

# Rezeption und Entschlüsselung kompositorischer Authentizitätsstrategien

von Lucie Bader Egloff

Die Schönheit, die Komplexität der Welt wird durch die globalisierten Medien in eine glitzernde Oberfläche verwandelt», meint Jean Perret, Direktor der Visions du Réel, auf dem Podium des Zürcher Dokumentarfilmforums ZDOK.08. Es gebe viele Filme, in deren Bilder wir kein Vertrauen mehr haben könnten. Perret fordert von den Filmen Glaubwürdigkeit, nicht etwa Objektivität, und verlangt viele Elemente von Subjektivitäten, die dem Zuschauer Raum zur Entdeckung lassen.<sup>1</sup>

Auf den Wirklichkeitsbegriff bzw. auf die Authentizität und Glaubwürdigkeit von Film- und Fernsehbildern wird in der aktuellen medienwissenschaftlichen Diskussion besonderes Gewicht gelegt. Dies ist unter anderem auf die massive Erweiterung von hybriden filmischen und televisionären Formen zurückzuführen, in welchen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie Unterhaltung und Information immer mehr verschwimmen.

Der Trend, performatives Realitätsfernsehen zu entwickeln, setzt sich seit den 1990er Jahren fort, und somit auch die Bemühung, die Wirklichkeit des Fernsehens mit all seinen Inszenierungsregeln mit jener des Zuschauers in Verbindung zu bringen. Fernsehsender versuchen, quotenstarke hybride Formate zu entwickeln, die eine hohe Authentizitätsvermutung innehaben, wie beispielsweise Gericht-Shows,<sup>2</sup> Reality-Shows, Doku-Dramen oder Doku-Soaps.<sup>3</sup> Die beabsichtigte Publikumsbindung wird durch die Serialität erhöht. Der klassische Dokumentarfilm mit seiner individuellen Handschrift verkommt mehr und mehr zum Nischenprodukt und wird im Spätprogramm gesendet. «Fernsehen versucht immer, Glaubwürdigkeit zu erzeugen», meint der Fernsehredaktor Urs Aug-

stburger an der Podiumsdiskussion am ZDOK.08 (siehe S. 94). Um Glaubwürdigkeit zu erreichen, sei jedes Mittel recht. Man müsse Authentizität auf eine gewisse Weise aufbereiten, damit sich der Zuschauer darauf einlasse, und seien es nur die 35 oder 40 Sekunden, bevor er sich überlege umzuschalten.

Auch in der Kinofilmproduktion ist ein Wandel in Richtung einer verstärkten Hybridisierung auszumachen. So bedienen sich Spielfilme dokumentarischer Ästhetiken wie beispielsweise die DOGMA 95 Filme<sup>4</sup> und Dokumentarfilme werden teilweise durch Re-Enactment gestaltet, d.h. mit Schauspielern inszeniert, wie etwa das Doku-Drama «Hidden Heart» von Cristina Karrer und Werner Schweizer zeigt. Diese Formen sind als Grenzüberschreitung traditioneller Gattungskonventionen zu interpretieren. Die filmischen Strategien zielen in den dokumentarischen Formen zum grossen Teil auf eine Authentisierung des Dargestellten. Aber auch fiktionale Filme versuchen, obwohl die filmische Wirklichkeit in ihnen artifiziell hergestellt wird, ein hohes Mass an Wirklichkeit zu suggerieren. Damit beschäftigen sich Daniel D. Sponzel und Jan Sebening ausführlich in diesem Band.<sup>5</sup>

## Wahrnehmung von Authentizitätsstrategien

Da im Gegensatz zum fiktionalen Film beim Dokumentarfilm ein gewisser Realitätsbezug gefordert wird, ist der Anspruch auf Authentizität berechtigt. Und dennoch: Die Darstellung einer objektiven Wirklichkeit, wie beispielsweise Siegfried Kracauer<sup>6</sup> oder André Bazin<sup>7</sup> als Vertreter der ontologischen Theorien den Abbildrealismus beschreiben, ist nicht möglich. Das dokumentarische Bild kann keine verlässliche Aussage über eine «objektive Echtheit» eines Objekts machen. Das filmische Bild übernimmt laut Klaus Kreimeier im dokumentarischen Kontext eine Repräsentanzfunktion: «Denn es verweist auf eine bestimmte Ansicht der ausserfilmischen Wirklichkeit, aber es ist kein massstabgerechtes Abbild, geschweige denn ein 1:1-Abbild dieser Wirklichkeit».<sup>8</sup> Diese Tatsache ist im medialen Charakter, in den produktionstechnischen Gegebenheiten, der Subjektivität der Filmgestalterinnen und -gestalter, den filmischen Strategien und nicht zuletzt auch im individuellen Rezeptionsprozess der Zuschauerinnen und Zuschauer begründet. Im Dokumentarfilm wird eine bestimmte, subjektiv gefärbte Wirklichkeit konstruiert. Diese Konstruktion erzeugt Sinn, darf aber nicht als Konstruktion

von Eindeutigkeit interpretiert werden, führt Eva Hohenberger in ihrer Studie zu Realitätsbezügen aus.<sup>9</sup> Die kompositorischen Strategien eines filmischen Werkes müssen vom Zuschauer entschlüsselt werden, um die Authentizität der dargestellten Wirklichkeit feststellen zu können.

Gehen wir der Frage nach der Sichtbarmachung der Konstruktion von Wirklichkeit nach, entdecken wir, dass ein Wechselspiel zwischen gestalterischen und rezeptionsbedingten Konventionen besteht. Dass filmische Konventionen einem starken Wandel unterworfen sind – und dies nicht erst im postmodernen Zeitalter –, zeigen zahlreiche Beispiele aus der Filmgeschichte. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass das Publikum gewisse Darstellungsformen gewöhnt ist und so Bezüge schaffen und gattungsspezifische Authentizitätsstrategien decodieren kann.

In den ersten Jahrzehnten der dokumentarischen Filmpraxis wurde der Realitätsbezug vorwiegend in einer «inszenierten» Form hergestellt. Dies war schon aus produktionstechnischen Gründen nicht anders möglich, da die frühen filmtechnischen Geräte, d.h. die monströsen Filmkameras, keine spontanen oder unauffälligen Aufnahmen zuließen. Auch gab es keine Möglichkeit, den Direktton aufzuzeichnen. So brachte Robert J. Flaherty im Film «Nanook of The North» (1922) die *Mise en scène* in den Dokumentarfilm ein. In der Filmpropaganda des Ersten und Zweiten Weltkrieges wurde die Nachinszenierung authentischer Ereignisse durch eine nachträgliche Anreicherung der Bilder durch Geräusche, gesprochenen Kommentar und Musik häufig angewendet.<sup>10</sup> Oftmals wurden so genannt wahrheitsgetreue Aufnahmen in den Wochenschauen als Beleg- und Beweismaterial verwendet. Dies war für die Deutung der historischen Ereignisse bedeutend.

Edgar Lersch beschreibt in seinen Untersuchungen zum dokumentarischen Geschichtsfilm die Haltung der Filmemacher wie folgt: «Auch schienen es die Macher nicht für nötig zu halten, dem Zuschauer wenigstens auch in rudimentärer Form etwas über den konkreten Entstehungszusammenhang, die Referenz der vorgeführten Ausschnitte mitzuteilen».<sup>11</sup> Er kritisiert gleichzeitig aber auch das Publikum, indem er anführt, dass offensichtlich kein Bedürfnis danach bestand, das im bewegten Bild Präsentierte eingehender zu hinterfragen und zu interpre-

tieren. Diese Haltung sollte sich auf beiden Seiten komplett ändern: Ab 1960 wird mit dem *Direct Cinema* (u.a. Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker) und dem *Cinéma vérité* (Jean Rouch, Chris Marker u.a.) die dokumentarische Inszenierung des «Uncontrolled Cinema» abgelöst. Durch die neuen Bewegungen wird die Rolle des Dokumentaristen neu definiert; seine Bilder zeigen in aller Deutlichkeit die subjektive Haltung und die vom Filmemacher arrangierte These über einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit.

Filme, die auf zeitgeschichtlichen Ereignissen gründen, können das Geschichtsbewusstsein des Publikums beeinflussen, ja sogar prägen. Wenn die Geschichtsdarstellung als authentisch im Sinne von «wahrheitsgetreu» verheissen wird, ist besondere Vorsicht geboten. Beate Schlanstein schreibt in ihren Ausführungen über das Authentische: «Seitdem die zentrale These des Poststrukturalismus, «Alles ist Text!», auch die Geschichtswissenschaft erreicht und durchdrungen hat, ist auch hier davon auszugehen, dass es keinen Bericht geben kann, der ein Ereignis abbildet, wie es wirklich ist (bzw. war)».<sup>12</sup>

Der Film «Gambit» von Sabine Gisiger, der im Rahmen des Zürcher Dokumentarfilmforums ZDOK.08 diskutiert wurde, dokumentiert retrospektiv die Dioxinkatastrophe von Seveso aus dem Jahre 1976 und arbeitet das Ereignis anhand von Interviews mit dem damaligen technischen Direktor der Chemiefabrik auf. Der Filmautorin haben für die Darstellung gewisser Situationen, von denen in Statements des Protagonisten Jörg Sambeth die Rede ist, die entsprechenden Archivbilder gefehlt. Anstatt den Weg der historischen Rekonstruktion zu wählen, hat Gisiger neue atmosphärische Bilderwelten geschaffen, mit denen sie eine gelungene Illusion von Authentizität erzeugt. Das Publikum, konditioniert auf in sich stimmige, zeitlich aber nicht zu verortende Szenen, liest und entschlüsselt diese kompositorische Strategie intuitiv.

### **Authentizität entsteht im Kopf des Zuschauers**

Ausgehend von einem konstruktivistischen Authentizitätsbegriff, ist der Film nicht mehr an die referenzielle Beziehung zwischen Filmbild und Realität gebunden, sondern an die selbstreferenzielle, also jene der eigenen filmischen Wirklichkeit. Diese Authentizitätsform des Dokumentarfilms, formuliert Kristina M.

Schulte-Eversum, «setzt den Herstellungsprozess als Teil der Realität in Szene und verhindert dadurch eine Illusionsentstehung im Kopfe des Zuschauers».<sup>13</sup> Als Beispiel hierfür können Porträtfilme genannt werden, in welchen Regisseurinnen und Regisseure ihre filmischen Konstruktionen offenlegen, indem sie selber oder auch Kameras oder Tonaufnahmegeräte im Bild sichtbar sind. Durch die wiederholte Anwendung dieser filmischen Strategie entstehen Erwartungen des Publikums in Bezug auf bestimmte Genre- und Gattungsmerkmale.

Die Selbstthematrisierung, insbesondere durch die Offenbarung der für die Filmaufnahme benutzten Geräte, macht laut Manfred Hattendorf den Zuschauer zum «Augenzeugen» des filmischen Prozesses.<sup>14</sup> Dass das Publikum gerne in die Rolle des Zeugens einer filmischen Darstellung schlüpft, lässt sich etwa am Erfolg der Dokumentarfilme von Michael Moore ablesen. Seine Strategie, gemeinsam mit dem Publikum sozialkritische und gesellschaftspolitische Themen mit der Kamera zu untersuchen, wie er sie mit «Fahrenheit 9/11» (2004) oder «Bowling for Colombine» (2002) realisiert hat, kann vom Publikum durchaus als authentisch rezipiert werden. Moores Methode ist die der Selbstinszenierung: Er beobachtet nicht nur, sondern greift stark ins Geschehen ein und erzählt seine Geschichte äusserst effektiv, indem er sie dramaturgisch gestaltet und zuspitzt. Daniel D. Sponzel spricht in diesem Zusammenhang vom Verweis auf die Herstellung des filmischen Raums, der den Zuschauer in den Zustand der reflektierten Betrachtung versetzt.<sup>15</sup>

Nicht nur sozialpolitische Dokumentarfilme, sondern auch Naturdokumentationen bedienen sich heute vermehrt einer Spielfilmdramaturgie. Wenn beispielsweise eine spannend aufbereitete Geschichte über Pinguine, den Mikrokosmos oder die Erde erzählt wird, lassen wir uns gleichzeitig informieren und unterhalten, ohne dass wir uns überlegen, ob die vorfilmische Wirklichkeit genau der filmischen Erzählung entspricht. Diese Filme können somit über eine ausgesprochen starke Authentizität verfügen.

### Die Überprüfung von Authentizität

Zusammenfassend stellen wir fest, dass durch die filmische Reproduktion der Wirklichkeit eine mediale Realität entsteht, deren Authentizitätscharakter nur durch den Zuschauer bzw. die Zuschauerin überprüft werden kann. Die Konstruktion der Wirk-

lichkeit, die ein filmisches Werk darstellt, und die daraus entstehende Illusion, sind vom Publikum zu beglaubigen. Authentizität entsteht im Kopf des Zuschauers. Dieser greift bei der Rezeption auf ihm bekannte Kategorien (mediale Kenntnisse, kollektives und emotionales Gedächtnis u.a.) zurück. Die Glaubwürdigkeit wird durch verschiedene Referenzebenen begründet. Die selbstreferenziellen Beziehungen, die innerhalb des Mediums geschaffen werden, geben dem Zuschauer gewisse Anhaltspunkte zur Entschlüsselung. Die Medienkompetenz ermöglicht es dem Publikum, Strategien zu durchschauen und entsprechend zu deuten. Filmspezifische Formen und Konventionen verändern sich laufend; es entstehen hybride Formen, die das Rezeptionsrepertoire bereichern, aber auch herausfordern. Auch die Rezeptionsmuster sind daher einem ständigen Wandel unterworfen.

Eine kritische Analyse ist bei der Rezeption notwendig, um die Bilder sowie die anderen filmischen Ebenen zu deuten. Hingegen ist ein gewisser Zweifel angebracht, wenn heute Authentizitätsberater und Historikerinnen bei der Herstellung von Filmen mitwirken. Obwohl die Prüfung der Quellen und Fakten sowie der Berichte von Zeitzeugen teilweise adäquat eingesetzt wird, garantieren diese Expertisen den Effekt der beabsichtigten Authentizität nicht; diese liegt, wie wir gesehen haben, nicht im Sujet begründet. Nur die Zuschauerinnen und Zuschauer können letztlich die Authentizität der Bilder hinterfragen, bestätigen oder in Abrede stellen. Rainer Wirtz hält fest: «Über die Glaubwürdigkeit eines Films entscheidet das Publikum, nicht der Experte».<sup>16</sup> Das ist gut so.

- 1 Podiumsdiskussion über «Authentizität und Publikum» am Zürcher Dokumentarfilmforum ZDOK.08, 7.5.2008 an der Zürcher Hochschule der Künste, vgl. S. 91ff.
- 2 Brauer, Sabrina: Gerichtshows als Hybridgenre, in: Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung, hrsg. von Katrin Döveling, Lothar Mikos, Jörg-Uwe Nieland, Konstanz 2007, S. 33–82.
- 3 Wolf, Fritz: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung, in: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien, hrsg. von Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, Konstanz 2006, S. 125–137.
- 4 Schulte-Eversum, Kristina M.: Zwischen Realität und Fiktion. Dogma 95 als postmoderner Wirklichkeits-Remix, Konstanz 2007.

- 5 Siehe S. 99ff.
- 6 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Zur Errettung der äusseren Wirklichkeit, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1993.
- 7 Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975.
- 8 Kreimeier, Klaus: Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen, in: Trau-Schau-wem. Digitalisierung und dokumentarische Form, hrsg. von Kay Hoffmann, Konstanz 1997, S. 85–95.
- 9 Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – ethnographischer Film – Jean Rouch, Hildesheim 1988.
- 10 Appeldorn, Werner van: Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie – Gestaltung – Technik, München 2002, S. 88.
- 11 Lersch, Edgar: Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, in: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hrsg. von Thomas Fischer, Rainer Wirtz, Konstanz 2008, S. 109–136.
- 12 Schlanstein, Beate: Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hrsg. von Thomas Fischer, Rainer Wirtz, Konstanz 2008, S. 207.
- 13 Schulte-Eversum 2007, S. 46.
- 14 Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999, S. 69.
- 15 Sponzel, Daniel D.: Epilog, in: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, hrsg. von Daniel D. Sponzel, Konstanz 2007, S. 177.
- 16 Wirtz, Rainer: Das Authentische und das Historische, in: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hrsg. von Thomas Fischer, Rainer Wirtz, Konstanz 2008, S. 195.