Vera Podskalsky

Böhmermanns „Reichspark“: Pseudodokumentarische Lektüren als reflexives Reenactment

> Irgendwann ist man dann an so ’nem Punkt, an dem man selber nicht mehr weiß: Ist jemand, der ein KZ nachbauen möchte im Jahr 2017, jetzt ein Nazi, Business-Genie, verkannter Aufklärer oder alles drei auf einmal? Und ist so ein Projekt jetzt eine gut gemeinte, aber am Ende doch ziemlich beschissene Idee oder bloß Ausdruck einer zeitgemäßeren Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte?[1]

Diese Frage stellt Jan Böhmermann in der Fake-Dokumentation[2] Unternehmen Reichspark, die 2017 im *Neo Magazin Royale* ausgestrahlt wurde. Der geplante Nachbau eines Konzentrationslagers, auf den er sich hier bezieht, soll durch den vom *Neo Magazin* fingierten Unternehmer Raphael Gamper erfolgen, der, so die Behauptung der Fake-Dokumentation, im Begriff sei, einen NS-Themenpark zu errichten. Die Mockumentary gibt vor, das Team des *Neo Magazins* sei im Zuge einer „investigativen Recherche“ auf das Projekt aufmerksam geworden und berichte nun darüber.

Das Zitat und seine Einbettung deuten bereits an, dass die deutsche Erinnerungskultur in der Mockumentary auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt wird, wobei das Verhältnis von Fakt und Fiktion konstitutiv für diese Verhandlung ist. Im Aufsatz soll die These vertreten werden, dass die Mockumentary Unternehmen Reichspark und ihre Verschränkung mit einer kurz nach der Ausstrahlung stattfindenden Kunstausstellung als eine Form von reflexivem Reenactment zu verstehen sind. Die Akteur*innen sind Produzent*innen und Rezipient*innen gleichermaßen, wobei dieses Reenactment verfremdend als pseudodokumentarisches Nachspielen erfolgt und so zur Reflexion über das Konzept der Zeugenschaft und die deutsche Erinnerungskultur auffordert.

---

1 Unternehmen Reichspark. Reg. Jan Böhmermann, Philipp Kässbohrer. ZDFneo, Donnerstag, 16.11.2017, 22.15–23.00 Uhr (44:18). TC: 14:10–14:33.

2 Die Begriffe Fake Documentary, Fake-Dokumentation und Mockumentary werden im Aufsatz synonym gebraucht. In der Forschungsliteratur zu Mockumentarys finden sich außerdem die Schreibweisen Mocumentary und Mock-Documentary. Vgl. Blum, Philipp. *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017, 13.

Open Access. © 2022 Vera Podskalsky Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110692990-016

Diese These wird in drei Schritten ausgeführt: Im ersten Schritt wird Unternehmen Reichspark als Mockumentary beschrieben, die Anweisungen zu einer pseudodokumentarischen Lektüre gibt, was sich extratextuell und intratextuell an der Imitation und dem Bruch mit dokumentarischen Strategien zeigt. Im zweiten Schritt werden die Bedeutung des Reenactments innerhalb der Fake-Dokumentation und die hier aufgeworfenen Fragen thematisiert, um im dritten Schritt auf die nachfolgende Ausstellung und die Praxis des reflexiven Reenactments einzugehen.

1 Pseudodokumentarische Lektüre: Unternehmen Reichspark als Mockumentary

In Unternehmen Reichspark wird die Recherchegeschichte der Projektplanung eines NS-Themenparks fingiert, in dem „Geschichte erlebbar" gemacht werden soll. Der dafür verantwortliche Unternehmer Raphael Gamper wird von Schauspieler Piet Fuchs (Er ist wieder da) gespielt, der in Interviewsequenzen von seinem Projekt berichtet, bei angeblichen Planungen begleitet wird und für sein Fake-Projekt auf einer (auch außerhalb der Fake-Dokumentation tatsächlich stattfindenden) Freizeitpark-Messe Geschäftspartner*innen gewinnt. Die Geschichte von Raphael Gamper und seinem NS-Themenpark ist verschränkt mit Passagen, die auf real existierende Projekte verweisen, die Fake-Dokumentation wird also immer wieder durch tatsächlich dokumentarische Sequenzen unterbrochen. Sie zeigen eine VR-Simulation des Konzentrationslagers Auschwitz, ein ehemaliges KGB-Gefängnis in Lettland, in dem die Flucht aus der UdSSR nachgespielt werden kann, und ein Reenactment-Wochenende zum Zweiten Weltkrieg in England. Zusätzlich erfolgt eine Verschränkung mit dem deutschen Erinnerungsdiskurs. Bevor die angebliche Recherchegeschichte zu Raphael Gamper beginnt, berichten Jan Böhmermann und Ralf Kabelka von der NS-Vergangenheit ihrer Vorfahren. Sie zeigen Schwarz-Weiß-Fotos und stellen den stumm bleibenden Vorfahren Fragen nach ihrer Vergangenheit. In die Erzählung über die Vorfahren werden Ausschnitte aus Alexander Gaulands Rede beim Kyffhäusertreffen 2017 einmontiert, im weiteren Verlauf erfolgen weitere Montagen mit Ausschnitten aus Reden und Interviews mit AFD-Politiker*innen zum Nationalsozialismus. Darüber hinaus legt die Fake-Dokumentation zudem nahe, AfD-Politiker*innen seien an der Planung des fingierten NS-Themenparks beteiligt gewesen.

Es handelt sich bei Unternehmen Reichspark um eine Mock-Documentary (kurz auch Mockumentary): einen Film, der vorgibt, dokumentarisch zu berichten

und sich dokumentarischer Ästhetiken bedient, dessen Inhalte aber fingiert sind. Jane Roscoe und Craig Hight bestimmen Mockumentarys folgendermaßen:

> Our definition of mock-documentary is specifically limited to *fictional* texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject. […] In general terms, these could be referred to as ‘hoaxes’ constructed by the producers of these programmes, but they are non the less descriptions which the audience is assumed to be party to, to accept and to appreciate.[3]

Auch Alexandra Juhasz führt in ihrer Beschreibung von Fake-Documentaries aus: „A fake documentary is close to the real thing, but not so close as not to be found out.”[4] Wesentlicher Bestandteil der Rezeption von Mockumentarys ist also das Wissen um deren doppelten Boden. Die Täuschung kann dabei entweder von Beginn an offensichtlich oder nur schwer erkennbar sein. Wesentlich bleibt aber in jedem Fall, was Martin Doll für Fakes beschreibt: Sie sind darauf angelegt, nach einer kurzen Zeitspanne aufgedeckt zu werden, um einen „Effekt der Desavouierung“ zu erzielen, also diejenigen bloßzustellen, die sich haben täuschen lassen, und „können somit nur dann ausreichend beschrieben werden, wenn man ihre Prozesshaftigkeit und damit verbundene Statuswechsel in den Blick nimmt“[5]. So hält auch Alexandra Juhasz den Moment der Aufdeckung der Täuschung für konstitutiv, denn: „A fake documentary unmarked, and so unrecognized, is a documentary.“[6] Auf den doppelten Boden wird, wie Carolin Lano ausführt, durch interne und externe Markierungen verwiesen, die die Rezipient*innen auf die Täuschung aufmerksam machen und darauf hinweisen, dass es sich um eine fingierte Dokumentation handelt.[7]

Ausgehend von diesen Überlegungen wird die Rezeptionshaltung für die Mockumentary sowohl als faktual wie auch als fiktional beziehungsweise als im Spannungsfeld zwischen beiden Haltungen situiert beschrieben: Wird einerseits mit den Erwartungen einer dokumentarischen Lektürehaltung gebrochen, gibt

---

3 Roscoe, Jane/Hight, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality.* Manchester/New York: Manchester University Press 2001, 2. Die Begriffsverwendung des englischen Begriffs *fictional* spielt hier zunächst auf die Fingiertheit der Dokumentation und der dort dargestellten Inhalte an, bezieht sich dann aber ebenfalls auch auf den Geltungsanspruch und damit den deutschen Begriff *fiktional*.

4 Juhasz, Alexandra. „Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary“. In: *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing.* Hg. Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, 1–18, hier 7.

5 Doll, Martin. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens.* Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, 25.

6 Juhasz: „Introduction“, 10.

7 Vgl. Lano, Carolin. *Die Inszenierung des Verdachts.* Stuttgart: Ibidem-Verlag 2011, 11.

es andererseits eine Haltung, die die Mockumentary, wissend um die Täuschung, so rezipiert, „als ob“ sie wahr wäre, und damit einer fiktionalen Lektürehaltung ähnelt. So beschreibt Juhasz den Rezeptionsprozess wie folgt:

> Since we do know fake documentaries are at least in part not documentaries, both reception systems (the imaginary and the informational) are operational. The viewer and the text are self-conscious of their lively interplay, an interplay experienced at multiple rather than additive registers. A fake documentary is received as more than a fiction film plus a documentary; the two systems refer to, critique, and alter each other's reception.[8]

Zentral ist, dass dabei eine Hierarchisierung erfolgt: Das explizite Zurschaustellen der Täuschung verlagert den Fokus von einer immersiv-involvierten Lektüre (die bei doku-fiktionalen Filmen noch eher möglich wäre) zu einer reflexiv-distanzierteren Lektüre. Neben einer naiven Lesart, die das Dargestellte als dokumentarisch hinnimmt, entsteht eine reflektierende, die diese naive Lesart beobachtet und die Frage nach deren Kriterien stellt.[9] Geht man davon aus, dass sich für dokufiktionale Formen *semi*dokumentarische Lektüreweisen ergeben, die gleichermaßen auf faktuale und fiktionale Rezeptionsanweisungen reagieren, so könnte für Mockumentarys eher von *pseudo*dokumentarischen Lektüren gesprochen werden.

Diese von der Rezeption her gedachte Beschreibung ist nicht eindimensional zu verstehen, sodass es eine klare Übereinkunft zwischen Textproduzent*innen und -rezipient*innen gäbe, die zwangsläufig einen einzigen Lektüremodus nach sich ziehen würde. Vielmehr wird Odins semio-pragmatischer Ansatz zu Grunde gelegt, dem zufolge im Text bestimmte Strategien und Hinweise angelegt sind, die in unterschiedlich ausfallenden Lektüren aktualisiert werden können. Für den Film ergibt sich damit ein Lektüreprozess, bei dem drei Aktanten miteinander interagieren: der Film selbst, in dem Hinweise für bestimmte Lektüren angelegt sind, die Institution, die einen bestimmten Lektüremodus hervorruft, und die Leser*innen, die die angelegten Lektürehinweise verfolgen können oder auch

8 Juhasz: „Introduction“, 9. Jane Roscoe und Craig Hight sprechen ebenfalls von einer „Tension between factual expectations (documentary) and suspension of disbelief (fictional text)“ (Roscoe/Hight: *Faking it*, 54).

9 Auch Margrit Tröhler verweist darauf, dass eine „Wirklichkeit zwischen Dokumentation und Fiktion“, wie sie beispielsweise in „dokumentarischen Fiktionen“ erzeugt werde, in Mockumentarys nicht entstehe (Tröhler, Margrit. „Filmische Authentizität: Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13.2 (2004), 149–169, hier 151). Philipp Blum sieht dieses „filmische Dazwischen“ dagegen auch in Mockumentarys gegeben (vgl. Blum: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, 15), für das vorliegende Beispiel bleibt allerdings die Hierarchisierung von reflexivem und immersivem Moment relevant.

nicht.[10] Wesentlich für die Semio-Pragmatik ist damit, dass von einer doppelten Text-Produktion ausgegangen wird: die der Herstellung und die der Lektüre, wobei in beiden Fällen die Prozesshaftigkeit und der Kontext ihrer diskursiven Bedingungen fokussiert werden.[11]

Odin unterscheidet dabei zwischen individueller und institutioneller Produktion der Lektüre. Zwar kann der individuelle Leser auch Aspekte fiktionaler Filme dokumentarisierend lesen, wenn er beispielsweise die Frage nach der Psyche von Regisseur*innen stellt[12]; institutionell liefern Filme aber bestimmte Lektüreanweisungen, die sich für die dokumentarisierende Lektüre Odin zufolge aus dem „dokumentarischen Ensemble“ ergeben. Ein Film gehört dann zum dokumentarischen Ensemble, „wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d. h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert“[13]. Dies kann beispielsweise durch den Vorspann oder textuelle Anweisungen – wie verwackelte Aufnahmen – erfolgen.

Dieses dokumentarische Ensemble wird in Mockumentarys imitiert, so schreibt auch Odin: „Es ist bezeichnend, daß es genau dieses Ensemble von Figuren [Subensemble Reportagefilm] ist, dass man in jenen fiktionalen Filmen findet, die die Illusion des Reportagefilms hervorbringen wollen.“[14] Damit zählen sie zu den von Odin aufgeführten „täuschenden Filmen, die den Leser in die Falle ihrer textuellen Kompetenz gehen lassen“[15]. Die dokumentarisierende Lektüre betrifft hierbei, wie Odin es formuliert, „nur gewisse Funktionsebenen des Filmes“[16].

Mockumentarys lassen sich also mit Odin als Filme beschreiben, die auf verschiedenen Ebenen Anweisungen zur dokumentarisierenden Lektüre geben, diese auf anderen Ebenen aber wieder unterlaufen. Dabei findet eine Hierarchisierung statt: Ab dem Zeitpunkt der Aufdeckung oder dem Aufscheinen der Frage, ob es sich gegebenenfalls um eine Täuschung handeln könnte, findet die Lektüre vor dem Hintergrund statt, dass es sich möglicherweise *nicht* um eine Dokumenta-

10 Vgl. Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8 1998, 286–303, hier 300.

11 Vgl. Odin, Roger. *Kommunikationsräume*: *Einführung in die Semio-Pragmatik*. Ü. u. hg. Guido Kirsten u. a. https://www.oabooks.de/kommunikationsraeume/ (25. Juni 2020), 155.

12 Vgl. Odin: „Dokumentarischer Film“, 290.

13 Odin: „Dokumentarischer Film“, 295.

14 Odin: „Dokumentarischer Film“, 297.

15 Odin: „Dokumentarischer Film“, 299.

16 Odin: „Dokumentarischer Film“, 298.

tion handelt, die Negation des Dokumentarischen bleibt als Folie präsent. Damit kann das Moment der Aufdeckung als Anweisung zu fiktivisierenden Lektüren gelesen werden, die von der Realität des Enunziators absehen;[17] allerdings erfolgen diese aber stets vor dem Hintergrund von dessen festgestellter Nicht-Anwesenheit („Ent-Täuschung"[18]).

Wesentlich für die pseudodokumentarische Lektüre bleibt damit der reflexive Modus: Der Fokus wird, möglicherweise noch zwingender als bei Dokufiktionen, auf die im Diskurs geltenden Konventionen gelenkt. Philipp Blum erklärt diesen Prozess wie folgt:

> Der Text zirkuliert also in einem komplexen System von Herstellung und Lektüre, das – da historisch geworden – als Zitatpraxis analysiert werden kann. Der konkrete Text erscheint nicht einem individuellen Genius entsprungen, der autonom über unterschiedliche Ausdrucksmodi verfügt, sondern generiert sich aus jener diskursiven Matrix, die bestimmte Ausdrucksweisen bestimmten Inhalten vorenthält. ‚Queere' Filme wirken dieser Setzung entgegen, reflektieren und problematisieren sie, sowohl im Verhältnis zu Genres, als auch in den Wahrnehmungsweisen filmischer Bedeutung.[19]

Die Imitation von und der Bruch mit dokumentarischen Konventionen erfolgt in Unternehmen Reichspark sowohl textextern als auch textintern. „Wir vom Neo Magazin Royale waren monatelang in ziviler, journalistischer Mission für euch unterwegs. Dabei herausgekommen ist #Reichspark – eine investigative Neo Magazin Royale Dokumentation."[20] Dieser Ankündigungstext auf dem *YouTube*-Kanal des *Neo Magazins* überzeichnet dokumentarische Strategien, die der institutionellen Produktion des dokumentarischen Ensembles zuzuordnen sind. Der ethische Anspruch des investigativen Recherchejournalismus wird ironisierend aufgegriffen, die Bezeichnung „investigative *Neo Magazin Royale* Dokumentation" stellt in sich bereits einen Hinweis dar, dass es sich um eine Mockumentary handelt, schließlich wird die angebliche Dokumentation in einer

17 Odin unterscheidet die dokumentarische von der fiktivisierenden Lektüre. Wesentlicher Unterschied ist dabei, dass der Leser bei der dokumentarisierenden Lektüre einen „als real präsupponierten Enunziator" konstruiert, während er sich bei der fiktivisierenden Lektüre weigert, ein „Ursprungs-Ich" zu konstruieren. Damit meint Odin, dass die Entscheidung darüber, ob es sich um einen Dokumentarfilm handelt, nicht ausgehend vom scheinbaren Wahrheitsgehalt des im Film Dargestellten getroffen wird, sondern eine pragmatische Operation ist. (Vgl. Odin: „Dokumentarischer Film", 288.)

18 Tröhler: „Filmische Authentizität",152.

19 Blum: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, 24.

20 NeoMagazinRoyale: „Heute im Neo Magazin Investigative: Unternehmen Reichspark", *Youtube*, 16.11.2017. https://www.youtube.com/watch?v=xZBTg8AzhOE (24.06.2020).

für Fakes bekannten Satire-Sendung ausgestrahlt. Als weitere externe Deplausibilisierungsstrategie kann die Tatsache gelesen werden, dass der recht bekannte Schauspieler Piet Fuchs die Rolle von Raphael Gamper spielt. Gleichzeitig verweist Jan Böhmermann zu Beginn auf die Website von Raphael Gamper, die zum Zeitpunkt der Ausstrahlung und zwei Jahre danach noch im Internet zu finden war und vom Team des *Neo Magazins* gefälscht wurde.[21]

Textintern ist der Bericht über Raphael Gampers Themenpark in eine Recherchegeschichte eingebettet, an der die Rezipient*innen in der Rückschau teilhaben. Auf das Projekt seien nicht Böhmermann und sein Team selbst aufmerksam geworden, so die Erzählung. Vielmehr wird die Geschichte eines Hinweisgebers inszeniert: Ein Zuschauer hat in Brandenburg zufällig einen Flyer gefunden und Jan Böhmermann den Vorschlag unterbreitet, über den NS-Themenpark zu berichten. Dieser Flyer wird von Ralf Kabelka auch gezeigt, die Zuschauer*innen bekommen das scheinbare Beweismaterial zu sehen. Damit werden verschiedene Strategien imitiert, die im Dokumentarfilm dazu dienen, Glaubwürdigkeit herzustellen: Die Materialität der Broschüre, der „Hinweis“ eines externen Beteiligten und das Offenlegen des Rechercheprozesses. Dieser Rechercheprozess wird umfassend dargestellt, die Kamera führt von der Außenansicht des Redaktionsgebäudes in die Redaktionskonferenz, in der in nachgestellten Szenen zum ersten Mal über Gampers Projekt diskutiert wird. Im weiteren Verlauf der Mockumentary werden die Rezipient*innen an verschiedene Rechercheorte mitgenommen, die Reiseroute wird dabei jeweils auf einer Landkarte markiert.

Gleichzeitig lassen sich von Beginn an auch schon Merkmale ausmachen, die als Hinweise auf die Fingiertheit der Dokumentation gelesen werden können und gerade in der Überzeichnung von Dokumentarästhetiken liegen. So wird der Hinweis des Zuschauers nicht nur erwähnt, Böhmermann liest die angebliche Instagram-Nachricht auf seinem Handy vor, präsentiert dann noch einmal einen Screenshot und schaut in der Redaktionskonferenz zusammen mit Ralf Kabelka wiederum auf sein Handy. Das Werbevideo von Raphael Gamper erscheint im Bild auf einem Bildschirm, immer wieder werden derartige Rahmungen ausgestellt, die Videos als Bilder im Bild gezeigt. Während dies einerseits wiederum als Strategie zur Herstellung von Glaubwürdigkeit gedeutet werden kann, indem angeblich vorhandenes Material eingebettet wird, deutet die auffällig häufige Verwendung andererseits auf eine Überzeichnung hin. Das wiederholte Auftauchen von Bil-

21 Die Website war unter dem Link https://hg-businessconsulting.com/about.html zu finden, dieser ist inzwischen nicht mehr abrufbar (Stand: 05.07.2020).

dern im Bild kann so als Hinweis auf die Mehrschichtigkeit der Dokumentation gelesen werden. Relativ offensichtlich wird die parodistische Überzeichnung dokumentarischer Strategien, als Böhmermann den Namen des angeblichen Hinweisgebers nennt, was aber durch einen Piepton anonymisiert wird. Das Offenlegen der Quelle als Authentizitätsmarker und der konträr dazu angesiedelte Quellenschutz werden parodistisch überformt: Böhmermann erwähnt in einer rückblickenden Einstellung den Namen und wird dann überpiepst, obwohl die Anonymisierung hier schon dadurch geleistet wäre, dass er auf die Namensnennung verzichtet. Die Werbevideos zum NS-Themenpark machen zudem auf inhaltlicher Ebene die Überzeichnung recht deutlich. Diese liegt beispielsweise in der Gegenüberstellung des Themenparks „Historyland", in dem das Stauffenberg-Attentat auf Hitler ‚live' miterlebt werden kann, mit einem anschließenden Familienbesuch im „Kleintierpark". Der komische Effekt wird durch die hier aufgebaute Fallhöhe erzielt, wie es für satirische Darstellungen charakteristisch ist.

2 Reenactment und Zeugenschaft in Unternehmen Reichspark und darüber hinaus

Für Unternehmen Reichspark ist der Verweis auf die metadiskursive Reflexion der geltenden Codes insofern besonders relevant, als die Mockumentary nicht nur gefälschte, sondern auch tatsächliche dokumentarische Sequenzen enthält. Während die Rezipient*innen also auf globaler Ebene über die Anweisungen zur dokumentarisierenden Lektüre getäuscht werden, wird die dokumentarisierende Lektüre für einzelne Sequenzen wieder wirksam; die Realität des Enunziators bleibt in diesen Sequenzen, und ausgehend hiervon auch in der gesamten Mockumentary, präsent.

Die Einbindung dieser dokumentarischen Passagen folgt jeweils der gleichen Struktur: Es wird eine gefakte und scheinbar vollkommen überzeichnete Szene aus dem Werbevideo Raphael Gampers gezeigt – dann folgt ein tatsächlich existierendes Projekt, das dem in der vorherigen Szene Dargestellten ähnelt. Auf das im NS-Themenpark nachgebaute Konzentrationslager folgt die VR-Simulation von Auschwitz, auf das Prinz-Albrecht-Gestapo-Gefängnis im NS-Themenpark folgt das KGB-Gefängnis in Lettland und dem Reenactment-Wartime-Weekend in Pickering wird sein gefaktes Pendant im NS-Themenpark vorangestellt.

Gezeigt werden also populäre Reenactment-Formate[22], die innerhalb von Public-History-Konzepten[23] anzusiedeln sind und die, gerade im Zusammenhang mit der Diskussion um die Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus, ambivalent bewertet werden. Während das „Nacherleben“ einerseits als niedrigschwellige und wirksame Methode zum Aufrechterhalten einer Erinnerungskultur bewertet wird, ist es andererseits mit Diskussionen um eine „Eventisierung“ und „Kommerzialisierung“ ebendieser Erinnerungskultur verknüpft, wie sie häufig auch im Zusammenhang mit Holocaust-Gedenkstätten thematisiert wird. Die Kontroversen um die Bewertung dieser Formate werden in Unternehmen Reichspark auf unterschiedlichen Ebenen aufgenommen und zeigen sich sowohl über die Anordnung der Sequenzen als auch in expliziten Kommentaren.

So wirken gefälschte und nicht gefälschte Passagen wechselseitig und auf verschiedene Weisen aufeinander ein, was im Folgenden am Beispiel der Sequenz zum nachgebauten Konzentrationslager gezeigt werden soll. Eingeleitet wird die Passage damit, dass Raphael Gamper im (Pseudo-)Interview von Jan Böhmermann gefragt wird, ob er mit seinem Freizeitpark nicht eine ethische Grenze überschreite, woraufhin dieser antwortet, er balanciere auf dieser Grenze.[24] Es folgt ein Werbevideo zum „Historyland“, das im Marketing-Sprech auf das nachgebaute Konzentrationslager verweist: „Um unserer historischen Verantwortung des Themenkomplexes Rassenwahn und Genozid gerecht zu werden, bietet ‚Reichspark – Living History‘ einen historisch korrekten Nachbau eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers.“[25] Der scheinbar offensichtlichen Überzeichnung, die aus der Kontrastierung der Kombination von entleerten PR-Formeln wie „bieten“, „historisch-korrekt“ und „living-history“ mit dem

22 Margrit Tröhler fasst Reenactment als „künstlerisches und populäres mediales Verfahren sowie als historiografische oder als psychoanalytische Methode […], um vergangenen Geschehnissen in der Gegenwart nachzuspüren. Mit dem Ziel, diese durch Nachstellung anschaulich zu machen, lassen sich soziale und individuelle Erinnerungsspuren wiederbeleben und Authentizitätseffekte erzeugen“ (Tröhler, Margrit. „Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm: Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Praktiken“. In: *Medialität. Historische Perspektiven* 19 (2019), 3–15, hier 3).

23 Frank Gösch und Constantin Goschler bestimmen „Public history“ als „jede Form von öffentlicher Geschichtsdarstellung, die außerhalb von wissenschaftlichen Intuitionen [sic], Versammlungen oder Publikationen aufgebracht wird. Die Public history ist folglich nicht allein mit der medialen Geschichtsdarstellung gleichzusetzen, sondern zeigt sich ebenso in anderen öffentlich zugänglichen Räumen (Museen, Gedenkstätten, Gerichtssäle u. ä.)“ (Bösch, Frank/Goschler, Constantin. „Der Nationalsozialismus und die deutsche Public History“. In: *Public History: Öffentliche Geschichtsdarstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*. Hg. Frank Bösch, Constantin Goschler. Frankfurt/New York: Campus 2009, 7–23, hier 10).

24 Unternehmen Reichspark, TC: 10:13–10:22.

25 Unternehmen Reichspark, TC: 10:54–11:06.

Vorhaben des Nachbaus eines Konzentrationslagers resultiert, wird nun ein tatsächlich existierendes Projekt gegenübergestellt. Die Mockumentary gibt sich hier als solche zu erkennen, wenn der Übergang zur dokumentarischen Sequenz durch Kommentare von Jan Böhmermann und Ralf Kabelka explizit markiert wird: „Konzentrationslager nachbauen, um Menschen heute zu zeigen, ‚wie das damals so war', ist jetzt eben nicht so abwegig, wie man erst denkt" und „ein nachgebautes Konzentrationslager, das man hautnah erleben kann – das gibt's genau genommen schon"[26]. Ralf Kabelka sucht das VR-Projekt in Italien auf und interviewt seine Macher, woraufhin Böhmermann und Kabelka (in expliziten Kommentaren innerhalb der Mockumentary) verschiedene Wertungen anbieten: Während Böhmermann das VR-Projekt ironisch kommentiert und darauf aufmerksam macht, dass den Verantwortlichen der Gedenkstätte Auschwitz zufolge eine ethische Grenze überschritten wurde, verweist Kabelka auf jüdische Gemeinden, die das Projekt „vollkommen ok" finden und betont den Unterschied zwischen einer Computer-Simulation und dem angeblichen realweltlichen Nachbau durch Gamper. Auch hier erfolgt also eine recht explizite Markierung der Trennung von Überzeichnung und Realität, von pseudodokumentarischer und dokumentarischer Sequenz. Gleichzeitig könnte argumentiert werden, dass die eigentlich offensichtliche Trennung von Überzeichnung und Realität hier genutzt wird, um das Fake-Projekt gerade in seiner Absurdität zu plausibilisieren.

Die Frage nach ethischen Grenzen wird hier mit dem Verhältnis von Fakt und Fiktion verschränkt und es entsteht eine Art wechselseitige Beeinflussung von Realität und Überzeichnung: Zum einen gewinnt die gefakte Szene durch die nachfolgende echte Szene Glaubwürdigkeit, die Entscheidung über Fakt und Fiktion auf der Grundlage von Plausibilitätsüberlegungen wird also zunehmend schwieriger. Zum anderen erscheint die Realität absurd, da sie nicht mehr von der Überzeichnung zu unterscheiden ist. Gleichzeitig liefern Böhmermann und Kabelka in den Übergängen selbst aber recht deutliche Kommentare, die eine Unterscheidung möglich machen. Dabei erfolgt eine Verkehrung ihrer Rolle: Während sie im Kontext der Mockumentary gerade durch den Kontext ihrer institutionellen Einbettung als Hinweisgeber auf einen möglichen Fake fungieren können, markieren sie hier selbst ein Stück weit die Grenzen dieses Fakes, auch, indem sie die Rezipient*innen an der Diskussion von ethischen Fragen teilhaben lassen.

Durch das ständige Changieren zwischen dem Bruch mit dokumentarischen Konventionen und dem Aufrechterhalten derselben funktionieren die Regeln der institutionellen Produktion einer dokumentarisierenden Lektüre nicht mehr zu-

26 Unternehmen Reichspark, TC: 11:08–11:24.

verlässig. Damit werden zum einen die institutionellen Regelhaftigkeiten hinterfragt, zum anderen wird der Fokus durch die Täuschung aber auch auf das Individuum selbst gelenkt, die Rezipient*innen stellen sich die Frage nach ihren Entscheidungskriterien in Relation zu den im Diskurs geltenden (und sich möglicherweise auch widersprechenden) Entscheidungskriterien. Diese beziehen sich nicht nur auf die Entscheidung darüber, ob es sich beim vorliegenden Format um eine Dokumentation handelt oder nicht, sondern auch darauf, ob und, wenn ja, wie Vergangenheit angemessen dokumentiert werden kann. Neben einer Kritik an Marketing-Maßnahmen steht dabei der Zusammenhang von Zeugenschaft und verschiedenen Formen von Reenactment im Zentrum. Es geht um die Angemessenheit von immersiven Momenten, die stets eine Emotionalisierung implizieren, und deren Verbindung mit einer Verharmlosung der Schrecken des Nationalsozialismus sowie nicht zuletzt um die Frage nach der Veränderung von Zeugenschaft durch neue mediale Formate.

So verweist Steffi de Jong darauf, dass die in Unternehmen Reichspark gezeigte VR-Simulation *Witness: Auschwitz* und das hierfür geplante „immersive Erlebnis der grausamen Vergangenheit“ als Teil eines „Wandel[s] der Erinnerungskultur hin zu einer neuen, digital-somatischen Phase“[27] zu verstehen ist und nennt noch andere Projekte, in denen ebenfalls virtuelle Medien zum Einsatz kommen. Der mögliche Tabubruch, der im Zusammenhang mit *Witness: Auschwitz* und anderen VR-Projekten diskutiert wird, liegt de Jong zufolge vor allem darin begründet, dass eine Identifikation von sekundären Zeug*innen mit Überlebenszeug*innen stattfindet, was das Konzept der „sekundären Zeugenschaft“ verbiete.[28] Die Frage nach Immersion und damit zusammenhängender Identifikation wird in Unternehmen Reichspark auch durch andere (Nicht-VR-)Projekte aufgerufen. Dabei erfolgt eine Zunahme der Unschärfe des Grenzverlaufs zwischen der Welt der Rezipient*innen und der dargestellten historischen Welt: Von der VR-Simulation, in der noch eine quasi-räumliche Trennung der beiden Welten vorherrscht, über das Gefängnis als (scheinbar) historischem Raum bis zum Reenactment, das in mehreren Dörfern stattfindet.

Die Interviewpartner in den dokumentarischen Sequenzen betonen dabei immer wieder auch den didaktischen Wert, ein Mitarbeiter im ehemaligen KGB-Gefängnis zieht Parallelen zu historischen Spielfilmen und deren Rezeption im Kino:

---

27 Jong, Steffi de. „Witness Auschwitz? Wie VR Zeugenschaft verändert“. In: *Public History Weekly 8.4 (2020)*. https://public-history-weekly.degruyter.com/8-2020-4/witness-auschwitz-vr/ (12.01.2021).

28 de Jong: „Witness Auschwitz?“.

> Kabelka: Ist das für die Leute nicht komisch, wenn sie das heute hier so als Adventure-Spiel machen oder ist das der besondere Kick, dass die wissen, das war damals auch so gefährlich, dass du dabei hast sterben können?
>
> Mitarbeiter: Ich glaube, das ist etwas…ein bisschen ähnlich ist…wenn du ins Kino gehst und ich weiß nicht… ein Film um den Krieg oder um Mittelalter guckst und auch Hunderte und Hunderte sind erschossen oder geschlacht und so weiter und du trinkst eine Cola und isst Popcorn und das ist dein Samstagabend. Junge Leute, zum Beispiel 15, 20, 25 Jahre alt. Wenn wir geben denen ein dickes Buch, die Geschichte, und sagen: da ist alles drin, das sollst du jetzt lesen und lernen und dann kennst du alles. Nu, was ist unsere Chance, dass die das lesen, lernen und so weiter?[29]

Kabelka fragt den Mitarbeiter des Gefängnisses auch nach dem gefakten NS-Themenpark, den dieser für eine „gute Idee" hält, um Jugendlichen Geschichte näher zu bringen. Böhmermann kommentiert das Interview daraufhin ironisch, indem er das Foto seines Urgroßvaters fragt, ob er die Zeit im russischen Gefängnis nicht auch „richtig abenteuerlich fand", das Foto bleibt jedoch stumm, denn: „So ist das. Die's erlebt haben, die möchten nicht so gern drüber reden. Muss man dabei gewesen sein."[30]

Hier überschneiden sich sämtliche Ebenen: In einer dokumentarischen Sequenz fragt Kabelka seinen Interviewpartner nach dem Gegenstand der Mockumentary, wobei er im Duktus der Mockumentary vorgibt, dieser sei nicht von ihnen gefälscht, sondern tatsächlich existent. Statt erstaunt zu reagieren, hält der Interviewpartner die Überzeichnung aber für Realität und darüber hinaus für sinnvoll. Seine Reaktion wird wiederum durch Böhmermann, den Urheber des eigentlichen Fakes, gerahmt und eingeordnet, der im Kommentar auf ethische Grenzüberschreitungen verweist.

Damit werden die Fragen von der Angemessenheit verschiedener Formen des Reenactments, sekundärer Zeugenschaft und Tabubrüchen vermittelt über die Frage, was für wahr gehalten wird, verhandelt. Die Rezipient*innen erhalten im Lektüreprozess verschiedene Wertungsangebote, die mit Täuschung und Aufdeckung verschränkt sind. Es zeigt sich, dass sich die Reflexion diskursiver Codes in Mockumentarys nicht nur auf das Darstellungsformat bezieht, sondern auch auf diskursive Regelhaftigkeiten zur Konstruktion von Wahrheiten und Wissen überhaupt. So schreibt auch Alexandra Juhasz:

> Fake documentaries can invoke and challenge three linked standards of documentary: 1. the technologies of truth telling, 2. the authority granted or stolen by those who make and re-

29 Unternehmen Reichspark, TC: 27:15–28:02.
30 Unternehmen Reichspark, TC: 28:48–28:52.

> ceive such truth claims, and 3. the need to speak untold and partial truths that have fallen outside the registers of these very technologies and authorities.[31]

Über die Prozesse der Täuschung und deren Aufdeckung wird den Rezipient*innen eine reflexive Position zugeteilt, die sie auch die „uncertain links among objectivity, knowledge, and power“[32] hinterfragen lassen.

In Unternehmen Reichspark geht es dabei nicht nur um die Darstellung der Vergangenheit und den Umgang damit in der Gegenwart, sondern auch um die Grenzen von Vorstellbarkeit im Zusammenhang mit gegenwärtigen Entwicklungen. So endet die Mockumentary mit dem plötzlichen Verschwinden Raphael Gampers und dem Scheitern seines Projekts. Es werden fingierte Szenen gezeigt, in denen das *Neo Magazin Royale* scheinbar investigativ den Email-Account von Raphael Gamper hackt und so herausfinden kann, dass er sich mit Politiker*innen getroffen hat, um sie um die Unterstützung seines Projekts zu bitten. Eine Textkarte verweist darauf, dass aus juristischen Gründen nicht offengelegt werden kann, um wen es sich dabei handelt, durch die Einblendung von AfD-Zitaten in der gesamten Mockumentary wird aber eine bestimmte Deutung nahegelegt.

Drei Wochen vor der Ausstrahlung von Unternehmen Reichspark berichtete der rechtspopulistische Blog *Journalistenwatch* über ein angebliches Treffen von Piet Fuchs als Raphael Gamper und dem brandenburgischen AfD-Abgeordneten Thomas Jung, bei dem letzterem der NS-Themenpark vorgestellt wurde.[33] Dieser habe das Projekt aber abgelehnt, eine Satire vermutet sowie eine Unterlassungsaufforderung geschickt, dass keine der mit versteckter Kamera gedrehten Szenen ausgestrahlt werden dürfe. Ob und wie das Treffen wirklich stattgefunden hat, bleibt unklar. Mehrere andere Online-Portale wie die *Berliner Morgenpost*, *bento* oder *stern.de* nahmen den Verweis auf das Treffen auf, allerdings mit Hinweis auf die Quelle.[34]

---

31 Juhasz: „Introduction“, 10–11.

32 Juhasz: „Introduction“, 12.

33 Der Artikel auf *Journalistenwatch* erschien am 24.10.2017, ausgestrahlt wurde Unternehmen Reichspark am 16.11.2017. Vgl. Schlaglicht. „Nicht lustig“. In: *Journalistenwatch* vom 24.10.2017. https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/# (01.11.2019). Inzwischen ist der Artikel auf Journalistenwatch nicht mehr abrufbar. Eine Kopie des Artikels findet sich im Internet Archive unter: https://web.archive.org/web/20171116211156/https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/ (09.10.2020).

34 Vgl. o. V. „Reichspark: Jan Böhmermann faket Pläne für Nazi-Themenpark“. In: *Berliner Morgenpost* vom 17.11.2017. https://www.morgenpost.de/kultur/tv/article212572421/Reichspark-Jan-Boehmermann-faket-Plaene-fuer-Nazi-Themenpark.html (24.06.2020); Reißmann, Ole. „Böhmermann-Fake: So wollte das ZDF die AfD reinlegen“. In: *bento* vom 16.11.2017. https://www.bento.de/tv/jan-boehmermann-und-der-reichspark-fake-neo-magazin-wollte-

Der Historiker Constantin Goschler, der in der Mockumentary selbst als Experte auftritt und zum Thema Erinnerungskultur interviewt wird, begründet in einem Aufsatz zu Unternehmen Reichspark das Scheitern des Treffens und anderer Täuschungsversuche damit, dass ‚Rechte' sich weniger durch „gemeinsame Sets weltanschaulicher Glaubenssätze" auszeichneten als vielmehr durch eine bestimmte Rhetorik, die sich „immer relational zu ihrem Gegenüber, den ‚Nicht-Rechten'" verhalte[35]. Inwiefern diese Hierarchisierung zutreffend ist und als Begründung eines vermeintlichen Scheiterns herhalten kann, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Die beschriebene Rhetorik zeigt sich allerdings auch am Artikel auf *Journalistenwatch*, in dem der Vorwurf, die AfD verharmlose die nationalsozialistische Vergangenheit, zurückgewiesen und behauptet wurde, dass „Satiriker der linken Art" der „AfD ein Nazi-Image" unterschieben wollten[36]. Goschler kritisiert in seinem Aufsatz zudem, dass in Unternehmen Reichspark mit den Public-History-Beispielen und der Forderung nach dem Ende der deutschen Erinnerungskultur zwei „lose Enden" zusammengebracht worden seien:

> Wahrscheinlich ist das Problem also nicht, dass als Biedermänner oder -frauen getarnte Krypto-Nazis gerne in einem Nazi-Disneyland Adolf Hitler mit Pyrotechnik feiern würden. Vielleicht benötigen die „Rechten" die gegenwärtige Holocaust-Erinnerungskultur sogar dringend, um überhaupt zu bestimmen, wer sie selbst sein wollen.[37]

3 Ausstellung *Deuscthland* und reflexives Reenactment

Kurz nachdem die Mockumentary gesendet wurde, eröffnete Böhmermann eine Ausstellung in Düsseldorf mit dem Titel *Deuscthland* [sic]: „Ist das noch Satire oder schon Revolution?" In dieser Ausstellung gab es den Messestand sowie ein Miniaturmodell zum Reichspark zu sehen. Zudem konnten Besucher*innen an

---

die-afd-reinlegen-a-00000000-0003-0001-0000-000001855169 (24.06.2020); Heidböhmer, Carsten. „Jan-Böhmermann-Doku: Gibt es den Reichspark wirklich?". In: *stern.de* vom 17.11.2017. https://www.stern.de/kultur/tv/doku-von-jan-boehmermann--gibt-es-den-reichspark-wirklich--7702710.html (24.06.2020).

35 Goschler, Constantin. „Reenactment special: Enterprise Reichspark", in: *Public History Weekly* 5.40 (2017). dx.doi.org/10.1515/phw-2017-10518 (24.06.2020). Goschler bezieht sich hier auf Leo, Per/Steinbeis, Maximilian/Zorn, Daniel-Pascal. *Mit Rechten reden. Ein Leitfaden*. Stuttgart: Klett-Cotta 2017.

36 Schlaglicht: „Nicht lustig".

37 Goschler: „Reenactment special".

einer sechsminütigen VR-Fahrt durch den Führerbunker, die Schlacht von Stalingrad und das zerbombte Dresden teilnehmen. Auch ein „Erlebnis-Konzentrationslager“ war dort zu finden. Bei Eintritt bekamen deutsche Staatsbürger*innen einen rosafarbenen Aufkleber, ausländische Staatsbürger*innen einen gelben. Eine zweite Ausstellung mit dem Titel *Deuscthland#ASNCHLUSS#Östereich* [sic] fand 2019 in ähnlicher Weise in Österreich statt. Der gefakte Themenpark aus der Mockumentary war also in der Ausstellung in Einzelbestandteilen Realität und konnte dort tatsächlich besucht werden, wenn auch vor satirischem Hintergrund.

Der Text von Unternehmen Reichspark wird damit um den Ausstellungskontext erweitert, womit sich die institutionelle Umgebung und der Bezug zum Dokumentarischen verändern und veränderte Lektüreweisen entstehen. Die Rezipient*innen sind jetzt nicht nur Zuschauer*innen eines populären Reenactments, sondern gleichzeitig auch Akteur*innen in diesem Reenactment. Dabei ist das Reenactment in sich gebrochen, im Kontext der Ausstellung lediglich in einzelnen Sequenzen vorhanden, im Kontext der Mockumentary dagegen Gegenstand eines Fakes. Dadurch entsteht ein Verfremdungseffekt, der auch auf die in den dokumentarischen Sequenzen von Unternehmen reichspark dargestellten Reenactment-Formate zurückwirkt.

In diesem Zusammenhang lässt sich das, was Margrit Tröhler für verschiedene Formen des Reenactments im Dokumentarfilm beschreibt, ein Stück weit übertragen: Die Auseinandersetzung mit den populären Formen des Reenactments und auch die in der Fake-Dokumentation immer wieder hergestellten Vergleiche zu historischen Spielfilmen oder dokufiktionalen Formaten werfen die Frage auf, inwiefern hier historische Ereignisse in einer „geläuterten Gegenwart auf[…]gehen“[38] und damit als immersive Erlebnisse ohne kritisches Moment eingeebnet werden. Den Kontext dieser Bewertungen liefert dabei ein gefaktes, populäres Reenactment-Format, das durch seine Überzeichnung einen Verfremdungseffekt erzielt, der zur reflexiven Distanz innerhalb der pseudodokumentarischen Lektüre führt. Dieser Verfremdungseffekt wird in der Ausstellung fortgesetzt, Mockumentary und Ausstellung sind reziprok aufeinander bezogen und können in ihrer Gesamtheit als eine „reflexive Form des Reenactments“ bezeichnet werden. Anders als in den von Tröhler beschriebenen Formaten wird das „Nicht-Sagbare“ und „Nicht-Darstellbare“ der Vergangenheit nicht durch stilisiert-verfremdende Darstellungen wie das Nachspielen mit Puppen oder Ähnlichem ausgedrückt, sondern durch Überzeichnung, Täuschung und Aufdeckung.

38 Muhle, Maria. „Reenactment als mindere Mimesis”. In: *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Hg. Eva Hohenberger, Katrin Mundt. Berlin: Vorwerk 8 2016, 120–143, hier 132. Zit. nach: Tröhler: „Reenactment“, 8.

Die Annäherung an die Vergangenheit erfolgt damit auf eine Weise, die im Rezeptionsprozess Unbehagen auslöst und auslösen soll.

Betrachtet man Mockumentary und Ausstellung in ihrer Gesamtheit als Text, wird das, was Odin generell für Rezeptionsprozesse beschreibt, in einem sehr wörtlichen Sinn deutlich: Es geht nicht mehr darum, „einen existierenden Text zu analysieren, sondern die *Erfahrung* der Arbeit einer textuellen *Produktion* in ihrem *Kontext*“[39]. Der entstehende Text wird dabei institutionell und individuell auf je spezifische Weise produziert und konstruiert. Diese Konstruktion wirkt zurück auf die Frage nach der Konstruktion von historischer Vergangenheit und davon ausgehend auch von Gegenwart. Die gemeinsam erzeugte verfremdende und überzeichnende Rekonstruktion der historischen Vergangenheit führt zur Reflexion von diskursiven Regelhaftigkeiten, die der Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit zu Grunde liegen.

Dabei geht es nicht darum, jede Form des Reenactments oder der emotionalisierenden Auseinandersetzung grundsätzlich abzulehnen. Vielmehr werden die Rezipient*innen zur Reflexion ihrer Rolle als sekundäre Zeug*innen aufgefordert, es werden verschiedene Wertungen angeboten. Steffi de Jong führt im Zusammenhang mit dem VR-Projekt *Witness: Auschwitz* aus, dass die Aneignung fremder Erinnerung im Kontext der Erinnerungskultur ambivalent bewertet wird: Während einerseits dafür argumentiert wird, dass dies zu einem ethisch verantwortungsvolleren Umgang führen könnte („prosthetic memory“), wird andererseits eine „dark nostalgia“ kritisiert, innerhalb der das Individuum etwas „Abenteuerliches“ nacherleben möchte, was es nicht erleben konnte. Nach de Jong wird es bei Virtual Reality-Formaten damit „darauf ankommen, die Balance zwischen einer prothetischen [sic] Erinnerung und einer dunklen Nostalgie zu halten“[40].

Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass in Unternehmen Reichspark gerade nicht zwei lose Enden zusammengebracht wurden. So geht es möglicherweise weniger darum, einen direkten Zusammenhang zwischen Histotainment-Formaten und der Forderung nach einem Ende der Erinnerungskultur durch die AfD herzustellen. Vielmehr mischt sich Unternehmen Reichspark auf zahlreichen Ebenen auf unangenehme und störende Weise in die Debatte um Erinnerungskultur ein, um durch Irritation Reflexion darüber anzuregen, wie erinnert werden soll. Dass dies gelingt, zeigt sich an den Twitter-Kommentaren, die die Nutzer*innen parallel zur Ausstrahlung der Sendung verfassten. So zitiert Constantin Goschler einen Nutzer mit den Worten: „#Reichspark ist wahrlich gruselig. Wenn echt: WTF?? Ich glaub, es hackt! Wenn fake: Wie weit ist es bitte

39 Odin: *Kommunikationsräume*, 155. (Herv. i. O.).
40 de Jong: „Witness Auschwitz?“.

gekommen, dass man nicht mehr sicher sein kann, dass so eine kranke Scheiße Satire ist?“[41]

Filmografie

Unternehmen Reichspark. Reg. Jan Böhmermann, Philipp Kässbohrer. ZDFneo, Donnerstag, 16.11.2017, 22.15–23.00 Uhr (44:18).

Literatur

Blum, Philipp. *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017.

Bösch, Frank/Goschler, Constantin. „Der Nationalsozialismus und die deutsche Public History“. In: *Public History: Öffentliche Geschichtsdarstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*. Hg. Frank Bösch, Constantin Goschler. Frankfurt/New York: Campus 2009, 7–23.

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

Goschler, Constantin. „Reenactment special: Enterprise Reichspark“. In: *Public History Weekly* 5.40 (2017). dx.doi.org/10.1515/phw-2017-10518 (24.06.2020).

Heidböhmer, Carsten. „Jan-Böhmermann-Doku: Gibt es den Reichspark wirklich?“. In: *stern.de* vom 17.11.2017. https://www.stern.de/kultur/tv/doku-von-jan-boehmermann--gibt-es-den-reichspark-wirklich--7702710.html (24.06.2020).

Jong, Steffi de. „Witness Auschwitz? Wie VR Zeugenschaft verändert“. In: *Public History Weekly 8.4 (2020)*. https://public-history-weekly.degruyter.com/8-2020-4/witness-auschwitz-vr/ (12.01.2021).

Juhasz, Alexandra. „Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary“. In: *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing*. Hg. Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, 1–18.

Lachlan, Aiden. „#Reichspark ist wahrlich gruselig“, Tweet, 16.11.2017. https://twitter.com/AidenLachlan/status/931286224853012480 (24.06.2020).

Lano, Carolin. *Die Inszenierung des Verdachts*. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2011.

Leo, Per/Steinbeis, Maximilian/Zorn, Daniel-Pascal. *Mit Rechten reden. Ein Leitfaden*. Stuttgart: Klett-Cotta 2017.

Muhle, Maria. „Reenactment als mindere Mimesis”. In: *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Hg. Eva Hohenberger, Katrin Mundt. Berlin: Vorwerk 8 2016, 120–143.

41 Lachlan, Aiden. „#Reichspark ist wahrlich gruselig“, Tweet, 16.11.2017. https://twitter.com/AidenLachlan/status/931286224853012480 (24.06.2020).

NeoMagazinRoyale. „Heute im Neo Magazin Investigative: Unternehmen Reichspark“, *Youtube*, 16.11.2017. https://www.youtube.com/watch (24.06.2020).

Odin, Roger. „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8 1998, 286–303.

Odin, Roger. *Kommunikationsräume*: *Einführung in die Semio-Pragmatik*. Ü. u. hg. Guido Kirsten u. a. https://www.oabooks.de/kommunikationsraeume/ (25.06.2020).

o. V. „Reichspark: Jan Böhmermann faket Pläne für Nazi-Themenpark“. In: *Berliner Morgenpost* vom 17.11.2017. https://www.morgenpost.de/kultur/tv/article212572421/Reichspark-Jan-Boehmermann-faket-Plaene-fuer-Nazi-Themenpark.html (24.06.2020).

Reißmann, Ole. „Böhmermann-Fake: So wollte das ZDF die AfD reinlegen“. In: *bento* vom 16.11.2017. https://www.bento.de/tv/jan-boehmermann-und-der-reichspark-fake-neo-magazin-wollte-die-afd-reinlegen-a-00000000-0003-0001-0000-000001855169 (24.06.2020).

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

Schlaglicht. „Nicht lustig“. In: *Journalistenwatch* vom 24.10.2017. https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/# (01.11.2019). (Inzwischen ist der Artikel auf *Journalistenwatch* nicht mehr abrufbar. Eine Kopie des Artikels findet sich im *Internet Archive* unter: https://web.archive.org/web/20171116211156/https://www.journalistenwatch.com/2017/10/24/nicht-lustig/# (09.10.2020).)

Tröhler, Margrit. „Filmische Authentizität: Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13.2 (2004), 149–169.

Tröhler, Margrit. „Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm: Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Praktiken“. In: *Medialität. Historische Perspektiven* 19 (2019), 3–15.