dass alles so offiziell wie möglich aussehe. Um die Expedition besonders glaubwürdig erscheinen zu lassen, hat er extra Anzüge für die Crew anfertigen lassen. Zu Herzog sagt er: "It's an official expedition jumpsuit." Dieser zeigt sich jedoch unverständlich und macht sich später darüber lustig, dass *Expedition crew* falsch geschrieben wurde. Eine Übertreibung die den Zuschauer zu einer fiktivisierenden Lektüre anweisen kann. Auf Wunsch von Penn wurde das Boot in *Discovery 4* umbenannt. Über den Bootsnamen meint dieser: "I wanted people to feel like this was an authentic expedition to find the Loch Ness monster." Penns Ansicht nach soll der Name einfach gut klingen. Die fingierte Authentizität wird hier angesprochen, was den Zuschauer darauf aufmerksam macht, dass möglicherweise noch andere Dinge nicht ganz der Wahrheit entsprechen. Penn lässt auch ein Nessie aus Pappmache anfertigen, das für Filmaufnahmen dienen soll. Dazu meint er: "It's gonna make the movie look really authentic." Das Kreieren eines authentischen Looks wird hier also erneut thematisiert. Dem Zuschauer kommt entsprechend die Rolle zu, sich über den Begriff des Authentischen Gedanken zu machen.

An anderer Stelle erwähnt Penn zudem, dass er bislang als Drehbuchautor von grossen Hollywood-Spielfilmen aktiv war. Auch Kameramann Beristain zählt einige seiner Arbeiten auf, die alle im Bereich Fiktion liegen. Ein weiteres Zeichen dafür, dass vielleicht der Grad der Inszeniertheit doch höher ist als vorgegeben. Dass beim Dreh von *THE ENIGMA OF LOCH NESS* etwas nicht ganz mit rechten Dingen zugeht, wird dem Zuschauer im zweiten Teil des Films nahegelegt. Darauf lässt zum Beispiel der Auftritt des Models Kitana Baker schliessen. Beristain berichtet über ihr überraschendes Erscheinen: "Her tag name was 'sonar operator'." Herzog erzählt im Interview: "She didn't look like a sonar operator." Hier setzt eine musikalische Untermalung ein, die darauf hinweist, dass es sich um eine Satire handelt. Dass einige Szenen für den Dokumentarfilm *THE ENIGMA OF LOCH NESS* gestellt sind, beweist auch eine Aussage Bakers. Sie fragt: "What's my line again?". Später tritt sie im G-String-Bikini mit USA-Motiv auf und will von Penn wissen: "Why exactly am I wearing a G-string bikini?". Dieser entgegnet, der Grund dafür sei, dass sie Model und Sonar-Operator sei. Ob sie eine eigentliche Funktion auf dem Schiff hat, ist indes nicht zu erkennen. Es handelt sich also um eine weitere Absurdität, die dem Zuschauer Anlass zu einer fiktivisierenden Lektüre gibt. In diesen Szenen findet sich viel sarkastisches Potenzial.

Gegen Ende des Films ist auch immer wieder Thema, was nun der Wahrheit entspreche und was nicht. Herzog will wissen, ob Penns Projekt ein *hoax* sei. Wutentbrannt sagt er zu ihm: "I'm just too long in the profession to know what's going on. It's a hoax." Im gleichen Moment tritt Penns Assistent mit dem angefertigten Nessie ins Büro, was Herzogs Befürchtungen bestätigt. Penn

hingegen entgegnet: "You once said to me cinema is lies." Damit wird die Frage aufgeworfen, wo die Grenze zwischen Wahrheit und Lüge liegt. Über das Fake-Nessie meint Penn sodann: "It's gonna make the movie look really authentic." Dies zeigt erneut, dass eine fingierte Authentizität angestrebt wird.

Nachdem Herzog erfährt, dass der Kryptozoologe gar kein Wissenschaftler ist, fragt er direkt in die Kamera: "Now tell me, who is real and who is not?" (Abb. 15). An diesem Punkt wird der Zuschauer durch die direkte Adressierung ebenfalls dazu aufgefordert, sich Gedanken über den Wahrheitsgehalt des Films und dessen Akteure zu machen. Interessant sind auch Penns Äusserungen nach dem Abbruch des Drehs. Er sagt: "What was happening to us was so much more interesting, than the things that I was

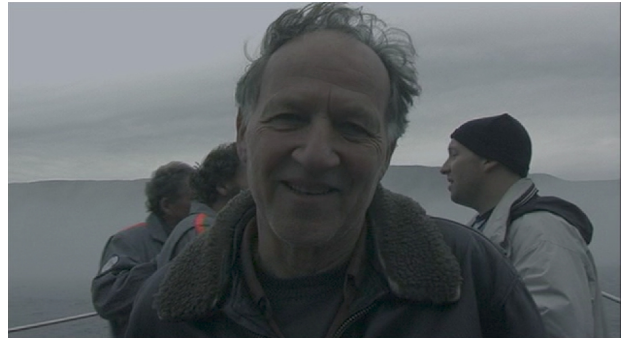


Abb. 15

inventing and that's what's so amazing is how much cooler the truth is than fiction." Auf diese Weise wird zwar die Glaubwürdigkeit des Geschehenen erneut authentisiert, weitere Aussagen von ihm können jedoch als Absurditäten betrachtet werden und stellen seine Kommentare in Frage. So ist er der Ansicht, dass in guten Filmen immer jemand sterben müsse, und des Weiteren meint er: "We dreamt something incredible and made it real." Ein Hinweis darauf, dass der Film doch nur auf einer versponnenen Idee basiert; ein Zwischentitel mit der Aufschrift "The Truth" lässt noch mehr Skepsis aufkommen.

Hinweise auf den eingeschränkten Wahrheitsgehalt des Films liefern zudem einige Szenen, die vor dem Abspann gezeigt werden. Darin erwähnt Karnov, dass Wissenschaftler skeptisch seien und deswegen Beweise anhand möglichst vieler verschiedener Anhaltspunkte, wie zum Beispiel Augenzeugenaussagen oder Fotos, erbracht werden müssten. Beim Mockumentary werden ebenfalls solche Strategien angewandt, um die Glaubwürdigkeit zu steigern. In einer anderen Szene meint Herzog zu Kitana, dass sie für Nessie eine attraktivere Beute darstellen würde: "You look like a good bit, but I'm not. I'm not. I'm not a 'smackerel'." Oder: Penn berichtet nach den Dreharbeiten von seinen Leiden, die er als noch schlimmer einschätzt als die der Verstorbenen, da diese ja nicht mehr damit umgehen müssten. Diese etwas absurden Aussagen weisen erneut zu einer fiktivisierenden Lektüre an. Im Abspann finden sich dann zum Schluss noch ganz klare Zeichen, die die Fiktionalität des Films offenlegen. Der Zuschauer erfährt, dass ein Stunt Coordinator am Dreh anwesend war und dass auch in den Bereichen *Special Effects* und *Creature Creation & Fabrication* Leute beschäftigt waren. Des Weiteren erinnert die Musik des Abspanns an eine

Slapstick-Komödie und lässt den parodistischen Charakter des Films durchblicken. Schaut man sich den ganzen Abspann an, folgt am Ende die endgültige Auflösung. Bevor das Bild schwarz wird, ist zu lesen: "The events, characters and situations depicted in this photoplay are fictitious, Any similarity to actual persons, living or dead, or actual events is purely coincidental". Dies weist den Film klar als Fiktion aus. Die Offenlegung des fiktiven Status des Films regt den Zuschauer dazu an, über das Genre des Dokumentarfilms zu reflektieren, rüttelt zugleich an Herzogs gefestigtem Star-Image und lässt den Zuschauer die Selbstparodie erkennen. So soll also eine kritische Haltung gegenüber der Filmindustrie eingeleitet werden.

4.2.3 Paratextuelle Ebene: Kinostart und Rezeption in den Medien

INCIDENT AT LOCH NESS lief im Sommer 2004 an mehreren internationalen Filmfestivals. Am Seattle International Film Festival im Juni gewann Penn gar den *New American Cinema Award*. Sein Publikum hatte er gefragt: "Are there people here confused about what they saw?" (Thompson 2004) und gab zu: "None of it is real" (ebd.). Wer also die Signale im Film nicht richtig gedeutet und sich für eine dokumentarisierende Lektüre entschieden hatte, dem wurde spätestens zu diesem Zeitpunkt klar, dass es sich bei INCIDENT AT LOCH NESS um ein Mockumentary handelt. Der Film startete am 17. September in einigen ausgewählten Kinos in den USA. In der Presse war jeweils die Rede von einem "amusing mock documentary" (Turan 2004), einem "mockumentary" (Addiego 2004), "funny movie" (Shawn 2004) oder "succesfull hoax" (McLaren 2004). Die Filmplakate weisen ebenfalls auf einen fiktionalen Film hin. Die Farbe Rot ist sehr dominant im Bild vertreten, und der riesige Titel sowie der Schriftzug – "This fall... there's something in the water" – erinnern eher an einen Horrorfilm als an einen Dokumentarfilm.

In einem Interview mit Rebecca Murray im Oktober 2004 gab Penn Auskunft über das Filmprojekt und liess keine Zweifel am fiktiven Inhalt des Films. Er berichtete, dass er ein Drehbuch für den Film verfasst habe und die Dialoge grösstenteils improvisiert gewesen seien. Über das Zusammenspiel mit den Medien sagt er:

I just thought it would be fun to have – for people who would be interested – like all the footprints of the fake movie within the movie in the actual media, in the actual world. And in order to do that I needed someone with Werner's status, and the fact that nobody questioned for a second that Werner would make a movie about the Loch Ness monster.

(Murray 2004)

Penns Ansicht nach waren Herzogs Bekanntheit und sein Ruf entscheidend für das Gelingen seines Vorhabens. Ohne dessen Star-Status wäre das Interesse am Film wohl nicht gross genug gewesen.

Das Vorwissen der Zuschauer spielte ebenso eine wichtige Rolle. Durch das Auftreten einer bekannten Persönlichkeit konnten sie einen Bezug zur vorfilmischen Wirklichkeit schaffen, und das im Film Gesehene wurde dadurch authentisiert. Dies würde also dafür sprechen, dass durch den Star als Protagonist eine dokumentarisierende Lektüre begünstigt wird. Indes wird auch die Abhängigkeit der Filmindustrie von Stars hervorgehoben. Die Wahl von Herzog als Hauptprotagonist sei für Penn ganz entscheidend gewesen: "he actually was the only person whose myth as a filmmaker is as explorable as Nessie" (ebd.). Es gibt viele Mythen um Werner Herzog, und es wurden bereits mehrere Dokumentarfilme über ihn als Regisseur gedreht. Genau diese Spannung ermöglichte es Penn und Herzog, mit dem bestehenden Star-Image zu spielen und durch Authentisierungsstrategien im Film die Gerüchteküche weiter anzutreiben. Es ist anzunehmen, dass sich Herzog seiner medialen Beobachtbarkeit bewusst war. Der satirische Aspekt war auf jeden Fall klar beabsichtigt, wie eine Aussage von Penn bestätigt. "Werner was happy to poke fun at himself" (Thompson 2004). Herzog behauptet auch von sich selbst, ein guter Schauspieler zu sein, und er hat laut Penn eigene Ideen mit in den Film gebracht, so zum Beispiel das giftige Essen, welches er zu Beginn des Films seinen Gästen aufischt (vgl. Thompson 2004). Dies zeigt, dass er im Mockumentary die Gelegenheit erhielt, sich über sein eigenes Image lustig zu machen, dieses aber gleichzeitig zu stärken. Anne Thompson ist der Ansicht, dass der Film auf Herzogs "public persona as a fearless, slightly crazed filmmaker" (ebd.) aufbaue. Dass einige Leute ihm seine Rolle abgekauft haben, zeigt auch die Tatsache, dass Herzog E-Mails erhielt, in denen ihm Hilfe bei einer eventuellen Klage gegen Penn angeboten wurde (ebd.).

Mit dem Film beabsichtigten die beiden Produzenten Penn und Herzog unter anderem die Zuschauer darauf hinzuweisen, dass nicht alles, was ihnen gezeigt wird, echt sein muss (vgl. Murray 2004). So sagte Penn im Interview: "The difference between a mediated reality and what reality is was something that interests both me and Werner. This just seemed a pretty fun way to raise questions of it. That was one of my intentions, obviously" (Murray 2004). Es ging ihm also darum, Kritik an medialen Aspekten der populären Kultur, genau gesagt am Filmbusiness und an den Medien allgemein zu üben. In diesem Sinne könnte man das Mockumentary INCIDENT AT LOCH NESS also der Kategorie *Kritik* von Roscoe und Hight zuschreiben.

4.2.4 Paratextuelle Ebene: DVD

Die im März 2005 erschienene doppelseitige DVD zu INCIDENT AT LOCH NESS bietet weiteres Material für meine Analyse. Ich möchte im folgenden Abschnitt genauer beleuchten, wie der Zuschauer über den Film hinaus dazu angeregt wird, auf das Spiel zwischen Zweifel und Glauben

einzugehen, und wie dadurch die Möglichkeit geschaffen wird, Werner Herzogs Star-Image weiter zu diskutieren. Auch wenn der fiktionale Status des Films bereits bekannt war, deuten auf der A-Seite der DVD mehrere Sachverhalte darauf hin, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt. Besonders interessant erscheint mir ein Audio-Kommentar von Herzog und Penn sowie weiteren Beteiligten. Die beiden bleiben in ihrer Rolle und streiten sich unter anderem über laufende Gerichtsverfahren. Neben diesem etwas überspitzten, sarkastischen Kommentar, der auch als Zeichen für ein unzuverlässiges Erzählen gedeutet werden kann und somit den Zuschauer zu einer fiktivisierenden Lektüre anweisen könnte, befinden sich auf der A-Seite der DVD zusätzliche Szenen und Outtakes des Films. Darunter ist auch eine kurze Sequenz mit dem Titel "Herzog in Wonderland", in welcher der Regisseur über das Filmen eines Films in einem Film berichtet. Man könnte sagen, dass hier auf übertrieben explizite Weise auf die reflexive Haltung des Films hingewiesen wird.

Auf der B-Seite der DVD findet man neben weiteren entfallenen Szenen auch einige Clips, in denen sich die Crewmitglieder für den Fall ihres möglichen Todes von ihren Liebsten verabschieden. Auch hier werden filmische Strategien angewandt, um das Gesehene zu authentisieren. Zum Beispiel bittet Herzog den Kameramann, seine Kamera auszuschalten, was den Eindruck erweckt, dass es sich um eine spontane Reaktion handelt. Der Zuschauer wird also weiterhin zu einer dokumentarisierenden Lektüre angewiesen. Eine Indexierung des Films als Dokumentarfilm findet ebenfalls statt. So spricht Kameramann Bailey von einem *documentary*. Ein Interview mit Kameramann Gabriel Beristain lässt ferner glauben, dass der Film als solcher kein *hoax* sei, sondern Penn lediglich Herzog habe täuschen wollen. Beristain habe versucht, mit dem Starregisseur zu sprechen, und ihm gesagt: "I think we are part of a game of deceive." Übertreibungen regen den Zuschauer aber gleichzeitig zu einer fiktivisierenden Lektüre an. Eine Szene zum Beispiel zeigt, wie sich Herzog mit seiner Frau über die Qualität verschiedener Hamburger unterhält, und Kitana Baker sonnt sich (oben ohne) auf dem Deck des Bootes, während Herzog nach Nessie Ausschau hält. Herzogs bereits bestehendes sozio-kulturelles Star-Image wird dabei überspitzt dargestellt. In einer entfallenen Szene wird auch auf die intermediale Konstruiertheit von Star-Images hingewiesen. Der Produktionsassistent glaubt zu wissen, dass Herzog Vegetarier sei. Dieser entgegnet vehement: "Who told you that one? That must have come via the internet" und weist den Zuschauer darauf hin, dass nicht alles, was die Medien berichten, auch der Wahrheit entsprechen muss.

Neben diesen Extras befindet sich weiteres, verstecktes Zusatzmaterial auf der B-Seite der DVD, welches den fiktiven Inhalt des Films offenlegt. Durch Anwählen eines dunklen Nessies gelangt

man zu einem sogenannten Scriptment, einem Mix zwischen Treatment und Drehbuch, welches zeigt, dass nach einer schriftlichen Vorlage gedreht wurde und die Handlung des Films bereits vor Drehbeginn klar feststand. Die Illusion eines spontanen Filmprozesses wird hiermit aufgebrochen und die Inszeniertheit des Films offengelegt. Einige Gedankengänge des Regisseurs werden ersichtlich. So steht zum Beispiel nach dem Text eines Nachrichtensprechers: "Note: Ideally this will be an actual news report, but, if not available, it will be faked or done as radio report." Penn wünschte sich also, auf eine echte Nachrichtenmeldung zugreifen zu können. Ferner wird angemerkt, dass es sich idealerweise um einen Beitrag von BBC handeln würde. Hier ist anzunehmen, dass dadurch die Authentizität des Films erhöht werden soll. Des Weiteren zeigt das Scriptment, dass der Film auf Herzogs Star-Image aufbaut. Es ist zu lesen: "Herzog says this or something similiarly Herzogian". Dies bedeutet, dass mit den Erwartungen der Zuschauer an ein bereits bestehendes Star-Image gespielt wird. Neben dem Scriptment finden sich unter dem Titel "Production Stills: Revealing the True Film" einige Fotos vom Dreh, die weitere Signale für eine fiktivisierende Lektüre liefern.

Das 22-minütige Featurette "The Non-Evidence: The Making of Incident of Loch Ness" ist besonders aufschlussreich und legt den fiktionalen Status des Films offen. Penn berichtet darin über die Produktion des Films, angefangen bei der Täuschung der Presse bis hin zum fertigen Film. Einen Zeitungsartikel über die geplanten Dreharbeiten zu THE ENIGMA OF LOCH NESS kommentiert er wie folgt: "Nobody is questioning that Werner is directing, they just assume Werner is directing the movie and it's a real documentary." Dieser Aussage von Penn ist zu entnehmen, wie mit der Erwartungshaltung von Zuschauern gespielt wird und welche Bedeutung ein Star für die Vermarktbarkeit eines Films haben kann. Ohne Herzogs Star Status und seinem Ruf wäre es wohl kaum möglich gewesen, die Glaubwürdigkeit des Films in gleichem Masse intermedial zu verankern und somit die Rezeption der Zuschauer durch peritextuelle Einflüsse zu steuern. Das Featurette gibt auch Aufschluss über mögliche Intentionen der Filmmacher. So sagt Herzog: "Playing with truth and playing with the facts and playing with inventions and playing with the media and playing with expectations of audiences and putting a hoax upon a hoax upon a hoax. All these things are very intriguing for me." Er fand es also faszinierend, mit den Medien und der Erwartungshaltung der Zuschauer zu spielen. Dies deutet ebenfalls darauf hin, dass das Mockumentary Kritik an den Massenmedien übt und an die Medienkompetenz der Zuschauer appelliert. Man könnte hier von einer grundlegend medienskeptischen Haltung sprechen. Penns Ziel sei es gewesen, dass sich die Leute auch nach Ende des Films fragten, was echt war und was nicht. Er weist auch darauf hin, dass spätestens der Abspann über den fiktiven Inhalt des Films Aufschluss gebe und Übertreibungen den Zuschauer stutzig machen müssten. Videoaufnahmen vom Seattle

International Film Festival zeigen, dass sich trotz dieser Signale viele Zuschauer (zumindest zu Beginn des Films) für eine dokumentarisierende Lektüre entschieden haben. Penn meint: "What we were striving for was authenticity." Diese fingierte Authentizität wurde, wie ich dargelegt habe, durch das Übernehmen von Kodes und Konventionen des Dokumentarfilms erzielt. Der Regisseur hebt auch erneut die Bedeutung von Herzogs Star-Image für das Gelingen des Films hervor: "Would I've been able to achieve this movie without the myth and person who is Werner Herzog? No." Ohne Herzog wäre es ihm nicht möglich gewesen, den Film zu drehen. Im Film gehe es mehr um Herzog als um Nessie. Sein Ziel sei gewesen, ein junges Publikum auf die Filme von Herzog aufmerksam zu machen und sie anzuregen, Herzogs Filme anzuschauen.

Folglich kann gesagt werden, dass die im Film auftretenden Authentisierungsstrategien zum Teil auf der DVD weitergeführt werden, wodurch die Authentizität des Films noch gestärkt werden kann. Die versteckten Extras sowie auch die Presseslogans weisen den Zuschauer aber zu einer fiktivisierenden Lektüre an. Es kommt demnach zu einer dem Mockumentary typischen Oszillation zwischen Glauben und Zweifel.

4.2.5 Fazit zu INCIDENT AT LOCH NESS

Wie in *I'M STILL HERE* wird die im Film fingierte Authentizität in *INCIDENT AT LOCH NESS* bereits über frühe Paratexte aufgebaut. Der Lektüreakt findet also nicht nur filmintern, sondern auch filmextern statt. Durch eine Indexierung während der Produktionsphase wird die Erwartung der Zuschauer auf epitextueller Ebene gelenkt. Hervorzuheben ist hier die Erschaffung von Websites im Internet. Diese Form der Indexierung ist als Vermarktungsstrategie auszuweisen, die den Film für die Zuschauer attraktiv machen soll, da Neugierde und Spannung geschaffen wird. Bereits in dieser Phase ist zu erkennen, dass dem Leser Signale gegeben werden, welche die Fiktionalität des Films markieren und die Glaubwürdigkeit des Projekts anzweifeln lassen. Zu einer Oszillation zwischen Glauben und Zweifel kommt es auch auf innerfilmischer Ebene. Die DVD spielt erneut mit der Ambivalenz zwischen Authentisierung und Markierung der Fiktionalität und verstärkt damit den Effekt. Die Struktur des Films beeinflusst die Erwartungshaltung. Eine dokumentarische Ästhetik weist zu einer dokumentarisierenden Lektüre an, und das Offenlegen von Produktionsprozessen suggeriert Transparenz. Durch die Selbstreferenzialität und das Thematisieren von Produktionsabläufen wird jedoch die Reflexion der Zuschauer angeregt. Eine kritische Haltung gegenüber der Filmindustrie ist erkennbar. Das Streben nach Erfolg und authentisch wirkenden Bildern wird thematisiert. Ausserdem wird darauf aufmerksam gemacht, dass bekannten Persönlichkeiten im Laufe der Zeit ein gewisser Ruf zugeschrieben wird, der nicht zwingend mit ihrer

Selbstwahrnehmung übereinstimmen muss. Was die Konstruktion von Herzogs Star-Image betrifft, wird sein bereits bestehendes Image im Film überspitzt dargestellt. Da der Film besonders gegen Ende auf seine Fiktionalität aufmerksam macht, wird der Zuschauer zu einer fiktivisierenden Lektüre angewiesen, welche ihn die selbstparodistische Haltung des Films und des Stars erkennen lässt. Es ist also anzunehmen, dass die angestrebte Intention der Filmemacher darin bestand, Kritik an der Filmindustrie Hollywoods zu üben und eine Reflexion über Fakt und Wahrheit anzuregen. Die Rolle des Zuschauers liege darin, den sarkastischen Ton des Films zu erkennen und Dogmen und Konventionen der populären Kultur zu hinterfragen. Wie einem Interview mit Penn zu entnehmen ist, war es aber auch sein Ziel, Herzogs Filme einem jungen Publikum zugänglich zu machen. Ein stabiles Star-Image ist laut Gerathy für den Star-Status förderlich. Die überspitzte Darstellung von Herzogs bestehendem Star-Image dient hier durch den Wiedererkennungseffekt und die Fortführung einer Kontinuität der Stabilisierung seines Status. Die Erwartungen des Zuschauers werden so erfüllt: Selbst wenn Herzogs Image im Film gestärkt wird, wird es zugleich durch die Offenbarung des Manipulationspotentials des Medium Film erneut in Frage gestellt.

4.3 THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN (2004)

4.3.1 Paratextuelle Ebene – Von der Idee bis zur Filmpremiere

Die Indexierung des Films als Dokumentarfilm fand bei *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* ähnlich statt wie bei den anderen beiden Filmen. Im Unterschied zu *I'M STILL HERE* und *INCIDENT AT LOCH NESS* handelt es sich aber um eine Fernsehfilmproduktion. Dieser Kontext muss also auch untersucht werden, da er bei der Rezeption des Films eine entscheidende Rolle spielt. Die Erwartungshaltung der Zuschauer konnte – wie bei anderen Projekten – durch Pressemitteilungen beeinflusst werden. Laut Medienberichten hatte der SciFi-Channel im Dezember 2003 bekannt gegeben, dass ein Dokumentarfilmprojekt über M. Night Shyamalan in Planung sei. Shyamalan sagte, er hoffe, das Projekt würde einige Mysterien über das Filmemachen entmystifizieren. Im Juni, ungefähr einen Monat vor Ausstrahlung des Films, berichtete David Bauder vom *Augusta Chronicle* über Unstimmigkeiten zwischen M. Night Shyamalan und dem SciFi-Channel. Der Regisseur von *THE VILLAGE* sei während eines Interviews davon gelaufen und die Kooperation sei abgebrochen. Von Seiten der Produktion wird aber versichert, dass der Dokumentarfilm dennoch ausgestrahlt werde und rechtlich gesehen alles geklärt sei (vgl. Bauder 2004). Zur Beeinflussung der Erwartungshaltung der Zuschauer kann auch hier gesagt werden, dass der Film im Vorfeld als Dokumentarfilm indexiert wird. Des Weiteren soll bei den Lesern Neugierde am Projekt geweckt werden. Der Film verspricht einen Blick hinter die Kulissen zu werfen, der sogar persönliche

Geheimnisse des Starregisseurs Shyamalan preisgeben soll. So schreibt Bauer: "Greene said he recorded 'unguarded moments' that revealed what Shyamalan was like" (ebd.). Fans könnten also ihrem Star noch näher kommen. Shyamalans Star-Status wird ebenfalls betont, indem seine Oscar-Nominierung als bester Regisseur und sein Erfolgshit *THE SIXTH SENSE* angesprochen wird. Sein bereits bestehendes Star-Image als erfolgreicher Regisseur, der während der Drehphase seiner Filme stets auf Geheimhaltung schwört und sich mysteriös gibt, wird also bereits durch diesen Artikel gestärkt. Anscheinend wurde jedoch noch vor dem offiziellen Ausstrahlungstermin eine Kurzversion des Films an ausgewählte Fernsehkritiker verschickt, in dem Szenen zu sehen waren, die eindeutig auf den fiktiven Inhalt des Films hingewiesen hätten (vgl. Thomson 2004). Einen Trailer zum Film konnte ich nicht ausfindig machen. Es ist aber anzunehmen, dass vor der Ausstrahlung auf dem Sci-Fi-Channel anhand einer Vorschau oder zumindest einer kurzen Ansage auf die Sendung aufmerksam gemacht wurde. Ob der Film dort als Dokumentarfilm angepriesen wurde, ist daher nicht zu eruieren, aber sehr wahrscheinlich. Da im Gegensatz zu den anderen beiden Filmen in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* die Vermarktung von Shyamalan als Star im Vordergrund steht und satirische sowie medienkritische Aspekte nur eine Nebenrolle zu spielen scheinen, möchte ich nun vor allem auf die innerfilmische Ebene des Films eingehen und genau untersuchen, wie Shyamalans Star-Image im Film konstruiert wird.

4.3.2 Innerfilmische Ebene

Genau wie bei *I'M STILL HERE* und *INCIDENT AT LOCH NESS* wurde *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* also im Vorfeld seiner Erstaufführung auf paratextueller Ebene von Seiten der Produktion als Dokumentarfilm indexiert. Viele für das Mockumentary typische Authentisierungsstrategien werden in diesem Film auf textueller Ebene angewandt, um die Glaubwürdigkeit der Handlung zu steigern. Auf sprachlicher Ebene wird der Film durchgehend als Dokumentarfilm ausgewiesen. Durch diese verbalen Hinweise auf die Echtheit der dargestellten Ereignisse wird ein Eindruck des Authentischen vermittelt, eine Taktik, die Hattendorf für den Dokumentarfilm beobachtet. So spricht der Regisseur in einer der ersten Szenen über seinen Auftrag vom SciFi-Channel und meint: "It's pretty clear what they want. A straight-ahead, behind-the-scenes doc." Es handelt sich also laut ihm um ein Dokumentarfilmprojekt, das einen Blick hinter die Kulissen von M. Night Shyamalans *THE VILLAGE* wirft. Auch beim Eintreffen am Set sagt er zum Sicherheitspersonal: "We're here to do a documentary. We're working on the documentary about Night and *THE VILLAGE*." Es wird demnach gleich zu Beginn mehrmals angedeutet, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt. Im Laufe des Films erklärt Kahn gegenüber Aussenstehenden:

"We're doing a documentary about him" und "We're doing a little documentary on Night." Als das Projekt aus den Fugen gerät, beschwert sich Shyamalan: "you were hired to make a documentary of me making movies"; genau dies und nichts anderes solle Kahn auch tun. Der Zuschauer wird somit angewiesen, eine dokumentarisierende Lektüre einzuleiten.

Die dokumentarische Ästhetik wird in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* auf ähnliche Weise kreiert wie in den beiden zuvor analysierten Filmen. Der Film besteht grösstenteils aus Handkameraeinstellungen; ausserdem finden sich darin Schwarzweiss- und Farbfotos, Ausschnitte aus Spielfilmen und Home-Movies sowie Zeitungsartikel. Zuerst möchte ich auf die Handkameraaufnahmen eingehen und aufzeigen, wie Spontanität suggeriert wird. Die Handkamera nimmt in mehreren Situationen die Position eines Beobachters ein und filmt aus dem Versteckten, zum Beispiel durch die Fensterfront (Abb. 16) oder von weit weg durch die Bäume. Oft schwenkt sie umher, es wird ein- oder ausgezoomt, der Fokus wird neu eingestellt, und schlecht ausgeleuchtete Szenen geben den Anschein, dass ohne künstliche Belichtung gearbeitet wurde. Die Bewegungen der Kamera sind ruckartig und scheinen daher ungeplant. Der Zuschauer wird



Abb. 16

durch diese filmischen Strategien dazu angeregt, an einen spontanen Dreh zu glauben. Nach einem Interview wird die Kamera teils nicht gleich ausgeschaltet, und der Zuschauer kann verfolgen, was nach dem Gespräch geschieht. Diese langen, ungeschnitten Szenen vermitteln zusätzlich das Gefühl von Unmittelbarkeit und räumlicher wie zeitlicher Kontinuität. Der Zuschauer scheint selbst am Ereignis teilnehmen zu können.

Auch in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* finden sich viele Verweise auf den Filmprozess, die den Anschein von Transparenz erwecken, wenn zum Beispiel über den Dreh und dessen Dokumentarfilmstatus diskutiert wird. In einer Szene zu Beginn des Films sagt Kahn zum Kameramann: "Let's just keep rolling. Ok? Shoot the whole process." Der Zuschauer wird so nicht nur auf den Drehvorgang hingewiesen, sondern erhält auch das Gefühl, ganz nah am Geschehen zu sein und nichts zu verpassen. Der Pizzalieferant fragt überrascht, als er mit seiner Lieferung ins Hotelzimmer tritt: "You guys are filming?". Auch in einer späteren Szene, in der sich Kahn mit dem ausführenden Produzenten vom Sci-Fi-Channel trifft, meint dieser skeptisch: "Camera?", worauf Kahn antwortet: "That's ok, we've been shooting everything." Dem Zuschauer wird vermittelt, einen besonders tiefen Einblick in die Arbeit am Set zu erhalten. In dieser Szene wird auch besprochen,

wo sie mit ihrem Dreh stehen und was noch getan werden sollte. Gegen Ende des Films erhält der Zuschauer nochmals die Gelegenheit, einem angeblichen Produktionsmeeting beizuwohnen. Der Film wird hier erneut als Dokumentarfilm bezeichnet, und die Anwesenden diskutieren über rechtliche Vorkehrungen, die getroffen werden müssen, wodurch die Glaubhaftigkeit gesteigert wird. Hinzukommt, dass man kurz vor Ende des Films Kahn und sein Team im Postproduktionsstudio sieht (Abb. 17). Sie schauen sich Aufnahmen an, spulen vor und zurück. Der Zuschauer wird dadurch darauf aufmerksam gemacht, dass sich ein Teil der Arbeit auch im Schnittraum abspielt und das Material nicht roh ausgestrahlt wird. Des Weiteren ist oft der Tonman im Bild zu sehen (Abb. 18), und die Leute hinter der Kamera werden mehrmals direkt angesprochen. So fragt Kahn den Kameramann: "Did you see this Bob?" und "You shot it, you got that?". Auch Shyamalan bedankt sich nach einem Interview beim Kamera- oder Tonman: "Thanks. Eddie, right?". Der Kameramann könnte auch hier als reale Aussageinstanz angenommen werden. Auf die Drehabläufe und die Konstruiertheit von Spielfilmen wird ebenfalls aufmerksam gemacht. Am Set von *THE VILLAGE* ist viel Equipment sichtbar und Crewmitglieder werden bei der Arbeit gezeigt. Der Film nimmt also oft Bezug auf die Gattung des Dokumentarfilms, legt Drehvorgänge offen und lädt den Zuschauer ein, über das Medium Film zu reflektieren.



Abb. 17



Abb. 18

Eine wichtige Form der Authentisierung findet in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* über die Interviews statt. Kahn führt sogenannte *approved* und *nonapproved* Interviews mit Experten und Augenzeugen. Letztere erwecken den Anschein, dass Geheimnissen auf den Grund gegangen wird. Real existierende Persönlichkeiten wie etwa John F. Street, Bürgermeister von Philadelphia, oder Sharon Pinkenson von der Filmkommission sowie berühmte Schauspieler (Johnny Depp, Adrien Brody) zählen zu den Interviewten und erhöhen durch ihr Auftreten die Glaubwürdigkeit des Films, da sie einen Bezug zur Wirklichkeit schaffen. Personen mit offiziellen Funktionen (Ärzte, Historiker, Autoren) werden jeweils anhand von Texteinblendungen als solche ausgewiesen und authentisieren das Gezeigte. Die grosse Palette an Interviewpartnern zieht sich von alten Schulfreunden über Fans bis hin zu Anthropologen und Okkultisten. Insbesondere die

angeblich nicht genehmigten Interviews geben dem Zuschauer das Gefühl, tief hinter die Kulissen blicken und intime Details über Shyamalan in Erfahrung bringen zu können.

Wie erwähnt, nehmen auch Filmaufnahmen, Fotos und Zeitungsartikel eine wichtige Position im

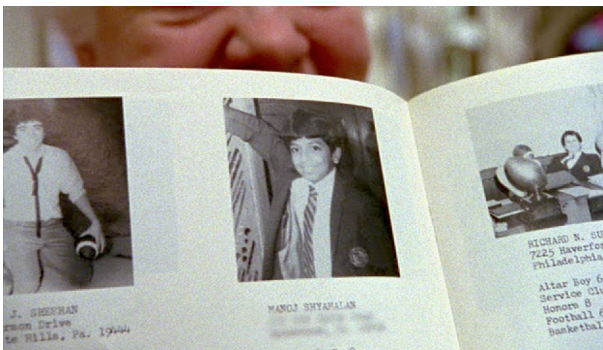


Abb. 19

Film ein. Einerseits dienen sie dazu Aussagen zu authentisieren, andererseits Bezüge zu Shyamalans Vergangenheit herzustellen und ein gewisses Star-Image zu konstruieren. Oft werden Schwarzweissfotos aus der Kindheit des Regisseurs gezeigt (Abb. 19), die ihn mit einem bestimmten Ort (z.B. Schule für Hochbegabte) in Verbindung bringen.

Interessant sind auch einige Home-Movies, die von Shyamalan als Kind gedreht wurden. Sein Schulfreund hat mehrere davon zu Hause, will sie aber der Öffentlichkeit nicht zeigen. Eine Nachbarin, die im Besitz weiterer Filme ist, willigt ein. Diese Filme vermitteln dem Zuschauer das Gefühl, Einblicke in die Kindheit des Regisseurs zu erhalten und mehr über wiederkehrende Themen in seinen Filmen zu erfahren. Da es sich bei den Videos tatsächlich um selbstgedrehte Filme des Starregisseurs zu handeln scheint (ähnliche Aufnahmen befinden sich auf der DVD von UNBREAKABLE), verstärkt deren Präsenz die Glaubwürdigkeit umso mehr. Anders als in I'M STILL HERE und INCIDENT AT LOCH NESS werden in THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN zudem Videoaufnahmen vom eigentlichen Dreh im Film selbst visioniert. Kahn schaut sich Ausschnitte von zuvor gedrehten Interviews im Hotelzimmer an, spult vor- und zurück und lässt das Band in Zeitlupe ablaufen (Abb. 20). Die Beweiskraft der Aussagen wird damit verstärkt. Der Zuschauer erhält das Gefühl, nochmals genau überprüfen zu können, was wirklich vorgefallen ist. Auch Standbilder des gedrehten Materials, die an eine Wand geheftet werden, lösen diesen Effekt aus. Anhand dieser Fotos werden gegen Ende des Films die wichtigsten mysteriösen Ereignisse nochmals zusammengefasst (Abb. 21). Es ist unter anderem die Rede von "black car", "mask"



Abb. 20



Abb. 21

und "spooky trees", was die Welt um Shyamalan als mysteriös erscheinen lässt, worauf ich noch zu sprechen komme.

Zuerst möchte ich darauf eingehen, wie durch das Verknüpfen mehrerer Authentisierungsstrategien Shyamalans Star-Status hervorgehoben wird, sein bestehendes Star-Image bekräftigt wird und es zu einer Mystifizierung seiner Person kommt. Dabei werde ich auf einzelne filmische Strategien, die ich bereits erwähnt habe, genauer eingehen. Anhand von Ausschnitten aus Spielfilmen, Home-Movies und Zeitungsausschnitten wird M. Night Shyamalans Star-Status hervorgehoben, und es werden Bezüge zwischen seinen früheren Projekten und seinem Privatleben geschaffen, wodurch schlussendlich sein bereits bestehendes Star-Image gestärkt wird. Bereits während des Vorspanns werden einige Fotos des Regisseurs gezeigt. Kurz darauf, in einer Szene zu Beginn des Films, liest Kahn als Vorbereitung für ein anstehendes Interview mit Shyamalan aus einem ihm vorgegebenen Fragenkatalog vor. Dazu werden Zitate aus Zeitungsartikeln und Fotos gezeigt, die den Zuschauern Shyamalans bisherige Laufbahn vor Augen führen. Sein Star-Status wird dabei stark betont. So berichten die meisten Artikel über seinen überraschenden Erfolg und seine vielversprechende Zukunft. Es ist unter anderem zu lesen: "'Sixth' director wakes to a taste of succes" (Abb. 22) und "A bidding war over Haverford filmmaker's script". Aussagen wie diese preisen ihn als begehrten Mann im Filmbusiness. Sein junges Alter wird ebenfalls hervorgehoben. Gleich zweimal stellt Kahn die Frage: "What is it like to be so successful so young?". Die Frage weist den Zuschauer explizit darauf hin, dass Shyamalan trotz seines jungen Alters bereits mehr Erfolg verbuchen konnte als viele seiner älteren Kollegen. Dazu erscheint ein Zitat aus einer Zeitung: "SIXTH SENSE catches JAWS" und aus einem nächsten Zeitungsausschnitt ist ersichtlich, dass THE SIXTH SENSE weltweit über 662 Millionen Dollar eingespielt hat. Auch SIGNS übertraf alle Erwartungen und erzielte am Eröffnungswochenende eine Rekordsumme von 60.1 Millionen Dollar, wie einem weiteren Artikel zu entnehmen ist. Zusätzlich sind gewisse Stellen im Artikel gelb markiert und heben die wichtigsten Informationen hervor. Shyamalan wird auch als "The Next Spielberg" bezeichnet. Anhand von bereits existierenden Zeitungsausschnitten, die einen Bezug zur Wirklichkeit herstellen, konstruiert der Film das Bild eines erfolgreichen jungen Regisseurs. Schwarzweissfotos, die Shyamalan an Premieren zeigen (Abb. 23), authentisieren zudem das Gezeigte, da sie als besonders dokumentarisch gelten. Bereits hier wird auf Shyamalans Verbundenheit mit Philadelphia hingewiesen. Im Film wird er auch als "hollywood A-List"-Filmemacher bezeichnet. Die Aussage eines ehemaligen Schulfreundes hebt den Star-Status des Regisseurs zusätzlich hervor. Dieser gibt an, Shyamalan nicht mehr zu kontaktieren, da er Angst habe, als Stalker angesehen zu werden.

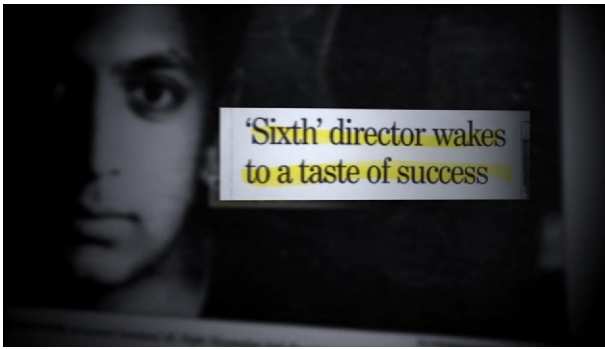


Abb. 22



Abb. 23

Auf sprachlicher Ebene wird Shyamalan als mysteriöser, talentierter Regisseur dargestellt, dessen Filme direkt in Verbindung zu seinem Leben und seiner Vergangenheit stehen. Gleich zu Beginn stellt Kahn fest: "Night apparently does not give interviews", was diesen als unnahbar und mysteriös erscheinen lässt. Dadurch erhält der Zuschauer das Gefühl, dass in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* mehr über den Star enthüllt wird, als dieser sonst von sich Preis gibt. Kahn nennt ihn auch: "The notoriously secretive director." Andere behaupten: "He's very secretive" oder "He seems highly, highly protective and secretive", was wiederum dem Zuschauer das Bild eines geheimnisvollen Mannes vermittelt. Er wird auch als mysteriös und zurückgezogen bezeichnet: "Seems to keep to himself, kind of mysterious." Er selbst meint dazu: "You only let a few people in that much." Damit erweckt er den Anschein, dass er nicht allzu viel von seinem Privatleben offenbaren will und Geheimnisse hat. Dass Shyamalan etwas zu verstecken hat und der Film dies aufzudecken weiss, will eine Aussage von Kahn suggerieren. Als er mit dem Produzent über den ehemaligen Wohnort des Stars spricht, fragt er ugläubig: "That's not in any of the reasearch?" und fügt an: "It's in none of the offical bios." Der Film soll also mehr zeigen als die offiziellen Biografien und einen tieferen Einblick ins Privatleben des Stars vermitteln.

Ausserdem wird im Laufe der Handlung zunehmend das Bild eines Stars konstruiert, der dem Übernatürlichen nahe steht. Shyamalans Pressesprecherin Ilana weist die Filmcrew an, dass sie keinen Augenkontakt mit dem Regisseur suchen sollen, solange er am Filmen sei. Dies lässt ihn geheimnisvoll erscheinen. Hinzukommt, dass er um den Hals eine Kette mit einem Sanskrit-Gebet aus Indien trägt, das ihn beschützen soll. Mehrere Augenzeugen geben an, dass der Starregisseur eine Verbindung zum Übernatürlichen habe. Ein Fan sagt: "M Night's connected ... to the other side." Es werden ihm somit Fähigkeiten zugeschrieben, die eine Figur aus seinem Film *THE SIXTH SENSE* besitzt. Ehemalige Lehrerinnen von Shyamalan sprechen ebenfalls über seine Verbindung zu einer spirituellen Welt und fügen an: "He was an old soul." Zudem soll er als Kind nie krank gewesen sein, eine Eigenschaft, die die Figur von Bruce Willis in *UNBREAKABLE* besitzt. Des Weiteren habe er eine Nahtoderfahrung gemacht. Eine ehemalige Schulfreundin behauptet, dass er

danach mit Geistern sprechen konnte: "He said he saw... people." Filmausschnitte aus *THE SIXTH SENSE* schaffen erneut eine Verbindung zu einer seiner Figuren. Die Szene mit dem Satz: "I see dead people" ist wohl auch den meisten ein Begriff. *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* liefert noch weitere Indizien, die Zusammenhänge zwischen Shyamalans Jugend und seinen Filmen schaffen. Auf dem Polaroid-Foto eines Fans ist neben Shyamalans Kopf ein Schleier erkennbar (Abb. 24). Bereits aus *THE SIXTH SENSE* kennt der Zuschauer dieses Phänomen. Hier handelt es sich um die Andeutung der Gegenwart von Geistern. Als Erklärung meint ein Fotolaborant, der nun das Foto untersucht: "I feel it's kinda like a ghost around him." Solche Behauptungen werden neben den Filmausschnitten auch durch Expertenaussagen, wie zum Beispiel die eines Okkultisten, gestützt, während Shyamalans angeblicher Unfall im See durch Zeitungsausschnitte authentisiert wird (Abb. 25). Kahn kommentiert: "He was dead. Night was dead." Die Glaubwürdigkeit der Geschichte wird hier auch durch den Einsatz von Mikrofilmen gesteigert. Diese Quellen aus dem Archiv der freien Bibliothek von Philadelphia haben einen offiziellen Status und erscheinen daher besonders seriös.



Abb. 24

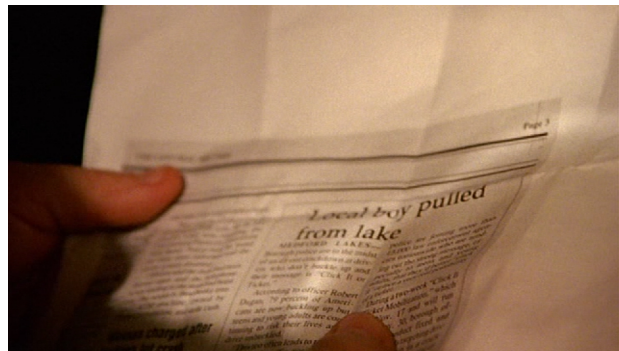


Abb. 25

Als Beweismaterial dienen ausserdem tatsächlich existierende Objekte, wie zum Beispiel die Zeichnung eines Geistes, die angeblich von Shyamalan angefertigt wurde und nun von einer Expertin untersucht wird, das mysteriöses Polaroid Foto, welches von einem Fan gemacht wurde, sowie eine stehengebliebene Uhr, die Shyamalan als Kind während seines Unfalls getragen habe. Diese Objekte liefern im Zusammenspiel mit den Aussagen der Interviewpartner Indizien und Beweise für die Argumentation des Films und die Konstruktion von Syhamalans Image. Der Pizzalieferant meint zum Beispiel zum Polaroid Foto: "He looks like a santero", wodurch erneut ein Bezug zum Übernatürlichen hergestellt wird.

Von Shyamalan werden die gemachten Entdeckungen im Film allerdings abgestritten. Er entzieht sich gekonnt Interviews oder will nicht über gewisse Themen sprechen. Schauspieler Johnny Depp behauptet, dass jeder, der mit Shyamalan arbeite, einen Vertrag unterschreiben müsse, in dem er verspreche, keine Informationen über den Starregisseur bekannt zu geben: "They wanted me to sign documents not to speak about Night and his world." Auch Schauspielkollege Adrien Brody

bestätigt: "I've been sworn to secrecy." Durch die angebliche Geheimhaltung erscheint es noch plausibler, dass Shyamalan etwas zu verstecken hat. Kahn hält fest: "There is a kind of mysticism around your work." Einer Aussage von Storyboard-Zeichner Brick Mason zufolge, haben seine Filme alle eine bestimmte Eigenart: "You'll recognize him. In a sense, it's like THE SIXTH SENSE in that. It's very Night." Auffällig ist, dass Shyamalans Spielfilme alle dem Bereich des Fantastischen entspringen und dies in THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN hervorgehoben wird. Wie ich bereits im Theorieteil meiner Arbeit ausgeführt habe, ist die Zuordnung zu einem Genre und die Abgrenzung von anderen für den Star-Status von grosser Bedeutung. Durch den Film kann diese Kategorisierung also nochmals gefestigt werden.

Kahn stellt in einem Interview fest: "You've dealt with ghosts, superheros, aliens. Do you believe in these things?". Shyamalan selbst will keine konkreten Aussagen machen, was ihn noch mysteriöser und interessanter erscheinen lässt. Er sagt jedoch, dass er dem Dokumentarfilmprojekt zugestimmt habe, da er sich nicht mehr so viel verstecken wolle. Kahns Frage zielt darauf ab, dass Shyamalan eine Verbindung zum Übernatürlichen nachgesagt wird und seine Filme somit nicht Fiktion seien, sondern auf autobiografischen Erlebnissen beruhten. Bereits Johnny Depp spricht im Interview von "his world", also einer geheimnisvollen Welt, die dieser verbergen wolle. Produzent Greene meint: "He's making movies about his Life." Shyamalan entgegnet jedoch: "What they want to hear is that I do talk to Ghosts and I do do these things. But that's not, you know ... It's not reality." Es steht also Aussage gegen Aussage, und es wird dem Zuschauer überlassen, wem er Glauben schenken will. Durch Zusammenschnitte von Filmsequenzen aus Shyamalans Spielfilmen THE SIXTH SENSE, UNBREAKABLE und SIGNS wird gegen Ende des Films in einer kurzen Sequenz jedoch nochmals zusammengefasst, wie stark Shyamalans Filme seine persönlichen Erfahrungen widerspiegeln.

Kahns Film gibt also vor, diversen Geheimnissen aus Shyamalans Leben näher gekommen zu sein. Dieser aber macht sich lustig über den Film und meint, dass jeder Zuschauer THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN als Fake erkennen und daher den Inhalt nicht ernst nehmen werde:

Let me tell you some realities. No matter what you show, people are gonna think it's fake. They're gonna think someone made this all up. That's what this is gonna be in the end – some funny piece of entertainment. And when that's done, they're gonna switch the channel and watch their favorite sitcom. No one's gonna understand why you're doing this. They won't take it seriously. Not one single soul. I mean think about it. What could you possibly show that they wouldn't think you made up? Have a nice life.

Auch wenn es zuerst so scheint, als würde Shyamalans Aussage die Glaubwürdigkeit von Kahns Vermutungen in Frage stellen und den Zuschauer zu einer fiktivisierenden Lektüre anleiten, so verstärkt sie letztlich indirekt die Authentizität des Gezeigten. Der Zuschauer wird weiterhin im

Glauben gelassen, dass ein Streit zwischen dem Regisseur von *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* und dem Starregisseur besteht und dass Letzterer mit dem Endprodukt nicht zufrieden sei. Dies wiederum vermittelt den Eindruck, dass einige der Annahmen vielleicht doch wahr sind und Shyamalan dies lediglich abstreiten will.

Signale, welche die Fiktionalität des Films markieren, finden sich in *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* ebenfalls. Besonders auffällig ist eine angebliche Störung des Tons, die als *Audio Malfunction* angegeben wird. In mehreren Situationen, meist wenn Shyamalan anwesend ist, scheint das Aufnahmegerät nicht richtig aufzuzeichnen. Genaue Gründe für die Störung werden nicht beschrieben. Das laute Gezische und Rumoren scheint aber nicht sehr realistisch und weist den Zuschauer zu einer fiktivisierenden Lektüre an. Bereits schon im Vorspann findet sich ein Hinweis auf den fiktiven Inhalt des Films. Melissa Foster ist hier als Autorin aufgelistet. Es wird also darauf aufmerksam gemacht, dass mit einer Drehbuchvorlage gearbeitet wurde und die angeblich spontanen Reaktionen der Protagonisten und Interviewpartner inszeniert sein könnten. Eine Szene mit von unsichtbaren Fahrern gelenkten Autos sowie eine Videoaufnahme, die den Geist eines Jungen zeigen soll, können ebenfalls als Übertreibungen und Absurditäten angesehen werden. Beim Einzoomen ins Filmbild erscheint das Gesicht des Jungen unrealistisch scharf. Zudem glaubt wohl nicht jeder Zuschauer an Geister.

Auch auf sprachlicher Ebene finden sich Anzeichen im Inhalt und der Argumentation, die den Zuschauer dazu anregen, über den dokumentarischen Status des Films zu reflektieren. So sagt Shyamalan über seinen neusten Film *THE VILLAGE*: "Like all the other movies, it's about belief. Believing. The act of believing. I enjoy the ability to take someone in and make them believe in something that they maybe wouldn't have believed in two hours before." In seinem Film gehe es also darum, den Zuschauer dazu zu bringen, an etwas zu glauben. *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* macht genau dies. Als Kahn Shyamalan mit der Aussage eines Jugendlichen konfrontiert, der behauptet, dass er mit dem Übernatürlichen verbunden sei, meint der Starregisseur: "Uh, people believe, you now ... crazy things." Und fügt später an: "People believe what they want to believe, you know." Hier kann sich der Zuschauer wieder selbst fragen, woran er glauben will. Johnny Depp sagt im Interview ebenfalls: "It's only cinema, it's only movies man", was als Markierung der Fiktionalität gesehen werden kann. Eine Aussage von Adrien Brody weist ferner zu einer fiktivisierenden Lektüre an. Dieser will nicht Preis geben, ob er in *THE VILLAGE* lange oder kurze Haare trägt, was etwas absurd scheint. Die geheimnisvolle Musik, die oft im Hintergrund erklingt und dramatisierend eingesetzt wird, deutet ebenfalls auf einen fiktionalen Film hin.

Anders als in *INCIDENT AT LOCH NESS* wird in Kahns Film die Fiktionalität bis zum Schluss nicht klar aufgedeckt. Im Abspann finden sich keine eindeutigen Anzeichen, die die Glaubwürdigkeit des angeblichen Dokumentarfilms in Frage stellen würden. Die Protagonisten werden zwar unter der Rubrik *featuring* aufgelistet, es ist jedoch nicht wie bei *I'M STILL HERE* ersichtlich, dass einige Figuren von Schauspielern verkörpert wurden. Dadurch, dass die Fiktionalität nicht offengelegt wird, bleibt der Zuschauer im Ungewissen. Da der Film sich weiterhin als Dokument ausgibt, wird auch die Repräsentation von Shyamalans Star-Image als wahrheitsgetreu deklariert, und man kann davon ausgehen, dass diese auch so vom Zuschauer angenommen werden soll. Hier stellt sich die Frage nach dem Zielpublikum. Der Film wurde vom SciFi-Channel produziert und auf dessen Fernsehsender ausgestrahlt. Es wird also ein Publikum angesprochen, das sich für Themen im Bereich *Science Fiction* interessiert, und man kann davon ausgehen, dass dieses offener ist für übernatürliche Erklärungen als zum Beispiel der normale BBC-Zuschauer. In *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* ist meiner Ansicht nach besonders gut erkennbar, wie verschiedene Authentisierungsstrategien kombiniert werden können, um ein möglichst glaubwürdiges Bild zu kreieren.

4.3.3 Paratextuelle Ebene: TV-Ausstrahlung und Rezeption in den Medien

Nach der Ausstrahlung des Films am 17. Juli 2004 auf dem SciFi-Channel liessen die Produzenten von *THE VILLAGE* bekannt geben, dass Shyamalan sich von *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* distanzieren und das Projekt ablehnen (vgl. Thomson 2004). Zweifel an der Authentizität des Gezeigten waren aber zu diesem Zeitpunkt bereits weit verbreitet. David Thomson vom *Independent* wies sogar darauf hin, dass Shyamalan das Projekt zu seinen eigenen Gunsten haben nutzen können: "if he's ever thought to create a prime-time television special that drew attention to his own mystique, craft and teasing reticence, he couldn't have done better than Mr Kahn" (Thomson 2004). Dies würde bestätigen, dass das Mockumentary ein ideales Gefäß für die Konstruktion eines Star-Images bietet. Anscheinend ist während der Werbeunterbrüche zudem der Trailer für sein nächstes Filmprojekt *THE VILLAGE* gezeigt worden. Es gab also einige Signale, die auf eine ausgeklügelte Werbestrategie hinwiesen. Einige Tage nach Ausstrahlung gab das SciFi-Network zu, dass der Film Teil einer "guerilla marketing campaign" (Collins 2004) gewesen war. "We created a fictional special that was part-fact and part-fiction, and Night was part of the creation from the beginning" (ebd.). Shyamalan war also von Anfang an an der Gestaltung des Films beteiligt gewesen und konnte somit mitbestimmen, wie er sich selbst im Film inszenieren wollte. NBC Universal, dem der Sci-Fi-Channel seit kurzem gehörte, gab an, nichts über die fälschliche

Indexierung gewusst zu haben, und beschuldigte die Produzenten, sie nicht darüber aufgeklärt zu haben. Sie würden ihre Zuschauer nie so einer Täuschung aussetzen. Eine Pressesprecherin lässt verlauten: "This marketing strategy is not consistent with our policy at nbc" (Collins 2004).

4.3.4 Paratextuelle Ebene: DVD

Im Vergleich zu den anderen beiden Filmen ist die DVD von *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* schlicht gehalten. Neben deutschen und französischen Untertiteln befinden sich keine weiteren Extras auf der DVD. Interessant ist jedoch, dass versucht wird, die Indexierung des Films als Dokumentarfilm auch auf der DVD aufrecht zu erhalten. Es wird von einem "in-depth look" gesprochen, bei welchem dem Zuschauer durch "revealing interviews" die intimen Geheimnisse des Stars enthüllt würden. Es wird auch erwähnt, dass Nathaniel Kahn mit *MY ARCHITECT* (2003) eine Oscar-Nominierung für den besten Dokumentarfilm erhalten hat, was den Zuschauer glauben lässt, dass es sich um einen Dokumentarfilmer handelt. Der Zuschauer werde Zeuge von aufschlussreichen Gesprächen mit berühmten Persönlichkeiten. Wie bereits im Film wird Shyamalans Star-Status auch auf der DVD oft betont. Seine früheren Erfolge werden hervorgehoben: "the director of *THE SIXTH SENSE*, *UNBREAKABLE*, *SIGNS* und *THE VILLAGE*" und er wird als "master storyteller" und "masterful artist" bezeichnet. Zur Konstruktion seines Images kann gesagt werden, dass hier erneut eine Verbindung zwischen seiner Person und seinen Filmen hergestellt wird. Seine Geheimnisse seien in seine Filme hineingewoben. Die Vorderseite der DVD-Hülle zeigt ausserdem ein Bild von Shyamalan umrahmt von einem glühenden Licht, welches ihn mysteriös und mächtig erscheinen lässt. Es wird also weiterhin das vom Film konstruierte Star-Image aufrechterhalten. Angaben zur Crew oder weiteren Beteiligten fehlen gänzlich. Der einzige Anhaltspunkt, welcher den Zuschauer auf die Fiktionalität des Inhalts hinweisen könnte, ist eine Überschrift in der steht: "[He] has everyone wondering what is real and what is not". Dieser Satz bezieht sich zwar nicht eindeutig auf den Film, sondern mehr auf Shyamalan selbst; damit wird jedoch unterstrichen, dass der Regisseur und seine Filme letztlich eine Einheit bilden.

4.3.5 Fazit zu *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN*

Bei *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* spielt die paratextuelle Ebene eine etwas weniger wichtige Rolle als in den beiden anderen Filmen. Die frühen Epitexte sind dennoch entscheidend für die Erwartungshaltung der Zuschauer und beeinflussen somit ebenfalls die Lesart des Films. Da es sich bei *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* um einen Fernsehfilm handelt, muss hier auch der Kontext der Ausstrahlung beachtet werden. Der institutionelle Rahmen kann eine

dokumentarisierende oder fiktivisierende Lektüre begünstigen. Der Film wurde als Dokumentation angepriesen und lief in einer dafür typischen Sendesparte. Es lag also für den Zuschauer nahe, das Mockumentary als Dokumentarfilm zu klassifizieren. Hinweise auf ein unzuverlässiges Erzählen fanden sich im Vorfeld der Ausstrahlung noch keine. Durch seine dokumentarische Form regt das Mockumentary zunächst auch auf innerfilmischer Ebene zu einer dokumentarisierenden Lektüre an. Wie in *I'M STILL HERE* werden andere Medien miteinbezogen, um das Geschehene zu authentisieren und Bezüge zur vorfilmischen Wirklichkeit zu schaffen. Durch Übertreibungen und Absurditäten kommt es nach und nach zur Oszillation zwischen Glauben und Zweifeln, die Fiktionalität wird aber bis zum Schluss nicht klar offenbart.

Obwohl der Film den Zuschauer durch seine Selbstreferenz und das Offenlegen von Produktionsprozessen zur Reflexion anregt, ist keine klare kritische Haltung gegenüber Aspekten der populären Kultur erkennbar. Im Vordergrund scheint eher die Mystifizierung des Starregisseurs zu stehen. Sein Star-Status wird betont und sein bereits bestehendes Star-Image bekräftigt. Als Intention der Filmemacher kann die Vermarktung von Shyamalans neuem Film *THE VILLAGE* angenommen werden. Dem Zuschauer kommt also nur beschränkt eine aktive, reflexive Rolle zu. Da die Fiktionalität des Mockumentary erst nach der Ausstrahlung der Sendung enthüllt wurde, muss es wohl einigen Zuschauern schwer gefallen sein, die fingierte Authentizität als solche zu erkennen. Da es sich bei *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* in erster Linie um eine Werbestrategie handelt, stellt sich sogar die Frage, ob überhaupt von einem Mockumentary gesprochen werden soll. Der Film lässt sich am ehesten noch in die Unterkategorie *hoax* bei Roscoe und Hight einordnen.

5. Schlussfolgerungen und Ausblick

Das Ziel dieser Masterarbeit war es zu untersuchen, inwiefern das Mockumentary ein Gefäß für die Konstruktion beziehungsweise Dekonstruktion eines Star-Images bietet. Dabei interessierte mich, wie stark die fiktionale Authentizität des Mockumentary intermedial verankert sein kann, also welche Bedeutung neben der textuellen Ebene und den im Film angewandten Strategien auch der paratextuellen Ebene zugesprochen werden muss. Meine Arbeit ging von der These aus, dass die Erwartungshaltung der Zuschauer durch eine Indexierung gesteuert werden und ein bereits bestehendes Star-Image im Mockumentary aufgelöst oder gefestigt werden kann. Gleichzeitig nahm ich aber an, dass dieses neu konstruierte Bild vom Zuschauer erneut in Frage gestellt wird. Ich ging ebenfalls von der Annahme aus, dass der Star anhand des Mockumentary zeigen kann, dass sein Star-Image verhandelbar ist.

Das Mockumentary nimmt sich als Bezugspunkt den Dokumentarfilm. In einem ersten Teil meiner Arbeit habe ich daher herausgearbeitet, welche Darstellungsformen als typisch dokumentarisch gelten und als Authentizitätssignale verstanden werden. Bereits hier zeigte sich, dass das Auftreten bekannter Persönlichkeiten einen Bezug zum Weltwissen der Zuschauer schafft und somit die Authentizität des Gezeigten steigert. Konzepte von Hattendorf, Roscoe und Hight sowie Edthofer ermöglichten es mir, eine theoretische Grundlage für die spätere Filmanalyse zu erstellen. Neben den herausgearbeiteten Authentisierungsstrategien konnte ich im Gegenzug dazu auch Hinweise auf die Einschränkung des Wahrheitsgehalts ausmachen. Dabei handelt es sich um Signale, welche die Fiktionalität der Filme markieren und das Spiel zwischen Glauben und Zweifeln ermöglichen. Es hat sich gezeigt, dass für den Zuschauer dadurch ein spezieller Reiz entsteht.

Das Spiel der Täuschung findet aber nicht nur auf innerfilmischer Ebene statt. Um das Phänomen des Mockumentary pragmatisch anzugehen, habe ich untersucht, wie sich Konzepte aus Gérard Genettes *Paratexte* (1992) auf das Genre übertragen lassen. So konnte ich feststellen, dass sich diese "Beiwerke" zum Film auf die Erwartungshaltung der Zuschauer auswirken. Ich entschied mich, in der Analyse einen Schwerpunkt auf jene Aussagen und Angaben über den Film zu legen, die nicht fest mit dem Film verbunden sind, wie zum Beispiel Interviews und Werbematerial. Im Theorieteil bin ich also davon ausgegangen, dass der Lektüreakt filmintern und filmextern stattfindet und die paratextuelle Ebene daher nicht vernachlässigt werden darf. Der Leser kann auf mehreren Ebenen beeinflusst werden, entscheidet am Schluss aber selbst, ob er eine fiktivisierende oder dokumentarisierende Lektüre ausführt. Unabhängig davon, kann angenommen werden, dass sich die Haltung des Regisseurs respektive des Stars diskursiv in den Film einschreibt. Verschiedene Standpunkte können vertreten und Wirkungen beabsichtigt werden. Aus dieser Annahme schloss ich, dass auch in *I'M STILL HERE*, *INCIDENT AT LOCH NESS* und *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* eine diskursive Intention der Filmemacher erkennbar sein muss.

Um der Frage der Konstruktion und Dekonstruktion von Star-Images im Mockumentary nachzugehen, befasste ich mich in einem weiteren Schritt mit dem Theorienkomplex der *Star Studies*. Dabei konnte ich feststellen, dass ein Star-Image intermedial konstruiert wird. Neben der innerfilmschen Ebene spielt die ausserfilmische Ebene eine bedeutende Rolle. Dies gab mir Anlass, mein Augenmerk in der Filmanalyse noch stärker auf die Paratexte zu legen. Es ist im Interesse der Stars, regelmässig in den Medien vertreten zu sein, da eine hohe Visibilität für den Star-Status wichtig ist. Es hat sich gezeigt, dass von einer gegenseitigen Abhängigkeit zwischen Stars und den Medien ausgegangen werden kann. Stars können jedoch aktiv an der Gestaltung ihres Images mitwirken. Als wichtiger Faktor kann die Beziehung zwischen den Stars und ihrem Publikum angenommen werden. Um die Erwartungen der Zuschauer zu erfüllen und den Star-Status zu

wahren, ist eine gewisse Kontinuität im Auftreten und die Bindung an Genres von Vorteil. In meiner Filmanalyse wollte ich daher untersuchen, ob und wie sich ein verändertes Verhalten eines Stars im intermedialen Kontext auf sein Image auswirken kann. Besonders Interviews, öffentliche Auftritte und Biografien tragen zur Gestaltung eines Star-Image bei, da sie eine Authentizität suggerieren. Für die Analyse ging ich davon aus, dass das inszenierte Porträt als filmisches Pendant zur schriftlichen Biografie gesehen werden kann und das Mockumentary als intermediales Ereignis eine ideale Plattform für die Konstruktion und Dekonstruktion von Stars-Images bietet.

Die Filmanalysen bestätigen, dass das Mockumentary nicht nur ein Gefäß darstellt, um Kritik an medialen Aspekten der populären Kultur zu üben, sondern es zugleich den Stars ermöglicht, an der Konstruktion ihres eigenen Images teilzunehmen. Durch die hohe Medienpräsenz gelang es Affleck und Phoenix mit *I'M SILL HERE*, eine Diskussion über die Macht der Medien auszulösen, die Authentizität von Bildern in Reality-Formaten zu hinterfragen und Kritik an der heutigen Mediengesellschaft zu üben. Der Film wirft die Frage auf, wie weit ein Star gehen muss, um unglaublich zu erscheinen. Phoenix zerstört im Spiel sein Image als seriöser Schauspieler, erhielt aber im Nachhinein viel Lob für seine schauspielerische Leistung. Das Mockumentary bot ihm somit die Möglichkeit, sein schauspielerisches Können unter Beweis zu stellen. Ausserdem konnte er zeigen, dass sein Star-Image verhandelbar ist, ohne seinen Star-Status einbüßen zu müssen. Auch Werner Herzog gelang es durch die überspitze Darstellung seines Images eine Reflexion über die Konstruktion von Star-Images hervorzurufen. *INCIDENT AT LOCH NESS* macht sich über die kommerzielle Filmproduktion lustig und weist den Zuschauer zu einer kritischen Lektüre an. Obwohl Herzogs bereits bestehendes Image durch die markierte Fiktionalität des Mockumentary infrage gestellt wird, gerät sein Star-Status dadurch jedoch nicht in Gefahr. Der Film wird den Erwartungen der Fans gerecht, und Herzogs Ruf als verrückter Regisseur konnte dadurch letztlich gefestigt werden. Zudem wurde von Produktionsseite aus erwähnt, dass Werner Herzogs Star-Status und sein Ruf ausschlaggebend waren für das Gelingen des Films. In *THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN* wiederum wurde die Fiktionalität nur schwach markiert. Auch wenn Prozesse der Filmproduktion offengelegt werden, sind selbstreflexive Züge nur ansatzweise erkennbar. Zur Hinterfragung des im Film konstruierten Star-Images wird daher nicht ausdrücklich angewiesen. Hingegen kann die Stärkung von Shyamalans Star-Image als beabsichtigte Wirkung des Films angenommen werden. Der Starregisseur war massgeblich an der Produktion des Films beteiligt und konnte mitentscheiden, wie er im Film dargestellt wird.

Es gilt somit als erwiesen, dass ein Star stets im Wissen um seine Beobachtbarkeit handelt. Die Hypothese, dass sich das Mockumentary mit seiner fingierten Authentizität als optimales Gefäß für die Selbstinszenierung anbietet, konnte anhand der drei Filmanalysen ebenfalls bestätigt werden.

Die intermediale Verankerung der fiktionalen Authentizität im Mockumentary macht sichtbar, dass die paratextuelle Ebene eine wichtige Rolle für die Wirkung der Filme spielt. Vor allem Epitexte bieten sich an, um die Erwartungen der Zuschauer im Vornherein zu steuern oder Aussagen nach dem Filmstart zu stützen. Egal, ob es sich dabei um Authentizitätssignale oder Signale handelt, welche die Glaubwürdigkeit des Filmes in Frage stellen, durch die paratextuelle Ebene kann die Lesart beeinflusst werden. Zudem kann über das Einbeziehen weiterer Kanäle ein breites Publikum angesprochen werden, welches sonst eventuell gar nicht auf den Film aufmerksam würde. Die Printmedien sowie das Fernsehen spielten für die Indexierung der Filme I'M STILL HERE, INCIDENT AT LOCH NESS und THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN eine wichtige Rolle. Das Internet wurde ebenfalls als Ort der Indexierung genutzt. Seit der Produktion dieser Filme im Jahre 2004 und 2010 hat sich die Medienlandschaft weiterentwickelt. Mit Twitter, Facebook und Instagram haben sich neue Plattformen gebildet, die sich möglicherweise für das Spiel mit Glauben und Zweifel anbieten. Zudem ermöglichen diese Plattformen den Stars, sich noch stärker an der Konstruktion ihres Star-Images zu beteiligen und bestimmte Fotos und Beiträge auszuwählen, die sie oder er mit seinen Fans teilen will. Es wäre daher interessant zu beobachten, welchen Effekt die neuen Medien auf die innerfilmischen Authentisierungsstrategien haben und wie im Jahr 2015 mit Star-Images gespielt werden kann. Die neuen Medien erweitern auf jeden Fall die Handlungspalette. Es bieten sich somit neue Möglichkeiten für das Mockumentary.

6. Bibliografie

- Addiego, Walter (2004): "Film Clips/Also Opening Today". In: *San Francisco Chronicle*, 05.11.2004. URL: <http://www.sfgate.com/movies/article/FILM-CLIPS-Also-opening-today-2676970.php> [Zugriff am 10.10.2015].
- Ames, Eric (2012): *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis etc.: University of Minnesota Press.
- Bauder, David (2004): "Attempted Profile of Filmmaker M. Night Shyamalan Goes Sour". In: *Augusta Chronicle*, 17.06.2004. URL: http://chronicle.augusta.com/stories/2004/06/17/tel_419268.shtml [Zugriff am 10.10.2015].
- Bayer, Gerd (2006): "Artifice and Artificiality in Mockumentaries". In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson etc.: McFarland.
- Bradshaw, Peter (2006): "Walk the Line". In: *The Guardian*, 03.02.2006. URL: <http://www.theguardian.com/culture/2006/feb/03/2> [Zugriff am 10.10.2015].
- Brady Shea, Kathleen (2003): "Secrecy Shrouds VILLAGE Movie Set. The Stars Are Staying Out of Sight in Pennsbury Twp". In: *The Inquirer*, 04.11.2003. URL: http://articles.philly.com/2003-11-04/news/25461346_1_security-guard-secrecy-locals [Zugriff am 10.10.2015].
- Brane, Edouard (2012): "Sein liebster Feind". In: *Arte TV Online*, 29.08.12. URL: <http://www.arte.tv/de/sein-liebster-feind/6885728,CmC=6895088.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Brevet, Brad (2010): "Movie Review: I'M STILL HERE (2010)". In: *Comingsoon.net*, 07.09.2010. URL: <http://www.comingsoon.net/movies/news/545854-movie-review-im-still-here-2010> [Zugriff am 10.10.2015].
- Breznican, Anthony (2005): "Phoenix Could Turn Cash into Gold". In: *USA Today*, 20.10.2005. URL: http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2005-10-20-joaquin-phoenix_x.htm [Zugriff am 10.10.2015].
- Brook, Tom (2000): "Gladiator Conquers Hollywood". In: *BBC News Online*. 08.05.2000. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/740653.stm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Brooks, Xan (2010): "Joaquin Phoenix Film 'No Hoax', Insists Casey Affleck". In: *The Guardian*, 07.09.2010. URL: <http://www.theguardian.com/film/2010/sep/07/joaquin-phoenix-film-no-hoax> [Zugriff am 10.10.2015].
- Bryant, Adam (2009): "Joaquin Phoenix on Letterman: The Hoax Continues?". In: *Tvguide.com*, 12.02.2009. URL: <http://www.tvguide.com/news/joaquin-phoenix-letterman-1002798/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Bunbury, Stephanie (2001): "Another Phoenix Rises". 22.04.2001. URL: <http://lyssa740.tripod.com/Risesai.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Buschel, Bruce (2000): "M. Night Shyamalan: The Super Natural". In: *Rolling Stone*, 07.12.2000. URL: <http://www.rollingstone.com/movies/features/the-super-natural-20001207> [Zugriff am 10.10.2015].
- Carroll, Noël (1996): "From Real to Reel. Entangled in Nonfiction Film". In: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël (1998): *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chang, Jade (2003): "Jade Chang in Tinseltown. This Week, Hollywood Seems a Bit Strange". In *BBC*, 11.07.2003.

- Child, Ben (2008): "Two-time Oscar Nominee Joaquin Phoenix Quits Acting". In: *The Guardian*, 29.10.2008. URL: <http://www.theguardian.com/film/2008/oct/29/joaquin-phoenix-quits-acting> [Zugriff am 10.10.2015].
- Christie, Olivier (2013): "Herzog und Kinski in: Die Freilegung des Menschen". In: *Kulturkritik*, 23.08.2013. URL: <http://www.kulturkritik.ch/2013/werner-herzog-aguirre-der-zorn-gottes/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Cieply, Michael (2010): "Documentary? Better Call It Performance Art". In: *New York Times*, 16.09.2010. URL: http://www.nytimes.com/2010/09/17/movies/17affleck.html?_r=0 [Zugriff am 10.10.2015].
- Collins, Dan (2004): "Sci Fi Channel Admits Hoax". In: *CBS News*, 20.07.2004. URL: <http://www.cbsnews.com/news/sci-fi-channel-admits-hoax/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Davis, Caris (2008): "Joaquin Phoenix: Retiring from Movies at Age 34". In: *People*, 29.10.2008. URL: <http://www.people.com/people/article/0,,20236440,00.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Doherty, Thomas (2003): "The Sincerest Form of Flattery. A Brief History of the Mockumentary". In: *Cineaste* 28, 4, S. 22-24.
- Dwyer, Sean (2009): "Open Forum Friday: So Is This Joaquin Phoenix Thing Real or Not?". In: *Film Junk Blog*. 13.02.2009. URL: <http://filmjunk.com/2009/02/13/open-forum-friday-so-is-this-joaquin-phoenix-thing-real-or-not/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Dyer, Richard (1979): *Stars*. London: British Film Institute.
- Dyer, Richard (2000): "Heavenly Bodies: Film Stars and Society". In: Stam, Robert und Miller, Toby (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*. Malden. Massachusetts: Blackwell, S. 603-617 (Originalausgabe 1986).
- Edelstein, David (2009): "Debt Collection". In: *New York Magazine*. 08.02.2009. URL: <http://nymag.com/movies/reviews/54067/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Edthofer, Clarissa (2008): *Unecht. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Ellis, John (1982): "Stars as a Cinematic Phenomenon". In: *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fierman, Daniel (2002): "Director Aims to Scare Up Success With SIGNS". In: *Entertainment Weekly*, 02.08.2002. URL: <http://www.ew.com/article/2002/08/02/director-aims-scare-success-signs> [Zugriff am 10.10.2015].
- Galbraith, Robert (2009): "Casey Affleck Directing Documentary on Joaquin Phoenix". In: *Hollywood Reporter*, 16.01.2009. URL: <http://www.reuters.com/article/2009/01/16/us-affleck-idUSTRE50F1SF20090116> [Zugriff am 10.10.2015].
- Garcia, Jennifer (2008): "Joaquin Phoenix Documenting His Transition to Musician". In: *People*, 26.11.2008. URL: <http://www.people.com/people/article/0,,20242927,00.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Genette, Gérard (1992): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Geraghty, Christine (2000): "Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance". In: Gledhill, C. and Williams, L. (Hg.) *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, S. 183-201
- Haas, Daniel (2002): "'SIGNS – Zeichen': Schrecken in Reinkultur". In: *Spiegel*, 13.09.2002. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/signs-zeichen-schrecken-in-reinkultur-a-213674.html> [Zugriff am 10.10.2015].

- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Hattendorf, Manfred (1995): "Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpheuts THE FORBIDDEN QUEST (1993)" In: Ders. (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film Verlag Schaudig & Ledig, S. 191- 211.
- Haverty Rugg, Linda (2014): "The Director Plays Director". In: Ders.: *Self-projection. The Director's Image in Art Cinema*. Minneapolis etc.: University of Minnesota Press, S. 69-97.
- Hayes, Cathy (2010): "Casey Affleck Screened his Controversial Documentary in Venice". In: *Irish Central*, 08.09.2010. URL: <http://www.irishcentral.com/culture/entertainment/casey-affleck-screened-his-controversial-documentary-in-venice-see-video-102422949-237714861.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Hopgood, Fincina (2006): "Before Big Brother, There Was Blair Witch: The Selling of 'Reality'". In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson [etc.]: McFarland.
- Howe, Desson (1999): "A Chillingly Intense 'Sense'" In: *Washington Post*, 06.08.1999. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/sixthsensehowe.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Johnson, Sheila (2000): "Following River's Course". In: *The Daily Telegraph*, 3.11.2000, S. 24. URL: http://article.wn.com/view/2000/11/03/Following_Rivers_course/ [Zugriff am 10.10.2015].
- Keller, Katrin (2008): *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- LaSalle, Mich (1999): "Boy Is Dead-On Amazing in 'Sixth Sense' Thriller". In: *San Francisco Chronicle*, 06.08.1999. URL: <http://www.sfgate.com/movies/article/Boy-Is-Dead-On-Amazing-In-Sixth-Sense-Thriller-2916445.php> [Zugriff am 10.10.2015].
- Lehner, Marla (2008): "Joaquin Phoenix Says Goodbye to Acting (Again)". In: *People*, 11.03.2008. URL: <http://www.people.com/people/article/0,,20237507,00.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Lemire, Christy (2004): "Joaquin Phoenix Faces More Dark Forces in THE VILLAGE". In: *Oakland Tribune*, 30.07.2004. URL: <http://www.highbeam.com/doc/1P2-6993983.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Levy, Shawn (2004): "TV & Movie News". In: *The Oregonian*, 10.12.2004. URL: <http://www.oregonlive.com/movies/oregonian/index.ssf?/base/entertainment/1102597342288830.xml> [Zugriff am 10.10.2015].
- Linder, Bryan (2001): "Signs of Life". In: *IGN*, 12.10.2001. URL: <http://www.ign.com/articles/2001/10/12/signs-of-life> [Zugriff am 10.10.2015].
- Lipkin, Steven N.; Paget, Derek und Roscoe, Jane (2006): "Docudrama and Mock-documentary: Defining Terms, Proposing Canons" In: Rhodes, Gary D. und Springer John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson etc.: McFarland.
- Lyman, Rick (1999): "The Chills! The Thrills! The Profits!". In: *The New York Times*, 31.08.1999. URL: <http://www.nytimes.com/1999/08/31/movies/the-chills-the-thrills-the-profits.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Martin, Lara (2009): "Affleck Helming Film on Joaquin Phoenix". In: *Digital Spy*, 16.01.2009. URL: <http://www.digitalspy.co.uk/movies/news/a142947/affleck-helming-film-on-joaquin-phoenix.html> [Zugriff am 10.10.2015].

- Maslin, Janet (1995): "To DIE FOR (1995). Film Review: She Trusts in TV's Redeeming Power". In: *New York Times*, 27.09.1995. URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=990CEFDC103BF934A1575AC0A963958260> [Zugriff am 10.10.2015].
- McLaren, Leah (2004): "Incident at Loch Ness". In: *The Globe and Mail*, 24.09.2004. URL: <http://www.theglobeandmail.com/arts/incident-at-loch-ness/article1141534/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Morin, Edgar (1962): *Les stars*. Paris: Seuil.
- Murray Rebecca (2004): "Screenwriter Zak Penn Makes His Directorial Debut With INCIDENT AT LOCH NESS". In: *movies.about.com*. URL: <http://movies.about.com/od/directorinterviews/a/lochness102404.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Nichols, Bill (2001): "How Do Documentaries Differ from Other Types of Film?" In: Ders.: *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 20–4.
- N.N. (2002): "Director Shyamalan's Sixth Sense for Fear". In: *ABC News*, 31.07.2002. URL: <http://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=101201> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2008): "Phoenix Wants to Quit Acting". In: *The Hollywood News*, 02.11.2008. URL: <http://www.imdb.com/news/ni0596080/> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2008): "Phoenix Dismisses Relapse Reports". In: *Express*, 03.11.2008. URL: <http://www.express.co.uk/celebrity-news/69318/Phoenix-dismisses-relapse-reports> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2008): "Actor Was Joaquin Unsteadily". In: *Page Six*, 03.11.2008. URL: <http://pagesix.com/2008/11/03/actor-was-joaquin-unsteadily/> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2009): "Phoenix Blames Late Crew for Hip-hop Flop". In: *Express*, 21.01.2009. URL: <http://www.express.co.uk/celebrity-news/81116/Phoenix-blames-late-crew-for-hip-hop-flop> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2010): "Affleck Keeps I'M STILL HERE Audience Guessing". In: *Sunday Express*, 07.09.2010. URL: <http://www.express.co.uk/celebrity-news/198076/Affleck-keeps-I-m-Still-Here-audience-guessing> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2003): "German Director Plans Nessie Film". In: *BBC News*, 01.07.2003. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3034310.stm> [Zugriff am 10.10.2015].
- N.N. (2004): "Sixth Sense Director in Documentary Hoax". In: *The Guardian*, 20.07.2004.
- Odin, Roger (1998): "Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre". In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Verlag Vorwerk 8. Berlin. S. 286–303.
- Otto, Jeff (2005): "Interview: Joaquin Phoenix". In: *IGN*. 15.11.2005. URL: <http://www.ign.com/articles/2005/11/16/interview-joaquin-phoenix> [Zugriff am 10.10.2015].
- Owczarski Kim (2010): "Reshaping the Director as Star: Investigating M. Night. Shyamalan's Image". In: Weinstock, Jeffery Andrew (Hg.): *Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan. Spoiler Warnings*. New York: Palgrave Macmillan, S.119-135.
- Pendreigh, Brian (2003): "Herzog's Epic Quest for Camera Shy Nessie". In: *The Scotsman*, 29.06.2003. URL: <http://www.scotsman.com/news/herzog-s-epic-quest-for-camera-shy-nessie-1-1291043> [Zugriff am 10.10.2015].
- Plantinga, Carl (1987): "Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds". In: *Persistence of Vision*, Nr. 5, S. 44-54.
- Redmond, Sean und Holmes, Su (Hg.) (2007): *Stardom and Celebrity. A reader*. Los Angeles etc.:

Sage.

- Reynolds, Simon (2009): "Phoenix: 'My Image Change Is Deliberate'". In: *Digital Spy*, 09.02.2009. URL: <http://www.digitalspy.co.uk/showbiz/news/a146146/phoenix-my-image-change-is-deliberate.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.) (2006): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson etc.: McFarland.
- Rich, Katey (2009): "Joaquin Phoenix: There's No, Like Gladiator Raps". In: *Cinema Blend*, 13.02.2009. URL: <http://www.cinemablend.com/new/Joaquin-Phoenix-There-s-No-Like-Gladiator-Raps-11984.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Rolle, Sarah (2009): "Joaquin Makes Rap Debut". In: *Digital Spy*, 18.01.2009. URL: <http://www.digitalspy.co.uk/showbiz/news/a143398/joaquin-phoenix-makes-rap-debut.html#~poRc6uP3s3GbFf> [Zugriff am 10.10.2015].
- Roscoe, Jane (2006): "MAN BITES DOG: Deconstructing the Documentary Look" In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson etc.: McFarland.
- Roscoe, Jane und Hight Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester etc.: Manchester University Press.
- Rottenberg, Josh (2009): "Joaquin Phoenix's Rap Career: an Elaborate Hoax?". In: *Entertainment Weekly*, 27.01.2009. URL: <http://www.ew.com/article/2009/01/27/joaquin-phoenix-2> [Zugriff am 10.10.2015].
- Sciretta, Peter (2010): "Early Buzz: Casey Affleck's Joaquin Phoenix Documentary I'M STILL HERE" (Venice Reviews). In: *Slashfilm.com*, 07.09.2010. URL: <http://www.slashfilm.com/early-buzz-casey-afflecks-joaquin-phoenix-documentary-im-still-here-venice-reviews/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Snead, Elizabet (1995): "Another Phoenix Rising: Shy Joaquin Makes His Mark in TO DIE FOR". In: *USA Today*, 5.10.1995. URL: <http://lyssa740.tripod.com/a6.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Somaiya, Ravi (2008): "Past and Future - Joaquin Phoenix". In: *Dazed and Confused*, Januar 2008.
- Stoynoff, Natasha (2009): "Joaquin Phoenix Makes Awkward Appearance on Letterman". In: *People*, 12.02.2009. URL: <http://www.people.com/people/article/0,,20258681,00.html?xid=rss-fullcontent> [Zugriff am 10.10.2015].
- Sztytuljak, David (2010): "New Clip from Joaquin Phoenix Mockumentary I'M STILL HERE". In: *Heyuguys*, 08.09.2010. URL: <http://www.heyuguys.com/new-clip-from-joaquin-phoenix-mockumentary-im-still-here/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Thompson, Anne (2004): "A Movie as Cagey as That Mysterious Nessie". In: *New York Times*, 09.08.2004. URL: <http://www.nytimes.com/2004/08/09/movies/09LOCH.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Thomson, David (2004). "Film Studies: Digging for Dirt (or THE BURIED SECRET OF M NIGHT SHYAMALAN)". In: *The Independent*, 01.08.2004.
- Thornton, Michael (2008): "Joaquin Phoenix 'Not Off the Wagon'". In: *Digital Spy*, 04.11.2008. URL: <http://www.digitalspy.co.uk/showbiz/news/a134511/joaquin-phoenix-not-off-the-wagon.html> [Zugriff am 10.10.2015].
- Tröhler, Margrit und Taylor, Henry M. (1997) "De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction". In: *Iris*, Nr. 24, S. 33-57.
- Towers, Sarah (1995): "Joaquin Phoenix". In: *Premiere Magazine*, November 1995. URL: <http://lyssa740.tripod.com/a4.htm> [Zugriff am 10.10.2015].

- Travers, Peter (2007): "Reservation Road". In: *Rolling Stone*, 18.10.2007. URL: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/reservation-road-20071018> [Zugriff am 10.10.2015].
- Turan, Kenneth (2004): "A Monstrously Charming Mockumentary". In: *Los Angeles Times*, 17.09.2004. URL: <http://articles.latimes.com/2004/sep/17/entertainment/et-lochness17> [Zugriff am 10.10.2015].
- Turner, Graeme (2004): "The Economy of Celebrity". In: Ders.: *Understanding Celebrity*. London etc.: SAGE Publications, S. 31-51. URL: <http://sociology.sunimc.net/htmledit/uploadfile/system/20100913/20100913225903194.pdf> [Zugriff am 20.04.2015].
- Weinstock, Jeffery Andrew (Hg.) (2010): *Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan. Spoiler Warnings*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wahl, Chris (2013): "Werner Herzog. Inbegriff eines Autorenfilmers". In: *Goethe-Institut Magazin Online*, Januar 2013. URL: <https://www.goethe.de/ins/kr/de/kul/mag/flm/20366045.html> [Zugriff am 10.10.2015].

Weitere Internetquellen:

- Box Office Mojo "The Sixth Sense": URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sixthsense.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Box Office Mojo "Unbreakable": URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=unbreakable.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Box Office Mojo "The Village": URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=village.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Duden "Authentizität": URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Authentizitaet>
- Filmstarts "Werner Herzog - Biografie": URL: <http://www.filmstarts.de/personen/557-Werner-Herzog/biografie/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Internet Movie Data Base "Joaquin Phoenix – Biography": URL: http://www.imdb.com/name/nm0001618/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [Zugriff am 10.10.2015].
- Inoffizielle Website zum fiktiven Film ENIGMA OF LOCH NESS: truthaboutlochness.com. URL: <http://web.archive.org/web/20041025011511/http://www.truthaboutlochness.com/index.htm> [Zugriff am 10.10.2015].
- Offizielle Website zum fiktiven Film ENIGMA OF LOCH NESS: enigmaoflochness.com. URL: <http://web.archive.org/web/20040614041239/http://enigmaoflochness.com/> [Zugriff am 10.10.2015].
- Oxford English Dictionary "to mock": URL: <http://www.oed.com/view/Entry/120530?rskey=g15f2t&result=8&isAdvanced=false#eid> [Zugriff am 19.12.2015].

TV-Interviews:

- RaiMovie, 7.09.2010, "67th Venice Film Festival - Casey Affleck"
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ib3pe3hnzVI> [Zugriff am 19.12.2015].
- E!News "Is Joaquin Phoenix Retiring?"
URL: <http://uk.eonline.com/videos/35971/is-joaquin-phoenix-retiring> [Zugriff am 19.12.2015].
- Late Show, 11.02.2009, "Joaquin Phoenix on David Letterman Late Show"
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q70IBESi4P8> [Zugriff am 19.12.2015].

Trailer:

I'M STILL HERE: URL: <http://www.imstillheremovie.com> [Zugriff am 19.12.2015].

INCIDENT AT LOCH NESS: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XPaDD9dXkhU> [Zugriff am 19.12.2015].

7. Filmografie

AGUIRRE, DER ZORN GOTTES, Werner Herzog, BRD 1972
AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN, Werner Herzog, BRD 1970
BLAIR WITCH PROJECT, Daniel Myrick und Eduardo Sánchez, USA 1999
BOB ROBERTS, Tim Robbins, USA 1992
BORAT, Larry Charles, USA 2006
BRÜNO, Larry Charles, USA 2009
COBRA VERDE, Werner Herzog, BRD 1987
FATA MORGANA, Werner Herzog, BRD 1971
FITZCARRALDO, Werner Herzog, BRD 1982
FORGOTTEN SILVER, Peter Jackson und Costa Botes, NZ 1995
GLADIATOR, Ridley Scott, GB/USA 2000
GLOCKEN AUS DER TIEFE, Werner Herzog, Deutschland 1995
HERZOG EATS HIS SHOE, Les Blanks, USA 1980
INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE, Steven Spielberg, USA 1989
INCIDENT AT LOCH NESS, ZAK PENN, GB 2004
I'M STILL HERE, Casey Affleck, USA 2010
JAW, Steven Spielberg, USA 1975
LA SOUFRIÈRE, Werner Herzog, BRD 1977
LITTLE DIETER NEEDS TO FLY, Werner Herzog, D/F/GB 1997
LITTLE NIKITA, Richard Benjamin, USA 1988
MAN BITES DOG, Rémy Belvaux, Andréé Bonzel und Benoît Poelvoorde, B 1992
MY ARCHITECT, Nathaniel Kahn, USA 2003
MY BEST FIEND, Werner Herzog, Deutschland 1999
OPÉRATION LUNE, William Karel, Frankreich 2002
PRAYING WITH ANGER, M. Night Shyamalan, USA 1992
QUILLS, Philip Kaufman, USA 2000
RESERVATION ROAD, Terry George, USA 2007
RUNNING ON EMPTY, Sidney Lumet, USA 1988
SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, Josef Anderson und Tim Maschler, USA 1982
SHE'S ALL THAT, Robert Iscove, USA 1999
SIGNS, M. Night Shyamalan, USA 2002
STAND BY ME, Rob Reiner, USA 1986

STUART LITTLE, Rob Minkoff, USA 1999
THE BURIED SECRET OF M. NIGHT SHYAMALAN, Nathaniel Kahn, USA 2004
THE RUTLES, Eric Idle und Gary Weis, USA 1978
THE SIXTH SENSE, M. Night Shyamalan, USA 1999
THE VILLAGE, M. Night Shyamalan, USA 2004
THIS IS SPINAL TAP, Rob Reiner, USA 1984
TO DIE FOR, Gus Van Sant, USA/GB 1995
TWO LOVERS, James Gray, USA 2008
UNBREAKABLE, M. Night Shyamalan, USA 2000
WALK THE LINE, James Mangold, USA 2005
WE OWN THE NIGHT, James Gray, USA 2007
WHEEL OF TIME, Werner Herzog, D/A/I 2003
WIDE AWAKE, M. Night Shyamalan, USA 1998
WOYZECK, Werner Herzog, BRD 1979
X-MEN 2, Bryan Singer, USA 2003
ZELIG, Woody Allen, USA 1983



Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass
die Masterarbeit von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die
Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte (vgl. dazu:
http://www.lehre.uzh.ch/plagiate/20110314_LK_Merkblatt_Plagiat.pdf).

Zürich, 05.01.2016

Ort und Datum

Fabienne Berner

Unterschrift

Lebenslauf

Name: Fabienne Berner

Geburtsdatum: 11.07.1987

E-Mail: fabienne_berner@hotmail.com

Ausbildung

Seit September 2013	Universität Zürich Masterstudiengang Filmwissenschaft Netzwerk Cinema CH, Option Filmrealisation und Filmökonomie
August 2014	Documentary Summer Academy, Filmfestival Locarno
Juli 2014	Summer School in Documentary Filmmaking, Universität der Ägäis, Griechenland
2009 - 2012	Universität Lausanne Bachelor of Arts in Filmwissenschaft und Anglistik
September 2011 - Februar 2012	Erasmus-Semester an der Universidad Complutense de Madrid, Anglistik und Audiovisuelle Kommunikation
2006 - 2009	FHNW; Pädagogische Hochschule Brugg, Kindergartenstufe Lehrdiplom für die Vorschulstufe/Bachelor of Arts in Pre-Primary Education
August 2008 - Januar 2009	Mobilitätssemester an der HEP Lausanne, Primarschulstufe
2003 - 2006	Diplommittelschule Wettingen Diplomausweis, Berufsfeld: Erziehung und Gestaltung
März - Juni 2004	Austauschsemester an der Victoria High School, in Victoria BC, Kanada

Berufliche Tätigkeiten

Praktika in der Filmproduktion sowie beim Schweizer Fernsehen. Mitarbeit an zahlreichen Filmfestivals in der Organisation, Filmauswahl, Moderation und Gästebetreuung. Tätigkeit als Kindergartenlehrperson und Vikarin in den Kantonen Zürich, Aargau und Waadt.