

Authentizität als filmische Konstruktion

Abstract

Der Beitrag geht der filmischen Konstruktion von Authentizität nach. Hierfür werden zunächst verschiedene filmtheoretische Positionen zum Realitätsgehalt von fotografischen Bildern vorgestellt, um divergierende Konzeptionen von Realität aufzuzeigen. Anschließend werden unterschiedliche filmische Verfahren aus dem Bereich des Dokumentarfilms besprochen, die zum Eindruck von Authentizität beitragen. Um die paradoxe Struktur des Authentischen aufzuzeigen, werden die eingangs vorgestellten filmtheoretischen Überlegungen anhand des Spielfilms *Come Back, Africa* (1959) diskutiert. Abschließend beschäftigt sich der Beitrag mit der Inszenierung der Produktion von dokumentarischen Bildern, mit der die Fernsehserie *Holocaust* (1978) und der Spielfilm *Son of Saul* (2015) die Glaubwürdigkeit ihrer Erzählung unterstreichen.

Das Authentische steht momentan hoch im Kurs. Gleichwohl ist im Wörterbuch der »Ästhetischen Grundbegriffe« nachzulesen, dass es »zu den Schwierigkeiten im Umgang mit dem Begriff Authentizität gehört [...], keine eindeutige Definition sowohl aus historisch wie auch aus aktueller Perspektive geben zu können« (Knaller 2010, 40). Semantisch gehört der Begriff zu einem Feld von Wörtern wie »glaubwürdig«, »zuverlässig«, »unmittelbar« und »echt«. Historisch ist er in Bereichen des Rechts, der Theologie, Philosophie und der Künste zu finden und mit dem Begriff der Wahrheit verbunden, die durch eine Autoritätsinstanz garantiert wird (vgl. Lethen 1996, 209 f.). Epistemologische Umbrüche haben sich ebenso wie mediale Neuerungen auf den Begriff des Authentischen ausgewirkt. So haben Theorieumstürze in den Naturwissenschaften einen »naturwissenschaftlich begriffenen Wirklichkeitsbegriff« (Knaller 2010, 51) mit sich gebracht. Mit der Einführung der Fotografie stand dann ein technisches Medium zur Verfügung, das die Authentizität von Abbildungen bzw. die Präsenz eines Objekts vor der Kamera garantierte.

Trotz der Verengung des Begriffs, die mit der Einführung von fotografischen Medien einherging, variieren auch in foto- und filmtheoretischen Schriften die Konzeptionen des Authentischen. So wird einerseits über den Realitätsbezug von Spielfilmen gesprochen, und es werden andererseits Verfahren in den Blick genommen, die dem Dokumentarfilm seine besondere Authentizität verleihen. Für die Bestimmung des Authentischen richtet sich das Interesse unter anderem auf Drehorte, Kameraführung oder das Verhalten der Darsteller*innen vor der Kamera. Aus vergleichender Perspektive fällt auf, dass nicht nur das Verständnis vom Realitätsbezug des Mediums Film in den theoretischen Schriften variiert, sondern dass sich im Laufe der Zeit auch die filmischen Verfahren verändert haben, die den Eindruck von Authentizität erzeugen.

Am Film zeigt sich in besonderem Maße die paradoxe Struktur des Authentischen (vgl. Knaller 2016), die Jonathan Culler am Beispiel des Tourismus herausgearbeitet hat. Culler hebt die mediale Bedingtheit von Authentizität hervor, indem er konstatiert: »to be experienced as authentic it must be marked as authentic, but when it is marked as authentic it is mediated, a sign of itself, and hence not authentic in the sense of unspoiled« (Culler 1981, 139). In Filmen ist selbstverständlich alles, was authentisch erscheint, medial vermittelt. Über die offensichtliche Medialität des Films hinaus verändert vor allem die Anwesenheit eines Kamerateams eine vorgefundene, scheinbar authentische Szene und tragen die Kameraführung und die Auswahl und Montage von Filmaufnahmen zur Konstruktion des Eindrucks von Authentizität bei.

Bevor ich im Folgenden näher auf die filmische Konstruktion von Authen-

tizität eingehe, werde ich zunächst unterschiedliche theoretische Positionen zum Realitätsgehalt von fotografischen Bildern vorstellen, wobei ich mich zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Konzeptionen vor allem auf die frühe Fotografie- und Filmtheorie sowie die Praxis des Dokumentarfilms beziehen werde. Anschließend werde ich am Beispiel des Films *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin) die zuvor besprochenen Elemente identifizieren und dabei auf das Paradox der authentisch agierenden Schauspieler*in hinweisen, das neben der medialen Bedingtheit von Authentizität im Medium Film ebenfalls zum Tragen kommt. Anhand von zwei Szenen aus den Geschichtsfilmern *Holocaust* (USA 1978, Marvin J. Chomsky) und *Son of Saul* (HU 2015, László Nemes) werde ich schließlich auf die Verknüpfung von dokumentarischem Bildmaterial und Spielszenen eingehen, deren wechselseitige Authentifizierung und Narrativisierung ebenso ein Bestandteil der paradoxalen Struktur der medialen Vermittlung von Authentizität ist.

Zum Realitätsgehalt fotografischer Abbildungen

Dass fotografischen Bildern ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit zugeschrieben wird, hat mit ihrer technischen Herstellung zu tun. Fotografien und Filme sind Produkte physikalischer und chemischer Prozesse: Sie entstehen, indem das von einem Objekt ausgesendete oder reflektierte Licht durch eine Linse gebündelt und auf die lichtempfindliche Schicht eines Films, einer fotografischen Platte oder – im digitalen Zeitalter – eines Sensors gelenkt wird. Das Bild entsteht dabei »automatisch«, d.h. »ohne schöpferische Vermittlung des Menschen« (Bazin 2004a, 37), so der Filmkritiker und -theoretiker André Bazin, der noch in vordigitalen Zeiten eine »Ontologie des fotografischen Bildes« (2004a) entwickelt hat. Diese spielt »nur in der Auswahl und Anordnung des Gegenstands« eine Rolle (ebd., 37). Gerade aus dieser Abwesenheit des Menschen speist sich Bazin zufolge die »Überzeugungsmacht« von fotografischen Bildern, die wie ein »natürliches« Phänomen« wirken (ebd., 37).

Die »Leidenschaftslosigkeit des Objektivs« (ebd., 39) ermögliche laut Bazin einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit. Die Fotografie halte den »Reflex auf dem nassen Trottoir, [oder] die Geste eines Kindes« fest, die der Mensch »im Gewebe der Welt« (ebd., 39) nicht zu entdecken vermocht habe. Gleichzeitig bestätige der Herstellungsprozess die Existenz der abgebildeten Objekte, die sich notwendigerweise vor dem Objektiv der Kamera befunden haben müssten. Fotografische Bilder wiesen somit nicht nur eine (ikonische) Ähnlichkeit

mit den abgebildeten Gegenständen auf; indem sie die Präsenz der abgebildeten Objekte voraussetzten, hätten sie auch indexikalische Qualität, aus der sich ihr Realitätsgehalt ableite.

Die abgebildeten Objekte oder Personen seien also, so Roland Barthes, eine »*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe« (1989, 86). Es sei diese indexikalische Relation zum abgebildeten Objekt, das die Fotografie als natürliche »Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche« (Dubois 1998, 54) erscheinen ließe – auch wenn, wie Philippe Dubois feststellt, der Belichtung »zutiefst *kulturelle*, *co*-dierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten« (ebd., 54) vorausgehen und nachfolgen. Aus ihr resultiere die besondere Beweiskraft der Fotografie, die Gewissheit über »die Welt« verschafft, denn, so Roland Barthes, »jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz« (Barthes 1989, 97).

Gleichzeitig stellt die Fotografie Zeit still und verweist somit immer in die Vergangenheit. Jedes Foto friert den Moment ein, in dem es belichtet wurde, und hält einen Augenblick fest, der sofort nach der Belichtung in der Vergangenheit liegt. Die Präsenz, über die die Fotografie durch ihren indexikalischen Charakter Gewissheit verschafft, ist daher immer eine bereits zeitlich vergangene. In der Fotografie verbinden sich also Realität und Vergangenheit. Nach Roland Barthes »läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagesen ist*« (ebd., 86).

Aufgrund ihrer besonderen Relation zur Vergangenheit scheint sich die Fotografie hervorragend als Medium der Geschichte zu eignen. Allerdings formulieren viele Fototheoretiker*innen Zweifel an der Geschichtstauglichkeit des Mediums oder weisen diese sogar ganz zurück. Denn obwohl Fotos eine vergangene Präsenz beglaubigen, ist es oft nicht möglich, die Ereignisse, die auf ihnen festgehalten sind, oder die Situationen, in der sie entstanden sind, aus der Abbildung zu entziffern. Hierfür ist vielmehr eine Kontextualisierung notwendig, die beispielsweise in Form von Erzählungen oder Bildunterschriften stattfinden kann.

Bereits 1931 hat Walter Benjamin in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« auf die Notwendigkeit der Beschriftung hingewiesen, um fotografische Bilder entziffern zu können, die (im Gegensatz zur Kunstfotografie oder Reklame) einen authentischen Anspruch haben. Denn, so zitiert er Brecht, »weniger denn je [sagt] eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aus [...]. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht« (Brecht 1931, zit. n. Benjamin 1994b, 63). Um die Realität zu

zeigen, die nicht mehr direkt sichtbar ist, plädiert Brecht dafür, »etwas aufzubauen«, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹« (ebd., 63). Doch selbst diese fotografischen Konstruktionen, deren Ziel es ist, die »menschlichen Zusammenhänge [zu] fassen« (Benjamin 1994b, 62) und Erkenntnis zu ermöglichen, bedürfen nach Benjamin einer Beschriftung, »ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß« (ebd., 64). Mit seiner Frage: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?« (ebd., 64) legt er nahe, dass nur sie die Entzifferbarkeit und Lesbarkeit der Bilder sicherstellt.

Mit seiner Emphase der Literarisierung nimmt Benjamin dabei vor allem ein gesellschaftstheoretisches Phänomen in den Blick, nämlich das des Verschwindens von sichtbaren Strukturen und Zusammenhängen. Demgegenüber gilt das Interesse von Roland Barthes, der sich in seinen semiologischen Schriften ebenfalls mit der Lektüre von Fotografien beschäftigt, vor allem zeichentheoretischen Problemen. Auch er betont die Relevanz schriftlicher Ergänzungen, wenn er danach fragt, wie Bilder Botschaften vermitteln. Neben der Konnotation, die durch verschiedene fotografische Verfahren »auf den verschiedenen Ebenen der Produktion der Fotografie herausgearbeitet« wird (Barthes 1990a, 16), ist es vor allem der begleitende Text, der die Polysemie der Bilder eindämmt und ihre Bedeutung aus einer »fluktuierende[n] Kette« von Signifikanten« (Barthes 1990b, 34) fixiert.

Anders als bei Benjamin fungieren Bildunterschriften für Barthes damit nicht als Wegweiser, die es ermöglichen, fotografische Aufnahmen als »Beweisstück im historischen Prozeß« (Benjamin 1994a, 21) wahrzunehmen, sondern als Operation zur Selektion und Verankerung von Sinn. Beiden Autoren geht es in ihrer Beschäftigung mit dem Verhältnis von Schrift und Bild dabei vor allem um das Potenzial von fotografischen Bildern, wobei sie entgegengesetzte Schwierigkeiten ausmachen: Für Barthes, der ihre Polysemie und analogische Fülle unterstreicht, enthalten die Aufnahmen zu viel Informationen, für Benjamin ist in den Fotografien hingegen zu wenig Realität (d.h. Strukturen und Zusammenhänge) sichtbar.

Zum Konzept der Realität im Spielfilm (Filmtheorie)

Als fotografisches Medium setzt auch der Film – zumindest im vordigitalen Zeitalter – voraus, dass die abgebildeten Objekte und Personen vor dem Objektiv präsent waren und die Handlungen oder Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben. Im Vergleich mit der Fotografie stellt sich die Frage der Bedeutung

für filmische Bilder allerdings in deutlich geringerem Maße – nicht zuletzt, weil Bedeutung im Film durch das filmische Mittel der Montage, durch den Ton und die Narration entsteht.

Womit sich die (frühe) Filmtheorie allerdings ausführlich beschäftigt, ist der Bezug des Mediums Film zur Wirklichkeit. Interessanterweise wird eine realistische Tendenz dabei nicht nur dem Dokumentarfilm zuerkannt (hierzu unten mehr) – im Gegenteil: Viele Autor*innen referieren gerade auch auf fiktionale Filme, um deren Realitätsgehalt zu beschreiben. Im Folgenden soll kurz auf drei Autoren der klassischen Filmtheorie eingegangen werden, um die anschließende Besprechung der Filmbeispiele theoretisch zu rahmen.

Für den Filmtheoretiker Béla Balázs (1884–1949) ist der (Stumm-)Film beispielsweise dazu in der Lage, den Menschen wieder sichtbar zu machen, dessen körperliche Ausdrucksfähigkeit durch die »Kultur der Worte« (Balázs 2001, 19) verloren gegangen sei. Indem Filme Mienen oder Gebärden in Großaufnahmen festzuhalten vermögen, zeigen sie die »unmittelbar verkörperte Seele« eines Menschen, so Balázs (ebd., 17). Ihm geht es also weniger um die Darstellung der äußeren Wirklichkeit, sondern um die »ursprüngliche Natur« des Menschen (ebd., 76) oder um die Authentizität der gefilmten Darsteller (auch wenn Balázs den Begriff des »Authentischen« nicht verwendet). Diese ursprüngliche Natur beschreibt er am Beispiel von Tieren und Kindern, die nicht für die Kamera spielen, sondern eben ganz »sie selbst« sind.

In seinen problematischen, weil rassistisch geprägten Überlegungen zur Physiognomie (vgl. Geil 2018, 514) weist Balázs darauf hin, dass in den Gesichtszügen eines Menschen »Typus und Persönlichkeit« miteinander ringen (ebd., 42), d. h. dass in ihnen das »Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse« enthalten sei (ebd., 41). Von Interesse ist diese Bemerkung, weil Balázs hiermit die These aufstellt, dass im Gesicht (und den Gebärden) eines Menschen die Verhältnisse sichtbar sind, unter denen er lebt. Hierauf wird unten, im Zusammenhang mit der Besetzung der Hauptrolle von *Come Back, Africa*, nochmals zurückzukommen sein.

Siegfried Kracauer (1889–1966) versteht den Film hingegen als Medium zur »Errettung der äußeren Wirklichkeit« – so der Untertitel seiner 1960 zuerst in englischer Sprache erschienenen »Theorie des Films«. Er unterscheidet zwischen Filmen mit realistischer Tendenz, die der Wirklichkeit zugewandt seien, und Filmen mit formgebender Tendenz, die sich dem »Historischen und Fantastischen« (Kracauer 1998, 63) verschrieben. Dabei gibt er Filmen mit realistischer Tendenz, die er auch als filmische Filme bezeichnet, den Vorzug, da sie der Affinität des Mediums zur physischen Realität Rechnung trügen. Diese Affi-

nität ergebe sich daraus, dass der Film die Realität sichtbar machen könne, und zwar nicht nur, weil die Kamera Dinge registriere. Der Film habe Kracauer zufolge auch eine »enthüllende Funktion«, d.h. Filme setzen filmtechnische Verfahren ein, um »Dinge zu enthüllen, die man normalerweise nicht sieht« (ebd., 77), weil sie zu klein oder zu groß seien, die wir aufgrund ihrer »vergänglichen Natur« (ebd., 85) oder ihrer Alltäglichkeit nicht wahrnehmen oder die »das menschliche Bewußtsein zu überwältigen drohen« (ebd., 90).

Filme über die Vergangenheit klassifiziert Kracauer übrigens als unfilmisch (ebd., 118). Beim Anblick von Kostümen, Dekorationen und anderer »notwendig gestellten Dinge« komme man als Kinobesucher »kaum umhin, Unbehagen zu spüren« (ebd., 115). Man bleibe sich permanent »der Anstrengungen bewußt, mit denen [die Vergangenheit] rekonstruiert wurde«, und erliege eben nicht »dem Zauber einer angeblich wiedererstandenen Vergangenheit« (ebd., 115). Trotz dieses eindeutigen Urteils konstatiert Kracauer in Filmen jedoch auch das »Bemühen um Authentizität« (ebd., 119) beim Portraitieren von »einer bestimmten Epoche eigentümlichen Seins- und Verhaltensweisen« (ebd., 120).

Auch André Bazin (1918–1958) nimmt die filmischen Verfahren in den Blick, durch die der Eindruck von Realität entsteht. In Anlehnung an die Literaturwissenschaft beschreibt er Realismus als artifizielle Methode, mit der die Illusion von Wirklichkeit erzeugt werde. Diese Illusion unterscheide sich von der »ursprünglichen Wirklichkeit« oder »authentischen Realität« (Bazin 2004b, 309), die mehrdeutig sei – Kracauer würde »unbestimmt« sagen – und die ihre eigene Zeitlichkeit besitze (vgl. Bazin 2004c). Die Filmkunst, schreibt Bazin, »kann nicht die ganze Wirklichkeit einfangen, ein Zipfel entwischt ihr immer« (Bazin 2004b, 311).

Dass auf der Leinwand die Illusion von Wirklichkeit entsteht, beruht – ganz allgemein – auf Konventionen, auf Selektion und Abstraktion. Anhand von Filmbeispielen betont Bazin auf der einen Seite kameratechnische Aspekte wie die Verwendung der Tiefenschärfe, die es ermögliche, Ereignisse zu erfassen, die sich in unterschiedlichen Bildebenen abspielen. In Spielfilmen führe dies dazu, dass Szenen nicht mehr in verschiedene Einstellungen zergliedert werden müssten, sondern in einem *take* gefilmt werden könnten. Hierdurch wird »filmische Illusion [...] um eine wesentliche Eigenschaft des Realen bereichert: die Kontinuität« (ebd., 310).

Auf der anderen Seite betont Bazin, dass »Originalschauplätze, Außenaufnahmen, natürliches Licht und Laiendarsteller« (ebd., 311) aufgrund ihrer »absolut unnachahmlichen Eigenschaften des authentischen Dokuments« (ebd., 311) ebenfalls zur Begründung von Realismus beitragen. Für die Verwendung von

»natürlichen Elementen der Wirklichkeit« (ebd., 311) führt er den italienischen Neorealismus an. Diese (Spiel-)Filme besitzen Bazin zufolge »einen außergewöhnlichen dokumentarischen Wert« (ebd., 300), weil sie im Zeitgeschehen verhaftet seien. Dies ergebe sich nicht nur aus den Themen, mit denen sich die Filme beschäftigen, und den realen Schauplätzen, an denen sie spielen, sondern dies habe auch mit der Wahl von Laiendarsteller*innen zu tun, die aufgrund ihrer »physischen oder biographischen Übereinstimmung« (ebd., 305) mit ihrer Filmrolle ausgewählt worden seien, wodurch ein »Eindruck von Wahrhaftigkeit« (ebd.) entstehe.

Zur Authentizität im Dokumentarfilm

Die (frühe) Filmtheorie reflektiert über das Verhältnis von Film und Wirklichkeit bzw. Realität, versteht Realismus als technisches und künstlerisches Verfahren und spricht von der Illusion von Wirklichkeit bzw. vom Realitätseffekt (Barthes 1968 und 2000); der Begriff »Authentizität« wird hingegen wenig verwendet. Er kommt in der Filmwissenschaft vor allem im Bereich des Dokumentarfilms zum Einsatz (z.B. Hattendorf 1994; Beyerle 1997), um verschiedene Mittel zu beschreiben, durch die der Eindruck von Authentizität entsteht (Nichols 2001, xii). Diese Authentifizierungs- bzw. Authentisierungsstrategien richten sich sowohl auf die Erwartungen der Zuschauer*innen, die aufgrund entsprechender Ankündigungen Filme einer »dokumentarisierenden Lektüre« (Odin 1990) unterziehen, als auch auf spezifische filmische Verfahren, durch deren Verwendung Szenen oder Personen als authentisch markiert werden.

Bei der Beschäftigung mit diesen filmischen Verfahren liegt das besondere Augenmerk auf den Filmen des *Direct Cinema*, einer Filmrichtung, die sich in den 1960er Jahren im Zusammenhang mit der Einführung von leichten 16mm-Kameras und des Pilotton-Verfahrens, das die synchrone Aufnahme von Bild und Ton ermöglicht, etabliert hat. Dokumentarfilmer*innen wie Albert und David Maysles, D.A. Pennebaker, Richard Leacock und Robert Drew konnten ihren Protagonist*innen aufgrund neuer Kamera- und Tontechnologien auf Schritt und Tritt folgen, um ihren Alltag zu dokumentieren. Prämisse des *Direct Cinema* war es, nicht in die vorgefundene Situation einzugreifen und keine Veränderungen vorzunehmen, um der Kamera beispielsweise einen besseren Blickwinkel oder eine bessere Lichtsituation zu verschaffen. Es sind diese im Film deutlich zu erkennenden Beschränkungen, die den Eindruck von Authentizität erzeugen.

Der amerikanische Film *Primary* (USA 1960, Robert Drew), für den Richard Leacock und Albert Maysles die Kamera geführt haben und den D. A. Pennebaker geschnitten hat, begleitet beispielsweise die beiden demokratischen Kandidaten Hubert Humphrey und John F. Kennedy bei ihrem Vorwahlkampf in Wisconsin. Der Film wurde mit mobilen Kameras aufgenommen, die sich mitten im Geschehen befinden und flexibel auf die Ereignisse reagieren können. Die Licht- und Tonqualität variiert, da – entsprechend der Prämisse des *Direct Cinema* – keine zusätzlichen Lichtquellen oder Mikrofone aufgestellt wurden. Dies ist beispielsweise in einer langen Einstellung zu sehen, in der sich die Kamera hinter Kennedy durch eine Menschenmenge bewegt, wobei das synchron mitlaufende Tonband nur Tonfetzen aufnimmt und die Filmbilder manchmal unter- und manchmal überbelichtet sind.



Video 1: Ausschnitt aus *Primary* (USA 1960, Robert Drew)



Die Handkamera und die spezifische Bild- und Tonqualität dieser Szene unterstreichen, dass die vorgefundene Wirklichkeit nicht verändert wurde. Zugleich betonen diese textuellen Merkmale auch die Präsenz der Filmemacher*innen,

die sich mitten im Geschehen befinden, wobei die lange Einstellung mit ihren Tonfetzen, Überbelichtungen und verstellten Blickpositionen der Wahrnehmung der Filmemacher*innen beim Gang durch die Menschenmenge zu entsprechen scheint. Beim Betrachten des Films übernehmen wir als Zuschauer*innen diese Wahrnehmung. Wir bewegen uns mit durch die Menge, und es entsteht der Eindruck, ebenfalls unmittelbar dabei zu sein. Auch diese scheinbare Teilhabe an den Ereignissen trägt maßgeblich zur spezifischen Authentizität der Szene bei.

Neben dem Eindruck einer unveränderten Wirklichkeit bezieht sich der Begriff des Authentischen im Bereich des Dokumentarfilms auch auf die sozialen Akteur*innen, die mehr oder weniger authentisch erscheinen. Die Darsteller*innen in den Filmen des *Direct Cinema* wirken in der Regel glaubwürdig und unverstellt. Dies hat vor allem mit der Wahl der Protagonist*innen zu tun, bei denen es sich häufig um Politiker*innen oder Musiker*innen handelt – also um Personen, die bereits an die Anwesenheit von Kameras gewöhnt sind. Auch in Filmen anderer Stilrichtungen lässt sich der Eindruck eines ungekünstelten Auftretens bzw. authentischen Verhaltens meist darauf zurückführen, dass sich die sozialen Akteur*innen, die von der Kamera begleitet werden, in ihrem Alltag oft in performativen Situationen befinden – selbst dann, wenn kein Dokumentarfilmteam anwesend ist.

Auch wenn Personen in Dokumentarfilmen die Kontrolle über ihre Emotionen verlieren, werden sie als authentisch wahrgenommen. Dieses Merkmal, das dem soeben erwähnten geübten performativen Auftreten diametral gegenübersteht, lässt sich beispielsweise in Geschichtsdokumentationen beobachten, in denen sich mehrere Zeitzeug*innen an die Vergangenheit erinnern. So wirken Interviewpartner*innen, die einen vorbereiteten Text aufsagen, in Filmen und Fernsehsendungen deutlich weniger glaubhaft als emotional sprechende Zeitzeug*innen, deren Aussagen grammatikalisch nicht korrekt sind. Dies zeigt sich im Vergleich von zwei Statements aus *Holokaust*, einer 6-teiligen Dokumentationsreihe des ZDF aus dem Jahr 2000.

In der Folge *Ghetto* klassifiziert Fritz Hippler seinen Film *Der ewige Jude* als »größte[n] Schandfilm des Antisemitismus«: Seine Formulierungen und die Art seines Sprechens vermitteln dabei den Eindruck, dass er eine eingeübte und vielfach wiederholte Einschätzung wiedergibt, die er nicht aufrichtig teilt (dementsprechend distanziert sich die Sendung im Anschluss an diese Aussage durch einen Voice-Over-Kommentar von ihrem Zeitzeugen).

In der Folge *Menschenjagd* beschreibt der Soldat Karl-Heinz Mangelsen hingegen eine Exekution: Durch ein unkontrolliertes Aufschluchzen erscheint seine Frage »Musste das sein? Hätt' ich viel früher machen müssen. Wenn ich



Video 2: Ausschnitt aus *Holokaust* – Teil 3: Ghetto
(D 2000, Maurice Philip Remy)



Video 3: Ausschnitt aus *Holokaust* – Teil 1: Menschenjagd
(D 2000, Maurice Philip Remy)



das gleich gemeldet hätte, vielleicht wär' dann aufgeräumt worden, nich'?'« als wahrhaftige Selbstanklage.

Das emotionale Auftreten von Gesprächspartner*innen steht im Bereich des Dokumentarfilms immer im Zusammenhang mit der Interviewsituation und -methode. Darüber hinaus werden in der Montage kurze Fragmente aus einem langen Gespräch ausgewählt und so zusammengefügt, dass eine Argumentation entsteht, sowie zusätzliche Filmaufnahmen und eine Tonspur ergänzt. Emotionalität und Authentizität von Interviewpartner*innen in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen sind somit das Produkt spezifischer filmischer Verfahren.

Nicht nur im Spielfilm, auch im Dokumentarfilm ist der Eindruck von Authentizität also eine filmische Konstruktion. Gefilmte Situationen erscheinen durch die Kameraführung unverändert und authentisch; portraitierte Personen haben entweder Erfahrung im Umgang mit den Medien und wirken daher ungekünstelt, oder sie verlieren – als Effekt der Interviewmethode oder der Montage – die Kontrolle über ihre Emotionen und werden daher als authentisch wahrgenommen.

Dass Spielfilme verschiedene Merkmale und Verfahren von Dokumentarfilmen als Authentifizierungsstrategie einsetzen, wird unten noch zu zeigen sein. Dabei wird insbesondere auf Geschichtsfilm einzugehen sein, d.h. auf Spielfilme, die sich an historischen Ereignissen orientieren. Zunächst soll jedoch mit Bezug auf die oben besprochenen filmtheoretischen Überlegungen anhand des Films *Come Back, Africa* auf die Sichtbarkeit der Wirklichkeit und das Paradox des authentischen Schauspiels eingegangen werden.

Realität und das Paradox der Authentizität in *Come Back, Africa*

Die in der Filmtheorie erwähnten Elemente, die zur Erzeugung des Eindrucks von Wirklichkeit beitragen, sind in zahlreichen Spielfilmen anzutreffen, beispielsweise auch in *Come Back, Africa*, einer unabhängigen US-amerikanischen Produktion aus dem Jahr 1959. Der Film spielt in Südafrika, wo der Regisseur Lionel Rogosin ohne Wissen der Regierung einen kritischen Film über das Apartheidsystem gedreht hat. Erzählt wird die Geschichte von Zachariah, einem jungen Mann aus KwaZulu, der nach Johannesburg kommt und dort verschiedene Jobs annimmt, um seiner Familie Geld nach Hause schicken zu können. Die fiktionale Handlung zeigt die Restriktionen und Willkür gegenüber der schwarzen Bevölkerung Südafrikas und hält deren Lebensbedingungen so-

wie politische und kulturelle Aktivitäten fest. *Come Back, Africa* wurde 1959 beim Filmfestival in Venedig mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet und verhalf Miriam Makeba, die in einer Szene mitspielt, zu internationaler Bekanntheit.

Come Back, Africa wurde ohne behördliche Drehgenehmigung (bzw. unter Angabe falscher Gründe) an Originalschauplätzen aufgenommen. So begleitet die Kamera Zachariah zu Beginn des Films in eine Mine, wo Bergarbeiter unter unmenschlichen Bedingungen und ohne jeglichen Arbeitsschutz Gold abbauen. Ein Großteil des Films wurde allerdings in Johannesburg gefilmt – vor allem in Sophiatown, einem Arbeiterviertel, in dem verschiedene ethnische Gruppen bis zur Einführung des Group Areas Act zusammenlebten. Nachdem 1950 mit diesem Gesetz die räumliche Segregation des Apartheidsystems festgeschrieben worden war, wurde die Bevölkerung von Sophiatown ab 1955 zwangsumgesiedelt und der gesamte Stadtteil anschließend abgerissen. 1959 – also im Erscheinungsjahr des Films – war diese Zwangsumsiedlung abgeschlossen, und 1963 war Sophiatown vollständig dem Boden gleich gemacht.

Durch die Wahl der Drehorte dokumentiert *Come Back, Africa* das Leben in Sophiatown kurz vor Ende der Zwangsräumung. So spazieren Zachariah und seine Frau Vinah, die ihm in die Stadt nachgereist ist, in einer Szene durch das Viertel und begegnen dabei unterschiedlichen Straßenmusiker*innen, die damals ein fester Bestandteil der städtischen schwarzen Kultur von Sophiatown waren. Der Spaziergang ist an Originalschauplätzen gefilmt, und die Tiefenschärfe der Einstellungen gibt den Blick frei auf alltägliche Straßenszenen, die sich im Bildmittel- und -hintergrund abspielen: Neben den spielenden Kindern und Menschen, die sich unterhalten, zur Musik tanzen oder ihren Geschäften nachgehen, ist auch die voranschreitende Zerstörung von Sophiatown zu sehen: Die Kamera hält hier den Bauschutt und die eingerissenen Häuser fest, an denen die Protagonist*innen auf ihrem Weg vorbeispazieren.

Mit diesen Aufnahmen von Sophiatown und aus der Goldmine registriert *Come Back, Africa* die sichtbare Realität Südafrikas zu einem historisch spezifischen Zeitpunkt. Durch sie erhält der Film seinen besonderen dokumentarischen Wert. Mit Bazin (2004b) lassen sich diese Einstellungen als »authentische Dokumente« verstehen, da sie – trotz der Spielhandlung – »natürliche Elemente der Wirklichkeit« enthalten und somit einen Teil der »authentischen Realität« einfangen. In der über 5-minütigen Spazierszene durch Sophiatown tragen hierzu neben den Drehorten auch die Kameratechnik sowie die Montage bei. Zudem wurde *Come Back, Africa* ausschließlich mit Laiendarsteller*innen gedreht – ein weiteres Element, das Bazin zufolge zum »Eindruck von Wahrhaftigkeit« beiträgt.



Video 4: Ausschnitt aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Video 5: Ausschnitt aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Video 6: Ausschnitt aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)

Um den Hauptdarsteller von *Come Back, Africa* zu finden, sprach Rogosin, unterstützt von seinem Co-Autor William Modisane, auf der Straße Menschen an, die seiner Vorstellung vom Protagonist*innen des Films entsprachen. Er war auf der Suche nach einem bestimmten Gesicht, wobei er von der Annahme ausging, dass das Gesicht einer Person deren Charakter widerspiegele (siehe Weaver 2015, 197). Die Persönlichkeit einer Person verstand er dabei nicht nur als deren Individualität, sondern auch als Reflexion ihrer Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe. Ähnlich wie für Balázs (2001) war das Gesicht für Rogosin also eine Ausdrucksfläche der »Seele« des Menschen und machte sowohl Individualität als auch »Gemeingut« sichtbar. Die Darsteller*innen mussten Rogosin zufolge vor der Kamera einfach sie selbst sein, sodass diese die Realität ihrer Persönlichkeit – und implizit damit auch ihrer sozialen Situation – festhalten konnte.

Um der Persönlichkeit seiner Darsteller*innen gerecht zu werden, besetzte Rogosin erst die Rollen, bevor konkrete Szenen für den Film entwickelt wurden (*Come Back, Africa*, 8). Für die Hauptrolle wurde Zacharia Mgabi ausgewählt, ein einfacher, ungebildeter Mann vom Lande, der nach Johannesburg gekommen war, weil er von der Landwirtschaft nicht leben konnte. Er war Rogosin an einer Bushaltestelle aufgefallen und hatte genau das »richtige Gesicht«. Seine Persönlichkeit zeigt *Come Back, Africa* nicht zuletzt auch dadurch, dass es Mgabis eigene Worte sind (und nicht die der Drehbuchautor*innen), die der Film wiedergibt. Da im Drehbuch keine Dialoge ausformuliert waren, wurden diese nämlich vor der Kamera improvisiert (*Come Back, Africa*, 20).

Es war vor allem dieses Verfahren, das dem Film Kritik einbrachte: Für solche Improvisationen seien schauspielerische Qualitäten nötig, die den Darsteller*innen schlichtweg fehlten, so die Presse, und der Regisseur sei zu unerfahren, um Laienschauspieler*innen zu führen (Hey 1980, 63 f.). Während die Darstellung der sozialen Realität durchaus als authentisch wahrgenommen wurde, empfanden Kritiker die Dialogszenen als verkrampft und unbeholfen (Sandell/Star 1960, 59) oder übertrieben (Crowther 1960).

Die Kritik an der Improvisationsmethode in *Come Back, Africa* macht einerseits deutlich, dass der Begriff dessen, was als Realität bzw. Authentizität verstanden wird, erheblich divergiert: Für Rogosin waren die improvisierten Szenen eine Möglichkeit, die Realität seiner Darsteller*innen festzuhalten; auf die Filmzuschauer*innen wirkten genau diese Szenen jedoch gespielt und inszeniert. Andererseits führt die Kritik ein Paradox vor Augen, das das Vermögen der Darsteller*innen betrifft, vor der Kamera authentisch zu wirken. Hierfür müssen sie schauspielerische Fähigkeiten besitzen und in der Lage sein, trotz der



Abb. 1: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Abb. 2: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)

künstlichen Aufnahmesituation sich selbst (oder eine andere Person) darzustellen. In *Come Back, Africa* resultiert der Eindruck des Un-Authentischen daher paradoxerweise daraus, dass die Laiendarsteller*innen keine guten Schauspieler*innen waren.

Dass die Darsteller*innen in den Dialogszenen nicht authentisch wirken, muss dem Realitätsgehalt des Films jedoch keinen Abbruch tun. Mit Brecht ließe sich argumentieren, dass *Come Back, Africa* in seiner Spielhandlung die in die Funktionale gerutschte Realität sichtbar macht. So thematisiert der Film beispielsweise, wie unter dem Apartheidsystem Arbeitsmigration geregelt war und wie der Wechsel des Arbeitsplatzes erschwert bzw. verhindert wurde, wodurch Arbeitende in die Illegalität gezwungen wurden. Um dies vor Augen zu führen, benutzt der Film mehrere Dialogszenen, in denen Zachariah erfährt (oder seiner Frau erklärt), dass er nur eine Arbeitserlaubnis erhält, wenn er einen Wohnsitz nachweisen kann, den er aber nur anmelden kann, wenn er eine Arbeitserlaubnis hat. Die Perfidie dieses Systems lässt sich nicht einfach mit dokumentarischen Bildern festhalten. Sie bedarf einer Konstruktion, oder – wie Benjamin mit Brecht vorschlägt (Benjamin 1994b) – etwas Künstliches und Gestelltes, um die menschlichen Zusammenhänge deutlich zu machen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Unbeholfenheit der Laiendarsteller*innen nicht nur als schauspielerische Unzulänglichkeit beschreiben. Ihr »unauthentisches« Auftreten kann vielmehr als Verfremdungseffekt verstanden werden, mit dem der Film permanent an die spezifischen Umstände erinnert, unter denen er entstanden ist. Bereits in seiner ersten Einstellung informiert *Come Back, Africa* mit einer Schrifttafel darüber, dass der Film heimlich und mit Laienschauspieler*innen gedreht wurde (Modisane 2013, 35 f.). Hiermit aktiviert der Film das politische Bewusstsein seiner Zuschauer*innen und wirkt zugleich der Erzeugung einer Illusion von Wirklichkeit entgegen, indem er die Aufnahmesituation in den Vordergrund stellt. Ähnlich, so ließe sich argumentieren, trägt auch das »unauthentische« Schauspiel der Darsteller*innen dazu bei, diese Illusion zu untergraben und an die Umstände der Produktion zu erinnern.

Inszenierung (der Produktion) dokumentarischer Bilder in Geschichtsfilmern (*Son of Saul*)

Einer der wenigen frühen Filmtheoretiker, der den Begriff »Authentizität« verwendet, ist Siegfried Kracauer – und zwar im Zusammenhang mit Geschichtsfilmern. Oben wurde bereits erwähnt, dass er diese prinzipiell für unfilmisch



Abb. 3: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Abb. 4: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)

hielt und ein »Unbehagen« beim Anblick der Kulisse und Kostüme konstatierte. Man werde das Gefühl nicht los – so zitiert er einen französischen Filmkritiker – »daß die Kamera schon bei der geringsten Bewegung nach rechts oder links im Leeren oder im bizarren Durcheinander von Ateliergeräten landen würde« (Kracauer 1998, 116). Dennoch erkennt Kracauer das »Bemühen um Authentizität« an, das in manchen Filmen entdeckt werden könne, und zwar, wenn sie »das Bildmaterial des Zeitabschnitts benutzen, der wieder zum Leben erweckt werden soll« (ebd., 120). Kracauer geht es hierbei um »Duplikate von Gemälden«, denen Leben eingehaucht werde (ebd., 121). Die Bilder dienten dabei als Vorlage, an der sich die fiktionalen Filmszenen orientierten.

Die Funktion der Vorlage wird heutzutage nicht mehr von Gemälden, sondern vor allem von fotografischen Dokumentaraufnahmen erfüllt. Tobias Ebbrecht hat anhand von Filmen über den Holocaust gezeigt, dass es sich bei den Kulissen von Geschichtsfilmern oft um Nachbildungen von Fotografien oder Filmen handelt, die als bekannt vorausgesetzt werden (Ebbrecht 2011).

In Dokudramen wird das dokumentarische Bildmaterial darüber hinaus auch direkt eingesetzt. Fotografien oder Filmaufnahmen werden hier in die Spielszenen integriert, deren Inszenierung sich visuell an den dokumentarischen Vorlagen orientiert. Dieses Verfahren verankert die Kulissen und Kostüme, die bei Kracauer Unbehagen ausgelöst haben, sowie die fiktionale Handlung in der historischen Realität und verstärkt damit zugleich die Glaubwürdigkeit der Filme. Die Spielszenen erscheinen durch diese Verknüpfung wie eine Verlängerung der dokumentarischen Bilder und werden dadurch authentifiziert.

Umgekehrt trägt die fiktionale Darstellung der Produktion von Fotografien und Filmen dazu bei, das einmontierte dokumentarische Bildmaterial narrativ einzubetten und seine Präsentation zu legitimieren. Dies lässt sich am Beispiel des US-amerikanischen Fernseherteilers *Holocaust* (USA 1978, Marvin J. Chomsky) verdeutlichen, in dem mehrfach dokumentarische Schwarzweißaufnahmen von Exekutionen zu sehen sind. Dieses Bildmaterial ist durch die Inszenierung seiner Entstehung narrativ eingebunden: Der Protagonist der Serie, SS-Mann Erik Dorf, bemerkt, dass die Erschießung von russischen Juden, der er beiwohnt, von mehreren Männern fotografiert und gefilmt wird.

Später führt er die konfiszierten Aufnahmen seinem Vorgesetzten Reinhard Heydrich vor. Bei den Filmbildern, die in dieser Szene zu sehen sind, handelt es sich um dokumentarische Aufnahmen von einer Erschießung in Libau (zu diesen Aufnahmen siehe Ebbrecht-Hartmann 2016).

In ähnlicher Weise werden in späteren Folgen dokumentarische Fotografien in die Spielhandlung integriert: Nachdem Heydrich angeregt hat, die »Aktio-

Video 7: Ausschnitt aus *Holocaust* –
Part 2: The Road to Babi Yar
(USA 1978, Marvin J. Chomsky)



Video 8: Ausschnitt aus *Holocaust* –
Part 2: The Road to Babi Yar
(USA 1978, Marvin J. Chomsky)



Video 9: Ausschnitt aus *Holocaust* –
Part 3: The Final Solution (USA 1978,
Marvin J. Chomsky)



nen« weiterhin zu dokumentieren, werden entsprechende Fotos bei Dienstbesprechungen betrachtet und kommentiert. Hierdurch wird der Einsatz von historischem Bildmaterial narrativ legitimiert, zugleich tragen die Aufnahmen jedoch auch zur Authentifizierung der Spielhandlung bei.

Ein Film, der die Entstehung von dokumentarischem Bildmaterial ebenfalls inszeniert, jedoch darauf verzichtet, dieses in die Spielhandlung zu integrieren, ist *Son of Saul* von László Nemes. *Son of Saul* wurde 2015 in Cannes mit dem großen Preis der Jury ausgezeichnet und gewann sowohl den Golden Globe Award als auch den Oscar für den besten fremdsprachigen Film.

Der Film weist verschiedene der oben beschriebenen Merkmale auf, die zum Eindruck von Authentizität beitragen. Obwohl er sich visuell an dokumentarischen Vorlagen orientiert, bildet *Son of Saul* diese allerdings nicht nach. Ebbrecht zufolge imitieren Nachbildungen ihre Vorbilder und überschreiben sie dabei auch oft (Ebbrecht 2011, 167). Indem *Son of Saul* jedoch nur die Produktion von dokumentarischen Bildern inszeniert – d.h. darauf verzichtet, deren Motiv nachzustellen –, werden die historischen Aufnahmen gerade nicht durch ihre Nachbildung abgelöst. Mit dieser Aussparung evoziert *Son of Saul* beim Betrachten vielmehr die Imagination dieser Bilder, wodurch die Spielhandlung wiederum authentifiziert wird.

Der Film folgt Saul, einem jüdischen KZ-Häftling, der im Sonderkommando von Auschwitz-Birkenau arbeitet. Seine Handlungen sind in extrem langen Einstellungen gefilmt, wodurch zum einen ihre Dauer wahrnehmbar wird. Zum anderen entsteht der Eindruck von räumlicher Kontinuität, ohne dass es für die Zuschauer*innen jedoch möglich ist, sich räumlich zu orientieren. Dies liegt vor allem am engen Bildausschnitt der Handkamera, die der visuellen Perspektive des Protagonisten angenähert ist, dem sie auf Schritt und Tritt folgt. Die spezifische Art der Kameraführung positioniert die Filmzuschauer*innen mitten im Geschehen und gibt ihnen zugleich keine Möglichkeit, sich Sauls rastloser Bewegung durch das Lager zu entziehen. *Son of Saul* macht somit von einem kameratechnischen Verfahren des Dokumentarfilms Gebrauch, das zum Eindruck von Authentizität beiträgt.

Das von Kracauer im Zusammenhang mit Geschichtsfilmern beschriebene Gefühl, das Filmequipment könne aus Versehen in den Blick geraten, stellt sich bei *Son of Saul* nicht ein. Dies liegt unter anderem an der Kadrierung der Bilder. Die Kamera schneidet Menschen oder Objekte häufig an, sodass diese über den Bildrand hinausweisen und damit den Handlungsraum in den Bereich jenseits der Bildgrenzen erweitern. Zusätzlich bestätigt die extrem mobile Kamera

mit ihren Bewegungen mit und um den Protagonisten herum, dass es keinen Bereich gibt, der nicht Bestandteil der filmischen Handlung werden kann.

Die Hauptfigur des Films wird von Géza Röhrig gespielt, einem Laiendarsteller, der sich unter anderem als Dichter bereits ausführlich mit dem Holocaust beschäftigt hat. In *Son of Saul* ist er ständig in Bewegung, um in seiner Rolle als Saul den Aufgaben im Sonderkommando nachzukommen, die Vorbereitung eines Aufstands zu unterstützen und einen Rabbiner für eine heimliche Bestattung zu finden. Die Erzählung von *Son of Saul* greift dabei auf zahlreiche Ereignisse zurück, die durch Überlebende der Vernichtungslager und die Holocaust-Forschung verbürgt sind. Obwohl die dichte Abfolge der Ereignisse und Handlungen, an denen Saul beteiligt ist, unwahrscheinlich ist, unterstreicht deren Bekanntheit den Realitätsgehalt des Films.

Die Authentizität von *Son of Saul* entsteht durch das Zusammenspiel verschiedener Elemente. Hierzu zählen die am *Direct Cinema* orientierte Kameraführung und die Besetzung der Hauptrolle mit einem Laiendarsteller, dessen Beschäftigung mit dem Holocaust eine gewisse Übereinstimmung mit der Filmfigur garantierte (vgl. Bazin 2004b, 305). Auch die vielfältigen Bezüge auf historisch verbürgte Ereignisse, unter anderem die bereits erwähnte Inszenierung der Entstehung von dokumentarischem Bildmaterial, authentifizieren den Film. Bei diesen Bildern handelt es sich um vier Fotografien, die in Auschwitz-Birkenau aufgenommen wurden und die Verbrennung von Leichen festhalten. Georges Didi-Huberman beschäftigt sich in seinem Buch »Bilder trotz allem« (2007) ausführlich mit diesen Aufnahmen und geht dabei auch deren Entstehung nach.

In *Son of Saul* ist die Hauptfigur an der Entstehung dieser Fotografien beteiligt. Weil er glaubt, auf diesem Weg einen Rabbi zu finden, bietet sich Saul an, im Außenbereich des Lagers ein Schloss zu reparieren. Es stellt sich jedoch heraus, dass die Reparatur nur ein Vorwand ist, um Fotos von der Verbrennung von Leichen machen zu können. So findet sich Saul mit einem anderen Häftling in einem Schuppen wieder, der eine Fotokamera auspackt. Saul schraubt am Schloss des Schuppens herum und passt dabei auf, dass der Kamerad nicht entdeckt wird, während er die Kamera in Stellung bringt. Nachdem Saul zur Seite getreten ist, um eine freie Sicht auf das Geschehen zu ermöglichen, markiert schließlich das Klicken der Kamera den Moment der Aufnahme:

Diese Inszenierung führt bei Filmzuschauer*innen, die das dokumentarische Bildmaterial kennen, zur Imagination der historischen Fotografien. In diesem Fall trägt bereits der Verweis auf die Existenz von fotografischen Aufnahmen aus Auschwitz-Birkenau dazu bei, der Spielszene Glaubwürdigkeit zu verleihen – auch ohne dass die entsprechenden Fotografien zu sehen sind. Neben den



Video 10: Ausschnitt aus *Son of Saul* (HU 2015, László Nemes)



bereits erwähnten filmischen Verfahren wird der Eindruck von Authentizität in *Son of Saul* insofern nicht zuletzt auch durch die Inszenierung der Produktion von dokumentarischem Bildmaterial erzeugt.

Divergierende Konzepte und paradoxe Strukturen

Die Filmbeispiele und die referierte Literatur machen deutlich, dass der Begriff des Authentischen nicht nur historisch und disziplinär variiert, sondern auch innerhalb der Filmwissenschaft ganz unterschiedlich konzipiert wird. Er bezeichnet so unterschiedliche Dinge wie die Darstellung der unveränderten Wirklichkeit, das ungekünstelte Agieren von Schauspieler*innen oder das scheinbar unmittelbare Dabei-Sein der Kamera.

Was als authentisch wahrgenommen wird, ist somit permanent in Veränderung: Waren es in den 1950er Jahren lange, tiefenscharfe Kameraeinstellungen,

so sind es heute Aufnahmen mit mobilen Handkameras und unscharfen Bildrändern. Aus filmwissenschaftlicher Perspektive sind vor allem die Verfahren und Elemente von Interesse, die zur Erzeugung des Eindrucks von Authentizität beitragen. Diese wandern durch die Genres und werden in ganz unterschiedlichen Filmen eingesetzt, um die Illusion von Wirklichkeit zu unterstützen.

Das Beispiel von *Come Back, Africa* hat nicht nur die unterschiedlichen Konzeptionen von Authentizität verdeutlicht, die zum einen bei der Produktion und zum anderen bei der Rezeption des Films im Vordergrund standen. Es wurde auch eine Lesart des Films vorgeschlagen, nach der Authentizität nicht zwangsläufig mit der Illusion von Wirklichkeit einhergehen muss.

In Hinblick auf Geschichtsfilme wurde auf den Einsatz von bzw. Bezug auf dokumentarisches Bildmaterial verwiesen, mit dem die Spielhandlung authentifiziert wird. Anhand von Szenen aus *Holocaust* und *Son of Saul* wurde zum einen gezeigt, dass die Glaubwürdigkeit der Spielhandlungen durch die Inszenierung der Produktion von historischen Aufnahmen zusätzlich verstärkt wird. Zum anderen wurde darauf hingewiesen, dass die narrative Einbindung von dokumentarischen Fotografien oder Filmen zugleich deren Entstehung zu erklären bzw. legitimieren scheint. Hierdurch wird sowohl ihre Funktion als Beweisstück (Benjamin) unterstrichen als auch ihre Bedeutung (Barthes) festgelegt. Diese narrative Legitimierung von dokumentarischem Bildmaterial durch Spielfilmszenen lässt sich als eine Facette der paradoxalen Struktur des Authentischen verstehen.

Authentizität beruht in Filmen immer auf einer Konstruktion. Sie entsteht aus dem Zusammenspiel verschiedener technischer, stilistischer und ästhetischer Elemente. Die paradoxe Struktur, die Jonathan Culler und Susanne Knaller in der medialen Vermittlung des Authentischen sehen, kommt im Medium Film somit in seinem vollen Ausmaß zum Tragen.

Filmografie

Come Back, Africa, Lionel Rogosin, ZA/USA 1959.

Holocaust, Marvin J. Chomsky, USA 1978.

Holocaust, Stefan Brauburger/Guido Knopp/Maurice Philip Remy,
D 2000.

Son of Saul, László Nemes, H 2015 (ungar. Saul Fia).

Literatur

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. Frankfurt a. M. 2001.

Barthes, Roland: Der Real(itäts)effekt, in: Nach dem Film 2 (2000) (franz. 1968), <https://www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/der-realitaetseffekt> [10.08.2021].

Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M. 1990a (franz. 1961), 11–27.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989 (franz. 1980).

Barthes, Roland: Historie und ihr Diskurs, in: Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion 62/63 (1968) (franz. 1961), 171–180.

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes (franz. 1964), in: ders. (Hg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M. 1990b, 28–46.

Bazin, André: Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung, in: ders.: Was ist Film? Berlin 2004b (franz. 1948), 295–326.

Bazin, André: Die Entwicklung der Filmsprache, in: ders.: Was ist Film? Berlin 2004c (franz. 1951/1952/1955), 90–109.

Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes, in: ders., Was ist Film? Berlin 2004a (franz. 1945), 33–42.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt 1994a (franz. 1936), 7–44.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931], in: ders. (Hg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1994b, 45–64.

- Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier 1997.
- Come Back, Africa Press Kit, Sarah Szulecki 2012 Milestone Films, <https://comebackafrica.files.wordpress.com/2011/08/comebackafricapresskit1.pdf> [10.08.2021].
- Crowther, Bosley: Screen: Social Dilemma Documented. Come Back, Africa' at Blecker Street. Movie by Rogosin Uses Native Cast (5. April 1960), in: New York Times, <https://www.nytimes.com/1960/04/05/archives/screen-social-dilemma-documented-come-back-africa-at-blecker.html> [10.08.2021].
- Culler, Jonathan: Semiotics of Tourism, in: American Journal of Semiotics 1/1–2 (1981), 127–140.
- Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, München 2007 (franz. 2003).
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Dresden 1998 (franz. 1990).
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Trophy, Evidence, Document. Appropriating an Archive Film from Liepaja, 1941, in: Historical Journal of Film, Radio and Television 36/4 (2016), 509–528.
- Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld 2011.
- Geil, Abraham: Between Gesture and Physiognomy. »Universal Language« and the Metaphysics of Film Form in Béla Balázs's Visible Man, in: Screen 59/4 (2018), 512–522.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
- Hey, Kenneth R.: Come Back, Africa (1959). Another Look, in: Film and History 10/3 (1980), 61–66.
- Knaller, Susanne: Authentisch/Authentizität, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7. Stuttgart/Weimar 2010, 40–65.
- Knaller, Susanne: Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, 44–61.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1998 (engl. 1960).
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek 1996, 205–231.

- Modisane, Litheko: *South Africa's Renegade Reels. The Making and Public Lives of of Blac-Centered Films*, New York 2013.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001.
- Odin, Roger: Dokumentarisierender Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990, 125–146.
- Sandell, Roger/Cecile Starr: *Come Back, Africa*, in: *Film Quarterly* 13/4 (1960), 58–59.
- Weaver, Frankie Nicole: *Anti-Apartheid Solidarity Networks and the Production of Come Back, Africa*, in: *Safundi* 16/2 (2015), 188–203.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/judith-keilbach-authentizitaet-als-filmische-konstruktion> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.