

Arnd Beise
(Freiburg CH)

Authentizität und Fiktion im Film
Zur dokumentarischen Ästhetik von Peter Weiss

I

Den Goldenen Bären, Hauptpreis der Berlinale, gewann bei der 66. Ausgabe 2016 ein italienischer Dokumentarfilm: Gianfranco Rosi *Fuocoammare* (deutscher Verleihtitel: *Seefeuern*). Über ein Jahr begleitete der 1964 geborene Filmemacher den Alltag der Bewohnerinnen und Bewohner Lampedusas, eine Insel, die lange Zeit für Tausende afrikanischer Flüchtlinge auf dem Weg nach Europa die erste Station war.

Der Film erhielt durchgehend beste Kritiken. Daniel Kothenschulte nannte *Fuocoammare* einen der »großen humanistischen Dokumentarfilme in der Geschichte«, die »abseits der Flüchtigkeit üblicher Nachrichtenbilder« die »untragbare Alltäglichkeit« des Flüchtlingselends in selten nahen Bildern einfange¹.

Die besondere Nähe stellte sich formaliter vor allem dadurch her, dass Rosi mit einer leichten Digitalkamera und oft allein oder mit sehr wenigen Helfern zwischen den ihm allmählich vertraut werdenden Menschen lebte und filmte.

Die Aufnahmen sind nicht in dem Sinne dokumentarisch, dass sie zeigen, was auch ohne die Kamera vor sich gegangen wäre. Die Einstellungen

¹ Daniel Kothenschulte: Die Überzeugungskraft der Realität. In: Frankfurter Rundschau, 14. Februar 2016, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/ueberzeugungskraft-realitaet-11126406.html>; letzter Aufruf 17.3.2021.

sind exquisit, wenn ich das so formulieren darf, »ausgesucht« in einem ästhetischen Sinn, und »ganz klar inszeniert«, wie Michael Sennhauser beobachtete².

Ist ein inszenierter Film, bei dem die Inszenierung nicht nur in dem nachträglichen Schnitt der dokumentarischen Aufnahmen besteht, sondern bei dem auch schon die Aufnahmen selbst zum Teil artifizielle Inszenierungen für die Kamera sind, noch ein *Dokumentarfilm*? Rosi ließ für seinen Film, in dem die Erlebnisse eines 12-jährigen Jungen und des einzigen Arztes auf der Insel im Mittelpunkt stehen, auch viele Szenen nachspielen oder im Sinn der vorgeblichen Dokumentation neuspielen.

Obwohl das alle Kritiker und Kritikerinnen wussten, hat niemand den dokumentarischen Charakter von Rosi's *Fuocoammare* bestritten. Trotz der »ausgesuchten, mitunter inszenierten Einstellungen« wird der Film durchgehend als »Dokumentarfilm« klassifiziert³.

Im Fall des filmischen Œuvres von Peter Weiss sind die Urteile nicht so einhellig. Man hat sich zwar daran gewöhnt, die 14 abgeschlossenen Filme von Weiss so zu rubrizieren: sechs Experimentalfilme, sechs Dokumentarfilme und zwei Spielfilme⁴, doch ist diese Kategorisierung nicht unumstritten.

So stellte Beat Mazenauer vor gut zwanzig Jahren den dokumentarischen Charakter all der sogenannten Dokumentarfilme von Weiss in Frage, weil sie »weder echte, noch aufrührerische Dokumente« seien⁵. Hauke Lange-Fuchs dagegen schrieb zehn Jahre vorher über den Film *Enligt lag*, der 1957

² Michael Sennhauser: Berlinale 16: »Fuocoammare« von Gianfranco Rosi (Wettbewerb). In: Sennhausers Filmblog.ch, 21. Februar 2016, <https://sennhausersfilmblog.ch/2016/02/21/berlinale-16-fuocoammare-von-gianfranco-rosi-wettbewerb/>; letzter Aufruf 1.8.2018.

³ Filmmuseum Potsdam: Kino Oktober 2016. Redaktion: Birgit Acar, Sachiko Schmidt und Kay Schönherr. Potsdam 2016, S. 18; Transkript online unter: <http://docplayer.org/57424110-Filmmuseum-potsdam-die-voegel.html>; letzter Aufruf 1.8.2018.

⁴ Arnd Beise: Peter Weiss. [2., verbesserte und bibliografisch aktualisierte Ausgabe.] Stuttgart 2015, S. 50, 54 und 59.

⁵ Beat Mazenauer: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik. In: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 75-94, hier S. 88.

im Jugendgefängnis von Uppsala gedreht wurde: Bis auf den Anfang und den Schluss seien »[a]lle Szenen [...] dokumentarisch und authentisch«⁶. Es kommt bei einer Bewertung dieser Statements offensichtlich darauf an, was für einen Begriff von »Dokument« bzw. »dokumentarisch« und »authentisch« man anlegt.

Die Fragen nach »Dokument(arismus)« und »Authentizität« sind keineswegs deckungsgleich, auch wenn sie nicht nur in der medien- bzw. filmwissenschaftlichen Forschung häufig genug vermengt werden. Ich erlaube mir also einen explikativen Exkurs.

II

Besonders der Begriff der »Authentizität« hat in der Kunsttheorie des 20. und 21. Jahrhunderts einen speziellen Beiklang bekommen: »Der Begriff der Authentizität« werde weithin

als das entscheidende Kriterium einer Kunst verstanden, die darin echt und unverfälscht ist, daß sie sich von Nichtkunst unterscheidet. Es geht demnach [...] nicht um das Problem der Zuschreibung eines Werks oder Stils an einen Autor oder um Kunstwerke, die sich durch gesteigerte Lebensnähe, dokumentarischen Gehalt oder eine biografische Grundierung auszeichnen,

betonte Eberhard Ostermann vor ein paar Jahren in seinem Buch zur *Authentizität des Ästhetischen*⁷.

Demnach lässt sich, wie in Susanne Knallers Theoriegeschichte der Authentizität auch geschehen, die Kunstauthentizität von der Referenz- und Subjektauthentizität unterscheiden⁸. Ich werde im Folgenden vorwiegend von Referenzauthentizität sprechen, weil dies in den mimetischen Künsten der zur Zeit des Naturalismus zunächst in Anschlag gebrachte Begriff ist,

⁶ Hauke Lange-Fuchs: Peter Weiss und der Film. Eine Dokumentation zur Retrospektive der 28. Nordischen Filmtage. Lübeck 1986, S. 32.

⁷ Eberhard Ostermann: *Authentizität des Ästhetischen*. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik. München 1999, S. 11.

⁸ Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde*. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg 2007, S. 21-25.

der auch für die hier verhandelten Werke der 1920er bis 1950er-Jahre entscheidend ist.

Der Begriff des Dokumentarfilms und der Begriff seiner Authentizität sind in der Film- und Medienwissenschaft umstritten. In einem Forschungsbericht stellte Manfred Hattendorf schon 1994 eine verwirrende Vielfalt von Positionen und Variationen vor⁹, die sich seither nach meinem Eindruck nicht verringert hat.

Daher möchte ich – bevor ich auf die Authentizität zurückkomme – das Problem zunächst von einem anderen Begriff bzw. einem anderen Begriffspaar aus angehen, nämlich dem Unterschied zwischen fiktional und nicht-fiktional. Den Dokumentarfilm würden die meisten Europäer vermutlich als nichtfiktionales Genre begreifen; sein Gegenteil, den fiktionalen Film, bezeichnen wir als Spielfilm. Üblicherweise wissen wir alle intuitiv einen Spielfilm von einem Dokumentarfilm zu unterscheiden¹⁰. Dieses Unterscheidungswissen kann man beruhigt ernst nehmen. Wir sind in die kulturelle Praxis dieser Unterscheidung hineingewachsen und beherrschen sie mehr oder weniger gut. Die Frage ist nur, an Hand welcher Kriterien unterscheiden wir die beiden Filmsorten?¹¹ Das ist nicht offensichtlich, weil die Kriterien häufig unbewusst sind.

⁹ Manfred Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994 (Taschenbuch 1999; 2. Aufl. 2018), S. 28-40 (zur Dokumentarfilmforschung), S. 43-62 (zum Problembereich Dokumentarfilm und Fiktion) und 67-80 (zu Authentizität und Dokumentarfilm).

¹⁰ Philipp Blum (Doku-Fiktionen. Filme an den Grenzen von Fakt und Fiktion. In: Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte. Hg. von Edmund Ballhaus. Berlin 2013, S. 356-365) betont denn auch, dass es entgegen der wissenschaftlichen »opinio communis«, welche diese Grenze nicht mehr als fixiert anerkennt, »es gelebte Realität der Mediennutzung« sei, »nach wie vor zwischen fiktionalen und faktualen Texten zu unterscheiden, und zumeist scheint der berühmt berüchtigte erste Eindruck auch der richtige zu sein« (S. 357).

¹¹ Gelegentlich wird sogar bestritten, dass man beide überhaupt unterscheiden könne. Doch dass »sich kein alleiniges und eindeutiges übergreifendes Kriterium der Differenz von Dokumentation und Fiktion angeben lässt, bedeutet aber keineswegs, dass es diesen Unterschied nicht gibt. Es gibt ihn, weil er in filmischen Formaten immer wieder hergestellt und an Filmen bzw. Sendungen wahrgenommen wird« (Angela Keppler: Gestaltete

Dem Realismus verpflichtete Filmtheoretiker wie André Bazin oder Siegfried Kracauer haben die entscheidende Opposition zwischen Dokumentar- und Spielfilm am Bild selber festmachen wollen, genauer gesagt am gefilmten Inhalt des Bilds: Handelt es sich um eine fiktive oder eine nicht-fiktive Szene, lautete die entscheidende Frage¹².

Dies ist im Zeitalter des digitalen Bilds aber kein brauchbarer Ansatz mehr, und war es wahrscheinlich auch früher schon nicht¹³. Wenn wir zum Beispiel im Fernsehen am 11. September 2001 die Aufnahmen eines Video-Amateurs gesehen haben, der durch ungewöhnlichen Flugzeuglärm über ihm irritiert die Kamera von der beliebigen Straßenszene weg nach oben zieht und zufällig den Einschlag einer Boeing in einem der Türme des World Trade Centers filmte, so hatten wir wohl alle den Eindruck, die authentische oder dokumentarische Aufnahme eines singulären historischen Ereignisses gesehen zu haben. In Wahrheit aber können wir nicht sicher sein, dass es sich um ein authentisches Bild des Einschlags handelt. Wer versichert uns denn, dass die Bildsequenz nicht computergeneriert oder wenigstens manipuliert wurde, um die Nachrichtensender mit sensationellem Bildmaterial zu versorgen? An Hand des bloßen Bilds können wir dies nicht entscheiden. Vielmehr sind es außerfilmische Kriterien, Kontextinformationen, Paratexte, die uns sicher

Wirklichkeiten. Zu einigen Besonderheiten des Reality-TV. In: Medienkulturen des Dokumentarischen. Hg. von Carsten Heinze und Thomas Weber. Wiesbaden 2017, S. 237-252, hier S. 241). Keppler verweist auf die verschiedenen »Bündel« von »Indikatoren« und »Gegenindikatoren«, die uns Filme zuordnen lassen. »Einen dokumentarischen Anspruch erheben Filme, die hinreichend viele und eindeutige Indikatoren der Referenz auf außerbildliche Zustände und Ereignisse zeigen« (ebd.).

¹² André Bazin: Was ist Film? [1958/62]. Hg. von Robert Fischer. Berlin 2004; Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1985.

¹³ Zumal die massenmedial verbreiteten »fake news« dafür gesorgt haben, »dass alle Bilder dem Manipulationsverdacht unterliegen« (Christian Huck: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens. In: Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Hg. von Antonius Weixler. Berlin/Boston 2012, S. 239-264, hier S. 246).

machen: Die Ausstrahlung in einer seriösen Nachrichtensendung; die Aussage, dass es sich um eine Amateuraufnahme handelt; das Wissen darum, dass das gefilmte Ereignis tatsächlich stattgefunden hat und nicht nur simuliert wurde.

Umgekehrt wird uns eine »on location« gefilmte, von der Spielhandlung gänzlich freie Landschaftsimpression in einem Spielfilm (erinnern wir uns zum Beispiel an die Aufnahmen der toskanischen Landschaft in Tom Tykwers Film *Heaven* aus dem Jahr 2002) – »eine dokumentarische Einlage« heißt dergleichen bei Kracauer¹⁴ – nicht dazu bringen, dem Film deswegen schon einen dokumentarischen Charakter zuzusprechen, nur weil es diese gefilmten Landschaften im Moment ihrer Aufnahme so gab. Kurz: Es ist nicht das Bild, das die Authentizität der dokumentarischen Aufnahme verbürgt.

Aber auch wenn man mehr als nur das bloße Bild vor Augen hat, nämlich zusätzlich noch ein gewisses Kontextwissen, ist die Frage nach dem Charakter des Dokumentarischen nicht immer eindeutig zu klären. Ich möchte hier als Beispiel einen Klassiker des Genres Dokumentarfilm anführen, nämlich den 1932 entstandenen Film *Las Hurdes / Terre sans pain* (*Land ohne Brot*) von Luis Buñuel, der für Peter Weiss in vielfacher Hinsicht, nicht nur kinematografisch, ein Anknüpfungspunkt war. Weiss bewunderte an diesem Film, dass der ungeschminkte »Ausschnitt der Wirklichkeit«, den dieser Film darbot, »jede surrealistische Vision« bei weitem übertraf¹⁵.

Buñuel hatte nach eigenem Bekunden »eine umfassende Studie« über die Hurdes, eine überaus karge Berggegend in der westspanischen Extremadura,

¹⁴ Kracauer: Theorie des Films [wie Anm. 12], S. 64.

¹⁵ Peter Weiss: Avantgarde Film. Aus dem Schwedischen und hg. von Beat Mazenauer. Frankfurt a.M. 1995, S. 55. – Eine ähnliche Wertung nahm Jerzy Toeplitz 1959 vor; er betonte die Nüchternheit, Präzision und Tatsachenorientierung dieses Films, der von der spanischen Zensur wegen seiner Elendsschilderung als »Verbrechen gegen das Vaterland« (Buñuel [wie Anm. 16], S. 132) verboten worden war, um diesen Umstand anschließend so zu kommentieren: »Der Wahrheitsgehalt war zu groß und brutal, dabei bedeutend surrealistischer als die im Pariser Freundeskreis ersonnenen Geschichten« (Toeplitz [wie Anm. 17], S. 879).

gelesen und war fasziniert von der Zähigkeit und Intelligenz, mit der die dortigen Bewohner ihr armseliges Leben in einer fast unbewohnbaren Gegend fristeten. Noch in seinen Memoiren zeigte er sich beeindruckt davon, dass ausgewanderte Arbeiter meistens irgendwann doch wieder in diese »Hölle« zurückkehrten, die für sie unvergessliche »Heimat« war¹⁶. Zur Vorbereitung des Films fuhr Buñuel zehn Tage durch diese Gegend und machte sich Notizen, bevor er mit seinem Filmteam zurückkehrte und filmte, was er gesehen oder erfahren hatte. *Land ohne Brot* gilt bis heute als ein Klassiker des Dokumentarfilms bzw. der »sozialen Reportage«, wie Jerzy Toeplitz ihn nannte¹⁷. Buñuel legte ihn als filmisches Tagebuch einer Reise durch diese Wüste an, wo Menschen und Tiere einer kaum vorstellbaren existenziellen Qual ausgesetzt waren.

Eine der wenigen größeren Tierarten, die noch in dürrster Landschaft überleben können, ist die Ziege. Ein Schluck Ziegenmilch galt in den Hurdas als besonderer Reichtum und war Kranken und Alten vorbehalten, so dass niemand auf die Idee gekommen wäre, eine der raren Ziegen wegen ihres Fleisches zu töten, belehrt uns der Film. Nur wenn eines der Tiere durch einen Fehltritt, wie es »zu Zeiten« vorkam, von einer Klippe stürzte und tot liegen blieb, wurde sein Fleisch verspeist.

In dem Film sehen wir denn auch eine Ziege, die einen Sprung tut, strauzelt und abstürzt, und so den Hurdanos zu einem Sonntagsmahl wird. In einem späten Gespräch mit Buñuel erwähnt sein Interviewer Jose de La Colina, dass in dieser Sequenz am rechten Bildrand einmal kurz der Pulverqualm einer abgefeuerten Schusswaffe zu sehen wäre... Ja, antwortete Buñuel sinngemäß, sie hätten ja nicht warten können, bis ein solch seltenes Ereignis zufällig vor ihrer Kamera stattfinden würde und ein wenig nachgeholfen. »Wir wollten das Leben der Hurdanos abbilden und wir mussten darum alles zeigen. Es ist etwas völlig anderes, wenn man nur sagt: »Manchmal

¹⁶ Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt a.M. 1987, S. 130-132.

¹⁷ Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*. [Bd. 1:] 1895-1933. Aus dem Polnischen übertragen von Lilli Kaufmann. München 1987, S. 456.

fällt eine Ziege vom Felsen, oder wenn man sieht, wie es wirklich geschieht«¹⁸.

Die Frage ist nun, ob dieses Bekenntnis dem dokumentarischen Charakter dieses »Film-Essay[s]«¹⁹ Eintrag tut? Buñuels für unsere Begriffe vielleicht etwas legere Art, Realität herzustellen, ist das Eine; das Andere ist: Seine Kamera zeigt immerhin, wie eine Ziege tatsächlich zu Tode stürzt. Und Buñuel kann dann auch das filmen, was nach einem solchen »Unfall« in den Hurdes weiter geschieht.

Keines der gefilmten Bilder ist gefälscht oder simuliert, auch nicht die von dem tödlichen Sturz der Ziege. Was Buñuel filmte, fand auch realiter dann und wann statt. Allerdings hatte er künstlich stimuliert, dass das, was sonst auch gelegentlich passierte, genau in dem Moment, wo seine Kamera zugegen war, stattfand. Man könnte dies mit einem ungenau übertragenen Begriff der Mikrophysik als Unbestimmtheitsrelation zwischen Fiktion und Faktizität bezeichnen. Denn in der traditionellen Bestimmung gehört die Zufälligkeit oder Kontingenz der Situation, wenigstens die Unabhängigkeit vom Filmemacher, zur Definition des Dokumentarischen. Ist also Buñuels Film, nur weil er – produktionsästhetisch gesehen – ein bisschen mogelte, nicht mehr dokumentarisch? Oder verschärft formuliert: gelogen?²⁰

Die ältere Filmtheorie kann diese Frage nicht beantworten. Die neuere Medienwissenschaft ist daher von dem Beurteilungsschema »fiktive versus nonfiktive Vorlage des Bilds« abgekommen und stellt wirkungsästhetische oder rezeptionsästhetische sowie diskurstheoretische Überlegungen an.

Manfred Hattendorf zum Beispiel hat in seiner grundlegenden Monographie zu *Dokumentarfilm und Authentizität* daher vorgeschlagen, Authenti-

¹⁸ Zit. nach *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Hg. von Kevin Macdonald und Mark Cousins. London 2006, S. 86 (meine Übersetzung).

¹⁹ Klaus Eder: *Las Hurdes*. In: Luis Buñuel. Hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. 2., ergänzte Auflage. München 1980 (Reihe Film, Bd. 6), S. 69-71, hier S. 69.

²⁰ Agnes Varda, die in ihrem Filmen häufig dazu neigte, »fiktionale und dokumentarische Elemente mit einander zu vermischen« (Anja-Magali Bitter: *Die Inszenierung des Realen. Entwicklung und Perzeption des neueren französischen Dokumentarfilms*. Stuttgart 2012, S. 94), nannte denn auch 1981 einen ihrer Streifen ironisch *Documenteur*.

sierungsstrategien auf der Folie eines ›Wahrnehmungsvertrags‹ zwischen Film und Zuschauer zu lesen:

Authentizität ist ein Ereignis 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.²¹

Beantwortet ein Rezipient das spezifische Authentizitätsversprechen eines dokumentarischen Films positiv, so investiert er Vertrauen in die filmisch postulierte Authentizität. Fühlt sich der Rezipient hingegen in seinem Vertrauen getäuscht, so bewertet er den Film als ›nicht authentisch‹ und sanktioniert den Vertrauensbruch mit einer entsprechenden Ablehnung der filmischen ›Botschaft‹.²²

Dazu passt die auch von mir vertretene Idee, dass der Gegensatz zwischen Fiktion und Faktizität gar nicht exklusiv ist²³, sondern dass man besser von einem gestalterischen Kontinuum ausginge, in dem spielerische und dokumentarische Realisationen auf einer Skala anzuordnen wären: Am einen Ende der Skala das vollständige ›re-enactment‹ historischer Situationen, am anderen Ende der Skala die unbearbeitete Abfilmung eines Vorgangs; notwendigerweise ergänzt durch eine Analyse der tatsächlichen Rezeption (erkenntnisphilosophisch wäre sie mit der sogenannten Konsensustheorie zu korrelieren), wobei es darum ginge: Wurde der Streifen mehrheitlich als dokumentarisch wahrgenommen oder nicht.

²¹ Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität [wie Anm. 9], S. 67.

²² Ebd., S. 311.

²³ Das Aufgeben der Dichotomie zwischen Fakt und Fiktion zugunsten eines pragmatischen Begriffsverständnisses hatte Hattendorf auch schon nahe gelegt (Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität [wie Anm. 9], S. 64). Das auch von mir vorgeschlagene »Kontinuum von Formen [...], in dem weniger Fiktionalität oder Faktionalität eine Rolle spielen, sondern viel offenkundiger die Repräsentation von Realität als Diskurs und die Interpretationsfähigkeit des geschaffenen Diskurses«, liegt auch den Untersuchungen von Florian Mundhenke (Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen. Wiesbaden 2017, das Zitat auf S. 275) zugrunde.

An dieser Stelle ist wieder auf den Begriff der Authentizität zu rekurrieren. Nicht so sehr der manifeste Bildinhalt, sondern die Form oder der Kontext seiner Präsentation entscheidet letztlich darüber, ob der dokumentarische Gestus so stark wirkt, dass wir die Bilder als authentisch zu werten bereit sind²⁴. Die Geschichte des Dokumentarfilms kann also weder die Geschichte seiner Themen noch die seiner produktionsästhetischen Bedingungen sein, sondern muss als Geschichte der ästhetischen Strategien zur ›Authentifizierung‹ seiner Bilder geschrieben werden²⁵.

Eine der geläufigsten und heute noch am meisten genutzten Authentifizierungsstrategien nutzte auch schon Buñuel in dem angesprochenen Film *Land ohne Brot*: Es ist der über oder unter die Bilder gelegte sprachliche Kommentar. Wirkt er objektiv und seriös, erhalten die Bilder sogleich einen hohen Wahrheitsstatus. Buñuel war allerdings zu sehr surrealistischer Provokateur, als dass er in seinem Film dieses Mittel nicht fast bis zur Parodie geführt hätte. Jedenfalls wirkt die betonte Nüchternheit und moralische Indifferenz seines Erzählers gegenüber den emotional sehr bewegenden Bildern beinahe schon ›unverschämte‹ (›insolent‹), wie Brian Winston einmal beiläufig anmerkte²⁶, oder sogar ›hämisch‹ (›sardonic‹), wie Erik Barnouw den Film nannte²⁷. Dies war bei Buñuel im Sinn eines ›Pamphlet[s] gegen die europäische Kultur und Zivilisation‹ gemeint, die solche ›Kommentare am laufenden Band (heutzutage im Fernsehen) produziert‹²⁸.

²⁴ Selbst wenn sie es im eigentlichen Sinn nicht sind: Ich erinnere an die ölverschmierte Möwe, die Berichte über die Ölpest im Persischen Golf während des Golfkriegs illustrierte, die aber – wie später herauskam – in Alaska nach dem Exxon-Tanker-Unglück aufgenommen wurde. Gleichwohl bleibt sie als Emblem der Problematik authentisch.

²⁵ Zu verschiedenen ›Rhetoriken der Beglaubigung/Verbürgung‹ bzw. den ›Effekten der Authentisierung‹ vgl. auch Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz 2011, S. 129-137; Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm. Hg. von Lucie Bader Egloff, Anton Rey und Stefan Schöbi. Zürich 2009.

²⁶ Brian Winston: Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. Bloomington 1995, S. 84.

²⁷ Erik Barnouw: Documentary. A History of the Non-Fiction Film. Revised edition. Oxford u.a. 1983, S. 131.

²⁸ Eder: Las Hurdes [wie Anm. 19], S. 71.

Im 21. Jahrhundert ist die sogenannte Voice-over-Technik aus Nachrichtensendungen und Fernsehdokumentationen derart vertraut, dass wir gelegentlich vergessen, dass dies nur eine Möglichkeit der Authentifizierung von Bildmaterial ist – und filmsprachlich eine nicht einmal besonders raffinierte, denn sie degradiert das Bild im Grunde zum auswechselbaren Illustrationsmaterial einer im Wesentlichen sprachlich vermittelten Botschaft.

III

Peter Weiss war in seiner Film-Zeit an konventionellen Lösungen nicht interessiert. Eine Voice-over-Produktion war für ihn nicht denkbar, nachdem Buñuel schon in den 1930er-Jahren diese Methode parodiert hatte. Weiss träumte in den frühen 1950er-Jahren von einem Film, der »neue visuelle und akustische Welten« entdeckte, nicht aber an traditionelle Erzählverfahren anknüpfte. Seine Filmästhetik war – so habe ich andernorts schon einmal geschrieben – »von einem tiefen Misstrauen gegen die Sprache und die Vernunft geprägt«²⁹. Entsprechend war er begeistert, wenn Filme ohne Handlung und Dialog auskamen, wenn sie rein »visuell« gedacht oder vielmehr »[ge]fühl« schienen und die Bilder »ohne logischen Zusammenhalt« waren, ja, wenn der Filmemacher »um einer mystischen, unfaßbaren Poesie willen« bereit war, sein »rationales Ich« auszulöschen, wie es in *Avantgardefilm* von 1956 heißt. Es gelte, so schrieb Weiss, »wegzukommen von den üblichen Forderungen an eine realistische Dramatik und sich stattdessen unter die Oberfläche vorzutasten, wo sich ein seelischer Prozeß abspielt«³⁰.

Für Weiss ging es stets um »den Film als aufrührerisches, persönliches Ausdrucksmittel«, wie er es formulierte³¹, doch verlagerte sich der Akzent im Verlauf der 1950er-Jahre zunehmend vom Persönlichen hin zum Aufrührerischen. Nicht mehr nur visionäre Formung innerer Erlebniswelten sollte der Film sein, sondern zugleich ein subversiver Akt der Sabotage,

²⁹ Beise: Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 47; vgl. ders.: Peter Weiss, *Avantgarde Film*. In: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 153-157, hier 153f.

³⁰ Weiss: *Avantgarde Film* [wie Anm. 15], S. 120, 109, 81, 59, 88 und 138.

³¹ Ebd., S. 8.

womöglich mit Appellcharakter. 1961 schrieb Weiss dann: »Im Realismus liegt eine der ständigen Erneuerungsmöglichkeiten des Films. Wir sehen es immer wieder: dort, wo der Film ein unverstelltes Bild der Wirklichkeit gibt, dort packt er«³².

Nun ist es medientheoretisch ziemlich naiv anzunehmen, es gäbe so etwas wie »ein unverstelltes Bild der Wirklichkeit« im Sinne eines »wahren oder »reellen« Bilds³³. Es ist eine Binsenweisheit, dass jede Wiedergabe von Wirklichkeit abhängig vom ästhetischen und ideologischen Standpunkt des Dokumentaristen ist, der durch Auswahl und Anordnung seiner Objekte die Interpretation des aufgenommenen Materials schon erheblich vorbestimmt. Weiss sprach damals aber insofern pro domo, als er das »Bild der Wirklichkeit« im Dokumentarfilm nicht mehr durch symbolische Überformungen seiner subjektiv-individuellen Erfahrungen, wie sie die früheren Experimentalfilmstudien prägen, verstellt wissen wollte. Er verzichtete also mindestens in den fünf ersten sogenannten Dokumentarfilmen auf den Ausdruck seiner persönlichen Problematik, auf Off-Kommentare und auf jegliche Sozialpädagogik. Vielmehr ließ er die Bilder selbst sprechen und sich gegenseitig kommentieren.

Ansikten i skugga (*Gesichter im Schatten*, 1956) zum Beispiel ist aus zunächst planlos entstandenen Aufnahmen zusammengestellt, die Peter Weiss und Christer Strömholm im Milieu der Obdachlosen in Stockholms Altstadt sammelten. Während der Nach-Produktion setzte Weiss die Aufnahmen in lockerer Reihung zu so etwas wie einem Tagesablauf zusammen. Es ist ein Film, der Anteilnahme für das Schicksal gesellschaftlicher Außenseiter und Randexistenzen verrät. Der Kamerablick ist deutlich durch Jean Vigos »träumerisch, meditative Sprache«³⁴ geprägt, voller Mitleid und frei von

³² Ebd., S. 170-172.

³³ Zum Problem des »Realen« im Film vgl. die theoretischen Untersuchungen in: Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Hg. von Harro Segeberg, Marburg 2009; sowie die aktuellen Stellungnahmen von Filmemachern in: Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position / What is real. Filmmakers weigh in. Hg. von Andréa Picard. Fécamp 2018.

³⁴ Weiss: Avantgarde Film [wie Anm. 15], S. 66.

Buñuels aggressivem Realismus. Daher nannte Sepp Hiekisch den Film sogar »poetisch verklärend«³⁵.

Das ist in dem Film *Enligt lag (Im Namen des Gesetzes, 1957)* anders. Weiss und Hans Nordenström montierten hier Aufnahmen, die sie in dem Jugendgefängnis von Uppsala machten, in einer die Institution denunzierenden Weise, besonders was die Aufseher und das sonstige Personal des Gefängnisses angeht.

Der Film *Vad ska vi göra nu då? (Was machen wir jetzt? / Was sollen wir nun tun? / Wo ist denn jetzt was los?, 1958)* ist in seiner Tendenz weder so aggressiv wie der Gefängnisfilm noch so unverbindlich wie der Film über die Stadtstreicher. Er arbeitet sogar mit Spielszenen, in denen die Jugendlichen sich selbst spielen sollten. Aufgenommen wurde der Film an den Originalschauplätzen, wo sich die Jugendlichen trafen: im Park, im Café, in der Tanzdiele, auf privaten Feten. Der Film enthält inszenierte oder fiktive, d.h. durch den Filmemacher thematisch vorgegebene Passagen, und dokumentarische, d.h. nicht geplante Szenen, die zum Teil unmerklich ineinander übergehen. Hans Scheufl und Ernst Schmidt klassifizierten den Film in ihrem *Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* denn auch nicht als Dokumentarfilm, sondern als einen »Kurzspielfilm«³⁶. Harun Farocki nannte ihn einen »Spielfilm, der aussieht wie ein Dokumentarfilm«³⁷.

Handwerklich gehört er zu den ausgereiftesten Filmen von Weiss, d.h. er setzte hier virtuos genuin kineastische Stilmittel ein – wie häufige Wechsel von Nah- und Großaufnahmen mit sogenannten amerikanischen Einstellungen, Schuss-Gegenschuss-Technik, bewegliche Kamera und häufige Parallelisierung von Kamera- und Handlungsachse –, wodurch die

³⁵ Sepp Hiekisch: Der Filmemacher Peter Weiss. In: Peter Weiss. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 1984, S. 129-144, hier S. 134.

³⁶ Hans Scheufl/Ernst Schmidt: Eine Subgeschichte des Films. *Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 2 [durchpaginierte] Bände. Frankfurt a.M. 1974, S. 1084.

³⁷ Harun Farocki: Filme von Peter Weiss, Teil 2, Min. 39:29-39:31. In: Peter Weiss: Filme. Vorgestellt von Harun Farocki. Hg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. Berlin 2012, DVD.

Zuschauer emotional stärker einbezogen werden als in den vorigen Filmen³⁸. Der polemische Gestus des Gefängnisfilms ist der Studie über jugendliche Langeweile völlig fremd. Der Film verweigert meines Erachtens sogar eine eindeutige Aussage, so dass die Zuschauer selbst ein Urteil finden müssen.

Sverker Ek berichtete, dass schon die Ausstrahlung eines angeblich nur 45 Sekunden langen Ausschnitts im Fernsehen eine heftige Publikumsreaktion provozierte, dass sich Eltern über die nihilistische Darstellung beklagten, dass aber Jugendliche auf Befragen hin »den Wahrheitsgehalt der Darstellung« bestätigten³⁹. Dass unter den Jugendlichen Mitte der 1950er-Jahre – als Schweden nach einer Phase kultureller Offenheit in den 1940er-Jahren sich wieder in der dumpfen »alten Genügsamkeit« einrichtete, wie es in Weiss' Roman *Die Situation* genannt wird⁴⁰ – offenbar verbreitete Gefühl von Sinnlosigkeit und Leere dokumentiert dieser Film hervorragend.

Aber ist er deswegen – trotz dem hohen Anteil an Spielszenen – nicht vielleicht doch als Dokumentarfilm anzusehen? Vielleicht hilft hier abermals der schwierige Begriff der Authentizität weiter. Man kann sich zu diesem Zweck der Synopse von Szenen des Drehbuchs bzw. des realisierten Films bedienen, die ich 2013 im »Peter Weiss Jahrbuch« publiziert habe⁴¹. Sie macht deutlich, dass manche geplanten Szenen weggefallen sind zugunsten neuen, ungeplanten Materials. Gerade diese ungeplanten Szenen haben wegen ihres dokumentarischen Charakters bei der seinerzeitigen Kritik

³⁸ Arnd Beise: »Es reizt jeden Künstler, darüber zu schreiben, es zu fotografieren oder gar zu filmen«. Anmerkungen zu einer Reportage von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 22 (2013), S. 29-46, hier S. 38f.

³⁹ Sverker Ek: Om Peter Weiss som filmskapare. In: film & tv 1982, Nr. 4, S. 8-22, hier S. 16; deutsch zitiert nach Lange-Fuchs: Peter Weiss und der Film [wie Anm. 6], S. 37.

⁴⁰ Peter Weiss: Die Situation. Roman. Aus dem Schwedischen von Wiebke Ankersen. Mit einem Nachwort der Übersetzerin. Frankfurt a.M. 2000, S. 186.

⁴¹ Beise: Anmerkungen zu einer Reportage [wie Anm. 38], S. 36-38; vgl. Peter Weiss/Johnny Samuelsson: Was sollen wir denn jetzt machen... Querschnitt durch einen Samstagnachmittag. Aus dem Schwedischen von Wiebke Ankersen. In: Peter Weiss Jahrbuch 22 (2013), S. 9-28; Peter Weiss: Vad ska vi göra nu då. In: Farocki: Filme von Peter Weiss [wie Anm. 37], Teil 2, Min. 17:26-36:28.

stärkste Aufmerksamkeit hervorgerufen. So heißt es in einem deutschen Programmheft aus der Zeit um 1960 über die Aufnahmen in einer Tanzdiele:

Um möglichst echte Aufnahmen zu erhalten, sicherte sich Regisseur Peter Weiß [sic] die Mitarbeit einiger Jugendlicher, die sich dann unter die anderen mischten und zum Teil indirekt Regie führten. Ein besonderer Trick war der, die Kamera, eine Arriflex, zwischen Hüfte und Arm eingeklemmt zu betätigen. Dirigiert wurde durch einen Jugendlichen, der sich in der Gruppe befand, indem er ein Zeichen gab, sobald er nicht in das Objektiv sehen konnte. Nach einiger Übung klappte es wirklich und manche Szenenbilder bewiesen die Wirkung dieser Einstellung.⁴²

Auch bei den halbdokumentarischen Aufnahmen von dem »Sturmfreie-Bude-Fest« (Sz. XVII) bewährte sich diese Aufnahmetechnik: »Diese akustisch sehr gut gemachte Szene ist fast unerträglich echt. Die Kameraführung [...] ist ausgezeichnet, der Schnitt ebenfalls«⁴³. Sein Filmassistent Staffan Lamm sagte später: »Peter strebte an, auch das Private dokumentarisch zu beschreiben«⁴⁴.

Diese Aufnahmen sind von einer hohen Referenzauthentizität, die auch auf die geplanten oder inszenierten Passagen des Films abfärbt. So ist die bis ins Detail des Dialogs durchgeplante Szene in dem Umkleideraum der Fabrikarbeiter ästhetisch nicht allzu weit von den authentischen, mit versteckter Kamera gefilmten Szenen entfernt. Dagegen wirkt eine im Drehbuch nur summarisch geplante Szene bei Arbeitsschluss in dem Büro zum Teil etwas steif und dilettantisch gespielt, obwohl die Jugendlichen hier ziemlich improvisieren mussten, was heißt, sie sollten sich so benehmen, wie sie sich eben normalerweise in einer solchen Situation benehmen.

Authentizität stellt sich in diesem Streifen von Weiss nicht nur über die referentielle Authentizität der dokumentarischen Aufnahmen her, sondern

⁴² Zit. nach Jan Christer Bengtsson: Peter Weiss filmer: från de korta små lekfulla kopperslagen till kommersiell långfilmsdebut: filmer – filmidéer – utkast. Diss. Stockholm 2010, S. 115.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Zit. nach Lange-Fuchs: Peter Weiss und der Film [wie Anm. 6], S. 52.

auch aus der Absicht des Autors, in diesem Film eine »Einheit zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit« herzustellen, die er an den Filmen von Luis Buñuels und Jean Vigo so bewunderte⁴⁵.

Ein besonderer Trick war die Authentifizierung des Spiels der Darstellerinnen und Darsteller dadurch, dass Weiss sie zwang, sich selbst zu spielen⁴⁶. Im Effekt ergab das für Weiss' »Reportage« einen hohen Authentizitätsgrad, der den Film haltbarer machte als etwa *Hägringen*, der zwar eine höhere Subjektauthentizität aufweist als *Vad ska vi göra nu då?*, aber viel weniger »echt«, »wahrhaftig« oder »unmittelbar« wirkt als der Film über das Lebensgefühl der Jugendlichen. So bestätigte Weiss rund zwanzig Jahre nach der Entstehung dieser Filme:

Es ist immer eine fragwürdige Sache, wenn es darauf ankommt, eine Person darzustellen, wenn ein Laie die Hauptperson spielt. Das ging dann im *Vogelfreien* [= *Hägringen*] daneben, während in diesem Jugend-Film die Leute eigentlich sie selber sind. Da ist kein Spiel, und es wirkt auch, glaube ich, nicht gekünstelt, sondern es sind Leute, die ihre Erfahrungen wiedergeben. / Mich stört manchmal in dokumentarischen Filmen, daß Leute ihre eigenen Erlebnisse spielen. Plötzlich stimmt es nicht mehr, daß sie sich selber spielen. / Das, glaub' ich, merkt man im Jugend-Film nicht [...].⁴⁷

Die Authentizität der Darsteller teilt sich dem Filmstreifen insgesamt mit. Dabei ist es unerheblich, ob sie sich in inszenierten oder dokumentierten, in fiktiven oder faktualen Situationen bewegen. Dies gilt für alle so genannte Dokumentarfilme von Weiss. Und so genügt, denke ich, auch *Vad ska vi göra nu då* dem Objektivitäts- oder Wahrheitsanspruch der Filmsorte Dokumentarfilm, und zwar Dank einer erfolgreichen Authentifizierungsstrategie. Dabei muss er den zwischenzeitlichen Spielcharakter

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Schon Kracauer (Theorie des Films [wie Anm. 12], S. 142) beobachtete übrigens, dass »alle Spielfilme, in denen Laienschauspieler eingesetzt« würden, »zum Dokumentarfilm« tendierten.

⁴⁷ Harun Farocki: Gespräch mit Peter Weiss. In: Filmkritik 25 (1981) H. 6 (H. 294 der Gesamtfolge), S. 245-252, hier S. 251; wieder in: Peter Weiss [wie Anm. 35], S. 119-128, hier S. 126f.; erneut in: Weiss: Filme [wie Anm. 37], Booklet, S. 18-32, hier S. 30.

gar nicht verleugnen. Der Film ist beides zugleich: ein engagierter Dokumentarfilm und ein experimenteller Spielfilm. Dadurch trägt er der Einsicht Rechnung, »dass der Dokumentarfilm an sich nicht realitätsbezogener ist als der Spielfilm«, sondern eine bzw. seine Wirklichkeit nur anders »gestaltet«, nämlich »faktional«⁴⁸. Da der Film als Diskussionsgrundlage für Gespräche in denselben Milieus, von denen er erzählt, gedacht war, machte er etwas möglich, was man als Ideal des faktionalen Films bezeichnen könnte, nämlich eine Kommunikationssituation herzustellen, in der »sich Darstellende, Dargestellte und Zuschauende auf Augenhöhe begegnen können«⁴⁹.

⁴⁸ Miriam Hornung: Die Fiktion des nicht-fiktionalen Films. In: Dokumentarfilm [wie Anm. 10], S. 327-346, hier S. 343.

⁴⁹ Ebd.