

Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen

Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen
im filmischen Raum

von Daniel D. Sponzel und Jan Sebening

In allen Kulturen sind Erzählungen eine tradierte Form, Informationen und Lebenserfahrungen unter die Menschen zu bringen. Das gilt für die frühen mündlichen Erzählformen genauso wie später für schriftliche Erzählungen und aktuell für die komplexen Formen der audiovisuellen Medien. Die Distribution von Erzählungen hat verschiedene Motivationen: soziale, religiöse, pädagogische und nicht zuletzt kommerzielle. Erzählungen stellen einen Wissensschatz jeder Kultur dar, in ihnen finden sich Mythen, Religionen und Ideologien. Erzählungen können Identifikation stiften und versichern dadurch den Rezipienten, Teil einer kulturellen Gemeinschaft zu sein. Dieser Identifikationsprozess funktioniert aber nur, wenn die Erzählung auf eine dem Zuschauer in irgendeiner Weise vertraute Lebenswirklichkeit verweist. Das gilt für nonfiktionale und fiktionale Filmerzählungen in gleicher Weise. Der Bezug zur Wirklichkeit wird in beiden Gattungen oft mit dem Attribut der Authentizität kategorisiert.¹

Was macht das Wesen der Authentizität aus? Existiert sie nur im Medium Film oder ist sie auch in den anderen Kunstgattungen zu finden? Die Filmwissenschaft hat sich intensiv mit der Erstellung eines allgemeingültigen, semantischen und syntaktischen Regelwerkes beschäftigt und sich dabei vielfach verdient gemacht.² Verschiedene normative Filmtheorien wurden formuliert, die dem nonfiktionalen Film eine grössere Wirklichkeitsnähe attestieren als dem fiktionalen Film.³ Was die mediale «Wirklichkeit» in beiden Gattungen jeweils authentisch macht, ist eine offene und durch die sich permanent verändernde Me-



dienlandschaft immer wieder neu zu stellende Frage. Anhand von drei essenziellen filmgestalterischen Kategorien soll in diesem Beitrag der Frage nachgegangen werden. Gegenübergestellt werden die Voraussetzungen und Gestaltungsmöglichkeiten der Bilder, der Sprache und der Dramaturgie in beiden Gattungen. Welche unterschiedlichen Voraussetzungen und Anforderungen gibt es innerhalb dieser Kategorien zwischen non-fiktionalen und fiktionalen Filmen? Über die drei Kategorien hinaus gibt es weitere Gestaltungsmittel, wie z. B. den Sound und die Musik, die ebenfalls Einfluss auf die Wahrnehmung der filmischen Wirklichkeit und den Aspekt der Authentizität nehmen, auf die hier aus Platzgründen aber nicht eingegangen werden soll.

Die Bilder

Beim Zappen ist die Mehrzahl der Zuschauerinnen und Zuschauer in der Lage, bereits nach wenigen Einstellungen eines Films die Klassifizierung in Fiktion oder Nonfiktion vorzunehmen. Dennoch sind alle Filmbilder unter dem Aspekt der Zeichentheorie gleichartig codiert. Weder durch die Bestimmung der Aufnahmetechnik, ganz gleich ob analog oder digital, noch durch die Gestaltung der Aufnahmen durch Auflösung, Beleuchtung und Montage kann von den Rezipienten mit Sicherheit in dokumentarisch oder fiktional unterschieden werden. Auch die Interaktion zwischen Protagonist und Kamera (*mise en scène*), also die räumliche und zeitliche Bewegung (in der filmischen Wirklichkeit), gibt nicht immer zuverlässig Aufschluss über die Gattung.

Fiktionale Filme werden in der Regel mit höherem technischem Aufwand gedreht. Sie erzielen einen nicht unerheblichen Teil ihrer narrativen Wirkung aus einer funktionalen Auflösung in verschiedene Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen, die den Protagonisten mit gezielten gestalterischen Mitteln «in Szene» setzen. Auch bei der Montage legt man in der Regel Wert darauf, durch unauffällige Schnitte innerhalb einer Szene die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht auf die Frage nach dem Verhältnis der Kamera zum Raum und zur Bewegung zu lenken. Der fiktionale Film ist in der Regel darum bemüht, die Kontrolle über seine Ästhetik zu bewahren und nicht auf die Methoden seiner Herstellung zu verweisen. Die Kamera bleibt als

quasi autonome Erzählinstanz unsichtbar. Diese Arbeitsweise führt zu einem geschlossenen filmischen Raum, der als ureigene (filmische) Wirklichkeit wahrgenommen wird.

Was bei fiktionalen Filmen die Ausnahme ist, nämlich das Arbeiten mit stilistischen und ästhetischen Brüchen, ist für dokumentarische Filme nahezu obligatorisch. Diese Art der Gestaltung ist jedoch nicht freiwillig gewählt, um das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit zu thematisieren, sondern entsteht aufgrund der mangelnden Möglichkeit der Kontrolle über die Aufnahmesituation. Dokumentarische Filme zu drehen, beinhaltet immer das Risiko, das Verhältnis zwischen Kamera und Wirklichkeit auf Improvisation zu begründen. Die Kamera wird so häufig zum bewusst wahrgenommenen Erzähler. Es entsteht ein offener filmischer Raum, der meistens auch als Referenz auf das Medium gedeutet wird.

In jüngerer Zeit gibt es eine interessante Überschneidung der traditionellen Ansätze. Die Verwendung von einfacher digitaler Aufnahmetechnik und Handkamera verweist ursprünglich auf Formate aus dem fernsehdokumentarischen Bereich. Die gleiche Technik findet jedoch zunehmend Anwendung im fiktionalen Kino und in der Werbung.⁴ Das filmische Gestalten mit den einfachen Mitteln ist für den fiktionalen Film eine Chance, seine Referenzen auf die Ästhetik dokumentarischer Filme zu erhöhen. In Zeiten totaler digitaler Postproduktionsmöglichkeiten ist das zugleich eine effektive PR-Strategie, aber auch eine wegweisende Entwicklung. Kostspielig produzierte Dokumentarfilme arbeiten mit aufwändiger Technik, um zu einer Auflösung zu gelangen, wie sie üblicherweise bei fiktionalen Filmen verwendet wird. Die Methode macht die Filme auf der Kinoleinwand für ein grösseres Publikum interessant. Der bewusste und spielerische Umgang mit den Konventionen der Gattungen führt zu spannenden Ergebnissen.

Die Sprache

Die Sprache ist nach wie vor unser wichtigstes Kulturwerkzeug und seit der Einführung des Tons für das Medium Film ein obligatorisches Gestaltungselement. Im fiktionalen Film findet die Sprache in Form von Dialogen zwischen den Protagonisten statt. Im dokumentarischen Film gibt es neben dem Dialog zwischen Protagonisten häufig das Interview oder das

Gespräch zwischen dem Regisseur und den Protagonisten. Alle drei Formen dienen dem gleichen Zweck: dem Austausch von relevanten Informationen, die nicht für die Protagonisten untereinander wichtig sind, sondern vor allem für die Zuschauerinnen und Zuschauer.

Dialoge für fiktionale Filme werden in der Regel so geschrieben, dass sie einerseits die Protagonisten charakterisieren und andererseits alle Informationen enthalten, die den Plot vorantreiben. Verglichen mit unserer alltäglichen Sprache, die einen grossen Anteil an unwesentlicher Information enthält, muss in einem Film die verbale Kommunikation aus zeitökonomischen Gründen effektiv gehalten werden. Die Schwierigkeit besteht oft darin, dieser geschriebenen Sprache eine organische Diktion zu verleihen, die von den Darstellern am Set zum Leben erweckt werden kann. Aufgrund der Handlungsachsen, die in fiktionalen Filmen grundsätzlich zwischen den Protagonisten vor der Kamera verlaufen, erhält auch der Dialog die Illusion eines geschlossenen filmischen Raums aufrecht. Ein Schauspieler, der sich mit seinem Blick oder seiner Rede direkt an die Zuschauer wendet, wird als bewusster Verweis auf das Medium und damit als Bruch mit den Erzählkonventionen wahrgenommen.

In nonfiktionalen Filmen unterscheidet sich das Gespräch vom Interview durch die Art und Weise, wie es beim Drehen entstanden ist. Das Gespräch entwickelt sich eher spontan zwischen zwei Protagonisten oder zwischen Regisseur und Protagonist. Es steht mehr in Verbindung mit Handlungen der Protagonisten, was die Möglichkeit bietet, dass es in der Montage direkter in den Ablauf der filmischen Erzählung integriert wird. In diesem Fall nehmen Gespräche den Charakter eines Dialoges an, sie erhalten die Illusion des geschlossenen filmischen Raums auch in dokumentarischen Filmen tendenziell aufrecht. Das Interview hingegen ist eine konkrete Verabredung. Der Protagonist spricht mit dem Regisseur oder einer anderen Person hinter oder neben der Kamera. Damit sieht der Film nicht mehr nur den Protagonisten bei Handlungen zu, sondern er tritt in Interaktion mit ihnen. Die Handlungsachse verlagert sich dadurch aus dem Bild heraus. Im Unterschied zum Gespräch wird beim Interview die Illusion des geschlossenen filmischen Raums definitiv aufgebrochen; das Medium wird für den Zuschauer spürbar.

Die Dramaturgie

Das Wesen von Erzählungen ist die Abfolge dramatischer oder nicht dramatischer Handlungen und von daraus resultierenden Veränderungen der Protagonisten. Die dramatische Handlung unterscheidet sich grundsätzlich von nicht dramatischer Handlung, indem die dramatische Handlung eine Ursache und ein Ziel hat, das in den Bedürfnissen und Zielen der Protagonisten begründet ist. Im Zentrum einer dramatischen Erzählung steht meistens ein konkret benennbarer Konflikt, der den Bedürfnissen und Zielen der Protagonisten im Weg steht. Um ihn zu überwinden, handelt der Protagonist mit Folgen für sich und andere; damit wird er für den Zuschauer zu einem spürbaren Charakter. Die Organisation der Informationen über diese Handlung, also die Verknüpfung von Ursache und Folge, ist die Dramaturgie einer Erzählung. Filme mit nicht dramatischer Handlung, die nicht durch die Abfolge von dramatischen Handlungen der Protagonisten strukturiert werden können, müssen durch die freie dramaturgische Anordnung des Autors organisiert werden.

Für einen fiktionalen Film ist es daher nahe liegend, in jeder Szene für die Protagonisten relevante dramatische Handlungen zu kreieren. Aus Gründen der Erzählökonomie und der Identifikation mit dem Protagonisten muss die Kausalität von Handlung und Wirkung stringent herausgearbeitet werden. Es gibt in dieser Gattung wenig Raum und Zeit für Szenen, die nicht in einem kausalen Zusammenhang mit dem Ablauf und der Auflösung des Plots stehen. Diese dramaturgische Effizienz ist eine Konvention des klassischen narrativen Erzählens. Die Kunst besteht darin, dass die Konsequenz der Dramaturgie dem Zuschauer keinesfalls vordergründig bewusst werden darf.

Im Unterschied dazu leben die meisten nonfiktionalen Filme von Ereignissen, die auch ohne die Anwesenheit einer Kamera stattfinden würden. Sie sind selten dramaturgisch so durchorganisiert, dass jede Szene, die aufgenommen werden kann, unmittelbar mit den anderen Szenen verbunden ist. In einem nonfiktionalen Film kann daher die Dramaturgie selten so effektiv herausgearbeitet werden wie bei fiktionalen Filmen. Das hat einen weiteren Grund: Dem nonfiktionalen Film fehlen bei dramatischen Ereignissen oft die Schlüsselszenen. Die Momente, in denen der Konflikt entsteht, seine Entwicklung evident wird und

mit denen der Fortgang einer kontinuierlichen dramatischen Handlung erzählt werden kann, sind in dokumentarischen Filmen eher selten zu sehen, weil die Kamera schlicht nicht dabei war. Wenn ein nonfiktionaler Film diese Szenen präsentieren kann, so drängt sich oft der für die Gattung kontraproduktive Verdacht einer Inszenierung auf. Der nonfiktionale Film muss also in der Regel mit Szenen mit nicht dramatischen Handlungen auskommen und diese dramaturgisch organisieren. Das mag auch der Grund sein, warum nonfiktionale Filme sich zumeist anderen Sujets widmen als fiktionale Filme. Erzählungen über die Liebe und ihre konkrete Existenz in Bildern sind nicht sehr häufig im dokumentarischen Filmschaffen.

Die kausale Dramaturgie läuft manchmal Gefahr, den fiktionalen Filmen durch ihre Funktionalität ein Stück Authentizität zu nehmen. Um seinen Authentizitätsgehalt zu erhöhen, greift der fiktionale Film deshalb gerne auf Strategien zurück, von denen der nonfiktionale Film substanziell lebt. Das Siegel «Based on A True Story» ist eine einfache Möglichkeit und betrifft den Hintergrund der Protagonisten und deren Geschichte. Die Vorgehensweise ist nicht neu: D. W. Griffith und die Vertreter des Neorealismus sind vielleicht die bekanntesten Beispiele aus der Filmgeschichte.⁵ Umgekehrt bedient sich der nonfiktionale Film gerne auch klassischer Erzählstrukturen. Das dokumentarische Kino will ebenfalls von Ereignissen berichten, die sich als plotgetriebene Story eignen. So arbeiten Dokumentarfilme häufig mit einem Protagonisten und seinem Konflikt im Zentrum; dadurch entstehen Möglichkeiten, das Geschehen mit Anfang, Mitte und Ende dramatisch erzählen zu können. Der Ansatz birgt jedoch das Risiko, die Protagonisten für dramaturgisch wichtige Szenen arrangieren zu müssen.

Resümee

Authentizität ist, neben den zu Beginn genannten Aspekten, ein Ziel, das von einer filmischen Repräsentation erwartet wird. Dabei geht es um den Anspruch, die Erzählung auf einer mehr oder weniger konkreten und emotional verifizierbaren Verbindung zur Lebenswelt des Zuschauers zu gründen. Die Authentizität entsteht in einem komplexen Zusammenspiel mehrerer variabler filmischer Kategorien. Die drei wesentlichsten sind die Bilder, die Sprache und die Dramaturgie.

Das fiktionale Kino möchte oft auch so unmittelbar wie möglich aus einer realen Welt und vom Leben berichten. Im Prinzip beruht alles, was fiktional erzählbar ist, auf den Bedingungen und den Möglichkeiten der Realität, ganz gleich, ob eine Story im Mittelalter, in der Gegenwart oder in der Zukunft angesiedelt ist. Voraussetzung ist nur, dass die der Phantasie entsprungene, visionäre Welt konsequent gestaltet ist und in sich logisch funktioniert, um von den Zuschauerinnen und Zuschauern akzeptiert zu werden. Ein unglaublicher fiktiver Protagonist kann durch keinen noch so guten Schauspieler zum Leben erweckt werden. Die glaubhafte filmische Welt und die emotionale Genauigkeit jedes filmischen Charakters sind Voraussetzungen für den Zugang des Zuschauers.

Der fiktionale Film, der seine filmische Wirklichkeit mit Darstellern, Ausstattung und dem «in Szene setzen» derselben komplett artifiziell herstellt, kann durch einen Illusionsraum ein hohes Mass an Wirklichkeit simulieren. Es entsteht ein geschlossener filmischer Raum, der das wesentlichste Merkmal für Authentizität in fiktionalen Filmen ist. Die Zuschauer empfinden das Zuschauen im optimalen Fall als «Dabeisein», als (filmische) Wirklichkeit, mit der sie sich identifizieren können.

Für einen nonfiktionalen Film verstehen sich die Bezüge zur Wirklichkeit scheinbar von selbst, denn die konkrete ausser- und vorfilmische Realität bietet ihm in der Regel das Material für seine Erzählungen. Dabei weiss der Zuschauer sehr genau, dass dieses Material den Autoren niemals zur freien Verfügung steht. Das technische Medium Film kann die vorfilmische Realität immer nur gestaltet und damit gebrochen wiedergeben. Alles, was eine Kamera und die Menschen, die sie bedienen, aufzeichnen, ist geprägt durch die Artefakte der Technik, die subjektive Perspektive der Autoren und die individuelle Wahrnehmung der Rezipienten. Trotzdem haben die Zuschauerinnen und Zuschauer die Erwartung, dass die Filmbilder die Personen nicht nur präsentieren, sondern mit diesen identisch sind. Ereignisse sollen nicht nur abgebildet werden, sondern sich quasi im Film ereignen. Diese unbewusste Erwartungshaltung des Publikums gegenüber der repräsentierten Wirklichkeit definiert die Anforderungen an einen dokumentarischen Film.

Der nonfiktionale Film, der zumeist auf einer unmittelbar vorgefundenen vorfilmischen Wirklichkeit beruht, kann para-

doxerweise keine ungebrochene filmische Wirklichkeit simulieren. Er bezieht explizit oder implizit die Methodik seiner Herstellung in die Erzählung mit ein, es entsteht ein offener filmischer Raum. Für nonfiktionale Filme ist gerade das, was bei fiktionalen Filmen so selten funktioniert, nämlich die Integration der Methode bei der Herstellung von Filmen, ein Indiz für die Authentizität. Der nonfiktionale Film lässt eine Identifikation mit dem Gezeigten daher selten zu. Die Zuschauer werden in den Zustand der reflektierenden Betrachtung und der aktiven Auseinandersetzung versetzt und empfinden möglicherweise Empathie mit dem Gesehenen.

Ein massgeblicher Faktor für die Bestimmung des Grads der Authentizität eines Films ist nicht zuletzt die Medienkompetenz jedes einzelnen Zuschauers. Die Orientierung des Publikums bei der Unterscheidung in Fiktion oder Nonfiktion geschieht in der Abhängigkeit von Genre- und Rezeptionsmustern, die sich im Laufe der Filmgeschichte herausgebildet haben und die sich durch technik- und genrespezifische Innovationen permanent weiterentwickeln. Auch die Formatierung durch Sender und Senderplatz kann eine Zuordnung der Gattungen zulassen. Aber letztendlich ist jeder Film eine eigene, immer wieder neue Verabredung mit dem Zuschauer, die auf der Basis der jeweiligen Gattung getroffen wird. Jeder fiktionale Film rekrutiert seine Handlungen und Emotionen immer auch aus einer gelebten oder lebberen Wirklichkeit. Jeder nonfiktionale Film definiert sein Verhältnis zwischen vorfilmischer Realität und filmischer Wirklichkeit auf individuelle Weise.

Trotz der unterschiedlichen Anforderungen und Ansprüche stehen sich die beiden Gattungen des Films im Prinzip in nichts nach, wenn es darum geht, die (filmische) Wirklichkeit auf ihre jeweils unterschiedliche Art quasi «nur» zu simulieren, um auf der Leinwand oder dem Bildschirm eine Illusion oder eine Imagination der Welt zu kreieren. Wem während einer intimen oder dramatischen Szene eines fiktionalen Films schon einmal das Herz bis zum Hals schlug, oder wer dabei sein durfte, wenn sich in einem dokumentarischen Film Lebensgeschichte ereignet, der kann das bezeugen. Authentizität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein filmisches Ereignis, das man herstellen muss. Um sie zu erleben, ist die Unterscheidung zwischen fiktional und nonfiktional nicht relevant, Authentizität existiert in unterschied-

licher Ausprägung in beiden Gattungen. Authentizität ist ein Evidenzerlebnis, das man in einem unerwarteten Moment im Kino oder vor dem Bildschirm erfährt, mit einer emotionalen Wirkkraft, wie sie vergleichbar wohl nur die Musik besitzt.

- 1 Authentizität, griechisch-neulateinisch: Echtheit, Zuverlässigkeit, Glaubwürdigkeit; der Begriff beinhaltet die «Echtheit einer Sache» und die «Präsenz eines Autors/Urhebers».
- 2 Christian Metz, in: *Semiologie des Films* (1972), Gilles Deleuze, in: *Das Bewegungs-Bild* (1989), ders. in: *Das Zeit-Bild* (1990).
- 3 Die Dokumentarfilmtheorien von Dziga Vertov, John Grierson, Klaus Wildenhahn.
- 4 Beispielsweise sämtliche Filme, die unter dem DOGMA-Label produziert wurden oder einige der Filme von Wong Kar Wai.
- 5 «Intolerance» (USA, 1916) von D. W. Griffith erzählt vier Episoden der Weltgeschichte; «Germania anno zero» (Italien, 1948) von Roberto Rossellini widmet sich dem Schicksal eines Kindes in Nachkriegsdeutschland.