Wieland Schwanebeck (Hrsg.)

Über Hochstapelei

Perspektiven auf eine kulturelle Praxis

Sonderdruck

Neofelis Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2014 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN: 978-3-943414-56-1

Inhalt

Danksagung 7

Wieland Schwanebeck
Über Hochstapelei.
Perspektiven auf eine kulturelle Praxis (Einleitung) 9

I. Lügenlandschaft

Markus Wierschem
„All of the true things I am about to tell you are shameless lies."
Zum Lob der Lüge in der amerikanischen Literatur
des 20. Jahrhunderts 25

Sophie Spieler
Die Elite im *Fegefeuer der Eitelkeiten*.
Lüge und Täuschung als die großen Gleichmacher? 43

Roland Pfister / Anna Foerster / Katharina Schwarz / Robert Wirth
Lässt sich ein guter Hochstapler als solcher entlarven?
Wenn ja: Wie? 63

Lukas Stopczynski
Mika lügt nicht 74

II. Expertenreich

Sonja Veelen
Die Geister, die ich rief…
Hochstapeln als strukturell gefo(e)rderte Kulturpraxis? 85

Anne Herrmann
Das Unfassbare fassbar machen?!
Die RTL-Berichterstattung am 11. September 2001
als Grenzerfahrung für offensichtliche
und ‚versteckte' Experten 101

Felix Lempp / Jannis Funk
„Some New Things Never before Seen!“
Hochstapelei im Making-of 119

Wieland Schwanebeck
Willkommen im Hochstapler-Biotop.
Plagiarismus und andere universitäre Betrügereien 133

III. Luftschloss

Sebastian Thede
Betrug des betrogenen Betrügens.
Walter Serners (unzuver)lässiges Liebeskonzept in *Die Tigerin* 159

Bernhard Stricker
Nachahmung und Theatralität.
All about Eve im Licht der Philosophie Stanley Cavells..... 177

Lukas Stopczynski
Die Blindtext-Generation.
Hochstaplerische Strategien der Textproduktion
in zeitgenössischen medialen Kontexten 195

Stephan Porombka
Über die Notwendigkeit, die Hochstapelei
auf höchstem Niveau flach zu legen (Epilog)..... 205

Abbildungsnachweise 222

Autorinnen und Autoren..... 223

„Some New Things Never before Seen!“ Hochstapelei im Making-of

Felix Lempp / Jannis Funk

„This is like no other acting job!“ Mit diesen Worten, unterlegt vom charakteristischen Bond-Thema, begrüßt Pierce Brosnan die Zuschauer_innen im Making-of zum Film *Die Another Day* (UK / USA 2002, R: Lee Tamahori). Dem Iren ist ein Urteil in dieser Frage durchaus zuzutrauen, ist er doch bei der Premiere des zwanzigsten James-Bond-Films bereits knapp fünfzig Jahre alt. Er hat nicht nur den britischen Geheimagenten schon zuvor in drei Filmen verkörpert und war als Remington Steele ein Serienheld der 1980er Jahre, sondern kann in seiner zu diesem Zeitpunkt bereits über zwanzigjährigen Karriere auf eine beeindruckende Filmografie verweisen. Dennoch: Dass James Bond die Rolle seines Lebens bleiben würde, scheint ihm bereits 2002 klar zu sein, wenn er betont, dass die Verkörperung des Agenten mit keiner anderen Rolle vergleichbar sei. Jeder weitere Bond-Film wird seiner Meinung nach damit nicht nur für ihn, sondern für alle Beteiligten zur außergewöhnlichen Produktion und zum bedeutenden Karriereschritt: „[T]he men and women who worked on this film“, so heißt es im Making-of des Films weiter, „said this was the toughest film that they worked on just because of the whole scope of it.“ Ähnliche Äußerungen wie diese durchziehen das ganze Making-of und machen deutlich: ‚Bond‘ ist weit mehr als eine Filmreihe – es ist eine Marke. Der Erfolg des Franchise stellt dabei für Produzenten wie Regisseure gleichzeitig einen Glücksfall und ein Risiko dar: Einerseits kann man sich des Profits an den Kinokassen recht sicher sein, andererseits werden von Kritik und Fangemeinde derart große Erwartungen

bezüglich jedes neuen Films gehegt, dass auf Schauspieler_innen wie Produktionscrew ein großer Druck lastet: Natürlich soll jeder Film ein ‚typischer Bond' werden, aber jede Fortsetzung der Geschichte um den britischen MI6-Agenten muss auch Neuheiten bieten, die die Zuschauenden begeistern und die sie so noch nicht gesehen haben. Auf diese Neuheiten hinzuweisen ist somit eines der Hauptziele der PR-Maschinerie vor Kinostart, in die in immer größerem Ausmaße auch das Format des Making-ofs eingebunden wird.[1] So stellt Halle Berry, Bond-Girl in *Die Another Day*, im Making-of pflichtschuldig fest: „With this new ‚Bond' being, as it is, his 40th anniversary, there is some new things never before seen!" Was genau diese Neuheiten sind oder worin Schwierigkeiten bestanden, die die Crew nach Brosnan in dieser Größe noch nie bewältigen musste – das wird lediglich nebulös angedeutet. Im Falle von *Die Another Day* drängt sich bei der Lektüre der Kritiken nach Filmstart der Verdacht auf, dass die Neuheiten vor allem in – teilweise als lächerlich übertrieben kritisierten – Spezialeffekten bestehen und gerade hinsichtlich der Handlungsentwicklung eher ausgetretene Pfade verfolgt werden.[2] Blickt man nach dem

1 So hat das Genre des Making-ofs nach Craig Hight zwar das Potential, vielfältige Diskursschichten im Referenzfilm aufzudecken, doch steht diesen Möglichkeiten des Genres oftmals das Interesse der Produzenten entgegen, die eher an den Werbemöglichkeiten durch das Making-of für den Referenzfilm interessiert sind (vgl. Craig Hight: Making-of Documentaries on DVD: The *Lord of the Rings* Trilogy and Special Editions. In: *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television* 56 (2005), S. 4–17, hier S. 7). Auch Volker Wortmann betont wie Hight nicht nur die Möglichkeiten des Making-ofs zur Analyse und Kontextualisierung des Referenzfilms, sondern räumt ein, dass sich seine Nutzung wie im Falle anderer DVD-Bonusmaterialien auf eine reine „Simulation von Diskursen, die nur noch unter Marketingaspekten Relevanz beanspruchen kann", beschränken kann (Volker Wortmann: DVD-Kultur und Making of. Beitrag zu einer Mediengeschichte des Autorenfilms. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 1 (2010), S. 95–108, hier S. 105).

2 Beispielsweise urteilt Claudia Puig: „[T]he film is so fraught with explosions and chases that the action eventually feels numbing." (Claudia Puig: 007 Goes Through Motions on ‚Day' Job. In: *USA Today*, 21.11.2002. http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2002-11-21-die-another-day_x.htm (Zugriff am 03.06.2014)). Auch für die *New York Times* findet *Die Another Day* keinen überzeugenden Ausweg aus dem Dilemma, dem Publikum die bekannten, unverzichtbaren Elemente der 007-Reihe und zugleich Innovation bieten zu wollen; zudem überzeugen die als spektakulär angekündigten Spezialeffekte nicht: „[S]ome of the special effects have a tacky, off-the-rack look that would be more suitable in a ‚Spy Kids' movie. In one especially dreadful sequence, Bond windsurfs through a churning Icelandic sea dotted with what seem to be huge chunks of digital meringue […] And the long finale is thudding and pointless, a loud, unimaginative return to the clichés […]." (A. O. Scott: Bang! Splat! Kapow! Must Be That 007. In: *The New York Times*, 22.11.2002. http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C07E6D81439F931A15752C1A9649C8B63 (Zugriff am 03.06.2014)).

Kinobesuch auf das Making-of zurück, erscheinen viele der dort getätigten Aussagen und Versprechungen als Hochstapelei.
Bei genauerer Betrachtung wird schnell deutlich, dass dieses Charakteristikum des klassischen filmischen Making-ofs[3] auch in anderen Fällen zu beobachten ist, immer dann nämlich, wenn Prozesse offengelegt und dabei nur scheinbar objektiv beobachtet und beschrieben werden; überall also, wo ein Making-of entsteht und damit implizit die Deutungshoheit über einen Schaffensprozess beansprucht wird. Während in der klassischen Auffassung von Kultur das Werk (Werkästhetik) bzw. sein Wirken und Wahrgenommen-Werden (Rezeptionsästhetik) im Mittelpunkt stehen, wendet sich die Gegenwartskultur verstärkt der eigenen Gemachtheit zu und stellt den Prozess in den Mittelpunkt (Produktionsästhetik). Das Format des Making-ofs – allgemein verstanden als Beobachtung, Beschreibung und Inszenierung von Produktionsprozessen – erscheint so als ein allgegenwärtiges Phänomen der zeitgenössischen Kultur, die damit zumindest potentiell zur Kultur der Hochstapler_innen wird. Die Untersuchung dieses Phänomens im Zuge kulturwissenschaftlicher Überlegungen erscheint so in hohem Maße gerechtfertigt.

Eine Plattform zur wissenschaftlichen Untersuchung des Phänomens Making-of: *Making-of – Ein Lexikon*

Eben jene Analyse des Phänomens Making-of war das Ziel einer Arbeitsgruppe des vierten Geisteswissenschaftlichen Kollegs der Studienstiftung des deutschen Volkes (2011–2013) unter der Leitung von Stephan Porombka und Jens Roselt. Die Arbeitsgruppe untersuchte zunächst verschiedene Formen des Making-ofs wie beispielsweise das klassische filmische Making-of, aber auch Kochshows, Do-it-yourself-Videos, Tagebücher oder Castingshows. In allen Fällen dient der Begriff des Making-ofs als Beschreibungskategorie, die als Gemeinsamkeit dieser unterschiedlichen Formate die Beschreibung und Inszenierung eines Produktionsprozesses betont. Darüber hinaus wurde der Begriff aber nicht nur auf sein deskriptives, sondern dezidiert auch auf sein analytisches Potential hin untersucht: Dabei ging die Arbeitsgruppe der Frage nach, wie das Verhältnis zwischen dem beobachteten Prozess und seinem ihn beobachtenden, ästhetisierenden und damit inszenierenden Making-of gestaltet sein kann. Als

3 Vgl. Wieland Schwanebeck: Klassisches Making-of. In: *Making-of. Ein Lexikon* (2013). http://making-of-lexikon.de (Zugriff am 03.06.2014).

ein Ergebnis dieser Überlegungen kann die Typologie verschiedener Making-ofs gelten, die die „chronologisch[e] Situierung [des Making-ofs] gegenüber dem Produktionsprozess“[4] als Differenzkriterium betrachtet. Als retrospektives Making-of können in diesem Zusammenhang „diejenigen Making-ofs bezeichnet werden, die den Produktionsprozess aus zeitlicher Distanz im Rückblick beobachten“,[5] während prospektive Making-ofs „einen zum Zeitpunkt der Beschreibung in der Zukunft liegenden Produktionsprozess beschreiben.“[6] Demnach können klassische filmische Making-ofs, deren Material zwar während des Prozesses der Dreharbeiten entsteht, die aber erst nach deren Abschluss gleichsam *ex post* kompiliert werden, als retrospektive Making-ofs gelten, während Simulationen und nicht zuletzt Projektanträge Formen des prospektiven Making-ofs darstellen. Die Making-ofs des dritten Typs werden als simultane bezeichnet. Bei ihnen fällt der Prozess mit seiner Beobachtung ununterscheidbar zusammen.[7] Ein Beispiel für diesen Typ ist das Fernsehformat der Castingshow, bei dem oftmals der Prozess (die Entstehung bzw. Formung eines Stars) von seiner Beobachtung und Inszenierung (der konkreten Sendung wie beispielsweise *Deutschland sucht den Superstar*) kaum zu trennen ist. Wie derartige Systematisierungsbemühungen belegen, verstand es die Arbeitsgruppe auch als ihre Aufgabe, erste Versuche zur Entwicklung eines ‚Toolkits‘ vorzustellen, mit dem künstlerische Prozesse in ihrer Gemachtheit untersucht werden können. Die Ergebnisse der Untersuchungen liegen mittlerweile in Form der Online-Publikation *Making of – Ein Lexikon* vor, die fortlaufend ergänzt und bearbeitet wird, um des Phänomens Making-of in der Gegenwartskultur habhaft zu werden. Die offene Lexikonstruktur, die die Ergänzung und (Neu-)Verlinkung der Lemmata zulässt, macht diese Ergebnisse grundsätzlich erweiterbar, trägt dem dynamischen Untersuchungsgegenstand Rechnung und möchte sich als Plattform zur interdisziplinären, multimedialen und interrelationalen Untersuchung des Kulturphänomens Making-of etablieren.[8]

4 Jannis Funk: Retrospektives Making-of. In: *Making-of.*

5 Ebd.

6 Jannis Funk: Prospektives Making-of. In: Ebd.

7 Vgl. Jannis Funk: Simultanes Making-of. In: Ebd.

8 Strukturell unterscheidet das Online-Lexikon zwischen Theorie- und Beispielartikeln. In letzteren werden konkrete Making-ofs bzw. Making-of-Formate vorgestellt, während die Theorieartikel im Geiste eines Toolkits Konzepte, Begrifflichkeiten und Theorien aus verschiedenen Disziplinen der Kulturwissenschaften vorstellen, die aus dem Blickwinkel des Phänomens ‚Making-of‘ dabei neu perspektiviert werden.

Mittels jenes Werkzeugkoffers lässt sich das klassische Making-of[9] zum Kinofilm gleich in mehrfacher Hinsicht als ‚hochstapelnde‘ Gattung schlechthin charakterisieren: Zum einen ist da der Werbeeffekt, der den fertigen Film als zu vermarktendes Produkt im günstigsten Licht erscheinen lassen muss. Zum anderen ist das Making-of als DVD-Beigabe stets das Narrativ der Produzierenden selbst und wird gemäß deren Regeln und Perspektivierungen entwickelt. In den meisten Fällen besteht die Vorgabe, im Making-of eine Erfolgsgeschichte zu erzählen. Einige bemerkenswerte Ausnahmen von dieser Regel wie die Dokumentation *Lost in La Mancha* (USA 2002, R: Keith Fulton / Louis Pepe) über Terry Gilliams gescheiterte Verfilmung von *Don Quichote* haben inzwischen zwar Berühmtheit erlangt, grundsätzlich herrscht aber schon beim Dreh des Making-ofs, welcher die Dreharbeiten des Films meist zeitlich wie örtlich begleitet, die Übereinkunft zwischen allen Beteiligten, dass es sich bei dem Film, dessen Entstehen dokumentiert wird, um einen Erfolg handeln wird, er jedenfalls etwas bisher noch nicht Dagewesenes darstellt. Diese Übereinkunft ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass ihre Richtigkeit sich in großen Teilen erst in der Zukunft erweisen wird: Ein gewisses Talent zum Hochstapeln muss also bei allen Beteiligten vorausgesetzt werden, wenn sie beispielsweise, ohne die Szenen schon digital bearbeitet gesehen zu haben, von noch nie dagewesenen Stunts und technischen Effekten sprechen. Die Prozessbeobachtung und -offenlegung, die das filmische Making-of verspricht, ist folglich zu großen Teilen eine Inszenierung eben dieses Produktionsprozesses mit der Zielvorgabe, das Endprodukt als erfolgreich und einzigartig darzustellen – Hochstapeln gehört dabei also, gerade hinsichtlich der marketingtechnischen Bedeutung des filmischen Making-ofs, zum Geschäft.

Zwischen Authentizitätsversprechen und Inszeniertheit: Hochstapelei in Making-of-Formaten

Das Nämliche gilt jedoch auch für alle anderen Making-of-Formate: Jedem Narrativ des Machens ist ein hochstaplerischer Gestus inhärent, unabhängig davon, ob es sich dabei um (ent)mystifizierende Künstlerporträts (wie die Dokumentation *Gerhard Richter Painting*, D 2011, R: Corinna Belz) handelt oder um Kochshows, die in vielen

Weitere Lemmatavorschläge und Artikel gemäß dieser Systematik können jederzeit an die Redaktion des Lexikons geschickt werden (kontakt@making-of-lexikon.de).

9 Vgl. Schwanebeck: Klassisches Making-of.

Fällen nicht zum Nachkochen einladen, sondern lediglich die Wartezeit auf die Tiefkühlpizza verkürzen.[10] In diesem Sinne kann auch das Facebook-Profil, auf dem in einem Fotoalbum der Prozess des Erlernens des Surfens im letzten Sommer beschrieben wird, wobei allerdings die Bilder der peinlichsten Stürze zu Gunsten der erfolgreichsten Wellenritte zurückgestellt wurden, genauso als Making-of gelten wie die mediale Beobachtung der Formung des nächsten Topmodels, bei der das Augenmerk von Kamera und damit auch Fernsehpublikum nur auf bestimmten Aspekten des Prozesses liegt – auf anderen dagegen ausdrücklich nicht. Die Ironie, mit der Titel wie *Deutschland sucht den Superstar* und *Germany's Next Topmodel* mit dem eigenen hochstaplerischen Charakter kokettieren, wird von Staffel zu Staffel augenfälliger. Längst erwartet niemand mehr ernsthaft die Entdeckung eines „Supertalents": Der formulierte übertriebene Anspruch gilt nur noch als Feigenblatt für die Zurschaustellung und Inszenierung des Castingprozesses.

Dieser Aspekt der Inszeniertheit aller Making-ofs widerspricht auf den ersten Blick dem Versprechen der Authentizität, dem sich viele Making-of-Formate verpflichtet fühlen, „versprechen sie doch oftmals eine Offenlegung des ‚echten', ‚unverfälschten', eben des authentischen Produktionsprozesses."[11] In jüngerer Vergangenheit wurde die antonyme Beziehung der Begriffe ‚Authentizität' (im Sinne von ‚Echtheit') und ‚Inszenierung' (im Sinne von ‚Schein') jedoch stark in Zweifel gezogen. So stellt etwa Erika Fischer-Lichte fest, dass grundsätzlich alles, was wahrgenommen werden kann, zuerst inszeniert werden muss – auch das Authentische: „Denn Inszenierung produziert nicht Schein, sondern läßt etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten".[12] Auch und gerade wenn das Making-of Authentizität beansprucht, liegt allein in der Wahl des Materials und des Formats bereits eine Inszenierung des beobachteten Produktionsprozesses vor, die bestimmten Regeln und Vorgaben unterworfen ist – der Hochstapelei ist in gewissem Sinne also Tür und Tor geöffnet. So wird beispielsweise im filmischen Making-of Authentizität meist nicht nur auf der Ebene der Prozessaufdeckung inszeniert,

10 Vgl. Laura Hindelang: Kochshows. In: *Making-of.*

11 Felix Lempp: Authentizität. In: Ebd.

12 Erika Fischer-Lichte: Theatralität und Inszenierung. In: Dies. / Christian Horn / Isabel Pflug / Matthias Warstat (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität.* Tübingen / Basel: Francke 2007, S. 9–28, hier S. 22.

indem den Zuschauer_innen ein Blick auf den ‚tatsächlichen‘ Ablauf der Dreharbeiten versprochen wird, sondern auch in Bezug auf die Schauspieler_innen, indem die Ebenen von Rolle und Darsteller_in bewusst verwischt werden:

> Ihr Auftreten im Film, so die Botschaft der Making-of-Narration, ist […] von Seiten der Schauspielerinnen und Schauspieler kein ‚Schlüpfen in eine fremde Rolle‘, sondern das Ausspielen eigener Lebenserfahrungen in der ‚Rolle ihres Lebens‘: Als authentisch gilt hier also das, was nicht erfunden oder durch Rollenarbeit aufgebaut werden muss, sondern was der Schauspieler aus seinem eigenen, echten Leben direkt in die Rolle einfließen lässt.[13]

Das Beispiel von der Bedeutung des Versprechens ‚authentischer‘ Prozessbeschreibung für Making-of-Formate macht deutlich, dass sich für sie bereits Gattungsmerkmale herausgebildet haben, welche die Rezipient_innen mit dem Begriff des Making-ofs verbinden: Die Zuschauer_innen wissen, was sie beispielsweise von einem filmischen Making-of erwarten.

Die Enttarnung eines hochstapelnden Formats: Das Faking-of *Rain of Madness*

Welche Rolle das Phänomen der Hochstapelei im Kontext derartiger Gattungsmerkmale spielt, soll abschließend an einem Beispiel erläutert werden. Es handelt sich dabei allerdings nicht um ein filmisches Making-of oder einen Dokumentarfilm, sondern um eine Persiflage auf eben diese Formate.[14] Diese Auswahl bietet sich an, weil Persiflagen besonders Gattungsmerkmale bzw. -konventionen ihrer Vorbilder in den Blick nehmen: Persifliert wird das Typische, und das sind hier u. a., wie sich zeigen wird, Aspekte der Hochstapelei. Als sekundierende PR-Maßnahme im Rahmen der Bewerbung der Komödie *Tropic Thunder* (USA 2008, R: Ben Stiller) wurde der Trailer zu einer angeblichen Dokumentation der Dreharbeiten unter dem Namen *Rain of Madness* (USA 2008, R: Justin Theroux) lanciert, um das bereits vom eigentlichen Hauptfilm betriebene,

13 Lempp: Authentizität.

14 Wie schon Craig Hight betont, hat das Genre des filmischen Making-ofs eine Vielzahl von Ausprägungen, die von in der Produktion fast vollständig von Werbeinteressen geleiteten „extended trailers“ bis zu Dokumentationen, „[which] open a space for debate over the overall social, political and cultural value of the film in question“, reichen. (Hight: Making-of Documentaries, S. 7) All diesen Formen gemeinsam ist dabei der behauptete oder tatsächliche Anspruch, den Produktionsprozess des entsprechenden Films für die Zuschauer_innen transparent zu machen.

parodistisch-metafiktionale Spiel um noch eine weitere Referenzschicht anzureichern. Stillers *Tropic Thunder* ist eine bombastische Satire auf den Hollywoodbetrieb und basiert u. a. auf der ausführlich dokumentierten Entstehungsgeschichte von *Apocalypose Now* (USA 1979, R: Francis Ford Coppola). Der Film nimmt eine kritische Bewertung gängiger Hollywoodpraxis vor, das Thema Krieg (und v. a. das nationale Trauma Vietnam) in actionlastige Materialschlachten zu verwandeln, die zugleich ausreichend Raum für Pathosmonologe und (zumindest vorgeblich) kritische Auseinandersetzungen mit dem Sujet lassen – eine Formel, die sich u. a. im Fall der Oscargewinner *Platoon* (USA 1986, R: Oliver Stone) und *Forrest Gump* (USA 1994, R: Robert Zemeckis) bestens bewährt hat. Mit seiner besonderen Konzentration auf *Apocalypse Now* thematisiert Stillers Film die Legenden um den völlig aus dem Ruder gelaufenen Coppola-Film, die inzwischen untrennbar mit seiner Rezeptionsgeschichte verbunden sind. So, wie der von Marlon Brando gespielte Colonel Kurtz in *Apocalypse Now* dem Wahnsinn verfällt und im Dschungel „den Endpunkt des totalitären Staates [erreicht], ein Stadium des totalen Krieges",[15] so brachte auch Coppola seine Crew – jedenfalls dem dominanten Narrativ zufolge – beim Dreh auf den Philippinen (der zudem von einer Naturkatastrophe heimgesucht wurde) mit diktatorischer Willkür wiederholt an den Rand des völligen Zusammenbruchs. Hinzu kamen die Allüren des exzentrischen Schauspielers Brando, ein unfertiges Drehbuch und Konfrontationen mit den örtlichen Behörden – jede dieser Krisen greift *Tropic Thunder*, die Geschichte eines gescheiterten Vietnamfilmdrehs, auf. Hier führen die Egos der Hauptdarsteller, der im Würgegriff des Studios zappelnde Regisseur und zahlreiche Pannen beim Dreh sogar zum Abbruch der Produktion, so dass ein in *Tropic Thunder* auftauchendes Reporterteam bald über den Dreh zu berichten weiß, dieser sei „one month behind schedule, just five days into shooting." Das Faking-of[16] *Rain of Madness* vollzieht diesen (fiktiven) Katastrophendreh nach und parodiert dabei selbst die vom Coppola-Dreh berichtende, mehrfach preisgekrönte, retrospektive Dokumentation *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (USA 1991, R: Fax Bahr / George Hickenlooper / Eleanor Coppola).

15 Marcus Stiglegger: *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 160.

16 Vgl. Wieland Schwanebeck: Faking-of. In: *Making-of*.

Abb. 1: Werner-Herzog-Parodie in *Rain of Madness*.

In *Rain of Madness* übernimmt Justin Theroux, ein Mitautor des Skripts von *Tropic Thunder*, die Rolle des Dokumentarfilmers Jan Jürgens, der in seinem Äußeren vor allem durch Schnurrbart und deutschen Akzent deutlich an den jungen Werner Herzog erinnert. Auch die Hauptdarsteller des Films spielen im Faking-of mit, welches das grandiose Scheitern der Dreharbeiten zu einem fiktionalen Vietnam-Kriegsfilm namens *Tropic Thunder* zu dokumentieren vorgibt. Interessant im Rahmen der hier untersuchten Fragestellung ist dabei, dass die komischen Effekte der Persiflage vor allem durch die Überzeichnung oder komische Brechung der inzwischen für die Gattung des filmischen Making-ofs bzw. der Dokumentation konstitutiven Merkmale hervorgerufen werden und dass in diesem Zusammenhang der Aspekt des Hochstapelns eine bedeutende Rolle spielt.
Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Faking-ofs, wenn die Stimme Jan Jürgens' aus dem Off die Bootsfahrt durch einen bedrohlich wuchernden Dschungel, vorbei an Indigenen mit Maschinengewehren, durch philosophische Fragestellungen pathetisch auflädt und damit, nicht untypisch für die Dokumentation der Dreharbeiten eines Kriegsfilms, dessen Aussageabsichten im Existentiellen verortet:

> War. A theme that has inspired countless directors and Hollywood productions. But what is war? What does it mean to take another man's life? Is war murder or institutionalized genocide? What is it in our nature that compels perfectly rational human beings to kill one another?

Dieses Pathos wird allerdings schon in der nächsten Szene radikal gebrochen, wenn Jürgens lakonisch feststellt: „None of these questions interested me! What interests me is making a documentary about the making of a film that led to its own unmaking!“ In der Art, wie die grundlegenden Fragestellungen hier beiläufig erledigt werden und sich die erklärte Absicht des Films auf das Handwerkliche konzentriert – nämlich die Dokumentation der Produktion (oder gerade Nicht-Produktion) eines anderen Films –, wird gleichzeitig das philosophische Gebaren anderer Making-of-Formate, welche die Behandlung, wenn nicht gar Beantwortung von Menschheitsfragen im begleiteten Film versprechen, lächerlich gemacht. Die Komik stellt sich in diesem Falle also nicht so sehr durch die übertriebene Verwendung typischer Stilmittel des filmischen Making-ofs her, sondern eher durch deren radikale Enttarnung als Hochstapelei. Parallel zur verbalen Pointe setzt *Rain of Madness* noch einen visuellen Gag, der einerseits das journalistische Ethos des Making-ofs kritisch hinterfragt und andererseits den Vorwurf an den Paratext, sich allein parasitär vom Hauptwerk zu ernähren, ins Bild rückt: Jürgens besucht das Filmset von *Tropic Thunder* und bedient sich dort ungeniert am Buffet für die Crew, statt ernsthaftes Interesse am Produktionsprozess zu zeigen.

Darüber hinaus findet sich auch die besagte Überbetonung von typischen Stilmitteln des Making-ofs in *Rain of Madness*. Als Beispiel sei eine Szenenfolge angesprochen, die sich mit dem oben bereits behandelten Aspekt der im Making-of behaupteten Authentizität des Spiels der Darsteller auseinandersetzt. Im Faking-of spielt Robert Downey jr. die Rolle des Method Actors Kirk Lazarus, der eigentlich die Hauptrolle im angeblichen Film übernehmen soll, für sich aber – als weißer Australier! – die Rolle eines schwarzen Platoonmitglieds verlangt. Um diese Rolle authentisch verkörpern zu können, lässt er sich durch einen chirurgischen Eingriff die Haut künstlich dunkeln. Dies zielt eindeutig karikierend auf die in den Making-of-Formaten so oft behauptete Authentizität der Rollendarstellung der Schauspielerinnen und Schauspieler, schlüpft Kirk Lazarus doch im wahrsten und damit gleichzeitig wahnwitzigsten Sinne des Wortes ‚in die Haut‘ seiner Rolle. Allerdings erschöpfen sich weder *Rain of Madness* noch *Tropic Thunder* in einseitiger Polemik gegen die Verlogenheit Hollywoods, sondern richten ihre Satire auch gegen Erinnerungspolitik im Allgemeinen. So kommt es zur Dopplung des Hochstaplermotivs

Abb. 2: Robert Downey jr. als egozentrischer Method Actor in *Rain of Madness*.

auf der Ebene des Referenzfilms, denn auch die mit viel Bombast und Authentizitätsgarantie angepriesene tragische Geschichte des gescheiterten Platoons, die in *Tropic Thunder* auf die Leinwand gebracht werden soll, entpuppt sich als bloße Erfindung – der von Nick Nolte gespielte angebliche Kriegsheld, Sgt. John ‚Four Leaf‘ Tayback ist ein Hochstapler, was die eitel dahinredenden Mimen, die seine Geschichte auf die Leinwand bringen wollen, zu doppelten Fakes macht.[17] Auch deren psychologische Motivation für das eigene Schauspiel (von Darstellern in Making-ofs nicht selten minutenlang in Interviews ausgebreitet und noch für die Darstellung der psychologisch ausgefallensten Rolle um Ankerpunkte im eigenen Leben angereichert) wird in *Rain of Madness* persifliert, indem Lazarus seinem Vater auf recht ungewöhnliche Weise für sein Talent dankt: „Every day that I wake up I thank my father for being an abusive alcoholic, because it was that exact kind of environment that I find makes great talent.“

In dieser Auseinandersetzung mit dem Authentizitätspostulat der Making-ofs wird der komische Effekt nicht durch eine ausdrückliche Brechung erzielt, wie noch im Falle der Aussage Jan Jürgens’,

17 In einer Szene, die später noch aus *Tropic Thunder* herausgeschnitten wurde und die sich als Extra auf der DVD des Films findet, rühmt der Protagonist Tugg Speedman (Ben Stiller), der am Schluss den Oscar gewinnt, in seiner Dankesrede dennoch ‚Four Leafs‘ Leistung mit einem Satz, der für alle Hochstapler gelten mag: „Thank you for lying with such honesty!“

dass ihn all die typischerweise gestellten großen Menschheitsfragen nicht interessierten, sondern in der Übersteigerung der Stilmittel des Making-ofs bis ins Absurde. Hier zeigt sich abermals eine starke Verbindungslinie zum Phänomen des Hochstaplers: Hochstapelei ist in gewisser Weise auch der Clownerie verwandt, den guten Hochstapler zeichnet aber aus, dass ihm der Balanceakt zwischen kunstvoller Täuschung und übertriebener – das bedeutet: zu offensichtlicher – Lüge gelingt. Ähnlich muss das gute Making-of die gewünschte Deutungshoheit über den Produktionsprozess so inszenieren, dass diese nicht aufdringlich und damit lächerlich wirkt, sondern wie nebenbei vermittelt wird. Die Betonung authentischer Schauspielleistungen darf beispielsweise eben nicht in den Bereich des Unglaubwürdigen, Grotesken führen, sondern muss der Realität immer so weit verpflichtet bleiben, dass sie die Rezipient_innen noch in das Narrativ eines Making-ofs als Offenlegung von Produktionsprozessen integrieren können: Natürlich weiß man als Zuschauer_in, dass man vermutlich nicht wirklich ganz objektiv die Filmentstehung durch das Making-of vorgeführt bekommt, selbstverständlich ahnt man, dass Werbeabsichten oder zumindest die Deutungsabsichten der Produzent_innen mitspielen, wie es durch die paratextuelle Verfasstheit des Making-ofs vorgezeichnet ist. Nach Genette ist der Paratext (den er als „Anhängsel" zum literarischen Text im Sinne eines „vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar[s]" bestimmt)[18] stets als Beiwerk auf einen Referenztext bezogen, womit – im Hinblick auf die zeitgenössische Medienumgebung – auch das Making-of einen solchen Paratext darstellt, der gemeinsam mit anderen Bonusmaterialien auf den Film-DVDs „diverse Zugänge zum Werk [ermöglicht] und […] den jeweiligen Referenzfilm mit multiplen Diskursschichten an[reichert]."[19] Daher ist es in der Regel eher das mit einigem zeitlichen Abstand produzierte, zumeist einem Filmklassiker oder einer legendär gescheiterten Großproduktion gewidmete Making-of, in dem die Ehrlichkeit überwiegt bzw. auch Raum für kritische Stimmen ist – dass Pierce Brosnan z. B. mit seiner eigenen Laufbahn als James Bond äußerst unzufrieden ist und die einzelnen Filme für gründlich misslungen hält, erfährt man nicht im anlässlich des Kinostarts bzw.

18 Gérard Genette: *Paratexte,* aus d. Franz. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main / New York: Campus 1992, S. 10.

19 Wortmann: DVD-Kultur, S. 98.

der DVD-Auswertung lancierten Making-of, sondern im Interview mehr als zehn Jahre später.[20]

Obwohl diese Konventionen vom Publikum natürlich durchschaut werden, erfreuen sich auch die der bloßen Werbung für den Film verpflichteten Making-ofs weiterhin großer Beliebtheit, denn so wie dem versierten Hochstapler ein gewisser übermäßiger Charme oder manche unglaubliche Geschichte verziehen werden, sieht man beim Making-of über die eine oder andere Schönfärberei hinweg – solange sie eben noch in die Vorstellung vom Making-of als insgesamt neutrale, informierende Form der Offenlegung eines Produktionsprozesses integriert werden kann. Dieser Fiktionskontrakt zwischen Making-of-Macher_innen und ihren Zuschauer_innen gleicht folglich auf frappante Weise dem zwischen Hochstapler_innen und deren Publikum: Hochgestapelt wird nur dort, wo ein solches existiert und den Hochstapelnden zu seinen Täuschungen motiviert, indem es Bereitschaft zeigt, ihm „in die Falle zu gehen“, wie es Wieland Schwanebeck in der Einleitung zum vorliegenden Band formuliert. Der Akt des Hochstapelns ist an den Akt des Erzählens gebunden,[21] erst in der Durchsetzung des Wahrheits- und Gültigkeitsanspruchs des eigenen Narrativs jenseits der Sphäre des Fiktionalen und angesichts eines Gegenübers wird der Erzähler zum Hochstapler. Dabei verzeiht das Publikum manche Schwindelei und charmante Übertreibung, solange diese aufregende Doppelbödigkeit nur nicht den Kern der gesamten Rolle betrifft. Wieder ist es das Faking-of *Rain of Madness*, das abschließend klarstellt, dass in diesem Fiktionskontrakt die eigentliche Berechtigung des Making-ofs liegt, nicht in einer objektiven Prozessoffenlegung: Der Regisseur und die Hauptdarsteller des angeblich zu drehenden Films sind mit dem Hubschrauber in ein asiatisches Krisengebiet geflogen und verschwunden. Jan Jürgens folgt ihnen und findet im Dschungel ein Videoband, das den Tod und die grausame Zerstückelung der Hauptdarsteller und ihres Regisseurs zu zeigen scheint. Die Zuschauer_innen sehen von diesem Material nichts, beobachten nur Jan Jürgens, der fassungslos auf den Bildschirm eines Fernsehers starrt. Mit dem Tod der Filmcrew muss auch das Making-of-Format

20 Vgl. Horatia Harrod: Pierce Brosnan: ‚I was never good enough as Bond‘. In: *The Telegraph*, 12.04.2014. http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10755167/Pierce-Brosnan-I-was-never-good-enough-as-Bond.html (Zugriff am 03.06.2014).

21 Vgl. hierzu das Kapitel zum Verhältnis von Hochstapelei und Erzählen in Wieland Schwanebeck: *Der flexible Mr. Ripley. Hochstapelei und Männlichkeit in Literatur und Film*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2014, S. 54–63.

der Dokumentation der Filmentstehung enden und so wendet sich Jürgens ein letztes Mal an seine Zuschauer_innen, indem er ihnen den Sinn seines Filmschaffens erklärt:

> But what is important is not the amazing footage that you will never see but instead the lives of the actors who tried to make *Tropic Thunder*. […] Why did the cast sabotage itself? And finally: What about Hollywood, the land of false promises? What is the answer to all these questions? I will never tell you! What I have shown you is in the end the truth, not the spoon-fed Hollywood version of it. This time, unlike Hollywood, you must decide for yourselves what is real and what is illusion.

Auch in Formaten des Making-ofs wird also nicht Illusion von Realität geschieden, diese Aufgabe wird den Rezipient_innen aufgetragen. Der Dokumentarfilmer inszeniert sich sogar als die Instanz, die auf mache Fragen der Zuschauer_innen Antworten haben könnte – diese aber gerade nicht verrät. Die Komik dieses Endes des Faking-ofs liegt dabei gerade nicht darin, dass es ein völlig anderes Ziel verfolgte als ein ‚echtes' Making-of, ganz im Gegenteil: *Rain of Madness* deckt auf, dass es filmischen Making-of-Formaten nie um die objektive Prozessoffenlegung geht, sondern um die Entwicklung und Durchsetzung des eigenen Narrativs, um das Schaffen von Künstlerfiguren,[22] um das Erregen – nicht die Befriedigung! – von Neugier. Dass Jan Jürgens dies seinem Publikum in der letzten Einstellung an den Kopf wirft, reizt zum Lachen, weil es der Gattung die Illusion der objektiven Prozessaufdeckung nimmt: Das Making-of als hochstapelnde Gattung ist aufgeflogen und ein aufgeflogener Hochstapler wird leicht zum Clown – oder aber, wie Felix Krull, zum Romancier!

22 Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Referenz auf Herzog, der seine *auteur*-Persona u. a. durch Dokumentarfilme geschaffen hat, in denen entweder das eigene Werk im Vordergrund steht (so etwa in *Mein liebster Feind* von 1999, der filmischen Aufarbeitung seines Verhältnisses zu Klaus Kinski), oder in denen Herzog selbst im Film präsent ist – nicht zuletzt auch durch seine in stark akzentuiertem Englisch vorgetragenen Voice-Over-Kommentare. Zu Herzogs Selbstparodie im Faking-of *Incident at Loch Ness* (USA 2004, R: Zak Penn) vgl. Schwanebeck: Faking-of.

Abbildungsnachweise

Lukas Stopczynski: Mika lügt nicht.

Sämtliche Abbildungen © Lukas Stopczynski.

Felix Lempp / Jannis Funk: „Some New Things Never before Seen!“

Sämtliche Abbildungen aus *Rain of Madness*. Als Bonus Feature enthalten auf der 3-Disc Special Edition von *Tropic Thunder* (USA 2008, R: Ben Stiller). DVD. DreamWorks Home Entertainment 2009.

Wieland Schwanebeck: Willkommen im Hochstapler-Biotop.

Abb. 1 *Krippendorf's Tribe* (*Jagabongo: Eine schrecklich nette Urwaldfamilie*, USA 1998, R: Todd Holland). DVD. Walt Disney Studios 2005.

Abb. 2 Hellmuth Karasek: Die Keule als Bumerang. In: *Hamburger Abendblatt*, 20.07.2013. http://www.abendblatt.de/glosse/article118228249/Die-Keule-als-Bumerang.html (Zugriff am 09.06.2014).
© Andreas Laible.

Bernhard Stricker: Nachahmung und Theatralität.

Abb. 1 *All about Eve* (*Alles über Eva*, USA 1950, R: Joseph L. Mankiewicz). DVD. Twentieth Century Fox 2005.

Stephan Porombka: Über die Notwendigkeit.

Abb. 1 Karl-Theodor zu Guttenberg – Der Herr der Bilder. In: *Spiegel Online*, 03.03.2011. http://www.spiegel.de/fotostrecke/karl-theodor-zu-guttenberg-der-herr-der-bilder-fotostrecke-65286.html (Zugriff am 09.06.2014). © DDP.

Autorinnen und Autoren

Anna Foerster studiert Psychologie im Masterstudiengang an der Universität Würzburg. Sie interessiert sich für den Einfluss von Lügen auf beobachtbares Verhalten und untersucht diese Fragestellung mit Verhaltensexperimenten und elektrophysiologischen Methoden.

Jannis Funk studierte Film- und Fernsehproduktion in Potsdam-Babelsberg. Bis zum Diplom 2014 wurde er von der Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten mbH (VFF) sowie der Studienstiftung des deutschen Volkes als Stipendiat gefördert und war u. a. Teilnehmer des Berlinale Talent Campus 2012. Er betreut als Mitherausgeber das Online-Lexikon *Making-of. Ein Lexikon*, das eine Plattform für die interdisziplinäre Erforschung des Phänomens Making-of in der Gegenwartskultur bietet.

Anne Herrmann studierte in Leipzig Kommunikations- und Medienwissenschaft und war als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes und des DAAD zu Forschungsaufenthalten u. a. an der E. W. Scripps School of Journalism (Ohio University), der University of Southern California (Los Angeles) sowie am Centre Nationale de la Recherche Scientifique (Paris). Zu ihren Forschungsinteressen zählen die Gerüchteforschung, Innovations- bzw. Diffusionsforschung, Wissenschaftskommunikation sowie qualitative Sozialforschung.

Felix Lempp studierte Germanistik, Geschichtswissenschaften und Erziehungswissenschaften in Eichstätt und seit 2013 Deutsche Literatur in Freiburg im Breisgau. Bis zum 1. Staatsexamen für ein Lehramt am Gymnasium in Bayern wurde er von der Studienstiftung des deutschen Volkes und dem Max Weber-Programm des Freistaates Bayern als Stipendiat gefördert. Neben dem Studium betreut er als Mitherausgeber gemeinsam mit anderen (ehemaligen) Stipendiat_innen der Studienstiftung das Online-Lexikon *Making-of. Ein Lexikon*.

Roland Pfister, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Psychologie der Universität Würzburg, beschäftigt sich mit den kognitiven Grundlagen menschlicher Verhaltenssteuerung. Er hat im Jahr

2013 mit einer Arbeit über kognitive Auswirkungen bewusster Regelverstöße promoviert (*Breaking the Rule: Cognitive Conflict during Deliberate Rule Violations*). Darüber hinaus interessiert er sich für methodische Ansätze der experimentellen Verhaltensforschung und hat in diesem Zusammenhang verschiedene Artikel sowie ein Lehrbuch (*Inferenzstatistik verstehen: Von A wie Signifikanztest bis Z wie Konfidenzintervall*, 2013) veröffentlicht.

Stephan Porombka ist experimenteller Kulturwissenschaftler und produktiver Gegenwartsbeobachter. Nach Tätigkeiten an den Berliner Universitäten FU und HU sowie an der Universität Hildesheim ist er seit 2013 Professor für Texttheorie und Textgestaltung an der Universität der Künste Berlin. Ausgewählte Publikationen: *Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos* (2001), *Felix Krulls Erben* (2001), *Kollektive Kreativität* (hrsg. mit Wolfgang Schneider und Volker Wortmann, 2005), *Kritiken schreiben. Ein Trainingsbuch* (2006), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung. Die klassische Moderne* (hrsg. mit Silvio Vietta, 2009), *Schreiben unter Strom* (2012).

Wieland Schwanebeck ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Professur für Englische Literaturwissenschaft an der TU Dresden, wo er sein Studium der Anglistik und Germanistik 2009 mit dem 1. Staatsexamen und 2010 mit dem Magister Artium abschloss, und schließlich 2013 mit einer Arbeit zum Hochstaplermotiv im Werk von Patricia Highsmith promoviert wurde. Zu seinen Schwerpunkten in Forschung und Lehre zählen u. a. Gender Studies und Männlichkeitsforschung, britische Filmgeschichte, Alfred Hitchcock und Hochstaplerfiguren. Ausgewählte Publikationen: *Annäherungsversuche: Der Universitätsroman und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur* (2012), *Der flexible Mr. Ripley: Hochstapelei und Männlichkeit in Literatur und Film* (2014), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (hrsg. mit Stefan Horlacher und Bettina Schötz, in Vorbereitung), zahlreiche Aufsätze u. a. in *Literature/Film Quarterly*, *Adaptation* und *Wirkendes Wort*.

Katharina Schwarz ist Diplom-Biologin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Systemische Neurowissenschaften am Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf. Sie untersucht, wie Erwartungen kognitive Leistung und Schmerzwahrnehmung beeinflussen

und schreckt dabei auch nicht vor pharmakologischen Interventionen oder gefürchteten Geschlechter-Stereotypen zurück.

Sophie Spieler studierte Englisch und Deutsch an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, der Technischen Universität Dresden und als Fulbright-Stipendiatin an der Fairfield University in Connecticut (USA). 2012 schloss sie das 1. Staatsexamen mit einer Arbeit zur Konstruktion von Männlichkeit in ausgewählten Werken Edith Whartons ab und entwickelte als Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Nordamerikanische Literatur an der TU Dresden ein Dissertationsprojekt zum Elitendiskurs in den USA. Seit Oktober 2013 ist sie Promotionsstipendiatin an der Graduate School of North American Studies des John-F.-Kennedy-Instituts der Freien Universität Berlin.

Lukas Stopczynski studierte Design und Architektur in Münster, Wien und Stuttgart. Nach dem Bachelor (2010) erhielt er u. a. Stipendien für Valerio Olgiatis Masterclass in Istanbul und die AA Summer School in Tel Aviv. Neben Freelancetätigkeiten im Spannungsfeld von Grafik, Architektur und Kunst partizipierte er u. a. mit seiner Rauminstallation „Neubau 4“ an der Bewerbung von Katowice zur Europäischen Kulturhauptstadt 2016 und entwickelte als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes diese Ideen in seinem Forschungsprojekt zum alternativen Tourismus für die Region Schlesien weiter. Hieran schlossen sich Workshops zur Architekturvermittlung in Polen sowie seine Teilnahme als DAAD-Stipendiat an der Sommerakademie der GUC in Kairo an. 2013 gewann er mit der interdisziplinären Projektgruppe unter Prof. Cordula Güdemann und Prof. Mark Blaschitz den Akademiepreis der Stuttgarter Kunstakademie für die Installation „living with art“.

Bernhard Stricker studierte als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes Philosophie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Letzte Veröffentlichungen: „Die ethische Bedeutung des Skeptizismus – Stanley Cavell und Emmanuel Lévinas“ (in: *Phänomenologische Forschungen*, hrsg. von Karl-Heinz Lembeck, Karl Mertens und Ernst Wolfgang Orth. Hamburg: Meiner 2013, S. 127–161) und „Oberflächen und

Tiefen der Philosophie. Wittgenstein über Skeptizismus und Alltagssprache“ (in: *Oben und Unten. Oberflächen und Tiefen*, hrsg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Essen: Die Blaue Eule 2013, S. 141–151).

Sebastian Thede studierte Neuere deutsche Literatur, Neuere Geschichte und Philosophie an der Freien Universität Berlin. Er ist seit 2011 Mitglied des Promotionsstudiengangs Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2013 besuchte er als Visiting Scholar die New York University. Seine Dissertation beschäftigt sich mit Narration, Zufall und Glücksspiel in der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Sonja Veelen ist Diplom-Soziologin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Philipps-Universität Marburg, wo sie zwischen 2001 und 2007 Soziologie, Psychologie und Medienwissenschaften studiert hat. Seit 2007 beschäftigt sie sich in ihrer wissenschaftlichen Arbeit mit dem Hochstapeln. 2012 erschien ihr Buch *Hochstapler: Wie sie uns täuschen. Eine soziologische Analyse der Hochstapelei* im Tectum Verlag. Aktuell promoviert sie zur Frage der Personalauswahl im Hinblick auf hochstaplerisches Bewerbungs*faking*.

Markus Wierschem studierte Anglistisch-Amerikanistische Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Germanistik, Medienwissenschaft und Philosophie an der Universität Paderborn und am St. Olaf College in Northfield, Minnesota. Er unterrichtet Amerikanistik in Paderborn und promoviert zur thematischen Trias von Gewalt, Mythos und Entropie im Romanwerk des amerikanischen Gegenwartsautors Cormac McCarthy. Neben Publikationen zu McCarthy und Peter Ustinov schreibt er auch Musikrezensionen sowie Gedichte und Kurzgeschichten.

Robert Wirth hat Psychologie an der Universität Würzburg studiert und promoviert dort gegenwärtig über Verhaltenskorrelate bewusster Regelverstöße. Dabei versucht er, das klassische Methodenarsenal der Experimentellen Psychologie um neue Technologien zu erweitern, um etwa die Trajektorie von Fingerbewegungen über Tablet-Computer und Smartphones empirisch zu erfassen.