

zuerst erschienen in:

Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Ed. Atonius

Weixler, Berlin, Boston: De Gruyter, 2012, 239–264.

link: <http://www.degruyter.com/view/product/183759>

CHRISTIAN HUCK

(KIEL)

Authentizität im Dokumentarfilm

Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie
zur Beglaubigung massenmedialen Wissens

*Wo der Blick endet, fängt die Arbeit des Dokumentarfilms an.
Er erweitert unseren Gesichtskreis in Regionen, die uns
bislang kaum oder nicht bekannt waren. Im besten Fall.¹*

I. Das Wissen über die Welt, die Massenmedien und der Zweifel daran

Audiovisuelle und andere Massenmedien versorgen uns mit demjenigen Wissen über die Welt, von dem wir ausgehen können, dass wir es mit anderen teilen. Während jeder Einzelne aufgrund mehr oder weniger einzigartiger Lern- und Lesebiographien vor dem Hintergrund spezifischer mentaler Horizonte über ein zunächst einmal individuelles, also ungeteiltes Wissen verfügt, informiert sich die Gesellschaft als ganzes, zumindest jenseits allgemeinbildender Schulen, primär durch die Massenmedien über ihren jeweiligen Kenntnisstand. So ist wohl auch Niklas Luhmanns berühmter Befund zu verstehen, wenn er beschreibt, was „wir“ über „unsere Welt“ wissen: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien. Das gilt nicht nur für unsere Kenntnis der Gesellschaft und der Geschichte, sondern auch für unsere Kenntnis der Natur.“² Diese geteilten Kenntnisse von *Gesellschaft*, *Geschichte* und *Natur* zu modifizieren und zu authentifizieren, ist das Ziel des Dokumentarfilms. Um zu verstehen, mit welchen Mitteln der Dokumentarfilm dieses Ziel verfolgt, muss man daher zunächst genauer analysieren, wie die Massenmedien geteilte Kenntnisse erzeugen und welchen Unwegbarkeiten sie dabei begegnen.

1 Aus dem Programmheft der *dokumentarfilmwoche hamburg* 2011. Ich danke Lina Paulsen, eine der Organisatorinnen des Festivals, für wichtige Hinweise in Bezug auf neueste Entwicklungen im Bereich des Dokumentarfilms.

2 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996, S. 9.

Die Massenmedien vermitteln eine *gesellschaftliche* Realität, eine „Realität der Massenmedien [...] im Sinne dessen, was [...] durch sie für andere als Realität erscheint.“³ Die Massenmedien bringen also eine *geteilte* Realität zur Erscheinung – und sind mit dem Stigma des *Scheins* behaftet. Statt die Welt direkt, unvermittelt, zu beobachten, beobachtet die Gesellschaft die massenmedialen Beobachtungen und schafft so eine Realität der gemeinsamen Beobachtung von massenmedial vervielfältigten und verbreiteten Beobachtungen. Diese massenmediale Realität der Beobachtungsbeobachtungen wird trotz des Schein-Verdachts zur Basis gesellschaftlichen Handelns – weil die Gesellschaft, als ganze, keinen Zugang zu einer anderen Realität hat.⁴

Vorbehalte gegenüber den Massenmedien gibt es bekanntlich viele. Dass das gemeinsame, geteilte Wissen der Gesellschaft weniger gesichert und tiefgehend erscheint als dasjenige, welches in mühevoller Lerntätigkeit eigenständig selbst erarbeitet wurde oder gar auf eigener Erfahrung beruht, erscheint klar. *Geteiltes* Wissen, so könnte man Luhmann vielleicht zuspielen, ist *halbes* Wissen: „Was wir über die Stratosphäre wissen, gleicht dem, was Platon über Atlantis weiß: Man hat davon gehört. Oder wie Horatio es ausdrückt: So I have heard, and do in part believe it.“⁵ Dokumentarfilme, so soll hier gezeigt werden, nehmen solche Vorbehalte auf und versuchen diese zu überwinden; sie arbeiten mit den Mitteln der Massenmedien gegen deren Unsicherheiten.

Dass Luhmann im oben genannten Zitat auf die Eröffnungsszene in William Shakespeares *Hamlet* verweist, scheint angemessen. Schließlich geht es auch im *Hamlet* um die Auseinandersetzung mit einer wirkmächtigen Erscheinung, deren Realitätsgehalt von vielen angezweifelt wird – und die am Ende doch zur Basis des Handelns wird. Es lohnt sich, diesem Verweis ein wenig nachzugehen und die Geistererscheinung im *Hamlet* mit den Realitätserscheinungen der Massenmedien zu vergleichen,⁶ um zu verstehen, wie man dem Zweifel begegnen kann.

Zu Beginn *Hamlets* sind es nur die Offiziere Bernardo und Marcellus, die die Erscheinung des toten Vaters Hamlets gesehen zu haben glauben. Doch trauen sie ihren eigenen Augen nicht recht und bitten daher

3 Luhmann (Anm. 2), S. 14.

4 Zum Konzept einer solchen zweiten Realität siehe Christian Huck: *Fashioning Society, or, The Mode of Modernity*, Würzburg 2010, S. 111–113.

5 Luhmann (Anm. 2), S. 9.

6 Ich bin natürlich nicht der Erste, der auf die Parallelen zwischen dem Medium Geist im *Hamlet* und modernen Medien hinweist; siehe unter anderem Ingeborg Harms: „Das Medium in der Literatur. Hamlets Vater unterwegs zwischen Freud, Lacan, Jones, Abraham und Kittler“, in: Julika Griem (Hrsg.): *Bildschirmsfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, Tübingen 1998, S. 33–46.

Horatio, Hamlets Freund und ehemaligen Kommilitonen an der Universität Wittenberg, die Erscheinung zu bezeugen. Der Intellektuelle zweifelt zunächst: „Horatio sagt, es sei nur Einbildung, / Und will dem Glauben keinen Raum gestatten / An dieses Schreckbild, das wir zweimal sahn; [...] / Deswegen hab' ich ihn hierher geladen, / Mit uns die Stunden dieser Nacht zu wachen, / Damit, wenn wieder die Erscheinung kommt, / Er unsren Augen zeug“⁷ Die Soldaten betrachten die Erscheinung im Dunkeln der Nacht wie ein moderner Zuschauer die Bilder der Massenmedien: emotional affiziert (*Schreckbild*), aber schweigend; beeindruckt, aber doch mit leichtem Zweifel. Horatio soll nun das Gerede über die Geistererscheinung durch eigene Erfahrung authentifizieren: Er soll mit eigenen Augen sehen, was die Soldaten gesehen haben – und somit die Existenz der Erscheinung bezeugen.

Allerdings wissen die Soldaten genau, dass auch ein weiterer Zeuge, und mag er noch so glaubwürdig sein, nicht ausreicht, um den Zweifel am Schein zu überwinden und die Existenz der Erscheinung endgültig zu bestätigen. Es ist an Horatio, das schweigende Starren zu überwinden („und mit ihr spreche“) und die Erscheinung zu hinterfragen, um so etwaige Zweifel auszuräumen. So ist es auch die (selbsternannte) Aufgabe des Intellektuellen, die (vermeintlich) stumm-staunende Passivität gegenüber den Massenmedien zu überwinden – und ein (kritisches) Gespräch aufzunehmen. Um glaubwürdiges Wissen zu erlangen, genügt es also nicht, Augenzeuge zu sein; das Gesehene muss auch der Befragung standhalten. Bezeugte Glaubwürdigkeit besteht demnach aus zwei Dimensionen: der eigenen Wahrnehmung, möglichst mit dem Auge, und der kommunikativen Nachfrage.

Für Luhmann definieren sich die Massenmedien in erster Linie über einen Mangel an Reziprozität: „Entscheidend ist auf alle Fälle: daß keine Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfängern stattfinden kann. Interaktion wird durch Zwischenschaltung von Technik ausgeschlossen“⁸. Die Massenmedien verhindern also, dass Wahrnehmung im Gespräch verifiziert bzw. im Kreuzverhör widerlegt werden kann. Nur durch diesen Verzicht auf das individuelle Gespräch können sie eine allgemein geteilte Realität erzeugen. Die Massenmedien bezahlen den Wegfall der Möglichkeit des Gesprächs, und damit das Vermögen, geteiltes Wissen zu erzeugen, mit einem allgemeinen Zweifel an ihren Aussagen. Der Dokumentarfilm versucht den Mangel an Reziprozität, der auch ihn als Verwender der

7 William Shakespeare: „Hamlet, Prinz von Dänemark“, in: *Shakespeare's Dramatische Werke*, übers. von August Wilhelm von Schlegel, erg. und erl. von Ludwig Tieck, Berlin 1831, Bd. 6, S. 77–196, I.1.

8 Luhmann (Anm. 2), S. 11.

Technologie der Massenmedien betrifft, durch narrative Inszenierung wett zu machen. Um glaubwürdig zu werden, muss der Dokumentarfilm glauben machen, dass er anders ist als andere Formen der Massenmedien.

Nun ist es im *Hamlet* natürlich keine ‚Technik‘, die, wie der Buchdruck, das Kino oder das Fernsehen die reziproke Interaktion unter Ko-Präsenten unnötig und unmöglich macht. Trotzdem antwortet die mit den Augen erfasste Erscheinung den zweifelnden Schauenden nicht, wie auch Horatio erfahren muss. Ihm bleibt also nichts anderes übrig als zu glauben, was die Wahrnehmung ihn eindrücklich erfahren hat lassen: „BERNARDO: Wie nun, Horatio? Ihr zittert und steht bleich; / Ist dies nicht etwas mehr als Einbildung? HORATIO: Bei meinem Gott, ich dürfte dies nicht glauben, / Hätt' ich die sichre fühlbare Gewähr / Der eignen Augen nicht.“ (*Hamlet*, I.1). Im Zweifelsfall, so scheint es, wird demnach die auch affizierend erfahrene Wahrnehmung höher bewertet als das ausgebliebene Gespräch. Trotz aller vorgebrachten Zweifel, so wissen auch die Kritiker der Massenmedien, bleibt der Eindruck der Massenmedien wirkmächtig: „[Wir] wissen [...] so viel über die Massenmedien, daß wir diesen Quellen nicht trauen können. Wir wehren uns mit einem Manipulationsverdacht, der aber nicht zu nennenswerten Konsequenzen führt, da das den Massenmedien entnommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschließt.“⁹

Die vermeintliche Überlegenheit insbesondere der sichtbaren Erscheinungen beruht auf deren Eigentümlichkeit, kommunizieren zu können, ohne zu sprechen, also Information zu vermitteln, ohne eine Mitteilungssabsicht durchblicken zu lassen. Das Bild ist gar nicht auf Reziprozität angelegt, nicht der erste Satz eines Gesprächs. Natürlich erscheint Hamlets Vaters Geist, wenn er es denn ist, nicht ohne Grund, natürlich will er etwas sagen. Aber gerade solange er nicht spricht, erscheint seine Präsenz umso bedrohlicher, schrecklicher, eindrücklicher: „Steh, Fantom, / Hast du Gebrauch der Stimm' und einen Laut, / Sprich zu mir!“ (*Hamlet*, I.1.) Solange die Erscheinung nicht spricht, fühlen sich die Beobachter als Betrachter einer Erscheinung, die nichts von ihnen will – die sie, wie zufällig, beobachten. Und solange sie nichts sagt, kann sie auch nicht widerlegt werden. Wie dem stummen Geist, so gelingt es auch den Massenmedien, eine Realität bereit zu stellen, über die sich zwar trefflich streiten lässt, die aber trotzdem zum gemeinsamen Ausgangspunkt wird. Der Dokumentarfilm, indem er auf die Mitteilungssabsicht der Massenmedien hinweist *und* sich von diesen absetzt, versucht, ein glaubwürdigeres Bild der Realität zu erzeugen.

9 Luhmann (Anm. 2), S. 9.

Der einzige, zu dem die *Illusion*, der *Geist*, das *Fantom*, spricht, ist Hamlet selbst. Und es ist eben Hamlet, selbst ein moderner, studierter Intellektueller, der erfahren muss, dass es nun gerade das Wort ist, das weiteren Zweifel sät: Nachdem er mit dem Geist gesprochen hat, ist nichts mehr wie zuvor – die Geschichte, die der neue König, sein Onkel Claudius, ihm erzählt hat, erscheint nun zweifelhaft. Aber eben so wenig kann Hamlet der Geschichte, die ihm der Geist erzählt, absoluten Glauben schenken. Die Worte seines Vaters Geists und seines Onkels widersprechen sich, und keine Autorität kann die Wahrheit des Gesagten endgültig belegen. „Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn“¹⁰, zitiert Luhmann Goethe, und: „Jede Kommunikation lädt zum Protest ein.“¹¹ Warum sagt das Gegenüber, was es sagt? Was sind seine Motive? Was will es? Stimmt das so?

Für den klassisch-platonischen Menschen war die Sache klar: das nachahmende Bild kann nur Schein produzieren, die Wahrheit jenseits der Schatten nur im Dialog ergründet werden. Hamlet beginnt nun auch noch am Dialog zu zweifeln. Da nun das Gespräch, das die Zweifel ausräumen sollte, neue Zweifel sät, bleibt Hamlet scheinbar nichts anderes übrig, als doch wieder auf die eigene Erfahrung zu bauen: Hamlet muss mit eigenen Augen sehen, was wahr ist. Um aber sicher gehen zu können, dass er keinem vorgeführtem, inszeniertem Schein erliegt, muss er seine Augen auf das richten, was jenseits der Vorführung liegt. Nur, was sich ihm von selbst zeigt, will der moderne Mensch vom Manipulationsverdacht freistellen; nur was nicht absichtlich hergestellt (zum Zwecke der Kommunikation), gilt als unverstellt; nur wo nicht (fremde) Hand angelegt wurde, lauert keine Manipulation, wurde nicht fingiert. Aber so wenig, wie der Fernseh- und Kinozuschauer zum Ursprung des Vermittelten zurück kann, so wenig kann Hamlet hinter das Medium zurück, um mit eigenen Augen zu bezeugen, was wirklich geschehen ist. Was also tun, wenn die Erscheinungen zweifelhaft bleiben und kein Gespräch diese Zweifel auszuräumen vermag? Was tun, wenn der allgemeine Zweifel an den Erscheinungen in Wort und Bild, ja an der Vermittlung überhaupt, den Wunsch nach Authentizität erweckt? Der Dokumentarfilm gibt die Antwort darauf.

Da Hamlet dem Dargestellten nicht genügend Glauben schenken kann, um darauf hin zu handeln, und da er genau so wenig hinter die Vermittlung durch das Medium des Geistes zurück zum eigentlichen Geschehen gehen kann, bedient er sich einer Inszenierung, die authentisches,

10 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 204.

11 Luhmann (Anm. 10), S. 238.

unverstelltes Wissen erzeugen soll. Er bittet die den Palast besuchenden fahrenden Schauspieler, eine fiktionalisierte Version des vermeintlichen Mordes, den Claudius an Hamlets Vater begangen haben soll, auf die Bühne zu bringen. Das Angesicht des erschreckten König Claudius, der die Vorstellung mit Hamlet gemeinsam betrachtet, bringt schließlich Gewissheit für Hamlet und Horatio; zumindest genügend Gewissheit, um daraufhin zu handeln. Statt das Unmögliche zu versuchen und die Wirklichkeit direkt zu beobachten, wird Hamlet also zum Beobachter eines Beobachters. Eher als Claudius' Worten schenkt er dessen Gesichtsausdruck glauben, den er beobachtet, während Claudius etwas anderes beobachtet. Doch um Claudius' authentische Gefühle sehen zu können, bedarf es einer komplexen Inszenierung; Natürlichkeit muss künstlich provoziert werden, das Unverstellte muss hergestellt werden. Authentizität gibt es demnach nicht jenseits der Vermittlung, sondern nur durch sie.¹² *Das weiß auch der Dokumentarfilm.*

Für Luhmann sind es im 20. Jahrhundert die Inszenierungen der audiovisuellen Massenmedien, die trotz aller Vorbehalte Realität garantieren: „Während aber die Sprache mehr und mehr darauf verzichten muß, Realität zu garantieren, weil allem, was gesagt wird, auch widersprochen werden kann, verlagert sich die Reproduktion von Realität auf die beweglichen, optisch/akustisch synchronisierten Bilder.“¹³ Die ‚Reproduktion von Realität‘ kann demnach nur durch das Bild gelingen, weil es diejenige Form von Zeichen ist, die ihre Zeichenhaftigkeit und damit ihre Gemachtheit und Mitteilungsabsicht am besten zu verschleiern weiß: „The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence“.¹⁴ Nur dem Bild – und manchmal auch dem bildlichen Sprechen – gelingt es, trotz Zweifel Wissen zu erzeugen. Dem Bild gelingt es, zeichenhafte Kommunikation als Erfahrung wahrnehmbar zu machen. Wahrnehmung, im Gegensatz zur mit Mitteilungsabsicht versehenden Kommunikation, kann nicht (komplett) abgelehnt werden – bezweifelt, ja, aber eben nicht abgelehnt: „Man kann durch Filme positiv oder negativ berührt sein, kann sie gut oder schlecht finden, aber es fehlt im Gesamtkomplex des Wahrgenommenen jene Zuspitzung, die eine klare Distinktion von Annahme

12 Vgl. Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin, New York 2010, S. 284: Es ist das „grundlegende Paradoxon des Authentischen, das Unmittelbarkeit postuliert, während es den Effekt der Unmittelbarkeit nur durch künstlerische Vermittlung zeigen kann.“

13 Luhmann (Anm. 2), S. 79 f.

14 W. J. T. Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, S. 43.

oder Ablehnung ermöglichen würde. Man weiß zwar, daß es sich um Kommunikation handelt, aber man sieht es nicht.“¹⁵

Die besondere Leistung visueller Kommunikation ist zugleich ihr zentrales Manko. Die Tatsache, dass man zwar weiß, jemand möchte einem etwas sagen, aber dass man ebenso weiß, dass keine Möglichkeit zur Widerrede oder zur Nachfrage besteht, sät Zweifel. Ohne Gespräch bleibt das wahrgenommene Wissen ein halbes Wissen. Nun wird zum Problem, was zunächst als Vorteil erschien: die unklare Autorschaft des geteilten Wissens. Horatio und Platon haben davon gehört – aber sie wissen nicht, wer es gesagt hat, und können deshalb nicht nachfragen, kein reziprokes Gespräch beginnen. Horatios oben zitiertes Ausspruch „So hört' auch ich und glaube dran zum Teil“ (*Hamlet*, I.1.) bezieht sich auf einen Bericht Marcellus, der als Quelle des Wissens eine anonyme Masse angibt: „Sie sagen“, „sagen sie“. Horatio teilt dieses allgemeine Wissen, doch richtig glauben daran mag er nicht: Es bleibt ein halbes Wissen – also weder ein bestätigtes noch ein vollkommen verworfenes. Das massenmedial Verbreitete, visuell Wahrgenommene erhält damit den Status des Gerüchts: nicht zu bestätigen, aber eben auch nicht aus der Welt zu schaffen.

Eine zentrale Funktion des Dokumentarfilms, so wie er hier verstanden wird, ist nun die Beglaubwürdigung von geteiltem Wissen. Der Dokumentarfilm will das, wovon man gehört hat, aber eben nichts Genaues weiß, in glaubwürdiges Wissen umwandeln – bzw. widerlegen oder ergänzen. Dokumentarfilme blicken hinter die Kulissen des allgemeinen Halbwissens: Sie suchen nach den Hintergründen eines vielbeachteten Amoklaufs (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, USA 2002), versuchen diejenigen zu Wort kommen zu lassen, die zu einem medialen Großereignis nichts beitragen durften (*Voices of Iraq*, Martin Kunert, USA 2004), sie zeigen die unbekannte Seite eines Stars (*When We Were Kings*, Leon Gast, USA 1996) oder eines Events (*Woodstock*, Michael Wadleigh, USA 1970), sie finden neue Formen, um Bekanntes anders darzustellen (*Pina*, Wim Wenders, D 2011), sie zeigen eine uns unbekannte Natur (*La marche de l'empereur*, Luc Jacquet, FR 2005), lassen die stummen Zeugen der Geschichte zu Wort kommen (*Into the Arms of Strangers. Stories of the Kindertransport*, Mark Jonathan Harris, UK 2000) und zeigen uns Menschen, für

15 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 307. Dem Film fehlt, wie die Auseinandersetzung unter Narratologen zeigt (vgl. Johann N. Schmidt: „Narration in Film“, *the living handbook of narratology*, 13.5.2010, http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Film, S. 33–35, letzter Zugriff am 8.4.2011), ein leicht auszumachender Erzähler, dem man die Mitteilungsabsicht zuschreiben könnte; zwar weiß man, „that there is no narrative without a narrator“ (S. 2), aber im Falle des Films, sieht und hört man diesen eben nicht.

die sich keine andere Kamera interessiert (*Born Into Brothels. Calcutta's Red Light Kids*, Zana Briski, Ross Kauffman, USA 2004).

Dokumentarfilme sind ein spezifischer Teil der Massenmedien, der auf eine bestimmte Art und Weise versucht, die Realität der Gesellschaft durch neues Wissen, neue Bilder und Töne zu modifizieren, um so die Handlungsbasis der Gesellschaft zu verändern. Ziel des Dokumentarfilms ist, so meine These, die Authentifizierung gesellschaftlichen Wissens; zentrales Mittel der Vermittlung von Authentizität ist, so wird zu zeigen sein, das Prinzip des falschen Umkehrschlusses. Dies gilt für *alle* Dokumentarfilme, die auf eine cinematiche Aufführung *als* Dokumentarfilm abzielen – unabhängig davon, ob diese eher künstlerischer oder journalistischer Natur sind.¹⁶ Diese Dokumentarfilme bedienen sich eines massenmedialen Apparats, um dessen Wissensproduktion zu beeinflussen, und unterliegen daher den Bedingungen und Zwängen des verwendeten Mediums – auch wenn sie vielleicht nur ein kleines, nicht-massenhaftes Publikum erreichen. Wie Dokumentarfilme versuchen, innerhalb der Massenmedien Vorbehalte gegenüber den Massenmedien zu überwinden, wie sie versuchen, gesellschaftliche Realität ohne den Scheincharakter der Massenmedien und trotzdem mit den Mitteln der Massenmedien zu vermitteln, ist das Thema dieses Textes. Es soll gezeigt werden, wie Dokumentarfilme Authentizitätserfahrungen in einem Medium möglich zu machen versuchen, das diese eigentlich verbietet. Beispielhaft erläutert werden diese Strategien vor allem anhand des Dokumentarfilms *Chicken Ranch* (Nick Broomfield, UK 1983), der die Suggestion von falschen Umkehrschlüssen sowohl anwendet als auch selbst reflektiert.

Wie Hamlet wollen Dokumentarfilme den Erscheinungen, den Schreckgespenstern und Gerüchten der Medien auf den Grund gehen. Und dabei begegnen Dokumentarfilme demselben Dilemma: Sie können das Wissen der Massenmedien nicht dadurch aushebeln, dass sie dem Zuschauer eigene Erfahrungen anbieten. Auch der Zuschauer eines Dokumentarfilms kann nicht hinter die Vermittlung zurück. Genau so wenig kann der Dokumentarfilm den Mangel an Reziprozität, der den Massenmedien eigen ist, überwinden. Der Dokumentarfilm kann nur seine eigenen Bilder denen der Massenmedien entgegenhalten. Und da die Massenmedien dafür sorgen, dass *alle* Bilder dem Manipulationsverdacht unterliegen, können auch die Bilder des Dokumentarfilms allein nicht

16 Die folgenden Aussagen gelten wie gesagt in erster Linie für Dokumentarfilme, die auf die Veröffentlichung im Kino zielen; verwandte Produktionen, die im Kunstkontext produziert werden und eher auf Galerien und Festivals abzielen, unterliegen zwar ähnlichen, aber doch etwas anderen Regeln. Bei eher künstlerisch ambitionierten Filmen steht meist die Dekonstruktion von Sehgewohnheiten im Mittelpunkt – Sehgewohnheiten, die vor allem den Massenmedien geschuldet sind.

überzeugen. Deshalb wird der Dokumentarfilm, schließlich ganz dem Beispiel Hamlets folgend, zum Beobachter von Beobachtern und zum großen Inszenierer; der Dokumentarfilm beobachtet, wie die Massenmedien die Welt beobachten – und begründet auf dieser Beobachtungsbeobachtung seine Strategie zur Steigerung seiner eigenen Glaubwürdigkeit. Der Dokumentarfilm ruft das Wissen der Zuschauer über die Machenschaften der Massenmedien auf, um in Differenz dazu seine eigene Glaubwürdigkeit zu inszenieren. Würde er versuchen, seine eigene Authentizität direkt mitzuteilen, würde dies nur neue Zweifel säen.

II. Authentizität im Dokumentarfilm

Dokumentarfilm wie Authentizität sind nicht nur genuin moderne, sondern damit auch beides relationale Phänomene – also Phänomene, die ihre Stabilität aus der Beobachtung anderer Beobachter beziehen, anstatt aus der direkten Beobachtung der Welt. Dokumentarfilme sind nicht von allein Dokumente der Wirklichkeit; sie sind nicht einfach das Produkt der technischen Möglichkeit, die Welt indexikalisch abzubilden. Zwar sind die meisten frühen Erzeugnisse der Kinematographen ohne Zweifel Abbildungen einer vorgefundenen Realität, also Aufnahmen von fahrenden Zügen, Fußballspielen und Naturschauspielen. Die Idee, solche Aufnahmen als *documentaries* zu bezeichnen, ist jedoch erst mit einiger Verspätung entstanden, und zwar als Reaktion auf die Entwicklungen des Hollywoodfilms einerseits und der Entstehung von Nachrichtensendungen andererseits. Dokumentarfilme beobachten diese Entwicklung und versuchen sich von beiden Erscheinungen abzusetzen.

Die theoretische Begründung des Dokumentarfilms wird allgemein dem schottischen Filmschaffenden und -kritiker John Grierson zugeschrieben. In seinen 1932 veröffentlichten „First Principles of Documentary“ unterscheidet er den Dokumentarfilm nicht nur vom fiktionalen Spielfilm, sondern ebenso vom zweiten Standbein der audiovisuellen Massenmedien, den Nachrichten und Reportagen. Es reicht Griersons Meinung nach nicht, den Dokumentarfilm allein von den Verstellungen der Fiktion zu unterscheiden, die ihre Bilder extra zum Zwecke des Abfilms produziert.¹⁷ Für Grierson kann bei weitem nicht jede Aufnahme von natürlichem, also in der Realität bereits vorgefundenem Material als Dokumentarfilm bezeichnet werden. Es kommt ebenso sehr darauf an, wie man dieses Material auswählt und was man mit dem Material macht:

¹⁷ John Grierson: „First Principles of Documentary“ [1932], in: Catherine Fowler (Hrsg.): *The European Cinema Reader*, London 2002, S. 39–44, hier S. 39.

The peacetime newsreel is just a speedy snip-snap of some utterly unimportant ceremony. Its skill is in the speed with which the babblings of a politician (gazing sternly into the camera) are transferred to fifty million relatively unwilling ears in a couple of days or so. The magazine items [...] have adopted the original ‚Tit-Bits‘ manner of observation. [...] With their money-making eye (their almost only eye) glued like the newsreels to vast and speedy audiences, they avoid on the one hand the consideration of solid material, and escape, on the other, the solid consideration of any material.¹⁸

Die massenmedialen Reportagen, so Grierson also, wählen weder das richtige Material aus, noch behandeln sie ihr ausgewähltes Material richtig; was sie zeigen ist unwichtig und oberflächlich, nur was Politik und Kapital von sich zeigen möchten. Der Dokumentarfilm hingegen zeigt nicht nur die unverstellte Welt, im Gegensatz zu Hollywoods Filmen mit Darstellern und Spielhandlung, er zeigt auch *wichtige* Ausschnitte aus dieser Welt in einer *tiefehenden* Art und Weise – im Gegensatz zu Nachrichtensendungen und Reportagen. Dokumentarfilme, so kann man Grierson interpretieren, zeigen authentische Menschen auf authentische Weise – im Unterschied zu den massenmedialen Spielfilmen einerseits und den massenmedialen Reportagen andererseits. Als Nicht-Spielfilm und Nicht-Reportage definiert der Dokumentarfilm sich als hybride Form des „creative treatment of actuality“¹⁹, also als eine Wirklichkeitserzählung im affirmativen Sinne, referentiell und konstruktiv zugleich.²⁰

Der Dokumentarfilm verspricht damit eine doppelte Form der Authentizität, eine Authentizität der Person und eine Authentizität der Sache. Es geht zum einen um Personen, die *unverstellt* und natürlich, und zum anderen um Darstellungen, die *unverfälscht* und wahrhaftig sein sollen. Es geht zum einen um ein eigentliches Selbst jenseits von modernen gesellschaftlichen Rollen. Zum anderen geht es darum, im Rahmen von Repräsentationen zwischen unverfälscht und verfälscht unterscheiden zu können, also authentische Dokumente zu belegen.²¹ Aktuelle terminologische Überlegungen zum Begriff der Authentizität unterscheiden ganz ähnlich zwischen einer Subjektauthentizität und einer Objektauthentizität.²² Der Dokumentarfilm kann im Anschluss daran als eine Vermittlungsform zur wahrhaftigen Darstellung unverstellter Personen verstanden werden.

18 Grierson (Anm. 17), S. 9.

19 Siehe Christian Huck, Jens Kiefer: „Documentary Films and the Creative Treatment of Actuality“, *Anglistik. International Journal of English Studies* 18/2 (2007), S. 103–120.

20 Siehe Christian Klein, Matías Martínez: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“, in: Dies. (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart 2009, S. 1–13.

21 Siehe Susanne Knaller, Harro Müller: „Authentisch/Authentizität“, in: Karl-Heinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2000, Bd. 1, S. 40–65, hier S. 45.

22 Siehe Knaller/Müller (Anm. 21), S. 42.

Authentizität im Dokumentarfilm wird demnach zum einen durch das Gefilmte (die echten Menschen) und zum anderen durch den (unverfälschenden) Prozess des Filmens garantiert. Einerseits soll also das Dargestellte Authentizität garantieren, wie Manfred Hattendorf in seiner Studie zum Zusammenhang von Authentizität und Dokumentarfilm beschreibt: „Authentisch“ bezeichnet die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildungen zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die filmische Aufnahme den Prozeß beeinflußt hätte.“²³ Authentizität wird so zum „Synonym von Unmittelbarkeit“²⁴, der Dokumentarfilm zum nicht-medialen Medium: Wir sehen eine Sache vermeintlich so, wie sie sich auch ereignet hätte, wenn die Dokumentarfilmkamera nicht dagewesen wäre, wenn kein Medium zwischen uns und der Realität gestanden hätte; und wir sehen Menschen so, wie sie sich verhalten, wenn sie sich nicht den Medien präsentieren.

Woran erkennt man nun aber, dass das dokumentarische Bild, im Gegensatz zu den Bildern der herkömmlichen Massenmedien, keine Manipulation vornimmt? Ein Bild allein kann seine Echtheit nicht beweisen, dazu braucht es das Gespräch, den Diskurs. Natürlich antwortet aber auch der Dokumentarfilm nicht auf die Fragen des Zuschauers und Unmittelbarkeit bleibt im Medium des Films unerreichbar. Vielmehr muss die Erfahrung von Unmittelbarkeit medial hergestellt werden; es bedarf, wie bei Hamlet, einer Inszenierung, um Authentizität zu produzieren. Somit ist auch das Gegenteil der vorherigen Aussage wahr, welche Authentizität in der Quelle begründet sah. Die Authentizität liegt nicht länger im Dargestellten begründet, sondern in der Form der Darstellung, wie wiederum Hattendorf ausführt: „Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ‚Glaubwürdigkeit‘ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.“²⁵

Die Rezeption wird im Allgemeinen durch den sogenannten „Wahrnehmungsvertrag filmischer Authentizität“²⁶ bestimmt. Der „documentary contract“ zwischen Filmschaffenden und Zuschauer leistet eine externe

23 Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994, S. 67. Siehe auch Torsten Naeser: „Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal YouTube“, *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 9, Beitrag 2, http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naeser.pdf, letzter Zugriff am 30.6.2012.

24 Knaller/Müller (Anm. 21), S. 45.

25 Hattendorf (Anm. 23), S. 67.

26 Hattendorf (Anm. 23), S. 76.

Form der Beglaubigung des Bildes, das aus sich selbst heraus seine Authentizität nicht beweisen kann: „Truth claims reflect a tacit contractual agreement or bond of trust between documentary producers (whether an individual filmmaker or broadcasting institution) and an audience that the representation is based on the actual socio-historical world, not a fictional world imaginatively conceived.“²⁷ Allerdings reichen die vielfältigen Indices²⁸, die einen Film als Dokumentarfilm ausweisen und den Zuschauer einladen, den Vertrag einzugehen, nicht aus, um die Authentizität des Dokumentarfilms dauerhaft zu garantieren. Immer wieder gleicht der Zuschauer das Gezeigte auch mit seinem eigenen Weltwissen ab – welches er aber auch nur aus den Massenmedien hat –, um die Authentizität des Gezeigten zu überprüfen.

Wie gelingt es dem Dokumentarfilm nun aber, den Zuschauer erfahren zu lassen, dass er ‚authentischer‘ Wissen liefert als der Rest der Massenmedien? Die Erfahrung der Authentizität muss vor allem durch die oben genannte formale Gestaltung gesichert werden, wie Hattendorf systematisch ausführt. Authentizität wird also vor allem durch die zeitliche Organisation audiovisueller Ereignisse erarbeitet, also durch erzählende Inszenierung. Authentizität und Inszenierung, oft diametral entgegengestellt,²⁹ bedingen sich also. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen auch Harro Müller und Susanne Knaller, die die aktuellen (ästhetischen) Diskussionen um Authentizität wie folgt zusammen fassen: „Authentizität ist in der Moderne kein Zustand, der aus dem einen, wahren, guten, richtigen, schönen Bestimmungsgrund resultiert, sondern Ergebnis eines an einem Ort und zu einer bestimmten Zeit stattfindenden Beglaubigungsprozess“³⁰. Authentizität ist also kein Zustand, sondern muss prozessual mit Bezug auf den jeweiligen Kontext hergestellt werden. Während Hattendorf sich größtenteils darauf beschränkt, die filminterne Gestaltung des Dokumentarfilms zu untersuchen, soll hier gezeigt werden, wie das Kontextwissen der Zuschauer aktiviert wird, um mit diesem zu brechen – ganz ähnlich wie der narratologisch orientierte Filmwissenschaftler David Bordwell es für den *fiction film* erläutert: „In watching a representational film, we draw on schemata derived from our transactions with the everyday world, with other artworks and with other films. On the basis of these schemata, we make assumptions, erect expectations, and confirm or disconfirm hypotheses.“³¹

27 Keith Beattie: *Documentary Screens – Non-fiction Film and Television*, Basingstoke 2004, S. 11.

28 Siehe dazu Huck/Kiefer (Anm. 19), S. 109–110.

29 Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007, S. 9–28, hier S. 23.

30 Knaller/Müller (Anm. 21), S. 47.

31 David Bordwell: *Narration in Fiction Film*, London 1985, S. 33.

Da sich der Dokumentarfilm, wie oben ausgeführt, in Differenz zu den massenmedialen Formen des Spielfilms und der Reportage versteht, müssen seine Erzählformen diesen Unterschied zum Ausdruck bringen. Authentizität im Dokumentarfilm wird somit zum relativen Phänomen einer diskursiven Inszenierung von Differenz zum jeweiligen Stand der Massenmedien. Der Dokumentarfilm partizipiert somit gleichsam parasitär an der Eindruckskraft der Massenmedien, mal durch direkte Abgrenzung wie im populären Mainstream-Dokumentarfilm, mal indirekt, wie im eher künstlerischen Bereich; während die einen den Darstellungen der Massenmedien direkt widersprechen, versuchen die anderen eher Unbekanntes zu zeigen – aber auch was wir *nicht* über die Welt wissen, bestimmen letztlich die Massenmedien.

III. Chicken Ranch und das Verfahren des falschen Umkehrschlusses

Chicken Ranch, ein Film über ein legales Bordell in der Wüste Nevadas vom englischen Dokumentarfilmer Nick Broomfield (zusammen mit der Kamerafrau Sandy Sissel), bedient sich exemplarisch einer Inszenierung, die ich im Folgenden als ‚falschen Umkehrschluss‘ bezeichnen möchte. Hierbei geht es um Verfahren der filmischen Inszenierung, die die Differenz des Dokumentarfilms zu den je gängigen Verfahren der herkömmlichen Massenmedien, also Spielfilm und Reportage, herausstellt. Indem diese Differenz zu den als verfälschend angesehenen Massenmedien hervorgehoben wird, soll dem Zuschauer folgender Umkehrschluss nahegelegt werden: Wenn die Verfahren der Massenmedien angewendet werden, dann wird verfälscht und verstellt. Ergo: Wenn die Verfahren der Massenmedien *nicht* angewendet werden, dann wird *nicht* verfälscht und *nicht* verstellt.

Der Umkehrschluss erscheint auf den ersten Blick logisch: Wenn A, dann B. Ergo: Wenn nicht A, dann nicht B. Dass das aber natürlich so nicht stimmt, lässt sich an einem sehr einfachen Beispiel zeigen: Wenn ich Deutscher bin, dann bin ich Europäer. Ergo: Wenn ich kein Deutscher bin, dann bin ich kein Europäer. Während die affirmative Implikation im Beispiel zutrifft, ist die Negation offensichtlich unsinnig und lässt sich so nicht ableiten; im Sinne einer semantischen Logik, handelt es sich hier um eine ‚einseitige Implikation‘. Indem der Dokumentarfilm die weit verbreiteten Ressentiments gegenüber den Massenmedien aufruft und negiert, wird durch die Suggestion einer ‚wechselseitigen Implikation‘ von der Tatsache abgelenkt, dass nicht allein die Verfahren der Massenmedien in der Lage sind, zu verfälschen.

Im Folgenden möchte ich sechs verschiedene (narrative) Strategien erläutern, wie die verstellenden und verfälschenden Verfahren der Massenmedien aufgerufen werden, um im Umkehrschluss die Authentizität des Dokumentarfilms nahezulegen.

Topos Massenmedien. Zu Beginn eines Dokumentarfilms wird häufig die massenmediale Darstellung bzw. die massenmediale Verzerrung oder Vernachlässigung des zu behandelnden Themas ins Bewusstsein des Zuschauers gerufen. So werden gleich zu Beginn die Topoi der Manipulation und der Oberflächlichkeit ins Spiel gebracht, von dem sich der dann folgende Film absetzen kann; so kann der Bruch mit den Konventionen der Massenmedien zum narrativen Ereignis werden. Ein Genre, das die Gegenüberstellung von massenmedialen und dokumentarischen Darstellungen besonders deutlich inszeniert, sind *Rockumentaries*. *Rockumentaries* versprechen, einen anderen, tieferen, unverfälschten Blick auf Rock- und Pop-Stars zu bieten, als dies MTV und Co. zu leisten vermögen. *Rockumentaries* versprechen, jenseits der Star-Persona einen unverstellten Menschen zu zeigen. Das Genre verbindet also ganz explizit den Anspruch von Subjekt- und Objektauthentizität und zeigt in Folge dessen oft sehr deutliche Ausformungen der hier allgemein für den Dokumentarfilm zu analysierenden Inszenierungsstrategien. Gleich zu Beginn der Metallica-Dokumentation *Some Kind of Monster* (Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, USA 2004) beispielsweise wird die Oberflächlichkeit der massenmedialen Berichterstattung ausgestellt. Der Vorspann des Films zeigt zunächst eine Reihe von Journalisten, denen einige Songs des gerade fertig gestellten neuen Albums von Metallica vorgespielt werden. Im zweiten Teil des Vorspanns sieht man dann einen Zusammenschnitt des Interviewmarathons, den die Bandmitglieder von Metallica anlässlich der Veröffentlichung durchmachen müssen. Die sinnlosen Fragen der Journalisten gipfeln in der Bitte, die 22-jährige Geschichte der Band in einem Wort zusammen zu fassen: „INTERVIEWER: 85 million records, 22 years, 11 albums and various official releases – one word! SINGER: Oh my god, one word to span our career? Ahh...“ Was danach kommt, also im Dokumentarfilm, kann dann nur noch besser werden.

Chicken Ranch verfährt, wie die meisten Dokumentarfilme, etwas subtiler. Aber auch hier wird die oberflächliche Unterhaltungsindustrie, die vermeintlich ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit produziert, gleich im Vorspann aufgerufen, und zwar in Form des Musicals *The Best Little Whorehouse in Texas*. Das Musical, das wenige Jahre, bevor der Dokumentarfilm produziert wurde, mit großem Erfolg am Broadway spielte, bezieht sich auf ein ebenfalls als *Chicken Ranch* bekanntes Bordell in Texas. Der Zuschauer kann nun erwarten, dass der fröhlichen Broadway-Geschichte eine trockenere Wahrheit in der Wüste Nevadas entgegen gestellt wird.

Die Tatsache, dass der Radiomitschnitt, der auf das Musical verweist, das einzige Tondokument im Film darstellt, das kein O-Ton ist, lässt vermuten, dass der Verweis auf die Massenmedien hier nicht zufällig am Beginn des Films steht, sondern strategisch eingesetzt wird.

Die Kameras der Massenmedien. Um die Massenmedien zu diskreditieren und so die eigene Darstellung zu authentifizieren, werden die Massenmedien aber nicht nur thematisch aufgerufen. Durch das Aufzeigen des Fabrikationsprozesses der massenmedialen Wahrheit soll deren Glaubhaftigkeit weiter diskreditiert werden. Bevor die eben erwähnten Journalisten zu Beginn von *Some Kind of Monster* den Raum des *pre-listening events* betreten, werden sie zunächst einmal zum Verzicht auf ihre herkömmlichen Mittel aufgefordert. Die allerersten Worte des Films lauten: „So, ehm, what we gonna do is we gonna play back some of the band's new songs. There'll be no cameras allowed in there, there'll be no video, no bags in there, you can only walk in with paper and a pencil.“ Auch wenn diese stricke Vorgehensweise wohl in der Angst vor Raubkopien begründet liegt, so ist der Einsatz der Szene gleich zu Beginn des Films doch auch in anderer Hinsicht signifikant. Wenn wir als Zuschauer im nächsten Moment die ‚entmedialisierten‘ Journalisten beim Zuhören sehen, dann wird klar, dass die Kamera des Dokumentarfilmers einen anderen Status hat als alle anderen: Sie ist eine Kamera, die keine ist – schließlich sind ja alle Kamerás im Anhörraum verboten. Diese Sonderstellung der Dokumentarfilm-Kamera wird im zweiten Teil des Vorspanns weiter herausgestrichen. Die eben angesprochenen Band-Interviews werden nicht aus der Sicht der Massenmedien gezeigt; es handelt sich hier nicht um Original-Footage von MTV und Co. Stattdessen zeigt die Dokumentarfilm-Kamera Interviewer und Bandmitglieder, also die Sicht, die die Massenmedien uns zeigen, *und* die Beleuchter, Visagisten, Toningenieure, Kameraleute usw., die diese Bilder produzieren. Die Dokumentarfilm-Kamera wird damit zum Beobachter zweiter Ordnung, der nicht nur sieht, *was* gezeigt wird, sondern auch *wie* die Bilder künstlich hergestellt werden. Indem die Künstlichkeit des massenmedialen Bildes hervorgehoben und gleichzeitig die eigene Kamera unsichtbar gemacht wird, soll im Umkehrschluss die Authentizität des dokumentarischen Blicks hervorgehoben werden.

Chicken Ranch ist auch hier subtiler. Einerseits werden ganz ähnlich wie in *Some Kind of Monster* ausländische Sensations-Journalisten gezeigt, die ganz offensichtlich nur ein oberflächliches Bild des Geschehens vermitteln wollen und können. Andererseits geschieht die Sichtbarmachung der massenmedialen Mittel, die in den Massenmedien selbst unsichtbar bleiben, hier auf selbstreflexive Weise. Während die Illusionsmaschinerie Hollywoods peinlich genau darauf achtet, dass die Illusion nicht dadurch gebrochen wird, dass die Mittel der Produktion sichtbar werden, geht

Chicken Ranch aufreizend lässig mit dem Diktum der Unsichtbarkeit um. An mehreren Stellen im Film erkennt man die Kamera- und Ton-Crew des Dokumentarfilms in Spiegeln und Scheiben. Was wie eine Nachlässigkeit wirkt, weckt im Kontrast zu den Massenmedien den Eindruck, dass der Dokumentarfilmer nichts zu verbergen hat. Wenn die Massenmedien ihre Produktionsmittel verborgen, dann um zu vertuschen, dass sie die Wahrheit nicht vorfinden, sondern produzieren; wenn der Dokumentarfilm nun seine Produktionsmittel nicht verbirgt, dann soll dies wiederum die Authentizität des Dargestellten unterstreichen.

Der Style der Massenmedien. Wieder geht es darum, sich von den Massenmedien abzusetzen und sich als Gegenteil zu inszenieren. Hier werden die Massenmedien aber nun nicht als Thema oder in Form ihrer Produktionsmittel im Film selbst aufgerufen. Vielmehr bezieht sich der Dokumentarfilm in diesem Fall auf das Vorwissen der Zuschauer über die Massenmedien, und zwar spezifisch darüber, wie die jeweiligen Bilder, die die Massenmedien produzieren, aussehen, welche Stimmung sie haben, welche Färbung, welchen *style*, in den Worten Bordwells. So wird dann auch besonders deutlich, dass die Authentisierungsstrategien relativ auf den jeweiligen Kontext bezogen sind. Ein offensichtliches Beispiel für die Relativität von Authentisierungsstrategien ist der Gebrauch von Schwarz-Weiß Bildern – welche ihre Signifikanz erst dann erhalten, wenn es auch Farffilme gibt. *Dont Look Back* (USA 1967), ein Dokumentarfilm D. A. Pennebakers über Bob Dylan, kam genau ein Jahr, nachdem der Oscar für Schwarz-Weiß Filme eingestellt wurde, in die Kinos. Seitdem die Produktion von Schwarz-Weiß Filmen in den späten Sechzigern immer seltener wurde, bekam der Schwarz-Weiß Film einen neuen Stellenwert. Wenn seitdem in Schwarz-Weiß gedreht wird, dann heißt es: ‚Achtung! Hier kommt Anti-Hollywood.‘ Besonders eindrucksvoll wird dieser Gegensatz von Farbe und Schwarz-Weiß in der wohl erfolgreichsten *Rockumentary* aller Zeiten angewendet: *In Bed with Madonna* (Alek Keshishian, USA 1991). Diejenigen Sequenzen, die Madonnas Bühnenauftritte zeigen, sind aus diversen, durch Fahrten und Zooms variierte, in Farbe gedrehten Kameraeinstellungen durch schnelles rhythmisches Schneiden (*editing on the beat*) zusammengefügt. Diejenigen Sequenzen hingegen, die angeblich Madonnas wahres Selbst zeigen, sind größtenteils mit einer Handkamera in Schwarz-Weiß gedreht; statt zwischen verschiedenen Einstellungen hin und her zu schneiden, wird fast ausschließlich mit ungelenken Schwenks gearbeitet. Verstärkt wird die Differenz zwischen denjenigen Sequenzen, die den Bildern auf MTV ähneln, und denjenigen Sequenzen, die dem Dokumentarfilm exklusiv sind, durch die Differenz von *synchronized dolby surround sound* auf der Bühne und *location sound* jenseits der Bühne.

Chicken Ranch ist wie die meisten Dokumentarfilme mit einer Handkamera gedreht und verzichtet auf Kamerafahrten. Zudem wird hier ein 16mm-Film benutzt, der sich in seiner Körnung und in der Farbsättigung deutlich von den 35mm-Filmen Hollywoods und den Magnetbändern der Fernsehanstalten der Zeit (!) unterscheidet. Obwohl diese Wahl natürlich auch ökonomischen und praktischen Restriktionen geschuldet ist, so ist die Differenz zu den geleckten Bildern Hollywoods und den aseptischen Bildern des Fernsehens zumindest ein willkommener Nebeneffekt, wenn nicht gar ein absichtlich produzierter. Da der Einsatz von bestimmten Aufnahmetechniken auch immer andere mögliche Formen ausschließt, kann man die schließlich gewählte Form der Gestaltung durchaus als strategisch verstehen, unabhängig davon, ob die Auswahl bewusst oder weniger bewusst getroffen wird.³² Die Logik, die dem Zuschauer suggeriert werden soll, dürfte inzwischen klar geworden sein: Die Massenmedien zeigen eine bunte und glitzernde Show; also sind schwarz-weiße, schlecht ausgeleuchtete, körnige und verwackelte Bilder wahrhaftiger. So schreibt der Dokumentarfilmer Christian Iseli: „Für sich genommen sind sie [vermeintliche Authentizitätssignale wie Handkamera, Absenz von zusätzlichem Licht, hohes Bildrauschen etc., Chr. H.] reine Form und insofern eher Authentizitätsstereotype.“³³ Aber nicht nur die Objektauthentizität soll gestärkt werden, auch die Subjektauthentizität: Wenn in Farbe geschminkt gespielt wird, dann finden wir in Schwarz-Weiß Bildern das ungeschminkte Selbst.

Die Bühne der Massenmedien. Während der letzte Punkt schon ansatzweise den Bereich der Subjektauthentizität berührte, so widmet sich die folgende Inszenierungsstrategie ganz dem Anliegen, die im Dokumentarfilm gezeigten Personen als unverstellt aufzuzeigen. Da es wiederum schwer fällt, eine rollenspielende von einer natürlichen Person zu unterscheiden, wird ein weiteres Mal mit einer Gegenüberstellung des Dokumentarfilms mit den Massenmedien gearbeitet. Hier lautet der Schluss, den der Zuschauer ziehen soll: Die Massenmedien zeigen nur das, was Personen von

32 Siehe in diesem Sinne die Ausführungen des Filmemachers Christian Iseli in „Strategien der filmischen Umsetzung. Grundlegende Entscheidungsprozesse bei der dokumentarischen Filmarbeit“, in: Lucie Bader Egloff u. a. (Hrsg.): *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich 2009, S. 20–61. Iseli geht an mehreren Stellen beiläufig darauf ein, dass die gewählten Strategien sich auch auf Entwicklungen im Spielfilmberreich beziehen. Die Filmemacher Daniel D. Sponsel und Jan Sebening verstehen die Formensprache des Dokumentarfilms ebenfalls in Differenz zum Spielfilm, betonen aber eher die unterschiedlichen Produktionsbedingungen als strategische Überlegungen; siehe „Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen im filmischen Raum“ in: Lucie Bader Egloff u. a. (Hrsg.): *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich 2009, S. 99–107.

33 Iseli (Anm. 32), S. 45.

sich zeigen wollen. Vor/nach der Show ist die unverstellte Person zu finden. Wieder sind es *Rockumentaries*, die sich dieser Logik explizit bedienen, und zwar durch den sprichwörtlich gewordenen *Backstage*-Bereich. Praktisch alle *Rockumentaries* geben dem Zuschauer Einblick in einen Bereich, der den Kameras der ‚normalen‘ Medien und damit dem ‚normalen‘ Zuschauer vorenthalten bleibt. Pennebakers *Dont Look Back* konzentriert sich neben der Beobachtung der massenmedialen Beobachter, z. B. auf Pressekonferenzen, vor allem auf Dylans Verhalten vor und nach der eigentlichen Show, sein vermeintlich unverstelltes Verhalten in den Momenten, bevor er auf die Bühne geht, ebenso wie auf dem Hotelzimmer nach der Show. Madonnas Schwarz-Weiß Sequenzen konzentrieren sich fast ebenso ausschließlich auf *Backstage*- und Hotelszenen. Während die herkömmlichen Massenmedien also den Menschen auf der Bühne präsentieren, verspricht der Dokumentarfilm den unverstellten Menschen hinter der Bühnenpersona sichtbar zu machen.

Chicken Ranch bedient sich desselben Prinzips, indem auch hier die Differenz zwischen Bühne und Hinterbühne immer wieder aufgerufen wird. Immer wenn Kunden das Bordell besuchen, treten diese zunächst in einen hell ausgeleuchteten, verspiegelten und dekorierten Raum und werden gebeten, auf den Sofas an der einen Seite des Raumes Platz zu nehmen. Dann werden die ‚Girls‘ von der Leiterin des Bordells dirigiert, sich gegenüber von den Kunden aufzurichten. Wie schon Madonna so werden auch die Prostituierten immer wieder dabei gezeigt, wie sie sich zur Vorbereitung auf ihren Auftritt schminken, die richtige Kleidung auswählen, ihre Haare herrichten usw. Genau wie die gezeigten Musiker müssen auch die Prostituierten dann durch einen dunklen Gang gehen, um schließlich auf die hell erleuchtete Bühne zu treten. Der Umkehrschluss, der hier gezogen werden soll, ist wiederum klar: Wenn die geschminkte und kostümierte Person eine Rolle spielt, dann zeigt die ungeschminkte Person den nackten, unverstellten Menschen.

Die Unterscheidung von Bühnenpersona und unverstelltem Menschen, die eben nicht nur für den Bühnenkünstler, sondern für den Menschen allgemein gelten soll, ist natürlich keine Erfindung des Dokumentarfilms. Am explizitesten ausgearbeitet hat diese Distinktion bekanntlich der Soziologe Erving Goffman, insbesondere in seinem 1959 im Original erschienenen *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Dort heißt es: „Der Einzelne wird sich [...] bei seiner Selbstdarstellung vor anderen darum bemühen, die offiziell anerkannten Werte der Gesellschaft zu verkörpern und zu belegen, und zwar in stärkerem Maße als in seinem sonstigen Verhalten.“³⁴ Das Selbst ist auf der gesellschaftlichen Bühne

34 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2003, S. 35.

also nicht es selbst, sondern verhält sich entsprechend der erwarteten Erwartungen – bzw., im Fall des rebellischen Rockstars, absichtlich entgegen der erwarteten Erwartungen. Das heißt, sobald man im Fernsehen oder im Kino auftritt, ist man nicht man selbst. Aber, so folgert Goffman, wenn die Bühnenmetapher stimmt, dann muss es auch eine Hinterbühne geben, ein *backstage* als Komplementär zur *stage*. Und auf dieser Hinterbühne ist nun folgendes zu beobachten:

Hier kann das, was eine Vorstellung hergibt, nämlich etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes auszudrücken, erarbeitet werden; hier werden Illusionen und Eindrücke offen entwickelt. Hier können Bühnenrequisiten und Elemente der persönlichen Fassade in einer Art kompakter Zusammenballung ganzer Handlungsrepertoires und Charaktere aufbewahrt werden. Hier können Requisiten von unterschiedlichem Wert, wie verschiedene Arten von Getränken und Kleidung, so versteckt werden, daß das Publikum nicht sieht, was für eine Behandlung – im Vergleich mit der Behandlung, die man ihm hätte zukommen lassen können – man ihm angedeihen lässt. [...] Hier können Kostüme und andere Bestandteile der persönlichen Fassade auf Fehler überprüft und korrigiert werden. Hier kann das Ensemble, wenn keine Zuschauer da sind, seine Vorstellung proben [...]. Hier kann sich der Darsteller entspannen; er kann die Maske fallen lassen, vom Textbuch abweichen und aus der Rolle fallen.³⁵

Wenn die Person die Maske fallen lässt und der Mensch dahinter zum Vorschein kommt, dann ist die Dokumentarfilmkamera da, die ja, wie oben gesehen, eigentlich gar keine Kamera ist. Auch der Lieblingsmoment des Dokumentarfilmers, der Übergang von der Hinterbühne zur Bühne, erhält bei Goffman einen besonderen Platz: „Will man Eindrucksmanipulationen beobachten, dann ist einer der interessantesten Zeitpunkte der Augenblick, in dem der Darsteller die Hinterbühne verläßt und an dem Ort auftritt, wo sich das Publikum befindet, oder der Augenblick, in dem er von dort zurückkehrt; denn in diesen Augenblicken kann man entdecken, auf welche geradezu phantastische Weise der Rollencharakter an- oder abgelegt wird.“³⁶

Wie es scheint, entwickeln Dokumentarfilmer und Soziologen diese Überlegungen unabhängig voneinander zum exakt selben Zeitpunkt. Das Jahr, in dem *Wir alle spielen Theater* veröffentlicht wird, ist auch das Jahr, in dem der erste erfolgreiche Dokumentarfilm des amerikanischen *Direct Cinema* produziert wird: Robert Drews *Primary* (USA 1960), der vom *Dont Look Back* Regisseur D. A. Pennebaker geschnitten wurde. Der Film verfolgt den jungen John F. Kennedy im Vorwahlkampf und konzentriert sich darauf, die Verfahren des Fernsehens aufzudecken und eine Seite des Politikers zu zeigen, die die herkömmlichen Massenmedien nicht zeigen.

35 Goffman (Anm. 34), S. 104/105.

36 Goffman (Anm. 34), S. 112.

Wie es mir scheint, hat die rasante Ausbreitung des Fernsehens – 1944 gab es nur etwa 10.000 Geräte in den USA, 1959 schon etwa 44 Millionen – dazu geführt, dass jede Person als mindestens doppelt wahrgenommen wird: als eine vor den Kameras und eine andere jenseits aller Kameras (außer der Dokumentarfilmkamera). – Mit dieser Abschweifung in Soziologie und Mediengeschichte bin ich dann schließlich auch beim nächsten Umkehrs schluss angelangt.

Die Gradlinigkeit der massenmediaLEN Erzählung. Die audiovisuellen Massenmedien, besonders der Spielfilm, aber auch die massenkompatible Reportage, zeichnen sich durch ihr gradliniges Erzählen aus. Das berühmte *continuity editing* hilft, über eventuelle Sprünge in Zeit, Raum und Handlung hinwegzusehen; die Plots wirken durchgehend motiviert und alle vorkommenden Figuren sind funktional. Laut Bordwell ist es geradezu ein zentrales Anliegen des Zuschauers, aus dem präsentierten Material (*syuzhet* und *style*), eine spatio-temporal-kausal geordnete Geschichte zu formen: „the perceiver of narrative film comes armed and active to the task. She or he takes as a central goal the carving out of an intelligible story. To do this, the perceiver applies narrative schemata which define narrative events and unify them by principles of causality, time, and space.“³⁷ Wieder lässt sich dieses Merkmal der Massenmedien leicht umdrehen: Mangelnde Motivation der Akteure für ihr Handeln, erzählerische Sackgassen und Digressionen, überflüssige Details, Lücken in der Darstellung – all dies ist im Dokumentarfilm kein Mangel, sondern Ausweis von Authentizität. Gerade wenn es dem Zuschauer schwierig gemacht wird, das Gesehene in eine kausale Geschichte zu transformieren, trägt dies zur Glaubwürdigkeit bei.

Chicken Ranch nutzt weniger die Digression denn das Mittel erzählerischen Stillstands. Immer wieder werden die Prostituierten bei alltäglichen Beschäftigungen wie Bügeln oder Fernsehgucken gezeigt, vor allem aber beim Nichtstun. In langen Einstellungen sieht der Zuschauer, wie absolut nichts passiert, wie die ‚Girls‘ ihre Zeit mit Rauchen verbringen, mit der modernen Weise der Vernichtung von Zeit. Während dies einerseits zeigt, um wie viel weniger aufregend das Leben auf der echten *Chicken Ranch* verglichen mit dem im Musical-Bordell ist, wird andererseits noch etwas viel wichtigeres vermittelt: Wenn die manipulierenden Massenmedien die Welt so zusammen schneiden, dass sich daraus eine glatte (spannende, romantische etc.) Erzählung ergibt, dann zeigt der Mangel an erzählerischer Stringenz im Dokumentarfilm dessen Authentizität. Der Dokumentarfilm erscheint so nicht als Mittel zur Kommunikation, der seine Zeichen einsetzt, um etwas mitzuteilen, sondern als zufällig entstandenes Dokument.

37 Bordwell (Anm. 31), S. 39.

Dass diese anti-narrativen Elemente auch in fiktionalen Werken als ein erzählerisches (!) Mittel eingesetzt werden, zeigt Roland Barthes' Analyse des *effet de réel*³⁸ im Roman genauso wie Bordwells Spielfilmanalyse.³⁹ Gerade der Dokumentarfilm nutzt die Unterbrechungen und Umwege aber, um seine Authentizität zu erzählen.

Das Geschwätz der Massenmedien. Insbesondere die eben beschriebenen Szenen, in denen eigentlich nichts passiert, in denen die beobachteten Menschen auf keiner Bühne ‚performen‘, in denen sie schlecht ausgeleuchtet und ungeschminkt einfach nur da sind, in denen vor allem keine Kamera anwesend zu sein scheint, sollen als Situationen wahrgenommen werden, in denen der unverstellte Mensch zum Vorschein kommt. Während die herkömmlichen Medien den Menschen mit ihren (Interview-)Fragen vor die Kamera und damit auf eine Bühne stellen oder ihnen ihre Rollen gleich ganz vorschreiben, mischt sich der Dokumentarfilmer (vermeintlich) nicht ein ins Leben. Während die Schauspielrolle im Dokumentarfilm von vornherein Tabu ist, wird der Verzicht auf Interviews zum Signum des *Direct Cinemas*, der zentralen Form des Dokumentarfilms zwischen Ende der 1950er und Anfang der 1980er. Wenn die Massenmedien interviewen, dann präsentieren sich die Menschen nach den Vorgaben der Gesellschaft. Wenn man also auf Interviews verzichtet und die Menschen nur beobachtet, bekommt man natürliches Verhalten. Die so genannte *fly-on-the-wall* Kamera, die den Menschen (unbemerkt) beobachtet ohne selbst einzugreifen, wird zum Ideal. In *Dont Look Back* stellt Pennebaker Dylan in neunzig Minuten nicht eine Frage, zumindest nicht für den Zuschauer hörbar. Dylan scheint gleichsam die Kamera zu ignorieren.⁴⁰ Stattdessen beobachtet die Dokumentarfilmkamera Dylan beim Gitarrestimmen, beim *Backstage*-Abhängen, bei der genervten Reaktion auf die Massemedien usw. Solange die Kamera sich nicht bemerkbar macht, so soll der Zuschauer glauben, versteckt sich der Mensch nicht, ist stattdessen er bzw. sie selbst.

Chicken Ranch suggeriert ebenfalls, dass keine Kamera anwesend ist, wenn die Mädchen bügeln, rauchen und sich schminken. Die Dokumentarfilkamera zeigt uns hier, wie die ‚Girls‘ wirklich sind, wenn die Journalisten, die Freier, die ‚Madam‘ und alle anderen weg sind, vor denen sie ‚performen‘ müssen. Der Dokumentarfilm erlaubt uns so einen

38 Roland Barthes: „L'effet de réel“, in: Ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 167–174.

39 Bordwell (Anm. 31), S. 52.

40 Dylans Umgang mit der Kamera ist unter Kritikern umstritten; siehe Christian Huck: „Rockumentaries. Documenting Music on Film“, in: Klaus Stiersdorfer u. a. (Hrsg.): *Anglistentag 2007 Münster. Proceedings*, Trier 2008, S. 155–164, hier S. 158.

authentischen (unverfälschten) Blick auf authentische (unverstellte) Menschen. – *So we have heard, and do in part believe.*

IV. Das Ende der Unverstelltheit und neue Formen der Authentizität

Chicken Ranch ist einer der seltenen Fälle, in denen ein Dokumentarfilm so ziemlich *alle* ihm zur Verfügung stehenden Inszenierungsstrategien zur Anwendung bringt, die qua Umkehrschluss die Abgrenzung von den Massenmedien zur Beglaubigung von Authentizität nutzen. Diese gehäufte Ansammlung der verschiedenen Verfahren, einen falschen Umkehrschluss beim Zuschauer hervorzurufen, also die aktive Rolle des Zuschauers in gewünschte Bahnen zu lenken, kann schließlich aber vielleicht auch als Warnung vor eben solchen Umkehrschlüssen verstanden werden. Denn nachdem die ersten 68 Minuten des Films die eben genannten Strategien vorbildlich anwenden, wird zum Schluss mit diesen gebrochen.

Fünf Minuten vor Ende des Films wendet sich eine der Prostituierten plötzlich direkt an die Kamera, und beschwert sich über die schlechte Behandlung durch den Besitzer des Bordells. Und auch dieser Besitzer wendet sich an die Kamera und verlangt ein Ende des Drehs. Schließlich macht sich auch der Filmemacher bemerkbar und fragt nach, provoziert den Besitzer durch sein Verhalten vielleicht sogar. Mit einem Mal wird, was bis hierhin authentisch erschien, fragwürdig: Ist das bisher gezeigte nur das, was der Besitzer des Bordells erlaubt hat? Haben sich die ‚Girls‘ im Rahmen seiner Vorgaben verhalten? Ist es nicht völlig unnatürlich, eine vorhandene Kamera zu ignorieren? Ist es nicht völlig unnatürlich, wie ein Hollywood-Schauspieler so zu tun, als wären die Zuschauer hinter einer vierten Wand versteckt und deshalb nicht direkt ansprechbar? Ist es nicht natürlicher, sich mitzuteilen statt zu schweigen? Sind wir wirklich, wer wir ungeschminkt sind? Sind wir nicht, zu wem wir uns machen? Sind wir wir selbst, wenn wir unbeobachtet sind, oder muss unser wahres Selbst erst hervorgekitzelt werden?

Nick Broomfield, der Regisseur von *Chicken Ranch*, bricht an dieser Stelle mit dem klassischen Dokumentarfilm des *Direct Cinema*. Im Rückgriff auf die Tradition des *Cinéma Vérité*⁴¹, die im Gegensatz zum *Direct Cinema* verstärkt darauf setzt, das gefilmte Objekt aus der Reserve zu locken, wird Broomfield zu einem der Vorreiter einer ‚performative documentary‘. Diese Art des Dokumentarfilms zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie den Filmemacher und seine Beteiligung an der Produktion einer

⁴¹ Zur Unterscheidung zwischen *Cinéma Vérité* und *Direct Cinema*, siehe Huck/Kiefer (Anm. 19), S. 106.

filmischen Wahrheit selbst mit ins Bild rücken. Dabei legen sie selbstreflexiv offen, dass auch Dokumentarfilme eine Erzählinstanz und eine Mitteilungsabsicht haben. In ihrer Revision des Dokumentarfilmgenres definiert Stella Bruzzi daher: „Performative documentaries [...] confront the problem of aestheticisation, accepting [...] authorship as intrinsic to documentary, in direct opposition to the exponents of direct cinema who saw themselves as merely the purveyors of the truth they pursued.“⁴²

Der Dokumentarfilm reproduziert die Welt also nicht einfach in der wiederholenden Darstellung, er bringt sie zur Aufführung. Im performativen Dokumentarfilm kommt mit der Welt auch das Selbst der dargestellten Menschen zur Aufführung. Wie bereits Pennebaker andeutet, so zeigt sein vermeintlich im Modus des *Direct Cinema* gedrehter Film über Dylan weniger ein nicht-inszeniertes und darum authentisches Subjekt, sondern einen Menschen „acting out his life“⁴³. Der Mensch, so schließt Wolfgang Iser anthropologisch, tritt nur in der Inszenierung in Erscheinung, nur in der Darstellung seiner selbst (er)findet der Mensch sich selbst.⁴⁴ So wird schließlich der vermeintlich privateste Ort des Menschen, das Bett, am Ende von *In Bed with Madonna* zur Bühne: Genau hier wird Madonna zu Madonna.

Dass die Performativität des Dokumentarfilms in den Mittelpunkt gerückt und offen ausgestellt wird, ist seit dem Ende der 1980er zum Zeichen der meisten avancierten Dokumentarfilme geworden. Authentifizierung kann jetzt nur noch durch den selbstreflexiven Bruch mit Authentifizierungsregeln erreicht werden. Das einzige Authentische ist es dann zu zeigen, wie schwierig das Ringen um Authentizität ist. Wenn die traditionellen Dokumentarfilme dadurch zweifelhaft werden, dass ihre Strategie, sich als Gegenteil der Massenmedien zu inszenieren, zu offensichtlich eine Strategie ist, dann kann Authentizität nur dadurch vermittelt werden, dass man eben auch damit bricht. Wenn Kino (*Blair Witch Project*,

-
- 42 Stella Bruzzi: *New Documentary. A Critical Introduction*, London 2006, S. 6. Bruzzi bezieht sich auf die von Bill Nichols ausgearbeitete Typologie des Dokumentarfilms; siehe dessen *Introduction to Documentary* (Bloomington 2001). Nichols unterscheidet zwischen einem *observational mode*, der etwa dem *Direct Cinema* entspricht, einem *participatory mode*, der etwa dem *Cinéma Vérité* entspricht, einem *poetic mode*, der von den oben erwähnten Dokumentationen aus dem künstlerischen Bereich verwendet wird, dem hier diskutierten *performative mode* und einem davon nur ungenau unterschiedenen *reflexive mode*.
- 43 Zitiert nach Charles Lee: „Don't Look Back“, in: Ian Aitken (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*, New York 2006, Bd. 1, S. 316–318, hier S. 317.
- 44 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 511–512; vgl. Fischer-Lichte (Anm. 29), S. 20; vgl. Eleonore Kalisch: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007, S. 31–44, hier S. 43.

Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999) und Fernsehen (*Spiegel Reportage*) die Techniken des traditionellen Dokumentarfilms kopieren, dann muss auch mit diesen gebrochen werden.⁴⁵

Es bleibt dann allerdings zu fragen, ob der Dokumentarfilm nach dem Bruch mit dem Bruch noch seine traditionelle Funktion wahrnehmen kann: Dokumentarfilme wollten die Technik der Massenmedien nutzen und zugleich dem Manipulationsverdacht entgehen; sie versuchten, sich als eine Art anti-massenmediales Massenmedium zu etablieren. Nur so können sie diejenigen blinden Flecken des Wissens über Gesellschaft, Geschichte und Natur aufdecken, die die Massenmedien vermeintlich verdunkeln. Der Dokumentarfilm will eine bestimmte Sicht auf die Welt vermitteln bzw. unbekannte Aspekte dieser Welt zu Tage bringen; um dieses neue Wissen zur Grundlage gesellschaftlichen Handelns werden zu lassen, benötigt der Dokumentarfilm die Autorität und Kraft der Massenmedien, die durch das Prinzip des falschen Umkehrschlusses genutzt werden soll. Durch das Prinzip des (falschen) Umkehrschlusses schafft es der Dokumentarfilm, die Massenmedien aufzurufen *und* sich von diesen abzusetzen; gelingt dies, so kann der Dokumentarfilm Wahrnehmung vermitteln, ohne dass die Vermittlung wahrgenommen wird. Ob die explizit selbstbezügliche *performative documentary* in der Lage ist, etwas anderes als den Zweifel zu authentifizieren, bleibt abzuwarten.

Die meisten gegenwärtigen Dokumentarfilme versuchen sich m. E. schließlich weniger an einer Aufhebung der Gegensätze von Authentizität und Vermittlung als vielmehr daran, einen reflektierten Mittelweg zwischen dem Anspruch auf Wahrhaftigkeit und der Reflektion von mit Zweifel behafteter Medialität. Viele Filmschaffende, u. a. auch Nick Broomfield, wenden sich in den letzten Jahren vielleicht auch deshalb wieder vermehrt traditionelleren dokumentarischen Formen zu. Solche *post-performative documentaries* scheinen zu wissen, dass sie den Dilemmata der Massenmedien nicht vollständig entgehen können; aber ihnen ist auch nicht daran gelegen, das Kind (gesellschaftliches Wissen) mit dem Badewasser (den Massenmedien) auszukippen. Denn wenn gesellschaftliche Realität nur durch Erscheinungen, nur durch Aufführungen garantiert werden kann, dann muss man eben bessere Aufführungen gestalten. Statt des absoluten Wahrheitsanspruches jenseits jeder Vermittlung, mit dem die Dokumentarfilme des *Direct Cinema* auftreten, und statt der radikalen Infragestellung jeglicher intersubjektiver Wahrheit durch die Hervorhebung jeder Vermittlung in den *performative documentaries*, bieten die neueren Filme ein relatives Wirklichkeitsversprechen. Sie können vielleicht kein

⁴⁵ Mit *scripted reality*-Formaten entsteht dem Dokumentarfilm zudem noch ein zusätzlicher Wettbewerber im Kampf um Authentizitätsvorsprünge.

absolut authentisches Bild eines absolut authentischen Menschen bieten, aber doch vielleicht eine authentischere Aufführung.

Einen Schluss aus den hier vorgestellten Überlegungen darf man nämlich nicht ziehen: Nur weil der Dokumentarfilm sich auch Inszenierungsstrategien bedient, um den Eindruck der Authentizität zu steigern, kann man daraus nicht folgern, dass Dokumentarfilme kein authentischeres Bild der Wirklichkeit abgeben könnten als andere Massenmedien. Nur weil die Umkehrschlüsse, die der Dokumentarfilm zu ziehen bittet, falsch sind, ist der Schluss, dass deswegen der Dokumentarfilm weniger authentisch ist, nicht richtig. Und so beziehen sich die vorgehenden Ausführungen auch lediglich darauf, dass man Authentizität inszenieren muss, damit sie wahrgenommen wird – sie behandeln nicht die Frage, ob es mehr oder weniger authentische Produktionen geben kann.

Filmographie

- Primary*, Robert Drew, USA 1960.
Dont Look Back, D. A. Pennebaker, USA 1967.
Chicken Ranch, Nick Broomfield, UK 1983.
In Bed with Madonna, Alek Keshishian, USA 1991.
Blair Witch Project, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.
Into the Arms of Strangers. Stories of the Kindertransport, Mark Jonathan Harris, UK 2000.
Bowling for Columbine, Michael Moore, USA 2002.
Born Into Brothels. Calcutta's Red Light Kids, Zana Briski, Ross Kauffman, USA 2004.
La marche de l'empereur, Luc Jacquet, FR 2005.
Some Kind of Monster, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, USA 2006.
Pina, Wim Wenders, D 2011.

Literatur

- Barthes, Roland: „L'effet de réel“, in: Ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 167–174.
 Beattie, Keith: *Documentary Screens – Non-fiction Film and Television*, Basingstoke 2004.
 Bordwell, David: *Narration in Fiction Film*, London 1985.
 Bruzzzi, Stella: *New Documentary. A Critical Introduction*, London 2006.
 Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007, S. 9–28.
 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. Peter Weber-Schäfer, München 2003.
 Grierson, John: „First Principles of Documentary“ [1932], in: Catherine Fowler (Hrsg.): *The European Cinema Reader*, London 2002, S. 39–44.
 Harms, Ingeborg: „Das Medium in der Literatur. Hamlets Vater unterwegs zwischen Freud, Lacan, Jones, Abraham und Kittler“, in: Julika Griem (Hrsg.):

- Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, Tübingen 1998, S. 33–46.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994.
- Huck, Christian: *Fashioning Society, or, The Mode of Modernity*, Würzburg 2010.
- , Jens Kiefer: „Documentary Films and the Creative Treatment of Actuality“, *Anglistik: International Journal of English Studies* 18/2 (2007), S. 103–120.
- : „Rockumentaries. Documenting Music on Film“, in: Klaus Stiersdorfer u. a. (Hrsg.): *Anglistentag 2007 Münster. Proceedings*, Trier 2008, S. 155–164.
- Iseli, Christian: „Strategien der filmischen Umsetzung. Grundlegende Entscheidungsprozesse bei der dokumentarischen Filmarbeit“, in: Lucie Bader Egloff u. a. (Hrsg.): *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich 2009, S. 20–61.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- Kalisch, Eleonore: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007, S. 31–44.
- Klein, Christian, Matías Martínez: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählers“, in: Dies. (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählers*, Stuttgart 2009, S. 1–13.
- Knaller, Susanne, Harro Müller: „Authentisch/Authentizität“, in: Karl-Heinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2000, Bd. I, S. 40–65.
- Lee, Charles: „Don't Look Back“, in: Ian Aitken (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*, New York 2006, Bd. 1, S. 316–318.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996.
- : *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984.
- : *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.
- Mitchell, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.
- Naeser, Torsten: „Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal YouTube“, *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 9, Beitrag 2, http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naeser.pdf, letzter Zugriff am 30.6.2012.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001.
- Schmidt, Johann N.: „Narration in Film“, *the living handbook of narratology*, 13.5.2010, http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Film, letzter Zugriff am 8.4.2011.
- Shakespeare, William: „Hamlet, Prinz von Dänemark“ [um 1601], in: *Shakespeare's Dramatische Werke*, übers. August Wilhelm von Schlegel, erg. und erl. von Ludwig Tieck, Berlin 1831, Bd. VI, S. 77–196.
- Sponsel, Daniel D., Jan Sebening: „Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen im filmischen Raum“, in: Lucie Bader Egloff u. a. (Hrsg.): *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich 2009, S. 99–107.
- Zeller, Christoph: *Asthetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin, New York 2010.