

SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 13

HEINZ-PETER PREUSSER
SABINE SCHLICKERS (HG.)

AUTHENTIZITÄT

IN FIKTIONALEN UND FAKTUALEN MEDIEN

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer / Sabine Schlickers (Hg.)
Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien

Schriftenreihe zur Textualität des Films 13
ISSN 2194-3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films
Herausgegeben von John A. Bateman, Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BlT)
und Heinz-Peter Preußner (Bielefeld)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile), Stephen Brockmann (Pittsburgh, PA),
Erica Carter (King's College, CMU London), Jens Eder (FuBKW Potsdam),
Pietsie Feenstra (USN Paris 3), Matteo Galli (Firenze), Britta Hartmann (Bonn),
Vinzenz Hediger (Frankfurt a. M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (FuBKW Potsdam), Frank Kessler (Utrecht),
Markus Kuhn (Kiel), Claudia Liebrand (Köln),
Fabienne Liptay (UZH Zürich), Karl Sierck (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

BEREITS ERSCHIENEN

- Bd. 1** John Bateman / Matthis Kepser / Markus Kuhn (Hg.): «Film_Text_Kultur.
Beiträge zur Textualität des Films»
Bd. 2 Oliver Schmidt: «Hybride Räume.
Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende»
Bd. 3 Heinz-Peter Preußner: «Transmediale Texturen.
Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten»
Bd. 4 Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Anschauen und Vorstellen.
Gelenkte Imagination im Kino»
Bd. 5 Jennifer Henke / Magdalena Krakowski / Benjamin Moldenhauer /
Oliver Schmidt (Hg.): «Hollywood Reloaded.
Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende»
Bd. 6 Dominik Orth: «Narrative Wirklichkeiten.
Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film»
Bd. 7 Jihae Chung: «Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls»
Bd. 8 Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Sinnlichkeit und Sinn im Kino.
Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption»
Bd. 9 Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Späte Stummfilme.
Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930»
Bd. 10 Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Gewalt im Bild.
Ein interdisziplinärer Diskurs»
Bd. 11 Heinz-Peter Preußner / Sabine Schlickers (Hg.): «Genre-Störungen.
Irritation als ästhetische Erfahrung im Film»
Bd. 12 Heinz-Peter Preußner / Sabine Schlickers (Hg.): «Bestimmte Unbestimmtheit.
Offene Struktur und funktionale Lenkung in audiovisuellen Medien»

Heinz-Peter Preußer / Sabine Schlickers (Hg.)

Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gefördert durch Mittel des Landes Bremen und der Universität Bremen.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de
© Schüren 2024
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
ISBN 978-3-7410-0478-0 (Print)
ISBN 978-3-7410-0351-6 (eBook)
DOI: 10.233799/9783741004780



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Heinz-Peter Preußer / Sabine Schlickers

Einleitung

Authentizität in fiktionalen und faktualen Formaten 7

1 Fiktionaler Spielfilm und Literatur

Sabine Schlickers

Filmische und literarische Authentizität auf Ebene des *discours* 25

Karen Struve

Die Tyrannei der Authentizität?

Filmische Inszenierungen von Authentizität am Beispiel von Ladj Lys
banlieue-Film LES MISÉRABLES (2019) und der französischen Reality-Serie
L'AGENCE (2020–2022) 43

Julian Körner

Exploitative Authentizität durch tierisches Leid

Indexikalische Tiermutilationen und -tötungen im italienischen Kannibalenfilm 57

Rebecca Kaewert

Widersprüchlichkeit, Inszenierung, Ambivalenz

Facette(n) von Authentizität in EL DÍA DE MAÑANA (Ignacio Martínez de Pisón,
2011 / Mariano Barroso, 2018) 91

Inhalt

Inke Gunia

Auf der Suche nach der perfekten Ästhetik

Multiple Selbstbespiegelung vor Publikum – Influencerinnen als Romanautorinnen

109

Christoph Zeller

Reduktion als ästhetisches Programm

Zu Hugo Balls Primitivismus

133

2 Faktuale Medien

Beate Schirmmacher

Informative und authentifizierende Erzählstrategien im Journalismus

163

Heinz-Peter Preußner

Politik als Theater

Die mediale Inszenierung von Glaubwürdigkeit am paradoxen Beispiel des «kontraideologischen Reformismus»

195

Oliver Schmidt

De-Fiktionalisierung und De-Faktualisierung

Strategien der medialen Darstellung von realen Robotern am Beispiel von Boston Dynamics und Hanson Robotics

213

Matthis Kepser

EXIT THROUGH THE GIFTSHOP – ein doppelter Angriff auf die Authentizität

233

Jutta Keßler

Homo authenticus versus homo politicus?

Das Spannungsfeld der Authentizität in seiner Bedeutung für die Menschenbildung

259

Die Autorinnen und Autoren

291

Abbildungsnachweise

297

Einleitung

Authentizität in fiktionalen und faktualen Formaten

1 Zu Theorie und Begriffsgeschichte des Authentischen

Authentizität fungiert gemeinhin als Schlüsselbegriff gegenwärtiger Diskurse. Authentisch wirke eine Person, so die geläufige Unterstellung, wenn sie mit sich selbst im Reinen, eins, identisch sei. Gefordert oder unbewusst erwartet wird authentisches Verhalten bei Realpersonen oder Figuren in faktualen wie fiktionalen Formaten. Dahinter verbirgt sich die «aufklärerische» Vorstellung des selbstbestimmten Lebens: eine offenkundige und starke Sehnsucht (vgl. Rössner u. a. 2012, Hg.; Reichardt 2014), auf die derzeit scheinbar die letzten Sinnpotenziale unserer Gesellschaften gerichtet sind. Gerade weil das Argument (nahezu) zirkulär vorgetragen wird, sei es hier einmal aufgerufen – als paradigmatisches Beispiel: «Authentizität basiert auf Autonomie; Autonomie ermöglicht Autorschaft; und Autorschaft ist im besten Fall authentisch. Natürlich gehören noch weitere Begriffe dazu wie Selbstbestimmung, Unabhängigkeit, Selbstverantwortung, Ethik, vor allem aber zwei Begriffe, die wiederum bei allen «A» eine zentrale Rolle spielen: Wahrnehmung, und was aus Wahrnehmung entstehen kann: Wahrheit.» (Reichle 2009, S. 7)

Diese positive, nahezu euphorische Einschätzung ist freilich nicht neu – und keine Einsicht, Einstellung oder Erkenntnis des gegenwärtigen Jahrhunderts. Jutta Schlich (Keßler) formuliert in ihrer Habilitationsschrift zur *Literarische[n]*

Authentizität: «Ob in der ‹Unmittelbarkeit› des Sensualismus, in der ‹Natürlichkeit› der Empfindsamkeit, in der ‹Ursprünglichkeit› der Romantik, im ‹Wesen› des deutschen Idealismus, im ‹Leben› der Lebensphilosophie – spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist Authentizität ein geheimer Leitstern des kritischen Diskurses.» (Schlich 2002, S. 1) Die Etymologie des Terminus untermauert die historische Einordnung, auch wenn sie den Akzent verschiebt:

Im 18. Jahrhundert hatte der Begriff der Authentizität textkritische Relevanz bekommen, wo zunächst die Authentizität der Heiligen Schrift mithilfe philologischer Methoden bestätigt werden sollte. Um dahin zu kommen, hatte der Begriff einen langen Weg zurückzulegen: ausgehend vom griechischen *authentés* (Herr, Gewalthaber, Urheber), über das davon abgeleitete Adjektiv *authentikós*, über seine Latinisierung zu *authenticus*; diese wurde im Mittelalter im theologischen Kontext als Adjektiv zu *auctoritas* im Sinne von ‹Autorität› gebraucht, insofern ein Geistlicher damit die Echtheit von Reliquien verbürgen konnte, wenn ihm die *facultas authenticandi* durch päpstlichen Indult verliehen worden war, daneben fand *authenticum* auch im Rechtswesen Verwendung als Bezeichnung für das Original einer Handschrift und im weiteren Sinne für «die gerichtlich anerkannte Beweiskraft eines Dokuments»; schließlich ging der Begriff in die deutsche Sprache ein, wo *authentisch* im 16. Jahrhundert als Lehnwort in der Kanzleisprache belegt ist und juristische Bedeutung im Sinne eines zuverlässig verbürgten Dokuments hatte.

(Schlich 2002, S. 12f.)¹

Diese Herleitung spricht eher für eine Linie, die Gültigkeit des Dokumentarischen zu garantieren, Echtheit zu beglaubigen, Verlässlichkeit und Autorität zu versichern (vgl. zum Dokumentarfilm Bader Egloff u. a. 2009, Hg.). Doch Schlich folgert ebenfalls: «Auch gegenwärtig behaupten die Vorstellungen von einer lebendigen oder auch zu neuem Leben zu erweckenden Authentizität auf offenkundige Weise ihre Macht im Denken und Reden der Menschen und bestimmen den Ton der Zeit.» (Schlich 2002, S. 1) Offenkundig hat sich ein grundlegender Wandel vollzogen, dem Authentischen nun die Bestätigung und Vergewisserung der Ich-Identität aufzubürden. Hier setzt die Kritik von Erik Schilling an, der den Gebrauch des Terminus zurückführen möchte auf die *Karriere einer Sehnsucht*, so der Untertitel seiner Monografie: ein Streben nach ‹Ursprünglichkeit› (vgl. Rössner u. a. 2012, Hg.; dagegen Daur 2013, Hg.), Einheit und Unverbrüchlichkeit des Selbst, nach der ‹Wahrheit des Gefühls› (vgl. Illouz 2018, Hg.), das seine Wurzeln in der Romantik kaum verbergen kann.

1 Vgl. Kluge 1989, S. 51, Lemma: «authentisch»; Knaller 2007; Knaller/Müller 2006, Hg., S. 7–14, 17–21; Wiesinger 2019, S. 9–32

Dennoch: Auch diese Idee konfligiert mit einer ganzen Reihe anderer Setzungen, denen Subjekte derzeit unterworfen sind und werden. So ist ‹Identität› seit Jahrzehnten ein massiv kritisiertes Konzept, gegen das die Dekonstruktion seit Jacques Derrida mit aller Schärfe zu Felde gezogen ist: und zwar derart erfolgreich, dass es seine Wiederauferstehung vornehmlich bei der Neuen Rechten – und deren Identitärer Bewegung – sowie bei den minoritären Gruppen und Opferdiskursen aller Couleur erlebt (vgl. Tavares 2016, Greis 2001): von den Antikolonialisten über die People of Color, die LGBTQ+-Community und andere Genderpositionen bis zu den vielfältigen körperlichen und sonstigen Beeinträchtigungen, die niemandem zum Nachteil gereichen sollen. Keiner darf exkludiert werden, alle müssen teilhaben: und das auch noch authentisch, ungebrochen. ‹Sei Du selbst!›

2 Inszenierung und erlebte Performanz von Authentizität

Mit dieser Erwartungshaltung begegnen Medienproduzenten wie -nutzer nun Politikern, Opernsängern, Fußballern, Influencern, Dirigenten, Schauspielern, Amtsträgern, Journalisten, Wirtschaftsmanagern, Architekten, Schriftstellern und vielen weiteren Personen (diversen Geschlechts) des öffentlichen Lebens. Dabei wissen wir doch: Alle spielen Theater (vgl. Goffman 2021) – wir erleben nur eine je verschiedene, vor allem mediale Inszenierung von Glaubwürdigkeit (vgl. Hans 2017; siehe auch Dinger 2021, Fischer-Lichte 2007, Hg.). Dies ist sogar Teil der verabredeten Arbeitsteilung, eine erwartete Professionalität. Wie aber kann man gleichzeitig eine, ja sogar mehrere ‹Rollen› spielen (vgl. erneut Goffman 2021) – und mit sich identisch sein, kurz: authentisch wirken? Welche Mittel werden eingesetzt, um diesen ‹konstruierten› Effekt der ‹authentischen Rolleninszenierung› – eine *contradictio in adiecto* – zu erzeugen (vgl. Niermeyer 2008; Noetzel 1999), genauer: zu simulieren oder zu fingieren? Und wie passt diese Inszenierung, oder ‹die erlebte Performanz von Authentizität› (vgl. Schwidlinski 2020), zum gegenwärtigen Erwartungsdruck, gerade in Kriegszeiten nur *eine* Position vertreten zu dürfen (vgl. Beyer 2023), den Diskurs so uniform als nur irgend möglich zu gestalten?

Schilling dreht die geläufige Konstellation um und sucht seinerseits den Terminus grundsätzlich zu konterkarieren. Dazu formuliert er fünf Thesen, um seine Distanz zu diesem Konzept auszudrücken: 1. ‹Authentizität spielt aktuell eine so große Rolle, dass sie für die Gegenwart als zentrale Sehnsucht zu beschreiben ist.› 2. ‹Der Authentizitätsboom ist eine Reaktion auf eine zunehmende gesellschaftliche Komplexität.› 3. ‹‹Authentizität› ist eng verwandt mit Begriffen wie ‹Echtheit›, ‹Eindeutigkeit› und ‹Wahrheit›. Die Rede von Authentizität besitzt daher metaphysische Anklänge.› (Schilling 2020, S. 10) 4. Um letztere ‹zu vermeiden, sollte der Begriff ‹authentisch› nicht essentialistisch verstanden werden.› 5.

«Eine sinnvolle Definition von ‹Authentizität› bezeichnet daher ausschließlich die *Übereinstimmung einer Beobachtung mit einer Erwartung des Beobachters.*» (Schilling 2020, S. 11)

Ein derart depotenzierter Begriff von ‹Authentizität› negiert aber das Faszinosum, von dessen Beschreibung er doch seinen Ausgang nahm. Die diagnostizierte ‹Sehnsucht› entzieht sich, wenn ihr auf allen Ebenen rationalere, pragmatische Gegenkonzepte antworten. Schilling wählt hier die ebenso prägnante wie schlichte ‹Dichotomie›, um ‹Authentizität› nachhaltig zu diskreditieren. Naturgemäß sind nicht alle diese Paare gleichrangig (was auch der Autor selbst thematisiert). Dennoch baut er seine Argumentation gleichsam tabellarisch auf. Sein ‹Gegenbegriff› zur ‹Authentizität› ist ‹Pluralität›: Statt das ‹Sein› zu suchen, solle man pragmatisch ‹handeln›, statt zum ‹Wesen› durchzudringen, die ‹Rolle› akzeptieren. Der ‹Identität› stellt er die ‹Performanz› entgegen, für ‹Kontinuität› setzt er auf ‹Veränderung›, der ‹Eindeutigkeit› begegnet er mit einer Akzeptanz der ‹Widersprüchlichkeit› gelebten Lebens. Konzepte der ‹Unmittelbarkeit› kontert er mit einem Plädoyer für die ‹Distanz› (zeitlich und lokal), statt die ‹Konsequenz› zu fordern und zu feiern, lobt er den ‹Kompromiss›, der umfassenden ‹Transparenz› (als einer Selbstoffenbarung) begegnet er mit einem Recht auf ‹Geheimnis›. (Schilling 2020, S. 135 f.)

Wo die Suche nach ‹Identität› großgeschrieben wird, sei sie national, politisch oder sexuell gedacht, wo ‹Authentizität› bezogen auf Politiker, Restaurants oder Erlebnisse das Mantra der Stunde ist – da erlaube ich mir die Frage, ob die damit jeweils verbundene Vereindeutigung nicht unterkomplex ist. Ich wage die These, dass die Wahrnehmung von und der kompetente Umgang mit Ambivalenz ehrlicher und sinnvoller sind als deren Reduktion. Ich behaupte, dass die damit verbundene Ambiguitätstoleranz das Leben spannender macht. Was wir also brauchen, ist mehr Toleranz für Widersprüche, mehr Bereitschaft zum Kompromiss, mehr Lust auf Veränderung. (Schilling 2020, S. 145)

Schilling kritisiert insbesondere die hypostasierte Übereinstimmung des Wesens eines Subjekts mit seiner Aussage oder Handlung: Dies setze einen wahren Kern und eine vermutete Tiefe des Innen voraus, dem ein angemessener Ausdruck auf der Oberfläche entspreche (Schilling 2020, S. 35). Das Selbst drücke sich gleichsam unmittelbar aus, teils auch unbewusst. Ausdruckslehre, Grafologie und Charakterkunde prädestinieren etwa einen Lebensphilosophen wie Ludwig Klages für Adaptationen des Konzepts ‹Authentizität›, was dieser freilich nicht realisiert. Die Ich-Bezogenheit der sich selbst bestätigenden Subjekte, die sogar das Unbewusste für ihren Willen verfügbar machen wollen, spricht nach Klages dagegen (vgl. Preußer 2024).

3 Ambivalenz und Ambiguität im Begriff des Authentischen

Auf diese übersteigerte Subjektposition zielen die Authentizitätsdiskurse freilich immerzu. Und erst die persönliche Erfahrung, das ‹Erleben› (vgl. Schwidlinski 2020), so deren Folgerung, könne auch primär beglaubigen, wie es wirklich gewesen sei. Eine Nähe des Aussagenden zu den (historischen) Ereignissen (vgl. Bergold 2019) spräche im Authentizitätskonzept für die gesuchte Echtheit – und allein die Lebens-Situation qualifiziere bereits dazu (Schilling 2020, S. 37). Dies gelte auch für das behauptete authentische Sprechen. Unterstellt werde eine grundsätzliche Aufrichtigkeit von Aussage und Handlung, bei der die Intentionalität entscheidend sei, nicht die Faktizität oder die Korrektheit von persönlicher Erinnerung (Schilling 2020, S. 39).

Der vorliegende Band verhält sich gleichfalls kritisch zu einem *ungebrochenen* Konzept von ‹Authentizität›, trägt die Ambivalenz und Ambiguität aber in den Begriff selbst hinein. Er ist nicht das ‹absolut Andere›, wie schon Lethen schreibt (1996, S. 224; vgl. Schlich 2002, S. 19), sondern nur eine Spielart der Selbstdeutungen. Im Bereich der fiktionalen Narrative folgt daraus häufig eine Sonderform des ästhetischen Genusses (vgl. Sponzel 2007, Hg.; auch Wiesinger 2019; Ostermann 2002), weil Ambivalenz und Ambiguität den Variantenreichtum fördert, in scheinbar differenten ‹Masken› oder ‹Rollen› zu agieren. Das wäre dann eine Beobachterposition und ‹Authentizität› zweiter Ordnung – oder ein ironischer Gebrauch von ‹Authentizität›. Ironie ist ‹ein Versuch der Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede›, sagt Uwe Japp (1983, S. 279). Er geht aus vom Satz der Nichtidentität, in dem $A = A/B$ sein kann: es selbst und ein anderes. Eben dies heißt, die Ambiguität oder Unentschiedenheit ins Konzept von Authentizität selbst zu verlagern.

Authentisches kann also auch inszeniert und konstruiert (vgl. Schmidt 2014) sein – und soll mitunter genau darüber wirken. Bei Politikerprofilen etwa entstehen so Authentifizierungen zweiter Ordnung, die *Glaubwürdigkeit* erzeugen. In ihnen wird (an-)erkannt – von Produzenten- wie Rezipientenseite –, dass man eine Rolle zu spielen habe. Der Erwartungsrahmen verpflichtet auf bestimmte Artikulationsweisen, Gesten, auch Stimmungssignale der handelnden Personen, die dann erst als authentisch wahrgenommen werden, wenn sie diese entsprechend ‹liefern› oder intentional herstellen. Das ‹wahre Selbst› ist darum schon je ein ‹inszeniertes Ich›: eine ‹Maske›.

Bei faktualen Formaten haben wir es hingegen oftmals mit Sonderformen der *Beglaubigung* zu tun (vgl. Schmidt 2014; Bergold 2019; Beyer 2023), wenn Authentizität als Stilmittel eingesetzt wird, statt Faktizität und Referenzialität zu verbürgen: mit der Tendenz auf eine versteckt-inszenierte Täuschung, die wiederum zu kritisieren wäre. Im Fall Relotius etwa wirkten dessen fingierte Reportagen für den *Spiegel* oftmals authentischer als andere Berichte, die auf Faktualität grün-

den – und wurden deshalb auch vielfach ausgezeichnet. Hier wurden ›Authentizitätsstrategien‹ und ›-signale‹ bewusst eingesetzt zur Lenkung und Dämpfung der Rezipienten.

Auf die Schere zwischen faktualen und fiktionalen Formaten im Umgang mit Authentizitätskonzepten – und alle damit verbundenen Fragen – geben zahlreiche Fachdisziplinen und Forschungsrichtungen entsprechend vielfältige Antworten: Soziologie und Philosophie, Medien- und Kulturwissenschaft, Literaturwissenschaften, Fachdidaktiken, Narratologie und Textualitätstheorien werden im vorliegenden Band miteinander ins Gespräch gebracht. Wir haben dazu die Einzelanalysen und Gesamtbetrachtungen in die beiden Blöcke *Fiktionaler Spielfilm und Literatur* sowie *Faktuale Medien* unterteilt. Die Verbindungen und Vermittlungen zwischen beiden müssen die geeigneten Leser freilich oftmals selbst herstellen.

4 Fiktionaler Spielfilm und Literatur

Sabine Schlickers geht in ihrem Überblicksbeitrag von der Annahme aus, dass Authentizität ein Akt der Zuschreibung ist und differenziert zwischen Autor-Authentizität, *histoire*-Authentizität und *discours*-Authentizität. Sie fokussiert letztgenannte und stellt dazu drei Hypothesen auf, die sie anhand vorwiegend hispanoamerikanischer Filme veranschaulicht: a) authentisches Erzählen ist vermittelt unmittelbar oder, anders gesagt, fingiert unmittelbar. Diese Hypothese wird revidiert durch b): denn komplexe, hochkünstlerische, auffällige oder seltsame Erzählweisen wirken authentisch, und ergänzt durch c): diese metadiskursive Authentizität hat Mischformen hervorgebracht, die paradoxe Bezeichnungen tragen wie Doku-Drama und Doku-Fiktion, wobei sich deren vermeintlich hybrider Status durch Anwendung eines engen Fiktionsbegriffs als Authentizitätsfalle entpuppt. Die vermittelte oder fingierte Unmittelbarkeit bezieht sich auf die Art und Weise, wie Informationen präsentiert werden, um den Eindruck zu erwecken, dass sie direkt und unverfälscht sind. Die markierte Vermitteltheit oder die partielle Perspektive hingegen legt den Eingriff offen.

Filmische Inszenierungen von Authentizität (als vermittelter Unmittelbarkeit) untersucht Karen Struve am Beispiel von Ladj Lys *banlieue*-Film *LES MISÉRABLES* (2019) und der französischen Reality-Serie *L'AGENCE* (2020–2022). Beide Filmwerke arbeiten mit dem Konzept und den Stilmitteln der Autoethnografie, geben also Einblick in Gesellschaftsstrukturen, die sie – scheinbar aus der Innensicht der Betroffenen entworfen – gleichsam durch die Figuren des Films verbürgen. Der kulturelle Kontext und eine Kongruenz von Rezeptionserwartungen mit der filmischen Realisierung stellen die unbewusste Verabredung her, das Gesehene für authentisch zu nehmen (etwa unterstützt durch dokumentarische Szenen aus der euphorischen Stimmung zur Fußball-WM 2018 in Paris, Abb. 1–2). Doch



1-2 Euphorie und nationale Identität durch den Fußball. LES MISÉRABLES



3 Der Schauplatz der Handlung - im sozialen Brennpunkt. LES MISÉRABLES

Authentizität ist nicht etwa das Gegenteil von Fiktionalität, sondern ein Darstellungseffekt mit spezifischen Strategien, etwa dem der Intensität, und erzeugt so ein Simulakrum des Unverfälschten: in den sozialen Brennpunkten der *banlieues* (Abb. 3) oder in den Luxusresidenzen im Zentrum der Hauptstadt Paris. Daraus entsteht folgendes Paradox: Das Dargestellte wirkt umso authentischer, je überzeugender es inszeniert ist – und die Verfahren der Inszenierung zugleich verschleiert. Auch die geografische Markierung – als Wiedererkennungseffekt beim Rezipienten – trägt dazu nicht unerheblich bei.

Julian Körner entwickelt seine Überlegungen zur fiktionalen und faktualen Authentizität in zwei Subgenres des *shockumentary*, dem Mondo- und insbesondere dem von der Filmforschung bisher vernachlässigten Kannibalenfilm. Dabei

fragt er nach den ästhetischen und narrativen Legitimationsstrategien der dort gezeigten indexikalischen und ikonisch-symbolischen Mutilationen und Tier-tötungen sowie dem damit einhergehenden Wechselspiel zwischen Fiktionalität und Faktualität. Die ausgestellte Drastik, analog zum Exploitationfilm, wird unterstützt durch Authentizitätsmarker, die eine tatsächliche Verstümmelung oder grausame Misshandlung der Tiere sowie deren Tötung nahelegt. Bei genauerer Analyse wird jedoch das scheinbar dokumentarische Material oftmals als inszenierte Gewalthandlung erkenntlich, der Rezipient demgemäß entlastet, wenn er die nicht faktuale Rahmung durchschaut. Das ‹Spiel› wäre demgemäß ein doppeltes: Die Rezeption wird erst ausgelöst durch das Versprechen des tatsächlich grausamen Geschehens – und die konkreten Rezipienten können sich späterhin ethisch beruhigen, auch wenn die Tiere real leiden, was zur Ablehnung dieser Filme führen müsste.

Rebecca Kaewert arbeitet in ihrer vergleichenden Analyse eines spanischen Romans (*El día de mañana*, Ignacio Martínez de Pisón, 2011), dessen filmischer Adaptation und gleichnamigen Serienverfilmung (*EL DÍA DE MAÑANA*, Mariano Barroso, 2018) die Wechselwirkungen von Ambivalenz und Mehrdimensionalität auf Ebene der Figurenmodellierung, der narrativen Vermittlung und ihren Wirkungsdimensionen heraus. Das Augenmerk liegt dabei auf Erzählstrategien, die den Eindruck von Authentizität evozieren und zugleich eng mit dem Effekt einer Dissonanz auf der Ebene der *histoire* verknüpft sind. Die Autorin fragt sich, ob insbesondere multiperspektivisches Erzählen als charakteristische narrative Vermittlungsstrategie beim impliziten Leser/Zuschauer den Eindruck figuraler Authentizität bewirke. Die dynamische Wandlungsfähigkeit einer Figur werde hier durch gegensätzliche intradiegetisch verortete Figurenperspektiven verstärkt. Gesteigert werde dies zudem durch die Fragmentarität der Berichte. So entstehe ein Paradox: Figuren, die eben nicht selbst seien, die kaum zu Wort kämen und aus unterschiedlichen, sich widersprechenden Perspektiven berichteten, würden als besonders authentisch rezipiert.

Inke Gunia untersucht eingehend das vermeintlich autobiografische LGBTQ+-Jugendbuch *Sí, si es contigo* von Calle und Poché, die auch einen eigenen YouTube-Kanal unterhalten, wo sie wiederum einzelne Szenen aus dem Buch einspeisen. Die Autorin weist die werbewirksame Konstruktion eines Authentizitätseffekts nach, bei dem sich die multimedial dargestellte Identität der beiden kolumbianischen lesbischen Influencerinnen als fingierte entpuppt – oder als eine «multiple Selbstbespiegelung vor Publikum». Calle und Poché wenden sich gezielt an einen breiten Rezipientenkreis. Die Signale, die im Buch selbst Authentizität produzieren sollen, sind recht einfach. So wird optisch der Eindruck eines ausgeliehenen Buches simuliert. Eine Ausleihkarte vor zerknittertem Hintergrund soll abermals bestärken, hier wäre etwas vorgefunden – und dann schlicht bearbeitet worden, etwa durch eine Widmung an die Leserschaft (direkte Anrede



KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
 blago bung
bosso fataka
 u uu u
 schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
 eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
 kusagauma
ba - umf

4 Hugo Ball tritt auf - auch mit dem dadaistischen Lautgedicht «Karawane» (1917)

mit Du), in welcher der Wunsch formuliert ist, die Geschichte der beiden Autorinnen möge nicht vergessen werden. Ein Zettel mit einem Zitat aus dem Roman *The History of Love* (2005) wurde scheinbar mit Anmerkungen und roten Korrekturen versehen. Dann wechseln unregelmäßig Tagebucheinträge und Briefe einander ab: mit unterschiedlicher Seitengestaltung, die Fotos und sonstige Bilder einschließen. Das alles dient dem Zweck, Intimität zu simulieren – um Bindung und Zuspruch über eine *coming out*-Geschichte zu generieren und entsprechend zu vermarkten.

Ein klassisch avantgardistisches Beispiel schließt unseren ersten Teil ab. *Christoph Zeller* versteht die dadaistischen Lautgedichte Hugo Balls (Abb. 4) als Beiträge zum Primitivismus, der die Sehnsucht nach Authentischem stimuliere – und scheinbar auch befriedige. Dazu wolle sich der Dadaist Praktiken und Künste fremder Kulturen, indigener, «primitiver» Völker aneignen: durch Vereinfachung und Reduktion sowie Konzentration auf das Wesentliche: das Lautbild. Intendiert sei eine Rückkehr zum Urbild der Sprache – ohne semantische Füllung. Authentizität bedeute hier also zugleich: rückwärtsgewandt, als zum Ursprung führend, zum «Urbild» und zur «Ursprache». Die Lautmalerei der Dadaisten wäre demnach als Versuch zu werten, einen ursprünglichen Zustand wiederherzustellen. Der Autor macht aber deutlich, dass ebendies vielfach illusionär gewesen sei.

Denn das konstruiert Neue, scheinbar Authentische setze sich aus bestehendem Wortmaterial unterschiedlichster Sprachen (nicht nur aus Afrika) zusammen. So entstehe eine ‹künstliche›, damit ‹falsche Authentizität› durch fremdkulturelle Bezüge und ‹Aneignung›.

5 Faktuale Medien

Unser zweiter Teil widmet sich den faktualen Medien. Aber wie lassen diese sich definieren und abgrenzen gegen die fiktionalen Entwürfe, die Wirklichkeit ästhetisch doppeln – und dadurch rückwirken auf die Realität? Wie verhält es sich etwa mit einem Doku-Drama – als einem speziellen Sub-Genre zwischen Faktualität und Fiktionalität? Nehmen wir als Beispiel DIE WANNSEEKONFERENZ (D 2022, Regie: Matti Geschonneck, vgl. Schlickers in vorliegendem Band), dessen Drehbuch-Text dem Protokoll des historischen Treffens folgt, welches die ‹Endlösung der Judenfrage› verhandelte und die Vernichtung beschloss. Hier agieren Schauspieler – allerdings mit verbürgtem, dokumentiertem Text –, gefilmt teils vor Ort, an und in besagter Villa am Wannsee (Abb. 5, 6) Die Zuordnung ist nicht trivial, aber durch die (ästhetische) Markierung der Inszenierung (Kameraführung, Kadrierung *et cetera*) für deren faktualen Anteil unproblematisch.

Ganz anders hingegen muss der oben bereits kurz erwähnte Fall Relotius verhandelt werden. Denn hier gibt es einen fälschlich erhobenen Anspruch auf Faktualität und recherchierte Genauigkeit – und einen gebrochenen Vertrag zwischen Autor und Rezipient, analog zum *Autobiografischen Pakt* nach Philippe Lejeune (1994). Die behauptete Wahrheitsaussage beglaubigt die Gültigkeit des Faktualen, dem man als Autor nicht entkommt: bei allen Abweichungen, die in diesem Rahmen durchaus noch tolerabel wären (wie auch in der häufig ‹geschön-



5–6 DIE WANNSEEKONFERENZ ZUR ‹Endlösung der Judenfrage›

ten» Autobiografie). *Beate Schirrmacher* geht dem nach unter dem Titel: «Informative und authentifizierende Erzählstrategien im Journalismus». Sie untersucht den Fälschungsskandal des Claas Relotius, von 2012 bis 2018 ein vielfach preisgekrönter deutscher Journalist, der primär für den *Spiegel* und die *Weltwoche* schrieb – und dessen Geständnis im Dezember 2018 die Medienlandschaft aufwirbelte. Verstoßen habe Relotius gegen grundlegende Prinzipien der Reportagen, auch wenn diese mit erzählerischen Mitteln gestalterische Anleihen im Fiktionalen machten. So dürften Fakten nicht geleugnet werden und Beobachtungen müssten überprüfbar sein. Ein «faktualer Pakt» setze den Bericht zwar einem beständigen Manipulationsverdacht aus, erweitere dies aber nicht auf eine Mutmaßung der grundsätzlichen Unwahrheit des Dargestellten. Journalistische Beobachtung der Realität konstruiere Wirklichkeit, aber eine, die nicht schlechterdings rein fiktiv, also erfunden sei. Und eben dies habe Relotius in vielen seiner erzählenden Reportagen getan – die noch dazu authentischer wirkten als faktuale, adäquate Texte seiner Kollegen, weil sie die Rezipienten die geschilderten Szenen miterleben ließen. Wie dies sprachlich realisiert wurde, etwa durch sensorielle Details, analysiert Schirrmacher minutiös. Das Fazit: «Extrakommunikative Faktizität [werde] durch intrakommunikative Kohärenz und verschiedenste Authentizitätssignale ersetzt».

Einen Sonderfall des Politischen beleuchtet *Heinz-Peter Preußner*, der die mediale Inszenierung von Glaubwürdigkeit untersucht. Gesetzt sei das Theatrale als eine Erscheinungsbedingung des Politischen in Mediengesellschaften. Politisch Handelnde müssten sich in Rollen entwerfen, so die These, und sollten dennoch authentisch wirken, um erfolgreich zu sein. Am paradoxen Beispiel des «kontraideologischen Reformismus» spielt er diese Versuchsanordnung nun durch. Es kennzeichne die politische Geschichte Deutschlands, dass Reformen oftmals nur dann gelängen, wenn sie von den Parteien realisiert würden, die ihnen ideologisch fernstünden. Erstaunlich sei die anfängliche Zustimmung zu den Grünen – zu Beginn der Ampel-Koalition –, eben weil jene deren pazifistische Grundausrichtung im Ukrainekrieg in einen offen bellizistischen Diskurs verwandelten. Das *Politbarometer* des ZDF sei ein beliebter Gradmesser, wann ein deutscher Politiker beim Wahlvolk ankomme – und wann nicht. Primär werde in Medien über Politiker geredet statt über Politik, die Personen kritisiert statt Positionen des Politischen. Und die Zahlen des ZDF wiederum belegten den kontraideologischen Reformismus. Mit der Verfolgung von Zielen des Klimaschutzes etwa (ihrem programmatisch erklärten primären Wahlziel) stürzten die Grünen in der Wählergunst deutlich ab.

Gegenläufige Konzepte untersucht auch *Oliver Schmidt* in den Strategien der medialen Darstellung von realen Robotern am Beispiel von Boston Dynamics und Hanson Robotics: zwischen De-Fiktionalisierung und De-Faktualisierung. Beide zuletzt genannten Begriffe müssen zunächst erläutert werden. Durch zahlreiche Science-Fiction-Filme existiert eine fiktional aufgebaute Erwartungshaltung, was

Roboter leisten könnten. Der kleine Werbefilm *SOPHIA AWAKENS* von Hanson Robotics folge zunächst diesem fiktionalen Erwartungshorizont – und inszeniere eine Erweckung des humanoiden Roboters Sophia (2016) zur Bewusstheit – durch deren vorgeblichen Schöpfer, tatsächlich ein Schauspieler, nämlich Tómas Lemarquis, ein kahlköpfiger Albino, der auch äußerlich zu dem sterilen Interieur wie zur haarlosen Sophia passe. Dem entgegen wirkten Szenen der De-Fiktionalisierung, die auf Authentifizierung des Roboters als quasi natürliche Person zielten, etwa durch eine Rede Sophias vor den vereinten Nationen (2018), Treffen mit dem Schauspieler Will Smith, der Kanzlerin Angela Merkel oder durch einen Auftritt Sophias in der *TONIGHT SHOW* (2018). Saudi-Arabien hat der Kunstfigur sogar die Staatsbürgerrechte verliehen. Boston Dynamics entwickelt nicht humanoide Roboter – und wählt entsprechend eine andere Strategie für deren Vermarktung. Der offenkundig nichtmenschlichen Gestalt begegnet das Unternehmen im Video-Werbereich durch Emotionalisierung (und Referenzierung), insbesondere durch Musikeinblendungen, welche die Maschinen positiv konnotierten und ihnen Gefühle zuwies, über die sie selbst offenkundig nicht verfügten. Die im Rhythmus tanzenden Roboter wirkten so ‚authentisch‘ und sympathisch – und nicht wie technische Geräte, die vielleicht in künftigen Kriegen eingesetzt werden sollen.

Wie der Film *EXIT THROUGH THE GIFT SHOP* stilistisch auf das Repertoire und die Modi des Dokumentarfilms zurückgreift, zeigt *Matthis Kepser*. Das Authentizitätsversprechen des Films liege in der Selbstreflexion über Möglichkeiten und Grenzen des Genres, das hier in Form eines Werks über die *street art*-Szene vorliege. Kepser weist in dem Werk einen doppelten Angriff auf das Konzept der Authentizität nach: Der Film gebe vor, eine Dokumentation zu sein – und zugleich ein Film des *street art*-Künstlers Banksy (Abb. 7, 8). Er handelt von der Figur Thierry Guetta, die Banksy portraitiert will und dessen Guerilla-Kunst,



7-8 Ein doppelter Angriff auf das Konzept Authentizität – von Banksy?

die, wie alle *street art*, häufig in einer Grauzone und im Verbotenen stattfindet. Thierry Guetta wächst durch die vorgebliche Dokumentation in die Rolle des Künstlers hinein, der sich Banksy immerfort entzieht. Letztlich errichtet Guetta mit seinen eigenen Kunstwerken ein Museum – und verstößt gegen alles, was die anarchistische Bewegung einst ausmachte. Die minutiöse Analyse zeigt darüber hinaus auf, dass mehrere Vorgaben des Dokumentarfilms unterlaufen werden: wie etwa der Einsatz unzuverlässiger Erzählinstanzen, das Spiel mit Identitäten, Inszenierungsmarkierungen, fehlende Quellenangaben *et cetera*. Gleichwohl argumentiert Kepser dagegen, diesen Film als *mockumentary* einzustufen, wie dies in vielen Werkverzeichnissen der Fall ist, denn eine Unterscheidung zwischen Kunst, Realität und Leben sei hier nicht sinnvoll.

Jutta Keßler widmet sich, zum Abschluss unseres Buches, der Bedeutung der Authentizität für die Menschenbildung und fragt, woher diese Sehnsucht nach Authentizität, einer Vokabel aus dem Wortschatz des ‚Gutmenschentums‘, rühre. Dabei greift sie in die Antike und die Aufklärung sowie in das 19. Jahrhundert zurück und thematisiert den Zusammenhang von Andragogik und Pädagogik. Authentizität erweise sich letztlich als ein anthropologisch angelegtes Vermögen, das durch Einüben hervorgebracht werden könne. Authentizität solle demnach nicht als Versuch betrachtet werden, die «Vermitteltheit der Darstellung zu durchbrechen», denn dies stelle das Dargestellte selbst grundsätzlich unter «Betrugsverdacht» – und sei deshalb «einigermaßen unbeholfen». Es gelte vielmehr, den konkreten Effekt des Authentischen als ein zeichengelenktes Mitmachen – eine «Sympraxis» – zu erfahren und ihn dadurch der Kommunikation zugänglich zu machen. Mit der Ausrichtung am Stil (als Art der Handlungsdurchführung und Treffpunkt von Produktion und Rezeption) werde eine mittlere Ebene erreicht, die sich vorzüglich in drei Bereiche menschlicher Betätigung aufgliedere: das Theater, die Pädagogik und die Rhetorik.

6 Dank

Diese Sammelpublikation geht zurück auf einen Workshop «Fiktionalität, Faktualität und Authentizität in den Medien», der im Rahmen der interdisziplinären Forschungsplattform *Worlds of Contradiction (WoC)* der Universität Bremen am 24. und 25. August 2022 im Seminar- und Tagungshaus *Die Freudenburg*, Bassum, veranstaltet wurde (von den Herausgebern zusammen mit John Bateman und Matthis Kepser). Drittmittel konnten eingeworben werden beim Land Bremen und der Universität Bremen. Dafür danken wir den beteiligten Institutionen. Unser Dank geht auch und wieder an den Verlag Schüren in Marburg, bei dem unsere Reihe *Die Textualität des Films* seit nunmehr einem Dutzend Jahren gewohnt professionell und umsichtig betreut, gestaltet und verlegt wird.

Filmverzeichnis

- L'AGENCE: L'IMMOBILIER DE LUXE EN FAMILLE (F 2020–2024), Reality-Serie, Netflix.
- EL DÍA DE MAÑANA (ES 2018), Miniserie, Regie: Mariano Barroso. Drehbuch: Mariano Barroso, Alejandro Hernández.
- EXIT THROUGH THE GIFTSHOP (GB 2010), Regie: Banksy.
- LES MISÉRABLES (F 2019, DIE WÜTEN DEN – LES MISÉRABLES), Regie: Ladj Ly, Drehbuch: Ladj Ly, Giordano Gerdolini, Alexis Manenti.
- DIE WANNSEERKONFERENZ (D 2022), Regie: Matti Geschonneck, Drehbuch: Magnus Vattrodt, Paul Mommertz.

Literaturverzeichnis

- Bader Egloff, Lucie / Rey, Anton / Schöbi, Stefan (2009) (Hg.): *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. Zürcher Hochschule der Künste, *Subtexte* 2.
- Bergold, Björn (2019): *Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm*. Bielefeld: Transcript.
- Beyer, Marcel (2023): *Die tonlosen Stimmen beim Anblick der Toten auf den Straßen von Butscha. Wuppertaler Poetikdozentur für faktuales Erzählen 2022*, mit einem Essay von Viktor Schklowski. Hg. von Christian Klein und Matías Martínez. Göttingen: Wallstein.
- Daur, Uta (2013) (Hg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld: Transcript.
- Dinger, Christian (2021): *Die Aura des Authentischen. Inszenierung und Zuschreibung von Authentizität auf dem Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R Unipress.
- Fischer-Lichte, Erika (2007) (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. 2. Aufl. Tübingen [u. a.]: Francke.
- Goffman, Erving (2021): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* [1959]. Übers. aus d. am. Engl. von Peter Weber-Schäfer. Vorwort von Ralf Dahrendorf. 19. Aufl. München: Piper.
- Greis, Andreas (2001): *Identität, Authentizität und Verantwortung. Die ethischen Herausforderungen der Kommunikation im Internet*. München: KoPäd.
- Hans, Barbara (2017): *Inszenierung von Politik. Zur Funktion von Privatheit, Authentizität, Personalisierung und Vertrauen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Illouz, Eva (2018) (Hg.): *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Japp, Uwe (1983): *Theorie der Ironie*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Kluge, Friedrich / Seebold, Elmar (1989): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Aufl. Berlin / New York, NY: de Gruyter.
- Knaller, Susanne (2007): *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Winter.
- Knaller, Susanne / Müller, Harro (2006) (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink. Darin insbesondere dies: «Einleitung. Authentizität und kein Ende», S. 7–16 sowie Knaller, Susanne: «Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs», S. 17–35.
- Lejeune Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt* [1975]. Übers. aus d. Frz.

- von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lethen, Helmut (1996): «Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze». In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, S. 205–231.
- Niermeyer, Rainer (2008): *Mythos Authentizität. Die Kunst, die richtigen Führungsrollen zu spielen*. Frankfurt a. M., New York, NY: Campus.
- Noetzel, Thomas (1999): *Authentizität als politisches Problem. Ein Beitrag zur Theoriegeschichte der Legitimation politischer Ordnung* [2014 eBook]. Berlin: Akademie.
- Ostermann, Eberhard (2002): *Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*. München: Fink.
- Preußer, Heinz-Peter (2024): «Zu einigen theoretischen Konzepten von ‹Authentizität›, weshalb Klages den Begriff meidet und von ‹Rhythmus› und ‹Ausdruck› spricht.» Vortrag im Rahmen der Tagung der Klages-Gesellschaft 2024: Rhythmus – Ausdruck – Authentizität vom 22. –24. Mai 2024 in der Lettischen Universität Riga, Latvijas Universitātes, Philosophische Fakultät. Als Aufsatz wird der Beitrag voraussichtlich erscheinen in einem von Raivis Bičevskis und dem Verfasser hg. Tagungsband *Rhythmus – Ausdruck – Authentizität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2026.
- Reichardt, Sven (2014): *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichle, Franz (2009): «Authentizität, Autonomie, Autorschaft». In: Bader Egloff, Lucie / Rey, Anton / Schöb, Stefan (Hg.): *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. Zürcher Hochschule der Künste, *Subtexte 2*, S. 7–19.
- Rössner, Michael u. a. (2012) (Hg.): *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*. Bielefeld: Transcript.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*. München: Beck.
- Schlich [Keßler], Jutta (2002): *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Schmidt, Nadine Jessica (2014): *Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten*. Göttingen: V&R Unipress.
- Schwidlinski, Pierre (2020): *Erlebte Authentizität. Diskursive Herstellung von Authentizität zwischen Performanz und Zuschreibung*. Berlin, Boston, MA: de Gruyter.
- Sponsel, Daniel (2007) (Hg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK.
- Tavares, Elisa (2016): *Authentizität und Identität. Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wiesinger, Christoph (2019): *Authentizität. Eine phänomenologische Annäherung an eine praktisch-theologische Herausforderung*. Tübingen: Mohr Siebeck.

1

Fiktionaler Spielfilm und Literatur

Sabine Schlickers

Filmische und literarische Authentizität auf Ebene des *discours*¹

Vorüberlegungen

Authentizität ist *en vogue*; schon 2007 rief der kanadische Philosoph Charles Taylor «the age of authenticity» aus. Funk/Krämer (Hg., 2011, S. 7) zufolge birgt dieser Terminus das diskursive Potenzial, zu einem Schlüsselbegriff des postpostmodernen Denkens zu werden. Andere wiederum verurteilen den «Authentizitäts-terror» in den Medien und machen sich über die Wiedergeburt des authentischen Subjekts lustig. Unabhängig von der Beurteilung erscheint der Diskurs über Authentizität überall: in der Philosophie, Philologie und Ästhetik, in der Kunst, Psychologie und Politik, sogar in der Freizeit- und Lebensmittelindustrie, in Ratgebern zur Bewerbung für ein Stipendium, in Kontaktanzeigen *et cetera* – immer geht es darum, «authentisch» im Sinne von wahr, rein, echt zu sein. Die Antonyme lauten daher falsch, unrein, gekünstelt, inszeniert.

Aber: Authentizität ist weder eine ontologische noch eine ästhetische Eigenschaft eines Produkts oder einer Person, sondern ein Akt der Zuschreibung. Daher kann man mit Antonius Weixler (2012a, S. 22; Anm. S. 76) von einem Authen-

1 Die vorliegende Studie basiert im Wesentlichen auf meiner Einleitung (Schlickers 2015) in den von mir mitherausgegebenem Band zu Ästhetiken der Authentizität, der 2015 auf Spanisch in Kolumbien erschienen ist.

tizitäts-Vertrag sprechen, ein Begriff, der aus dem *pacte autobiographique* [1971] von Philippe Lejeune (1994) abgeleitet ist.² Der Authentizitäts-Vertrag – Hattendorf (1999, S. 311) spricht in Bezug auf den Dokumentarfilm von einem Wahrnehmungsvertrag – bezieht sich auf die Bereitschaft des Empfängers, bestimmten Medienprodukten einen ‚authentischen Status‘ zu verleihen. Die Bereitschaft hängt von den kulturellen Kenntnissen des Empfängers, aber auch von textuellen Markierungen und paratextuellen Kategorisierungen ab.

Jochen Mecke (2006, S. 94–96) hat auf das Paradox hingewiesen, dass es unmöglich ist, authentisch zu *sein* und es gleichzeitig *darzustellen*. Daher sei es unmöglich, sich der eigenen Authentizität zu versichern: Äußerungen wie ‚Ich meine es völlig ernst‘ deuten in der Regel auf das Gegenteil hin und erwecken unser Misstrauen (ebd.). Paradoxiertweise ist Authentizität schließlich nur im Modus der ‚Unauthentizität‘ möglich, so Aaron Ziydervelt. Authentizität kann sich also nicht selbst manifestieren, sondern ist das sekundäre Ergebnis eines ästhetischen Prozesses, niemals das Ergebnis einer absichtlichen Handlung. Für Kunstwerke bedeutet dies, dass ein künstlerischer Text nicht an sich authentisch sein kann, sondern nur in Bezug auf seinen Autor, auf die Referenz des Dargestellten oder seine Erzählung (Weixler 2012a, S. 2). Nachfolgend beziehe ich mich auf diese drei Aspekte der Authentizität, wenn ich von Autor-Authentizität, *histoire*-Authentizität und *discours*-Authentizität spreche. Um die konzeptuelle Entwicklung besser zu verstehen, rekonstruiere ich im Folgenden kurz die Geschichte des Begriffs Authentizität.

Geschichte des Begriffs Authentizität

Da der Eintrag ‚Authentizität‘ in Kluges *Etymologischem Wörterbuch der deutschen Sprache* (1989, S. 51) lediglich auf die griechische und lateinische Entlehnung verweist, arbeite ich mit dem Eintrag aus dem *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* von Joan Corominas. Hier wird erläutert, dass ‚authentisch‘ auf denjenigen verweist, der Autorität hat (‚que tiene autoridad‘, ‚dueño absoluto‘), die soeben benannte Autor-Authentizität. In der Antike und im Mittelalter verwies Authentizität auf künstlerische Originale (Kreuzer 2011, S. 180), und in diesem Sinne benennt Martín Aguilar in seiner *Enciclopedia del idioma* (1958) die

- 2 Der ‚Pakt‘ zwischen Autor und Leser besteht darin, dass der Rezipient aufgrund der Kategorisierung ‚Autobiografie‘ davon ausgeht, eine wahrheitsgemäße Darstellung des Lebens des Autors zu rezipieren. Heinz-Peter Preußner erinnerte bei unserem Workshop an den Fall Binjamin Wilkomirski (alias Bruno Dössekker), der 1995 mit der Veröffentlichung seiner Autobiografie einen Skandal ausgelöst hatte, weil er sich darin als Holocaust-Überlebender darstellte und sich das *labeling* als falsch entpuppte. Hätte er den Text als ‚Roman‘ veröffentlicht, hätte er den autobiografischen Pakt nicht verletzt. Vgl. auch Preußner 2004.

semantischen Aspekte «autorisiert/legalisiert». Seit dem 19. Jahrhundert gilt authentisch als «wahr» oder «nicht fiktiv» («lo que no es supuesto o ficticio»).

Die Gleichsetzung von authentisch und faktual zeigt sich bereits in der Aufklärung: Jean Jacques Rousseau begründete mit *Les Confessions* [1782/1789] die Gattung der modernen Autobiografie, wobei der Titel auf die Bekenntnisse des Heiligen Augustinus anspielt. Rousseau, der weder dem Klerus noch dem Adel angehörte, war sich der Tatsache bewusst, einen bahnbrechenden Text vorzulegen:

<p>Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables <i>un homme dans toute la vérité de la nature</i>; et cet homme, ce sera <i>moi</i>. Rousseau (1824): <i>Les confessions</i>, livre premier, S. 1, meine Kursivsetzungen.</p>	<p>Ich beginne ein Unternehmen, welches beispiellos dasteht und bei dem ich keinen Nachahmer finden werde. Ich will der Welt <i>einen Menschen in seiner ganzen Naturwahrheit</i> zeigen; und dieser Mensch werde ich selber sein. Rousseau (2016): <i>Bekenntnisse</i>, Buch 1, S. 1, meine Kursivsetzungen.</p>
---	---

Und in diesen *Bekenntnissen* gibt er schonungslos die ganze Wahrheit über sich selbst preis:

<p>Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : « Voilâ ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise.</p>	<p>Möge die Posaune des Jüngsten Gerichts ertönen, wann sie will, ich werde mit diesem Buche in der Hand vor dem Richterstuhle des Allmächtigen erscheinen. Ich werde laut sagen: Hier ist, was ich gethan, was ich gedacht, was ich gewesen. Mit demselben Freimuth habe ich das Gute und das Schlechte erzählt.</p>
--	---

Starobinski (1957) zufolge vertritt Rousseau ein modernes Konzept der Authentizität, in dem der Autor und sein Werk eine «ontologische Referenzbeziehung» unterhalten. Lassen Sie mich etwas Wasser in diesen vollmundigen Wein der Authentizität gießen und darauf hinweisen, dass Rousseaus Alter Ego in dem Roman *Émile, ou de l'éducation* (1762) für eine natürliche Erziehung plädiert, die sich an den Interessen der Kinder orientiert, anstatt sie streng zu disziplinieren, doch – ich zitiere Eduardo Belgrano Rawsons *Noticias secretas de América* (1998/2007, S. 45) – «jedes Mal, wenn seine Geliebte ein Kind zur Welt brachte, rannte er selbst los, um es auf der Schwelle des Waisenhauses liegen zu lassen».

In der Literaturgeschichte erlangte die Authentizität zeitgleich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Bedeutung, in der Poetik des «Sturm und Drang», mit dem Einzug von Originalität, Natürlichkeit, Spontaneität und Individualität. Die Rationalität der Aufklärer wurde durch diese emphatisch aufgeladene Authentizität ersetzt.

Im 19. Jahrhundert fächerten sich die Konzepte der Authentizität auf. Die Autoren des Realismus und des Naturalismus versuchten, die außerliterarische Wirklichkeit so authentisch wie möglich anzueignen, aber es muss betont werden, dass sie nicht naiv waren. Sie wussten, dass die literarische Aneignung immer eine referenzielle Illusion konstruiert. Daher hat Maupassant die großen Realisten als Illusionisten bezeichnet:

<p>«Faire vrai» consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...]. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionistes. (Maupassant o. J. [1887], BeQ, S. 18).</p>	<p>«Wahr machen» besteht also darin, die vollständige Illusion des Wahren zu vermitteln [...]. Daraus schließe ich, dass talentierte Realisten eher als Illusionisten bezeichnet werden sollten.</p>
---	--

Und Flaubert schrieb: «Il n'y a pas de Vrai! Il n'y a que des manières de voir!» / «Es gibt nicht das Wahre. Es gibt nur unterschiedliche Sichtweisen.» Er selbst kontrastiert in *Madame Bovary* die romantisierte Perspektive seiner Titelheldin mit der realistisch-ironischen seines Erzählers und entlarvt so die Nicht-Authentizität der Figuren (vgl. Mecke 2006), beispielsweise in der nachfolgenden Szene, in der Emma sich zum ersten Mal einem anderen Mann hingeeben hat:

<p>«– Oh! Rodolphe!... fit lentement la jeune femme en se penchant sur son épaule. Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc [...] et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna. Les ombres du soir descendaient; le soleil [...] lui éblouissait les yeux. Le silence était partout; [...] elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. [...] Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassée.» (<i>Madame Bovary</i>, S. 217 f.)</p>	<p>«Ach, Rudolf! flüsterte die junge Frau, indem sie sich an ihn anschmiegte. Das Tuch ihres Jacketts lag dicht am Samt seines Rockes. Sie bog ihren weißen Hals zurück [...]. Halb ohnmächtig und tränenüberströmt, die Hände auf ihr Gesicht pressend und am ganzen Leib zitternd, gab sie sich ihm hin. Die Dämmerung sank herab. Die Sonne stand blendend am Horizont [...]. Rings tiefes Schweigen. [...] Emma fühlte, wie ihr Herz wieder klopfte, wie ihr das Blut durch den Körper kreiste. [...] Rudolf rauchte eine Zigarette und stellte mit Hilfe seines Taschenmessers einen zerrissenen Zügel wieder her.»</p>
--	--

Der Fall selbst wird durch die typische Blanc-Technik dargestellt, die in allen Ehebruch-Romanen des neunzehnten Jahrhunderts vorkommt (vgl. Schlickers 2001). Der Erzähler konzentriert sich zunächst auf Emma, die nach dem sexuellen Akt nur sehr langsam wieder zu sich kommt, und dann auf ihren Liebhaber Rodolphe, der sich völlig teilnahmslos um die Zügel seines Pferdes kümmert, eine Zigarre zwischen den Lippen, eine Geste der Geringschätzung und Gleichgültigkeit, die

in scharfem Kontrast zur Benommenheit der Heldin steht. Dieser Kontrast der Perspektiven ist natürlich höchst ironisch.

Im 20. Jahrhundert führte Theodor Adorno [1974] in seiner *Ästhetischen Theorie* (1995) Authentizität als ästhetische Kategorie in die Kunst- und Literaturauffassung ein (Zeller 2010, S. 21). Adorno verteidigt die Autonomie des Ästhetischen: Die Funktion der Kunst in einer funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit. Adorno konzipiert Authentizität als Gegenbegriff zur Entfremdung: als ästhetische Kategorie, die auf künstlerischen Operationen beruht und Utopien des Reinen, Wahren und Ursprünglichen nährt. Die Unmittelbarkeit eines künstlerischen Werks ergibt sich aus der ästhetischen Erfahrung. Aber in diesem Sinne erweist sich die Unmittelbarkeit als ein Produkt der Rezeption und die Authentizität als ein Effekt der Repräsentation, wie Schlich (2002, S. 7, 14) herausgestellt hat. Dieses Grundparadox kennzeichnet also die Authentizität: Um glaubhaft zu machen, dass es keine Inszenierung gibt, muss inszeniert werden. Die vermeintliche Unmittelbarkeit ist dann der künstlerischen Darstellung geschuldet und wird als vorgetäuscht entlarvt. Wir haben jedoch schon gesehen, dass Maupassant diese Idee bereits im 19. Jahrhundert formuliert hat! In Abwandlung seines Aphorismus könnte man sagen, dass die Autoren und Regisseure vermeintlich authentischer Werke große Illusionisten und «Performer» sind, um einen anderen modernen Begriff zu verwenden.

In der Postmoderne dominierten Begriffe wie Hybridität, Simulakrum und Simulation, und die Möglichkeit der Authentizität wurde verneint (Weixler 2012a, S. 6). Knaller und Müller (2006, S. 7 f.) zufolge ist Authentizität ein Krisenbegriff, der auf die Zweifel und die Verlorenheit des postmodernen Subjekts antwortet. Hagenbüchle (nach Weixler 2012a, S. 7) argumentiert ähnlich, dass die Aktualität der Authentizität auf das Bedürfnis des degradierten Subjekts im Poststrukturalismus zurückzuführen sei, sein Prestige zurückzugewinnen. Eine Vielzahl der im 21. Jahrhundert entstandenen autobiografischen und autofiktionalen Texte lässt sich auf diese Weise erklären; daher auch der Titel *La obsesión del yo* (*Die Besessenheit des Ichs*), den Vera Toro, Ana Luengo und ich für unseren Band über literarische Auto(r)fiktion gewählt haben (Toro 2010). Andere Kritiker wiederum begreifen die aktuelle Konjunktur der Authentizität als Signal, welches das Ende der Postmoderne einläutet, als Schlüsselbegriff eines post-postmodernen Denkens und Fühlens, als neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen (Funk/Krämer Hg. 2011, S. 8).

Der «constructivist turn» hatte schon in den siebziger Jahren gezeigt, dass «die» Realität nicht existiert und man zwischen verschiedenen Versionen des Wahren, Authentischen und Faktualen unterscheiden müsse. Selbst die vorgeblich authentische Pressefotografie zeigt letztlich eine subjektive Sicht auf die Realität, die sich nicht auf die Wahl des Motivs beschränkt. Rudolf Arnheim (1979) wies 1974 auf ein Paradox hin, auf das ich später zurückkomme: «Eine Photographie kann authentisch, aber unwahr sein; sie kann wahr und doch nicht authentisch sein». Wir

können also die Schlussfolgerung, die wir in Bezug auf fiktionale Texte gezogen haben, auf faktuale Texte übertragen: «Authentizität» ist keine inhärente Eigenschaft, sondern eine Konstruktion und Zuschreibung, die auf sozialen oder künstlerischen Praktiken und professionellen Normen beruht (vgl. Grittmann 2003, S. 125).

Ich interessiere mich jedoch für die andere Seite, die komplexer ist: für das Nicht-Faktische, also für das Fiktionale, dem es gelingt, eine Wirkung des Realen und/oder Authentischen zu vermitteln. Der *effet de réel* oder Wirklichkeitseffekt wurde 1968 von Roland Barthes eingeführt und bezieht sich auf die Verwendung von beschreibenden Elementen in literarischen Texten, die weder in der Erzählung noch in der Handlung eine Funktion zu haben scheinen. Ihre einzige Funktion besteht darin, das «Reale» zu bezeichnen, sodass der «effet de réel» mit der referenziellen Illusion korrelierbar ist (Barthes 1968, S. 88)³. Vera Toro (2017, S. 143–182) argumentiert indes, dass der Wirklichkeitseffekt mit der Erlebnisillusion zu koppeln sei, da die «überflüssigen» Elemente dazu dienen, die fiktionale Welt zu konkretisieren und damit die Immersion in die Fiktion zu verstärken. Dieser Gedanke ist sehr interessant, denn wenn man etwas weiter darüber nachdenkt, kann man folgern, dass das Eintauchen in die Fiktion – oder die den Wirklichkeitseffekt erzeugende Erlebnisillusion – nicht auf realistische Erzählungen beschränkt ist. Im Gegenteil: Ein literarischer Text, der nach dem Modell einer wunderbaren Welt konzipiert ist, wie Lewis Carrolls (1998) *Alice's Adventures in Wonderland* [1865], kann sogar eine viel stärkere Immersion bewirken als eine mimetische Fiktion. Doch ist die Rahmenerzählung von *Alice im Wunderland* realistisch angelegt, denn dort wird geschildert, wie die Protagonistin einschläft, sodass sich alles Wunderbare, das sie erlebt, letztlich als Traum (im Traum im Traum) entpuppt.

Damit komme ich zu meinem eigentlichen Punkt: Authentizität ist nicht nur auf Ebene der *histoire*, sondern auch auf der des *discours* zu konstatieren. Nachfolgend geht es um die Konzeptualisierung der Authentizität als Gegenstand der Narratologie, die Antonio Weixler vor zehn Jahren in einem Sammelband vorgenommen hat (siehe Weixler 2012a).

Discours-Authentizität

Die neue Form der diskursiven Authentizität tritt auf den Plan, wenn «der erzähltheoretisch-ontologische Status uneindeutig» wird (Weixler 2012a, S. 19). Weixler führt beispielhaft faktuale Gattungen an, deren Konstruktionscharakter durchscheint, sowie Fiktionen, in denen Anspruch auf authentisches Erzählen erhoben wird.

3 Weixler (2012, S. 12) kritisiert, dass die Strategien der Authentizität, die einen «Wirklichkeitseffekt» erzeugen – den er nicht auf Roland Barthes, sondern auf Matias Martínez bezieht – problematisch aufgrund ihrer Breite seien, da sie sich dazu eignen, alles als «authentisch» zu beschreiben.

a) vermittelte Unmittelbarkeit vs. markierte Vermitteltheit

Ich stelle eine erste Hypothese auf, der zufolge das Postulat der Mimesis, das sowohl die *histoire* wie auch den *discours* umfasst (die sogenannte «Mimesis der Erzählung»), eine Ästhetik der literarischen und filmischen Authentizität hervorgebracht hat, die jedes «auffällige» Erzählen – sei es unzuverlässig, paradoxal, verrätselnd, verstörend, metafictional – ausschließt. Das authentische Erzählen wird in der Regel mit Unmittelbarkeit assoziiert, anders gesagt mit einer Erzählung, in der die erzählende Instanz verborgen ist und die Figuren selbst zu Wort kommen. Dabei kann es sich um einen Dialogroman, einen Zeugnisroman oder einen Briefroman handeln. Da die erzählende extradiegetische Instanz jedoch nur verborgen, nicht aber tatsächlich verschwunden ist, handelt es sich um eine *vermittelte Unmittelbarkeit* – der paradoxe Terminus stammt von Zeller (2010, S. 1–19) –, also um eine suggerierte oder fingierte Unmittelbarkeit.

Weixler (2012a, S. 9) führt den Terminus der «metadiskursiven Authentizität» ein für «Erzählformen, die ihren Status als «vermittelte Unmittelbarkeit» explizit reflektieren und thematisieren», wobei ein Bruch mit Authentifizierungsregeln erzeugt werde. Weixler liefert in der Einleitung kein Beispiel für diese metadiskursive Authentizität,⁴ daher versuche ich, diese interessante zweite Form der diskursiven Authentizität mit einem sehr eigentümlichen Vertreter des Neuen Argentinischen Kinos zu veranschaulichen: In Mariano Llinás' vierstündigem Drama *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* (2008, *EXTRAORDINARY STORIES*) kommentiert ein peridiegetischer Erzähler – nach Metz (und in meiner Terminologie) handelt es sich hierbei um eine Variante des heteroextradiegetischen *voice-over*⁵ – fortlaufend die Bilder, wobei das, was er sagt, und das, was der implizite Zuschauer sieht, oftmals nicht zusammenpassen. So wird beispielsweise in einer Szene des zweiten Teils ein alter Löwe gezeigt, der gähnt, während der Erzähler sagt, dass der Löwe wild brülle. Da der peridiegetische Erzähler in diesem Film sehr dominant ist, handelt es sich evident nicht um einen Fall der vermittelten Unmittelbarkeit, sondern umgekehrt um eine *markierte Vermitteltheit*. Weixler (2012a, S. 18) subsumiert diese beiden Typen unter der diskursiven Authentizität, die er der objektbezogenen oder referenziellen Authentizität (hier *histoire*-Authentizität) gegenüberstellt. Damit gibt er aber sein eigenes, präziseres Unterscheidungskriterium von diskursiver Authentizität im Sinne von vermittelter Unmittelbarkeit und metadiskursiver Authentizität im Sinne von markierter Vermitteltheit auf. Das tut er auch, wenn er im Rückgriff auf Fischer-Lichte formuliert, dass diskursive Authentizität nur mehr als Inszenierung zur Erscheinung gebracht werden könne (Weixler 2012a, S. 9; Anm. S. 33):

- 4 In seinem eigenen Beitrag indes interpretiert er Verfahren der (meta-)diskursiven Authentizität in *Axolotl Roadkill* und *Tiger, Tiger* als post-autoritäres Phänomen (Weixler 2012b).
- 5 Die Stimme des peridiegetischen Erzählers «ne vient pas de la diégèse mais de son entour, un entour à la fois vague et proche. De même (mais c'est plus rare) lorsqu'une voix invisible s'adresse au héros en lui disant TU (*LA GUERRE EST FINIE*, Resnais 1966)», schreibt Metz 1991, S. 143.

Hier wäre es präziser zu sagen, dass nur die metadiskursive Authentizität den Illusionismus traditioneller narrativer Techniken decouvriert.

Wenn nun aber eine stark markierte narrative Instanz, die ihre Vermitteltheit in einem Metadiskurs signalisiert oder thematisiert, als Garant für Authentizität dienen kann, muss meine erste Hypothese der vermittelten Unmittelbarkeit revidiert werden.⁶ Der zweiten Hypothese zufolge schlägt das Misstrauen gegenüber der *histoire*-Authentizität sich nieder in komplexen narrativen Texten, ludischen Erzählformen, in selbstreferenziellen und metasprachlichen Verfahren, welche die Instanzen des Autors und des Lesers problematisieren. Daraus lässt sich schließen, dass vor allem derartig komplexe, hochkünstlerische, auffällige oder seltsame Erzählweisen authentisch wirken (vgl. Weixler 2012a, S. 3).

In der Theateraufführung bleibt die extradiegetische Ebene in der Regel unbesetzt, denn es existiert im dramatischen Text keine narrative Erzählinstanz. Doch gibt es eine unsichtbare vierte Wand, durch die der Zuschauer von den Figuren auf der Bühne getrennt wird. In experimentellen Stücken wird diese Wand jedoch entfernt, der Zuschauer ist Teil des Bühnengeschehens und der Authentizitätseffekt wird verstärkt, da die Immersion dann nicht nur kognitiv, sondern auch körperlich ist. Die frühen Stücke der katalanischen Truppe La Fura dels Baus operieren schon lange mit der Aufhebung des gesicherten, abgetrennten Zuschauer-raums. Das Publikum wird Teil des dramatischen Geschehens und bewegt sich *nolens volens*, beispielsweise, wenn eine der Figuren bedrohlich mit einer rasseln- den Kettensäge oder einem Einkaufswagen auf einen Zuschauer zuläuft.⁷ Ein anderes Beispiel für die Aktivierung der Zuschauer liefert eine Sequenz aus *M. T. M.* Die Zuschauer sind in einer großen Halle ohne Bestuhlung und müssen sich auch hier permanent bewegen, um nicht mit einem großen Fronleichnamswagen zusammenzustoßen, der permanent durch die Halle bewegt wird. Das Ganze wird per Handkamera aufgenommen und gleichzeitig auf eine Leinwand projiziert. Andere Akteure rennen mit großen Pappkartons herum und bauen daraus all- mählich eine hohe Mauer, die das Publikum in zwei Gruppen teilt (Abb. 1). Auf der einen Seite der Wand passiert gar nichts, die Zuschauer sehen aber auf der Leinwand, wie sich die Leute auf der anderen Seite der Wand amüsieren. Daher versuchen die Zuschauer von der langweiligen Seite irgendwann, die Mauer ein- zureißen, um auf die andere Seite zu gelangen. Wenn dies gelingt, werden Sie sich

6 Heinz-Peter Preußner führt in seinem Beitrag eine Authentizitäts-Zuschreibung zweiter Ord- nung ein, die einen Bruch oder eine Verstörung einbaut, und die daher ähnlich funktioniert wie die metadiskursive Authentizität.

7 Bei meinem ersten Besuch einer Fura dels Baus-Aufführung in den achtziger Jahren wusste ich das alles nicht, ich war extra früh mit einem frisch an der Hüfte operierten, an Krücken lau- fenden Freund am Aufführungsort, um noch einen guten Sitzplatz zu bekommen – und dann stellten wir erstaunt fest, dass es nicht einen einzigen Stuhl gab. Als das Spektakel dann begann, verstanden wir auch, warum. Und er vergaß die Krücken, denn es galt nur noch, sich zu retten.



1 *M. T. M.* von
La Fura dels Baus

des typischen barocken *engaño*, der Täuschung, bewusst: was sie gesehen hatten, war eine vorgefertigte Aufnahme, keine *live*-Übertragung. Die vermeintlich simultanen, authentischen Bilder haben die Zuschauer manipuliert und regen zu einer Reflexion über Fiktion und Wirklichkeit an.

Ich werfe noch einen kurzen Blick auf das Kino, bevor ich zur metadiskursiven Authentizität zurückkehre: Nach meiner narratologischen Modellierung (Schlickers 1997) fungiert die «Kamera» (in Anführungszeichen zur Kennzeichnung ihres fiktiven Status) als audiovisuelle heterodiegetische Erzählinstanz auf extradiegetischer Ebene. Der Eindruck von Authentizität verstärkt sich in dem Maße, in dem den Personen oder Charakteren nicht bewusst zu sein scheint, dass sie beobachtet, das heißt gefilmt werden – im Gegensatz zu Personen, die auf privaten Fotos abgebildet sind (Grittmann 2003, S. 138), der grassierenden Selfi-(Un)kultur und dem Posen auf Instagram. Dieser Grundsatz des «unsichtbaren Beobachters» entspricht der diskursiven Authentizität respektive der vermittelten Unmittelbarkeit. Doch wird auch dieses Prinzip durchbrochen, wie etwa in Carlos Reygadas' Spielfilm *BATALLA EN EL CIELO* (2005, *BATTLE IN THE SKY*), wo die Figuren einer Militärparade versuchen, *nicht* in die Kamera zu schauen, auf die sie zulaufen (Abb. 2).



2 *BATALLA EN EL CIELO*



3 MUNDO GRÚA

Einige der Soldaten blicken aber dennoch verstohlen in eine zweite Kamera, die weiter rechts platziert ist, oder aber sie schauen ganz angestrengt an der Kamera vorbei – das Prinzip des unsichtbaren Beobachters wird hier also ausgehebelt. Ob das Verfahren tatsächlich gewollt ist, oder ob es daran liegt, dass Reygas ausschließlich mit Laiendarstellern arbeitet, bleibt offen.

Im Fall von *MUNDO GRÚA* (1999), einem weiteren Spielfilm des Neuen Argentinischen Kinos, der sich zahlreicher Authentizitätsstrategien des Dokumentarfilms bedient, scheint der Blick der Figuren in die Kamera (Abb. 3) jedenfalls auf einem Mangel an Professionalität zu beruhen, wodurch der Effekt der Authentizität verstärkt wird.

Denn diese Blicke sind nicht zu verwechseln mit absichtlich auf die «Kamera» (oder das Theaterpublikum) gerichteten, die eine Metalepse, also eine auffällige erzählerische Überschreitung der unsichtbaren «vierten Wand» darstellen, die einen seltsamen Effekt ausübt, der mit der fiktionalen Illusion bricht – oder eine neue fiktionale Illusion aufbaut. In Viscontis *IL GATTOPARDO* (1963) oder in Francesco Rosis *CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA* (1987) wiederum bindet der direkte Blick des Erzähler-Protagonisten in die «Kamera» den Adressaten, und über diesen den impliziten Zuschauer, in das Geschehen ein und regt ihn durch diesen *eye-appeal* zur Reflexion über das Erzählte an.

Faktuale vs. fiktionale Erzählung

Weixler zufolge sind Verfahren der metadiskursiven Authentizität «eine Reaktion auf die Hybridität der medialen Kommunikation und ihrerseits wiederum oftmals durch eine ausgeprägte Hybridität gekennzeichnet, was sich etwa in innovativen Hybridgattungen wie *Dokufiction* zeigt» (Weixler 2012a, S. 9). Ich halte es für wichtig, den ontologischen Status dieser vermeintlich hybriden, narratologisch ausgefeilten Formen zu klären, wofür es notwendig ist, zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen sowie zwischen realen und fiktiven Geschichten zu un-

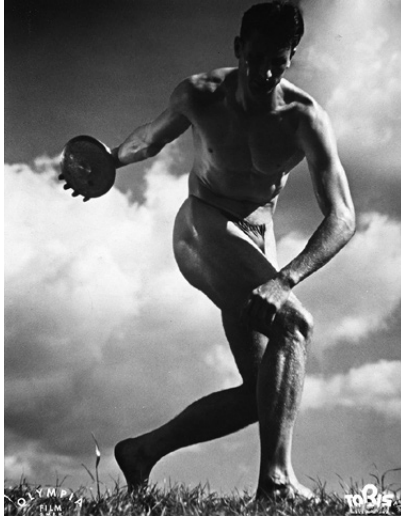
	real	fiktiv
Geschichte		
Diskurs		
faktual	(1) faktualer Erzähltext	(2) suggeriert nur Authentizität des Gegenstands a) irrtümlich b) intentional
fiktional	(3) Authentizität des Gegenstands: <i>non-fiction novel</i>	(4) mimetische Fiktion

4 Schaubild inspiriert an der Grafik von Frank Zipfel

terscheiden. Dazu entwickelt Zipfel (2001) das folgende Schaubild, in dem er auf Ebene der Geschichte deren Status als real oder fiktiv und auf Ebene des Diskurses dessen Status als faktual oder fiktional differenziert:

Mit dieser vierfachen Unterscheidung fällt es leichter, die oft verwirrenden Mischformen zu analysieren: Wo ist eine literarische oder filmische Dokufiktion einzuordnen? Der «reine» Dokumentarfilm präsentiert eine reale Geschichte mittels eines faktualen Diskurses, denn ihm fehlt die Verdopplung der Kommunikationssituation, dem meines Erachtens einzig triftigen Merkmal fiktionaler Texte, in denen zwischen Autor und Erzähler/«Kamera» zu unterscheiden ist, die auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind. Da ich dieses Kriterium als kategorisch betrachte und ein enges Fiktionalitätskonzept zugrunde lege, folgere ich daraus, dass ein Text nicht gleichzeitig faktual und nicht-faktual, also «hybrid» sein kann. Daher würde ich schließen, dass die Dokufiktion einen faktualen Diskurs und einen realen Inhalt *simuliert*, sodass sie in Feld 4 einzuordnen ist: Auf der Ebene der Geschichte enthält die *Dokufiktion* authentische, aber auch nicht-authentische Bilder, Presseartikel *et cetera*, und der Diskurs ist fiktional, weil der Erzähler / die «Kamera» nicht mit dem impliziten Autor identisch ist. Selbiges gilt für die Unterformen der Dokufiktion, dem Dokudrama, das unterschiedlich klassifiziert wird als «historisches Ereignisfernsehen» oder «journalistisches Politikfernsehen» (*Lexikon der Filmbegriffe*, «Dokudrama»), der *Faction*, dem *true crime movie*, dem *Biopic* und so weiter.

Der traditionelle Dokumentarfilm ist nicht problematisch, er gehört in Feld 1. Es gibt aber auch Dokumentarfilme, die auf Ebene der *histoire* Unplausibilitäten oder Lügen enthalten, die den Pakt der Authentizität verletzen. Auf so einen Fall komme ich gleich zurück. Diese stellenweise nicht-authentischen Dokumentarfilme fallen dann unter 2). Aber: Auf der Ebene der Äußerung kann der Dokumentarfilm auch atypische ästhetische Techniken wie eine ausgefeilte Kameraführung und Montage, eine auffällige Verwendung bestimmter Chromatiken, extradiegetische Musik,



5 OLYMPIA von Leni Riefenstahl

Riefenstahl, der die Olympischen Spiele, die während des nationalsozialistischen Regimes 1936 in Berlin stattfanden, ästhetisierend «dokumentiert» und mit extradiegetischer Musik untermalt.

Der Dokumentarfilm ist also ein faktualer Text, was ihn nicht daran hindert, sich anspruchsvoller Erzähl- und Darstellungstechniken zu bedienen. Dies gilt insbesondere für neuere Kinodokumentarfilme, die Trautmann eingehend analysiert hat (2017). Dem gegenüber zählt Hattendorf exzentrische «Autorendokumentarfilme» mit «fiktionalisierenden Tendenzen» zu den faktualen Texten – doch dieses Kriterium betrifft die Ebene der *histoire*, nicht die des *discours*. Daher ordne ich diese fiktionalisierenden «Autorendokumentarfilme» in den Bereich der (Doku-) Fiktion ein, ebenso wie *mockumentaries*: Woody Allens ZELIG (1982) beispielsweise parodiert die Authentizitätsstrategien des Dokumentarfilms, ist aber letztlich nur eine Pseudo-Dokumentation oder ein fiktionaler Film mit einem fiktiven Protagonisten, Leonard Zelig, der überdies durch Woody Allen selbst verkörpert wird. Böhn (2016, S. 170) hebt den ambivalenten Charakter der *mockumentary* hervor: «Das eigentümliche Pendeln zwischen Täuschung und Offenlegung der Täuschung und damit zwischen Realität und Fiktivität des Dargestellten ist es, was Mockumentaries von fiktiven Dokumentationen und Fälschungen, aber auch von weiter entfernten Formen des Reality-TV und Infotainment unterscheidet».⁸

POV-Shots *et cetera* präsentieren. Magali Trautmann (2017, S. 323) bezeichnet diese Techniken als «fiktionalisierende Lektüeranweisungen», doch verwechselt sie nach meiner Auffassung «fiktionalisierend» mit «narrativisierend» oder «ästhetisierend». Dieses Missverständnis wird noch evidenter, wenn man die «dokumentarisierenden Lektüeranweisungen» damit kontrastiert: «Archivmaterial, Mikrofon im Bild, Off-Kommentar, Talking Heads, Texteinblendungen und verwackelte Handkamera» (Trautmann 2017, S. 235). Fasst man hingegen die ausgefeilteren filmischen Techniken als ästhetische auf, ist es möglich, auch propagandistische Dokumentarfilme in das erste Kästchen einzuordnen, beispielsweise OLYMPIA (1938) von Leni

8 Diese Definition des Mockumentary ist trifftiger als Trautmanns (2017, S. 242) enge Fassung des Genres. Sie unterscheidet zwischen *mockumentaries*, «die den Zuschauer bewusst nicht täu-

Der enge Fiktionalitätsbegriff birgt überdies den Vorteil, neue ironische paradoxale Wortschöpfungen wie *fake-fiction* bezüglich ihrer Absurdität zu entlarven. *Fake-fiction* wurde von dem SZ-Journalisten Boris Hermann (4.4.2018) anlässlich der Spielfilmreihe *O MECANISMO* verwendet, in der es um die referenzialisierbare Geschichte der ‹Operation Lava Jato› geht, der größten Anti-Korruptionsoffensive in der Geschichte Brasiliens. Der damalige Präsident Lula ließ Gelder des halbstaatlichen Ölkonzerns Petrobrasil in Millionenhöhe veruntreuen, um damit unter anderem die Wahlkämpfe seiner Partei, des Partido dos Trabalhadores (PT), zu finanzieren. Die ehemalige Präsidentin Dilma Rousseff bezeichnete die fiktionale Netflixserie als politische Lügenkampagne und einen ‹Steinwurf› auf Lulas Wahlkampagne und verklagte gemeinsam mit Lula Netflix, da sie das Werk, in dem sie und Lula verschlüsselt mitwirken, als ‹Fake Fiction› auffassten. Lula und Rousseff verloren den Prozess, Netflix drehte eine zweite Staffel.

Der Genrebegriff ‹Doku-Fiktion› ist ebenso wie dessen Unterbegriffe Doku-Drama *et cetera* ein Oxymoron, das auf die Hybridität zwischen Faktualität und Fiktionalität hinweist. Das bedeutet, dass sich ein Doku-Drama einerseits stark auf dokumentierte Fakten stützt, andererseits aber auch – meist durch *reenactment* – Szenen hinzufügt, dramatisiert und: erfindet. Im Unterschied zur Medienwissenschaft, die das Doku-Drama ‹im weitläufigen Grenzgebiet zwischen ‹documentary› und ‹fictional narrative film›› ansiedelt (Bidmon/Lubkoll 2022, S. 5), lege ich, wie gesagt, einen engen Fiktionalitätsbegriff zugrunde und klassifiziere ‹alle filmischen Inszenierungen von Docudrama bis Mockumentary› (ebd.) als Fiktion oder Pseudo-Dokumentation. In dem Doku-Drama EICHMANNS ENDE – LIEBE, VERRAT, TOD (2010) von Raymond Ley, in dem es um Eichmann in Argentinien geht, ist beispielsweise die darin gezeigte Liebesbeziehung zwischen Sylvia und Eichmanns ältestem Sohn Klaus nicht dokumentiert beziehungsweise nicht belegbar.⁹ Ein aktuelleres Beispiel wäre das vielgelobte Doku-Drama DIE WANNSEEKONFERENZ (2022) von Matti Geschonneck: Die Inszenierung der Konferenz von 15 führenden Vertretern der SS, der NSDAP und der Ministerialbürokratie am 20. Januar 1942, bei der die ‹Endlösung› beschlossen wurde, basiert zwar auf dem Protokoll des teilnehmenden Adolf Eichmann – doch alle Dialoge sind rein fiktiv. Sie wirken nur dann authentisch, wenn man nicht berücksichtigt, dass die Redeweise nicht den 1940er-Jahren angepasst worden ist.

schen, das [...] heißt eindeutige fiktivisierende Lektüreeinweisungen *innerhalb* des filmischen Texts geben[,] und solchen, die ein *Verwirrspiel* im Sinne Hattendorfs betreiben».

- 9 Gleichwohl ist die Beziehung von Klaus zu seiner Nachbarin und Mitschülerin Sylvia wichtig, war sie doch die Tochter eines blinden Juden, einem ehemaligen KZ-Insassen, der Eichmanns Versteck dem jüdischen Staatsanwalt Fritz Bauer verrät. Da Bauer unter der Adenauer-Regierung nur Steine in den Weg gelegt wurden – siehe dazu die Doku-Fiktion DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER –, wandte er sich schließlich an den Mossad, der dann nach einigem Zaudern Eichmann in Buenos Aires entführte.



6 Luna Park, 10.4.1938.
Screenshot aus PROJEKT
HUMUEL und Archivbild

In dem vom History Channel ausgestrahlten Dokumentarfilm PROJEKT HUEMUL. DAS VIERTE REICH IN ARGENTINIEN (PROJEKT HUEMUL. EL CUARTO REICH EN ARGENTINA (2009) von Rodrigo H. Vila wiederum wird Archivmaterial verwendet, das sich bei genauerer Betrachtung oder im Vergleich mit authentischem Archivmaterial als nachgestellt entpuppt, so zum Beispiel in der Einstellung, die die Versammlung von Nationalsozialisten am 10. April 1938 in Buenos Aires zeigt, um den «Anschluss» Österreichs zu feiern. Welche Aufnahme ist echt, welche nachgestellt?¹⁰

Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Authentizität ist keine inhärente Eigenschaft, sondern eine Konstruktion und Zuschreibung, die auf künstlerischen Praktiken beruht, wie ein kurzer Parcours vom Mittelalter bis zum Begründer der modernen Autobiografie, Rousseau, die

10 Einer der Teilnehmer erkannte bei unserem Workshop in Bassum im August 2022 sofort, dass die obere Aufnahme aufgrund der Vielzahl der Hakenkreuze die nachgestellte sein müsse.

emphatische Authentizität des Sturm und Drang im 18. und die realistischen literarischen Techniken der großen «Illusionisten» im 19. Jahrhundert gezeigt hat. Im 20. Jahrhundert führte Adorno die Authentizität als eine ästhetische Kategorie ein, die auf künstlerischen Operationen beruht und Utopien des Reinen, Wahren und Ursprünglichen nährt. Die Postmoderne wurde von Konzepten wie Hybridität, Simulakren und Simulation beherrscht und verneinte die Möglichkeit von Authentizität, die im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert mit Verve zurückkehrte und das entwürdigte postmoderne Subjekt erneut bestärkte.

Die in Anlehnung an Weixler erfolgte Konzeptualisierung der Authentizität als Gegenstand der Narratologie führte zu drei Hypothesen: 1. Das Postulat der Mimesis bewirkt eine Ästhetik der Authentizität, die komplexe, auffällige Erzählverfahren ausschließt. 2. Angesichts des zunehmenden Misstrauens gegenüber der *histoire*-Authentizität (Stichwort *fake news*), das sich in selbstreferenziellen und metasprachlichen Verfahren niederschlägt, die die Instanzen des Autors und des Lesers problematisieren, besagt die zweite Hypothese umgekehrt, dass gerade das verstörende Erzählen authentisch wirkt. In diesem Fall spreche ich mit Weixler von metadiskursiver Authentizität. 3. Diese Form der Authentizität hat neue, «hybride» Genres hervorgebracht – Mischformen, die paradoxe Bezeichnungen tragen wie Doku-Drama, Doku-Fiktion oder die von mir 2021 eingeführte Bezeichnung Pseudo-Dokumentarfilm,¹¹ welche letztlich aber allesamt Fiktionen sind. Fiktionalität wiederum sollte nicht mit Ästhetik verwechselt werden, das lehrt der Propagandafilm *OLYMPIA. M. T.M* lässt den Zuschauer andererseits in die Authentizitätsfalle tappen, holt ihn aber auch wieder heraus: Genau darin besteht der Clou und der Unterschied zu Spektakeln, die nur auf Showeffekte setzen und bei denen es letztlich unbestimmt bleibt, ob es sich um einen Trick oder um eine authentische Performance handelt.¹²

- 11 Ich verwende diesen Begriff für Dokumentarfilme, deren Nicht-Authentizität nur bei genauer Kenntnis der historischen Tatsachen in der Analyse und Nachrecherche herausgearbeitet werden kann. Paradebeispiel für diesen Typus ist *ORO NAZI EN ARGENTINA* («NAZIGOLD IN ARGENTINIEN», 2004), in dem Rolo Pereyra mit den typischen Mitteln des Dokumentarfilms arbeitet – Interviews mit renommierten Historiker:innen (talking heads), Archivmaterial und *reenactment* –, damit jedoch subtil Verschwörungsmythen verbreitet, etwa, dass viele Kriegsverbrecher in U-Booten nach Argentinien geflüchtet sind und Unmengen von «Nazigold» mit sich führten (vgl. Schlickers 2021, S. 133–143).
- 12 So in eschatologischen, sexuellen und anderen drastischen Szenen in *A Divine Comedy* von Florentina Holzinger (Kampnagel Hamburg, 26.8.2022), wo auf der Bühne masturbiert und defäkiert wird und das Ganze simultan mit der Kamera aufgenommen und auf zwei Leinwänden in Großaufnahmen gezeigt wird. Offen bleibt, ob die Aufnahmen hier, wie bei den Fura dels Baus, bereits zuvor produziert worden sind und nur geschickt vermeintlich *live* übertragen werden – eine Annahme, zu der ich tendiere – oder aber tatsächlich im Hier und Jetzt entstehen.

Filmverzeichnis

- BATALLA EN EL CIELO (MEX/B/F/D 2005, EINE SCHLACHT IM HIMMEL), Regie und Drehbuch: Carlos Reygadas.
- CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA (CO/F/I 1987, CHRONIK EINES ANGEEKÜNDIGTEN TODES), Regie: Francesco Rosi, Drehbuch: Tonino Guerra.
- EICHMANNS ENDE – LIEBE, VERRAT, TOD (D 2010), Regie und Drehbuch: Raymond Ley.
- IL GATTOPARDO (I/F 1963, DER LEOPARD), Regie: Luchino Visconti, Drehbuch: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Campanile, Enrico Medioli et al.
- HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (RA 2008), Regie und Drehbuch: Mariano Llinás.
- O MECANISMO (BR 2018, DER MECHANISMUS) Dramaserie, 1. Folge, Regie und Drehbuch: José Padilha, Felipe Prado, Marcos Prado.
- MUNDO GRÚA (RA 1999, DIE WELT DER KRÄNE), Regie und Drehbuch: Pablo Trapero.
- OLYMPIA (D 1938), Regie und Drehbuch: Leni Riefenstahl.
- ORO NAZI EN ARGENTINA (RA 2004), Regie: Rolo Pereyra, Drehbuch: Rolo Pereyra, Jorge Camarasa.
- PROYECTO HUEMUL. EL CUARTO REICH EN ARGENTINA (RA 2009, – THE FOURTH REICH IN ARGENTINA), Regie: Rodrigo H. Vila, Drehbuch: Diego Bigongiari, Pablo Mascareno, Rodrigo H. Vila.
- DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER (D 2015), Regie: Lars Kraume, Drehbuch: Lars Kraume, Olivier Guez.
- DIE WANNSEERKONFERENZ (D 2022), Regie: Matti Geschonneck, Drehbuch: Magnus Vattrodt, Paul Mommertz.
- ZELIG (USA 1983), Regie und Drehbuch: Woody Allen.

Theater-Aufführungen

- A Divine Comedy* (D 2021), Regie: Florentina Holzinger (Kampnagel Hamburg, 26.8.2022).
- M. T.M* (E 1994), Regie: La Fura dels Baus (Kampnagel Hamburg, 6.10.1995).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1995): *Ästhetische Theorie* [1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aguilar, Martín (1958): *Enciclopedia del idioma : diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX); etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, t. 1. Madrid: Aguila.
- Arnheim, Rudolf (1979): «Über die Natur der Fotografie» [1974]. In: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie*, Bd. 3. München: Schirmer-Mosel, S. 171–181.
- Barthes, Roland (1968): «L'effet de réel». In: *Communications* 11, S. 84–89.
- Belgrano Rawson, Eduardo (1998): *Noticias secretas de América*, Buenos Aires: Emecé/Seix.
- Bidmon, Agnes / Lubkoll, Christine (2022): «Dokufunktionalität in Literatur und Medien – Einleitung». In: Bidmon, Agnes / Lubkoll, Christine (Hg.): *Dokufunktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter, S. 1–23.
- Böhn, Andreas (2016): «Mockumentary als Reflexion von dokumentarischer Authentizität». In: Metten, Thomas / Meyer, Michael (Hg.): *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Köln: von Halem, S. 163–181.
- Carrol, Lewis (1998): *Alice's Adventures in Wonderland* [1865]. London: Penguin.

- Corominas, Joan (mit José A. Pascual, 1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Flaubert, Gustave (1972): *Madame Bovary* [1856]. Paris: Gallimard. Übers. aus d. Frz. von Arthur Schurig. projektguttenberg.org: <https://is.gd/2iWoxX>.
- Funk, Wolfgang / Krämer, Lucia (Hg.) (2011): Einleitung zu *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: Transcript, S. 7–24.
- Grittmann, Elke (2003): «Die Konstruktion von Authentizität». In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln: von Halem, S. 123–149.
- Hattendorf, Manfred (1999): *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK 1994.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt* [1971]. Übers. aus d. Frz. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kluge, Friedrich (1989): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Unter Mithilfe von Max Burgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold. 22. Aufl. Berlin: de Gruyter.
- Knaller, Susanne / Müller, Harro (Hg.) (2006): *Authentizität*. München: Fink.
- Kreuzer, Stefanie (2011): «Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst». In: Funk/Krämer, S. 179–204.
- Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de>.
- Maupassant, Guy de (1984): «Du roman» [1887]. In: *Pierre et Jean*. Paris: Albine Michel, S. 15–33.
- Maupassant, Guy de (o. J.): «Le roman» [1887]. In: *Pierre et Jean*. La Bibliothèque électronique du Québec, beq.ebooksgratuits.com: <https://bit.ly/3piZlw1>, S. 5–32.
- Mecke, Jochen (2006): «Der Prozeß der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur». In: Knaller/Müller, S. 82–114.
- Metz, Christian (1991): *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- Preußner, Heinz-Peter (2004): «Erinnerung, Fiktion und Geschichte. Über die Transformation des Erlebten ins kulturelle Gedächtnis. Walser – Wilkomirski – Grass». In: *German Life and Letters* 57 (2004), Heft 4, Sonderband. *The End of a Taboo? The Experience of Bombing and Expulsion in Contemporary German* «Gedächtniskultur». Hg. von Graham Jackman, S. 488–503.
- Rousseau, Jean Jacques (2012): *Émile, ou de l'éducation* [1762]. In: *Œuvres complètes*, t. VIII, Genf: Slatkine.
- Rousseau, Jean Jacques (1824): *Les confessions* [1782/1789]. In: *Œuvres complètes*, Bd. 14. Paris: Dupont.
- Rousseau, Jean Jacques (2016): *Bekenntnisse*. Übers. aus d. Frz. von Hermann Denhardt. Altenmünster: Jazzybee.
- Schlich [Keßler], Jutta (2002): *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu «El beso de la mujer araña» (Manuel Puig / Héctor Babenco) und «Crónica de una muerte anunciada» (Gabriel García Márquez / Franceso Rosi)*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

- Schlickers, Sabine (2001): «Kunst der Verführung oder leichtes Spiel? Die Darstellung des Ehebruchs bei Eça de Queirós, Maupassant, Flaubert, Zola und Leopoldo Alas «Clarín». In: Wanning, Frank / Wortmann, Anke (Hg.): *Gefährliche Verbindungen: Verführungen und Literatur*. Berlin: Weidler, S. 111–122.
- Schlickers, Sabine (2015): «Introducción». In: Ardila Jaramillo, Alba Clemencia / Gunia, Inke / Schlickers, Sabine (Hg.): *Estéticas de autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*. Medellín: Fondo Editorial, S. 1–30.
- Schlickers, Sabine (2021): *De Auschwitz a Argentina. Representaciones del nazismo en literatura y cine 2000–2020*. Buenos Aires: Biblos.
- Starobinsky, Jean (1975): *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris: Plon.
- Toro, Vera (2017): «Soy simultáneo». *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana.
- Toro, Vera / Schlickers, Sabine / Luengo, Ana (Hg.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt a.M.: Iberoamericana, Vervuert.
- Trautmann, Magali (2017): *Show and Tell. Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995–2015*. Köln: von Halem.
- Weixler, Antonius (2012b): «Post-autoritäre Authentizität. Eine Rezeptionsanalyse von Eric Fiedlers *Aghet*, Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* und Margaux Fragosos *Tiger, Tiger*». In: Weixler 2012a, S. 321–351.
- Weixler, Antonius (Hg.) (2012a): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin/Boston, MA: De Gruyter.
- Zeller, Christoph (2010): *Ästhetik des Authentischen*. Berlin / New York, NY: de Gruyter.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt.

Karen Struve

Die Tyrannei der Authentizität?

Filmische Inszenierungen von Authentizität am Beispiel von Ladj Lys *banlieue*-Film LES MISÉRABLES (2019) und der französischen Reality-Serie L'AGENCE (2020–2022)

Authentizität scheint sich in einer spannungsreichen und – mit Lipovetsky (vgl. Lipovetsky 2021, S. 11) gesprochen – paradoxalen Situation zu befinden: Ist sie einerseits in den literatur- und kulturtheoretischen Diskussionen als Konzept eher vage, oftmals sogar widersprüchlich, taucht Authentizität andererseits in den öffentlichen Diskursen als Begriff mit einer fast schon penetranten Dringlichkeit auf. In den Philologien ist Authentizität als literaturwissenschaftliche Kategorie oftmals unscharf zwischen Mimesis-Kritik, Autorschafts- und Urheberschaftsdebatten, Wirkungsästhetik und unzuverlässigem Erzählen angesiedelt und methodisch nur schwer zu operationalisieren; als literaturdidaktische Begrifflichkeit wird sie in Lehrwerken oftmals verengt, indem dort immer dann von «authentischen Texten» die Rede ist, wenn real existierende Zeitungsartikel oder literarische Texte gemeint sind; und als postkolonial-politischer Terminus zielt sie nicht selten auf Essenzialisierung oder Folklorisierung. Gleichwohl ist Authentizität als Begriff in den öffentlichen wie geisteswissenschaftlichen Diskursen seit vielen Jahren omnipräsent und scheint damit spezifischen Bedürfnissen zu entsprechen, Modeerscheinung oder Marker rezenter kultursoziologischer Entwicklungen zu sein. Allerdings sind der in den öffentlichen Diskursen formulierte Wunsch nach «Wahrheit und Glaubwürdigkeit» (Sabrow/Saupe 2022, S. 9) oder die Einforde-

rung kohärenter Rolleninszenierung keine Phänomene des 21. Jahrhunderts, was etwa Richard Sennett in seinem *The Fall of the Public Man*, deutsch: *Die Tyrannei der Intimität*, bereits 1977 dargelegt hat (vgl. Sennett 2008). Doch was genau adressiert die aktuelle Diskussion über Authentizität? Was macht die aktuellen medialen Formen der Inszenierung von Authentizität aus? Haben wir es – in Abwandlung von Sennett – mit einer neuen «Tyrannei der Authentizität» zu tun? Und welchen theoretisch-methodischen Mehrwert verspricht ein filmwissenschaftlicher Fokus auf Authentizität im Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität?

Für eine Annäherung an diese Fragen werden im Folgenden in einem ersten Schritt aktuelle literatur- und kulturtheoretische Strömungen insbesondere französischer Provenienz mit Bezug auf den Authentizitätsbegriff skizziert. In einem zweiten Schritt werden filmische Verfahren zur Markierung von Authentizität auf der Ebene der Raum- und Figurenkonstruktionen am Beispiel zweier rezenter – und gewissermaßen sehr konträrer – Medienphänomene untersucht: der Kinofilm *LES MISÉRABLES* unter der Regie von Ladj Ly (2019) und der Netflix-Reality-Serie *L'AGENCE, L'IMMOBILIER DE LUXE EN FAMILLE* (2020–2022). In einem dritten Schritt werden schließlich einige Rückschlüsse auf die methodologischen Potenziale und Grenzen der Analyse filmischer Authentizität gezogen und die theoretische Einführung des Begriffs in die Dyade Fiktionalität-Faktualität vorgeschlagen.

Authentizität zwischen Autozoografie, Intensität und Simulakrum

Die Analyse filmischer Authentizität hat mit vielen Herausforderungen zu kämpfen: allen voran, dass sich der Authentizitätsbegriff klaren Definitionsversuchen entzieht – dies ist in der interdisziplinären Forschung immer wieder thematisiert und gezeigt worden. Gar als «Pathosformel der Gegenwart» – und damit eher als Zeitdiagnose denn als analytischer Begriff – wird er von Sabrow und Saupe bezeichnet:

Authentizität ist eine Pathosformel der Gegenwart. Sie umschließt den Anspruch auf Wahrheit und Glaubwürdigkeit, sie zielt auf ein nichtentfremdetes Leben und den ehrlichen Umgang miteinander; sie steht für den Anspruch auf das Ursprüngliche und Unverstellte. Ihre Botschaft heißt Echtheit, und im Blick auf die Vergangenheit verlangt sie nach Unmittelbarkeit und Originalität. (Sabrow/Saupe 2022, S. 9)

Für eine filmwissenschaftliche Fundierung des Authentizitätsbegriffs wiederum scheint mir die definitorische Dehnbarkeit des Authentizitätsbegriffs auf einer anderen Ebene zu liegen: Sie ist seiner kommunikationstheoretischen Flexibilität geschuldet. Authentizität kann als produktionsästhetisches, als filmästhetisches

oder als rezeptionsästhetisches Moment¹ verstanden werden (vgl. dazu Knaller 2020; Krellner 2006; Königer 2015; Schlich 2002). Allen Ansätzen scheint die Fokussierung auf Kongruenzeffekte gemein zu sein: eine Kongruenz zwischen Autor:innen-Ich und medialer Figur, eine Kongruenz zwischen Text und historischem geografischem, sozialem oder kulturellem Kontext und eine Kongruenz von Rezeptionserwartungen und der filmischen Realisierung.

Die Feststellung von Kongruenz wiederum hängt dabei einerseits von der Wiederholung bestimmter Codierungen ab, wie etwa Fischer-Lichte dies für die Theaterwissenschaft formuliert hat (Fischer-Lichte 2007). Sie fasst Authentizität weniger als Komplement zu Fiktionalität als vielmehr als Darstellungseffekt mit spezifischen Authentifizierungsstrategien und Authentizitätsmarkierungen, die sowohl als Produktionsauthentizität im Text angeboten als auch als Referenzauthentizität an das Publikum adressiert werden. Hieraus resultiert das in der Forschung bereits gut besprochene Paradox (vgl. dazu den Band zu «künstlerischen und kulturellen Manifestationen eines Paradoxes», Daur 2014, Hg.), dass umso authentischer wirkt, was spezifische Inszenierungsformen ausstellt oder perpetuiert und die Inszenierung zugleich verschleiert.

Andererseits hängt die Kongruenzwahrnehmung im Film von Rezeptionsgewohnheiten ab, die seit einigen Jahren insbesondere piktoral massiv von den sozialen Medien (etwa Instagram, Snapchat und TikTok) geprägt werden. Als authentisch wird hier wahrgenommen und inszeniert, was sich mit visuellen «Vorbildern» aus dem Internet deckt. Authentisch ist im Film folglich nicht das, was einen Barthes'schen Realitätseffekt (Barthes 1968) erzeugt oder eine dokumentarisch-mimetische Nachahmung einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit zu sein verspricht, sondern das, was Bergold auf die griffige Formel bringt: «Authentisch ist, was als authentisch rezipiert wird.» (Bergold 2019, S. 95)² Diese Wiedererkennungseffekte sind nun nicht nur in den filmtheoretischen Debatten ein Thema, sondern spielen auch für Gegenwartsliteratur und -film in Frankreich eine Rolle. Dies scheint mir insbesondere im Bereich der Autobiografie und der postmodernen Subjekttheorie der Fall zu sein.

- 1 Dieses rezeptionsästhetische Moment nimmt etwa Bergold als filmtheoretische Grundlage in seiner Studie über die zeitgeschichtliche Authentizität im Film. Er geht davon aus, dass Authentizität «im Akt der Wahrnehmung und Zuschreibung» entsteht (Bergold 2019, S. 87). Für ihn tritt an die Stelle eines statischen Authentizitätsbegriffs ein dynamischer, der den Fokus auf den Relationalitätscharakter (zum Kontext) verschiebt hin zu einem performativen Authentizitätsbegriff. Damit zielt er in seinen Analysen auf den «Effekt des Authentischen» (eine Formulierung, die er von Lethen übernimmt); allerdings nicht nur als Ergebnis einer Inszenierung, sondern vor allem als radikal von der Wahrnehmung der Rezipient:innen abhängig. Damit ersetzt er einen vermeintlich deskriptiven oder ontologischen Begriff durch einen funktionalen.
- 2 Dass diese Authentizitätsrezeption eine wahre Geißel für Autor:innen und eine Sackgasse für die Gegenwartsliteratur sein kann, bringt Juli Zeh schon 2006 zur Weißglut: «Zur Hölle mit der Authentizität!» (Vgl. Zeh 2006)

Authentizität und autobiografisches Schreiben im sozialen Milieu

Neben einer traditionsreichen und ausdifferenzierten Theorie zur Autobiografie und Autofiktion ausgehend von Philippe Lejeune (1975), Gérard Genette (1972) und Serge Doubrovsky (1977) sind seit vielen Jahrzehnten literarische Texte und Filme erfolgreich, die sich mit der literarischen wie filmischen Inszenierung von Selbstbildern, kollektiven wie individuellen Erinnerungsprozessen und Exklusionserfahrungen auseinandersetzen: von den postkolonialen Texten, die seit den 1980ern etwa aus dem Maghreb auf den französischen Markt drängen (von Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Mehdi Charef, Azouz Begag etc.) bis hin zu regionalistischen Romanen (wie von Nicolas Mathieu) und Filmen à la BIENVENU CHEZ LES CH'TIS (O. A. 2008). Seit einigen Jahren schließen sich hier neuere autobiografische, auch international erfolgreiche Bestseller etwa von Annie Ernaux, Didier Éribon oder Édouard Louis, die Fragen der Selbstkonstruktion explizit mit dem sozialen Milieu oder der Klasse verklammern, sodass oftmals von einer aktuellen Strömung einer «Autosozioografie» die Rede ist. Authentizität adressiert hier – eher aus der Literaturkritik als aus der Literaturwissenschaft – eine dokumentarische und psychologische Kongruenz von Autor:innenbiografie und erzählten Erlebnissen, eine diskursive Übereinstimmung von politischen Ereignissen, rassistischen oder feministischen Debatten im Land und eine ästhetische Textpraxis des Schreibens, die realhistorische Referenzen macht, chronologische Erzählweisen präferiert und – wie Breithaupt es kognitionswissenschaftlich ausdrückt – episodische Segmentierungen und narrative Entlastungen verspricht (vgl. Breithaupt 2022).

Fragt man nach den Gründen für diese Selbstinszenierungen, konstatieren Feuilleton und Medienwissenschaft oftmals Formen einer neuen Subjektivität und in Frankreich vor allem eine Art postmodernen Narzissmus, den etwa Lipovetsky (in *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1983) schon in den 1980er-Jahren beschrieb. 2021 legte Lipovetsky eine Arbeit zur Authentizität vor, in der er den *homo authenticus* als neue Subjektcondition konturiert und Authentizität als die neue Coolness («l'authenticité est devenu le new cool», Lipovetsky 2021, S. 9) wahrnimmt und sie theoretisch neu ausleuchtet. Hinzu treten weitere Ansätze, wie etwa die Sehnsucht nach einem besonders intensiven Leben, wie Tristan Garcia sie in *La vie intense* als Obsession der Moderne beschreibt (vgl. Garcia, 2016).³ In diesen Kontext intensiv-narzisstischer, postkolonial-testi-

3 Bei Garcia kann Authentizität nur an der Intensität eines erlebten Moments gemessen werden. Der Autor beobachtet eine unheilvolle Sehnsucht nach dem Kick, dem intensiven Erleben in Extremsportarten, überhitzter Arbeitswelt, Wachstumsdenken und Selbstoptimierung. In eine

monialer oder klassismus-kritischer Narrationen stellen sich die beiden Filmbeispiele, an denen ich nun im Folgenden erste Überlegungen für die Analysen spatialer und figuraler Authentizitätsinszenierungen vornehmen möchte.

Authentizität im urbanen Raum: Vom postkolonialen *misérabilisme* zum luxuriösen Sozialneid

Bei *LES MISÉRABLES – DIE WÜTENDEN* (so die etwas verblüffende Übersetzung ins Deutsche) von Regisseur Ladj Ly aus dem Jahr 2019 handelt sich um einen preisgekrönten, gleichwohl relativ typischen französischen *banlieue*-Film (Oscar-Nominierung und César 2020), der die Perspektivlosigkeit der Jugendlichen in den Betonwüsten der Pariser *banlieue* Montfermeil zeigt: die selbstherrliche und willkürliche Polizeigewalt, die eigenen Gesetze der Drogenbosse und Muslim-Brüder sowie die filmisch inszenierte, topische Gewaltspirale, die seit Kassowitz' *LA HAINE* (F 1995) in ein dramatisches Ende führt. Die Authentizitätsfrage stellt sich bei *LES MISÉRABLES* (wie in vielen *banlieue*-Filmen) in der Filmkritik quasi reflexhaft: in Bezug auf die realen Drehorte in den Pariser Trabantenstädten, in Ladj Lys Fall auch mit Blick auf dessen Biografie, da er in Montfermeil aufwuchs und den Film als seinen persönlichen Erfahrungsbericht («mon témoignage») bezeichnet (Mariani 2019).

Die diametral entgegengesetzte Kontrastfolie zur peripheren *banlieue* bilden Schauplatz und Protagonist:innen in der Serie *L'AGENCE, L'IMMOBILIER DE LUXE EN FAMILLE* (F 2020) zunächst bei TMC, dann bei Netflix). Im Zentrum von Paris versucht das Familienunternehmen Kretz, Immobilien im Luxus-Preissegment an seine Kundschaft zu bringen. Die Serie ist ein filmmarktstrategischer Clou als Mischung aus Makler- und Familienserie in Instagram-Optik, in der Einblicke hinter die normalerweise verschlossenen Türen Pariser Luxus-Immobilien gewährt werden, kombiniert mit Informationen zur Kultur- und Architekturgeschichte Frankreichs (vgl. S 1, E 5, in der eine Wohnung an der *Place des Vosges* zum Verkauf steht und Makler wie Kundin historische Bezüge diskutieren). *L'AGENCE* schaut in die Küche und Wohnbereiche einer Familie mit intergenerationalen Konflikten und seicht inszenierten Alltagsproblemen wie Streitgesprä-

etwas andere, in der Perspektive von Authentizität eher als Originalität zu bezeichnende Ausrichtung argumentiert Andreas Reckwitz mit seiner Theorie der «Gesellschaft der Singularitäten» (Reckwitz 2021). Für ihn ist der Strukturwandel der Moderne, so der Untertitel des Buchs, an ein kulturkapitalistisches Verständnis geknüpft, das als Lebensmaxime das Singuläre setzt. Lebensläufe werden ihm zufolge *perfornt* und kuratiert: Das Ich muss immer wieder etwas Besonderes erleben, fühlen, an besondere Orte reisen, besondere Menschen kennen. Literatur, Kunst und Film, vor allem aber das Internet bieten als technologische Kultur- und Affektmaschine nachgerade die perfekte Plattform dafür.

chen zwischen den Brüdern Martin und Valentin (S02, E02), zeigt Erfolgsdruck und familiäre Verantwortung, die auf dem Patriarchen Olivier lasten (S01, E02), den unerfüllten Kinderwunsch in Valentins Ehe (S 2, E 4), aber auch die sommerliche Hochzeit von Martin und seiner Frau Ève auf der Île de Ré (S 1, E 3) *et cetera*. Die Authentizitätsfrage stellt sich auch hier in Bezug auf die Inszenierung des urbanen Raums Paris mit touristischen *déjà-vu*-Effekten, prägnanter aber hinsichtlich der crossmedialen Kohärenz der Präsentation einzelner Familienmitglieder im Web und auf den *social media*-Kanälen.

Authentizitätsmarkierungen des urbanen Raums und der Figuren

In Film und Serie wird der urbane Raum mit unterschiedlichen Markierungen und Verfahren der Referenz- (vgl. Knaller 2020) oder Relationsauthentizität (vgl. Bergold 2019) inszeniert.

In *LES MISÉRABLES* ist die *banlieue* genretypisch das zentrale Element (vgl. Grodner 2020). Das Zentrum von Paris wird nur zu Beginn des Films kontrastiv eingeblendet (Abb.1), hier aber mit authentischem, weil dokumentarischem Filmmaterial montiert; danach spielt sich die gesamte Handlung des Films in Montfermeil als Kulisse ab (Desbarats 2020).

Signifikant erscheint mir für Fragen der Fiktionalität, Faktualität und Authentizität in den Medien, dass die filmische Inszenierung der Trabantenstadt sowohl mit der mimetischen Nähe zur realen *banlieue* arbeitet (Straßen, Plätze, Hochhäuser sind Schauplätze), als auch mit einer fiktionalisierten Distanz über die Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und Kamerabewegungen in der Tradition des *banlieue*-Films. *LES MISÉRABLES* entwickelt allerdings eine ungewöhnliche Idee: Die Vogelperspektive (Abb. 2), aus der mit gleitender Kamerafahrt die Wohnblocks zu sehen sind – und so die in den Dialogen artikulierte Enge und



1 *LES MISÉRABLES*



2 LES MISÉRABLES

das Eingeschlossen-Sein noch unterstreicht –, wird im Film plausibilisiert, da einer der Jungen des Viertels eine Drohne besitzt, mit der er zunächst die Mädchen in ihren Wohnungen, dann das Viertel und schließlich auch den Übergriff und Schuss der Polizisten auf einen Jungen filmt. Die Bilder der *banlieue* werden so diegetisch als Drohnenkameraaufnahmen markiert und gewissermaßen authentifiziert.

In diesem urbanen Raum arbeitet der Film wiederum mit relativ konventionellen, wenn auch ohne Manichäismen gezeichneten Typisierungen, die in den stereotypen Figurengruppen und ihrer Sprechweisen zu Wiedererkennungseffekten führen: Soziolekte, affektive Aufladungen, Gewalt der Polizisten (Abb. 3), der *Gitans* (Roma- und Sinti-Gruppen), der Muslim-Brüder oder der als *Micro-*



3 LES MISÉRABLES



4 L'AGENCE

bes bezeichneten Jungenbanden, die sich aber weniger über die Nähe zu den politischen *banlieue*-Diskursen herstellen als über die Genre-Konventionen im *banlieue*-Film.

In L'AGENCE ist die touristisch-klischierte Stadt Paris das zentrale Element, auch wenn bald schon weitere Orte mit Luxus-Immobilien auf Ibiza, Saint-Barthélemy *et cetera* hinzukommen. Die Referenzauthentizität wird durch geografische Markierungen hergestellt, die vor allem das touristische und überdies in den Sozialen Medien geprägte Bild von Paris wiederholen. Eiffelturm und Seine, *Champs-Elysees* und *Place des Vosges*: Fast jeder Gang auf eine der Dachterrassen in den Luxusimmobilien wird durch einen Blick auf den Eiffelturm gekrönt – nicht nur, weil dies ein verkaufs- und preissteigerndes Argument ist, sondern auch, weil das Serienpublikum hier Paris mühelos wiedererkennt und die Sehnsucht bedient wird, einmal diese unerschwinglichen Immobilien betreten zu können.

Die Protagonist:innen der Serie stehen zugleich vor und in diesen urbanen Räumen, indem sie Luxusimmobilien im öffentlichen Paris verkaufen und in ihrem Arbeitsalltag, im Firmensitz, im privaten Elternhaus, gefilmt werden. Authentizitätsmarkierungen werden hier einerseits hergestellt über die filmische Konstruktion des Elternhauses als Schauplatz, in dem alle Familienmitglieder zusammenkommen, in dem großzügigen Wohnbereich arbeiten oder sich in der kleinen Küche zum *petit déjeuner* treffen.

In dieser familiären Intimsphäre (Abb. 5) sind Einstellungsgrößen, Kamera-perspektiven und -bewegungen weitestgehend der Perspektive eines Besuchers / einer Besucherin angepasst; die montierten Interviewsequenzen rücken in der typischen Nah- oder Großaufnahme noch näher an die Protagonisten.

Andererseits aber entspricht die Inszenierung des Familienalltags einer inter- und crossmedialen Deckung mit jenen fotografischen Inszenierungen, wie sie



5 L'AGENCE

die Familie auf ihrer Website und ihren *social media*-Kanälen von sich zeigt und herstellt. Leicht finden sich zahlreiche Bilder der Familienmitglieder/Mitarbeiter der Agentur Kretz im Internet und den Sozialen Medien, die Kohärenz und Kongruenz herstellend mit der Serie verklammert und – durch die dramaturgisch gelenkte Ausschnitthaftigkeit der Selbstinszenierungen – auch typisiert sind: die tatkräftige Mutter Sandrine, die lebenslustige und zugewandte Oma Majo, die patriarchale Respektsperson des Vaters Olivier, die konkurrierenden älteren Brüder Martin und Valentin, der noch unsicher wirkende mittlere Bruder Louis und der Jüngste, Raphaël, als fröhlicher Abiturient.

Hier wird deutlich, dass die Authentizitätsmarkierungen nicht nur – und vielleicht sogar nur zu einem eher geringen Teil – aus der Referenz auf urbane Schauplätze oder auf reale Personen, die Familie Kretz, heraus erklärbar sind, sondern dass der Wiedererkennung- und damit der Authentizitätseffekt eintritt, obwohl und weil die Serie medial massiv codiert ist. Sie ist nämlich einerseits eine französische Adaption der US-amerikanischen Netflix-Erfolgsserie *SELLING SUNSET* (USA 2019), die andererseits mit kongruenten Bildern auf den Instagram-Kanälen und der Website arbeitet, die wiederum marketingtechnisch auf die Instagram-Ästhetiken der postmodernen und neokapitalistischen Selbstinszenierungen ausgerichtet sind. Dies erinnert stark an einen Effekt, den Baudrillard für den französischen Kontext schon Anfang der 1980er-Jahre als Simulakrum beschrieben hat – hier: ein Simulakrum dritter Ordnung radikaler Simulation (vgl. Baudrillard 1981).

Mir scheint bei dieser Serie aber signifikant, dass es sich nicht nur um eine narzisstische Feier besonders intensiver Lebensführung handelt (um auf die Begrifflichkeiten von Garcia und Lipovetsky zurückzukommen), sondern dass Authentizität hier auch auf ein kollektives Moment abzielt, das insbesondere in den aktuellen französischen Literaturen und Filmen die Kategorie der Klasse wieder stärker einbezieht. Und in dieser Hinsicht ist auch die an Sennett angelehnte *Tyrannie der Authentizität* als soziologisch-politisches Moment und weniger als subjektiv-narzisstisches zu lesen.

Dieser Sozialrealismus funktioniert im *banlieue*-Film wie in der Doku-Soap an beiden Enden des sozialen und klassistischen Spektrums: im Milieu von organisierter Kriminalität, Arbeitslosigkeit und Jugendbanden ebenso wie in der wohlhabenden Bourgeoisie internationaler Kund:innen. Und während Ladj Ly die postkolonialen Armen der Pariser Trabantenstädte inszeniert, deren *misérabilisme* das Publikum zugleich glaubt und sich durch die Filmästhetik und die fiktive, wenn nicht gar fingierte Geschichte aber davon distanzieren kann, zeigt die Serie *L'AGENCE* einen Blick in die Luxusimmobilien in Paris, die real existieren und deren Verkauf aus der Perspektive der Käufer:innen wie der Maklerfamilie inszeniert wird. Gekonnt ist dabei einerseits die Perspektiv- und Sympathienlenkung, die stark an die Protagonisten der Familie Kretz gebunden ist. Die zu verkaufenden Objekte sowie die vielen Arbeitsschritte bis zum Verkauf werden nicht als Arbeit aufseiten der Makler gezeigt, sondern dem Serienpublikum werden die Immobilien quasi wie Käufer:innen und zeitgleich mit ihren Besichtigungen präsentiert. Durch die bewegte Kamera auf Augenhöhe und durch die starke Hochglanz-Inszenierung der Wohnungen und Häuser, in die sonst niemand – oftmals nicht einmal die Maklerfamilie selbst – Zutritt erlangt, entsteht ein paradox anmutender Authentizitätseffekt. Denn die Immobilien entsprechen nicht einer wie auch immer abzugleichenden Realität, sondern sie entsprechen Werbebildern: den US-amerikanischen Luxusimmobilien aus *SELLING SUNSET* und den Domizilen der Reichen auf ihren Instagram-Kanälen. Hier kommt ein Paradoxon zum Tragen, das auch Culler schon beschrieb: «The paradox, the dilemma of authenticity, is that 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 lacks the authenticity of what is truly unspoiled, untouched by mediating cultural codes.» (Culler 1988)

Auch in Film und Serie also zeigt sich, dass die vermeintlich mimetische Abbildung einer Lebensrealität einer stark kodierten Inszenierungsstrategie folgt, die sich sowohl unsichtbar machen muss, um als authentisch zu gelten, als auch sich autoreflexiv selbst enttarnt. In der Serie führt dies zu einer Reihe von oxymoronischen Authentizitätssignalen: die geplante Zufälligkeit, das geordnete Chaos in den Wohnungen und Zimmern, die geschminkte Natürlichkeit *et cetera*.

Abschließende Überlegungen und Ausblick

Welchen Mehrwert hat nun der Authentizitätsbegriff für die Analyse rezenter französischer Filme und Serien? Ist die filmische Authentizität nichts anderes als ein aktuelles Beispiel für das baudrillardische Simulakrum oder einer authentifizierenden Lektüre geschuldet: in Analogie zu Odins (1984) dokumentarisierender Lektüre?

Aus meiner Sicht könnte Authentizität durchaus als funktionales und gradu-elles Konzept für die Analysen von Gegenwartsfilmen und -serien in Frankreich einen epistemologischen Mehrwert entfalten, weil es einerseits die alten Reflexionen um postmodernen Narzissmus oder die Debatte der 2010er-Jahre um eine «Renaissance der Authentizität» als «Sehnsucht nach dem Ursprünglichen», wie es im Sammelband von Rössner und Uhl (2012, Hg.) heißt, aktualisiert und an die genannten rezenten kultur- und literaturtheoretischen Debatten in Frankreich anschlussfähig macht: zum Klassismus (hier: Eribon, Louis, Ernaux) und zum «intensiven Leben» (Garcia 2016). Die Rede von einer «Tyrannei der Authentizität» würde dann gerade die soziologische Dimension der aktuellen Klassenfrage in Frankreich betonen. Andererseits erlaubt der Authentizitätsbegriff die artifi-zielle Dichotomie von fiktional und faktual zu hinterfragen und durch eine Gra-dierung zu verbinden, also in einem Spektrum als mehr oder weniger fiktional/faktual zu denken. Möglicherweise ist es auch zielführend(er), das binäre Verhält-nis von fiktional und faktual in eine ambivalente oder sogar aporetische Figur zu überführen: wie dies schon die paradoxe Feststellung suggeriert, dass authen-tisch wirkt, was dezidierte Inszenierungsverfahren repetiert und zugleich wieder dissimuliert.

In dieser Perspektive könnte authentisch nicht mehr (nur) als synonym zu fak-tual und damit als antonym zu fiktional gesehen werden, wie Martínez/Scheffel dies im Anschluss an Genette in ihrer klassischen strukturalen Erzähltheorie vorgeschlagen haben (Martínez/Scheffel, 2019), sondern, durch seine wirkungs-ästhetische Nähe zur Fingierung, Fiktionalität und Faktualität aus ihrer Dicho-tomie lösen und dynamisieren. Das Verhältnis zum Fiktionalitätsbegriff hat auch Knaller (2020) aufgezeigt, ebenso eine offene Bestimmung von Authentizität:

Die Stärke des Authentizitätsbegriffs liegt darin, dass er als relationaler Be-griff zwischen Formfragen, ästhetischen Anliegen und nicht ästhetischen, episte-mologischen und ethischen Konzepten unterschiedlichste Beziehungen herstellt. Seine Schwäche der willigen Formbarkeit resultiert aus der nahezu ubiquitären Anwendbarkeit auf Subjekte, Objekte und Konzepte in stets wechselnden histori-schen und performativen Prozessen. Gleichzeitig liegt aber in dieser weiten Ap-plikabilität von Authentizität, das heißt in der Offenheit hinsichtlich ästhetischer, ethischer und kognitiver Relationen, wiederum eine Erklärung für seine Durch-setzungskraft – vor allem dann, wenn man bedenkt, dass Authentizität die Para-

doxa des Subjektiven, Referentiellen und Medialen produktiv auszutragen vermag. (Knaller 2020, S. 174)

Hier setzt auch Bergold an, wenn er die Formulierungen von «Quasi-Faktualität» und «nonfiktional» dafür einführt: «Die Authentizität fiktionaler historischer Darstellungen im Spielfilm stellt eine Quasi-Faktualität dar, die sie trotz ihrer offenbaren Fiktionalität in die Nähe nonfiktionaler Erzählungen rückt.» (Bergold 2019, S. 97) Und so gesehen könnte sich auch für film- und literaturtheoretische Überlegungen der Authentizitätsbegriff für Filme und Serien im Feld «dokumentarischer Fiktionen» fruchtbar machen lassen, die mit Tröhler einen «Effekt filmischer Authentizität» herstellen als «das konstante Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion als einer diskursiven und pragmatischen Wirkungskonstruktion, die nicht aufgelöst, d. h. letztlich als Illusion entlarvt wird.» (Tröhler 2004, S. 152)

Filmverzeichnis

- L'AGENCE. L'IMMOBILIE DE LUXE EN FAMILLE, SAISON 1 & 2 (F 2020–2022).
Regie: Matthieu Valluet, Benoît Prudhomme.
- BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS (F 2008).
Regie: Dany Boon, Drehbuch: Dany Boon, Alexandre Charlot, Franck Magnier.
- LA HAINE (F 1995). Regie und Drehbuch: Mathieu Kassovitz.
- LES MISÉRABLES (F 2019). Regie: Ladj Ly, Drehbuch: Ladj Ly, Giordano Gerderlini, Alexis Manenti.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1968): «L'effet de réel». In: *Communications* (11), Heft 1, S. 84–89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Bergold, Björn (2019): *Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm*. Bielefeld: Transcript.
- Breithaupt, Fritz (2022): *Das narrative*

Gehirn: Was unsere Neuronen erzählen. Berlin: Suhrkamp.

- Culler, Jonathan (1988): *Framing the Sign*. Oxford: Blackwell.
- Daur, Uta (2014): *Authentizität und Wiederholung: Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld: Transcript.
- Desbarats, Carole (2020): «La banlieue comme décor. De LA HAINE aux MISÉRABLES». In: *Esprit* Heft 11, S. 67–75. <https://doi.org/10.3917/espri.2011.0067>.
- Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. Paris: Gallimard.
- Fischer-Lichte, Erika (2007) (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: Francke.
- Garcia, Tristan (2016): *La vie intense: Une obsession moderne*. Paris: Autrement.
- Genette, Gérard (1972): *Figures 3*. Paris: Seuil.
- Grodner, Manon (2020): *Le «cinéma de banlieue»: Représentation des quartiers populaires? Enjeux d'un cinéma entre réalité et fantasme*. Paris: L'Harmattan.
- Knaller, Susanne (2020): «Fiktionalität und Authentizität». In: Missine, Lut /

- Schneider, Ralf / van Dam, Beatrix (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter, S. 155–177. <https://doi.org/10.1515/9783110466577-006>.
- Knaller, Susanne / Müller, Harro (2006) (Hg.): *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München [u. a.]: Fink.
- Königer, Judith (2015): *Authentizität in der Filmbiografie: Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Krellner, Ulrich (2006): «Authentizität». In: Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart: Metzler, S. 49f.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lipovetsky, Gilles (1983): *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Lipovetsky, Gilles (2021): *Le sacre de l'authenticité*. Paris: Gallimard.
- Mariani, Manon (2019): Ladj Ly: «Les Misérables, c'est mon témoignage». *Mouv'*. radiofrance.fr: <https://is.gd/fliWlh> (24.7.2024).
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2019): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406742910>.
- Odin, Roger (1984): «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre». In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 259–275.
- Reckwitz, Andreas (2021): *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Rössner, Michael / Uhl, Heidemarie (2012) (Hg.): *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839418611>.
- Sabrow, Martin / Saupé, Achim (2022): «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Handbuch Historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein, S. 9–14.
- Schlich [Keßler], Jutta (2002): *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer. <https://doi.org/10.1515/9783110935806>.
- Sennett, Richard (2008): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Berlin: Berliner Taschenbuch-Verlag.
- Tröhler, Margrit (2004): «Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation». In: *Montage AV* (13), Heft 2, S. 149–169. <https://doi.org/10.25969/mediarep/199>.
- Zeh, Juli (2006): «Zur Hölle mit der Authentizität!» In: *Die Zeit* Nr. 39. zeit.de: <https://is.gd/7Z8kbi> (24.07.2024).

Julian Körner

Exploitative Authentizität durch tierisches Leid Indexikalische Tiermutilationen und -tötungen im italienischen Kannibalenfilm

Das Böse funktioniert, weil die Energie von ihm kommt. Es zu bekämpfen – was notwendig ist –, führt gleichzeitig dazu, die Energie zu reaktivieren.

Jean Baudrillard (2002, S. 34)

Man kann es für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. *Susan Sontag (2003, S. 111)*

Auf der Suche nach einem vermissten Filmteam reist Harold Monroe, Professor für Anthropologie, in den Amazonas. Mit einer Expeditionstruppe unter der Führung von Chaco Losojos bahnt er sich einen Weg durch den Dschungel, und schon sehr bald finden sie erste Spuren. Während einer Rast kommt Miguel, ein weiteres Mitglied der Expedition, mit einem Nasenbären in der Hand auf die Gruppe zu. Er setzt sich auf den Boden, in der linken Hand hält er das gefangene Tier und in der rechten ein Messer. Das Messer nähert sich dem Bauch des Tieres. Es folgt ein harter Schnitt, und in einer Detailaufnahme wird nun der weitere Verlauf gezeigt: Dem Nasenbären wird der Bauch aufgeschnitten; das Tier schreit und windet sich erfolglos in der Hand seines Peinigers. Nach dieser Einstellung folgt ein Umschnitt auf den Professor. In einer Nahaufnahme wendet er sich angewidert ab. *It's dying, that for sure*, so sein kurzer Kommentar.

Die hier skizzierten Einstellungen aus Ruggero Deodatos *CANNIBAL HOLOCAUST* stellen innerhalb des verfilmten Kannibalenfilms eine etablierte Standard-situation dar: Die indexikalische¹ Mutilation und/oder Tötung von vornehmlich exotischen Tieren. In indexikalischen Filmbildern, analog zur Fotografie, «existiert eine kausale Verbindung zwischen Objekt und Zeichen; und diese ist physisch legitimiert.» (Preußner 2018, S. 17) Eine solche Tötungsszene wird innerhalb der Filmwissenschaft wiederholt als «Tier-Snuff» (Stiglegger 2011b, S. 661) definiert, dessen Grundform *snuff* (engl. auslöschen) innerhalb der Filmhistoriografie ein beliebtes Sujet darstellt, jedoch außerhalb indexikalischer Tiertötungen als Mythos zu klassifizieren ist (vgl. ebd.; ders. 2010a, S. 95). Während vermeintliche Snuff-Filme innerhalb des narrativen Films vornehmlich den ikonisch-symbolischen Ordnungen des Mediums folgen, bleibt der Tier-Snuff auch jenseits des Kannibalenfilms diskussionswürdig: Indexikalische Aufnahmen von Mutilationen und Tötungen von Tieren können die funktionale Lenkung eines Films maßgeblich beeinflussen.² Doch während bedeutsame Autorenfilme wie *Стачка* und *WEEK END* oder Genreklassiker wie *APOCALYPSE NOW* innerhalb der filmwissenschaftlichen Aufarbeitung diesbezüglich kaum Kritik erfahren haben, finden die Tiertötungen und -mutilationen im italienischen Kannibalenfilm sowohl in der Filmpublizistik als auch in der Filmwissenschaft regelmäßig Erwähnung, wobei Kontextualisierungen ausbleiben. Dabei bilden gerade die indexikalischen Tiertötungen einen Kontrast zu den ikonisch-symbolischen Gewalttaten jener Genreproduktionen:

CANNIBAL HOLOCAUST [...] etwa ist als *mockumentary* inszeniert, dem Publikum wird suggeriert, es bekomme Found-footage-Material zu sehen. Gezeigt werden (reale) Schlachtungen von Tieren und die (inszenierte) Vergewaltigung und Pfählung einer jungen Frau. Der Effekt ist nicht die als genussvoll erlebte Mischung von Furcht und Ekel [...] sondern etwas, das blankem Entsetzen nahekommt: Entsetzen nicht nur vor den Bildern des Films, sondern vor dem Film selbst und seinen Machern, die hier als ebenso monströs wahrgenommen werden können wie die von ihnen inszenierten Bilder. (Moldenhauer 2016/2017, S. 25)

Auch wenn *CANNIBAL HOLOCAUST* als prominentester Genvertreter durch seine Markierung als *mockumentary* am ehesten einen Wechsel zwischen fik-

1 Der Terminus «Index» rekuriert auf die Klassifikation von Zeichen nach Charles Sanders Pierce (1983), welcher zwischen «Index», «Ikon» und «Symbol» unterscheidet. Für eine probate Erläuterung dieser Begrifflichkeiten sei auf Heinz-Peter Preußners (2018, S. 16 f.) Einführung zum Sammelband *Gewalt im Bild* verwiesen.

2 Hier sei exemplarisch auf die Interpretation der Schlachtungen des Stiers aus *APOCALYPSE NOW* (vgl. Stiglegger 2006, S. 158 f.) oder der Kühe aus *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* (vgl. Rauchfleisch 2019, S. 78) verwiesen.

tionalen und vermeintlich faktualen Aufnahmen evoziert (vgl. Meteling 2006, S. 164–175), ließe sich anhand von Benjamin Moldenhauers Ausführung in verwandten Genreproduktionen ebenso eine Wechselwirkung zwischen den ›realen‹ Tiertötungen und den weiteren ›inszenierten‹ Gewalttaten ausmachen. Der aus inhaltlichen, moralischen und zensurgeschichtlichen Gründen absolut marginalisierte Kannibalenfilm bleibt bislang in einschlägigen Fachdiskursen ein blinder Fleck; engagierter findet die Vermessung des Kannibalenfilms in populärwissenschaftlichen Publikationen statt, wobei bereits am Beispiel der Tiermutilationen und -tötungen festgemacht werden kann, dass eine kritische Würdigung unter dramaturgischen wie ästhetischen Gesichtspunkten ausbleibt.³ Erste, ungleich reflektiertere Publikationen zum Tier-Snuff liegen indessen mit dem Aufsatz *The only monsters here are the filmmakers: animal cruelty and death in Italian Cannibal Films* von Mark Bernard (2016) oder der verdienstvollen Dissertationsschrift *Tod im Kino* von Christoph Seelinger (2022) vor. Auf diese Arbeiten bezugnehmend, stellt der folgende Beitrag die indexikalischen Tiertötungen auch außerhalb des wiederholt untersuchten CANNIBAL HOLOCAUST in den Fokus und kontextualisiert unter Rückbezug auf die in der Einleitung vorgestellten Begriffe ›Authentizität‹, ›Fiktionalität‹ und ›Faktualität‹ sowohl ästhetische als auch narrative Legitimationsstrategien innerhalb der Tiermutilationen und -tötungen. Erkenntnisleitend ist dabei weniger die filmästhetische Vermengung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, sondern jener textimmanente Umgang mit dieser Standardsituation sowie die vermeintlich authentischen Reaktionen der Filmfiguren, welche *vice versa* die Rezipierenden zu einer authentischen Erfahrung verführen (können). Hierfür wird in einem ersten Kapitel der Kannibalenfilm als *genre maudit* kurz umrissen und innerhalb der Filmhistoriografie eingeordnet. Das zweite Kapitel stellt, unter Rekurs auf Mark Bernard, eine differenzierte Systematisierung der indexikalischen Tiermutilationen und -tötungen im italienischen Kannibalenfilm vor, welche gleichsam als Grundlage für die Feinanalyse exemplarischer Szenen fungiert. Ausgehend von dieser Kategorisierung stellt das dritte Kapitel zunächst die dialektische Verhandlung der fiktionalen und faktualen Strategien vor und konkretisiert anhand dreier divergierender Zugänge mögliche Legitimationsstrategien: Tier-Snuff als ›Übergangsritus‹, als ›Opferritual‹ sowie als ›Markierung des Souveräns‹. Anstelle einer Schlussbetrachtung stellt das abschließende Kapitel die gewonnenen Erkenntnisse im Kontext der Authentizitätsthematik zur Diskussion.⁴

3 So bezeichnet Denny Corso in seinem Bildband *Cannibal Movie Chronicles* diese Szenen als «überflüssig» (Corso 2008, S. 45) und «verdammenswert» (ebd.). Auch Christian Keßler spricht dem Genre eine «moralische Ambivalenz» (Keßler 2018, S. 221) und «Schmuddeligkeit» (ebd.) zu.

4 So sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der vorliegende Beitrag ein filmwissenschaftliches Erkenntnisinteresse verfolgt und dem italienischen Kannibalenfilm mitsamt den Tier-Snuff-Szenen weder mit einer ›postkolonialen Genrekritik‹ (vgl. Schulze 2020) noch mit den

Um den Begriff der Authentizität für das weitere Verständnis zu spezifizieren, seien hier einige Ausführungen vorangestellt: Ein wichtiges Kriterium innerhalb der wiederholt kritisierten Kannibalenfilme sind die verifizierbaren Aussagen der Filmemacher:innen zu den Tiertötungen, deren Echtheit somit beweisbar erscheint. Mit der Frage der Echtheit ist auch der dem Sammelband zugrundeliegende Begriff der Authentizität verknüpft. Nach Hans-Jürgen Pandel umfasst dieser «eine Eigenschaft, die Aussagen, schriftlichen und bildlichen Quellen, Dingen, Orten sowie Personen zugesprochen wird, um ihre Echtheit, Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit zu kennzeichnen» (Pandel 2022, S. 34). Während sich Pandel in seiner Definition vornehmlich auf einen konkreten Gegenstand wie etwa das Filmmaterial selbst bezieht, nimmt Erik Schilling die beobachtende Person mitsamt ihren Präkonzepten in den Blick: ««Authentisch» nennt ein Beobachter die Übereinstimmung einer Beobachtung (z. B. einer Eigenschaft, Aussage oder Handlung) mit seiner Erwartung (bezüglich einer Person oder eines Objekts).» (Schilling 2020, S. 41) Folglich kann nicht von *der* Authentizität respektive *der* authentischen Darstellung gesprochen werden. An einer späteren Stelle fügt Schilling den Begriff der «Authentizitätskonventionen» an, «die eine relative Stabilität aufweisen und Rezeptionserwartungen lenken» (ebd., S. 50). So wird den Kannibalenfilmen sowohl mit dem Postulat der «Authentizität» als auch mit den Begriffen «Fiktionalität» und «Faktualität» begegnet. Schillings Zugang erweist sich dabei als zielführend, um, ausgehend von den Figuren, eine vermeintlich authentische Reaktion eruieren zu können, welche letztlich auf die Rezipierenden selbst zurückgeführt werden kann.

1 Der Mondo- und Kannibalenfilm zwischen «Fiktionalität» und «Faktualität»

Das populäre Genrekino bleibt trotz einzelner filmwissenschaftlicher Bemühungen weitestgehend ein Randbereich, und «die durchaus problematische Zweiteilung von «Kunstfilm» und «Populärfilm»» (Steinwender/Zahlten 2017, S. 190) scheint auch heute noch den Diskurs zu prägen. Der italienische Genrefilm ist hiervon nicht ausgenommen; so bleiben Genres respektive «*filone*» (vgl. Needham 2003, S. 135 f.; Scheinflug 2014, S. 14–18) wie etwa der Giallo⁵, der Zombie- oder eben der Kannibalenfilm auch in Irmbert Schenks (2021) aktueller *Geschichte des*

Methodologien der «Human-Animal-Studies» begegnet. Auch wird das im zweiten Kapitel vorgestellte Kategorisierungsmodell mitsamt den exemplarischen Szenen keiner ethisch-moralischen Bewertung unterzogen. Die hier verhandelten Formen von Tiermutilationen und -tötungen gehören selbstredend zu den geächteten Formen von Gewalt (vgl. Buschka/Gutjahr/Sebastian 2013, S. 75 f.).

5 Hier sei auf den Vorgängerband der *Schriftenreihe zur Textualität des Films* verwiesen, in wel-

italienischen Films marginal, in welchem scheinbar weiterhin eine «Fixierung auf den Autorenfilm» (Steinwender/Zahlten 2017, S. 194) praktiziert wird. Während hingegen der Giallo oder der Italowestern in den letzten zwei Dekaden zunehmend akademische Aufmerksamkeit bekam, bleibt die Aufarbeitung des italienischen Kannibalenfilms ein Desiderat.⁶ Ebenso disputabel ist, dass bisherige Darstellungen des italienischen Kannibalenfilms häufig durch subjektive Einschübe konterkariert werden (vgl. Seeßlen/Jung 2006, S. 440–452), was nicht zuletzt einen objektiven Zugang erschwert.

Der Mondo-Film als faktualer Potlatch⁷

Der italienische Kannibalenfilm lässt sich innerhalb bisheriger (populär-)wissenschaftlicher Bemühungen vornehmlich innerhalb des Horrorfilms verorten (vgl. ebd.; Keßler 2018, S. 219–221),⁸ gleichwohl rekurren die Filme auf ein weiteres, jedoch faktual geprägtes Genre des italienischen Kinos: dem «Mondo-Film», welcher 1962 mit *MONDO CANE* unter der Regie von Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi und Paolo Cavara eingeleitet wurde. Der Film «begründete [...] ein exploitatives Subgenre des Dokumentarfilms, das oft als synonyme Kategorie zum Mondo-Film benutzt wird: den «Shockumentary». Diese Filme benutzen die Form des Dokumentarischen, um unter diesem Deckmantel sensationalistische Unterhaltung zu vermitteln, also primär Erregung, Spannung und Ekel zu evozieren.» (Stiglegger 2016, S. 75) Der Mondo-Film wäre demnach als (semi-)faktuales Genre zu klassifizieren.⁹ So spricht beispielsweise François Niny im Kontext des «Cinéma Vérité» von «der verlogenen *MONDO CANE*-Filmreihe» (Niny 2012, S. 58).¹⁰ Wenngleich das Attribut «verlogen» negativ konnotiert ist, zeigt sich

chem der Giallo im Kontext der «bestimmten Unbestimmtheit» betrachtet wird (vgl. Körner 2023).

- 6 So zeigt ein kurzer Blick auf einschlägige Publikationen, dass sich die Auseinandersetzung mit dem Kannibalenfilm nahezu ausschließlich mit *CANNIBAL HOLOCAUST* als wohl prominentesten Genrevertreter befasst (vgl. Droglia 2013, S. 98–101; Meteling 2006, S. 164–175; Saupé 2011, S. 252–261; Seelinger 2022, S. 373–421). Bereits zu *CANNIBAL FEROX* sind die analytischen Ausführungen ungleich geringer (vgl. Stiglegger 2010b, S. 26 f.; 2012, S. 146 f.).
- 7 Die Verwendung des Begriffs Potlatch folgt Georges Batailles (2021, S. 75–93) Ausführungen zur Ökonomie in *Der verfertete Teil* und wird von Seelinger (2022, S. 413–421) an *CANNIBAL HOLOCAUST* und *WEEK END* konkretisiert. Der Begriff ähnelt einem «Überbietungsmarathon» (Seelinger 2022, S. 387), in welchem auf ein Geschenk nur mit einem wertvolleren Geschenk, respektive einem «Geschenk mit Zinsen» (Bataille 2021, S. 81) reagiert werden kann.
- 8 In diesem Sinne wäre der italienische Kannibalenfilm als Subgenre des Horrorfilms zu klassifizieren, bereichsspezifische Veröffentlichungen (vgl. Moldenhauer 2013; Podrez 2020; Vossen 2021) verzichten indessen auf die Berücksichtigung des Kannibalenfilms.
- 9 Siehe hierzu die Ausführungen von Sabine Schlickers in vorliegendem Band.
- 10 Wenngleich Niny mit der Bezeichnung «verlogen» den Mondo-Film bereits diskreditiert, fällt eine Fußnote der deutschsprachigen Übersetzung von Heinz-B. Heller und Matthias



1–2 AFRICA ADDIO (1966):
Indexikalische Tiertötungen
im Mondo-Genre

hier eine Besonderheit des Mondo-Films. So führt Marcus Stiglegger aus: «Wichtig für das Mondo-Genre ist eine spezifische Vermischung zwischen dokumentarischen Aufnahmen, die manipulativ montiert werden, und inszenierten Aufnahmen, die jedoch durch bestimmte Stilmittel (Handkamera, rohe Bildqualität) authentisch wirken sollen. Die Grenzen zwischen Authentizität und Fiktion werden so vorsätzlich verwischt.» (Stiglegger 2016, S. 76) Diese im Vergleich zum Kannibalenfilm diametral angeordnete Verwendung der Begriffe «Fiktionalität» und «Faktualität» schlägt sich dabei in der Genrezuschreibung mitsamt der Genreästhetik nieder: So konterkariert der Mondo-Film, wie beispielsweise AFRICA ADDIO, seinen dokumentarischen Gestus durch gezielte Genreferenzen, welche etwa auf den Western oder den Kriegsfilm rekurrieren. Zudem beinhalten diese Filme sowohl indexikalische Tiermutilationen und -tötungen als auch indexikalische Hinrichtungen von Personen (vgl. Seelinger 2022, S. 359). An diesem Beispiel kann anhand der Filmästhetik die rassistische Ideologie konkretisiert werden, welche etwa an der Überlegenheit der Kolonialmächte gegenüber den Indigenen deutlich wird. Selbst die ausgedehnten Safari-Sequenzen,¹¹ in denen reiche

Steinle ungleich polemischer aus: «1960 [sic!] löste Gualtiero Jacopetti mit MONDO CANE (und auch mit eigenen Nachfolgeproduktionen) eine Welle von insgesamt gut zwei Dutzend sensationslüsternen Filmen aus Italien aus, die mit pseudodokumentarischem Anspruch Abstruses und Monströses – aus unterschiedlichen Milieus und Zusammenhängen herausgerissen – kaleidoskopartig kompilierten.» (Ninety 2012, S. 58). So wird der Mondo-Film entweder – und dies ähnelt der filmwissenschaftlichen Reputation des Kannibalenfilms – *a priori* diskreditiert oder in einschlägigen Publikationen zum Dokumentarfilm (vgl. Lipp 2016) schlicht ignoriert.

11 Dabei ist hervorzuheben, dass die Safari-Sequenzen im Mondo-Film selbst kein Novum

Touristen mit einem Hubschrauber direkt zur noch lebenden Beute geflogen werden (Abb. 1) wirken im Vergleich zur Drastik der Jagdszenen (Abb. 2) harmloser. Der Einfluss des Mondo-Films auf den späteren Kannibalenfilm wurde bereits wiederholt herausgestellt (vgl. Krützen 2001, S. 492; Seelinger 2022, S. 365–373). Während der Mondo-Film noch am dokumentarischen Film partizipiert, findet innerhalb des Kannibalenfilms eine Verschiebung statt: Die rassistische Inszenierung sowie die indexikalischen Tiertötungen werden hier dezidiert fortgeführt. Gleichzeitig lösen sich die Kannibalenfilme durch ihre Genrenarrative von einem dokumentarischen Gestus, wenngleich die Filme durch ›interne Authentizitätssignale‹ (Kammerer/Kepser 2014, S. 33) weiterhin auf ihre vermeintliche Faktualität rekurrieren.

Der italienische Kannibalenfilm: Vermessung eines verfeimten (Sub-)Genres¹²

Kannibalismus erscheint innerhalb der Medien- und Kulturgeschichte als beständiger Topos; die Figur des Kannibalen kann sich innerhalb einzelner Medientexte gänzlich unterschiedlich manifestieren und ist weder historisch auf eine Epoche oder kulturell auf eine Ethnografie beschränkt.¹³ Die Bezeichnung ›Kannibalenfilm‹ umfasst indessen einen Korpus an Genreproduktionen der 1970er- und 1980er-Jahre, deren Hochphase mit dem 1972 inszenierten *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* des Genreregisseurs Umberto Lenzi bis zum 1988 erschienenen *NATURA CONTRO* von Antonio Climati zu datieren ist. In ihren Ausführungen zum Kannibalenfilm stellt Michaela Krützen spöttisch fest, «dass auf­fällige viele Titel aus Italien stammen (aber keineswegs dort spielen)» (Krützen

darstellen, sondern ihrerseits an eine lange Filmtradition anschließen. Bereits im frühen 20. Jahrhundert lassen sich mit *CHASSE À L'HIPPOPOTAME SUR LE NIL BLEU* (1908) und *CHASSE À LA PANTHÈRE* (1909) dokumentarische Jagd­filme ausmachen (vgl. Zehnle 2016, S. 203–208). Diese Kurzfilme werden – entgegen den Sequenzen aus *AFRICA ADDIO* – nicht in eine dramaturgische Konstruktion eingebunden. Ergänzend ist anzumerken, dass bereits ältere Filmdokumente mit indexikalischen Tiertötungen vorliegen; zu den frühesten noch erhaltenen audiovisuellen Artefakten gehört *ELECTROCUTING AN ELEPHANT* (1903), welcher die Hinrichtung eines Zirkuselefanten dokumentiert (vgl. Seelinger 2022, S. 22 f.). Mit dem 1931 inszenierten *TRADER HORN* werden schließlich solche Safarisequenzen mitsamt weiterer indexikalischer Tiertötungen in einen narrativen Film eingebunden (vgl. ebd., S. 259–268).

- 12 Die vorliegenden Ausführungen stellen keine erschöpfende Filmhistoriografie des Kannibalenfilms dar, sondern fungieren, anhand von repräsentativen Genreproduktionen sowie einzelnen Hinweisen zur Narrativik und Ästhetik, als Hinführung zum Kannibalenfilm. Filmhistoriografische Übersichten bietet das einschlägige Kapitel in *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms* (Seeßlen/Jung 2006, S. 440–452) sowie der Bildband *Cannibal Movie Chronicles* (Corso 2008).
- 13 Exemplarisch sei hier auf die Studien zur (medienübergreifenden) Darstellung von Kannibalismus von Paul Drogl (2013) und Anja Saupe (2011) verwiesen.

2007, S. 185). Gerade der nachgeschobene Hinweis ist für die Bestimmung des Genres bezeichnend: So ist die Topografie häufig auf exotische Schauplätze zu reduzieren; als Handlungsräume werden beispielsweise der Amazonas, Burma oder Thailand genannt.¹⁴ Lenzi etablierte mit seinem Film «sämtliche Trademarks, die für den italienischen Kannibalenfilm wichtig werden sollten» (Seelinger 2022, S. 367). Zu diesen Trademarks gehören nach Seelinger die «Dichotomie zwischen westlicher Zivilisation und archaischen/‹primitiven› Stammesgesellschaft[en]» (ebd.); die Sympathielenkung, welche den westlich konnotierten Protagonist:innen obliegt; die (Re-)Inszenierung von Stammesritualen sowie eine Reihe von internen Authentizitätssignalen, zu welchen die Besetzung von indigenen Darsteller:innen, Texteinblendungen oder eben die indexikalischen Tiertötungen gezählt werden (vgl. ebd., S. 367–369). Der eigentliche Aufschwung der italienischen Kannibalenfilme lässt sich indessen erst fünf Jahre später mit *ULTIMO MONDO CANNIBALE* von Ruggero Deodato datieren. Lenzi und Deodato bilden dabei die Hauptakteure des kurzlebigen Genres, welche mit *MANGIATI VIVI!*, *CANNIBAL HOLOCAUST* und *CANNIBAL FEROX* mehrere Kannibalenfilme inszenierten. Hier reiht sich *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* von Sergio Martino als weiterer archetypischer Genrefilm ein. Flankiert werden diese Genreproduktionen durch die von Georg Seeßlen und Fernand Jung so deklarierten «Sex-Kannibalen» (Seeßlen/Jung 2006, S. 447), welche, abseits der ebenfalls exotistischen Kulissen, innerhalb der *histoire* kaum Gemeinsamkeiten mit den Topoi der zuvor genannten Filme aufweisen. Zu den Hauptakteuren gehören Joe D'Amato mit *EMANUELLE E GLI ULTIMI CANNIBALI* und *PAPAYA DEI CARAIBI* sowie Jess Franco mit *MONDO CANNIBALE*, *EL CANÍBAL* und *EL TESORO DE LA DIOSA BLANCA*. Gerade durch die transnationale Produktionslandschaft und den damit verbundenen Verleihtiteln wird hier eine thematische Ähnlichkeit zum Genre suggeriert. Nach *CANNIBAL FEROX* als vorläufigem Endpunkt begann sich der Kannibalenfilm zunehmend selbst zu domestizieren, sodass die exploitative Ästhetik zugunsten einer Annäherung an den Abenteuerfilm zunehmend zurückgestellt und etablierte Standardsituation wie die indexikalischen Tiertötungen nahezu aus dem Genre verbannt wurden. Als prominentere Vertreter seien hier *INFERNO IN DIRETTA* von Ruggero Deodato, *NUDO E SELVAGGIO* von Michele Massimo Tarantini und *SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZZONIA* von Mario Gariazzo zu nennen. Während jüngere Produktionen wie *NELLA TERRA DEI CANNIBALI* und *MONDO CANNIBALE* von Bruno Mattei an der Wiederaufnahme der Ikonografie des Kannibalenfilms vergeblich anzuknüpfen versuchten, findet das Genre inzwischen durch transnationale Produktion wie *THE*

14 Zeitgenössische Ausnahmereisereisen bilden etwa der in den Vereinigten Staaten spielende *APOCALYPSE DOMANI* von Antonio Margheriti sowie *ANTROPOPHAGUS* von Joe D'Amato, welcher seinen Handlungsplatz auf eine griechische Insel verlegt.

GREEN INFERNO von Eli Roth oder Dokumentarfilme wie SEARCHING FOR CANNIBAL HOLOCAUST von Calum Waddell und Naomi Holwill als Hommage Aufmerksamkeit.

2 Indexikalische Tiermutilationen und -tötungen im Kannibalenfilm: Ein Kategorisierungsversuch

Catherine Miles macht sich nach langer Gefangenschaft mit anschließender Enkulturation bei einem indigenen Stamm im Amazonasgebiet mit Umukai auf den Weg, um den Mord an ihren Eltern zu rächen. Wieder führt der Weg in die Zivilisation durch den Dschungel. Während einer Rast nähert sich eine Schlange. In einem unvorsichtigen Moment bewegt sich Catherine in Richtung des Tieres, doch Umukai reagiert, greift nach der Schlange und wird bei dieser ruckartigen Bewegung gebissen. In einer Halbnahen hält er die Schlange und zückt ein Messer; die darauffolgende Großaufnahme zeigt, wie der Schlange mit dem Messer der Kopf abgetrennt wird. Blut spritzt aus der Wunde.

Auf Ebene der *histoire* lassen sich die hier beschriebenen Einstellungen aus SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZZONIA zunächst mit den einleitenden Ausführungen aus CANNIBAL HOLOCAUST vergleichen. In beiden Sequenzen wird ein Tier *onscreen* getötet. Auf Ebene des *discours* lassen sich hingegen Markierungen ausfindig machen, welche zu einer dezidierteren Bewertung hinsichtlich der *Echtheit* herangezogen werden können: Die Nahaufnahme der sich im Dickicht

bewegenden Schlange (Abb. 3) folgt den indexikalischen Gegebenheiten. Während Umukai die Schlange packt, diese in einer anschließenden Einstellung mit ausgestrecktem Arm in sicherem Abstand von sich hält und dabei mit der rechten Hand sein Messer zückt, handelt es sich weiterhin um ein lebendes Exemplar (Abb. 4). Erst in einem weiteren Umschnitt auf eine Großaufnahme, in welcher Umukai die Schlange in seiner Hand hält, markiert die Szene eine ikonisch-symbolische Tiertötung (Abb. 5): Die kreatürlichen Bewegungen des Tieres haben abgenommen, der Körper hat nun eine andere Farbe und in der Nähe des Kopfes scheint eine Stelle bereits per-



3–4 SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZZONIA (1985): Markierung als ikonisch-symbolische Tiertötung



5–6 SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZZONIA (1985): Markierung als ikonisch-symbolische Tiertötung

fiziert zu sein. An dieser Perforierung wird in der gleichbleibenden Einstellung schließlich mit gezücktem Messer der Kopf abgetrennt (Abb. 6). Sowohl die Materialität der Attrappe als auch der Einstellungswechsel, welcher das vorherrschende Prinzip des *continuity editing* vermissen lässt, markieren somit eine ikonisch-symbolische Tiertötung.

Während in *SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZZONIA* sowie in einer Reihe von verwandten Genreproduktionen bei einer genauen Bildanalyse die ikonisch-symbolische Tötung von Mensch und Tier durch das «Fallbeil der Montage» (Seelinger 2022, S. 128) markiert wird, wäre zunächst zu klären, wie sich die indexikalischen Tiertötungen innerhalb des Kannibalenfilms konkret bestimmen lassen.

Hierzu hat Bernard in seinem eingangs genannten Artikel zum Tier-Snuff mittels einer quantitativen Erfassung folgendes Ergebnis notiert: «In six key films of the cycle [...] there are roughly thirty-eight incidents of violence against animals. Out of these thirty-eight scenes, twenty-two involve the slain animals being consumed onscreen (with the consumption being both simulated and real).» (Bernard 2016, S. 201 f.)¹⁵ Um auch hier an den bisherigen Forschungsstand anschließen zu können, wird für die weiteren Ausführungen auf alle sechs Genreproduktionen Bezug genommen: In der Reihenfolge ihres Erscheinens handelt es sich um *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* von Umberto Lenzi, *ULTIMO MONDO CANNIBALE* von Ruggero Deodato, *LA MONTAGNA DEL*

15 Diese Fokussierung deckt sich mit weiteren analytischen Ausführungen, wie sie beispielsweise von Seelinger (2022, S. 398–413) zu den indexikalischen Tiertötungen in *CANNIBAL HOLOCAUST* vorgenommen und mit weiteren indexikalischen Tiertötungen aus verwandten Genreproduktionen verglichen werden. In seinen methodischen Anmerkungen führt Seelinger zudem aus, dass ebenfalls «poetologische Aussagen der Filmemacherinnen und Filmemacher» (ebd., S. 39) zu berücksichtigen seien. Nun liegen zu diesen sechs Filmen eine ganze Reihe von Interviews mit den Regisseuren und weiteren Filmschaffenden vor, in welchen wiederholt auf die Mutilation und Tötung eingegangen wird. Doch auch in weiteren Kannibalenfilmen wie etwa *EMANUELLE E GLI ULTIMO CANNIBALI* findet sich eine Sequenz, in welcher ein Tier *on-screen* getötet wird. Anhand des Filmmaterials kann indessen nicht dezidiert ermittelt werden, ob es sich hierbei um eine indexikalische oder ikonisch-symbolische Tiertötung handelt, zumal diesbezügliche Aussagen der Filmschaffenden nicht vorzuliegen scheinen.

DIO CANNIBALE von Sergio Martino, MANGIATI VIVI! von Umberto Lenzi, CANNIBAL HOLOCAUST von Ruggero Deodato sowie CANNIBAL FEROX abermals von Umberto Lenzi.¹⁶ Zur Analyse des Filmmaterials konzipiert Bernard ein Modell, in welchem er drei Kategorien zur indexikalischen Tiermutilation und -tötung differenziert:

Sometimes, footage of animal brutality consists of predators attacking prey or two animals fighting each other to the bloody death. [...] Other times, battles between animals are obviously staged, with a crowd of characters in the film cheering on the fight. [...] Finally, there are plenty of examples of animal cruelty perpetrated by actors who directly hurt and/or kill animals for the camera. (Bernard 2016, S. 194)

Auch wenn Bernard im Anschluss an diese dreiteilige Kategorisierung erwähnt, dass diese mitunter nicht trennscharf anzuwenden seien, scheint insbesondere die dritte Kategorie zu kurz zu greifen, was am Beispiel der emblematischen Schlachtung der Wasserschilddrüse durch die Dokumentarfilmer in CANNIBAL HOLOCAUST oder der von den Indigenen geopfert Leguan aus LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE verglichen werden kann: Wenngleich diese Tier-tötungen ganz im Sinne des *shockumentary* auf eine ähnliche Ästhetik rekurrieren, bleibt – dies wird das dritte Kapitel zeigen – die Legitimationsstrategie eine gänzlich andere. Um dies angemessen zu berücksichtigen, orientiert sich das nachfolgende Kategorisierungsmodell an den drei genannten Varianten von Bernard, möchte dieses jedoch durch eine vierte Kategorie weiter ausdifferenzieren:

- a) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch ein weiteres Tier *ohne sichtbaren* Einfluss mindestens einer Filmfigur.
- b) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch ein weiteres Tier *mit sichtbarem Einfluss* mindestens einer Filmfigur.
- c) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch eine Filmfigur, die *innerhalb* der Indigenen verortet ist.
- d) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch eine Filmfigur, die *außerhalb* der Indigenen verortet ist.

16 Auch Seelinger bezieht sich wiederholt auf die hier genannten Filme; da die Erscheinungsdaten in einschlägigen Publikationen divergieren, orientiert sich die Auflistung an dem Bildband von Denny Corso (2008). Ebenso ist anzumerken, dass spätere Genreproduktionen auf indexikalische Tiertötungen verzichten; lediglich dem 2003 von Bruno Mattei inszeniertem MONDO CANNIBALE wurde eine weitere indexikalische Tiertötung eingepflegt (vgl. Seelinger 2022, S. 426). Dies bleibt innerhalb der späteren Genreproduktionen singular und wird in den folgenden Ausführungen nicht miteinbezogen.

Diese vier Kategorien sollen im Folgenden anhand ausgewählter Filmszenen exemplifiziert¹⁷ werden, wobei die indexikalischen Einstellungen das zugrundeliegende Kriterium bildet.¹⁸

(a) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch ein weiteres Tier *ohne sichtbaren* Einfluss mindestens einer Filmfigur

Diese Kategorie rekurriert auf bekannte Spielarten des faktualen Films, dessen Jagdszenen zwischen Jagd- und Beutetier auch in renommierten Dokumentarfilmen wie *EARTH* oder *ONE LIFE* zu beobachten sind, freilich ohne, dem Exploitationfilm folgend, «das Höchstmaß an visuellen Schauwerten» (Stiglegger 2011a, S. 186) abzubilden. Innerhalb der Kannibalenfilme hingegen ist auffällig, dass diese Kategorie vornehmlich in der Exposition der jeweiligen Filme zu finden ist, sodass diese Einstellungen als Narrativ mit der Begegnung der topografischen Fremde verknüpft werden. So etabliert etwa *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* während der Titelsequenz in einem *establishing shot* den Dschungel als zukünftigen Schauplatz. Nach der abschließenden Titeleinblendung wird bereits in einem harten Schnitt auf eine Tiertötung übergeleitet: Ein Krokodil greift – vermutlich tödlich – nach seiner potenziellen Beute. Während die Titelsequenz fortgesetzt wird, werden weitere dokumentarische Aufnahmen von Tieren in ihrer Lebenswelt in wechselnden Einstellungsgrößen montiert. Auch in dieser Kompilation findet sich eine weitere Aufnahme einer kämpfenden Schildkröte mit einem Krokodil. Mit diesen Bildern lässt sich somit die Feindlichkeit der Umgebung inszenieren.

(b) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch ein weiteres Tier *mit sichtbarem* Einfluss mindestens einer Filmfigur

Während die Kategorie (a) dem Anspruch des *Direct Cinema*, «die Realität, so, wie sie wirklich ist», abbilden zu wollen» (Lipp 2016, S. 88) nachzukommen versucht, erfolgen die in Kategorie (b) subsumierten indexikalischen Tiermutilationen und -tötungen nun durch den Einfluss einer oder mehrerer Figuren. Zu den

17 Bernard trägt für seine drei Kategorien ebenfalls eine Reihe an exemplarischen Szenen zusammen. Über die im Folgenden genannten Beispiele hinaus wäre abermals der Artikel von Bernard (2016) heranzuziehen.

18 Somit bleiben Sequenzen, in denen lediglich die Andeutung eines Todes vorkommt, unberücksichtigt. Als Beispiel sei hierfür eine Szene aus *CANNIBAL HOLOCAUST* skizziert: Nach der Ankunft im Amazonas trifft Professor Monroe auf den dortigen Befehlshaber und bespricht mit ihm die anstehende Expedition. Intradiegetisch ist das Summen eines Insekts zu hören. Mit einer ruckartigen Bewegung schlägt sich der Befehlshaber auf den Arm und das Geräusch verstummt. Dieser Vorgang wird in ähnlicher Form von Monroe wiederholt. Der Inhalt ist unverkennbar: Durch das Schlagen mit der Hand wurde das Tier getötet. Auch wenn es sich hier um eine indexikalische Tiertötung handelt, werden Szenen, in denen die Anwesenheit des Tieres ausschließlich auditiv markiert wird, für die weitere Analyse zurückgestellt.

wiederkehrenden Formen gehören inszenierte Tierkämpfe, wie sie beispielsweise zwischen zwei Hähnen oder einem Mungo und einer Schlange in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* zu beobachten sind. Diese werden stets emphatisch von den teilnehmenden Figuren begleitet; meist sind es zwei Figuren, welche die malträtierten Tiere zum weiteren Kampf anhalten. Auffällig ist, dass die Tierkämpfe vornehmlich von Figuren innerhalb der indigenen Gruppierungen initiiert werden und die westlich konnotierten Hauptfiguren vornehmlich als Zuschauende fungieren. Während in diesen Tiermutilationen die Figuren *onscreen* auf diese Kämpfe einwirken, gibt es wiederholt Einstellungen, in denen ein Tier mit einem Seil oder Strick an einen Pflock gebunden ist und dort, ohne Anwesenheit einer Figur, auf einen natürlichen Fressfeind wartet. Ein solches Beispiel ist in *CANNIBAL FEROX* zu finden: In einer Nahaufnahme wird ein Nasenbär gezeigt, der zwischen Laubbäumen mit einem Strick an einen Holzpflock gebunden ist und sich vergeblich zu lösen versucht. Mit einem harten Schnitt wird nun auf eine sich nähernde Schlange übergeleitet. Der drohende Angriff wird durch einen gängigen Schuss-Gegenschuss inszeniert. Der Nasenbär beginnt zu schreien, sodass die Protagonist:innen wach werden. In anschließenden Groß- und Detail Einstellungen ist zu sehen, wie die Anakonda das Tier tötet. Der nahende Tod wird mit mehreren Zooms unterstützt, und die Protagonist:innen beobachten und kommentieren diese Szene. Warum dieser Nasenbär dort festgebunden wurde, bleibt zunächst unklar.

(c) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch eine Filmfigur, die *innerhalb* der Indigenen verortet ist

Das transgressive Moment der indexikalischen Mutilationen und Tötungen von Tieren liegt indessen in der unmittelbaren Beteiligung der Filmfiguren. Zu unterscheiden sind hierbei jedoch die in den jeweiligen Filmen deutlich markierte Gruppe der ethnischen Zugehörigkeit, sodass zwischen den Indigenen (c) und den Figuren von außerhalb (d) differenziert werden muss. Während der Konsum von Menschenfleisch ikonisch-symbolisch markiert ist, wird der Verzehr von tierischem Fleisch meist in Einstellungen inszeniert, welche einer indexikalischen Tiertötung vorausgeht. Exemplarisch seien hier *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* und *ULTIMO MONDO CANNIBALE* genannt: In ersterem wird die Öffnung der Schädeldecke eines Affen mit dem unmittelbaren Verzehr des Gehirns in Groß- und Detailaufnahmen inszeniert; in *ULTIMO MONDO CANNIBALE* ist es die ausführlich gefilmte Tötung eines Krokodils. In der ersten Begegnung zwischen einem Indigenen und der Forschergruppe aus *CANNIBAL FEROX* wird gezeigt, wie ein Indigener mehrere Riesenlarven verzehrt. Eine weitere Variation dieser Kategorie lässt sich innerhalb ritueller Handlungen verorten: In *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* wird von einem Protagonisten eine Spinne getötet. Da es sich hierbei um ein sakrales Tier zu handeln scheint, wird von einem indigenen Kollektiv als Gegenzug ein Leguan geopfert.

(d) Die indexikalische Mutilation und/oder Tötung eines Tieres erfolgt durch eine Filmfigur, die *außerhalb* der Indigenen verortet ist

Während sich die indexikalischen Tiermutilationen und -tötungen in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* und *ULTIMO MONDO CANNIBALE* auf die ersten drei Kategorien beschränken, ist bezüglich *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* anzumerken, «dass sich in Martinos Film erstmals die europäischen [und amerikanischen] Protagonisten an den Tiertötungen beteiligen» (Seelinger 2022, S. 372). Dieses Novum wird innerhalb der folgenden drei Filmproduktionen von Lenzi und Deodato aufgegriffen und als wiederkehrende Standardsituation etabliert. Die Implementierung dieser Kategorie geht indessen mit einer Zunahme respektive Ausdifferenzierung des Figurenensembles einher. Während in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* Duane John Bradley und in *ULTIMO MONDO CANNIBALE* Robert Harper als Protagonisten fungieren, wird dies bei Martino zugunsten weiterer europäischer und/oder amerikanischer Figuren ausgeweitet. Dabei lassen sich innerhalb der Filme unterschiedliche Legitimationsstrategien beobachten: So werden die Tiere hier aus Angst vor Angriffen oder Vergiftungen getötet; zu denken wäre hier beispielsweise an die Spinnen aus *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* und *CANNIBAL HOLOCAUST*. Gleichzeitig wird bei zunehmender Ausdifferenzierung der Figuren nicht zuletzt durch die Tiermutilationen und -tötungen eine Markierung der Protagonist:innen und Antagonist:innen vorgenommen. Während Professor Monroe in der eingangs genannten Szene abwertend auf die Tiertötung reagiert, wird in einer späteren Szene von Alan Yates ein Schwein erschossen. Zudem ist Yates mit seinem Dokumentarsteam an einer mehrminütigen Schlachtung einer Wasserschildkröte beteiligt. Selbiges gilt für Mike Logan, welcher in einer Grube wiederholt mit einem Messer auf ein Schwein einsticht, was ihn abermals als Antagonist markiert. Eine Ausnahme stellt hier *MANGIATI VIVI!* dar, in welcher der Sektenführer Melvyn Jonas inmitten einer rituellen Zeremonie eine Schlange opfert. Dies bildet innerhalb dieser Kategorie ein singuläres Ereignis, da sich rituelle Tiertötungen sonst auf die Kategorie (c) beschränken.

3 Von der indexikalischen Tiertötung zur exploitativen Authentizität

Während der Mondo-Film als *shockumentary* durch Faktualitätssignale auf die Spielarten des Dokumentarischen rekurriert, markiert der Kannibalenfilm innerhalb des Genrekinos einen (semi-)faktualen Bereich, wobei die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität fließend sind. Während sich beispielsweise der auch hierzulande erfolgreiche Mondofilm *AFRICA ADDIO* bei bekannten Genreikonografien wie etwa dem Western oder dem Kriegsfilm bedient und somit intramedial auf die Fiktionalität der Bilder verweist, setzen die Kannibalenfilme umgekehrt auf

Faktualitätssignale, welche im weiteren Verlauf nach Ingo Kammerer und Matthis Kepser (2014, S. 33) als ›interne Authentizitätssignale‹ verstanden werden sollen. Ein solches Authentizitätssignal stellen einige der oben genannten Genreproduktionen bereits in der Exposition heraus; so wird bereits im Vorspann zu *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* durch eine Texteinblendung ein Wahrheitspostulat formuliert:

In the dense jungle along the often ill defined border between Thailand and Burma, it is still possible to find primitive tribes which have no contact with the outside world.

The story was filmed on location with one of these tribes, and even though some of the rites and ceremonies shown are perhaps gruesome and repugnant they are portrayed as they are actually carried out. Only the story is imaginary.¹⁹

Seiner vermeintlichen Authentizität bewusst, stellt *CANNIBAL HOLOCAUST* dies sogar nach der Titelsequenz mit einer Texteinblendung dezidiert aus: *For the sake of authenticity some sequences have been retained in their entirety*. In abweichender Form wird dieses Authentizitätssignal von *ULTIMO MONDO CANNIBALE* erst vor dem Abspann genutzt:

This is the true account of the series of events that led to the discovery of a stone age tribe on the Island of Mindanao.

The ceremonies and rituals portrayed were all experienced or witnessed by the central character, Robert Harper.

So weisen bereits die frühesten Kannibalenfilme darauf hin, dass sie an Originalschauplätzen drehen; ebenso legitimieren die Texteingänge die gezeigten Zeremonien und Rituale als Bestandteil der Realität. Hierzu notiert Seelinger:

Tatsächlich drehen die italienischen Kannibalenfilm-Regisseure grundsätzlich mit realen indigenen Stämmen – deren Mitglieder freilich in den Credits mit keiner Silbe namentlich genannt werden, wodurch man in einer weiteren rassistisch-kolonialistischen Bewegung die Statisten bzw. Nebendarsteller auf eine Ebene mit der übrigen lokalkoloristischen Flora und Fauna stellt –, und tatsächlich bedient sich bspw. *Il Paese del sesso selvaggio* in seiner einzigen Kannibalmussszene einiger Zooms und Kameraperspektive[n], die deutlich die (vorgeblichen) Schlüssellockmomente des Mondo-Kinos suggerieren. Nichtsdestotrotz besteht niemals ein Zweifel daran, dass wir es bei

19 Diese Titeltkarte wird in aktuellen Veröffentlichungen auf physischen Datenträgern auf Italienisch eingeblendet. Bei den weiteren – im zweiten Kapitel vorgestellten – Kannibalenfilmen werden vornehmlich englischsprachige Texteinblendungen verwendet.

Il Paese del sesso selvaggio mit einem ausgemachten Spielfilm zu tun haben, dessen gesamte ästhetisch-technische Machart den postulierten Ansatz unterminiert, wir würden authentischen Ritualen beiwohnen, die exakt so auch ohne Präsenz der Filmkamera stattgefunden hätten. (Seelinger 2022, S. 368)

Eine dezidierte Betrachtung der weiteren Kannibalenfilme zeigt indessen, dass sie wiederholt interne Authentizitätssignale nutzen und dabei an die ästhetisch-technische Machart der Mondo-Filme anschließen. Wiederkehrend sind die Verwendung von «(synchrone[n]) O-Töne[n]» (Kammerer/Kepser 2014, S. 33), «Interviews (talking heads)» (ebd.), wie in der Exposition von *CANNIBAL HOLOCAUST*, sowie der «Verzicht auf Synchronisation dialektaler oder fremdsprachlicher Äußerungen» (ebd.), wie sie von den Indigenen gesprochen werden. Darüber hinaus weisen mehrere Filmproduktionen wie *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* oder *CANNIBAL HOLOCAUST* innerhalb der Diegese auf die Nennung des (exotischen) Handlungsraums. Die Bilder der zunächst unbekannteren Umgebung werden in *establishing shots* markiert, wobei durch Umschnitte auf die Flora und Fauna der Handlungsschauplatz ausdifferenziert wird. Gerade die Kategorie (a) stellt dabei mit einem Rekurs auf dokumentarische Filmformate deren vermeintliche Faktualität heraus. Gleichwohl müssen auch diese Sequenzen im Kontext der Genese der Filmproduktionen bisweilen kritisch gesehen werden, zumal anhand der vornehmlich exploitativen Ästhetik die These greift, dass vermeintlich dokumentarischen Bilder wie etwa die Tötung eines Affen durch eine Schlange in *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* von den Filmschaffenden intendiert oder gar inszeniert wurde. Dabei können gerade die Tiermutilationen und -tötungen als Passage zwischen der Welt der Protagonist:innen und dem Handlungsschauplatz als «Fremde» fungieren; mit den drastischen Mitteln des Exploitationfilms wird somit ein Übergang zwischen den Handlungsräumen evoziert.

Übergangsriten als Fremdheitserfahrung

Die Topografie des Handlungsraums steht in sämtlichen Kannibalenfilmen dem urbanen Lebensraum der Protagonist:innen gegenüber. So beginnt *CANNIBAL FERROX* mit einem *establishing shot* auf die Freiheitsstatue, und in einer darauffolgenden Kamerafahrt wird die New Yorker Skyline eingefangen. Nach einer mehrminütigen Exposition in New York wird in einem weiteren *establishing shot* auf den Amazonas geschnitten: In mehreren Totalen wird der zukünftige Handlungsschauplatz vermessen, welcher somit dem bekannten urbanen Raum diametral gegenübersteht. Die Protagonist:innen mitsamt der Anthropologiestudentin Dina Davis absolvieren hier einen Übergang zwischen zwei Räumen, welcher in Anlehnung an Arnold van Gennep als «räumlicher Übergang» verstanden werden soll. Nach van Gennep kann die Grenze durch heilige Gegenstände (ein Baum oder ein

Fluss) markiert sein, deren «Aufstellung an diesem Ort von Einweihungsriten begleitet» werden (van Gennep 2005, S. 26). Während solche Einweihungsriten wiederholt von Protagonist:innen erfahren werden, wie beispielsweise von Duane John Bradley in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* oder Susan Stevenson in *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE*, wird durch die Tötung eines Tieres innerhalb der Kategorie (c) ebenfalls ein Übergang markiert. Dies lässt sich an zwei Szenen aus *CANNIBAL FEROX* verdeutlichen: Während der Anreise auf einem Boot wird von einem Indigenen, welcher hier nicht als Kannibale inszeniert wird, ein Schmetterling gefangen. Kurz darauf verzehrt er den Korpus des Tieres, was von den drei Protagonist:innen beobachtet wird und bei der Anthropologiestudentin einen Brechreiz hervorruft. Es bleibt eine dezidiert somatische Reaktion auf eine befremdliche Aktion. Dies wird in einer folgenden Szene weiter ausdifferenziert: Im Dickicht des Dschungels treffen die drei Reisenden auf einen Indigenen, welcher, durch Wunden gezeichnet, mehrere Riesenlarven verzehrt. Sein Blick ist lethargisch und ohne den Beobachter:innen Aufmerksamkeit zu widmen, greift er nach einer Larve, führt das lebende Insekt zum Mund und verzehrt es (Abb. 7–8). Diese Begegnung in der Fremde stellt abermals den Übergang zwischen urbanen Großstadträumen und der exotischen Dschungelkulisse dar, welches von den Figuren gänzlich unterschiedlich erfahren wird (Abb. 9): Während Dina Davis (links im Bild) starr, scheinbar fasziniert, auf den Indigenen zu blicken scheint, wendet sich Pat (rechts im Bild) angewidert ab. Ihre Reaktion wird durch eine anschließende Detailaufnahme verstärkt, in welcher sowohl der Akt des Essens durch die Kaubewegungen als auch die offenen Wunden ausgestellt werden (Abb. 10).



7–10 *CANNIBAL FEROX* (1981): Fremdheitserfahrung als «räumlicher Übergang»

Gleichsam wird in dieser Einstellung das Abjekte fokussiert: Ausgehend von einem Konzept, welches auf Julia Kristeva zurückzuführen ist, «bezeichnet das Abjekte – das Ausgestoßene – ein liminales Phänomen zwischen Subjekt und Objekt, das die Identität des Ich bedroht. Die Erfahrung des individuell und kulturell tabuisierten Abjekten geht mit Ekel und Abscheu als Abwehrreaktionen einher und wird durch «unreine» Phänomene wie Verwesung, Körpersekrete, Fäkalien, Leichen u. Ä. ausgelöst» (Podrez 2020, S. 541). Doch es sind gerade die Abwehrreaktionen, die hier durch die Figuren eine authentische Erfahrung des Gesehenen suggerieren. Die Kamerafahrt zwischen dem Greifen nach den Larven und deren Hinführung zum Mund kommt ohne einen Schnitt aus, und erst im Anschluss nutzt die Sequenz das etablierte Schuss-Gegenschuss-Verfahren, mit welchem die Reaktionen auf das Abjekte verstärkt werden. Die Darstellung dieses Übergangs wird durch die Fremdheitserfahrungen für die Figuren transparent und somit für die Rezipierenden erfahrbar gemacht. Die dezidierte Zurschaustellung, abermals in Groß- und Detailaufnahmen, differenziert die Trennung zwischen den etablierten Figuren und den unbekanntem Indigenen, die hier ebenfalls als zunächst fremdes und später bedrohliches Kollektiv auftreten, ohne dass es hier zu einer Psychologisierung der Figuren kommt.²⁰ Da sich der Übergang jedoch nicht nur in der Begegnung mit den Kannibalen als Fremdheitserfahrung veranschaulichen lässt, sind es in den Kannibalfilmen auch die Kategorien (a) und (b), an welchen sich der Übergang zwischen den Räumen festmachen lässt. Abermals in *CANNIBAL FERROX* wird ein an einen Pflöck gebundener Nasenbär von einer Anakonda getötet und verzehrt. Während Lenzi die nahende Bedrohung der Schlange sowie die Angst des Nasenbären in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren inszeniert, und den Rezipierenden des Films somit an der indexikalischen Tiertötung teilhaben lässt, werden die Protagonist:innen durch die intradiegetischen Schreie des Nasenbären geweckt. Hiermit wird eine, auf die Kategorie (a) rekurrierende, Reaktionen der Protagonist:innen evoziert. Unabhängig von den Kategorien scheinen so die indexikalischen Tiertötungen einen ähnlichen Effekt auf die Figuren zu haben. Anhand solcher Fremdheitserfahrungen lassen sich räumliche Übergänge legitimieren.

Opferrituale als authentische Erfahrung

Auf den letzten Seiten seines Buches *Die Tränen des Eros* trägt Georges Bataille vier Fotografien eines Wodu-Rituals zusammen und notiert hierzu folgendes:

Seit jeher öffnete das Blutopfer dem Menschen die Augen für jene überraschende Wirklichkeit, die mit der alltäglichen Wirklichkeit nichts gemein hat

20 Hier entsteht eine unmittelbare Nähe zu den zeitlich in Italien produzierten Zombiefilmen, in welchen die Zombies ebenfalls als namenlose Masse auftreten und eine weitere Psychologisierung ausbleibt. Innerhalb des Kannibalfilms bilden die Figuren Marayá und Umukai eine Ausnahme.

und die in der Religion den denkwürdigen Namen des *Heiligen* bekommt. Dieses Wort läßt sich nicht einwandfrei definieren. Doch können wenige von uns sich noch, versuchsweise, vorstellen, was das *Heilige* bedeutet. Und sicher werden solche Leser sich bemühen, diese Photographien auf das Bild zu beziehen, das sie sich von der blutigen Wirklichkeit des Opfers und insbesondere des Tieropfers machen. Auf das Bild, und vielleicht auf das verwirrende Gefühl, daß abgründiges Grauen und Rausch zusammengehören – daß die Wirklichkeit des Todes, des plötzlich eintretenden Todes, gewaltiger ist als das Leben, gewaltiger und entsetzlicher. (Bataille 1981, S. 239)

Diese von Bataille beschriebene ‹blutige Wirklichkeit›, gerade beim Tieropfer, scheint seiner Einschätzung nach auf die Zuschauer:innen ein ‹verwirrendes Gefühl› auszulösen, welches zwischen Leben und Tod changiert. Wenngleich Batailles Ausführungen am ehesten in Alan Parkers ANGEL HEART eine audiovisuelle Entsprechung finden, läßt sich dieses Konzept gerade innerhalb der Kategorie (c) wiederfinden. Um diese Opferhandlung mit der Relevanz einer Tiertötung zusammenzuführen, sei ergänzend eine Passage aus Batailles *Die Erotik* herangezogen:

In der Opferhandlung findet nicht nur eine Entblößung, sondern eine Tötung des Opfers statt [...]. Das Opfer stirbt, und die Anwesenden haben an einem Element teil, das sein Tod offenbart. Dieses Element ist das, was man, mit den Religionshistorikern, das *Sakrale* nennen kann. Das Sakrale ist eben die Kontinuität des Seins, die denen offenbart wird, die ihre Aufmerksamkeit in einem feierlichen Ritus auf den Tod eines diskontinuierlichen Wesens richten. Durch den gewaltsamen Tod wird die Diskontinuität eines Wesens gebrochenen: Das, was bleibt und was in der eintretenden Stille die angstvollen Seelen spüren, ist die *Kontinuität* des Seins, der das Opfer zurückgegeben wurde. Nur eine spektakuläre Tötung, die unter Bedingungen vollzogen wird, die der Feierlichkeit und Gemeinschaftlichkeit der Religion entsprechen, ist geeignet, zu offenbaren, was gewöhnlich der Aufmerksamkeit entgeht. (Bataille 2020, S. 33f.)

Bataille sieht in dem Opfer ein heiliges Element, mit welchem sich etwa die Akteur:innen oder auch die Rezipient:innen einer ‹inneren Erfahrung› aussetzen können, respektive «die Zustände der Ekstase, der Verzückung oder wenigstens einer meditativen Gemütsbewegung» (Bataille 2017, S. 14).

Wie bereits die zuvor genannte Texteinblendung aus *ULTIMO MONDO CANNIBALE* suggeriert, sind es wiederholt Zeremonien und Rituale, welche zur vermeintlich authentischen Darstellung der Kannibalenstämme beitragen. Jene Rituale und Zeremonien sind vornehmlich mit sexueller Gewalt konnotiert, so etwa die ritualisierte Vergewaltigung einer Indigenen in *CANNIBAL HOLOCAUST* oder



11 LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE (1978): Der Leguan als Opfertier

die sakrale Reinigung der Protagonistin aus *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE*.²¹ Die Opferung von Figuren stellt indessen eine Randerscheinung dar; als ikonisch dürfte allenfalls die an den Brüsten aufgehängte Pat aus *CANNIBAL FEROX* sein. Da sich sexuell ausgerichtete Gewaltakte wiederholt an die primären und sekundären Geschlechtsteile richten, beispielsweise die Kastrationen oder Vergewaltigungen in *MANGIATI VIVI!*, *CANNIBAL HOLOCAUST* und *CANNIBAL FEROX* sind hier im Sinne Batailles keine dezidierten Opferungen zu bestimmen. Das von Bataille genannte Tieropfer, welches bereits in den Ausführungen zur Kategorie (c) angeschnitten wurde, findet jedoch wiederholt Berücksichtigung. Als Beispiel wird hierfür abermals auf die Opferung des Leguans aus *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* eingegangen: Nachdem Edward Foster die Spinne getötet hat, wird das eigentliche Opferritual von den Indigenen als etablierter Ablauf durchgeführt. Der am Oberkörper zusammengebundene Leguan wird auf dem Rücken liegend durch mehrere Hände am Boden fixiert und schließlich der Länge nach aufgeschnitten (Abb. 11). Bevor das Tier mit dem Messer verletzt wird, folgt ein kurzer Zoom auf den Brustkorb des Leguans, in welchem die Atembewegung zu sehen ist. Die Reaktionen der Protagonist:innen sind durch die Einordnung des Rituals indessen weniger emotional, da eine situative Rahmung durch die erklärenden Worte Fosters erfolgt, nach welchem die nachfolgende Tötung des Leguans als Opfergabe für die zuvor getötete Spinne erhalten soll. In *Totem und Tabu* skizziert Sigmund Freud (2009, S. 420f.) die Besonderheit des ›Opfertiers‹ und führt aus, dass die Opferung als Stammeskollektiv zu erfolgen hat, was wiederum innerhalb der Kategorie (c) und (d) einen zentralen Unterschied bildet. Während *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* eine dramaturgische Legitimation entwickelt, bleibt etwa die in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* inszenierte und in *MANGIATI VIVI!* wiederverwendete Tötung eines Krokodils ohne eine solche Entsprechung. Auch wird auf den anschließenden Fleischverzehr verzichtet, sodass die Sequenz

21 An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass die Kannibalenfilme insbesondere in diesen Szenen sowie in den späteren Racheakten durch die Kannibalen das Inhumane und Misogyne der Filme geradezu herausstellen. Dies gerade im Kontext des *shockumentary* sowie des subversiven italienischen Genrekinos dieser Zeit differenziert aufzuarbeiten, bleibt Aufgabe zukünftiger Forschungsarbeiten.

keinerlei dramaturgische Entsprechung findet. Auffallend sind indessen die wiederkehrenden Ästhetiken der beiden Tiertötungsszenen. Ähnlich wie in *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* inszeniert Lenzi die Tötung des Krokodils vornehmlich in Groß- und Detaileinstellungen, welche durch den wiederholenden Einsatz eines Zooms präzisiert werden. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden schließlich in weiteren Großaufnahmen die Gesichtspartien mitsamt den entsprechenden Reaktionen inszeniert. Die Legitimationsstrategien sind dabei der Ästhetik der Tiertötungen und -mutilationen untergeordnet. Lenzi, Deodato und Martino nutzen für die Inszenierung dieser Standardsituationen ähnliche filmsprachliche Mittel, sodass in Groß- und Detailaufnahmen zunächst die letzten Regungen der (Opfer-)Tiere und anschließend das Abjekte in Form von Blut und Innereien festgehalten werden. So findet die eingangs von Bataille zitierte ‹spektakuläre Tötung› in der exploitativen Ästhetik seine audiovisuelle Entsprechung, welche sich hier von den gewohnten symbolisch-ikonischen Darstellungen der Gewalt durch den Index abermals steigert.

Während innerhalb der Kategorie (c) die Tiertötungen entweder mit dem Verzehr eines Tieres verbunden oder Bestandteil eines Rituals sind, existiert zudem eine hybride Form dieser Kategorie, auf welche abschließend eingegangen sei: Die rituelle Tötung eines Tieres in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO*, welche in *CANNIBAL FERROX* seine symbolisch-ikonische Entsprechung findet (vgl. Seelinger 2022, S. 422). Nachdem Bradley nach mehreren ‹Initiationsriten› (vgl. van Gennep 2005, S. 70–113) in der Gemeinschaft der Indigenen aufgenommen wurde, wird in Anwesenheit des Stammesältesten, Marayà, und weiteren Indigenen ein Affe in einer Holzkonstruktion fixiert, in welcher lediglich der obere Teil des Schädels hervorlugt (Abb. 12). Dieser wird schließlich von einem Indigenen mit einem Schwert ruckartig abgetrennt, sodass das Gehirn des Tieres freiliegt. Die Hirnmasse wird zunächst in einer Detailaufnahme fokussiert, mit einem Zoom wird anschließend der leblose Affe in der Holzkonstruktion kadriert. Während die anschließenden Großaufnahmen der Gesichter von Bradley und Marayà zunächst emotionale Betroffenheit suggerieren – ersterer wendet seinen Blick ab –, werden anschließend vom Stammesältesten und später von weiteren Figuren Teile des Gehirns verzehrt. Dieser gewaltsame, im Vergleich zu anderen Tiertötungen je-



12 *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* (1972): Die indexikalische Tiertötung eines Affen ...



13 CANNIBAL FEROX (1981): ... findet in der ikonisch-symbolischen Tötung einer Filmfigur seine intramediale Entsprechung

doch ungleich rascher eintretende Tod findet durch die Verwendung einer scheinbar eigens dafür hergestellten Konstruktion sowie die Anwesenheit des Stammesältesten eine rituelle Verankerung. Der Verzehr des tierischen Gehirns findet mit der ikonisch-symbolischen Tötung von Mike Logan aus CANNIBAL FEROX eine intramediale Entsprechung. So ist sowohl die Holzkonstruktion eine ähnliche, und auch hier wird mit einem Messer rückartig die Schädeldecke geöffnet und die Hirnmasse freigelegt (Abb. 13). Diese Hinrichtung folgt aber keinem sakralen Opfer und kulminiert abermals in einem inhumanen Akt der Gewalt. Der intramediale Rekurs auf IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO, mitsamt des Vorwissens zu den indexikalischen Tiertötungen, stellt abermals das subversive Potenzial des Genres heraus: Da unmittelbar nach der Veröffentlichung juristisch gegen CANNIBAL HOLOCAUST vorgegangen wurde – man vermutete, dass innerhalb der Produktion Darsteller:innen getötet wurden (vgl. Seelinger 2022, S. 383 f.) – scheint Lenzi erneut auf diese Grenzüberschreitung zu verweisen, wohlwissend, dass die intramediale Bezugnahme anstelle einer indexikalischen nun eine symbolisch-ikonische Tötung markiert. Mit CANNIBAL FEROX als vorläufigen Endpunkt des kurzlebigen Kannibalenfilms hat Lenzi hier gewissermaßen eine Rahmung geschaffen, welche die exploitative Ästhetik des Genres zusammenzufassen scheint.

Tiertötungen als Markierung des Souveräns

Bislang wurden die Tiertötungen im Kannibalenfilm vornehmlich innerhalb der ersten drei Kategorien einer genaueren Betrachtung unterzogen. Innerhalb der Kategorien (b) und (c) kommt den Protagonist:innen eine beobachtende und bewertende Funktion zu. Es sind bestenfalls authentische Reaktionen, in welchen nach Schilling eine Beobachtung mit einer Erwartung übereinstimmen kann. Diese Reaktionen können dabei für die Rezipierenden eine stellvertretende Funktion übernehmen: Wie die Figuren in CANNIBAL FEROX (siehe nochmals Abb. 9) wird fasziniert auf diese Fremdheitserfahrung geschaut, oder der Blick wird, nicht zuletzt durch die Markierung des Abjekten, angewidert von den indexika-

lischen Bildern abgewendet. Gleichsam prägen die Bilder die mitunter rassistischen Ressentiments der Filmschaffenden, denn während die titelgebenden kanibalistischen Akte meist am Ende der Filme ihre audiovisuelle Entsprechung finden, werden durch die indexikalischen Tiertötungen die meist namenlosen Indigenen als Wilde degradiert und als antagonistische Masse inszeniert. Doch mit der Kategorie (d) löst sich diese Dialektik auf. Eine bereits genannte Legitimationsstrategie liegt in dem Selbstschutz der Figuren; so wurde beispielsweise die Spinne in *LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE* nicht zum Vergnügen, sondern vielmehr zum vermeintlichen Selbstschutz getötet. Eine Strategie, die sich auch in verwandten Genreproduktion wie in *CANNIBAL HOLOCAUST* anhand der Tötung einer Spinne und einer Schlange finden lässt (vgl. Seelinger 2022, S. 398 f.). Damit haben sowohl die sakralen Opferhandlungen, als auch die Tötung zum Fleischverzehr sowie die Tötung als Verteidigung eine Funktion, die sich im weiteren Sinne dramaturgisch legitimieren lassen können. Die Gemeinsamkeiten dieser unterschiedlichen Betrachtungen liegen bislang nur in der ästhetisch-technischen Inszenierung dieser Standardsituationen. Doch was ist, wenn diese Tiere nun zum Vergnügen der Figuren oder gar der Rezipient:innen verstümmelt oder getötet werden?

Ein letztes Mal soll der Blick auf die zu Beginn skizzierte Szene aus *CANNIBAL HOLOCAUST* geworfen werden: Migel tötet in einer Großaufnahme einen Nasenbären. Weder handelt es sich hier um ein gefährliches Tier, noch wird der anschließende Verzehr des Tieres inszeniert, welcher für die gesamte Forschungsgruppe ohnehin spärlich ausfallen dürfte. Der erfreute Blick Migels anlässlich der Hinrichtung des Nasenbären intendiert ein Vergnügen an der Tötung des Tieres selbst. Die Figur erhebt sich hier zum «Souverän». ²² Nach Bataille scheint es zunächst «nicht verwunderlich, wenn das Streben nach Souveränität mit dem Verstoß gegen ein oder mehrere Verbote verbunden ist» (Bataille 2011, S. 169). Um sich also zum Souverän zu erheben, ist eine bewusste Grenzüberschreitung oder ein Tabubruch notwendig, was sich abermals an die bisherigen Ausführungen zur Tiertötung und -mutilation koppeln lässt. Zur Exemplifizierung der Souveränität sei zunächst erneut auf die sakrale Tötung des Affen aus *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* verwiesen: Der Stammesälteste erscheint hier in seiner Funktion als vermeintlicher Souverän und befiehlt die zeremonielle Hinrichtung des Affen. Er selbst führt die Tötung nicht aus, darf jedoch mit dem Verzehr des Gehirns beginnen. Wenngleich die Tötung sowie der Verzehr seitens der Rezipierenden Irritationspotenzial aufweisen kann, handelt es sich hier nicht etwa um einen «negativen Ritus», welcher nach van Gennep (2005, S. 18) für die Bestimmung eines Tabus essenziell wäre.

22 Zur Konkretisierung der Souveränität im narrativen Film sei auf Stigleggers (2006) Ausführungen zu *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* und *THE MOST DANGEROUS GAME* verwiesen.



14 IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO (1972): Kollektives Vergnügen an indexikalischen Tiermutilationen

Die souveräne Machtausübung kann sich indessen in den Kategorien (b), (c) und (d) äußern.²³ So ist es *eine* Filmfigur, die bewusst ein Beutetier an einen Holzpflock bindet, wie etwa in *CANNIBAL FEROX*. Das Kollektiv hingegen bildet eine Besonderheit: Hier werden, mitunter durch emphatische Reaktionen, Tiere geschlachtet – zu denken wäre an die Krokodile aus *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* und *ULTIMO MONDO CANNIBALE* – oder es werden Wettkämpfe inszeniert, in welchen zum Vergnügen der Masse in einer Arena oder auf einem Feld zwei Tiere gegeneinander kämpfen. Diese Tierkämpfe sind meist auf Mutilationen reduziert: wie etwa die Hahnenkämpfe in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* und in dem Trittbrettfahrerfilm *PAPAYA DEI CARAIBI* oder der explizit inszenierte – und ebenfalls in *MANGIATI VIVI!* recycelte – Kampf eines Mungos mit einer Schlange in *IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO* (Abb. 14). Der Souverän bleibt indessen unbestimmt; da auch in diesen Tierkämpfen wiederholt Großaufnahmen verwendet und die Verwundungen dezidiert betrachtet werden, bleibt der Initiator unerkannt. Die Gewaltbereitschaft geht hier also von einem Kollektiv aus, welches wiederholt sichtlich Vergnügen empfindet.

Der markierte Souverän erscheint indessen durch die Implementierung eines Antagonisten wie etwa Melvyn Jonas aus *MANGIATI VIVI!*, welcher sich innerhalb des Dschungels eine esoterisch anmutende Sekte heranzüchtet. Dessen Souveränität kulminiert in folgender gewalttätiger Machtausübung: Innerhalb eines Rituals tötet Jonas eine Schlange, deren Blut an einen phallusähnlichen Pflock geschmiert wird, mit welchem er schließlich Sheila penetriert, die sich in Trance befindet. Kurzum: Der Kannibalenfilm variiert diese «eigene Lust an Souveränität und Machtausübung» (Stiglegger 2006, S. 185), welche sich neben der Gewaltausübung an Figuren auch anhand von Tiertötungen manifestiert. Die Gewalt wird

23 Sofern sich die Filmschaffenden bei den vermeintlich dokumentarischen Aufnahmen der Kategorie (a) aktiv eingemischt und beispielsweise einen Affen bewusst in die Nähe einer Schlange gebracht haben (oder umgekehrt), würde es sich ebenfalls um einen «souveränen» Akt handeln.

dabei sowohl indexikalisch als auch durch die anschließende Vergewaltigung ikonisch-symbolisch markiert. Während Jonas hier als Souverän erscheint, kann dies auch von einer bestimmbar Gruppe – im Gegensatz zu einem unbestimmten Kollektiv – ausgeführt werden; weshalb die letzte Explikation sich der paradigmatischen Tier-Snuff-Szene zuwendet: der indexikalischen Tötung der Wasserschildkröte in *CANNIBAL HOLOCAUST* (vgl. Seelinger 2022, S. 406 f.).

Das Filmteam um Alan Yates erhebt sich innerhalb der Binnenhandlung zum Souverän; Yates erschießt ein Schwein, die Männer vergewaltigen eine indigene Frau und brennen eines der Dörfer nieder. In einer mehrminütigen Sequenz zieht das Filmteam eine Wasserschildkröte an Land, dreht sie auf den Panzer und beginnt zunächst mit der Mutilation des Tieres (Abb. 15): Nur mit mehreren Messerhieben gelingt es ihnen, das Tier zu köpfen. Anschließend werden mit einem Messer weitere Gliedmaßen abgetrennt. Schließlich wird der untere Panzer des Tieres entfernt, und die Figuren laben sich an den Innereien des Tieres. Während auf Seiten der Männer dieser Vorgang emphatisch ausgeführt wird, reagiert Faye Daniels verhalten, bis sie sich schließlich abwendet und übergibt (Abb. 16). Das Erbrochene wird von den Kameramännern, ähnlich wie die Innereien der Schildkröte, in Groß Einstellungen gebannt (Abb. 17). Visualisiert wird hier die «morbide Neugier auf das Innere des fremden Körpers» (Stiglegger 2006, S. 189), was nicht zuletzt durch die Sichtbarwerdung des Abjekten – die Innereien des Tieres sowie des Erbrochenen – hergestellt wird. Durch das Abjekte wird die Reaktion auf diese mehrminütige Sequenz abermals transparent und für die Rezipierenden erfahrbar. Der grenzüberschreitende Moment wird durch den abschließen-



15–18 *CANNIBAL HOLOCAUST* (1980): Neugier auf das kreatürliche Innere des fremden Körpers

den Verzehr der Schildkröte legitimiert (Abb. 18). Auffällig ist, dass Daniels sich an dem Fleischverzehr beteiligt und diese Einstellung als distanzierte Halbtotale einen Gegenentwurf zur emphatischen Tiertötung bildet. Der souveräne Akt der Tiertötung findet hier seinen dramaturgischen wie filmästhetischen Höhepunkt; gleichwohl zeigen die bereits genannten weiteren Taten des Filmteams, dass sich die Souveränität zwar anhand der indexikalischen Tiertötungen nachvollziehen, jedoch nicht auf diese beschränken lässt.

4 Authentische Reaktionen auf indexikalische Tode: (K)ein Schlusswort

In den letzten von Professor Monroe und weiteren Personen aus der Medienbranche gesichteten Filmrollen filmt das Dokumentarsteam um Alan Yates eine gepfälte Frau, und die beiden Kameramänner bemühen sich abermals um Groß- und Detailaufnahmen. Anschließend fokussiert einer der Kameramänner in einer Großaufnahme die Gesichter von Yates und Daniels. Während Daniels betroffen auf den toten Körper blickt, schaut Yates zunächst mit einem Grinsen auf die gepfälte Frau (Abb. 19). *Watch it, Alan, I'm shooting*, berichtet ihn einer der Kameramänner. Ruckartig ändert Yates sein Gesichtsausdruck und evoziert somit Betroffenheit (Abb. 20). Während die Kamera näher an sein Gesicht heranzoomt, beginnt er die Eindrücke zu artikulieren: *Oh, good Lord! It's – it's unbelievable. It's horrible. I can't understand the reason for such cruelty. It must have something to*



19–20 CANNIBAL HOLOCAUST (1980): Professionalität im situativ angepassten Verhalten

do with an obscure sexual rite or – with the almost profound respect these primitives have for – virginity.

Nochmals mit Schilling gesprochen, lässt sich hier eine ‚Ambiguitätstoleranz‘ beobachten. «Als ‚Ambivalenz‘ kann man [...] die Gleichzeitigkeit zweier Zustände oder Verhaltensweisen bezeichnen, die einander eigentlich widersprechen. [...] ‚Ambiguität‘ dagegen erfasst die Wertschätzung dieser Gleichzeitigkeit [...]. ‚Ambivalenz‘ meint also eine bestimmte Struktur (z. B. in einem Text oder Kunstwerk), ‚Ambiguität‘ die wertschätzende Wahrnehmung dieser Struktur.» (Schilling 2020, S. 143) Dies äußert sich zum einen durch das laszive Interesse

an den vorangegangenen Gewaltbeobachtungen und späteren -ausführungen, als auch, zum anderen, durch das Agieren als (in der Mondo-Tradition stehender) Dokumentarfilmer, welcher *en passant* Betroffenheit suggeriert – und dies, neben der Mimik, durch eine kurze Rede zu artikulieren versucht. Aus diesem situativ angepassten Verhalten entsteht gleichsam eine ›Professionalität‹ «im Sinne des Ausfüllens einer bestimmten (z. B. beruflichen oder gesellschaftlichen) Rolle» (ebd., S. 139). Yates fungiert hier – obwohl er zunächst als Voyeur erscheint – gleichsam als Regisseur sowie als Narrator des Dokumentarfilms. Mit letzterem wird zudem auf ein weiteres internes Authentizitätssignal rekurriert.

Der vermeintlich medienreflexive Film *CANNIBAL HOLOCAUST* stellt die bislang skizzierten Szenen als gefundenes Filmmaterial aus, welches wiederum von Monroe und einigen Personen der Fernsehbranche gesichtet wird. Während die Gräueltaten zu sehen sind, zu welchen neben den indexikalischen Tiertötungen auch ikonisch-symbolische Mutilationen und Tötungen von Indigenen sowie mehrere Vergewaltigungen gehören, werden wiederholt entsprechende Reaktionen der vier Figuren eingeblendet. Betroffenheit wird hier durch die Mimik innerhalb der Gesichtspartie markiert, da Deodato wiederholt auf Halbnah- (Abb. 21), Nah- und Großaufnahmen setzt. Nachdem nun die letzte Filmrolle mit zunehmender Betroffenheit rezipiert wurde, herrscht bezüglich des Umgangs mit dem Filmmaterial zunächst kollektive Unsicherheit (Abb. 22). Um nun von den



21–22 *CANNIBAL HOLOCAUST*
(1980): Kollektive
Betroffenheit

Reaktionen der innerfilmischen Diegese auf die der Rezipierenden zu gelangen, führt Seelinger folgendes aus:

Monroes Finalfrage, wer denn nun die wirklichen Kannibalen seien, die Naturvölker des Amazonaswaldes oder aber die Medienschaffenden und ihre Auftraggeber der westlichen Welt, kann demnach in einer 180-Grad-Drehung auch auf das Publikum von *Cannibal Holocaust* selbst angewendet werden – ein Publikum, das immerhin bereit gewesen ist, ein Billett für einen Film dieses Namens zu lösen, aufgrund der exploitativen Werbekampagne wohl größtenteils im Glauben, dass es die sexuelle, ritualistische, indexikalische Gewalt eines weiteren typischen Kannibalen-Films erwarten wird. (Seelinger 2022, S. 389)

Die Erwartungshaltung des Publikums mag also erfüllt sein. Obgleich Deodato mit CANNIBAL HOLOCAUST ungleich reflektierter die Trennung zwischen Fiktionalität und Faktualität aushebelt (vgl. Meteling 2006, S. 169f.; Seelinger 2022, S. 376), scheitert dieser Film letztlich an seiner eigenen Medienkritik: Während die indexikalischen Tiertötungen vornehmlich in den vermeintlich faktualen Filmrollen der Dokumentarfilmer:innen zu verorten sind, und somit bereits durch die spätere Sichtung unter der Leitung von Professor Monroe eine erste Bewertung bekommen, verzichtet Deodato nicht darauf, eine solche indexikalische Tiertötung in all ihrer Explizitheit auch innerhalb der fiktionalen Rahmenhandlung zu inszenieren. Wenngleich Monroe dies mit den Worten *It's dying, that for sure* kommentiert, diskreditiert Deodato hier seinen medienkritischen Habitus und verweigert sich gewissermaßen seiner eigenen Bemühungen. So spricht Stiglegger im Kontext seiner ‚Seduktionstheorie‘ von einer «obszöne[n] Direktheit der sensationsgierigen Konfrontationsästhetik des Exploitationfilms» (Stiglegger 2006, S. 191), welche unweigerlich auf die hier skizzierten Kannibalenfilme zutrifft und der Deodato ebenfalls verfällt.²⁴ Gleichwohl erlauben die Figuren eine Bewertung dieser verfilmten Szenen. Doch ob nun die Figuren aus CANNIBAL HOLOCAUST den ikonisch-symbolischen Tod oder eine indexikalische Tiertötung betrachten: Die Reaktion bleibt eine ähnliche. Um die Frage zu klären, wie nun mit dem gefundenen Filmmaterial umgegangen werden kann, werden die Rollen entwickelt und rezipiert. Die Figuren müssen hier ein moralisches Urteil fällen, wobei sie es scheinbar «für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind» (Sontag 2003, S. 111).

24 Stiglegger bezieht sich bei seinen Ausführungen zu CANNIBAL HOLOCAUST und LO QUARTATORE DI NEW YORK auf zwei emblematische Vertreter des italienischen Genrekinos: Am Beispiel von letzterem führt Stiglegger aus, «dass sich dem Film selbst keine kritische Reflexion dieser Mechanismen zumessen lässt» (Stiglegger 2006, S. 191). Eine These, die auch auf verwandte exploitative Filmproduktionen zutreffen würde.

Somit erlauben sie den Rezipierenden eine exemplarische Bewertung jener (indexikalischen) Todesszenen. Gerade mit dem eventuellen Wissen um die Tiertötungen bildet sich so eine neue Wirklichkeitsnähe aus. Diese «entsteht dort, wo ein Film seine Zeichenhaftigkeit und seine Gemachtheit erfolgreich verleugnen kann und so einen Wirklichkeitseffekt schafft» (Moldenhauer 2016/2017, S. 160). Dieser Wirklichkeitseffekt kann nicht zuletzt durch das dem Kannibalenfilm inhärente «Prinzip der maximalen Sichtbarkeit» (Meteling 2006, S. 169) entstehen, dessen Drastik in den indexikalischen Aufnahmen der Tiertötungen zu kulminieren scheint.

Der Tier-Snuff bleibt gerade im Kontext des exploitativen Genrekinos virulent und stellt nicht zuletzt auch die Rezipierenden vor eine ethisch-moralische Herausforderung.²⁵ Während die Filme hierfür innerhalb der Diegese mit divergierenden Legitimationsstrategien wie Übergangsriten oder der Markierung des Souveräns aufwarten, fordern sie die Rezipierenden selbst zu einer Positionierung oder gar einer authentischen Reaktion heraus. In *Paßwörter* spricht Jean Baudrillard (2002, S. 34) von der ‹Transparenz des Bösen› und führt aus, dass die Bekämpfung des Bösen gleichzeitig die Energie des Bösen reaktiviert. Dem Tier-Snuff der Kannibalenfilme zu begegnen, setzt demnach voraus, sich dem transgressiven Moment der Szenen bewusst zu werden und das Böse in Form eines indexikalischen Todes zu rezipieren. «Die Darstellung des Todes», so Vivian Sobchack (2012, S. 171), «ist ein indexikalisches Zeichen für etwas, das immer über die Repräsentation hinausgeht und jenseits der Grenzen von Codierung und Kultur liegt. Der Tod setzt alle Codes außer Kraft.» Dabei ist es nicht zuletzt das Wechselspiel zwischen ‹Fiktionalität› und ‹Faktualität›, welches zur Schaulust des Kannibalenfilms beiträgt und die Zuschauer:innen herausfordert.

Filmverzeichnis

AFRICA ADDIO (I 1966), Regie und Drehbuch: Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi.	APOCALYPSE DOMANI (I/E 1980, ASPHALTKANNIBALEN), Regie: Antonio Margheriti, Drehbuch: Antonio Margheriti, Dardano Sacchetti.
ANGEL HEART (USA/GB 1987), Regie: Alan Parker, Drehbuch: Alan Parker, William Hjortsberg.	APOCALYPSE NOW (USA 1979), Regie: Francis Ford Coppola, Drehbuch: Francis Ford Coppola, John Milius.
ANTROPOPHAGUS (I 1980, MAN EATER – DER MENSCHENFRESSER), Regie: Joe D’Amato, Drehbuch: George Eastman, Joe D’Amato.	EL CANÍBAL (E/F/BRD 1980, JUNGFRAU UNTER KANNIBALEN), Regie: Jess Franco, Drehbuch: Julián Esteban, Jess Franco.

25 Um dieser Herausforderung zu entgehen, bieten einige Distributionsunternehmen sogenannte tiersnufffreie Schnittfassungen an, welche um die Inhalte der vier Kategorien bereinigt sind. Die bewusste Rezeption einer solchen Fassung setzt jedoch das Wissen um den vorhandenen Tier-Snuff voraus.

- CANNIBAL FEROX (I/E 1981, DIE RACHE DER KANNIBALEN), Regie und Drehbuch: Umberto Lenzi.
- CANNIBAL HOLOCAUST (I 1980, NACKT UND ZERFLEISCHT), Regie: Ruggero Deodato, Drehbuch: Gianfranco Clerici.
- CHASSE À L'HIPPOTAME SUR LE NIL BLEU (F 1908), Regie: Alfred Machin.
- CHASSE À LA PANTHÈRE (F 1909), Regie: Alfred Machin.
- EARTH (F/GB/D/USA 2007, UNSERE ERDE – DER FILM), Regie: Alastair Fothergill, Mark Linfield, Drehbuch: Leslie Megahey, Alastair Fothergill, Mark Linfield.
- ELECTROCUTING AN ELEPHANT (USA 1903), Regie: Jacob Blair Smith oder Edwin S. Porter.
- EMANUELLE E GLI ULTIMI CANNIBALI (I 1977, NACKT UNTER KANNIBALEN), Regie: Joe D'Amato, Drehbuch: Joe D'Amato, Romano Scandariato.
- THE GREEN INFERNO (USA 2013), Regie: Eli Roth, Drehbuch: Eli Roth, Guillermo Amoedo.
- IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN (BRD 1978), Regie und Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder.
- INFERNO IN DIRETTA (I 1985, CUT AND RUN), Regie: Ruggero Deodato, Drehbuch: Cesare Frugoni, Dardano Sacchetti.
- MANGIATI VIVI! (I 1980, LEBENDIG GEFRESSEN), Regie und Drehbuch: Umberto Lenzi.
- MONDO CANE (I 1962), Regie und Drehbuch: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara.
- MONDO CANNIBALE (F 1980, MONDO CANNIBALE 3 – DIE BLONDE GÖTTIN DER KANNIBALEN), Regie: Jess Franco, Drehbuch: Marius Lesoeur, Jess Franco, Jean Rollin.
- MONDO CANNIBALE (I 2003, CANNIBAL WORLD), Regie: Bruno Mattei, Drehbuch: Bruno Mattei, Gianni Paolucci.
- LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE (I 1978, DIE WEISSE GÖTTIN DER KANNIBALEN), Regie: Sergio Martino, Drehbuch: Cesare Frugoni, Sergio Martino.
- THE MOST DANGEROUS GAME (USA 1932, GRAF ZAROFF – GENIE DES BÖSEN), Regie: Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, Drehbuch: James Ashmore Creelman.
- NATURA CONTRO (I 1988, THE GREEN INFERNO), Regie: Antonio Climati, Drehbuch: Franco Prosperi, Antonio Climati, Federico Moccia, Lorenzo Castellano.
- NELLA TERRA DEI CANNIBALI (I 2003, LAND OF DEATH), Regie: Bruno Mattei, Drehbuch: Gianni Paolucci, Bruno Mattei.
- NUDO E SELVAGGIO (BR/I 1985, AMAZONAS – GEFANGEN IN DER HÖLLE DES DSCHUNGELS), Regie und Drehbuch: Michele Massimo Tarantini.
- ONE LIFE (GB 2011, UNSER LEBEN), Regie und Drehbuch: Michael Gunton, Martha Holmes.
- IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO (I 1972, MONDO CANNIBALE), Regie: Umberto Lenzi, Drehbuch: Francesco Barilli.
- PAPAYA DEI CARAIBI (I 1978, PAPAYA – DIE LIEBESGÖTTIN DER KANNIBALEN), Regie: Joe D'Amato, Drehbuch: Renzo Maietto, Joe D'Amato.
- SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (I/F 1975, DIE 120 TAGE VON SODOM), Regie: Pier Paolo Pasolini, Drehbuch: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti.
- SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZONIA (I 1985, AMAZONIA – KOPFJAGD IM REGENWALD), Regie: Mario Gariazzo, Drehbuch: Francesco Prosperi.

- SEARCHING FOR CANNIBAL HOLOCAUST (USA 2021), Regie und Drehbuch: Calum Waddell, Naomi Holwill.
- LO SQUARTATORE DI NEW YORK (I 1982, DER NEW YORK RIPPER), Regie: Lucio Fulci, Drehbuch: Gianfranco Clerici, Vincenzo Mannino, Lucio Fulci, Dardano Sacchetti.
- Стачка (UdSSR 1925, STREIK), Regie: Sergej Michailowitsch Eisenstein, Drehbuch: Grigori Alexandrow, Sergej Eisenstein, Ilja Krawtschunowski, Walerian Pletnjow.
- EL TESORO DE LA DIOSA BLANCA (E/F 1983, MONDO CANNIBALE 4 – NACKT UNTER WILDEN), Regie und Drehbuch: Jess Franco.
- TRADER HORN (USA 1931), Regie: W. S. Van Dyke; Drehbuch: Richard Schayer, Cyril Hume, Dale Van Every, John T. Neville.
- ULTIMO MONDO CANNIBALE (I 1977, MONDO CANNIBALE, 2. TEIL – DER VOGELMENSCH), Regie: Ruggero Deodato, Drehbuch: Gianfranco Clerici, Renzo Genta.
- WEEK END (F 1967, WEEKEND), Regie und Drehbuch: Jean-Luc Godard.
- Literaturverzeichnis**
- Bataille, Georges (1981): *Die Tränen des Eros*. Übers. aus d. Frz. von Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz.
- Bataille, Georges (2011): *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet*. Übers. aus d. Frz. von Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz.
- Bataille, Georges (2017): *Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953*. Übers. aus d. Frz. von Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz.
- Bataille, Georges (2020): *Die Erotik*. Übers. aus d. Frz. von Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz.
- Bataille, Georges (2021): *Der verfemte Teil. Versuch einer allgemeinen Ökonomie*. Übers. aus d. Frz. von Traugott König. Berlin: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean (2002): *Paßwörter*. Übers. aus d. Frz. von Markus Sedlaczek. Berlin: Merve.
- Bernard, Mark (2016): «The only monsters here are the filmmakers»: animal cruelty and death in Italian cannibal films». In: Baschiera, Stefano / Hunter, Russ (Hg.): *Italian Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 191–206.
- Buschka, Sonja / Gutjahr, Julia / Sebastian, Marcel (2013): «Gewalt an Tieren». In: Gudehus, Christian / Christ, Michaela (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 75–83.
- Corso, Denny (2008): *Cannibal Movie Chronicles*. Hille: MPW.
- Drogl, Paul (2013): *Vom Fressen und Gefressenwerden. Filmische Rezeption und Re-Inszenierung des wilden Kannibalen*. Marburg: Tectum.
- Freud, Sigmund (2009): «Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912–13)». In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 9. *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 287–444.
- Kammerer, Ingo / Kepser, Matthis (2014): «Dokumentarfilm im Deutschunterricht. Eine Einführung». In: Dies. (Hg.): *Dokumentarfilm im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 11–72.

- Keßler, Christian (2018): *Endstation Gänsehaut. Eine persönliche Reise durch das Horrorkino*. Berlin: Schmitz.
- Körner, Julian (2023): «Irritationen in Gelb. Narrative und filmästhetische (Un-)Bestimmtheiten im Giallo-Thriller». In: Preußner, Heinz-Peter / Schlickers, Sabine (Hg.): *Bestimmte Unbestimmtheit. Offene Struktur und funktionale Lenkung in audiovisuellen Medien*. Marburg: Schüren, S. 175–210.
- Krützen, Michaela (2001): «I'm having an old friend for dinner». Ein Menschenfresser im Klassischen Hollywoodkino». In: Fulda, Daniel / Pape, Walter (Hg.): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 483–531.
- Krützen, Michaela (2007): *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lipp, Thorolf (2016): *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren.
- Meteling, Arno (2006): *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorkino*. Bielefeld: Transcript.
- Moldenhauer, Benjamin (2013): «Horrorkino». In: Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin: de Gruyter, S. 193–208.
- Moldenhauer, Benjamin (2016/2017): *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorkino*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Needham, Gary (2003): «Playing with Genre: Defining the Italian Giallo». In: Schneider, Steven Jay (Hg.): *Fear Without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*. Godalming: FAB Press, S. 135–144.
- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Übers. aus d. Frz. von Heinz-B. Heller und Matthias Steinle. Marburg: Schüren.
- Pandel, Hans-Jürgen (2022): «Authentizität». In: Mayer, Ulrich / Pandel, Hans-Jürgen / Schneider, Gerhard / Schönemann, Bernd (Hg.): *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Frankfurt a. M.: Wochenschau, S. 34–36.
- Pierce, Charles Sanders (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. und übers. aus d. am. Engl. von Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Podrez, Peter (2020): «Der Horrorkino». In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 539–555.
- Preußner, Heinz-Peter (2018): «Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte und agierende Gewalt – im Bild. Eine Einführung». In: Ders. (Hg.): *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Marburg: Schüren, S. 7–36.
- Rauchfleisch, Udo (2019): «Wer liebt, der ist ans Kreuz genagelt». In: EINEM JAHR MIT 13 MONDEN». In: König, Hannes / Piegler, Theo (Hg.): *Skandalfilm? – Filmskandal!* Berlin: Springer, S. 69–82.
- Saupe, Anja (2011): *Kannibalismus und Kultur. Zu einer Poetik des Tabubruchs in der Fiktion – Drama, Comic und Film*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Scheinpflug, Peter (2014): *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld: Transcript.

- Schenk, Irmbert (2021): *Geschichte des italienischen Films. Cinema Paradiso?* Marburg: Schüren.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*. München: Beck.
- Schulze, Peter W. (2020): «Genres in der postkolonialen Theorie / Postkoloniale Genrekritik». In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 215–229.
- Seelinger, Christoph (2022): *Tod im Kino. Indexikalische Sterben in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos*. Marburg: Büchner.
- Seeßlen, Georg / Jung, Fernand (2006): *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren.
- Sobchack, Vivan (2012): «Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm». In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Übers. aus d. am. Engl. von Mo Beyerle. Berlin: Vorwerk 8, S. 165–194.
- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten*. Übers. aus d. am. Engl. von Reinhard Kaiser. München: Hanser.
- Steinwender, Harald / Zahlten, Alexander (2017): «Überlegungen zum europäischen Populärfilm». In: Ritzer, Ivo / Steinwender, Harald (Hg.): *Transnationale Medienlandschaften. Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*. Wiesbaden: Springer VS, S. 189–213.
- Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Stiglegger, Marcus (2010a): «Gewalt, Lust und Terror. Pornografie und Gewalt im Kino der 1970er Jahre bis heute». In: Demny, Oliver / Richling, Martin (Hg.): *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 87–103.
- Stiglegger, Marcus (2010b): *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Stiglegger, Marcus (2011a): «Exploitationfilm». In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 186–187.
- Stiglegger, Marcus (2011b): «Snuff». In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 661.
- Stiglegger, Marcus (2012): «Einblicke. Neugier auf das ›Innere des Anderen‹». In: Köhne, Julia / Kuschke, Ralph / Meteling, Arno (Hg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 137–150.
- Stiglegger, Marcus (2016): *Grenzkontakte. Exkursionen ins Abseits der Filmgeschichte*. Berlin: Schmitz.
- Gennep, Arnold van (2005): *Übergangsriten*. Übers. aus d. Frz. von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M. / New York, NY: Campus.
- Vossen, Ursula (2021) (Hg.): *Filmgenres. Horrorfilm*. Ditzingen: Reclam.
- Zehnle, Stephanie (2016): «Für Felle, Fleisch und Filme. Die koloniale Jagd in Afrika und ihre Hierarchien des Tötens». In: Joachimides, Alexis / Milling, Stephanie / Müllner, Ilse / Thöne, Yvonne Sophie (Hg.): *Opfer – Beute – Hauptgericht. Tiertötungen im interdisziplinären Diskurs*. Bielefeld: Transcript, S. 189–210.

Rebecca Kaewert

Widersprüchlichkeit, Inszenierung, Ambivalenz

Facette(n) von Authentizität in EL DÍA DE MAÑANA
(Ignacio Martínez de Pisón, 2011 / Mariano Barroso, 2018)

1 Einleitung

Außerliterarisch wird Akteur:innen Authentizität zugesprochen, wenn sie *sie selbst* sind, was mit Eindeutigkeit, Klarheit, Entschiedenheit, mit Echtheit, Wahrhaftigkeit und Ursprünglichkeit (vgl. Knaller/Müller 2006, S. 7), also mit einer gewissen Konstanz und Stabilität assoziiert wird.¹ In den letzten Jahren scheint Authentizität darüber hinaus zu einer Lesart, zu einem Umgang der Rezipierenden mit fiktionalen Texten geworden zu sein, bisweilen gar zu einer fordernden Anspruchshaltung nach Wahrheit und *Wirklichkeitsnähe*. Das zeigt sich auch an der Tendenz, in fiktionalen Texten und Filmen faktische Referenzen aufzuspüren, die als Hinweis, der literarische oder filmische Text beruhe auf wahren Begeben-

1 Am Beispiel zahlreicher Politiker:innen wird deutlich, dass sich die Zuschreibung von Authentizität nicht zwingend auf konstante inhaltliche Positionen beziehen muss. Stattdessen wird gezielt die persönliche Glaubwürdigkeit der Akteur:innen in den Fokus von Wahlkämpfen und Debatten gerückt, wie am Beispiel von Angela Merkels Slogan *Sie kennen mich* zum Bundestagswahlkampf 2013 deutlich wird (vgl. Detjen 2013). Siehe auch den Beitrag Preußner im vorliegenden Band.

heiten, überprüft und bestenfalls mit der Biografie des realen Autors abgeglichen werden können.²

In fiktionalen Erzähltexten wird nicht tatsächlich gezeigt oder nachgeahmt, stattdessen wird die Illusion einer authentischen und anschaulichen Redesituation erzeugt (vgl. Genette 2007, S. 166). Dennoch birgt der Terminus *Authentizität* auf produktions- und rezeptionsästhetischer Ebene (vgl. Schlich 2002, S. 14) vielfältige Anwendungsmöglichkeiten zur Analyse und Interpretation literarischer und filmischer Texte, die Knaller und Müller (2006) mit der Differenzierung von ästhetischer Authentizität, Referenzauthentizität und rezeptiver Authentizität (vgl. ebd., S. 13) auch terminologisch berücksichtigen. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist Authentizität bislang vor allem in Bezug auf Fragen nach Originalität, Wahrheit und den Wechselwirkungen faktualer und fiktionaler Darstellungsmodi diskutiert worden (vgl. Tröhler 2004). Kreuzer (2011) modelliert fünf konkrete Ausprägungen von Authentizität in Literatur, Film und bildender Kunst, bei denen sie jedoch keine Erzählstrategien auf der Ebene des *discours* berücksichtigt: Authentizität als idealisiertes Verhältnis der künstlerischen Echtheit zur faktischen Wirklichkeit, fingierte Authentizität auf Ebene der Rezeption und des Inhalts und schließlich antimimetische und reduktionistische Darstellungsmodi von Authentizität (ebd., S. 181 f.). In meinem Beitrag widme ich mich den unterschiedlichen Ausprägungen und Facetten von Authentizität innerhalb der Diegese selbst und konkreten Erzählstrategien, die auf Rezeptionsebene die Zuschreibung von Authentizität erzeugen. Auf der Grundlage des spanischsprachigen Romans *El día de mañana* (Ignacio Martínez de Pisón, 2011) und seiner gleichnamigen Serienverfilmung (*EL DÍA DE MAÑANA*, Mariano Barroso, 2018) diskutiere ich, ob multiperspektivisches Erzählen als charakteristische narrative Vermittlungsstrategie beim impliziten Leser respektive impliziten Zuschauer den Eindruck figuraler Authentizität evoziert.

2 Widerspruch und Authentizität – Hypothese

In *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht* (2020) widmet sich Schilling den Folgen des außerliterarischen Authentizitätswahns, den er als Ausdruck einer Sehnsucht nach Eindeutigkeit interpretiert, indem er Authentizität als Antonym von Pluralität modelliert (vgl. ebd., S. 135).³ Er problematisiert das *Eindeutigkeitspos-*

2 Diese Praxis bezeichnet der Filmwissenschaftler Guido Kirsten (2011, S. 105) als *Quasi-Dokumentarismus* und die Autorin Juli Zeh (2006) spricht von einer Mischung aus Voyeurismus und Indizienprozess.

3 Schilling (2020) strukturiert seine Gegenüberstellung beider Termini anhand von Oppositionen, die er nicht als tatsächliche Gegensätze, sondern als argumentative Leitlinien versteht. So stellt er dem Sein, dem Wesen, der Identität und der Kontinuität als Merkmal von Authentizität

tulat von Authentizitätszuschreibungen, das «keinen Raum für Unschärfe, Ironie, wechselnde Facetten» (ebd., S. 16) offenlässt. Diesen Gedanken möchte ich in meinem Beitrag aufgreifen und schlage vor zu diskutieren, ob aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Authentizität und Ambivalenz tatsächlich zwangsläufig als unvereinbare Antonyme einzuordnen sind. Auf dieser Grundlage möchte ich mich der Hypothese nähern, dass literarische Figuren, ihr Handeln und ihr Reflexionsvermögen und auch Ereignisse und normative Positionen, die sich durch steigende Ambivalenz und Mehrdimensionalität auszeichnen, vom impliziten Leser beziehungsweise vom impliziten Zuschauer innerhalb der Diegese umso authentischer wahrgenommen werden. Dazu schlage ich vor, Authentizität in Bezug auf filmische und literarische Figuren von Echtheit, verstanden als einzig wahre Version oder Kern der Persönlichkeit, zu trennen. Stattdessen widme ich mich den Wechselwirkungen von Ambivalenz und Mehrdimensionalität auf Ebene der Figurenmodellierung, ihrer narrativen Vermittlung durch die Erzählinstanz(en) und ihren Wirkungsdimensionen. Im Fokus stehen folglich Erzählstrategien, die den Eindruck von Authentizität evozieren und zugleich eng mit dem Effekt einer Dissonanz auf der Ebene der *histoire* verknüpft sind. Grundlegend ist dabei eine Trennung der vor allem alltagssprachlich verorteten Konnotation von Authentizität als Eindeutigkeit und die Abkehr von der Einordnung einer Vielzahl unterschiedlicher Erzählstimmen auf der Ebene des *discours* als gesteigerter Grad an Information oder Wahrheit. Stattdessen schlage ich vor, Uneindeutigkeit und Widerspruch auf der Ebene der *histoire* und Komplexität auf der Ebene der Vermittlungsinstanzen als Potenziale für die Zuschreibung von figuraler Authentizität zu modellieren.

3 EL DÍA DE MAÑANA (Ignacio Martínez de Pisón, 2011 / Mariano Barroso, 2018) – isolierte Versionen identischer Authentizität

Ein aus ärmlichen Verhältnissen stammender junger Mann kommt in der Hoffnung auf Heilung für seine gelähmte Mutter aus Aragón nach Barcelona; ein junger Mann aus gutem Hause, der über hervorragende Umgangsformen verfügt, schnell Anschluss findet und überall beliebt ist; ein rücksichtsloser Betrüger, der das Vertrauen einer jungen Frau ausnutzt, um sich zu bereichern; ein fleißiger und charismatischer junger Mann, der über erstaunliches Verkaufstalent, Geschäftssinn und viel Ehrgeiz verfügt, über den aber im Grunde niemand etwas weiß; ein engagiertes Mitglied der antifranquistischen Widerstandsbewegung, das sich für Kunst und Kultur interessiert und gegen starre moralische Verhaltensnormen re-

das Handeln, die Rolle, die Performanz und die Widersprüchlichkeit als Charakteristika von Pluralität gegenüber (vgl. ebd., S. 135).

belliert; ein Verräter, der seine vermeintlichen Mitstreiter:innen rücksichtslos an die spanische Brigada Político-Social⁴ ausliefert, für die er über Jahre als verdeckter Informant tätig ist; ein Mann, der weder soziale Kontakte noch Familie oder gar *echte* Freunde hat; ein geläuterter Anhänger der spanischen Ultrarechten, der während der *Transición*⁵ einen Journalisten mit geheimen Informationen aus dem Inneren verbotener Untergrundorganisationen versorgt, die so an die Öffentlichkeit gelangen: All diese Wahrnehmungen und Sichtweisen seiner Wegbegleiter:innen beziehen sich auf den Protagonisten Justo Gil, der in den 1960er-Jahren nach Barcelona kommt und bis in die 1980er-Jahre zahlreiche Rollen einnimmt und Veränderungen durchläuft. Wie ein Chamäleon, Marcos (2018) bezeichnet ihn als *misterio*, scheint er sich an die jeweils dominante soziale Bezugsgruppe und die herrschenden politischen, ökonomischen und sozialen Gegebenheiten anzupassen, sodass sich kein einheitliches Bild dieser Figur zeichnen lässt.

Innerhalb der Diegese nehmen die einzelnen Figuren Justo, der mit der gleichen Selbstverständlichkeit als Kommunist, Franquist, erfolgreicher Geschäftsmann und Blender, liebender Sohn und berechnender Betrüger agiert, als *authentisch* wahr. Der Journalist Manel Pérez, im Roman einer von dreizehn intrahomodiegetischen Erzählinstanzen und in der Serienverfilmung⁶ Initiator und Adressat der Interviews mit Justos Wegbegleiter:innen, recherchiert während der *Transición* investigativ im Umfeld rechtsextremistisch-faschistischer Gruppierungen⁷ in Spanien. Als Justo Gil ihn kontaktiert, um ihm Insiderinformationen zukommen zu lassen, ist Pérez überrascht. «Me engañaste. Me engañaste de verdad [...] Para mí eras un auténtico ultra, no uno que sólo lo finge...» [Du hast

4 Die 1941 gegründete Brigada Político-Social (BPS) war als Geheimpolizei während der Diktatur unter Franco für die Repression politischer Opponent:innen zuständig, um so jede Kritik am Regime im Keim zu ersticken.

5 Der Terminus *Transición* bezieht sich auf den von 1975 bis 1978 vollzogenen Übergang Spaniens von der Diktatur unter Franco in die Demokratie in Form der parlamentarischen Monarchie.

6 Guzmán (2021) stellt Roman und Serienverfilmung kontrastiv gegenüber.

7 In *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) wird auf das Blutbad von Atocha (Matanza de Atocha) im Jahr 1977 verwiesen, bei dem Mitglieder der Alianza Apostólica Anticomunista gewerkschaftsnahe Anwälte ermordeten (vgl. *El día de mañana* 2011, S. 329). Auch nach dem Tod Francos (1975) und den ersten freien Parlamentswahlen (1977) ist das politische System Spaniens als fragil einzuordnen. Als einflussreiche Gruppierung des ultrarechten Spektrums gilt der 1966 gegründete und 1993 aufgelöste Círculo Español de Amigos de Europa (CEDADE), der als Netzwerk europäischer Rechtsextremist:innen einzuordnen ist. González Sáez widmet sich diesem in *La violencia política de la extrema derecha durante la transición española (1975–1982)* (2012) und nimmt dabei besonders politisch motivierte Gewalt spanischer Ultrarechter während der *Transición* in den Fokus. Acha Ugarte arbeitet in *Analizar el auge de la ultraderecha: Surgimiento, ideología, y ascenso de los nuevos partidos de ultraderecha* (2021) ideologische und historische Bezugspunkte weltweit vernetzter rechtsextremistischer Gruppierungen heraus, die sie am Beispiel Spaniens auch auf die 2013 gegründete Partei VOX bezieht, die, *mutatis mutandis*, mit der deutschen AFD vergleichbar ist.

mich getäuscht. Du hast mich wirklich getäuscht [...] Für mich warst du ein echter Ultra, nicht einer, der nur so tut⁸] (*El día de mañana* 2011, S. 351).

Mit der gleichen Intensität und Glaubwürdigkeit agiert Justo in den Augen von Eliseu Rui, einem aktiven Mitglied des antifranquistischen Widerstands, der Justo als «tipo eficiente, disciplinado, despierto, carente por completo de sentido del humor, rabiosamente antifranquista» [effizient, diszipliniert, wachsam, völlig ohne jeden Sinn für Humor, fanatischen Antifranquisten] beschreibt (*El día de mañana* 2011, S. 180). Aus dieser Beobachtung lässt sich die Frage ableiten, ob die intradiegetisch verortete Zuschreibung identischer Authentizität in *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) der komplexen Erzählsituation und der ambivalenten Modellierung der Figur selbst angemessen Rechnung trägt. Dazu knüpfe ich zunächst an Schilling (2020) an, der in Bezug auf faktisch verortete Akteur:innen von einer bewertenden Komponente der Authentizitätszuschreibung ausgeht. «Indem wir bestimmte Personen und Dinge als authentisch bezeichnen, klassifizieren wir sie als ungefährlich, weil wir zu wissen glauben, woran wir sind» (ebd., S. 21). Folglich steht die Frage im Fokus, ob ein beobachtetes Verhalten mit der zugrundeliegenden Erwartung der Beobachtenden übereinstimmt. Indem die Figuren Justo aus ihren Wahrnehmungen als authentisch bezeichnen, markieren sie ihn als einen der Ihrigen, als ungefährlich, als Komplize. Erstaunlicherweise erfolgt diese Zuschreibung von Authentizität, bei der es sich tatsächlich um eine Projektion von Wünschen, Erwartungen, Idealvorstellungen und Stereotypen handelt, obgleich die Figuren Justo im Grunde gar nicht kennen und kaum etwas über ihn wissen.

De Justo se decían muchas cosas y se contaban muchas historias, y lo único seguro era que estaba estrechamente ligado a peces gordos de la policía, lo que garantizaba el suministro de armas y un amplio margen de impunidad. [Über Justo wurden viele Dinge gesagt und viele Geschichten erzählt, und das einzig Sichere war, dass er eng mit den hohen Tieren der Polizei verbunden war, was die Versorgung mit Waffen und einen großen Spielraum für Straffreiheit garantierte] (*El día de mañana* 2011, S. 330).

Die unterschiedlichen Figuren scheinen sich selbst in Justo zu erkennen, der diverse Rollenerwartungen erfüllt und sich rasch an die jeweilige Bezugsgruppe anpasst. «Era verdad. Me fiaba tanto de él como podía fiarme de mis propios tíos o de mí misma. Me inspiraba Justo toda la confianza del mundo porque era como mis padres y como la gente entre la que yo había crecido» [Es war wahr. Ich vertraute ihm so sehr, wie ich meiner Tante und meinem Onkel oder mir selbst vertrauen konnte. Er vermittelte mir alles Vertrauen der Welt, denn er war wie meine Eltern und wie die Menschen, mit denen ich aufgewachsen war] (*El día de mañana* 2011, S. 36). In

8 Alle spanischsprachigen Zitate sind von der Autorin dieses Beitrags übersetzt worden.

diesem Zusammenhang lässt sich die von Schilling (2020) als konkretes Alternativkonzept zur Authentizität vorgeschlagene Situativität anführen (vgl. ebd., S. 141), mit dem er explizit die Pluralität und die charakterliche Mehrdimensionalität in den Blick nimmt. Situativ angepasstes Verhalten versteht Schilling als Fähigkeit, «unterschiedliche Situationen und soziale Kontexte einzuschätzen und sein eigenes Verhalten daran auszurichten» (ebd.), was auch eine gewisse Performanz der Handelnden impliziert, die über das Wissen um das jeweils kontextbezogen angemessene Auftreten verfügen und es entsprechend umsetzen können. Wird figurale Authentizität als identitäre Fixierung verstanden, steht ihr die Situativität diametral gegenüber, die entsprechend als maskenartige Inszenierung eingeordnet werden müsste.

In der Serienverfilmung lassen sich zwei Handlungsstränge unterscheiden, von denen der erste mit der Ankunft von Justo Gil und seiner Mutter in Barcelona einsetzt und mit seinem Tod endet. In diesem Handlungsstrang dominiert die von Schilling (2020) modellierte Situativität, und die Widersprüche des Figurenhandelns lassen sich über eine dynamische und mehrdimensionale Figurenmodellierung erklären und teilweise entkräften. Justos Fähigkeit, sich situativ angemessen und professionell verhalten zu können, steht der Wesensauthentizität diametral gegenüber. Die isolierten Einzelperspektiven sind zwar von erkennbaren Wendepunkten in der Biografie von Justo Gil geprägt und durchaus dynamisch angelegt, aber dennoch jeweils von der Annahme einer identischen Fixierung geprägt. Da der Eindruck von Unvereinbarkeit erst aus ihrer Kombination entsteht, führen die isolierten Einzelperspektiven bei der theoretischen Annäherung an eine Fundierung figuraler Authentizität in Kombination mit Ambivalenz nicht weiter. Der implizite Leser wird so zwangsläufig mit der Notwendigkeit einer Positionierung konfrontiert, bei der die Frage im Fokus steht, ob eine Figur gleichzeitig gut und schlecht sein kann. In Bezug auf die Kombination von Widerspruch und Authentizität gewinnt die historische Kontextualisierung der Handlung während der Franco-Diktatur mit ihren sich diametral gegenüberstehenden ideologischen Positionen an Relevanz. Sowohl die Angehörigen der Geheimpolizei, als auch antifranchistische und von kommunistischen Idealen geprägte Studierende und die innerhalb Europas eng vernetzte spanische Ultrarechte erleben Justo während der *Transición* als integer. Diese Beobachtung macht allerdings auch deutlich, dass die von Schilling (2020) modellierte Situativität nicht ausreicht, um neben widersprüchlichem Figurenhandeln auch einer ideologischen Dimension der Ambivalenz angemessen Rechnung zu tragen. In sozio-politischen Kontexten, in denen eine diametrale Gegenüberstellung normativer Haltungen zum Symbol gesellschaftlicher Spaltungsdynamiken und einer Polarisierung gesellschaftlicher Diskurse wird, bezieht sich die Zuordnung von Akteur:innen zu einem Lager nicht ausschließlich auf die Handlungsdimension. Stattdessen impliziert sie immer auch eine Ausprägung auf ihr Wesen, das von Widersprüchen, Brüchen und unvereinbarer Uneindeutigkeit geprägt zu sein scheint. Diese Beobachtung führt zu der Annahme, dass die von mir vorgeschlagene

Modellierung figuraler Authentizität in Kombination mit der Erfahrung von Ambivalenz auf Ebene der Rezeption insbesondere in fiktionalen Texten und Filmen zum Tragen kommt, in denen außerliterarisch hochgradig kontrovers und emotional verhandelte Ereignisse und Fragen aufgegriffen werden. Das erfolgt allerdings nicht im Sinne einer Dokumentation dieser faktualen Diskurse, sondern unerwartet, gewissermaßen verfremdet, unter anderem indem Positionen und Perspektiven derart miteinander verwoben werden, dass ihre eindeutige Bewertung kaum noch möglich ist. Gesteigert wird das, wenn auch innerhalb der Diegese selbst Fragen nach Identität und Authentizität im Spannungsverhältnis verhandelt werden.

In *El día de mañana* (2011) wird die Frage nach der Eindeutigkeit von Schuld, Verantwortung und Versöhnung in Bezug auf die ideologische Zweiteilung der spanischen Bevölkerung insbesondere über die Biografie von Toni Coll und seinem Großvater aufgegriffen, der, 1927 geboren, als Student selbst Teil der antifranquistischen Widerstandsbewegung war. Im Roman berichtet sein Enkel, der in der Serienverfilmung nicht auftritt, dass der Verrat und die Suche nach der Identität des Verräters das Leben seines Großvaters auch noch während der *Transición* bestimmten. «Comprender al enemigo, al traidor, a la persona que se había acercado a él y a los suyos para delatarlos» [Den Feind, den Verräter, die Person zu verstehen, die sich ihm und seinem Umfeld genähert hatte, um sie zu verraten] (*El día de mañana* 2011, S. 114). Hier wird erneut auf die identitär fixierte Ausprägung von Authentizität verwiesen. Die Einordnung als Spitzel scheint unvereinbar mit der Option, dass Justo selbst gezwungen war, als Informant der Geheimpolizei tätig zu werden, und sein Handeln möglicherweise nicht aus ideologischer Überzeugung oder von politischen Intentionen motiviert war. Verstärkt wird diese Uneindeutigkeit auf der Ebene der *histoire* von den variablen externen Fokalisierungen, mit denen Justo beschrieben wird, die bisweilen eher Mutmaßungen entsprechen (vgl. *El día de mañana* 2011, S. 25) und auch von Justo selbst, der nur in fragmentartigen Sätzen zu Wort kommt, nicht erklärt werden. Für meinen Vorschlag, die Zuschreibung von Authentizität an unterschiedliche Ausprägungen von Ambivalenz zu binden, ist nicht ausschließlich die Selektion der intradiegetischen Figurenperspektiven entscheidend, sondern ihre Kombination. Entsprechend bietet der zweite Handlungsstrang, der Ende der 1970er-Jahre angesiedelt ist⁹ und sich aus Fragmenten von Interviews zusammensetzt, die alle von dem Journalisten Manel Pérez geführt werden, einen interessanten Ausgangspunkt für die Annäherung an die Facetten von Authentizität in *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018).

9 Während die zeitliche Verortung des Haupthandlungsstrangs im Roman nicht anhand expliziter zeitlicher Konkretisierungen erfolgt, werden in den ersten vier Episoden der Serienverfilmung Jahreszahlen (1966, 1969, 1970 und 1973) als temporale Markierungen eingesetzt. Die genaue zeitliche Bestimmung der Erzählgegenwart des zweiten Strangs kann indes nur über anekdotische Aussagen der Interviewten selbst rekonstruiert werden und lässt sich frühestens auf das Jahr 1976 festlegen (vgl. *EL DÍA DE MAÑANA* 2018, Episode 1, 30:00–30:30).

4 Authentizität als Effekt von multiperspektivischem Erzählen

Die dynamische Wandlungsfähigkeit einer Figur wird durch gegensätzliche intradiegetisch verortete Figurenperspektiven verstärkt, was zu einer ersten Voraussetzung für die Zuschreibung von Authentizität seitens des impliziten Lesers wird. Auf Vermittlungsebene spielt die Illusion von Unmittelbarkeit, die Schlickers (2015) (ebd., S. 18 und im vorliegenden Band) als Effekt des Rückzugs der Erzählinstanz deutet, eine zentrale Rolle. In *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) konkretisiert sich dieser Rückzug der extra-heterodiegetischen Erzählinstanz zu Gunsten unterschiedlicher intra-homodiegetischer und extern fokalisierter Figurenperspektiven auf Justo in der Ausprägung multiperspektivischen Erzählens. Schilling (2020) diskutiert unterschiedliche Authentizitätskonventionen und wägt in diesem Zusammenhang ab, ob eine Erzählung in der ersten oder der dritten Person Singular ein höheres Authentizitätspotenzial birgt. Im Gegensatz zu Schilling, der zu dem Ergebnis kommt, letztgenannte Ausprägung sei wegen ihrer Objektivität produktiver anschlussfähig (vgl. ebd., S. 48 f.), schlage ich als entscheidendes Indiz für die Kopplung von Authentizität und Widerspruch das Zusammenspiel aus multiperspektivischem Erzählen und der variablen externen Fokalisierung vor. In Ergänzung dazu möchte ich darauf hinweisen, dass im Grunde überhaupt nicht *wahr* erzählt werden kann, weil jede Erzählung an eine Vermittlungsinstanz gebunden ist, was immer mit einer Verengung der Perspektive einhergeht. Auch die Vielzahl an Erzählinstanzen erhöht demnach nicht zwangsläufig den Grad an Wahrheit oder Objektivität.

Um meine Überlegungen theoretisch zu fundieren, knüpfe ich an das von Vera und Ansgar Nünning (2000) konzipierte Modell multiperspektivischen Erzählens an, das sie auf die Darstellung eines Gegenstandes aus mindestens zwei Perspektiven oder Standpunkten beziehen. Zunächst unterscheiden sie in Anlehnung an Bachtin (1979) zwischen monologischer Perspektivität, bei der eine dominante Erzählstimme die vielfältigen Perspektiven rahmt und gewissermaßen hierarchisiert, und dialogischer Perspektivität, die sich durch die wechselseitige und gleichberechtigte Bezugnahme, Kommentierung und Relativierung der Perspektiven auszeichnet (vgl. Nünning/Nünning 2000a, S. 61). Vera und Ansgar Nünning modellieren drei konkrete Merkmale von multiperspektivischem Erzählen auf der Ebene des *discours*; das erste bezieht sich auf die Existenz von mindestens zwei Erzählinstanzen auf intra- oder extradiegetischer Ebene,¹⁰ die sich auf dasselbe Geschehen beziehen; als zweites Charakteristikum schlagen sie alternierend angeordnete variable Fokalisierungen vor, aus denen ein Geschehen erzählt wird (vgl.

10 Vera und Ansgar Nünning (2000a/b) beschränken sich auf die Unterscheidung von intra- und extradiegetisch verorteten Erzählinstanzen, allerdings ist eine Ausweitung auf tieferliegende Ebenen möglich.

Nünning/Nünning 2000b, S. 18). Das dritte Merkmal von Multiperspektivismus beziehen Vera und Ansgar Nünning auf die strukturelle Zusammensetzung der Erzählstruktur, bei der die Schilderung eines Geschehens aus interner Fokalisierung mit anderen Textsorten ergänzt wird (vgl. ebd., S. 10). Während diese Ausprägung im Roman nicht zum Tragen kommt, werden in der Serienverfilmung an einigen Stellen Ausschnitte aus Originalaufnahmen des spanischen Fernsehens gezeigt, beispielsweise von der Vereidigung des Königs Juan Carlos am 23.7.1969 (vgl. *EL DÍA DE MAÑANA* Episode 2 00:52–02:17). Da diese faktualen Aufnahmen jedoch eher einem Verständnis von Authentizität zuzuordnen sind, das auf Wahrheit¹¹ und respektive eine faktisch korrekte historische Kontextualisierung abzielt, wird diese filmische Umsetzung von multiperspektivischem Erzählen als gegenstandsbezogen wenig anschlussfähig und nicht weiter thematisiert.

In *EL DÍA DE MAÑANA* (2011, 2018) beziehen sich alle intra-homodiegetisch verteilten Erzählinstanzen auf Justo Gil. Obgleich sich quantitativ Unterschiede ergeben, dominiert keine der alternierend angeordneten Figurenperspektiven die Erzählung; stattdessen ergibt sich eine kaleidoskopartige Vielfalt, welche die extra-heterodiegetische Erzählinstanz überlagert. Während Vera und Ansgar Nünning multiperspektivisches Erzählen ausschließlich anhand der Situierung der Erzählinstanzen auf den Kommunikationsebenen in extra- und intradiegetisch und die Zahl der Erzähler als biperspektivisch und polyperspektivisch differenzieren (vgl. Nünning/Nünning 2000a, S. 43 f.), schlage ich in *Terrorismus, Crash und Krise in der Literatur* (2023) eine Modifizierung dieser Konzeptualisierung von Multiperspektivismus vor, die ich unter Einbezug einer weiteren Dimension auf Inhaltsebene ergänze. Dazu differenziere ich zwischen inhaltlicher Divergenz, die einen Effekt der Dissonanz erzeugt, und inhaltlicher Konvergenz, die sich als Verstärkung oder als Ergänzung auswirken kann (vgl. ebd., S. 272). Entsprechend handelt es sich in *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) um eine polyperspektivisch-divergente Ausprägung multiperspektivischen Erzählens, bei der sich die geschilderten Erlebnisse und Erfahrungen alle auf Justo Gil beziehen. Nun lässt sich einwenden, dass eine Vielzahl unterschiedlicher Informationen und Perspektiven zu einer Figur beim impliziten Leser ein möglichst umfassendes Bild dieser Figur erzeugt, die dann als Zuschreibung von Wesensauthentizität im Sinne identitärer Fixierung einzuordnen ist. Tatsächlich jedoch generiert die Kombination gegensätzlicher Erfahrungen und Haltungen zu Justo in *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) beim impliziten Leser respektive Zuschauer den Effekt von Unvereinbarkeit und Widerspruch, der seitens der extra-heterodiegetischen Erzählinstanz nicht aufgelöst wird. In der Serienverfilmung wird die auf der Ebene der *histoire* verortete

11 Zweifelsfrei beschränkt sich die Vermittlung von Wahrheit nicht auf den faktualen Darstellungsmodus, sondern ist auch in fiktionalen literarischen Texten und Filmen möglich (vgl. Orth 2013, S. 91 f.).

Widersprüchlichkeit der Figurenwahrnehmung auf der Ebene des *discours* durch die Montage einzelner Interviewfragmente über schnelle Schnitte verstärkt, die alle mit der gleichen Kameraeinstellung gefilmt werden. Die statische Positionierung der Kamera, die auf einem Tisch steht, hinter dem Manel Pérez sitzt und welche auf die Interviewten gerichtet ist, lässt keine wertende Position zu, und auch die Haltung des Journalisten selbst bleibt bis zum Schluss scheinbar objektiv.

5 Fragmentarität von Authentizität

Gesteigert wird die auf der Ebene der *histoire* angelegte Unvereinbarkeit der Figurenperspektiven durch die Fragmentarität der Berichte, die stets dem gleichen Strukturprinzip auf Vermittlungsebene folgen. Eine namenlose extra-heterodiegetisch verortete Erzählinstanz leitet die extern fokalisierten Darstellungen der intra-homodiegetischen Erzähler ein, die sich auf Inhaltsebene alle auf das Kennenlernen und die Beziehung der einzelnen Figuren zu Justo Gil beziehen:

Justo todavía no iba por allí, dice Pere Riera. [Zu der Zeit war Justo noch nicht dort, sagt Pere Riera.] *(El día de mañana 2011, S. 23).*

Se puede decir que Justo y yo fuimos socios, dice Carme Román. [Man kann sagen, dass Justo und ich Partner waren, sagt Carme Román.] *(ibd., S. 27)*

La primera vez que le vi fue hacia la primavera de 1975, dice Noel León. [Das erste Mal sah ich ihn etwa im Frühjahr 1975, sagt Noel León.] *(ibd., S. 311)*

La primera vez que le vi, pensé que era el típico jovencito de la zona alta, dice Elvira Solé. [Als ich ihn das erste Mal sah, dachte ich, er sei ein typischer junger Mann aus der Oberschicht, sagt Elvira Solé.] *(ibd., S. 78)*

Die Erfahrungen werden in direkter eingeleiteter Rede vermittelt, die durch den Rückzug der heterodiegetischen Erzählinstanz der jeweils erzählenden Figur die Deutungshoheit überlässt und so zugleich die Illusion von Unmittelbarkeit der Figurenrede inszeniert. Dabei selektiert und kombiniert die Erzählinstanz die Berichte ohne erkennbares Muster und kommentiert die widersprüchlichen Perspektiven auch nicht. Da die Figuren in ihren Berichten rückblickend erzählen und ihre eigene Wahrnehmung mit zeitlicher Distanz durchaus kritisch reflektieren, scheinen sie zumindest über Teilaspekte des ambivalenten Figurenhandelns von Justo informiert zu sein, was in der Serienverfilmung in der letzten Episode und im Roman im Epilog angedeutet wird.

Auf den impliziten Leser verstärkt die inszenierte Unmittelbarkeit der Interviewsituation die inhaltlichen Widersprüche der Versionen. Dieser Effekt wird



1 Ausschnitt von Manel Pérez' Hand (EL DÍA DE MAÑANA 2018, Episode 6, 53:13)

durch die Subjektivität der jeweiligen Figurenperspektive und die vermeintlich unvermittelte Redesituation der Figuren mit einem Interviewpartner erzeugt, in der sich die Figuren wiederholt Fragen stellen, die sie an sich selbst oder möglicherweise auch an ihr Gegenüber richten (vgl. *El día de mañana* 2011, S. 13f.). In der Serienverfilmung wird in Episode 3 zum ersten Mal die Interviewsituation der Figuren enthüllt, die immer mit der gleichen statischen Kamera gefilmt werden, die nur einen kleinen Ausschnitt der räumlichen Umgebung zeigt. In dem monologartigen Fragment wendet sich Mateo Moreno direkt an sein Gegenüber und bittet um eine kurze Pause; Sekunden später schwenkt die Kamera in Nahaufnahme auf eine Hand, die ein Aufnahmegerät stoppt, anschließend erkennt der implizite Zuschauer, dass die Interviews alle in demselben Büro aufgenommen wurden (vgl. *EL DÍA DE MAÑANA* 2018, Episode 3, 47:18–47:58). Interessant ist, dass der implizite Zuschauer erst in Episode 6 rekonstruieren kann, dass es sich beim Gegenüber der Figuren um den Journalisten Manel Pérez handelt, von dem bis dahin nur ein Ausschnitt seiner Hand zu sehen war.

Die Kamera zeigt,¹² wie Justo Gil die Redaktion betritt, nach Manel Pérez fragt und mit ihm in dessen Büro geht, wo er ihm Informationen über ein aktives Netzwerk Ultrarechter anbietet. Zur Bedingung macht er einzig die Veröffentlichung der Informationen auf der Titelseite (vgl. *EL DÍA DE MAÑANA* 2018, Episode 6, 27:52–29:59).

12 Im Gegensatz zu Genette, der annimmt, ein Film könne eine Geschichte nur zeigen und nicht erzählen, siedelt Schlickers (1997) die Kamera auf der gleichen Kommunikationsebene wie den extradiegetischen Erzähler in einem literarischen Erzähltext an (vgl. ebd., S. 75). Die Kursivsetzung markiert die Unterscheidung zwischen Kamera als narrativer Erzählinstanz und Kamera als fototechnischer Apparatur.



2. Justo Gil im Büro von Manel Pérez (EL DÍA DE MAÑANA 2018, Episode 6, 28:24)

Die auf Strukturebene verortete Fragmentierung der Erzählstränge, die auf den impliziten Leser den Eindruck erzeugt, der Erzähler überlasse das Feld den Figuren, hinter denen er sich verbirgt, lässt sich produktiv mit der von Funk, Gross und Huber (2012) vorgeschlagenen theoretische Konzeptualisierung von Authentizität verknüpfen.

Authenticity is fragmented. Rather than a unified inherent quality, an aesthetic analysis of authenticity reveals it to reside in fragmentation, in the piecing together of disparate elements, an idiosyncratic collage which can serve to construct the authentic beyond and in spite of essentialism –and yet may very well lay claim to essential truths. (ebd., S. 13)

Zweifelsohne ist die Zuschreibung von Authentizität nicht zwingend an narrative Fragmentarität auf Vermittlungsebene in Form unterschiedlicher Erzählstränge gebunden, dennoch scheint die Zusammenstellung disparater Aspekte und Positionen in diesem Zusammenhang besonders interessant, um die alltagssprachliche Verknüpfung von Authentizität mit Eindeutigkeit aufzubrechen. Grundlegend ist dabei eine semantische Trennung von Authentizität und Wahrheit; folglich kann die Vielzahl der Perspektiven oder Versionen in Bezug auf eine Figur nicht als Effekt der stetigen Vervollständigung eingeordnet werden. Meinem Vorschlag nach kann eine Figur vom impliziten Leser respektive Zuschauer auch dann als authentisch wahrgenommen werden, wenn sie keine konstanten Werte und Normen vermittelt, an denen ihr Handeln orientiert und bewertet werden kann, die Mehrdimensionalität der Figur eine dichotome Bewertung anhand der Kategorien gut/böse, richtig/falsch, Gewinner/Verlierer kaum ermöglicht und

dieser Ambivalenz mit der Zuschreibung von Situativität (vgl. Schilling 2020) nicht angemessen Rechnung getragen wird. Grundlegend für diesen Vorschlag ist die Beobachtung, dass in *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) Justo Gil einerseits kaum greifbar zu sein scheint, zum anderen aber deutlich wird, dass er keine klare normative oder politische Position vertritt, sondern sein Handeln vielmehr von der Hoffnung auf den gesellschaftlichen Aufstieg in der Metropole Barcelona und seiner unerfüllten Liebesbeziehung zu Carme Román bestimmt wird.

6 Performanz, Ambiguität und Authentizität

Aus dieser Beobachtung leite ich ab, dass die multiperspektivische Figurendarstellung die Wahrnehmung des impliziten Lesers/Zuschauers von Justo Gil grundlegend beeinflusst und eine eindeutige Bewertung untergräbt. Meiner Hypothese nach tragen die widersprüchlichen Figurenperspektiven zu einer kaleidoskopartig angelegten Zuschreibung von Authentizität bei. Den Reiz der Figur macht also gerade nicht die Integrität und das *Identische*, sondern ihre Wandelbarkeit aus: vor allem im stetigen Spannungsfeld zwischen Rolleninszenierung, Erwartungen und Justos individueller Biografie. Das ständige Oszillieren zwischen den inhaltlich widersprüchlichen Figurenperspektiven wird in der Serienverfilmung noch stärker als im Roman auch auf Ebene des *discours* aufgegriffen. Zum einen erfolgt das über die mit schnellen Schnitten kombinierten Interviewfragmente, zum anderen erzeugt die enge Verflechtung der beiden Handlungsstränge ein ständig wechselndes Erzähltempo, das dem impliziten Zuschauer die Identifikation mit einer Figur und ihrer Perspektive oder Justo selbst kaum möglich macht.

In der Serienverfilmung agiert Justo in einem vorzeitigen Handlungsstrang, der sich chronologisch von 1966 bis 1973 erstreckt, deutlich präsenter als im Roman. Im Fokus steht seine Wandlungsfähigkeit; zugleich fällt auf, dass sich der implizite Zuschauer kaum mit Justo Gil identifizieren kann. Filmisch wird das auch über den sparsamen Einsatz einer subjektiven Kamera gestärkt, die thematisch auffällig lediglich in Bezug auf Justos Ankunft in Barcelona und in wenigen Szenen eingesetzt wird, in denen die *Kamera* Gespräche mit Carme Román zeigt. Atmosphärisch aufgeladen wird die Ankunft von Justo und seiner Mutter inszeniert; die *Kamera* zeigt zunächst einen ankommenden Lastwagen, aus dem der junge Mann aussteigt. Anschließend kommt abwechselnd Justo in Ganzkörperaufnahme und mit subjektiver *Kamera* seine Sicht auf die urbane Metropole Barcelona ins Bild, um ihn anschließend mit flacher Schärfe in der Totalen vor der Kulisse Barcelonas zu filmen.

Die Szene wird von emotionaler *off-screen*-Musik untermalt, was die Bedeutung der Stadt für Justo als Möglichkeitsraum für seine figurale Entwicklung akzentuiert. Die Verknüpfung des Haupthandlungsstrangs, in dem Justo mit sei-



3 Justo Gil und seine Mutter bei ihrer Ankunft in Barcelona (EL DÍA DE MAÑANA 2018, Episode 1, 1:53)

ner Mutter 1966 in Barcelona ankommt, und der ersten Interviewsequenz, in der Martín Tello von seinem Aufeinandertreffen mit Justo berichtet, erfolgt über ein *voice off*. Die Stimme von Martín Tello verbindet szenenüberlappend die beiden Handlungsstränge (vgl. EL DÍA DE MAÑANA 2018, Episode 1, 3:24–4:13), und auch der erneute temporale Wechsel in die Vergangenheit wird wiederum über ein *voice off* umgesetzt. Als Folge scheint der implizite Zuschauer herausgefordert zu werden, sich zeitlich, aber auch emotional und in Bezug auf die jeweilige Figurenperspektive, zu orientieren. Da das gleichberechtigte Nebeneinander der unterschiedlichen Figurenperspektiven von der extra-heterodiegetischen Erzählinstanz nicht aufgelöst oder hierarchisiert wird, kann der implizite Leser Justo Gil stets nur situativ beurteilen. Entsprechend prägt sich die Zuschreibung von Authentizität als Kohärenzerfahrung der isolierten Einzelperspektiven aus. Im Gegensatz dazu ergibt sich aus ihrer Kombination als konkrete Ausprägungen multiperspektivischen Erzählens, dass dem impliziten Leser respektive Zuschauer eine zentrale Rolle bei der Bewertung der Figurenperspektiven zukommt. Die kontextbezogene, diachron variable und überdies auch kulturell geprägte Zuschreibung von Authentizität auf Rezeptionsebene ordne ich als performativen Akt ein, was mit der von Funk, Gross und Huber (2012) modellierten Dimension von Authentizität selbst übereinstimmt.

Authenticity is performative. As an aesthetic construct, authenticity is deeply implicated in the process of communication that is realized in the interplay between production, aesthetic object, context, and reception. Authenticity, in this regard, becomes a matter of form and style in which the authentic is realized as a performative effect. (ebd., S. 13)

Der Einsatz von multiperspektivischem Erzählen geht immer auch einher mit der Verlagerung vom erzählten Geschehen hin zur Wirklichkeitserfahrung des impliziten Lesers beziehungsweise Zuschauers. Entsprechend wird auch die Zuschreibung von Authentizität zu einer Wahrnehmungserfahrung, die selbst stetigem Wandel ausgesetzt ist. Während die Ausprägung isolierter Authentizität zwangsläufig zu einer vereinfachenden Reduktion der Persönlichkeit einer Figur auf ein jeweils dominantes Merkmal führt, setzt die Verknüpfung von Authentizität und Ambivalenz eine gewisse Performanz auf Rezeptionsebene und eine erhöhte Ambiguitätstoleranz voraus. Das kann insbesondere in Bezug auf die literarisch-filmische Aneignung außerliterarisch kontrovers geführter und oft dennoch ideologisch uniformer Debatten den Blick weiten.

7 Schlussbetrachtung

Einerseits ist ideologisch-normative Pluralität ein Kennzeichen moderner Gesellschaften, andererseits wird diese wertungstheoretische Offenheit zu einer Beliebigkeit, die zunehmend als Orientierungslosigkeit und Überforderung empfunden werden kann. Eine Reduktion dieser Komplexität in Form von Vereinfachungen erzeugt auf den ersten Blick den Eindruck von Eindeutigkeit, Klarheit und einer leitenden Handlungsorientierung, andererseits werden so gesellschaftliche und politische Diskurse derart verengt, dass authentische Akteur:innen auf eine Position reduziert werden. Ähnliche Wirkungsdimensionen beschreibt die nigerianische Autorin Chimamanda Ngozi Adichie in *The Danger of a Single Story* (2009)

So that is how to create a single story, show a people as one thing, as only one thing, over and over again, and that is what they become. [...] The single story creates stereotypes, and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.

Ambivalenz, Unentschlossenheit und Widerspruch geraten immer weiter in den Hintergrund, und die inflationär anmutende Zuschreibung von Authentizität wird zum Ausdruck einer Sehnsucht nach Eindeutigkeit und Wahrheit (vgl. Schilling 2020). Diese erste Facette von Authentizität, die sich in *EL DÍA DE MAÑANA* (2011/2018) auf die einzelnen, in sich kohärenten Figurenperspektiven auf Justo Gil bezieht, bezeichne ich als isolierte Authentizität, die immer dann zum Tragen kommt, wenn Justo den Stereotypen und Rollenerwartungen entspricht. Spannend wird erst die Kombination dieser isolierten Authentizität(en), die zur Folge hat, dass weder auf intradiegetischer Ebene noch auf Ebene der Rezeption die Frage *¿Quién es Justo Gil?* [Wer ist Justo Gil?] abschließend und eindeutig,



4 Carme Román berichtet über Justo Gil (EL DÍA DE MAÑANA 2018, Episode 6, 54:03)

im Sinne identischer Authentizität, beantwortet werden kann. Diese Unauflösbarkeit selbst wird in der Schlüsselszene der Serienverfilmung, die sich an Justos Beerdigung anschließt, explizit aufgegriffen. Die *Kamera* zeigt Manel Pérez, der zusammenfasst, dass nicht umfänglich rekonstruiert werden kann, wer Justo Gil wirklich war. Im Anschluss werden erneut Fragmente aus den Interviews zusammengeschnitten, und abschließend wird Carme Román gezeigt, die resümiert, auch sie werde nie wissen, wer Justo tatsächlich war. Das schmälert aber nicht ihre Betroffenheit und Zuneigung, die alle Figuren empfinden, wenn sie an ihre Version von Justo Gil denken (EL DÍA DE MAÑANA 2018, Episode 6, 52:43–55:00).

Ich schlage vor, die Zuschreibung figuraler Authentizität auf Rezeptionsebene unabhängig von Konstanz, Stabilität und Klarheit als Leitlinien des Figurenhandelns zu modellieren. Stattdessen werden Figuren, die gerade nicht *sie selbst* sind, die wenig bis gar nicht selbst zu Wort kommen und über die stattdessen aus unterschiedlichen, sich wandelnden und widersprechenden Perspektiven berichtet wird, als hochgradig authentisch rezipiert. Dabei geht die zentrale Relevanz aus von der mehrdimensionalen Figurenmodellierung und der komplexen Ausprägung von Multiperspektivismus. Auffällig sind die deutlichen Wechselwirkungen zwischen der Zuschreibung von Authentizität und literarisch-filmischen Identitätskonstruktionen, die insbesondere in gesellschaftlichen Kontexten zum Tragen kommen, in denen Stereotypen, Kontroversen und Formen der Polarisierung den Diskurs prägen. So kann Authentizität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive produktiv für die Analyse und Interpretation von unterschiedlichen Facetten wahrnehmungsabhängiger Wahrheiten und ihre Kombinationen angewendet werden.

Filmverzeichnis

EL DÍA DE MAÑANA (ES 2018), Regie: Mariano Barroso, Drehbuch: Mariano Barroso, Alejandro Hernández.

Literaturverzeichnis

Acha Ugarte, Beatriz (2021): *Analizar el auge de la ultraderecha: Surgimiento, ideología, y ascenso de los nuevos partidos de ultraderecha*. España: Gedisa.

Adichie, Chimamanda Ngozi (2009): «The danger of a single story», in: *TED Ideas worth spreading*. ted.com: <https://bit.ly/3JrpS3J>, letzter Zugriff: 17.2.2023.

Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Detjen, Stephan (2013): «Sie kennen mich – das hat gewirkt». In: Deutschlandfunk Kultur, 23.9.2013. deutschlandfunkkultur.de: <https://bit.ly/3FxEsf2>, letzter Zugriff: 17.2.2023.

Genette, Gérard (2007): *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

González Sáez, Juan Manuel (2012): «La violencia política de la extrema derecha durante la transición española (1975–1982)». In: Navajas Zubeldia, Carlos / Iturriaga Barco, Diego (2012): *Actas del 3 Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de la Rioja, S. 365–376.

Guzmán Mora, Jesús (2021): «El día de mañana (Ignacio Martínez de Pisón): Análisis de la adaptación a serie televisiva (Mariano Barroso, Movistar, 2018)». In: Flores Borjabad et al. (Hg.) (2021): *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*. Madrid: Dykinson S. L., S. 964–984.

Kaewert, Rebecca (2023): *Terrorismus,*

Crash und Krise in der Literatur. Spanischsprachige Krisenerzählungen des 21. Jahrhunderts. Bielefeld: Transcript.

Kirsten, Guido (2011): «Fiktionale Authentizität und die Unterklausel im Zuschauervertrag. Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers KLASSENFAHRT». In: Schick, Thomas / Ebbrecht, Tobias (2011): *Kino in Bewegung. Film, Fernsehen, Medienkultur*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 105–120.

Knaller, Susanne / Müller, Harro (2006): «Einleitung. Authentizität und kein Ende». In: Dies. (Hg.): *Authentizität. Diskussionen eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, S. 7–16.

Kreuzer, Stefanie (2011): «Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktionen. Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst». In: Funk, Wolfgang / Krämer, Luca (2011): *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: Transcript, S. 179–2014.

Marcos, Natalia (2018): «El día de mañana, la serie del presente» in: *El País* vom 26.6.2019. elpais.com: <https://bit.ly/3lgej7u>, letzter Zugriff: 19.2.2023.

Martínez de Pisón, Ignacio (2011): *El día de mañana*. Barcelona: Seix Barral.

Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (2000, Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (2000a): «Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte». In: Nünning,

- Vera / Nünning, Ansgar (2000, Hg.), S. 39–78.
- Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (2000b): «Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Unterscheidbarkeit von Multiperspektivität». In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (2000, Hg.), S. 3–38.
- Orth, Dominik (2013): *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*. München: Beck.
- Schlich [Keßler], Jutta (2002): *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Schlickers, Sabine (1997): Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu «El beso de la mujer araña» (Manuel Puig / Héctor Babenco) und «Crónica de una muerte anunciada» (Gabriel García Márquez / Francesco Rosi). Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Schlickers, Sabine (2015): «Introducción. La autenticidad en literatura y cine: estética, performatividad y narratología». In: Ardila J., Clemencia et al. (2015, Hg.): *Estéticas de autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, S. 11–30.
- Tröhler, Margrit (2004): «Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation», in: *Montage/AV* 13, Heft 2, S. 149–169.
- Zeh, Juli (2006): «Zur Hölle mit der Authentizität!». In: *Die Zeit* vom 21.9.2006. zeit.de: <https://bit.ly/40zBmsX>, letzter Zugriff: 10.2.2023.

Inke Gunia

Auf der Suche nach der perfekten Ästhetik

Multiple Selbstbespiegelung vor Publikum – Influencerinnen als Romanautorinnen

Worum es geht

Im April 2019 erschien bei Plaza y Janés in der Gattung des Jugendbuches *Sí, si es contigo* im Papierdruck und im Juli in elektronischer Form bei Grijalbo. Beide Verlage gehören zur Verlagsgruppe Penguin Random House. Im November 2019 brachte diese Verlagsgruppe *Sí, si es contigo* auch noch als Audiobuch auf den Markt. Als Autorinnen werden «Calle» und «Poché» angegeben, die Spitznamen der Kolumbianerinnen Daniela Calle Soto (*1996) und María José Garzón Guzmán (*1995). Vier Jahre vor Veröffentlichung von *Sí, si es contigo* begannen die beiden, im Oktober 2015, mit der Inbetriebnahme ihres gleichnamigen *YouTube* Kanals. Calle und Poché sind Influencerinnen¹ und *Sí, si es contigo* dient ihnen

- 1 Ich halte mich an die Definition von Ole Nymoen und Wolfgang M. Schmitt (2021, S. 5): «Der Influencer, von dem man im Marketing etwa seit 2007 spricht, ist [...] zu verstehen als eine Person, die in den sozialen Medien zu Bekanntheit gelangt ist und sowohl eigene Inhalte als auch Werbe-Content für Produkte aller Art (von Kleidung über Fitness- und Kosmetikprodukte bis hin zu Finanzdienstleistungen) in Form von Posts, Fotos oder Videos veröffentlicht. Der Influencer ist in der Regel nicht der Botschafter einer einzigen Marke, sondern bewirbt verschiedene Produkte. Dabei ist entscheidend, dass er diese möglichst eng mit der eigenen Person verknüpft, indem er zeigt, wie er sie verwendet, und sich zugleich als Konsument und Präsentator inszeniert.»

als Werbeträger für ihr Unternehmen. Das Werk transportiert die Botschaft der Marke *Calle y Poché*, deren Vermarktung auf das Segment der LGBTQ+ Gemeinschaft ausgerichtet ist. Authentizität ist eine Selbst- und Fremd-Zuschreibung, um die sich Influencer wie Calle und Poché im wirtschaftlichen Feld zuvorderst bemühen, indem sie diese zumeist explizit für ihr Handeln in Anspruch nehmen («Authentizität[,] das Hochwertwort der Stunde», Nymoen/Schmitt 2021, S. 13). Um von ihrem Publikum die Bestätigung «authentisch zu sein» zu erzielen, greifen Daniela Calle und María José Garzón wie alle Influencer im Zuge einer Selbstbespiegelung und Selbstanalyse zu einem Bündel von Maßnahmen. Dabei geht es aber gerade nicht um den «unmittelbaren und unvermittelten Ausdruck eines wie auch immer gearteten, unveräußerlichen (im strikt wörtlichen Sinn) Wesensgehalts (einer Sache bzw. eines Menschen)» (Funk/Krämer 2011, S. 8) oder kurzgefasst um die Selbstvergewisserung des «ich bin, der ich bin»,² sondern um die Konstruktion eines Authentizitätseffekts, bei dem die Identität³ der Influencerinnen nur eine scheinbare ist. Um diesen Effekt zu erzielen, muss das Influencer-Ich nicht mit sich selbst übereinstimmen, sondern mit einer Variante des Ichs, das den Erwartungen des Zielpublikums entspricht.

Authentizität und eine perfekte Ästhetik⁴ als Marketingstrategie

Das Buch *Sí, si es contigo* buhlt um ein breites, junges, spanischsprechendes Publikum. Damit ein größtmögliches Verständnis garantiert ist, wurde die Sprache von allen Regionalismen «bereinigt». ⁵ *Sí, si es contigo* bedient sich der *Collage* von Medien, literarischen und filmischen Gattungen und bewegt sich dabei stellenweise sehr nahe am Kitsch. Das Künstliche und die Übertreibung erscheinen verstärkt,⁶ literarische und filmische Schemata sowie gesellschaftliche

2 Vgl. Volker Demuth zum Thema «Authentizität» in der Serie *Essay und Diskurs* des Deutschlandfunks vom 5.2.2023.

3 «Identität» verstehe ich hier mit Dorsch/Wirtz 2013, s. v. *Identität*) als «die Art und Weise, wie Menschen sich selbst aus ihrer biografischen Entwicklung (Biografie) heraus in der ständigen Auseinandersetzung mit ihrer sozialen Umwelt wahrnehmen und verstehen».

4 «Ästhetik» als jenes Regelwerk, das sich mit den Erlebnissen der sinnlichen Wahrnehmung auseinandersetzt: «Ästhetik/ästhetisch (gr. *aísthēsis*: Wahrnehmung), die Theorie der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer Reflexion, in einem engeren Sinne die Philosophie der Kunst.» (Wolf 2013, s. v. *Ästhetik*).

5 Siehe hierzu die Rezension einer anonymen kolumbianischen *YouTube*erin auf ihrem Kanal *Matos le gusta leer* (N. N. 5.12.2019).

6 Ich verweise auf die Definition des tschechisch-argentinischen Künstlers Federico Jorge Klemm (1942–2000): «Hoy en día el kitsch es una categoría totalmente autorizada que posee un potencial artístico que no tiene nada que ver con una sistematización del mal gusto, sino con una exacerbación de lo artificial y lo desmesurado.» / *Heutzutage ist Kitsch eine vollberechtigte Kategorie mit einem künstlerischen Potenzial, die nichts mit einer Klassifikation des schlechten*



1 Calle y Poché 2019

Klischees werden bedient, die auf einer «Anhäufung von emotions- und assoziationsstimulierenden Strukturen» beruhen.⁷

Das Design des Deckblattes von *Sí, si es contigo* (Abb. 1) weckt Konnotationen des *yin* und *yang*: zwei gegensätzliche, aber sich ergänzende Kräfte⁸ und ihre symbolische Darstellung als *taijitu*. Das Schwarz-Weiß-Foto zeigt zwei

Geschmacks zu tun hat, sondern eher mit einer Zuspitzung des Künstlichen und Übertriebenen. (Klemm 17.7.2016, Min. 4:17–4:34).

- 7 «K[itsch] löst umfassende Reizeffekte aus durch die Anhäufung von emotions- und assoziationsstimulierenden Strukturen (in der Trivialität, idyllische und Harmonie suggerierende Milieus und 7 Motive, platte Identifikationsfiguren, gefühlsbetonte Handlung).» (Volkman 2013: s. v. *Kitsch*).
- 8 «[...] in Eastern thought, the two complementary forces, or principles, that make up all aspects and phenomena of life». (*The New Encyclopaedia Britannica* 1989: Micropaedia, vol. 12, s. v. *yin-yang*).

Frauen in ihren Zwanzigern mit langen schwarzen Haaren, geschminkt und gekleidet nach den aktuellen Modekonventionen.⁹ Sie werden in einer Nahaufnahme, in Aufsicht gezeigt, liegend, die Körper in die jeweils entgegengesetzte Richtung ausgestreckt, die Köpfe aneinandergelegt. Die Namen der Autorinnen erscheinen in schwarzen Majuskeln in einem Handschrift-*font-type* auf dem weißen Hintergrund des Oberteils einer der beiden jungen Frauen. Der Titel des Werkes hingegen, im gleichen *font type*, leuchtet in der Farbe Pink (oder im Fachjargon *Magenta*) vor dem weißen Hintergrund des Pullovers der anderen Frau.

Inhalts- und ausdrucksseitig stellt der Titel *Sí, si es contigo* eine konnotative Beziehung zu den Titeln von Werken der Gattungen des Liebesromans in der Konsumliteratur oder des Liebesfilms¹⁰ her. Die Farbe Pink gilt als die Farbe der Weiblichkeit, aber nicht im traditionellen Sinn (Heller 2000, S. 222);¹¹ sie erscheint auch in den Varianten der Lesbenflagge.¹² Das Deckblatt kann folglich auch als Ankündigung eines Werkes gelesen werden, das die Liebe zweier lesbischer Frauen thematisiert. Das Lesepublikum, welches den Autorinnen auf ihrem *YouTube*-Kanal folgt, scheint in der Hauptsache aus Personen zwischen Adoleszenz und dem Alter der Autorinnen¹³ zu bestehen und wird Calle und Poché auf dem Foto des Deckblattes wiedererkennen. Das Design erzeugt also die Erwartung eines Selbstzeugnisses zweier junger lesbischer Frauen. Das bestärkt auch die Umschlagrückseite, die das Foto eines leeren, zerwühlten Bettes mit zwei Kissen zeigt (Abb.2).

Die nächste Seite nach dem Deckblatt zeigt das Foto einer Buchkarte vor dem Hintergrund zerknitterten Papiers. Die Karte enthält die Daten von *Sí, si es con-*

9 Siehe das Styling der sanft gebogenen Augenbrauen, die engen, gerippten Rollkragenpullover, die weiße Cordjeansjacke.

10 In den Geschichten der spanischsprachigen Literaturen ist von *novela popular de tema amoroso* oder von der *novela rosa* die Rede (Amorós 1968, Eguidazu 2008 u. 2020, Musser/Altekrüger 2021). Auf die Eigenschaften dieser Untergattung wird im Folgenden in der Analyse von *Sí, si es contigo* eingegangen. Zum Liebesfilm siehe Kaufmann (2007) oder Felix (2002).

11 Die italienisch-französische Modeschöpferin Elsa Schiaparelli, so informiert Heller (2000, S. 222), mit Beziehungen zu europäischen Avantgardedekünstlern, führte 1931 das sogenannte *shocking pink* ein. Auch erschuf sie 1937 eine Duftlinie mit dem Namen *Shocking*, die in einem Flakon in Form eines weiblichen Torsos in einem pinkfarbenen Karton angeboten wurde.

12 Vgl. die Erklärungen von Ana Sierra Arzuffi (2021, o. S.).

13 Hierzu lässt sich nur mutmaßen. Die Fotos der Autoren der Kommentare in der Sektion «Community» legen dies jedenfalls nah (siehe: youtube.com: <https://is.gd/3n2mGf>, letzter Zugriff: 16.4.2023). Auch die Videorezensionen lassen auf eine Zielgruppe in dem angegebenen Alter schließen. Hier nur eine Auswahl: Ángela Arcade aus Kolumbien (23.6.2019), Dafne Ortiz aus Mexiko (28.8.2019), Aketzaly Hermosillo bespricht das Buch in Auszügen (27.1.2020, 10.2.2020, 24.3.2020, 25.3.2020), Diana (26.6.2020) oder Pamela Gutiérrez aus Mexiko (22.2.2021).



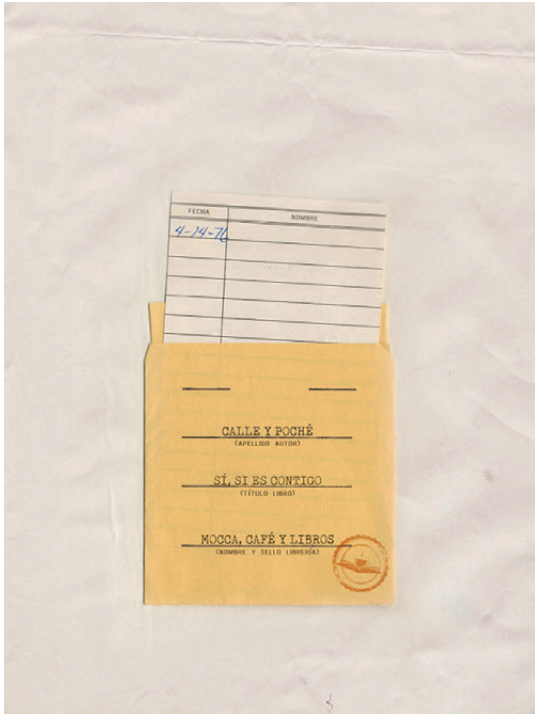
2 Calle y Poché 2019

tigo und den Namen der Bibliothek, *Mocca, Café y Libros*. Es wird also fingiert, dass die Leserschaft¹⁴ das Buch von Calle und Poché in der bezeichneten Bibliothek entliehen hat (Abb. 3).

Es folgt eine schwarze Seite mit dem Buchtitel in weißen Lettern und darauf eine weiße, mit den Namen der Autorinnen, dem Titel und dem Verlagsnamen in schwarzer Schrift. Das Prinzip des Wechsels zwischen schwarzen und weißen Buchseiten nährt weiterhin die Konnotation des *yin* und *yang*. Mit dem in Schwarz gedruckten Widmungstext auf weißem Grund richten sich die Autorinnen an alle *Heldinnen* («heroínas»),¹⁵ an Eltern und ihre Kinder, an jene, die wie die Autorinnen *geliebt haben* («los que hemos amado»), die sich unverstanden und anders fühlen («[l]os que se sienten incomprendidos», «[l]os que se sienten diferentes»), die lieben und jene, die die Liebe fürchten («[l]os que no le temen al

14 Im Folgenden wird das generische Maskulinum gebraucht, wo eine eindeutige Festlegung auf das biologische oder soziale Geschlecht keine Rolle spielt. In *Si, si es contigo* haben sich die Autorinnen nicht für eine gendergerechte Sprache entschieden.

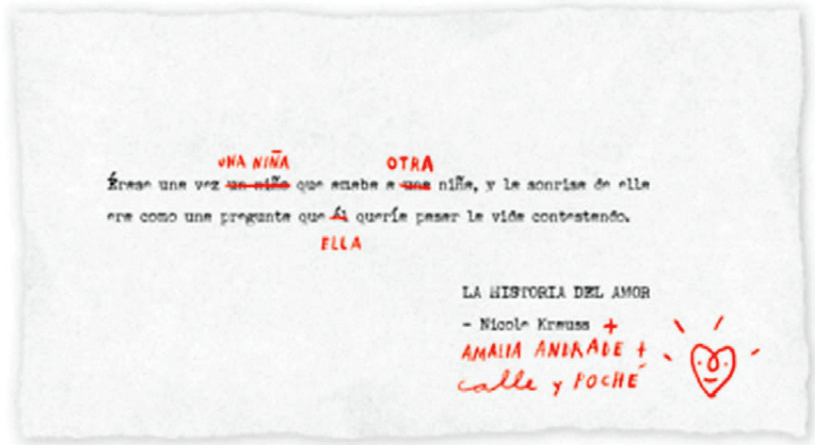
15 Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen ins Deutsche von mir (I. G.).



3 Calle y Poché 2019

amor y los que le temen»). Es folgt der an die Gegenwart gerichtete Wunsch, eine Geschichte wie die der beiden Autorinnen möge nicht in Vergessenheit geraten, sondern anderen Betroffenen Halt geben («A nuestras versiones del pasado, / que no tuvieron una historia como esta para sentirse acompañadas, / y a nuestras versiones del presente, / para nunca olvidarla [sic]» / *Unseren Versionen von der Vergangenheit, / [jenen,] die keine Geschichte wie diese hatten, um sich unterstützt zu fühlen / und unseren Versionen von der Gegenwart, / um sie nie zu vergessen*). Am Ende wird auch der Leser von *Sí, si es contigo* in den Kreis der Adressaten des Widmungstextes geschlossen und zwar durch ein Du, das Nähe und Vertrautheit vermitteln soll («Ti»). Dies kann auch als Hinweis auf den mutmaßlich jugendlichen Adressaten¹⁶ gelesen werden. Dem Du wird schließlich die Frage gestellt, wie man sich fühle, wenn einem ein Buch gewidmet werde («¿Qué se siente que te dediquen un libro?»).

16 Mit dem «mutmaßlichen Adressaten» ist das Konzept des «presumed addressee» von Schmid (2014, S. 302–309) gemeint. Der mutmaßliche Adressat ist aus den im Text eingeschriebenen «sprachlichen Codes, ideologischen Normen und ästhetischen Vorstellungen» zu rekonstruieren (ebd., S. 302).



4 Calle y Poché 2019

Auf der nächsten weißen Seite «liegt» das Foto eines Notizzettels (Abb. 4) mit einem maschinengeschriebenen Zitat aus dem Roman *The History of Love* (2005) der US-amerikanischen Schriftstellerin Nicole Krauss (*1974). Die im Stil von Märchenanfängen verfassten Zeilen kündigen die Geschichte einer lebenslangen Liebe eines heterosexuellen Paares an. In das Zitat sind handgeschriebene Korrekturen in Rot eingefügt, die aus der Erzählung von Krauss die Liebe zwischen zwei Lesben macht. Mit dem Roman *The History of Love*, von dem die österreichische Schriftstellerin Eva Menasse (13–10–2005, o. S.) sagt, er artikuliere ein «allzu offensichtliches Buhlen um ein Massenpublikum», gelang Krauss ein Bestseller, der zwei Auszeichnungen erhielt.¹⁷ Die rotkorrigierte Version ergänzt nach dem Romanzitat und dem Namen der Autorin Krauss die Namen weiterer Autorinnen: nämlich den der Kolumbianerin Amalia Andrade (*1985) sowie die ihrer jungen Kolleginnen Calle und Poché.

Andrade ist die Verfasserin des nachfolgenden Vorwortes zu *Sí, si es contigo*. Darin wird das Thema der lesbischen Liebe wieder aufgenommen und der bereits beschriebene Erwartungshorizont gesichert: *Ich war einmal in meine beste Freundin verliebt, aber ich habe es ihr niemals gesagt* («Alguna vez yo también me enamoré de mi mejor amiga, pero no se lo dije jamás»). Andrade, die sich außerhalb von *Sí, si es contigo* offen als lesbisch präsentiert, definiert im Vorwort die erste Liebe («Ese miedo, esas náuseas, toda esa vida, toda esa abundancia, toda esa posibilidad de jugar con lo infinito entre los dedos» / *Diese Furcht, diese Übelkeit, die-*

17 Sie erhielt dafür den *Prix du Meilleur Livre Étranger* (2006) und den *William Saroyan International Prize for Writing* (2008).

GUÍA PARA HACER RETIROS EN EL BANCO DE LA INTELIGENCIA EMOCIONAL

- ☐ Dejaste de leer sus tuits.
- ☐ Ya no pasas por su casa.
- ☐ ~~No~~ Ya no eres la Shakira de Pies Descalzos, ahora eres la Shakira de Sale el Sol.
- ☐ No le pides a tus amigos que te muestren sus fotos en Instagram.
- ☐ Decides no ir a lugares donde estará tu ex.

5 Andrade 2019

ses ganze Leben, diese ganze Fülle, die Möglichkeit, mit dem Unendlichen zwischen unseren Fingern zu spielen) und sucht, die Furcht vor der Erfahrung homosexueller Liebe zu nehmen: «Que el amor siempre está dirigido a otro cuerpo y que está bien que ese cuerpo sea igual al mío.» / *Dass die Liebe immer auf einen anderen Körper gerichtet ist und dass es in Ordnung ist, wenn dieser Körper genauso ist wie der meinige.*

Die Informationen über die Tätigkeit Andrades als Illustratorin und den Umstand, dass es sich bei ihr auch um eine Bestsellerautorin handelt, erfährt der Leser als Zusatz zu ihrem Namen. Unter den dort gelisteten erfolgreichen Romanen ist auch der Titel *Uno siempre cambia al amor de su vida (por otro amor o por otra vida) / Man wechselt immer die Liebe seines Lebens (für eine andere Liebe oder für ein anderes Leben)*, der von der Planeta Verlagsgruppe der Sparte des Jugendbuchs zugeordnet wird (ab 14 Jahren). Der Roman ist in einem umgangssprachlichen

Stil abgefasst und zu großen Teilen handgeschrieben, wobei auch der Korrekturprozess sichtbar gemacht wird.¹⁸

Er richtet sich direkt an seine Leserschaft und fordert diese immer wieder zum Handeln auf, etwa dadurch, dass in der Fragetechnik des *multiple choice* (Abb. 5) oder auch in frei zu formulierenden Sätzen um die eigene Meinung zu einem Thema gebeten wird. Das Werk von Andrade präsentiert sich als alternatives Handbuch, das seinen Nutzern hilft, den Kummer zu überwinden, den eine zerbrochene Liebesbeziehung verursacht hat. Mit dem von Andrade selbst illustrierten Buch gelang es ihr, sich auf der Liste der Bestsellerautoren zu positionieren. Es wurde in verschiedene Sprachen übersetzt.¹⁹ Die Schriftart von *Uno siempre cambia al amor de su vida* und die der roten Korrekturen sowie der Unterschrift Andrades in dem Krauss-Zitat aus *Sí, si es contigo* sind identisch, sodass man davon ausgehen muss, dass die Signatur Andrades wirklich von der empirischen Person gleichen Namens stammt.

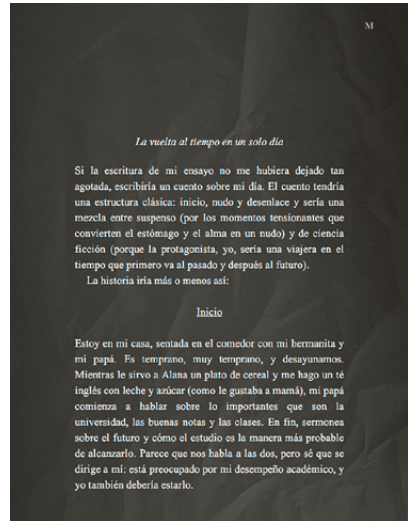
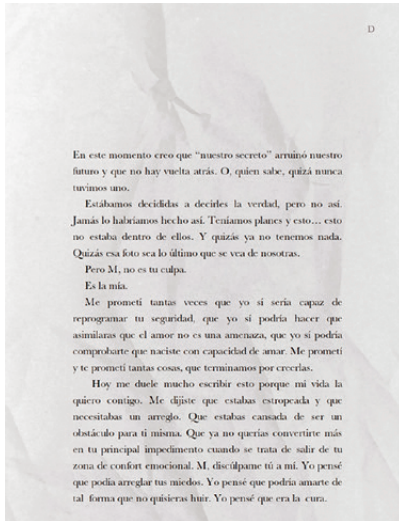
Der Hauptteil von *Sí, si es contigo* wird durch ein Inhaltsverzeichnis in weißen Lettern auf schwarzem Grund eingeleitet. Die Erzählung erstreckt sich über vier Kapitel mit einer unregelmäßigen Anzahl von Tagebucheinträgen und auch Briefen von zwei Protagonistinnen, die in gegensätzlicher Art gestaltet sind: schwarze Schrift auf weißem Grund und dem Großbuchstaben «D» in der Kopfzeile für die eine und weiße Schrift auf schwarzem Grund und dem Großbuchstaben «M» in der Kopfzeile für die andere der beiden jungen Frauen. Auf diese Weise wird die Konnotation des *taijitu* Symbols für das *yin/yang*-Prinzip weitergeführt. Die Farbe Schwarz lässt sich mit dem *yin* in Verbindung bringen, was das Weibliche, das Irdische, das Negative und Passive repräsentiert, während der weiße Teil sich auf das *yang* beziehen lässt, also auf das Männliche, das Himmlische, Positive und Aktive.²⁰

Was die Typografie betrifft, die Seitengestaltung und auch die Konstituierung des verbalen Textes, orientiert sich *Sí, si es contigo* an dem Konzept der Collage, wobei man sich hier auch die Wirkung von Assemblagen zu Nutze macht. Neben dem Abdruck von schwarzer oder weißer Schrift auf weißem respektive schwar-

18 In einem Interview für CNN Chile erklärt die Autorin, dass sie sich für diese Darstellungsform entschied, um den Prozess des Schreibens offensichtlich zu machen: «para evidenciar la naturaleza, el proceso de escritura» (Andrade 21.10.2016, Min: 2:38).

19 So konnte ich eine italienische (2016: *Come sopravvivere al mal d'amore. Guida di automedicazione per cuori infranti*), eine englische (2018: *You Always Change the Love of Your Life – for Another Love or Another Life*), eine polnische (2018: *Zlamane serce Przewodnik przetrwania*) und eine portugiesische (2019: *Voce Sempre Troca o Amor da Sua Vida – por outro amor ou por outra vida*) Version ausfindig machen.

20 Siehe Chevalier 1986, s. v. *Yin-yang*: «Yin y yang designan de modo general el aspecto oscuro y el aspecto luminoso de todas las cosas. El aspecto terreno y el aspecto celeste; el aspecto negativo y el aspecto positivo; el aspecto femenino y el masculino; de modo universal expresan la dualidad y el complementarismo.» Ebenso bei Cirlot 2018, s. v. *Yang-Yin*.



6–7 Calle y Poché 2019

zum Grund (Abb. 6–7) simulieren einige Seiten, zerknittert zu sein (nämlich jene, die sich auf Tagebucheinträge beziehen, die in Bezug auf die Erzählgegenwart drei Jahre zurückliegen). Andere sind glatt und enthalten demzufolge Kommentare von D und M aus der Erzählgegenwart, und wiederum andere reproduzieren Bilder: wie das der Buchkarte oder das des Notizzettels mit den handschriftlichen Korrekturen, die eine dreidimensionale Wirkung erzielen sollen. Für die Fotos und ihre Bearbeitung zeichnet die kolumbianische Fotografin Daniella Benedetti verantwortlich.²¹ Den verbalen Text speisen verschiedene literarische Gattungen sowie die des Liebesfilms, und Bestandteile des Inhalts erhält die Leserschaft von *Sí, si es contigo* über verschiedene Medien (*offline* und *online*).

Sí, si es contigo erzählt von zwei jungen Frauen, die sich kennen- und lieben lernen und den Schwierigkeiten, die ihre lesbische Beziehung in der Familie und im Freundeskreis verursacht. Für die Erzählung dieser Geschichte wählten die Autorinnen die Gattungen des Tagebuchs und des Briefes. Die Absicht, die das Deckblatt kommuniziert, also den Inhalt als faktual zu lesen, wird auch durch viele Referenzen auf die faktische Wirklichkeit im Haupttext unterstützt. Die Buchstaben «D» und «M», die handschriftlich quer über das Foto auf der Umschlagrückseite gelegt sind («D y M») und mit denen die jeweilige Verfasserin des Tagebucheintrages oder Briefes identifiziert werden sollen, entsprechen den Initialen der Namen der beiden Autorinnen; «D» stünde dann für «Daniela Calle» und «M» für

21 Siehe ihre Website: <https://daniellabenedetti.com> [3.1.2023].

«María José Garzón». Ein anderes Detail von vielen weiteren betrifft das Geburtsdatum von D, der 15. Dezember, das übereinstimmt mit dem der Autorin Daniela Calle. Später werde ich noch auf andere Referenzialisierungen zu sprechen kommen. Diese Signale jedenfalls widersprechen der Ankündigung, die unterhalb des Fotos auf der Buchrückseite zu lesen ist: «*Sí, si es contigo* es una novela de un amor imposible» («*Sí, si es contigo*» ist ein Roman über eine unmögliche Liebe). In der Kategorie *Roman* wird das Buch auch im Verlagsprogramm zum Kauf angeboten: «Es una novela sobre el primer amor, y todo lo doloroso y maravilloso que eso implica [...]» / *Ein Roman über die erste Liebe und alles, was daran schmerzhaft und wunderbar ist.*²² Auch die Hörbuch-Version von *Sí, si es contigo*, die von den beiden Autorinnen in den Rollen von D und M gelesen wird, befördert nicht, den Text als fiktionalen zu lesen.

Dieses gilt auch für die von den beiden Autorinnen erschaffenen digitalen Epitexte zu *Sí, si es contigo*. Das Buch ist Teil einer crossmedialen Kommunikation, ein Umstand, der auf die Sinnkonstitution Einfluss nimmt. Auf einer der letzten Seiten, unter der Überschrift «Sobre las autoras» (*Über die Autorinnen*) wird die Leserschaft aufgefordert, die Autorinnen auf ihren Seiten in den sozialen Netzwerken zu besuchen: auf *YouTube*, *Instagram*, *Twitter* und auf *Facebook*. Das Unternehmen *Calle y Poché*, das heißt, die beiden Kolumbianerinnen und das Team hinter ihnen, bedienen sich verschiedener, miteinander verbundener Kanäle, um für zwischenmenschliches Verständnis und für Toleranz zu werben, für *gender diversity* durch Liebe und Selbstakzeptanz. Das ist auch Teil der Botschaft der Marke *Calle y Poché*, die man gegen eine Gebühr den Werbekunden anbietet; nämlich *Disney Channel*, *Adidas*, *H&M* und *Faber-Castell*.²³ Mit dem Ziel, die algorithmische Position der Werbekörper *Calle* und *Poché* zu stärken, ist es zwingend notwendig, dass sich die Interaktion mit den Nutzern der Seiten der beiden Influencerinnen in den sozialen Netzwerken stetig verbessert und festigt (Ny-moen/Schmitt 2021, S. 48f.). *Calle* und *Poché* unterhalten auch einen Raum auf der *E-Commerce* Plattform *Fanjoy*²⁴, wo sie eigene *merchandise*-Artikel anbieten (Kleidung, Taschen, Becher, Mützen, Handyhüllen), und im bekannten Format des *Roasting* stellten sie am 7.3.2018 dem Publikum ihren eigenen Song vor, in dem sie ihre Persönlichkeiten auf ironische Weise als künstlich dekonstruieren.²⁵

22 So lautet die Ankündigung im Verlagskatalog von Grijalbo, Penguin: [penguinlibros.com: https://is.gd/Anof9E](https://is.gd/Anof9E), letzter Zugriff: 6.8.2023.

23 Siehe die Werbung für *Faber-Castell* am 13.1.2019: [youtube.com: https://is.gd/v8LKWz](https://is.gd/v8LKWz), letzter Zugriff: 16.4.2023 oder für *H&M*: [youtube.com: https://is.gd/sGYmyE](https://is.gd/sGYmyE), letzter Zugriff: 16.4.2023 oder für *Disney*, in deren Channel-Serie *BIA*, einer argentinischen Telenovela, *Calle* und *Poché* teilnahmen (um nur ein Beispiel zu nennen), [portal-disney.com: https://is.gd/IzE-asw](https://is.gd/IzE-asw), letzter Zugriff: 16.4.2023.

24 *Fanjoy* ist eine Plattform für Internet-Kreative. Siehe die URL der Plattform von *Calle* und *Poché*. [fanjoy.co: https://is.gd/dzPgB7](https://is.gd/dzPgB7), 11.2.2023.

25 Siehe: [youtube.com: https://is.gd/k5b5ZB](https://is.gd/k5b5ZB), letzter Zugriff: 16.3.2023.

Die New Yorker Netzseite des Unternehmens *Emplifi*, die Customer-Experience-Management anbietet, listet in seinem Ranking der einflussreichsten 10 LGBTQ+ Influencer auf sozialen Plattformen im Jahr 2020 auch die Marke *Calle y Poché* («10 LGBTQ+ influencers brands need to follow in 2020»). Im Begleittext zu dem kolumbianischen Unternehmen heißt es:

Calle and Poché are a bisexual Colombian couple that is followed by over five million subscribers on YouTube. Their content is filled with dance, fashion, makeup, challenges, vlogs, and DIY [do-it-yourself, Anm. I. G.] videos. The couple's most popular video, «Roast Yourself Challenge», gained over 141 million views^[26] alone. Winning LGBT British Award for LGBT+ Online Influencer last year, Calle and Poché believe that it's important to have LGBTQ+ representation in the media and they're actively vocal about protection for LGBTQ+ creators from unfair censorship.²⁷

Wie andere Influencer bemühen sie sich um eine vorgebliche Intimität. Dazu gehört, dass sie ihr Publikum mit Du anreden, so wie es auch im Widmungstext von *Sí, si es contigo* der Fall ist. Die abschließende Frage «¿Qué se siente que te dediquen un libro?» / *Wie fühlt es sich an, wenn dir ein Buch gewidmet wird?* gehört zu dem Fragentyp, mit dem sich Influencer an ihre Community richten; sie erwarten keine konkrete Antwort, sondern die Frage dient nur dazu, die Bindung zwischen Marke und Konsumenten zu festigen (Nymoen/Schmitt 2021, S. 48). Eine andere Strategie, die diesen Zweck erfüllen soll, sind Motivationsprüche, die sich in reichlicher Zahl in dem Roman finden. Hier nur eine Auswahl:

[...] tener miedo no te hace menos valiente. / *Angst zu haben, macht dich nicht weniger mutig.* (Pos. 196)

Quando alguien decide amarte quiere lo mejor para ti. / *Wenn jemand beschließt dich zu lieben, will er das Beste für dich.* (Pos. 242)

Florecer exige pasar por todas las estaciones. / *Um zu gedeihen, muss man durch alle Jahreszeiten gehen.* (Pos. 244)

Si te concentras en lo que eres y no en lo que tienes, nada podrá arrebatarte la tranquilidad. / *Wenn du dich darauf konzentrierst, wer du bist, und nicht darauf, was du hast, kann dir nichts deinen inneren Frieden rauben* (Pos. 244, kursiv im Original)

26 Inzwischen haben sie 2,8 Millionen likes erreicht (10.2.2023).

27 Calle und Poché gewannen bereits eine beachtliche Anzahl an Auszeichnungen: den Eliot Award (2018), den Tú Award (2018) den Produ Award (2018), die Streamy Awards in den Kategorien «Life Style» und «International» (2018, 2020) sowie den MTV Millennial Award (2019 in den Kategorien «Hosts» und «Icon», 2021 in der Kategorie «Hottest Couple», 2022 in der Kategorie «Podcast Boss»).

A veces tenemos ideas equivocadas cuando el dolor no nos deja ver [...]. /
Manchmal haben wir falsche Vorstellungen, wenn uns der Schmerz vom Sehen abhält. (Pos. 294)

[...] *lo fácil no siempre es lo correcto.* / *Einfach ist nicht immer richtig.* (Pos. 298, *kursiv im Original*)

[...] *si hacen las cosas bien, no hay por qué temer.* / *Wenn ihr alles richtig macht, gibt es keinen Grund zur Sorge.* (Pos. 320)

Kurzum, alle Versionen von *Sí, si es contigo* (die papierne, die elektronische und das Audiobook) sollen die Botschaft der Marke *Calle y Poché* verbreiten. Die suggerierte Nähe der beiden Autorinnen zu ihrem Publikum, die vielen Bezüge auf eine faktische Wirklichkeit, die zudem einen sehr privaten Bereich umgrenzt (den des eigenen Körpers und der Sexualität, der Beziehungen zu den engsten Familienangehörigen und Freunden), soll den Effekt einer Authentizität generieren, mit deren Hilfe man hofft, bestimmte Bedürfnisse in diesem Publikum zu wecken. Es ließe sich von einer Poetik und in Bezug auf den *YouTube*-Kanal von Calle und Poché von einer Ästhetik der Authentizität sprechen, derer man sich in *Sí, si es contigo* bedient und die Teil der Influencer-Marketing-Strategie der beiden Kolumbianerinnen ist. In einem in spanischer Sprache mit englischsprachigen Untertiteln geführten Interview für den offiziellen Kanal von Disney Lateinamerika sollten Calle und Poché am 24.10.2019 Rede und Antwort stehen. Der Interviewer kündigt an, dass er alles fragen wird («So I want to know if you're ready and prepared to answer absolutely everything», Min.: 0:26–0:28). Beide akzeptieren mit Vergnügen und erklären, dass sie dazu auch bereit seien. Als der Interviewer erfahren möchte, was den beiden an ihrer Tätigkeit insgesamt und in Bezug auf ihren *YouTube*-Kanal am meisten gefällt («what is it you like the most about your channel and your work?», Min. 1:46), antwortet María José (Poché): «I feel like there are lots of great things and we love everything we do. But if I had to choose just one thing, it would be that we have the opportunity to be ourselves» (Min. 1:50–1:55). Sie selbst sind die beiden Influencerinnen in ihrem öffentlichen, von Marketingstrategien gelenkten Handeln naturgemäß nicht.

Anteil an der Authentizitätspoetik/-ästhetik haben auch die Ähnlichkeiten, die *Sí, si es contigo* mit dem transmedialen Erzählen aufweist. So werden die Hemmungen, die M mit dem Tanzen hat und die Art, wie D ihr hilft, sie zu überwinden (Pos. 216)²⁸ auf dem *YouTube*-Kanal von Calle und Poché mit einem am

28 «-¿Así que nunca te ha gustado salir a bailar? -le pregunté a M con curiosidad. Estábamos hablando de historias y anécdotas de mi viaje a Europa de hace años, en donde me escapaba del hotel para salir a bailar con el niño que me encantaba en ese entonces. -No es eso, más bien es que nunca tuve con quién vivir ese tipo de cosas -me dijo ella-: pero me encanta bailar aunque no parezca. Sonrió. -Vamos a vivirlas entonces -le dije seria.» / -Du bist also noch nie gerne tanzen gegangen? -, fragte ich M. neugierig. Wir sprachen über Geschichten und Anekdoten von

19. Oktober 2020 hochgeladenen Video auf *Facebook* wiederaufgenommen, in dem die beiden, also Calle und Poché, tanzen und unter dem die entsprechende Figurenrede aus *Sí, si es contigo* zitiert wird.²⁹ Auf diese Weise wird der Leserschaft der Eindruck vermittelt, ein Gesamtverständnis der erzählten Geschichte nur dann zu erhalten, wenn sie den beiden *YouTubern* auf allen ihren Seiten in den sozialen Netzwerken auf der Suche nach Ergänzungen von *Sí, si es contigo* folgen würden, was wiederum dazu beiträgt, dass die Marke *Calle y Poché* ihre jugendliche *Follower*-Gemeinde zusammenhält.

Auch die Gestaltung des Plots ist auf die Lektüererfahrungen und -bedürfnisse eines weiten jugendlichen Publikums ausgerichtet, das unterhalten werden will und dem bestimmte Themen wichtig sind. Der Plot von *Sí, si es contigo* bedient sich der bekannten Mechanismen zur Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit der Leserschaft. Es gibt ein Geheimnis, eine Intrige und eine Reihe von *Cliffhangern*, bevor die Leser endlich in den Genuss des ersten Kusses zwischen den Protagonisten kommen können (Pos. 120, 126, 140, 146–148). Der Plot beginnt proleptisch mit dem Verweis auf jenen Moment, in dem das bis dato wohlgehütete Geheimnis von D und M, ihre lesbische Liebe, der Familie von D offenbart wird. Anders als die beiden ihr *coming out* geplant haben, werden sie Opfer einer Intrige, die der Ex Samuel spannt. Für die Prolepse nutzen die Autorinnen einen Brief, den D an M schreibt («Pero M, no es tu culpa.» / *Aber es ist nicht deine Schuld*. Pos. 17). Sie wird durch die Rückseite eines aus einem Album entrissenen Fotos eingeleitet, das eine handschriftliche Notiz enthält (Abb. 8): «M y Yo Cartagena 2017» / *M und Ich Cartagena 2017*.

Die Formulierung suggeriert, dass «M» eine Person ist, die der Leserschaft zu diesem Zeitpunkt der Erzählung aber noch unbekannt ist. Der Brief enthält weitere Andeutungen. Es ist da von *unserem Geheimnis* («nuestro secreto», Pos. 17) die Rede, wodurch Neugier darüber geschürt wird, worin konkret das Geheimnis besteht. Es wird die Liebe zwischen dem Ich, also D, und einer anderen Frau erwähnt, aber ohne zu klären, um welche Art von Liebesbeziehung es geht (eine lesbische Liebe?).

Me enamoré ... Y me enamoré tanto que a veces miro a las personas a mi alrededor y les hago el favor de desearles que algún día puedan sentir lo que siento yo contigo. Y te enamoraste ... Te enamoraste tanto que creíste mis promesas. [...] me han roto el corazón antes, pero no me ha importado darte los pedazos para que lo reconstruyas a tu antojo. En tu caso, me diste el tuyo [...].

meiner Europareise vor Jahren, wo ich mich aus dem Hotel schlich, um mit dem Jungen, den ich damals liebte, tanzen zu gehen. – Das ist es nicht, es ist eher so, dass ich nie jemanden hatte, mit dem ich so etwas erleben konnte, sagte sie, aber ich tanze gerne, auch wenn es nicht so aussieht. Sie lächelte. – Dann lass es uns erleben, sagte ich erst (Pos. 216).

29 Siehe: facebook.com: <https://is.gd/tT4TEa>, letzter Zugriff: 16.4.2023.



8 Calle y Poché 2019

Ich habe mich verliebt ... Und ich habe mich so sehr verliebt, dass ich manchmal die Menschen um mich herum ansehe und ihnen den Gefallen tue, ihnen zu wünschen, dass sie eines Tages fühlen könnten, was ich mit dir fühle. Und du hast dich verliebt ... Du hast dich so sehr verliebt, dass du meinen Versprechen geglaubt hast. [...] mir wurde schon einmal das Herz gebrochen, aber ich hatte nichts dagegen, dir die Stücke zu geben, damit du es wieder so zusammensetzen kannst, wie du es für richtig hältst. In deinem Fall hast du mir meines gegeben. (Pos. 18)

Im Text ist von dem Zerbrechen einer Liebe durch eine dritte Person die Rede, die mit D und M interagiert, aber nicht genannt wird: «Sé que si mi sospecha es real, no lo hizo para lastimarme. Fue para lastimarte a ti.» / *Ich weiß, dass, wenn mein Verdacht zutrifft, er es nicht getan hat, um mir wehzutun. Es war, um dich zu verletzen*, Pos. 18. Es folgen zwei zerknitterte Passfotos von den beiden jungen Frauen vom Deckblatt, die nahelegen, dass es sich um D und M handelt, denn unterhalb der Fotos steht der Text («Lo que fuimos»/ *Was wir waren*, Abb. 9), wodurch eine Verbindung zu dem im ersten Brief von D thematisierten Bruch der Liebesbeziehung hergestellt wird.



9 Calle y Poché 2019

Ein weiteres wichtiges Detail ist, dass die Trennung in der Erzählgegenwart des Briefes noch nicht abgeschlossen ist: «Qué importancia saber que esta mañana éramos todo y que ahorita no podemos ser.» / *Wie wichtig ist es zu wissen, dass wir an jenem Morgen alles waren und jetzt nicht mehr sein können* (Pos. 18).

Nach diesem Brief wird die Handlung chronologisch und in Form sich abwechselnder Tagebucheinträge von M und D erzählt (Pos. 21–328). Ihr Ende wird durch ein Foto von einem Container eingeleitet, dessen Aufschrift den Titel des Werks von Calle und Poché wiederholt: «Sí, si es contigo». Es folgen die Tagebucheinträge von M, die sich von den übrigen dadurch unterscheiden, dass sie in Gegenwart von D entstehen. Auf diese Weise bekommen sie den Charakter eines Briefes von M an D, in dem die Erzählergegenwart mit der Gegenwart der Adressatin übereinstimmt: «En este momento, contigo a mi lado, es la primera vez que después de contarte que tengo un diario en donde mi versión de nuestra historia quedó documentada, escribo al frente tuyo. E, incluso, voy leyendo en voz alta las palabras que voy agregando.» / *In diesem Moment, mit dir an meiner Seite, ist es das erste Mal, dass ich vor dir schreibe, nachdem ich dir erzählt habe, dass ich ein Tagebuch führe, in dem meine Version unserer*

Geschichte festgehalten ist. Und ich lese sogar die Worte laut vor, die ich dazu schreibe (Pos. 330).

Der implizite Autor ist verantwortlich für die Verknüpfung der Abbildungen mit den beiden Briefen³⁰ und den Tagebucheintragungen von D und M. Die homodiegetischen Erzählinstanzen erscheinen auf zwei verschiedenen Zeitebenen, nämlich D und M als Autorinnen der unmittelbar nach den Ereignissen verfassten Briefe und Tagebucheintragungen sowie D und M in der Funktion von Kommentatorinnen ihres eigenen drei Jahre zurückliegenden Verhaltens. Den beabsichtigten Unterhaltungswert der Lektüre stärken auch die metadiegetischen Erzählungen in den Tagebüchern. Dabei handelt es sich um Fragmente von Filmdrehbüchern, dramatischen Texten, Träumen, fiktionalen Mikroerzählungen und Gedichten (Pos. 21 ff., 42, 54 ff., 162, 180 oder 334). Nicht zu vergessen ist auch der gelegentliche Rückgriff auf eine Informationsvermittlung, die Umfragen entlehnt ist:

Y en ese entonces yo estaba muy preocupada por:

- 1) No perder el semestre (y no lo perdí).
- 2) La alimentación de Alana (que había perdido el apetito después de la muerte de Mamá).
- 3) La escritura de cuentos (que desde ese día empecé a perfeccionar, influenciada por las historias de Raymond Carver y Cortázar).

Und zu dieser Zeit habe ich mir große Sorgen gemacht:

- 1) darüber, das Semester nicht zu verlieren (und das habe ich nicht),
 - 2) über die Ernährung von Alana (die nach Mamas Tod ihren Appetit verloren hatte),
 - 3) über das Schreiben von Geschichten (das ich von diesem Tag an zu perfektionieren begann, beeinflusst von den Geschichten Raymond Carvers und Cortázars).
- (Pos. 26)³¹

Ähnliche Praktiken finden sich auch auf dem YouTube-Kanal der beiden Kolumbianerinnen (Abb. 10).

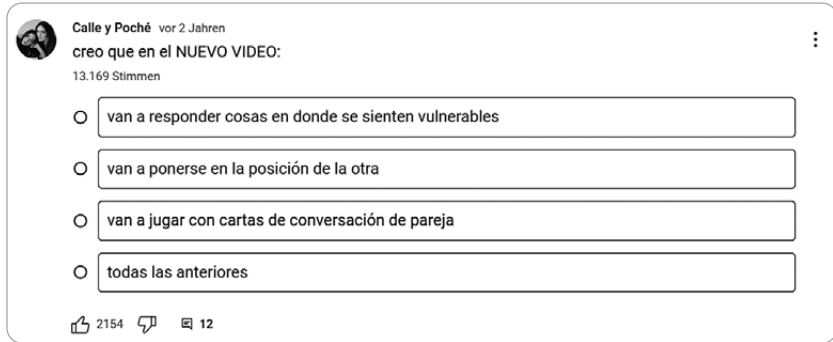
Ich glaube, im NEUEN VIDEO:

- werden sie Dinge beantworten, bei denen sie sich verwundbar fühlen,
- wird sich die eine in die Lage der anderen versetzen,
- werden sie mit Gesprächskarten für Paare spielen,
- wird all das bereits Gesagte stattfinden.

(youtube.com: <https://is.gd/3n2mGf>, letzter Zugriff: 3.7.2024)

30 Damit sind folgende Briefe gemeint: der von D an M (Pos. 17f.) zu Beginn sowie der von M an D (Pos. 330–336) und der von Samuel an D (Pos. 341–346) am Ende des Plots.

31 Siehe auch Pos. 212, 326.



10 Calle y Poché 2019

Die Gattung des romantischen Liebesfilms dient als Träger der Botschaft des Buches. So ist die Figur des Lucca ganz im Sinne des romantischen Liebhabers konzipiert. Bevor die Beziehung mit D begann, lernte M ihn in einer *Creative-Writing-Gruppe* im Internet kennen: «Era el típico hombre del que todos se enamoran en las películas románticas: atractivo, imponente, educado, misterioso e inteligente.» / *Es war der Typ Mann, in den sich in den romantischen Filmen alle verlieben: attraktiv, imposant, gebildet, geheimnisvoll und intelligent* (Pos. 68). An anderer Stelle erinnert D einen Ausschnitt aus dem Film *EASY A* (2010), eine amerikanische Teenager-Komödie, die auf Platz 14 der Liste der besten High-School-Filme von *Entertainment Weekly* aus dem Jahr 2021 steht, oder sie zitiert *THE PARENT TRAP* (1998). Auch die kreativen Geschenkideen, mit denen sich die jungen Frauen zwecks gegenseitiger Liebesbeweise überraschen, sind aus diesem Filmgenre bekannt (Pos. 110).³²

Die Figuren werden als Typen präsentiert. Abgesehen von den beiden Protagonistinnen, deren Charakterisierung dem *yin/yang*³³-Schema folgt, gibt es den klassischen Bösewicht, Samuel, den Ex-Freund von D. Er ist ein Egoist und behan-

32 Ein anderes Beispiel findet sich auf Pos. 164: «Papá llega a casa un día con un ramo de flores tan pero tan grande, que no se le ve la cabeza cuando entra por la puerta tambaleando. (*Comedia*). Mamá lo ve, no lo puede creer, y corre a sus brazos. (*Romance*). Los dos permanecen un buen rato abrazados, y a mamá se le caen unas lágrimas de alegría por la mejilla. (*Fin*).» / *Papa kommt eines Tages mit einem Blumenstrauß nach Hause, der so groß ist, dass man seinen Kopf nicht sehen kann, als er durch die Tür taumelt (Komödie). Mama sieht ihn, kann es nicht glauben und rennt ihm in die Arme (Romance). Die beiden liegen sich noch lange in den Armen, und der Mama laufen Freudentränen über die Wange (Ende).*

33 Die Leserschaft erfährt, dass die eine (D) dazu tendiert, *das Wesen der Dinge zu sehen* («lo esencial de las cosas», Pos. 86), dass sie Modedesign studiert (Pos. 96), aus einer wohlhabenden Familie kommt (sie hat einen Chauffeur), die andere hingegen (M) sich vor der Liebe fürchtet («fobia al amor», pos. 122), philologische Interessen verfolgt, Cortázar und Sábato (*El túnel*) liest, ihre Mutter verloren hat und zusammen mit ihrem Vater und der kleinen Schwester in bescheidenen Verhältnissen lebt. Gegen Ende des Plots fasst M zusammen: *Weil sie so gegensätzlich*

delt D wie einen Gegenstand. Als er feststellt, dass er nicht wegen eines anderen Mannes, sondern einer Frau zuliebe verlassen wurde, ist er in seiner Eitelkeit sehr verletzt und plant seine Rache. Am Ende des Plots jedoch taucht er noch einmal als Absender eines Briefes an D auf. Er scheint auf wunderbare Weise geläutert und erkennt die großartige Persönlichkeit seiner Ex-Freundin: «Ya han pasado un par de años desde que te vi por última vez. [...] Perdóname por no haber visto la persona tan maravillosa que tuve a mi lado [...]» / *Es ist schon ein paar Jahre her, dass ich dich das letzte Mal gesehen habe. [...] Verzeih mir, dass ich die wunderbare Person nicht erkannte, die ich an meiner Seite hatte* (Pos. 341). Lucca hingegen, den das gleiche Schicksal ereilt, reagiert in der Rolle des Mr. Right. Es erzürnt ihn nicht, im Gegenteil, er verabschiedet sich, indem er den beiden Frischverliebten ein Candle-Light-Dinner spendiert:

Nunca había insinuado que tal vez mi camino sí es con otra persona. Pero me confirmó que me ama lo suficiente como para verme feliz [...] yo sabré toda mi vida que tuve el lujo de ser amada por el hombre más maravilloso de este mundo.

Ich hatte nie angedeutet, dass ich meinen Weg vielleicht mit jemand anderem gehe. Aber er hat mir bestätigt, dass er mich genug liebt, um mich glücklich zu sehen [...]. Ich werde mein ganzes Leben lang wissen, dass ich den Luxus hatte, von dem wunderbarsten Mann der Welt geliebt zu werden. (Pos 176)

Die Eltern von D und M werden als verständnisvoll und liebevoll idealisiert, sie nehmen die negativen Schwingungen ihrer Töchter wahr, sie leiten sie an, sie beraten sie, aber ohne sie zu bevormunden, sie behandeln sie, als wären sie ihre besten Freunde (der Vater von M spürt, wie sich seine Tochter fühlt, Pos. 244). Von sich aus stellt der Vater seiner Tochter D anlässlich ihres Geburtstags das Haus zur Verfügung und ermutigt sie, eine Party zu geben, *auf die er stolz sein kann* («Arma una fiesta de la que yo pueda estar orgulloso [...]», Pos. 106). Die Ehekrise der Eltern ist bereits kurz nach Beginn einer Paartherapie an Weihnachten überwunden (Pos. 164).³⁴ Die Mutter von D, Paloma, wird als *eine tapfere, starke, temperamentvolle, liebevolle, warme und gütige Frau* beschrieben, die M an die eigene erinnere («Una mujer valiente, fuerte, luchadora, amorosa, cálida, y graciosa. Me

sind und gleichzeitig so verdammt gut zusammenpassen («Por ser tan opuestas, y por, al mismo tiempo, combinar tan jodidamente bien», Pos. 332).

34 «Aparentemente habían aclarado un montón de cosas que nunca se habían dicho, ya no había secretos, ya no había resentimientos. Se volvieron a mirar como antes. Y la verdad es que no podría haber deseado un mejor regalo de Navidad que este.» / *Offenbar hatten sie vieles geklärt, was nie gesagt worden war, es gab keine Geheimnisse mehr, keinen Groll. Sie sahen sich wieder wie früher an. Und die Wahrheit ist, dass ich mir kein besseres Weihnachtsgeschenk hätte wünschen können als dieses* (Pos. 164).

recordaba mucho a la mía.», Pos. 174), und als Weihnachtsgeschenk erhält die Tochter D, die sich durch ihre Bescheidenheit auszeichnet und der es an nichts fehlt, eine eigene Wohnung. Diese Geschenkidee stammt sogar von der Stiefschwester Sabrina, die es D ohne Anzeichen von Neid verrät:

–Chiqui, aunque dijiste que no querías nada ... –dijo mi mamá mirándome con complicidad y con una risa nerviosa.

–¿Ma?... –respondí confundida.

–Te mereces mucho lo que vas a recibir, sis –me dijo mi hermana–: Pero quiero que sepas que fue mi idea.

– *Chiqui, auch wenn du gesagt hast, dass du nichts willst..., – sagte meine Mutter und sah mich Komplizenhaft und mit einem nervösen Lachen an.*

– *Ma? ...–, antwortete ich verwirrt.*

– *Du verdienst viel von dem, was du bekommen wirst, Sis, –sagte meine Schwester –: aber ich möchte, dass du weißt, dass es meine Idee war.*

(Pos. 166)

Die Tagebucheinträge sind voll von Ausdrücken der elterlichen Liebe für die Kinder und umgekehrt. Nur ein Beispiel: «–Los amo. De verdad que no sé cómo agradecerles esto [...]. –Te amamos, chiqui. Disfrútalos.» / – *Ich liebe euch. Wirklich, ich weiß gar nicht, wie ich euch dafür danken soll [...]. – Wir lieben dich, Chiqui. Genieß es* (Pos. 170).

Aus der Sicht des intendierten Adressaten (*presumed addressee*) lebt D ein traumhaftes Familienleben, und abgesehen von ihrer neu entdeckten Homosexualität, bei der sie auf den richtigen Moment des *Coming-outs* wartet, hat sie keine Geheimnisse vor ihren Eltern: «No importa la edad que tenga, siempre les comunico lo que pienso hacer, me gusta que estén al tanto.» / *Egal wie alt ich bin, ich sage ihnen immer, was ich vorhabe, ich möchte, dass sie es wissen* (Pos. 106). Die wenigen Schatten, die diese heile Welt durchziehen, werden schnell verscheucht. Die Lösung der anstehenden Probleme ist einfach und wird wie ein Mantra wiederholt: Vertrauen in die Kraft der Liebe geben, in gegenseitiges Verständnis und sexuelle Toleranz. Diese Botschaft vermitteln auch eine ganze Reihe von Künstlern aus der aktuellen Pop-Kultur, die in den Tagebüchern der beiden jungen Frauen zitiert werden: etwa der *mindfulness* predigende Harry Styles oder sein Kollege, der australische *YouTuber* Troye Sivan (Pos. 142).

Sí, si es contigo ist voller Anspielungen auf die aktuellsten Ausprägungen der Jugendkultur und insbesondere auf die LGBTQ+-Kultur in Kolumbien und vielen Teilen der restlichen Welt (Lateinamerika, USA oder Europa). Es wird aus entsprechenden Teenie-Filmen zitiert, aus einer Fernsehserie (wie dem US-Jugenddrama *GOSSIP GIRL* 2007–2012), aus Popsongs (wie «Carried away» von der amerikanischen Indie-Pop-Band Passion Pit, «Gravel to Tempo» von der ame-

rikanischen Sängerin und LGBT-Aktivistin Hayley Kiyoko oder «Touch» über das Leben einer lesbischen Frau in London von der britischen Elektropop-Sängerin Shura, Pos. 118, 120, 128)³⁵ oder ganz nebenbei die von D und M getragene Kleidung beschrieben, die im Stil dem der Influencerinnen Calle und Poché entspricht (Pos. 118–120, 188, 196, 248, 249, 324).

Kurzum

Sí, si es contigo ist passgenau für ein breites spanischsprechendes Publikum im Alter zwischen 10 und etwa 23 Jahren zugeschnitten. Es sind dies *Digital Natives*, die den Umgang mit den digitalen Technologien und ihren Werkzeugen, dem Computer, der Videokamera, dem Handy *et cetera* gewohnt sind. Informationen werden von ihnen anders aufgenommen und verarbeitet, als es die so genannten *Digital Immigrants* tun (Prensky 2010, S. 7).³⁶ Die dem Roman zugrunde gelegte Authentizitätspoetik entspricht den Erwartungen des intendierten Publikums. Mit seinem markiert autotestimonialen Charakter, seiner an die Collage angelehnten typografischen Gestaltung und den Assemblage-Effekten, mit der Kombination verschiedener literarischer Gattungen und der Übernahme von Schreibpraktiken, die Umfragen entlehnt sind, mit seiner Orientierung an romantischen *Mainstream*-Filmen und der Vielzahl an Referenzen auf die aktuelle lateiname-

- 35 Beispiele für weitere zitierte Songs sind: «Forever» des Kanadiers Billy Raffoul, der die lesbische Liebe besingt, «Found Love» von We the Lion (eine peruanische Indie-Folkband), «Electric Love» des US-Amerikaners Børns, «You» (ebenfalls über die lesbische Liebe) von Matilda, «My, My, My» und «Strawberries and Cigarettes» von Troye Sivan, «Safe Space» von Harry Styles³⁷, «Cliffs Edge» von Hayley Kiyoko oder «Sleep on the Floor» der US-amerikanischen Folk-Rock-Band The Lumineers (Pos. 138, 142, 196, 253, 317).
- 36 Die *Digital Natives* haben kognitive Muster ausgebildet, die das *Multitasking*, *Networking* oder *Gaming* trainieren und ermöglichen (Beck/Büser/Schubert 2016, S. 14). Marc Prensky (2010, S. 17) erklärt: «Entre las habilidades mentales mejoradas por la exposición repetida a los videojuegos y otros medios digitales se encuentran: la lectura de las imágenes, como representaciones de un espacio tridimensional (la competencia de representación); las destrezas espacio-visuales multidimensionales, mapas mentales, plegado mental de papel» (es decir, representar el resultado de varios dobleces de tipo «origami» en la mente, pero sin llegar a hacerlo); el «descubrimiento inductivo» (hacer observaciones, formular hipótesis y determinar las normas que rigen el comportamiento de una representación dinámica), el «despliegue de atención» (la observación de varios lugares al mismo tiempo), y responder más rápido a los estímulos esperados e inesperados.» / *Zu den mentalen Fähigkeiten, die durch den wiederholten Umgang mit Videospielen und anderen digitalen Medien verbessert werden, gehören: Lesen von Bildern als Repräsentationen des dreidimensionalen Raums (Repräsentationskompetenz); mehrdimensionale räumlich-visuelle Fähigkeiten, Mind-Mapping, «mentales Papierfalten» (d. h. die Darstellung des Resultats mehrerer «Origami»-ähnlicher Faltungen im Kopf, aber ohne sie tatsächlich auszuführen); induktive Entdeckung (Beobachtungen machen, Hypothesen formulieren und die Regeln für das Verhalten einer dynamischen Darstellung bestimmen), die «Aufmerksamkeitsentfaltung» (mehrere Orte gleichzeitig beobachten) und schnelleres Reagieren auf erwartete und unerwartete Reize.*

rikanische Jugendkultur, vor allem aber durch die Praxis crossmedialer Kommunikation in der Bedeutungskonstitution und damit der ›Verlinkung‹ des Romans von Calle und Poché mit dem *YouTube*-Kanal und den sozialen Netzwerken von *Calle y Poché* präsentiert sich *Sí, si es contigo* als ein Medium, das auf die neuen Lesegewohnheiten dieser Generation programmiert ist: Es muss «den Algorithmen gefallen», muss «Passförmigkeit» einfordern und keine Individualität. Der fiktionale Anteil an *Sí, si es contigo* wird dabei vom Publikum, wie beabsichtigt, ignoriert. Dies zeigt sich an dem folgenden Beispiel einer *Youtuberin* aus Costa Rica. Sie nennt sich «Di» und lud am 13.7.2020 ein Video hoch, das aus Fragmenten aus dem Buch *Sí, si es contigo* besteht, die von ihr mit Fotos zu einer Erzählung zusammengesetzt wurden. Das Video lässt sie mit einer älteren *Netflix*-Logo-Animation beginnen. Für die Protagonistinnen D und M aus *Sí, si es contigo* wurden Fotos und Videoausschnitte von den beiden Influencerinnen Calle und Poché gewählt. Der einleitende Text zu dem selbstmontierten Video ist sprachlich in genau dem gleichen Stil abgefasst, wie ihn Calle und Poché in ihren sozialen Netzwerken pflegen. Mit ihrem Video und den 1470 Abonnenten trägt Di zur Konsolidierung der Marke *Calle y Poché* und der damit verbundenen Schein-Authentizität bei.

Si llegaste acá quiero darte las gracias por tomarte el tiempo de ver este video completo, gracias a cada persona linda que compartió mis edits en twitter, instagram y facebook; por darles apoyo y amor, nunca imaginé que un edit mío lo verían más de 10 personas. Muchas y millones y universas gracias. Aquí les dejo la serie completa, espero que les guste.

Wenn ihr bis hierhergekommen seid, möchte ich mich dafür bedanken, dass ihr euch die Zeit genommen habt, das ganze Video anzuschauen. Danke an alle wunderbaren Menschen, die meine Bearbeitungen auf Twitter, Instagram und Facebook geteilt haben; dafür, dass ihr sie unterstützt und geliebt habt, ich hätte mir nie vorstellen können, dass eine meiner Bearbeitungen von mehr als 10 Leuten gesehen werden würde. Vielen Dank, Millionen und Abermillionen von Dank. Hier habt ihr die komplette Serie; ich hoffe, sie gefällt euch.

Literaturverzeichnis

Amorós, Andrés (1968): *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus.

Andrade, Amalia (2019): *Uno siempre cambia al amor de su vida (por otro amor o por otra vida)* [2015]. Ciudad de México: Planeta Mexicana, ebook.

Andrade, Amalia (21.10.2016): «Amalia Andrade comenta su libro ›Uno siempre cambia al amor de su vida‹». In: *CNN Chile*. youtube.com: <https://is.gd/bu9Ayy> (letzter Zugriff: 16.4.2023).

Arcade, Ángela (23.6.2019): «Sí, SI ES CONTIGO, de Calle y Poché – ¿Vale la Pena?». In: *Arcade's Books*. youtube.

- com: <https://is.gd/A9mwbY> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Beck, Klaus / Büser, Till / Schubert, Christiane (2016): *Mediengenerationen. Biographische und kollektivbiographische Muster des Medienhandels*. Konstanz/München: UVK.
- Calle y Poché (2019): *Sí, si es contigo*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, ebook.
- Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Übers. aus dem Französischen von Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (2018): *Diccionario de símbolos*. Digitale Ausgabe. Madrid: Siruela.
- Demuth, Volker (5.2.2023): «Zum absehbaren Ende eines Trends. Der Hype um die Authentizität». In: *Essay und Diskurs* (Deutschlandfunk). deutschlandfunk.de: <https://is.gd/kan6Tt> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Di (13.7.2020): «SERIE SÍ, SI ES CONTIGO – Calle y Poché 🌸 (Edits hechos por –Di)». In: *Di*. youtube.com: <https://is.gd/0cspOZ> (letzter Zugriff 16.4.2023).
- Diana (26.6.2020): «RESEÑA SÍ, SI ES CONTIGO | VANNA». In: *Vanne y Diana*. youtube.com: <https://is.gd/kK4Ijw> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Disney / Fundom Channel (24.10.2019): «Fundom Channel | Calle y Poché responden ¡TODO!». In: *Disney / Fundom Channel*. youtube.com: <https://is.gd/2I3v7L> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Dorsch, Friedrich / Wirtz, Markus Antonius (2013): *Lexikon der Psychologie*. Bern: Huber.
- Eguidazu, Fernando (2008): *Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española*. Madrid: Silente.
- Eguidazu, Fernando (2020): *Una historia de la novela popular española, 1850–2000*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Emplify (2012–2020): «10 LGBTQ+ influencers brands need to follow in 2020». In: *Emplify*. emplifi.io: <https://is.gd/DJ8c5B> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Felix, Jürgen (2002): «Liebesfilm». In: Kobner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 345–350.
- Gutiérrez, Pamela (22.2.2021): «PamSinReglasLiterario Ep11 <Sí, si es Contigo> Calle Y Poché». In: *Pam Sin Reglas*. youtube.com: <https://is.gd/Vs2SfJ> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Heller, Eva (2000): *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung*. München: Droemer Knaur.
- Hermosillo, Aketzaly (13.1.2020): «Sí, Si Es Contigo. Calle y Poché: opinión». In: *Aketzaly Hermosillo*. youtube.com: <https://is.gd/BzQply> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Hermosillo, Aketzaly (10.2.2020): «Sí, Si Es Contigo. Calle y Poché: opinión.» In: *Aketzaly Hermosillo*. (youtube.com: <https://is.gd/lAqKSP> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Hermosillo, Aketzaly (24.3.2020): «Sí, Si Es Contigo. Calle y Poché: opinión.» In: *Aketzaly Hermosillo*. youtube.com: <https://is.gd/7TpOBa> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Hermosillo, Aketzaly (25.3.2020): «Sí, Si Es Contigo. Calle y Poché: opinión.» In: *Aketzaly Hermosillo*. youtube.com: <https://is.gd/0cspOZ> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Kaufmann, Anette (2007): *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Klemm, Federico Jorge (17.7.2016):

- «El Banquete Telemático: Cultura Kitsch». In: *LALULULA.TV*. lalulula.tv: <https://is.gd/mmXGET> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Krauss, Nicole (2005): *The History of Love*. New York, NY: Norton & Company.
- Menasse, Eva (13.10.2005): «Alma sucht das Glück. Nicole Krauss verliert sich im epischen Dickicht von Liebe, Literatur und Auschwitz». In: *Die Zeit* Nr. 42, o. S. zeit.de: <https://is.gd/02IRNj> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Musser, Ricarda / Altekrüger, Peter (Hg.) (2021): *Una excursión al colorido mundo de la novela popular española: la colección Fernando Eguidazu*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Auch als Online-Ressource verfügbar. publications.iai.spk-berlin.de: <https://is.gd/4H7BIn> (letzter Zugriff: 14.4.2023).
- N.N. (5.12.2019): «Sí, si es contigo / Reseña». In: *a Matos le gusta leer*. youtube.com: <https://is.gd/7XkfEa> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Nymoen, Ole / Schmitt, Wolfgang M. (2021): *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Suhrkamp.
- Ortiz, Dafne (28.8.2019): «Sí, si es contigo: mi opinión». In: *Dafne Ortiz*. youtube.com: <https://is.gd/LZysMD> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Prensky, Marc (10–2001): «Digital Natives, Digital Immigrants». In: *On the Horizon* (9), Heft 5. marcprensky.com: <https://is.gd/DLfxTy> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- The New Encyclopaedia Britannica*. Micropaedia, 12. Aufl. Chicago, IL u. a.: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Schmid, Wolf (2014): «Implied Reader». In: Hühn, Peter / Meister, Jan Christoph / Pier, John / Schmid, Wolf (Hg.): *Handbook of Narratology*. Bd. 1. Berlin: de Gruyter, S. 301–309.
- Sierra Arzuffi, Ana (2021): «Historia de la creación de las banderas lésbicas». In: *Homosensual*. homosensual.com: <https://is.gd/A7zVgF> (letzter Zugriff: 16.4.2023).
- Volkman, Laurenz (2013): «Kitsch». In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler [Kindle-Version].
- Wolf, Philipp (2013): «Ästhetik». In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler [Kindle-Version].

Christoph Zeller

Reduktion als ästhetisches Programm

Zu Hugo Balls Primitivismus

1 «Vermaledete Sprache»

«Ich will keine Worte, die andere erfunden haben», erklärte Hugo Ball (1995, S. 121) dem Publikum im Cabaret Voltaire in seinem *Eröffnungs-Manifest* am 14. Juli 1916. Denn an der «vermaledete[n] Sprache» klebe der «Schmutz» von «Maklerhänden, die Münzen abgegriffen haben» (ebd.). Unter der kontaminierten Oberfläche der verkauften und verratenen Sprache, nahm Ball an, verberge sich ihre reine Substanz. Wem es gelänge, das Geheimnis der Worte zu entschlüsseln, dem werde das «urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen» des eigenen Ichs verständlich (Ball 1992, S. 102). Worte waren für Ball Ausweis einer vorsprachlich gegebenen Wirklichkeit, an welcher der Mensch immer schon teilhat. Diese Wirklichkeit besteht selbst dann, wenn sich sprachliche Äußerungen im Sturm des avantgardistischen Ikonoklasmus auflösen. Als Ball seinem Tagebuch *Flucht aus der Zeit* am 23. Juni 1916 anvertraute, er habe «eine neue Gattung von Versen erfunden, ›Verse ohne Worte‹ oder Lautgedichte», schilderte er daher deren Wirkung auf das Publikum als religiöse Erfahrung (ebd., S. 105). Hinter dem Klanggerüst der Laute vermutete Ball nämlich das Wirken einer göttlichen Kraft, die er beim Vortrag seines ersten Lautgedichts, *Gadji beri bimba*, zu spüren glaubte: «Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Meßge-

sangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt.» (Ebd., S. 106)

Bevor Ball 1926 sein Tagebuch überarbeitete, um darin die Bedeutung der Religion und deren Wirkung auf den Dadaismus hervorzuheben, dürften indes andere Faktoren die Evolution ästhetischer Grundsätze der Dadaisten beeinflusst haben. Um diese Einflüsse – vor allem den vorherrschenden Primitivismus jener Epoche – und deren Rolle bei der Entstehung von Balls Lautgedichten wird es im Folgenden gehen. Dabei sind Tendenzen der Reduktion zu berücksichtigen, die Ball auf der Suche nach einem authentischen Kern der Sprache und der Kunst leiteten. Vor allem wird zu zeigen sein, welche Rolle für ›primitiv‹ gehaltene und entsprechend gekennzeichnete Denkweisen hatten. Hier spielt die Begegnung mit fremden Kulturen eine tragende Rolle. Die dem europäischen Bewusstsein eingeprägte Vorstellung der Andersartigkeit ›primitiven‹ Denkens ist zugleich von Vorurteilen und rassistischen Stereotypen getragen. Aus der Perspektive der Überlegenheit hervorgebracht, verlieren die von vielen Schriftstellern und Künstlern geäußerten Sympathien für alles ›Primitive‹ erheblich an Überzeugungskraft. Auch wenn die Dadaisten indigene Völker als seelenverwandte Geister erachteten, lässt sich kaum leugnen, dass die vielen, dem Exotismus der Zeit geschuldeten Auseinandersetzungen mit ›primitiven‹ Kulturen rassistisch gefärbt waren. Der bei Ball zu beobachtende Primitivismus, so lautet die These, dient nicht zuletzt der Erzeugung von Authentizität. Hinweise auf vermeintlich einfache Lebensweisen, Sprachformen und ästhetische Muster bilden das Fundament einer auf Unmittelbarkeit bauenden Wirkung dadaistischer Kunst.

Im Juni 1916 hatte Ball fünf Lautgedichte verfasst, von denen *Gadji beri bimba* und *Zug der Elefanten* zu den bekanntesten Gattungsbeispielen gehören. Die Datierung weiterer fünf Gedichte fällt auf die folgenden, bis ins Jahr 1917 reichenden Monate. Nach dem Ende des Cabaret Voltaire im Juli 1916 und der ebenfalls kurzlebigen Galerie Dada, die zwischen März und Mai 1917 zu einer exquisiten Adresse moderner, vorzugsweise expressionistischer und dadaistischer Kunst avancierte, schloss Ball mit Dada ab. Schon im Sommer 1916 war er mit Emmy Hennings ins Tessin abgereist und kam nur sporadisch zurück nach Zürich. An lautpoetische Experimente dachte Ball nach der Jahreswende 1917 kaum noch und griff für die in den folgenden Jahren entstandenen Gedichte unter dem Eindruck zunehmender Religiosität wieder auf traditionelle dichterische Formen und Versmaße zurück. So viel ist gewiss, dass Ball sich nicht mit der Zertrümmerung konventioneller Sprachmuster begnügte. Der nihilistischen »Vernichtung des Selbst«, die für ihn mit den dadaistischen Dichtungsformen gegeben war, setzte er die feste Überzeugung entgegen, den im Wort enthaltenen göttlichen Ursprung der Worte wiederzugewinnen und so zu einem persönlichen Erlebnis von Einheit, Identität und Erlösung zu finden (Bosman 2015, S. 80 und 83).

Er folgte darin Wassily Kandinsky, der in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911) das Wort als «innere[n] Klang» bezeichnet hatte (Kandinsky 2009, S. 49). Dieser «innere Klang» rufe «im ›Herzen‹ eine Vibration» hervor, selbst wenn der konkrete Gegenstand nicht präsent ist (ebd., S. 50). Im Gefühl äußere sich eine unsichtbare Verbindung von Gegenstand und Ich, die das Wort aktiviere und von höherer Macht geleitet sei. Kandinskys Konzept von Wort und Klang, die sich im «Geistigen» treffen, erinnert wiederum an die Gegenüberstellung von Abbild und Urbild, wie sie Platon in seinem in der *Politeia* entwickelten «Höhle-Parabel» gegeben hat. Dem Menschen sei es demnach beschieden, lediglich Schatten von Ideen wahrzunehmen; Ideen gehörten dem Reich des Geistigen an. Sprache erinnere an dieses Geistige, ohne dass in ihr Wahrheit zum Ausdruck käme, denn sie sei bloß schattenhaftes Abbild eines Urbildes. Dem katholisch erzogenen und 1920 rekonvertierten Ball lag die platonische Lehre nahe. Wichtiger aber war der Wunsch nach einer Bloß- und Freilegung tieferer, älterer Schichten, die in der Denkfigur des Authentischen ihren Ausgang nimmt. Tatsächlich richteten sich Balls lautpoetische Überzeugungen auf die Herstellung sprachlicher Authentizität, wie Hans Burkhard Schlichting (1984, S. 465) meint. Doch während sich für Ball mit zunehmender Religiosität die Notwendigkeit einer Erneuerung gnostischer Traditionen verband, die im Urchristentum ihren Ausgang nahm, sah Ball zunächst, wie viele andere Dadaisten, in den ›primitiven‹ Kulturen fremder Völker ein authentisches Vorbild.

Im Begriff des Authentischen versammeln sich Vorstellungen vom Wahren, Echten und Ganzen, vom Ursprünglichen und Reinen, die als Antworten auf eine zunehmend arbeitsteilige, industrialisierte und ökonomisierte Lebenssituation zu sehen sind (vgl. Knaller 2007, S. 7–36). Das Authentische wurde gerade dann akut, als das Gefühl fortschreitender Entfremdung in einer kapitalistisch und bürokratisch geprägten Moderne nicht mehr länger ignoriert werden konnte. In einer von den Zwängen des modernen Arbeitslebens einerseits und von überkommenen Traditionen andererseits umstellten Erfahrungswelt kommt dem Authentischen Ventilfunktion zu. Für authentisch wurde demnach der Kern einer Sache, die Essenz einer Idee, oder das Wesen einer Handlung oder eines Menschen angenommen, sofern dies Authentische auf einen früheren, besseren Zustand verwies.

Der Wunsch nach Authentizität ist demnach symptomatisch für die Mentalität eines Zeitalters. Ball beschrieb in einem am 7. April 1917 unter dem Titel *Kandinsky* gehaltenen Vortrag die Absichten einer neuen Generation von Künstlern, die dem Vorbild des russischen Malers folgten und sich dem Authentischen in ihrem Schaffen verpflichteten: «Sie suchen das Wesentliche, Geistige, noch nicht Profanierte, den Hintergrund der Erscheinungswelt, um dies, ihr neues Thema, in klaren, unmißverständlichen Formen, Flächen und Gewichten abzuwägen, zu ordnen, zu harmonisieren.» (Ball 1984, S. 44) Im Authentischen

drückten sich die Sehnsüchte und Träume einer Generation aus, wurde das Fehlende und Begehrte des kollektiven Unbewussten greifbar. Unberührt von den Einflüssen der modernen Zivilisation, verhalf das Authentische nach Ansicht ihrer Befürworter dazu, im Wort wieder Zugang zum Geist, im Bild wieder die Idee und im Glauben Gewissheit zu finden. Obwohl das Authentische in unterschiedlichen Erscheinungen auftrat, ist es dennoch immer eine «Zuschreibung der Gegenwart an die Hinterlassenschaften der Vergangenheit.» (Sabrow/Saupe 2022, S. 9) Als Pathosformel beschwor Authentizität ein Sollen, das dem Sein die Möglichkeit einer besseren Zukunft entgegensetzte. Durch die Perspektive des Authentischen zeigte sich Geschichte, wie sie niemals war, um einer unannehmbaren Gegenwart einen rückwärtsgewandten Sehnsuchtsort entgegenzusetzen.¹

Aus dieser Sehnsucht nach dem Authentischen leitete Ball während seiner drei Lebensphasen, die gemeinhin mit seinem künstlerischen Schaffen, seinem politisch-journalistischen Engagement und seinen theologischen Projekten verbunden werden, die Forderung nach strikter Vereinfachung ab, um am authentischen Kern einer Sache, Idee oder Lebensweise anzugelangen. Im Bereich des Religiösen setzte Ball auf Askese, wie er sie in seiner 1923 erschienenen theologischen Abhandlung *Byzantinisches Christentum* anhand dreier Heiligenleben vorführte (vgl. Zimmermann 2010, S. 91–106; Ruster 1996, S. 183–206). Wer sich einem asketischen Lebensstil verpflichtet, konzentriert sich auf das Wesentliche, den unmittelbaren Kontakt mit Gott, Erlösung oder Erleuchtung. Die «Buchstaben und Wort-Alchimie» der Dada-Zeit» verstand Ball daher, wie Wiebke-Marie Stock (2012, S. 53) erklärt, «nicht als Fehler und Missgriff, der zu vergessen und zu verschweigen wäre, sondern als integralen Bestandteil seines Lebensweges, als einen Teil der Suche, die ihn schließlich zu den Kirchenvätern und zur Liturgie führt.» Im Bereich des Politischen favorisierte Ball lange Zeit das Prinzip der Herrschaftslosigkeit, wie das zu Lebzeiten ungedrucktes *Bakunin-Brevier* belegt. Der von Bakunin propagierte Anarchismus verzichtete auf mittelbare Repräsentation, wollte den Staat abschaffen und legte Macht in die Hände aller. In der Kunst wiederum verfocht Ball mit Dada einen Stil der radikalen Vereinfachung, wie er auch in anderen Avantgarden gängig war. Die Konzentration auf Fläche, Farbe und Linie in der bildenden Kunst, Ton, Takt und Melodie in der Musik sowie Laut, Wort und Satz in der Literatur ist dabei keineswegs bloß eine Widerstandsgeste, sondern ein Versuch, die für naturgesetzlich gehaltenen, authentisch-ästhetischen Ausdrucksformen für sich selbst sprechen zu lassen.

1 Das Authentische gleicht daher einer «Retrotopie», die nach Zygmunt Bauman «alle Hoffnungen auf gesellschaftliche Verbesserungen in ein halbvergessenes Gestern» verlagert (Bauman 2017, S. 14). Dabei handle es sich um «Visionen, die sich, anders als ihre Vorläufer, nicht mehr aus einer noch ausstehenden und deshalb inexistenten Zukunft speisen, sondern aus der verlorenen/geraubten/verwaisten, jedenfalls untoten Vergangenheit» (ebd., S. 13).

Für diese Vereinfachungstendenzen suchten die Dadaisten nach Vorbildern. Fingerzeige gaben ihnen Ethnologen, Archäologen, Historiker und Soziologen, die das Wesen des Menschen in der Lebensweise und den kulturellen Praktiken indigener Völker zu finden hofften. Die Krise der Moderne, die sich «durch einen Konsensverlust über eine verbindliche bürgerliche Lebensführung, bürgerliche Verhaltensnormen und allgemein gültige ‹Kulturwerte›» bemerkbar machte, bildete den Hintergrund, vor dem sich das Interesse für ‹primitive› Kulturen entwickelte (Kaufmann 2019, S. 94). Ball musste sich dabei nicht etwa auf Karl Lamprecht (1901, S. 734–741) berufen, der von einer «Übereinstimmung zwischen der Psyche urzeitlicher Kulturen und dem Seelenleben der Gegenwart» bei seinen Kunstbetrachtungen ausging; auch nicht auf Wilhelm Worringer (1911, S. 19), der meinte, «der in seiner Gesetzmäßigkeit vollkommenste Stil, der Stil der höchsten Abstraktion, der strengsten Lebensausschliessung ist den Völkern auf ihrer primitivsten Kulturstufe zu eigen»; und auch nicht auf Wilhelm Wundt, der vertrat, «alle geistigen Erscheinungen» seien «eben jenem Fluß des geschichtlichen Werdens unterworfen, bei dem das Vorangegangene [...] die Anlagen in sich enthält, aus denen sich die für das Folgende gültigen Gesetze entwickeln werden», dass westliche Kulturen also, indem sie sich der ‹primitiven› annähmen, mehr über ihr eigenes, frühzeitliches Entwicklungsstadium lernen könnten (Wundt 1911, S. 18). Stattdessen konnte Ball auch hier auf Kandinsky vertrauen, der das «Geistige in der Kunst» mit dem sogenannten primitiven Denken verband. «Sympathie», «Verständnis» und «innere Verwandtschaft mit den Primitiven», gehe auf eine «Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen in der ganzen moralisch-geistigen Atmosphäre» zurück: «Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken.» (Kandinsky 2009, S. 25)

Auch die Dadaisten bedienten sich wie nicht anders viele ihrer Zeitgenossen einer rückwärtsgewandten Perspektive. Dada sei «der Urgrund aller Kunst», meinte Hans Arp (1995, S. 50), einer von Balls Mitstreitern. Die Dadaisten sehnten sich «im Innersten nach dem Absoluten, nach der ‹Ungeschiedenheit von Natur und Geist, Objekt und Subjekt›» (ebd., S. 76). Entsprechend ging es Hugo Ball um eine Rückkehr zum «Urbild» (Berg 2004, S. 138 f.) und zur «Ursprache» (Ball 2011a, S. 10), Medien also, die das Authentische als «vermittelte Unmittelbarkeit» kennzeichnen (Berg et al. 1997 Hg., S. 5). Vermittelt ist das Authentische, weil es sich durch Medien mitteilen muss, um wahrgenommen zu werden. Unmittelbar sind an Medien deren Ursprung und Funktion, denn sie wurden, der Mythologie vieler Weltreligionen entsprechend, von den Göttern den Menschen geschenkt, um deren Botschaften zu verbreiten. Nach der Überarbeitung seines Tagebuchs *Die Flucht auf der Zeit* im Jahr 1926 ließ Ball keinen Zweifel daran, dass auch die lautmalerischen Versuche der Dadaisten einen ursprünglichen Zustand direkter Kommunikation mit einer höheren Macht darstellten. Die von Politik und Journalismus missbrauchte Sprache sei durch eine eigene, individuelle zu ersetzen,

denn nur eine völlig neue, unverbrauchte Sprache, die auf Worte im klassischen Sinne verzichtet, kann Authentizität für sich beanspruchen: «Ein Vers ist die Gelegenheit, möglichst ohne Worte und ohne die Sprache auszukommen.» (Ball 1995, S. 121)

2 Dada, exotisch

Man könnte glauben, Balls Lautgedichte enthielten, so wie von ihm gefordert, «keine Worte, die andere erfunden haben» (ebd.), und bestünden stattdessen aus ureigenen sprachlichen Erfindungen. Diese «Verse ohne Worte» oder besser Worte, die dem deutschen Sprachschatz weitgehend fehlen, entstammen indes keineswegs allein der Einbildungskraft ihres vermeintlichen Schöpfers. Es handelt sich stattdessen bei vielen Worten in Balls Lautgedichten um verfremdete, meist anderen Sprachen entlehnte Vokabeln, manchmal nur Bestandteile solcher Vokabeln und gelegentlich auch bloß assoziativ aufgeladene Laute. Gewiss waren sie dem Publikum weitgehend unbekannt. Das bedeutete jedoch nicht, dass sie nicht in anderen Kontexten einen festen Platz hatten. Die Fremdartigkeit der Vokabeln war Teil ihrer Wirkung und ein stilistisches Mittel der Darstellung. Durch diesen doppelten Verfremdungseffekt – Fremdheit durch den Gebrauch einer unbekannteren Vokabel im Gedicht und durch Verwendung anderer Sprachen – appellierten sie an das Interesse des Publikums, indem sie Sprache dem Verstehen entzogen, zugleich aber den Genuss des Fremdartig-Anderen wachhielten.

Dies Andere «schmeckte» nach Abenteuer und Ferne, wie etwa in *Zug der Elefanten*: «jolifanto bambla o falli bambla / grossiga m'pfa habla horem» (Ball 2007, S. 68). Hier wie in den neun anderen Lautgedichten Balls finden sich zahlreiche Vokabeln, teils wörtlich, teils leicht verändert, die dem Wortschatz anderer Sprachen entnommen sind, etwa dem Französischen («jolifanto» = *joli éléphant* = niedlicher Elefant), Spanischen (*habla* = sprich, *hora* = Stunde), Finnischen (*saxassa* in *Wolken* = in Deutschland), Japanischen (*take* in *Totenklage* = Bambus), Lateinischen und Griechischen (*gramma* = Geschriebenes, Schrift, Schriftzeichen; «katalominai» analog zu *catalogus* und *katálogos* = Aufzeichnung, Verzeichnis, beide in *Gadji beri bimba*). Daneben bedient sich Ball der Tierlaute, wie auch sonst häufig auf die Tierwelt angespielt wird (etwa in den Gedichttiteln *Katzen und Pfauen* und *Seepferdchen und Flugfische*). Auch die Kindersprache kommt nicht zu kurz, beispielsweise durch die Wiedergabe bekannter Zaubersprüche («zimzalla binban» in *Gadji beri bimba* = «Simsalabim», wahrscheinlich vom Lateinischen, durch Paracelsus geprägten *similia similibus [curantur]* = Ähnliches wird von Ähnlichem geheilt). Und auch geografische Anspielungen sind zu finden («Zanzibar» in *Gadji beri bimba*). Schließlich spielen lautmalerische Äußerungen eine Rolle, etwa die akustische Nachahmung ruckartiger Bewegungen wie

sie Seepferdchen zu eigen sind («zack hitti zopp / hitti betzli betzli» in *Seepferdchen und Flugfische*).² Im neuen, verfremdeten Kontext erscheint das Bekannte als exotisch und das Fremde als aufregend. Der onomatopoetische, auf lautlichen Ähnlichkeiten und assoziativen Verwandtschaftsformen basierende Effekt wiederum ist dem plötzlichen Lösen einer inneren Spannung durch Wiedererkennung geschuldet, wie Freud in seiner Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) dargelegt hatte. Ball, der sich für psychoanalytische Studien interessierte, wird sie womöglich gekannt haben. Doch auch ohne genauere Kenntnis der Funktionsweise von Witz und Humor, wird dem Autor deren Anwendung und Wirkung ein Begriff gewesen sein. Wer *Gadji beri bimba* laut vorträgt, wird einen komischen Effekt schwerlich leugnen können:

Gadji beri bimba

gadji beri bimba glandriri laula lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitaolmini hoooo
 gadjama rhinozerossola hopsamen bluku terullala blaulala looo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
 elifantolim brussala bolomen brussala bolomen tromtata
 velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö
 viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumkalo negramai bumbalo tuffm i zim
 gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
 gaga di ogaga gaga di ogaga
 gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
 gaga di bling blong gaga blung

(Ball 2007, S. 67)

Die häufigsten für Balls Lautgedichte nachgewiesenen Sprachen sind das in Ostafrika weitverbreitete Suaheli und das als Verkehrssprache geltende, aus dem Malaiischen abgeleitete Indonesisch. Quelle für diese deutschen Hörern gewöhnlich fremden Sprachen ist der Wirt des Cabaret Voltaire, Jan Ephraim. Der rege an den

2 Viele der sprachlichen Bezüge sind in den *Sämtlichen Werken und Briefen* Hugo Balls, Bd. 1, ausgewiesen. Zusammenfassend bezieht sich Eckhard Faul in seinem «Nachwort» zu den Gedichten Balls auch auf die Lautgedichte, Ball 2007, S. 293–325, hier S. 310–314.

dadaistischen Veranstaltungen teilhabende und mit Rat zur Seite stehende frühere Seefahrer hatte einige Jahre in Afrika gelebt, wie Richard Huelsenbeck (1984, S. 120–122) berichtete. Auch das seit 1600 durch eine lange koloniale Tradition an die Niederlande gebundene Indonesien war Ephraim bekannt: «Der Wirt war ein Holländer, der lange in den holländischen Kolonien gelebt hatte und sich die Gesichtsfarbe der Tropen, ein fahles Gelb, auch hier im nordischen Zürich, bewahrt hatte.» (Ebd., S. 114) Die ersten Worte des Gedichts *Gadji beri bimba* sind allesamt indonesischen Ursprungs, wobei «gadji» «Lohn», «Gehalt» oder «Auszahlung» heißen kann, und «beri» so viel wie «geben», «verteilen» oder «ein Geschenk machen» bedeutet (Ball 2007, Kommentar, S. 219). «Bimba» wiederum lässt verschiedene Deutungen zu: Das im Deutschen onomatopoetisch gebrauchte und Glockenläuten imitierende «Bimbam», das im Gedicht später als «binban» wiederkehrt, wäre ebenso denkbar wie das Italienische «la bimba» = kleines Mädchen. Stichhaltiger aber ist die Übertragung des Wortes «bimba» aus dem auf Sulawesi gesprochenen Lindu. Die Insel Sulawesi liegt zwischen Sumatra und Borneo und war ab 1905 Teil der Kolonie Niederländisch-Indonesien. Lindu wird zwar heute nur noch von wenigen indigenen Mitgliedern des gleichnamigen Volkes der Lindu gesprochen, dürfte zu Kolonialzeiten aber weit verbreitet gewesen sein. Der Lindu-Sprache entsprechend heißt «bimba» Schaf. Der Titel des Gedichts verweist daher mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine ökonomische Transaktion, wie sie zwischen Kolonisten und Kolonisierten etwa auf Märkten üblich gewesen und in indonesischem Kauderwelsch vonstattengegangen sein dürfte.

Ephraim, folgt man der Schilderung Huelsenbecks, hat nicht nur Rat zur Ausformulierung und Aussprache von Worten, Lauten und ganzen Gedichten gegeben, sondern auch auf die Choreografie der Auftritte im Cabaret Voltaire eingewirkt und Vorschläge zur Kostümierung unterbreitet. So sollen die von Marcel Janco angefertigten Masken, die bei den Auftritten der Dadaisten Verwendung fanden, auf Ephraims Vorschlag zurückgegangen sein (Huelsenbeck 1984, S. 120). Der Wirt des Cabaret Voltaire folgte dabei der Maxime des Authentischen: «Er wollte alles «echt» haben, wörtlich, tatsächlich, so wie er es selbst in Afrika und der Südsee gehört hatte.» (Ebd., S. 108) Authentisch ist demnach, was sich mit den Erinnerungen Ephraims deckt, und zwar im Sinne des unmittelbar Erfahrenen. Ephraim ist die Autorität, nach der sich der Grad an mimetischer Übereinstimmung mit dem Original misst. Das betrifft etwa auch die Lautgedichte Huelsenbecks: ««Es klingt ja ganz gut», sagte er, «aber leider sind es keine Negergedichte. Ich habe lange unter Negern gelebt, und was sie singen, ist sehr verschieden von dem, was Sie [Huelsenbeck] vortragen.»» (Ebd., S. 107)

Ursprünglich und echt an den Lautgedichten der Dadaisten war offenbar nicht die Deckung mit dem Original im Sinne von Ephraims Authentisierungsanspruch. Vielmehr ging es um Originalität und Ursprünglichkeit gegenüber der eigenen, deutschen oder europäischen Kultur, die von den Dadaisten abgelehnt

wurde. Hinweise auf ‹ursprüngliche› Kulturen dienten also dem Zweck der Zurückweisung des allzu Vertrauten. Durch Fremdes und Anderes wollten die Dadaisten provozieren, auch wenn dies Fremde wenig mit tatsächlichen indigenen Kulturen gemein hatte. Vereint in ihrer Ablehnung des Krieges und des kulturellen Establishments, verstanden sich die Dadaisten als Gegenkultur. Im Krieg, schrieb Ball 1915 an seine Schwester Maria Hildebrand, zeige sich die ‹ungeheure Brutalität, mit der alle Humanität, alle Menschlichkeit, alle Bildung und Kultur› unterdrückt würden (Ball 2003, S. 74). Für Ball galt der Krieg also nicht der Verteidigung der deutschen Kultur, wie etwa für Georg Simmel in *Die Krisis der Kultur* (1916) oder Thomas Mann in seinen *Gedanken im Kriege* (1914) und noch 1918 in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen*, sondern bedeutete deren Untergang. In seinem Tagebuch bemerkte Ball entsprechend, die Deutschen pflegten einen Kulturbegriff, ‹der gemeinhin den heutigen Tatsachen kraß widerspricht› (Ball 1992, S. 215). Einem barbarischen preußischen Militarismus setzten die Dadaisten eine auf Authentizität bauende Idee von Kultur entgegen, die ‹primitiven› Völkern zugeschrieben wurde.

Im Krieg fand die Begeisterung für alles Fremde und Exotische ihren vorläufigen Höhepunkt. ‹Das Direkte und Primitive› erscheine dem Dadaisten ‹inmitten enormer Unnatur als das Unglaubliche selbst›, erklärte Ball in *Flucht aus der Zeit*, nunmehr in polemischer Zuspitzung den Begriff des Primitiven gegen die kriegführenden Parteien wendend (ebd., S. 99). Dem ‹primitiven› Europäer, dessen ‹Triebe und Hintergründe› im Krieg hervorträten, steht der Zauber sogenannter Naturvölker gegenüber, den die Parteigänger der dadaistischen Gegenkultur im Exotisch-Anderen sahen. In diesen Naturvölkern Afrikas und des Fernen Ostens fanden die Dadaisten Ansporn und Inspiration. Huelsenbeck gestand: ‹Wir waren sicherlich der Überzeugung, daß die Primitiven den Europäern überlegen waren, die ihre sogenannte Zivilisation nur zum gegenseitigen Umbringen verwenden konnten.› (Huelsenbeck 1984, S. 121) In dem von Ball und Huelsenbeck unterzeichneten *Dadaistischen Manifest* aus dem Jahr 1918 hieß es folgerichtig: ‹Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit› (in Asholt/Fähnders 1995 Hg., S. 146).

Zweifelloos bereichert die Idee des Fremden und Exotisch-Anderen nicht nur die eigene Kultur, sondern wirkt als Projektion auf das Fremde zurück, weil die Außenperspektive die Selbstwahrnehmung beeinflusst. Zugleich bestimmt sie das eigene – in diesem Fall deutsche – Identitätskonzept, und zwar auf zweierlei Weise: Einerseits markiert der Verweis auf ein Fremdes kulturelle Differenz nach außen, ist also als Distanzierungsformel zu veranschlagen; andererseits dient die Aneignung des Fremden, die oft nur die Bestätigung von Vorurteilen und Stereotypen zur Folge hat, als Strategie der Binnendifferenzierung, um eine Alternative zur etablierten gesellschaftlichen Norm aufzuzeigen. Für die Dadaisten trifft beides zu, denn als Solidarisierungssignal hilft das Fremde einerseits, sich vom miss-

liebigen Eigenen abzugrenzen; die bei der Darstellung des Fremden verwandten Vorurteile und Stereotype führen andererseits zur Distanzierung von kulturell unterlegenen Völkern.

Sofern das Exotisch-Andere nach dem Dafürhalten Edward Saids und Homi Bhabas vom Verständnis des Eigenen zutiefst abhängig und integraler Bestandteil einer Binnenidentität ist, bindet es durch Normsetzungen Anderes notwendig an sich und schließt es dennoch zugleich aus. Das Exotisch-Andere erfüllt nicht selten den Zweck, die eigene Überlegenheit zu untermauern. Der sehnsüchtige Blick der Dadaisten, wie nicht weniger einer ganzen, durch Kolonialismus und Auswanderungswellen geprägten Generation von Europäern, auf indigene Kulturen ist Teil einer Retrotopie, das heißt der Vorstellung von einem vermeintlich geschichtlichen «Ort» (von gr. *tópos* = τόπος), an dem vielleicht nicht alles gut, aber vieles zumindest einmal besser war. Balls und Huelsenbecks Kommentare zum «Primitiven» erlauben daher nicht nur Einblicke in Ausschlussverfahren, sondern erhellen ein Verständnis von Authentizität, das aus der unmittelbaren Gegenwart der Dadaisten hervorging. Nichts, ließe sich überspitzt sagen, war so künstlich, wie die Authentizität von Balls «Versen ohne Worte», nichts so vorurteilsbehaftet wie Huelsenbecks «Negergedichte».

3 Form und Fremde

Dass Ball ästhetische Interessen im Verweis auf «primitive» Kulturen verfolgte, geht aus einem Brief an seinen Freund August Hofmann vom 7. Oktober 1916 hervor. Darin beschreibt Ball seine Idee des Dadaismus als intermedialen Versuch der «absoluten Vereinfachung, der absoluten Negerei», die «den primitiven Abenteuern unserer Zeit» angemessen sei (Ball 2003, S. 132). Die angenommene Einfachheit indigener Völker passt zu Balls Methode der Reduktion, wie sie avantgardistische Kunst und Literatur im frühen 20. Jahrhundert auszeichnete. Das Wort «Negerei» (und analog das abgeleitete und von Ball gelegentlich verwendete Verb «negern») dürfte schon damals nicht frei von rassistischen Untertönen gewesen sein, wie Reinhart Meyer-Kalkus zu bedenken gibt, und drückt einen Überlegenheitsgestus aus, der trotz aller Wertschätzung «primitiver» Kulturen stets mit schwang. Die Botschaft «primitiver» Kunst liegt auf der Hand: «Dieser Welt mit ihren durch den Weltkrieg geschaffenen «primitiven Abenteuern» ist nur noch durch eine ebenso totale Vereinfachung, durch einen neuen Primitivismus beizukommen – wie z. B. durch die Kunst der Neger» (Meyer-Kalkus 1997, S. 213).

Dass der Begriff des «Negers» ein auf Vorurteilen und Stereotypen beruhendes Bild naturnaher Kulturen unterfütterte, geht aus zahlreichen Beispielen hervor. Nach seiner Ankunft in Zürich etwa habe Huelsenbeck während der Proben vor der Eröffnung des Cabaret Voltaire dafür plädiert, den Rhythmus zu verstärken,

«den Negerrhythmus», um, wie Ball anmerkt, «die Literatur in Grund und Boden» zu trommeln (Ball 1992, S. 80). Des Öfteren verwendet Ball in *Flucht aus der Zeit* das Wort «Neger», beispielsweise im Zusammenhang einer Choreografie, die er «fünf Laban-Damen als Negressen in langen schwarzen Kaftans und Gesichtsmasken» hat einstudieren lassen. In diesen Choreografien sollten die Tänzerinnen eine «Mimik von ausgesuchter, krüppelhafter Häßlichkeit» annehmen (ebd., S. 153). Oder aber, wenn Ball Arthur Rimbauds «Entdeckung» des Europäers als der «falsche Neger» hervorhebt, um anzufügen, der französische Dichter habe sich durch seinen Verbleib in Afrika zu einem Biedermann entwickelt: «Die Neger waren jetzt schwarz, früher waren sie weiß. Diese züchteten Strauße, jene züchteten Gänse. Das war der ganze Unterschied.» (Ebd., S. 103) Rimbauds Absicht, die abendländische Kultur hinter sich zu lassen, um im Orient seinen Frieden zu finden – «Je retourne à l’Orient et à la sagesse première et éternelle» –, liegt übrigens, wie Joachim Schultz weiß, der Wunsch zugrunde, eine «patrie primitive», eine «Urheimat» zu finden (Rimbaud 1942, S. 259 f.; Schultz 1995, S. 151). Dort, so glaubte Rimbaud, bestehe eine «pureté des races antiques», eine «Reinheit der antiken Rassen» (Rimbaud 1942, S. 260).

Um diese «Reinheit der Rassen» ging es Ball sicher nicht. An rassistisch unterfütterten Signalen fehlt es in seinen Werken und Aufzeichnungen jedoch ebenso wenig. Am deutlichsten treten solche Signale in Balls Beschreibung der «dicke[n] Negerin, Miß Ranovalla de Singapore» hervor: «Ihre Arme sind wie Brotlaibe. [...] Einen blauen Hänger trägt sie auf der schwarzen Haut und ein rotgesäumtes Mäntelchen über den Schultern. Traurig und mit schwarzflaumigem Gesicht einer aufgeputzten melancholischen Äffin sitzt sie da. Europa ist vor ihr gescheitert.» (Ball 1992, S. 64) Der notorische und höchst abschätzigste Vergleich einer dunkelhäutigen Frau mit einer «Äffin» ist deshalb bezeichnend, weil er die Inkompatibilität europäischer und afrikanischer Kulturen aus Balls Perspektive hervorhebt. Europa mag vor Miß Ranovalla gescheitert sein, doch die durch Hautfarbe, körperliche Merkmale und unpassende Aufmachung ins Lächerliche gezogene Person wird sich vergebens um Zugehörigkeit und Integration bemüht haben und ist mithin selbst gescheitert, zumindest vor Ball. Ihm hier lediglich Snobismus vorzuhalten, der sich darin erschöpft, ein Gefälle zwischen eigener und fremder Kultur angezeigt zu haben, griffe zu kurz. Immerhin war Ball unter seinen Zeitgenossen nicht allein mit seiner Überzeugung, keine noch so authentische, fremde Kultur könnte es mit der eigenen aufnehmen. Die Anerkennung für alles «Primitive» hält beispielsweise Stefan Zweig nicht davon ab, in seiner Vorrede für die 1922 erschienene deutschsprachige Ausgabe von Franz Hellens’ *Bass-Bassina-Boulou* die gehobene Position der eigenen Kultur durchklingen zu lassen:

Der Neger ist 1922 für Schriftsteller das, was Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Hurone für Voltaire, für unseren guten Seume und schließ-

lich für Chateaubriand war: ein naives Urwesen, entgegengesetzt dem komplizierten Automaten unserer Zivilisation, sympathisch in seinen Unvollkommenheiten, amüsant in seinen Defekten und darüber hinaus irgendwie noch moralisch in seinem Sinn der Moral von morgen und übermorgen.

(Zweig zit. n. Schultz 1995, S. 140)

Zwischen Angehörigen indigener Völker und jenen, die im europäisch geprägten Westen aufwuchsen, möchte Zweig nicht unterscheiden. Für ihn zeichnen sich populäre Jazzmusiker, der Gewinner des Prix Goncourt, René Maran, den Zweig als Beispiel eines neuen Zeitalters nennt, oder die Maler der Harlem-Renaissance aufgrund ihrer Hautfarbe durch dieselben «Unvollkommenheiten» und «Defekte» aus, die vorgeblich alle Menschen mit dunkler Hautfarbe an sich wahrnehmen. Carl Einstein beschreibt in seiner 1915 publizierte Abhandlung *Negerplastik* treffend die Haltung westlicher Beobachter gegenüber Menschen mit dunkler Hautfarbe und deren kulturellen Schöpfungen, und zwar in kritischer Distanz zu einer von Zweig oder Ball offenbarten, von Vorurteilen behafteten und von der Überlegenheit der eigenen Kultur getragenen Idee des Exotisch-Anderen:

Der Neger jedoch gilt von Beginn an als der inferiore Teil, der rücksichtslos zu bearbeiten ist, und das von ihm Gebotene wird a priori als ein Manko verurteilt. Leichtfertig deutete man recht vage Evolutionshypothesen auf ihn zurecht; er mußte dem einen sich ausliefern, um einen Fehlbegriff von Primitivität abzugeben, andere wiederum putzten an dem hilflosen Objekt so überzeugend falsche Phrasen auf, wie Völker ewiger Urzeit und so fort. Man hoffte im Neger so etwas von Beginn zu fassen, einen Zustand, der aus dem Anfangen nie herausgelange. (Einstein 1980, S. 245)

Einstein berichtigt Missverständnisse über afrikanische Kunst und deutet zugleich Gründe für die Begeisterung an, die in weiten europäischen Kreisen zu einer Zeit herrschte, als Religion und Kunst, Kunst und Leben, Leben und Sinn auseinandertraten. Georg Lukács (1920, S. 23 f.) fand für dieses Phänomen die Formel der «transzendentalen Obdachlosigkeit» des modernen Menschen. Wo das europäische Kunstwerk «geradezu die Metapher der Wirkung [wurde], die den Beschauer zu lässiger Freiheit herausfordert», stellt das afrikanische Kunstwerk nichts dar. Es ist nicht Repräsentation von etwas, sondern es ist die Sache selbst: «Es bedeutet nichts, es symbolisiert nicht; es ist der Gott, der seine abgeschlossene mythische Realität bewahrt, wovon er den Adoranten einbezieht und auch ihn zu einem Mythischen verwandelt und seine menschliche Existenz aufhebt.» (Einstein 1980, S. 253) Auch wenn sich Einstein gelegentlich über die Versuche seiner Zeitgenossen lustig machte, sich afrikanische Kunst anzueignen, hielt ihn das nicht davon ab, eigene afrikanisch inspirierte Experimente mit der

Sprache zu betreiben. In Franz Pfemferts *Die Aktion* erschienen 1916 etwa zu jenem Zeitpunkt, als sich die Dadaisten mit Masken kostümiert im Cabaret Voltaire ihren «Negereien» hingaben, Einsteins «Nachdichtung[en]» unter dem Titel *Drei Negerlieder*. Darin vermengen sich auf seltsame Weise lautmalerische mit bukolischen und elegischen Elementen: «Ich sah den schlankgeschürzten Bur-schen / Kahulu He / Die Biene singt / yololo / das Bett ist weich wie die Fischot-ter / der Feldherr redet nicht mehr und steht allein / ich sterbe, mein Herz fällt.» (Ebd., S. 397)³

Die Faszination für indigene Kulturen war unter den Expressionisten, zu denen Einstein sich zählte, weit verbreitet. So mussten die Dadaisten nicht lange suchen, um sich deren Ideen anzueignen. Den Expressionisten war das Primitive zum Stil geworden, zum «Primitivismus» nämlich, den die Dadaisten auf ihre eigene Art fortsetzten. Mitglieder der Dresdner Künstler-Gruppe Die Brücke um Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff und Emil Nolde malten Szenen aus dem Leben der Naturvölker und ließen dadurch wissen, wie wenig das moderne, städtische, technisierte und bürokratisch verwaltete Lebensmodell zum Vorbild taugte. Vereinfachung und Verzicht waren im Primitivismus, wie später bei Ball und den Dadaisten, die Antwort auf die Anforderungen der Moderne. Während sich einige Brücke-Künstler mit der Darstellung von Badeszenen und Abbildungen ländlichen Lebens begnügten, war es Nolde und Pechstein erlaubt, Szenen aus fernen Ländern auf ihren Leinwänden zu gestalten. Nolde reiste nach Neuguinea, wo zahlreiche Skizzen von Eingeborenen entstanden, die später auf Öl ausgearbeitet wurden. Pechstein seinerseits brachte deutschen Betrachtern in seinem *Palau Triptychon* (1917) ein fernes Idyll nahe, in dem sich Mensch und Natur harmonisch ineinanderfügen. Mit größtem Augenmerk auf Authentizität widmeten sich die Brücke-Künstler, allen voran Erich Heckel, der von afrikanischen Skulpturen inspirierten Schnitzkunst. Holz-Plastiken legten ein, wie Jill Lloyd (1991, S. 67) erklärt, unmittelbares Verhältnis zwischen dem Künstler und seinen Materialien nahe: Hier wurde Echtheit und Nähe zum Uranfang handgreiflich.⁴ Zugleich wurden Ateliers, wie dasjenige Ernst Ludwig Kirchners, mit exotischen Artefakten ausgestattet, von japanischen Sonnenschirmen bis zu afrikanisch anmutenden Skulpturen, die den Eindruck des Fremden und Anderen von den Dingen auf den Künstler übertrugen. Der Hauch des Exo-

3 Im folgenden Jahr, 1917, erschien schließlich eine von Einstein herausgegebene Auswahl unter dem Titel *Negermythen*, die dann 1925 in seine Sammlung *Afrikanische Legenden* aufgenommen wurden. Vgl. Einstein 1980, S. 421–437.

4 Lloyd schreibt 1991, S. 67: «The Brücke artists engaged most directly in their wood carvings with notions of authenticity and handcraft inspired by ideas about the direct, unmitigated relationship between the artist and his materials we have noted circulating in the arts and crafts movement, and which Georg Simmel interpreted as a means of preserving spiritual authenticity in the machine age.»

tischen gehörte zum guten Ton des künstlerischen Establishments, das Primitive war fest verankertes deutsches Kulturgut.

Ihrem Wunsch nach Überbietung der Expressionisten kamen die Dadaisten unter anderem dadurch nach, dass sie die vermeintliche «Negerkunst» nicht nur darstellten, sondern aufführten: nicht mehr nur das Leben indigener Völker künstlerisch nachzuempfinden war das Ziel, sondern sich selbst in «Neger» zu verwandeln und «Negereien» zu veranstalteten. Die *happenings* der Avantgarde waren daher nicht nur dem Prinzip der Reduktion verpflichtet, sondern von Wildheit und Ursprünglichkeit gekennzeichnet. Neben Simultangedichten und bruitistischen Gedichten, die für das Publikum zunächst neu waren (die Anfänge lagen freilich bei den italienischen Futuristen), zählte von Beginn an der «Chant nègre» zu den beliebtesten Nummern im Cabaret Voltaire (Ball 1992, S. 87 f.). Tristan Tzara hatte neben Ball und Huelsenbeck großen Anteil an der hohen Popularität solcher «afrikanischer Nachdichtungen». Tzara, schrieb Huelsenbeck in einem frühen, die Mythenbildung um die Dadaisten maßgeblich bestimmenden Rückblick 1920, «machte sich den alten Bodenstedtschen Scherz, daß er selbstgedrechselte Negerverse als zufällig aufgefundene Reliquien einer Bantu- oder Winnetoukultur den wiederum sehr erstaunten Schweizern zum besten gab.» (Huelsenbeck 1920, S. 18)⁵ Huelsenbeck war sich durchaus darüber im Klaren, dass die Anleihen bei fremden Kulturen wenig mit diesen Kulturen, dafür aber viel mit den eigenen Vorurteilen zu tun hatte.

Tatsächlich fanden die Dadaisten in den zu jener Zeit populären Berichten von Ethnologen und Missionaren reichhaltiges Material. Gedichte, Lieder, Mythen und Legenden afrikanischer und fernöstlicher Völker beeinflussten, wie es bei Tzara nachweislich der Fall war, die eigene literarische Produktion (vgl. Tzara 1975, S. 441–489; 714–718). Den Dadaisten dienten fremdkulturelle Zitate und Anspielungen dabei offenbar nicht etwa als Authentizitätsausweis anderer, sondern der eigenen Kunst. Die Unmittelbarkeit ästhetischer Versatzstücke diente der Kennzeichnung von Mittelbarkeit als Merkmal dadaistischer Darstellungsformen. Authentisch waren die Gedichte, bildnerischen Werke, Masken und Aufführungen der Dadaisten also, weil sie aus sich selbst hervorgegangen und Beleg für die «Autorität» ihrer Schöpfer waren (vgl. Knaller, S. 10–16), aber auch, weil sie durch das Zitieren des Fremden – oder das, was darunter verstanden wurde – den Blick auf die ästhetischen Verfahren der Montage und Collage lenkten.

5 Friedrich Martin von Bodenstedts 1851 veröffentlichtes Buch *Lieder des Mirza Schaffy* war eine in 160 Auflagen erschienene Gedichtsammlung. Bodenstedt gab an, er habe die Gedichte in Anlehnung an verbreitete aserbaidjanische und persische Lieder verfasst. Die Originale stammten aber von dem mit Bodenstedt befreundeten Dichter Mirza Shafi Vazeh.

4 «Rettungsparadigma»

Ohne die imperialistische Politik der europäischen Kolonialmächte wäre die Begeisterung für ‹primitive› Kunst nicht zu erklären. Verspätet gelangte das Deutsche Kaiserreich in den zweifelhaften Genuss kolonialer Besitzungen fernab seiner eigenen Grenzen. Mit seinen Kolonien Deutsch-Westafrika, -Südwestafrika und -Ostafrika, vielen unter ‹Schutz› gestellten Inselgruppen im Pazifischen Ozean und einzelnen Handelsstützpunkten respektive Protektoratsgebieten in China zählte Deutschland trotz der erst seit 1880 aggressiv betriebenen und ab 1914 aufgrund des Ersten Weltkriegs abrupt endenden Kolonialpolitik zu den fünf größten kolonialen Imperien, wenn auch deutlich hinter Großbritannien und Frankreich. In spezialisierten Periodika wie etwa der *Deutschen Kolonialzeitung* und der *Afrika-Post*, aber auch weit verbreiteten Blättern wie der *Gartenlaube* nahmen Nachrichten und Reiseberichte aus den anfangs von umtriebigen Kaufleuten und Eroberern besetzten, später vom Staat übernommenen Kolonien großen Raum ein. Kolonialvereine wurden gegründet, Kolonialwarenläden erfreuten sich großen Zuspruchs, und die sich größter Popularität erfreuenden Kolonialromane und -novellen etwa Friedrich Gerstäckers, Hermann Wissmanns, Frieda von Bülow oder Karl Mays trugen ihren Teil dazu bei, die Begeisterung für die exotische Fremde hochzuhalten. Als Reichskanzler Bernhard von Bülow im Reichstag seine berühmt-berüchtigte Forderung nach einem ‹Platz an der Sonne› unter den Kolonialreichen Europas stellte, konnte kein Zweifel mehr daran bestehen, dass Deutschland diesen Platz bereits eingenommen hatte.

Der gesellschaftspolitische ist vom kulturanthropologischen und wissenschaftlichen Diskurs um den Kolonialismus nicht zu trennen. An den in Fachzeitschriften und Tageszeitungen, auf Konferenzen und Tagungen ausgetragenen Debatten nahmen nicht nur Kulturwissenschaftler im engeren Sinne, sondern eine Vielzahl von Gelehrten aus so unterschiedlichen Fächern wie der Ökonomie, der Theologie, der Soziologie, der Psychologie, der Geschichtswissenschaft, der Philosophie, der Ethnologie, der Anthropologie und den Kunstwissenschaften teil. Allen gemeinsam war die Überzeugung, so Doris Kaufmann, man befände sich in einer ‹Krise der Moderne› aufgrund eines ‹Konsensverlust[s] über eine bürgerliche Lebensführung, bürgerliche Verhaltensnormen und allgemein gültige ‹Kulturwerte›› (Kaufmann 2019, S. 94). Je mehr das Wissen um indigene Völker wuchs, desto größer war die Tendenz, in ‹primitiven› Strukturen des Denkens genau jene Einheit von Natur und Mensch, Transzendenz und Immanenz, Anschauung und Sein zu finden, die dem modernen, in sich zerrissenen und ‹unrettbaren Ich› (Ernst Mach) einen Ausweg aus dem Dilemma weisen könnte. Der religiös geprägten, in kultische Abläufe eingebetteten und oft totemistischen Kunst indigener Völker kam dabei eine besondere Rolle zu, stellte sie doch für westliche Betrachter eine Alternative zur eigenen, auf Reflexion statt auf Erfahrung ange-

legten, der Deutung bedürftigen und vom Alltag abgespaltenen Kunstidee dar. Besonders für Kunsthistoriker standen «das Erlösende der Kunst» und die «Befreiung von dem ›Zwang des Lebens‹» im Mittelpunkt (Kühn 1923, S. 8; zit. bei Kaufmann 2019, S. 109).

Dieser kulturrelativistische Ansatz unter Kunsthistorikern wurde von Ethnologen wie Franz Boas und Karl von den Steinen sowie Anthropologen wie Felix von Luschan, dem Leiter des Berliner Königlichen Museums für Völkerkunde und späteren Ethnologischen Museums, durch eine komparative Methodik vorbereitet. 1898 sah sich Luschan noch verpflichtet, die Kunst Benins überhaupt als solche kennzeichnen zu müssen. Es handle sich um eine «große und monumentale Kunst», die «wenigstens in einzelnen Stücken an die zeitgenössische europäische Kunst ebenbürtig heranreicht». Luschan war sich der gesellschaftspolitischen Provokation, die mit einer solchen Haltung verbunden war, bewusst: «Gerade gegenüber der jetzt besonders in manchen der sogen. ›kolonialen‹ Kreise herrschenden Geringschätzung des Negers als solchen, scheint mir ein derartiger Nachweis auch eine Art von allgemeiner und moralischer Bedeutung zu haben.» (Luschan 1898, S. 153)

Luschan bezog sich auf Objekte, die während einer ›Strafexpedition‹ des britischen Militärs 1897 vom Hof des Königreichs Benin geplündert wurden – und die mittlerweile oftmals als Beispiel für eine Auseinandersetzung westlicher Nationen mit ihrer kolonialen Vergangenheit herangezogen werden. Die vom 16. bis zum 19. Jahrhundert größtenteils aus Bronze und Elfenbein gefertigten Schmuckplatten und Figurinen, die Menschen, Tiere und herrscherliche Insignien darstellen, gelangten zunächst nach London, von wo sie über Auktionshäuser den Weg in deutsche Museen fanden. Ein Gros dieser Objekte befindet sich heute in Berlin, Hamburg, Frankfurt, Braunschweig und Stuttgart, eine Rückführung wurde mittlerweile vertraglich geregelt.⁶ Der Grund für das rege Interesse aus Deutschland war der föderalen Struktur des noch jungen Nationalstaates zuzuschreiben. Gerade dem Kulturbereich kam besonderes Gewicht bei der Stiftung nationaler Identität zu. Ethnografische Museen unterstützten dieses Vorhaben dadurch, dass sie, wie H. Glenn Penny hervorhob (1998, S. 157–168; 1999, S. 488–504), einerseits ein Bewusstsein von Einheit durch Abgrenzung nach außen beförderten, andererseits in unmittelbarem Wettkampf miteinander um die prestigeträchtigsten Ausstellungsobjekte konkurrierten, um das eigene Gewicht in der föderalen Hierarchie der Bundesstaaten zu steigern.

Die Benin-Bronzen sind ein Beispiel für das in Europa unter Museumsfachleuten, Wissenschaftlern und Politikern vorherrschende Rettungsparadigma,

6 Eine Datenbank mit den entsprechenden Objekten und den jeweiligen Museen, die im Besitz von Benin-Bronzen sind, bieten die Staatsministerin für Kultur und Medien, das Außenministerium sowie die Kultusministerien der Länder unter der gemeinsam eingerichteten Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland, <https://www.cp3c.de>.

wie Rebekka Habermas betont. Dieses Rettungsparadigma verband verschiedene Gruppen von Sammlern, die von Kuratoren bis zu «Missionaren, Kaufleuten, Händlern und Privatleuten» reichten, und deren unterschiedliche Motive, ob nun «ökonomische Interessen, religiöse Überzeugungen, wissenschaftliche Erkenntnisinteressen sowie politische und militärische Gründe» eine Rolle spielten: «Die angeblich im Schwinden begriffenen Daten oder Objekte sollten gerettet werden, um noch möglichst viel über die dem Untergang geweihten Naturvölker zu erfahren.» (Habermas 2021, S. 85) Museumsdirektoren kauften die Mehrzahl der Benin-Bronzen weniger auf, um sie in ihren jeweiligen Institutionen auszustellen, sondern vor allem, um sie einzulagern und, wie man glaubte, für die Wissenschaft und die Nachwelt zu sichern.

Renato Ronaldo, bezeichnet die Klagen von Offizieren, Missionaren und Anthropologen über das Verschwinden genau jener Kulturen, die sie zuvor erobert, missioniert und reglementiert hatten, als «imperialist nostalgia» (Ronaldo 1989, S. 107 f.; vgl. Habermas 2021, S. 92). Mit der Maxime einer Ethnologie, deren Aufgabe im Kern darin bestände, «Objekte der außereuropäischen Völker zu sammeln, da diese zum Untergang verdammt seien», bestätigt Luschan diese Haltung. Die Vorstellung, Ursprünglichkeit und Originalität fremder Kulturen kämen erst im sicheren Schutzraum des Museums und unter wissenschaftlicher Obhut zur Geltung, kann wiederum als «spezifisches Signum der europäischen Moderne» erachtet werden (Habermas 2021, S. 93). Das Postulat von der Authentizität des Fremden und Exotischen geht gerade darin auf, das Ursprüngliche nach eigenem Bedarf überhaupt erst herzustellen. «Wahr» und «echt» ist an Artefakten, die diesem Postulat unterworfen sind, vor allem das *Bedürfnis* nach Authentizität, das die europäischen Sammler für sich in Anspruch nehmen.

Die Dadaisten standen den Apoleten und Sammlern indigener Kunst in nichts nach, denn auch ihnen ging es um die Rettung eines authentischen Kerns, nämlich desjenigen der eigenen, europäisch geprägten Kunst. Bedroht sahen die Dadaisten die Kunst durch deren Absonderung vom Leben. In ihrer schwindenden Vitalität durch Institutionalisierung und Normierung glaubten sie, den Beleg für deren Untergang sehen zu können. Selbst wenn für die Dadaisten vordergründig die Überführung der Kunst in Lebenspraxis im Zentrum ihres Schaffens gestanden haben mag (so Bürger 1993, S. 29), ging es ihnen, nach Auffassung von Boris Gorys, zugleich auch um die Musealisierung der Lebenspraxis, denn «das Leben des Kunstwerks beginnt [...] erst im Museum: Es ist von Anfang an ein Leben nach dem Tode» (Groys 1997, S. 9).

Das Interesse kulturaffiner Teile der Bevölkerung an exotischen Themen und Darstellungen des Einfachen und Ursprünglichen, wie es etwa im Primitivismus zum Ausdruck kam, ließ sich also nicht leicht ignorieren, sollten die dadaistischen Erzeugnisse Beachtung finden. So sehr sich die Dadaisten mit ihren Attacken, nach Auffassung Peter Bürgers, gegen die gesellschaftliche Institution

Kunst gerichtet haben mochten,⁷ so konkurrierten sie letztlich, wie in der historischen Distanz deutlich wird, mit etablierten Künstlern um einen Platz im Museum. Kunst gelangt erst dann ins Museum, wenn sie, nach dem Dafürhalten von Boris Groys, den von Kuratoren vorgenommenen «valorisierende[n] Vergleich zwischen den kulturellen Werten und den Dingen im profanen Raum» bestanden haben (Groys 2004, S. 56). Erst die Überführung ins Museum sicherte der dadaistischen Kunst Dauer zu. Der Wert ihrer Kunst wiederum erwies sich gerade gegenüber den kulturellen Traditionen fremder Kulturen, durch die sie ihre eigene Authentizität bestätigen:

Die Avantgarde ist also nicht deshalb reduktionistisch, weil sie die Kunsttradition schockartig beenden will, um in der Seele des Betrachters ein Gefühl des Erhabenen hervorzurufen, sondern weil der Künstler der Avantgarde davon ausgeht, dass alle regionalen und zeitbedingten Kunsttraditionen in der Zukunft ohnehin untergehen müssen. Eigentlich will die Avantgarde das wenige retten, was noch zu retten ist. Sie sucht nicht den Untergang der Tradition, sondern umgekehrt eine Rettung vor diesem unvermeidlichen Untergang – wenn auch mit leichtem Gepäck.

(Groys 2000, S. 196f.)

5 Imaginationsraum Varieté

Dem Roman *Flametti oder vom Dandyismus der Armen*, unmittelbar im Anschluss an die Dada-Zeit in der zweiten Jahreshälfte 1916 geschrieben und 1918 im Reiss Verlag erschienen, liegen Balls Erinnerungen an ein Engagement in Basel zugrunde. Gemeinsam mit Emmy Hennings hatte sich Ball 1915 dem Varieté-Theater Maxim angeschlossen. Der Besitzer des Maxim, Ernst Alexander Michel, stand Pate für die Romanfigur Flametti. Und wie dieser, so zählte auch Flametti eine «Feuernummer» zu seinem Programm:

Ein Pyromane und Sadist war er von Natur. Und wenn er ein wenig ange-trunken oder berauscht vom Opium darauf verzichtete, das Petroleum, das ihm vom Mund tropfte, abzuwischen, dann schimmerten seine wulstigen Lippen in jenem bläulichen Fäulnisschein, der gemischt mit Trauer und

7 Vgl. Bürger 1993, S. 28 f: «Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit dem Begriff *Institution Kunst* sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu seiner gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.»

Melancholie, jenen Sendboten der Hölle eignet, die in Wahrheit Zeloten des Edelsinns und Verdammte der himmlischen Bourgeoisie sind.

(Ball 2011b, S. 201)

Die Zusammenstellung des Maxim-Ensembles dürfte ebenfalls der Fiktion ähnlich gewesen sein: «Gefängnis, Skandal, Freudenhaus, Fahnenfluch waren kein Einwand. Artisten kommen aus einer anderen Welt. Sind keine Bürger. Aus Unterdrückung werden Artisten. Wo keine Defekte sind, sind keine Menschen. Buntheit, Zauber, Exotik: nur aus Verzweiflung.» (Ebd., S. 36) Ball kannte das Geschäft. Seit seiner Zeit bei den Münchner Kammerspielen 1912 bis 1914 und dann vor allem durch kleinere Engagements im Varieté wusste er, dass die ökonomischen Aussichten derartiger Unternehmungen trüb waren. In einem Brief an seine Schwester Maria Hildebrand vom 12. November 1915, nur wenige Monate vor der Eröffnung des Cabaret Voltaire, schilderte er sein Theaterleben nicht ohne Ironie: «Momentan trete ich auf mit Emmy in einem kleinen Varieté. Das Leben ist so reich, wenn man arm wird. Ich bin Artist, Kapellmeister, Redakteur, alles mögliche zu gleicher Zeit.» (Ball 2003, S. 88 f.) Auch «kleine Stücke» schreibt Ball, «eine Apachennummer, eine Haremsnummer» – exotisch muss es sein, dem Geschmack des Publikums entsprechend (ebd., S. 89).

Im Roman bringt der stets klamme Theater-Direktor Flametti mit einem bunt zusammengewürfelten Ensemble ein neues Stück unter dem Titel «Die Indianer» zur Aufführung (später auch «Die Delawaren» genannt). Ausstattung und Requisiten entsprechen Vorstellungen von indigenen Alltags- und Kulturgegenständen, wie sie in Deutschland und der Schweiz vorgeherrscht haben mochten: ««Die Indianer»: Welche Gefühle durchwandern unsere Brust beim Klang dieses Wortes! Welche Ahnungen entzücken das Herz! Welche Hoffnungen und Erinnerungen liegen darin begraben! Der Rausch unserer Kindheit, die Freude unserer Mannbarkeit!» (Ball 2011b, S. 135) Flametti mahnt, das Publikum werde zwar keine authentischen Indianer sehen, «keine Sioux, Apachen, Komantschen», stattdessen aber deren Wirklichkeit: «Das aussterbende Volk der Indianer auf dem Kriegspfad. Die Rache und die Verklärung», wobei auch die Theaterwirklichkeit nicht zu kurz kommt: «Den Häuptling mache ich selbst.» (Ebd., S. 120 f.)

Nicht immer sind die Orientalismen in *Flametti* durch die Erzählinstanz ironisch gebrochen. Ali Mechmed Bei, einem Türken aus dem osmanischen Aleppo, kommt die Rolle des reichen Rauschgifthändlers zu: «Schon der Name faszinierte Flametti. Eunuchen, Sklaven und Harem wirbelten vor seinen aufleuchtenden Augen, wenn er in heimlichen Stunden den Namen vor sich hin sprach. Ali Mechmed Bei: Enorme Gelder musste er haben.» (Ebd., S. 55) Ali Mechmed Bei wird als «dämonisch» beschrieben, sein Gebaren als weltmännisch-gewitzt (ebd.). Der «Geldbeutel aus Affenhaut» ließ auf den obskuren, abenteuerlichen Ursprung seines Reichtums schließen, und selbstverständlich «roch» Ali Mechmed Bei, «sei-

ner orientalischen Herkunft gemäß, nach Zwiebel, Henna und Kokosnuss» (Ebd., S. 56). Mit Hilfe von dessen Geld gedachte Flametti, das Variété-Leben hinter sich zu lassen und das Weite zu suchen: «Beim brasilianischen Konsulat hatte er vorgeprochen zwecks Auskünften. Auszuwandern gedachte er, wenn die acht Mille vom Türken erst flüssig würden.» (Ebd., S. 61) Flamettis Plan geht nicht auf. Ali Mechmed Bei landet im Gefängnis, die Polizei konfisziert bei ihm einige Kilo Haschisch. Flamettis Hoffnungsträger richtet nun seinerseits ein Hilfsgesuch an den Theaterdirektor, und zwar in bestem Deutsch und unter Zuhilfenahme von Friedrich Schillers *Maria Stuart*: «Und die Seele schreit mit dem Dichter: Eilende Wolken, Segler der Lüfte, / Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte!» (Ebd., S. 72)

Wer nun glaubt, Ball habe fälschlich Exotismen und Stereotype aus den Metropolen Berlin und Münschen in die Schweiz exportiert, der irrt. Basel war Exotisches gewohnt. Im Basler Zoo fanden zwischen 1879 und 1899 und dann wieder ab 1922 insgesamt 21 sogenannte Völkerschauen statt. Gezeigt wurden Angehörige indigener Völker, die meist durch falsche Versprechungen und Verschleierung der wahren Absichten dazu gebracht wurden, in Freiluftgehegen europäischer Zoos ein vermeintlich authentisches Dorfleben nachzuspielen. Das Publikumsinteresse war so gewaltig, dass viele Zoos einen großen Teil ihrer jährlichen Einnahmen durch die meist mehrwöchigen Schauen abdeckten. Gezeigt wurden beispielsweise Lappländer, Inuit und Massai, die vor den Augen einer neugierigen Menschenmenge regionale Bräuche und Zeremonien aufführten, und Einblicke in die Tierhaltung sowie andere Alltagshandlungen geben sollten. Zu diesem Zweck wurden die Gehege eigens ausgestattet, Wohnstätten nachgebaut und die «Eingeborenen» auf eine Weise kostümiert, die den Vorstellungen der Europäer entsprach, mit der aktuellen Realität aber oft wenig zu tun hatte. Unter dem Vorwand der Erziehung und der Wissenschaft – gerade Ethnologen deklarierten Völkerschauen als wertvolle Studien-Arrangements – trugen derartige Inszenierungen dazu bei, rassistische Vorurteile zu verfestigen und als kulturelle Praxis in Europa zu verankern. So beförderten sie die Annahme, dass dunklere Hautfarbe auf einen niedrigeren evolutionären Entwicklungsgang schließen lasse und dass die weiße, europäische «Rasse» intellektuell, kulturell und ästhetisch überlegen sei.

Carl Hagenbeck, der Gründer des Hamburger Zoos, hatte seit 1876 die Ausstellung von Menschen als einträglichen Geschäftszweig für sich entdeckt. Hagenbeck galt durch seine weltumspannenden Kontakte, eine eigene Flotte, zahlreiche Handelsposten sowie eine Armee von Tierfängern, Tierpflegern und rabiaten Kaufleuten als größter Anbieter auf dem europäischen Markt. Völkerschauen fanden auch in Verbindung mit Messen statt, wo sie ein außerordentliches Echo hervorriefen, wie etwa auf der Pariser *Exposition Universelle* 1889, für die eigens eine Dauerausstellung im Parc de L'Acclimatation eingerichtet wurde, der Berliner Kolonialausstellung 1896 im Treptower Park oder der Weltausstellung in St. Louis 1904, wo nicht weniger als 1.100 Filipinos gezeigt wurden. Viele der in Eu-

ropa vorgeführten Menschen beklagten sich über die schlechte Behandlung, die leichte, dem europäischen Klima nicht angemessene Kleidung, das wenige Essen und die geringe Bezahlung. Nicht wenige starben an Krankheiten, auf die ihr Immunsystem nicht vorbereitet war und für die keine Vorsorge etwa durch Impfungen getroffen wurde.⁸ Vor allem störten sich Kritiker aber an der entmenslichenden Zurschaustellung von Individuen zur Belustigung des Volkes. Je nach Herkunftsort variierte der Umgang mit indigenen Bevölkerungsgruppen, wobei die «halbzivilisierten» Afrikaner am schlechtesten abschnitten. Jede der Schauen hatte einen eignen Schwerpunkt, zeigte etwa eine bestimmte Volksgruppe oder Verrichtungen, die dem deutschen Alltag ein fremdes Äquivalent entgegensetzten. Eine weitere Variation der Völkerschauen bot seit 1887 Carl Hagenbecks Internationaler Circus und Singhalesen-Karawane, der später als Hagenbecks Zoologischer Circus bekannt war und gemeinsam von Carl und seinem Bruder Wilhelm Hagenbeck betrieben wurde.

Vom 24. Juni bis 6. Juli 1905 gastierte Hagenbecks Zoologischer Circus auf dem Basler Margarethenplatz. Auf Plakaten wurden «75 Personen, Männer, Frauen und Kinder» angekündigt, daneben «6 Elefanten, 10 Zebus, 2 Mysore-Ochsen, 10 Zwergesel, 3 Lippenbären, Schlangen etc.». Das Publikum durfte auf die üblichen «Zauberer, Gaukler, Bambuskünstler, Kunsthandwerker, Bajaderen, Tänzerinnen, Bären-Dresseure» rechnen und wurde zu «Volksbelustigungen aller Art» eingeladen.⁹ Nicht nur Zoo, Messe und Zirkus sorgten für derartige Volksbelustigungen in Basel, sondern auch Auftritte in Lokalen, die, wie das Cabaret Voltaire in Zürich, häufig mit einer Bühne ausgestattet waren. So gastierte eine «achtzigköpfige Senegalesen-Truppe» von Oktober bis November 1909 in der Bierwirtschaft Glock (Stahelin 1993, S. 259). Mit Freiburg im Breisgau, Straßburg und Mühlhausen lagen weitere Aufführungsorte nicht weit von Basel entfernt, und es steht zu vermuten, dass die geografische Lage im Dreiländereck Deutschland – Frankreich – Schweiz den Händlern des Exotismus vor dem Ersten Weltkrieg und bald danach, ob es sich um die Hagenbecks oder andere Anbieter handelte, Anlass für Investitionen bot. Erst einmal vor Ort, waren die Anreisen kurz, das Interesse groß und die Profit-Margen wahrscheinlich beachtlich.

Es wird kein Zufall gewesen sein, dass Hugo Ball in *Flametti* einer fiktiven, für das Basler Varieté-Angebot wichtigen Gaststätte den Ferne und Abenteuer aufrufenden Namen «Krokodil» gegeben hat. Als die Aufführung von «Die Indianer» nicht den erhofften Erfolg bringt, bemüht sich der Theaterdirektor um Zirkus-

8 Vgl. die Darstellungen von Rothfels 2002, vor allem Kapitel 3, «Fabulous Animals», S. 81–142; Ames 2008; Dreesback 2005; sowie Thode-Arora 1989. Der Basler Zoo informiert im hauseigenen Blog knapp über die Geschichte der Völkerschauen (zoobasel.ch: <https://is.gd/0ro2V9>). Ausführlicher zum Basler Zoo Stahelin 1993.

9 Das Poster ist auf einer Facebook-Seite «Verschwundenes Basel» zu finden: facebook.com: <https://is.gd/o64iuZ>.

nummern, um das Programm anzupassen. Auch hier wird Ball aus Erfahrung gesprochen haben. Bauen kann Flamettis Truppe auf Raffaëlas «Drahtseilakt und Csárdás», Fräulein Julius «Spitzentanz» samt «Matschiche und Drehbare[m] Unterleib» sowie die «Ehregäste: Herr Bums-die-Lerche, der Komikerkönig, und Fräulein Nandl, das Wunder der Tätowierung» (Ball 2011b, S. 155). Als die Einnahmen der Varieté-Truppe durch die Zirkus-Artisten wieder steigen, steht prompt ein Ausflug in den Zoologischen Garten an, der «nicht so üppig bestückt zu sein [scheint] wie Hagenbecks Tierpark zu Hamburg», während ein anderer Teil der Truppe zur Basler Messe zieht, wo das Publikum zwischen Schau- und Schießbuden auf seine Kosten kommt.

Das Varieté holte historisch auf Jahrmärkten und im Zirkus auftretende Artisten und zur Schau gestellte menschliche Sensationen – Kleinwüchsige, Athleten, Tätowierte, und eben auch Angehörige indigener Völker – in den Innenraum bürgerlichen Amusements. Dort wurde Unterhaltung durch abwechslungsreiche Nummern, Akrobatik, Komik, Erotik und Exotik geboten. Nachdem der Vorhang fiel, widmeten sich Sängerinnen und Tänzerinnen oft dem zahlungskräftigen männlichen Publikum. Emmy Hennings kannte die Gepflogenheiten des Bühnenspiels nicht nur aus ihrer Anfangszeit bei fahrenden Theater-Truppen, sondern auch aus verschiedenen Engagements am Varieté, wie sie in *Das Brandmal* (1920), *Das ewige Lied* (1923) und *Das flüchtige Spiel* (1940) berichtet. Auch von «Negern» schreibt Hennings, die auf den Varieté-Bühnen ihren Teil zur Unterhaltung Europas beigetragen haben, etwa im «Royal Orpheum», einem der größten europäischen Cabarets in Budapest: «Eine Negergesellschaft von dreißig oder vierzig Wuschelköpfen tritt auf [...]. Die exotische Tanznummer ist ein wahres Höllenfest. Die Neger verstehen ein Gestampfe, Kreischen und Krachen fertizubringen, als seien alle Teufel losgelassen.» (Hennings 2017, S. 225 f.) Ferner ist von ihrer Furcht die Rede, sich mit einem von ihnen nach der Aufführung auf die Tanzfläche zu begeben: «Ich habe mir seine Augen angesehen und bildete mir ein, ich sah in die Augen eines Panthers. Gehört zu einer andern, mir fremden Rasse.» (Ebd., S. 226)

Yvan Goll, der in Zürich zu den Dadaisten stieß, verewigte den Typus des für europäische Beobachter exotischen, «wilden» Afrikaners im Theater in einem Gedicht unter dem Titel *Der Varieté-Neger*:

Schluchze dich aus an Europa!
Leg dein Haupt auf die Moschushügel der Ladnerinnen!
Manolizigaretten schlummern so blau!
Süß ist das Leben, mein Bruder!

Doch ich weiß, wenn das Klavier aufrülpst,
Und Mandolinen dein Herz zerkratzen,
Regt sich dein Urwald. [...]

(Goll 1996, S. 150)

Wenn man *Flametti* lese, schließt Joachim Schultz folgerichtig, «kann man sich ungefähr vorstellen, was das Cabaret Voltaire, die Keimzelle des Dadaismus, im Grunde war: ein Variété, das vielleicht mit etwas «verrückteren» und «exotischeren» Nummern das Publikum begeistern und schockieren wollte.» (Schultz 1995, S. 200)

6 Karawane

Eine Gedichtanalyse dient im Folgenden als Resümee. Balls Lautgedicht *Zug der Elefanten*, das unter dem Titel *Karawane* größere Bekanntheit erlangte und von Ball gelegentlich auch «Elefantenkarawane» genannt wurde (Ball 1992, S. 90), ruft Vorstellungen von Ferne und Orient, Wüste und Abenteuer auf. Dem deutschsprachigen Publikum mögen diese Vorstellungen durch Carl Hagenbecks Internationalen Circus und Singhalesen-Karawane plastisch vor Augen gestanden haben. Wer nicht an die Singhalesen- und Ceylon-Shows der Brüder Hagenbeck dachte, wird sich beim Stichwort «Karawane» womöglich an die eigene Jugendliteratur erinnert haben. Der für ein jüngeres Publikum geschriebene, ab Oktober 1889 in Zeitschriften und 1893 in Buchform erschienene Roman *Die Sklavenkarawane* von Karl May versorgte das jugendliche Gemüt mit Stoff, der die Sehnsucht nach der Fremde nährt und mit der Idee des guten Deutschen, aber auch des dämonischen Anderen verbindet.

Anspielungen an den Stoff- und Motivkomplex «Karawane» reichen indes weiter in die deutsche Literaturgeschichte zurück. Wilhelm Hauff kommt das Verdienst zu, das Sinnbild von der langsamen, gefährlichen, auf dem Rücken von Kamelen oder Elefanten bewältigten Reise fernab der Heimat als Erzählmodus einem großen Publikum vorgestellt zu haben. *Die Karawane* heißt die Rahmenerzählung von Hauffs erstem *Märchen-Almanach*, der 1826 erschienen war und dem 1827 und 1828 zwei weitere Almanache folgten. In dieser Rahmenerzählung stellt sich Selim Baruch einer Gruppe von Kaufleuten als Neffe des Großwesirs von Bagdad vor, der vor einer Räuberbande auf der Flucht sei. Die Reisegesellschaft nimmt ihn freundlich auf, und um sich die Zeit auf der langen Reise zu verkürzen, erzählt man sich Geschichten. Die Märchen *Kalif Storch*, *Die Geschichte von dem Gespensterschiff*, *Die Geschichte von der abgehauenen Hand*, *Die Errettung Fatmes*, *Die Geschichte von dem kleinen Muck* und *Das Märchen vom falschen Prinzen* zählen heute zum Kanon der deutschsprachigen Literatur. Gewiss waren Rahmenerzählungen in der Weltliteratur keine Seltenheit. Zu denken wäre an Ovids *Metamorphosen* (8 n. Chr.) und Boccaccios *Decamerone* (1348–1353), doch es waren die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*, die schon wegen ihrer Handlungsorte und Charaktere von entscheidendem Einfluss auf Hauffs Märchen gewesen sind. Über die Funktion der rahmenden Erzählsituation hinaus, dürfte Ball die Bedeutung der Karawane als Signal des Exotismus schwerlich entgangen sein.

Dieser Exotismus zeigt sich in *Zug der Elefanten* nicht anders als in *Gadji beri bimba* etwa in Form von Anleihen aus fremden Sprachen, dem Indonesischen (bung, kusa) und Suaheli (m'pfa, tatta, tumba), dem Französischen und Spanischen. Da bei Lautgedichten der konventionelle semantische Kontext fehlt, kommt der Komposition und den einzelnen Buchstaben größere Bedeutung zu. So dominieren in *Zug der Elefanten* die Vokale «a», «o» und «u». Die Vokale «e», «i», der Umlaut «ü» und der Diphthong «oi» stechen dagegen als Abweichung hervor und dienen als Aufmerksamkeitsanreiz. In ähnlicher Weise findet der Wechsel von Konsonanten (etwa von «f» zu «b», «gr» zu «bl») und lautlich gegensätzlichen Vokalen (wie von «a» zu «u» oder «o» zu «a») als Stimulus Verwendung, um das Interesse der Zuhörer zu erregen. Denn Lautgedichte waren für den Vortrag vorgesehen und zielten auf größtmögliche Wirkung. Im Gegensatz zu Aufmerksamkeitsanreizen sorgen Symmetrien durch Wiederholungen von Konsonanten und Vokalen über mehrere Zeilen hinweg für einen Wiedererkennungswert. Während beispielsweise in den ersten beiden Zeilen des Gedichts die Vokale «o» und «a» dominieren, ist es in den letzten drei Zeilen die Verbindung von «u» und «a» (wobei sich «o» und «u» genauso wie etwa «e» und «i» nahestehen):

Zug der Elefanten

jolifanto bambla o falli bambla
grossing m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russale huju
hollaka hollala
anlog bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hei tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba – umf

(Ball 2007, S. 68)

Die Intonation bestimmter Vokabeln, Zeilen und Strophen befördert die Gemüthsstimmung des Gedichts, das je nach Absicht des Sprechers entweder als traurig und tragisch, als getragen und erhebend, oder als heiter und komisch erscheinen kann. Man darf annehmen, dass in Balls Lautgedichten der komische Akzent

überwiegt, doch war Ball durchaus in der Lage, wie in *Gadji beri bimba*, über Intonation, Pausen und die Veränderung der Lautstärke einen getragenen Ton vorwalten zu lassen. Da das Publikum mehr als bei herkömmlichen Gedichten auf Mimik und Körpersprache angewiesen ist, ist die performative Interpretation des Lautgedichts von entscheidendem Einfluss auf sein Verständnis.

Balls «Verse ohne Worte» dienen keinem mimetischen Zweck, denn es fehlt ein Original, das nachzuahmen, und eine «Natur», die als Ideal vorzusetzen wäre.¹⁰ Stattdessen beruhen seine «Verse» auf einer Vorstellung des Primitiven, die durch den Rekurs auf einen vermeintlich vorsprachlichen Zustand eine lediglich angenommene und im Primitivismus der Zeit erahnte Ursprünglichkeit voraussetzt. Durch Laute unterstellen Balls Gedichte, kulturelle Konventionen zu überwinden, um Reinheit und Authentizität wiederzugewinnen. Sie rechnen dabei auf die «vermittelte Unmittelbarkeit» des Fremden. Unter Verwendung von Laut, Intonation und Rhythmus, Buchstabe, Silbe und Wort erzeugen Balls Lautgedichte den Anschein, auf kommunikative Strukturen verzichten zu können und gewissermaßen a-medial zu sein.¹¹ In Wahrheit ist die unterstellte Direktheit von Lautgedichten aber eine Folge ihrer auf Wirkung abzielenden performativen Form. Authentisch ist an ihnen nur die Absicht, sich dem Prinzip der von den Avantgarden favorisierten Reduktion der Mittel und Materialien als ästhetischem Verfahren unterzuordnen. Weder war Ball der «Erfinder» von «Versen ohne Worte» – Vorläufer sind etwa Christian Morgenstern (*Das große Lalula*, 1905), Paul Scheerbart (*Kikakoku*, 1897) und Filippo Tommaso Marinetti (*Zang Tumb Tuum*, 1914) – noch waren seine Gedichte dem linguistischen, philosophischen und religiösen Verständnis nach ursprünglich. Viele der verwendeten Laute und Worte sind aus fremden Sprachen bekannt, zuweilen auch aus deutschen Soziolekten (Kindersprache) oder der Lautmalerei. Balls Lautgedichte gehen auf keinen Anfang der Sprache zurück, und es kommt in ihnen auch kein göttliches Prinzip zur Geltung.

Der Rückgriff auf Fremdes und die Behauptung von Ursprünglichkeit zielte auf die Unterminierung der für obsolet empfundenen eigenen kulturellen Standards. Von der Aneignung des «Primitiven» erhofften sich die Dadaisten um Ball und Huelsenbeck eine Erneuerung der eigenen Kultur, Kunst und Sprache. Die

10 Das Ideal der Naturnachahmung galt im deutschen Sprachraum seit Gottscheds *Critische Dichtkunst vor die Deutschen* (1830) als stilbildend und behauptete bis weit ins 19. Jahrhundert hinein seinen Rang in dichtungstheoretischen Diskursen. In einer Neujustierung des hermeneutischen Verhältnisses von Schrift und Welt kehrt der mimetische Grundsatz noch im 20. Jahrhundert wieder, etwa in den Schriften Paul Ricœurs, der in *Temps et récit* (3 Bde., 1983–1985) den mimetischen Gewinn des Erzählens in der Abbildung von Zeit sieht.

11 Aus der deutschen Philosophiegeschichte ist die Idee der vorkulturellen und a-medialen Ursprünglichkeit des Sprechens aus den aufklärerischen, in Johann Gottfried Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) gipfelnden Auseinandersetzungen um Gottes Einfluss auf die Entstehung der Sprache bekannt.

Xenophilie der frühen Avantgarden stellt dabei lediglich eine andere, weniger bekannte Seite kolonialen Denkens dar, die auf den damals geltenden Stereotypen über fremde Kulturen beruhte. Überlegenheitsfantasien und rassistische Vorurteile kamen auch in dieser xenophilen Spielart des Kolonialismus zum Tragen. Denn die Aufgeschlossenheit gegenüber allem Fremden diene nicht dazu, «primitive» Kulturen in ihrer Eigenheit zu verstehen und aus dem Kontext des hierarchisierenden kolonialen Diskurses zu befreien. Den Dadaisten wird zwar nicht die Absicht zu unterstellen sein, indigene Völker bewusst geschmäht und rassistisch herabgewürdigt haben zu wollen. Doch waren die dadaistischen Vorstellungen des «Primitiven» und die darin unweigerlich enthaltenen rassistischen Vorurteile und Stereotype der Nährboden, auf dem die Kritik der Dadaisten am kulturellen Establishment ihrer Zeit gedieh.

Literaturverzeichnis

- Ames, Eric (2008): *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainment*. Seattle: University of Washington Press.
- Arp, Hans (1995): *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. 2. Aufl. Zürich: Arche.
- Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (1995) (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Ball, Hugo (1984): *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ball, Hugo (1992): *Die Flucht aus der Zeit*. Hg. von Bernhard Echte. Zürich: Limmat.
- Ball, Hugo (1995): *Eröffnungs-Manifest. 1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916*. In: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 121.
- Ball, Hugo (2003): *Briefe 1904–1927*. Hg. von Gerhard Schaub und Ernst Teubner, Bd. 1. 1904–1923. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 10.1. Hg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung zu Darmstadt in Zusammenarbeit mit der Hugo-Ball-Gesellschaft. Göttingen: Wallstein.
- Ball, Hugo (2007): *Gedichte*. Hg. von Eckhard Faul. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von der Hugo-Ball-Gesellschaft, Bd. 1. Göttingen: Wallstein.
- Ball, Hugo (2011a): *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*. Hg. von Bernd Wacker. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von der Hugo-Ball-Gesellschaft, Pirmasens, Bd. 7. Göttingen: Wallstein.
- Ball, Hugo (2011b): *Flametti oder Vom Dandyismus der Armen*. Reprint der Erstausgabe ergänzt um zahlreiche Fotos und Dokumente. Hg. von Gabriela Wachter. Berlin: Parthas.
- Bauman, Zygmunt (2017): *Retrotopia*. Berlin: Suhrkamp.
- Berg, Hubert F. van den (2004): «Sprachkrise und Zeitkrankheit. Hugo Ball und die Wiederfindung des Wortes».

- In: Kacianka, Reinhard / Zima, Peter V. (Hg.): *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen / Basel: Francke, 123–148.
- Berg, Jan et al. (1997) (Hg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universitäts-Verlag Hildesheim.
- Bosman, Frank G. (2015): «Die Laute von Byzanz. *Byzantinisches Christentum: zur fehlenden Verbindung zwischen Dada und Catholica im Leben Balls*». In: *Hugo-Ball-Almanach* 6, S. 71–91.
- Bürger, Peter (1993): *Theorie der Avantgarde*. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dreesback, Anne (2005): *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung «exotischer» Menschen in Deutschland 1870–1940*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Einstein, Carl (1980): *Werke. 1908–1918*, Bd. 1. Hg. von Rolf-Peter Baacke. Berlin: Medusa.
- Luschan, Felix von (1898): «Alterthümer von Benin». In: *Zeitschrift für Ethnologie* 30, S. 146–164.
- Goll, Yvan (1996): *Die Lyrik in vier Bänden*, Bd. 1. *Frühe Gedichte 1906–1930*. Hg. und kommentiert von Barbara Glauert-Hesse im Auftrag der Fondation Yvan et Clare Goll Saint-Dié-des-Vosges. Berlin: Argon.
- Groys, Boris (1997): *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München / Wien: Hanser.
- Groys, Boris (2000): *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München / Wien: Hanser.
- Groys, Boris (2004): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Habermas, Rebekka (2021): «Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus: Oder was die Restitutionsdebatte mit der europäischen Moderne zu tun hat». In: Sandkühler, Thomas u. a. (Hg.): *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau, S. 79–99.
- Hennings, Emmy (2017): *Das Brandmal*. Hg. und kommentiert von Nicola Behrmann und Christa Baumberger. Mit einem Nachwort von Nicola Behrmann. In: *Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*. Hg. im Auftrag des Schweizerischen Literaturarchivs und des Vereins zur Förderung des Schweizerischen Literaturarchivs. Göttingen: Wallstein.
- Herbert Kühn (1923): *Die Kunst der Primitiven*. München: Delphin.
- Huelsenbeck, Richard (1920): *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*. Leipzig / Wien / Zürich: Steegemann.
- Huelsenbeck, Richard (1984): *Reise bis ans Ende der Freiheit. Autobiographische Fragmente*. Heidelberg: Lambert Schneider.
- Kandinsky, Wassily (2009): *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Vorwort und Kommentar zur revidierten Neuauflage von Jelena Hahl-Fontaine. Einführung von Max Bill. 3. Aufl. Bern: Benteli.
- Kaufmann, Doris (2019): ««Primitivismus»: Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900–1930». In: Gess, Nicola (Hg.): *Literarischer Primitivismus*. Berlin, Boston, MA: de Gruyter, S. 93–124.
- Knaller, Susanne (2007): *Ein Wort aus der Fremde: Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Winter, S. 7–36.
- Lamprecht, Karl (1901): «Fragen moderner Kunst». In: *Neue deutsche Rundschau* 12, S. 734–741.

- Lloyd, Jill (1991): *German Expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven, CT, London: Yale University Press.
- Lukács, Georg (1920): *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Entwurf über die Formen der großen Epik*. Berlin: Cassirer.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (1997): «Zwischen Afrikanismus und Byzantinischem Christentum: Hugo Balls *Gadji beri bimba* und die Begründung der Lautpoesie». In: Lehmann, Jürgen u. a. (Hg.): *Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontraste und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 207–222.
- Penny, H. Glenn (1999): «Fashioning Local Identities in an Age of Nation-Buildings. Museums, Cosmopolitan Visions, and Intra-German Competition». In: *German History* 17, Heft 4, S. 488–504.
- Penny, H. Glenn (1998): «Municipal Displays. Civic Self-Promotion and the Development of German Ethnographic Museums». In: *Social Anthropology* 6, S. 157–168.
- Rimbaud, Arthur (1942): *Œuvres complètes*. Paris: Cluny.
- Rosaldo, Renato (1989): «Imperialist Nostalgia». In: *Representations* 26, Special Issue: *Memory and Counter Memory*, S. 107–122.
- Rothfels, Nigel (2002): *Savages and Beasts. The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Ruster, Thomas (1996): «Hugo Balls *Byzantinisches Christentum* und der Weimarer Katholizismus». In: *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*. Paderborn u. a.: Schöningh, S. 183–206.
- Sabrow, Martin / Saupe, Achim (2022) (Hg.): *Handbuch Historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein.
- Schultz, Joachim (1995): *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen: Anabas.
- Staehelein, Balthasar (1993): *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879–1935*. Basel: Basler Afrika-Bibliographie.
- Stock, Wiebke-Marie (2012): *Denkumsturz – Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie*. Göttingen: Wallstein.
- Thode-Arora, Hilke (1989): Für 50 Pfennig um die Welt. Die Hagenbeck'schen Völkerschauen. Frankfurt a. M.: Campus.
- Tzara, Tristan (1975): *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Béhar, Bd. 1. Paris: Flammarion.
- Worringer, Wilhelm (1911): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper.
- Wundt, Wilhelm (1911): *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Bd. 1.: *Die Sprache*, Teil 1. 3. Aufl. Leipzig: Kröner.
- Zimmermann, Hans Dieter (2010): «Von Dada zu Dionysios Areopagita. Hugo Balls Gegenwelten». In: Ponzi, Mauro (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 91–106.

2

Faktuale Medien

Beate Schirrmacher

Informative und authentifizierende Erzählstrategien im Journalismus

1 Einleitung

Seine Geschichten waren zu gut, um wahr zu sein. Im Dezember 2018 musste Claas Relotius, preisgekrönter Reporter des deutschen Nachrichtenmagazins *Der Spiegel*, zugeben, dass die meisten seiner Reportagen gänzlich oder teilweise gefälscht waren, keine Tatsachenberichte, sondern eher «schön gemachte Märchen» (Fichtner 2018). Der Fälschungsskandal erschütterte nicht nur den *Spiegel*, sondern auch das Vertrauen in die Praktiken der gesamten Branche. «Die Leichtigkeit, mit der ich früher Lügenpresse-Krakeeler belächelt habe, ist dahin», schreibt Juan Moreno, der den Skandal aufdeckte (Moreno 2019, S. 20).

Der Skandal erscheint somit auch als Teil einer von der Digitalisierung hervorgerufenen Krise des Journalismus. In der digitalen Medienöffentlichkeit muss sich der Journalismus gegen andere Meinungsmacher und Informationskanäle durchsetzen. In der Konkurrenz der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie spielen Erzählungen eine zentrale Rolle. Fakten lassen sich somit von den Erzählungen, die sie transportieren und einordnen, nie völlig trennen. Auch der Journalismus liefert nie nur die Fakten, sagt nicht ausschließlich, «was ist» (Fichtner 2018), sondern erklärt auch das «Warum» und «Weshalb». Journalistische Erzählstrukturen helfen bei der Einordnung von Ereignissen und wecken Neugier beim zahlenden

Publikum. Sie können aber auch zur Verzerrung der Wirklichkeit beitragen (vgl. Martínez 2021, S. 5).

Die Prüfung von Fakten und deren Verifikation spielt im Journalismus eine zentrale Rolle. Der Fall Relotius zeigt jedoch, dass nicht nur Fakten allein, sondern das Zusammenspiel von Fakten und Narration größerer Aufmerksamkeit bedarf. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden eingehender untersucht werden. Wie sieht das Zusammenspiel von Fakten und Erzählstrukturen in journalistischen Wirklichkeitserzählungen aus? Und wie lassen sich Relotius' «defizitäre Wirklichkeitserzählungen» (Martínez 2021) näher beschreiben?

In der Analyse von Faktizität und Erzählstrukturen gehe ich von Lars Elleströms intermedial-semiotischem Ansatz aus, der kommunikative Wahrhaftigkeit (*truthfulness in communication*) als ein Zusammenspiel extra- und intrakommunikativer Indexikalität beschreibt (vgl. Elleström 2018). Die Analyse dieses Zusammenspiels in einer Reihe von *Spiegel*-Reportagen kann aufzeigen, auf welche Weise Relotius' Reportagen von einem journalistischen «*truth claim*» (Gunning 2004) abweichen. Dabei wird deutlich, wie extrakommunikative Faktizität durch intrakommunikative Kohärenz und verschiedenste Authentizitätssignale ersetzt wird. Authentizität ist ein Konzept, das bei unklaren Verhältnissen Evidenz schaffen soll (Krämer 2012, S. 25), deshalb sind Faktizität und Authentizitätssignale in hybriden oder neuen Medienkontexten nicht immer leicht zu unterscheiden (Martínez 2021, S. 6; Enli 2015). Eine nähere Untersuchung von Claas Relotius' Reportagen trägt somit auch zum besseren Verständnis von Faktizität und Authentizität als konkurrierende Wahrheitsansprüche bei.

2 Journalismus und Erzählung

Im Alltag werden Journalismus und «die» Medien, die sie verbreiten, häufig gleichgesetzt. Tatsächlich ist der Journalismus als Kommunikationsform eng mit der Entwicklung der Massenmedien Zeitung, Radio und Fernsehen verknüpft. Gleichzeitig lässt sich Journalismus nicht ausschließlich über sie definieren, denn ein journalistisches Disseminationsmedium wie die Zeitung verbreitet auch Reklame, Literatur oder Unterhaltung. Von diesen benachbarten Kommunikationsformen setzt sich der Journalismus als aktuelle, nicht-interessegebundene und faktuale Kommunikationsform ab (vgl. Renner 2007, S. 54; S. 49–72).

Journalismus wird auch häufig über seine Aufgabe der wahrheitsgemäßen und verifizierten Informationsvermittlung (vgl. Kovach/Rosenstiel 2014, S. 33) als das Verfassen und Verbreiten gesellschaftlich bedeutsamer Nachrichten und Diskussionen definiert (vgl. Vos 2018, S. 4). Aus narratologischer Perspektive geschieht diese Informationsvermittlung mit Hilfe von faktualen Erzählungen (vgl. Ryan/Fludernik 2020) oder «Wirklichkeitserzählungen»: mit «unmittelbarem

Bezug auf die konkrete außersprachliche Realität» (Klein/Martínez 2009, S. 1). Nicht in allen journalistischen Genres sind die Erzählstrukturen offensichtlich. In Nachrichtenberichten liegt der Schwerpunkt eher auf der Bestätigung von Ereignissen (vgl. Ryan 2009, S. 6) als auf ihrer narrativen Verknüpfung. Doch auch Nachrichtenberichte präsentieren Ereignisse zeitlich verknüpft in einem sinnvollen Zusammenhang (vgl. Elleström 2019, S. 35). Die Strukturen, mit denen Nachrichtenberichte neue mit vergangenen und zukünftigen Ereignissen verknüpfen, treten erst im Vergleich unterschiedlicher Medienhäuser deutlicher hervor (vgl. Renner 2012).

2.1 Erzählstrategien in Reportagen

In Reportagen sind Erzählstrategien expliziter, da diese nicht nur informieren, sondern dem Publikum ein Miterleben von Ereignissen ermöglichen sollen (vgl. Renner 2020, S. 470). Reportagen verknüpfen somit eine subjektive Perspektive und Information. Zu diesem Zweck sucht ein Reporter «Menschen und Umgebungen auf, um Geschichten über die Welt zu erzählen» (Aare 2021, S. 3).¹ Die Augenzeugenschaft vor Ort und die szenische Darstellung von Ereignissen sind grundlegende Kennzeichen der Reportage (vgl. Renner 2020, S. 471, Aare 2021, S. 9), und das «dargestellte Geschehen [wird] als subjektiv Erfahrenes beglaubigt» (Martínez 2021, S. 7). Die subjektive Perspektive steht dabei in einem Spannungsverhältnis zu der journalistischen Norm, mit Hilfe einer Vielzahl von Quellen ein möglichst korrektes Bild der Ereignisse zu schildern (vgl. Renner 2020, S. 471 f.) Dieses Spannungsverhältnis zwischen Objektivität und Subjektivität, zwischen Beobachtung und Erleben, wird in Reportagen auf unterschiedliche Weise inszeniert, wie Cecilia Aare (2021) in ihrer narratologischen Untersuchung des Genres festgestellt hat. Das Zusammenspiel zwischen den unterschiedlichen journalistischen Rollen kann divers gestaltet werden. So ist Augenzeugenschaft für die Recherche zentral, als Erzählperspektive ist sie jedoch nur eine von mehreren Präsentationsformen. Die journalistische Präsenz vor Ort muss nicht explizit «hervorgehoben» sein, sie kann auch «heruntergespielt» oder sprachlich «retuschiert» werden. Es werden auch Szenen rekonstruiert oder andere nicht-journalistische Stimmen kommen zu Wort, um dem Publikum ein Miterleben zu ermöglichen (vgl. Aare 2021, insb. S. 204). Die Verknüpfung unterschiedlicher Quellen sowie die Präsenz von recherchierender und erzählender Journalist:in sind Teil der «inszenierten Realität» im Reportagetext (Aare 2021, S. 3).

Aus narratologischer Perspektive allein lassen sich somit über die Präsentationsform und Erzählposition keine Rückschlüsse auf die Faktizität einer Reportage ziehen. Die Forschung verweist hier häufig auf einen «factual pact» (Fluder-

1 Hier wie im Weiteren meine Übersetzung: B.S.

nik 2020, S. 62; vgl. Klein/Martínez 2009, S. 3), der versichert, dass Aussagen über wirkliche Ereignisse getroffen werden. Dieser faktuale Pakt wird in der Präsentationsform des Journalismus auch durch unterschiedliche Hinweise auf die Anwesenheit der Reporter:in vor Ort bestätigt (Renner 2022). Im Stil des sogenannten *New Journalism* steht jedoch eher die Vermittlung des subjektiven Erlebens vor Ort im Mittelpunkt. Der faktuale Pakt wird vorausgesetzt, nicht notwendigerweise im Text bestätigt, und das faktische Ereignis und seine Darstellung werden nicht deutlich voneinander abgesetzt (Dernbach 2015, S. 312). Unter Berufung auf den faktualen Pakt hat somit Relotius die Grenze zwischen Faktualität und subjektiver Darstellung unzulässig verschoben.

2.2 Relotius' Reportagen – zu gut, um Wirklichkeitserzählungen zu sein?

Der Fall Relotius lenkt somit auch die Aufmerksamkeit auf problematische Aspekte der Reportage. Diese liefern Wirklichkeitserzählungen mit dem Anspruch, komplexe und abstrakte Vorgänge durch Einzelschicksale greifbar, sichtbar und erfahrbar zu machen. Sie gilt deshalb einerseits als journalistische «Königsdisziplin», andererseits ist sie anfällig für Manipulationen (Fehrle et al. 2019, S. 137 f.), weil sie nie vollständig von einem Faktencheck kontrolliert werden kann (Fichtner 2018). Vorherrschende Erzählideale orientieren sich zudem häufig einseitig an fiktionalen Erzähltraditionen aus Film, Comics und Literatur, ohne sie notwendigerweise mit den Anforderungen journalistischer Wirklichkeitserzählungen abzugleichen. So kann bei der Suche nach geeigneten Interviewpartner:innen vom «casting» der «Protagonisten» die Rede sein. Das «Kino im Kopf» der Leserschaft und das «nah dran sein» am Erleben vor Ort gelten als erstrebenswerte Ziele (Fehrle et al. 2019, S. 138). Relotius' Reportagen entstanden somit in einem redaktionellen Kontext, in dem Subjektivität, Literarizität und Möglichkeit zum Miterleben erwartet und erwünscht waren, sodass es eher darum ging, die «bestmögliche, dichteste, begeisterndste Geschichte zu erzählen, nicht unbedingt die genaueste» (Niggemeyer 2018). Gleichzeitig erfüllte Relotius nicht nur die Erwartungen, sondern dessen «buchstäblich ungläubliche, märchenhafte Geschichten» und «unfassbare Schicksale» (Fehrle et al. 2019, S. 139) übertrafen regelmäßig alle Erwartungen; sie waren, genau genommen, zu gut, um wahr zu sein. Relotius' Erfolg lässt sich also nicht allein mit der menschlichen Bereitschaft erklären, «noch die unglaublichsten Geschichten für wahr zu halten, solange sie nur plausibel wirken» (Fichtner 2018), denn bei näherer Betrachtung sind sie voller Widersprüche, in weiten Teilen «märchenhaft», «nicht verifizierbar» (Moreno 2019, S. 157). Auch überprüfbar falsche Behauptungen wurden nicht immer beanstandet (Fehrle et al. 2019, S. 132). Sie waren eingebettet in ein System an Strategien, mit denen Relotius ihre Glaubwürdigkeit aufbaute und aufkommende Fragen und Zweifel zerstreute (Fehrle et al. 2019, S. 131 f.; Moreno 2019, S. 101–125).

Narratologische Studien der Relotiusreportagen verweisen auf die unterschiedlichen Strategien, welche subjektive Perspektive und Erleben besonders lebhaft vermitteln: wie Verdichtung, sensorielle Details, iteratives Erzählen, Nullfokalisierung, aber auch *employment*-Strategien (Martínez 2021, S. 7). Darüber hinaus identifiziert Björninen in Relotius' Texten eine «rhetoric of factuality» (Björninen 2019, S. 367), die durch die Autorität des Erzählers bestätigt wird, sowie «a subtle clash of conventions» (ebd., S. 364), dass unterschiedliche Erwartungshaltungen etabliert werden. Relotius' Reportagen lassen sich auch als Beispiel von «Faktionnalité» verstehen, ein fiktionales Erzählen im faktualen Kontext. «Faktionales» Erzählen zeichnet sich beispielsweise durch ein Spannungsverhältnis zwischen Wissen/Nichtwissen und ein Vermischen unterschiedlicher Ebenen aus; es engagiert seine Leserschaft durch Plausibilität, Suggestion und Identifikation (vgl. Strässle 2019, S. 39–49), mit Hilfe von Strategien, für welche die Narratologie geeignete Werkzeuge entwickeln muss (ebd., S. 37).

3 Faktizität, Indexikalität und Authentizität

Das Verhältnis zwischen Faktizität und narratologisch beschreibbaren Erzählstrukturen lässt sich näher mit Tom Gunnings Konzept des medialen Wahrheitsanspruchs (*truth claims of media*) untersuchen. Wahrheitsansprüche versteht Gunning als Annahmen über Medienprodukte, die sich auf der Basis ihrer medialen Eigenschaften machen lassen, als «claim [...] based on our understanding of its inherent properties» (Gunning 2004, S. 42), die im Wissen um die Produktion, aber auch in der Perzeption begründet sind. Der Wahrheitsanspruch der Fotografie ist indexikalisch in dem Wissen begründet, dass zur Entstehung einer Fotografie sich Fotograf:in, Kamera und Objekt zu einer bestimmten Zeit an einem spezifischen Ort befinden haben müssen. Die Fotografie überzeugt aber auch aufgrund ihrer detaillierten Ikonizität (vgl. ebd., S. 45). Der Wahrheitsanspruch des Journalismus gründet sich hingegen in unmittelbarer Beobachtung und Recherche, die symbolisch transformiert werden, aber er überzeugt durch die detaillierte Präsentation von Fakten und den Verweis auf Quellen, unterstützt durch die Indexikalität von Ton- und Bildaufnahmen (vgl. Haapanen 2017; Kroon Lundell/Ekström 2010). Das Konzept des Wahrheitsanspruchs macht es folglich möglich, auf der Basis produktiver sowie formaler Eigenschaften näher zu beschreiben, warum und in welcher Hinsicht ein faktualer Pakt von einem Autor angeboten und von einem Publikum angenommen wird. Der Wahrheitsanspruch allein sagt jedoch nichts über seine Authentizität in einem spezifischen Medienprodukt aus. Denn gerade Fälschungen berufen sich auf den Wahrheitsanspruch, indem sie eine Form nachahmen, ohne in der Produktion begründet zu sein (vgl. Gunning 2004, S. 42). Wie lässt sich also die Authentizität oder Wahrhaftigkeit von Wahrheitsansprüchen erkunden?

Der Philosoph Bernard Williams beschreibt Wahrhaftigkeit (*truthfulness*) in erster Linie als persönliche Eigenschaft, als *Genauigkeit* bei der Suche nach und *Aufrichtigkeit* bei der Vermittlung der Wahrheit an andere (Williams 2002, S. 11). Der intermediale Forscher Lars Elleström führt die Wahrhaftigkeit von Kommunikation auf Indexikalität zurück. Der Semiotiker C. S. Peirce unterscheidet drei Formen von Zeichen – Ikone, Indexe und Symbole – die in unterschiedlicher Beziehung zu dem durch sie bezeichneten Objekten stehen (Peirce 1991, S. 239). Während Ikone auf Ähnlichkeit und Symbole auf Konventionen beruhen, entstehen Indexe durch Kontiguität, einer realen Verbindung zwischen Zeichen und Objekt, wie etwa zwischen einem Wetterhahn und dem Wind (ebd. S. 12). Diese realen indexikalischen Verbindungen können sich jedoch sowohl auf materielle wie auf mentale Phänomene beziehen (Elleström 2018, S. 427). Indexe «convince us that there is some coherence in what is being communicated and that the communicated substance is somehow linked to something external» (ebd., S. 428). Die materielle Kontiguität verankert Kommunikation in der Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit. Als extrakommunikative Indexikalität verleiht sie externe Wahrhaftigkeit (*external truthfulness*) und fungiert als «anchor of semiosis» (ebd., S. 426). Durch Formen mentaler Kontiguität – so wie Personal- und Demonstrativpronomen auf bereits Gesagtes verweisen (Peirce 1991, S. 181) – garantieren Indexe aber auch intrakommunikative Kohärenz und fungieren somit auch als «glue of semiosis» (Elleström 2018, S. 426). Elemente externer Wahrhaftigkeit und interner Kohärenz sind somit wegen ihrer Indexikalität in jeder Form von Kommunikation eng miteinander verbunden, aufgrund unterschiedlicher Wahrheitsansprüche jedoch in diversen Kombinationen. Eine Analyse dieses Zusammenspiels ermöglicht ein besseres Verständnis, warum und auf welche Weise ein Text glaubhaft wirkt und setzt somit dort an, wo ein Faktencheck an seine Grenzen stößt.

Dieses Zusammenspiel zwischen Wahrhaftigkeit und Kohärenz soll im Folgenden in einer Reihe von authentischen und manipulierten Reportagen untersucht werden. Im Fokus steht das Verhältnis zwischen der extrakommunikativen Indexikalität textueller Spuren von Beobachtung und Recherche und der intrakommunikativen Indexikalität narrativer und rhetorischer Strukturen, die zur Einordnung und zum Verständnis der Ereignisse beitragen. Die Analyse unterscheidet zwischen

- der externen Indexikalität von *sensoriellen* [sen], *spezifischen* [spez], *verifizierbaren* [ver] *Details*,
- Elementen der interkommunikativen Kohärenz, die Ereignisse narrativ verknüpfen, zusammenfassen oder kommentieren
- und Formen externer Kohärenz, die den vorliegenden Text mit anderer Kommunikation verknüpfen, etwa durch Diskurse, Metaphern oder Intertextualität.

Externe Kohärenz, die neue Information mit dem Vorwissen des Publikums verknüpft, spielt auch für die Glaubwürdigkeit von Erzählungen vor Gericht eine Rolle (Kjus 2010; Wagenaar et al. 1993), lässt sich aber nicht auf Phänomene der Bestätigungsverzerrung (*confirmation bias*) reduzieren. Auch der intertextuelle Dialog von neuen mit bereits bekannten Texten oder die metaphorische Verknüpfung zweier Objekte durch teilweise Ähnlichkeit schaffen externe Formen der Kohärenz, die den Rahmen der Kommunikation erweitern.

Eine Pilotanalyse einer typischen Relotius- und einer nicht manipulierten *Spiegel*-Reportage deutete bereits an, wie Muster der extrakommunikativen Indexikalität in Relotius' Reportage ausbleiben, stattdessen spielte Kohärenz eine größere Rolle. Zudem fanden sich Authentizitätssignale aus nichtjournalistischen Medienkontexten (Schirmacher 2024). Dieser Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Authentizitäts- und Wahrheitsansprüchen soll im Folgenden in einer erweiterten komparativen Analyse eingehender untersucht werden.

In all seiner Bedeutungsvielfalt bezeichnet (oder verspricht) Authentizität einen originalen, unverfälschten, aufrichtigen, ehrlichen Kontakt mit etwas, das eigentlich außer Reichweite, in der Vergangenheit oder jenseits äußerer Wahrnehmung liegt. Diese Verbindung wird in den zwei Grundformen von Objekts- oder Subjektsauthentizität (Knaller/Müller 2006, S. 21), von «materieller» und «personaler» Authentizität (Krämer 2012), auf unterschiedliche Weise signalisiert. Materielle Authentizität stellt eine originale Beziehung zu einem Ursprung her. Die Verbindung beruht häufig auf Kausalketten (Krämer 2012, S. 25) und bedarf einer kontextuellen Autorisierung und Bestätigung durch Urheber oder Institutionen (Martínez 2020, S. 522). Personale Authentizität, als Kohärenz zwischen sichtbarem Handeln und inneren Gefühlen, ist immer auch eine Form der Inszenierung von Aufrichtigkeit, «a rhetoric of sincerity» (van Alphen et al. 2009). Hier spielen Authentizitätssignale wie Spontaneität, Unmittelbarkeit, Geständnisse, Ambivalenz und Unvollkommenheit eine wichtige Rolle (Enli 2015). Die Wahrnehmung von Authentizität ist häufig ein Zusammenspiel personaler und materieller Aspekte (Krämer 2012, S. 25), und in vielen Kommunikationsformen können unterschiedliche Formen von Authentizität relevant sein. Im Kontext literarischer Texte kann sich Authentizität auf Fragen der Originalität und Urheberschaft beziehen, auf korrekte Wirklichkeitsreferenz oder überzeugende Wirklichkeitsimitation, auf personale Aspekte von Zeugenschaft, Selbstreflexion oder sogar auf authentische Fiktionalität beziehen. Alle diese Formen werden mit Hilfe unterschiedlicher Authentizitätssignale vermittelt (Martínez 2020, S. 522–527).

Im Kontext des Journalismus wird «authentisch» einerseits vornehmlich im Sinne von Faktizität verstanden und bezieht sich auf den Realitätsanspruch einer Aussage (Renner 2007, S. 57): im Sinne einer korrekten Wirklichkeitsreferenz. Gleichzeitig können persönliche Authentizitätssignale Unmittelbarkeit und *liveness* in einer eigentlich mediiert und konstruierten Situation vermitteln (Enli

2015). So ist beispielweise im Fernsehjournalismus Authentizität auch ein Merkmal, das den «echten Charakter einer Person oder Handlung von einer Inszenierung unterscheidet» (Renner 2007, S. 57).

Es ist also in einem bestimmten Kontext nicht notwendigerweise nur *eine* Form von Authentizitätssignalen relevant. In komplexen oder hybriden medialen Formen oder in unklaren Situationen mit neuen ungewohnten Medien kann es deshalb leicht zu Authentizitätsskandalen (vgl. Enli 2015), das heißt zu einer Verwechslung von Faktizität und Authentizitätssignalen kommen (vgl. Martínez 2021, S. 6).

4 Externe Indexikalität und interne Kohärenz in journalistischen Wirklichkeitserzählungen

Für eine erweiterte Analyse des Zusammenspiels von Wahrhaftigkeit und Kohärenz wurden sechs Texte von Relotius aus den Jahren 2016–2018 mit erheblichen Manipulationen sowie sechs Vergleichstexte anderer Autor:innen zu ähnlichen Themen ausgewählt.² Dabei lassen sich in den nicht manipulierten Reportagen wiederkehrende Muster indexikalischer Verknüpfung identifizieren, aber auch die Abweichungen in Relotius' Texten treten deutlich hervor.

4.1 Formen indexikalischer Verknüpfungen in journalistischen Wirklichkeitserzählungen

4.1.1 Verhältnis von Reporter und Erzähler

Das Verhältnis zwischen Recherche und Erzählung wird in den analysierten nicht manipulierten Reportagen auf unterschiedliche Weise inszeniert. Explizit homodiegetische Erzählungen kommen vor (DpZ), meist ist die Rolle des Reporters in Aares Terminologie jedoch herausretuschiert (GD, KeS, HK), aber trotzdem in bestimmten Szenen durch spezifische Reflexionen (KK) oder die Beschreibung von Szenen von einem bestimmten Ort und Zeitpunkt aus (KK, HK) wahrnehmbar.

Ausgehend von der Tatsache, dass der Reporter Menschen und Orte aufsucht, um eine Geschichte über die Welt zu erzählen, verknüpfen die untersuchten Re-

2 Untersucht wurden Relotius Textbeiträge zu «Nass» (N), «Jaegers Grenze» (JG), «Ein Kinderspiel» (KS), «Kehrt nicht auch das Böse, wenn man es lässt, eines Tages zurück?» (KndB) «Jäger» (J), «Touchdown» (TD) und «Königskinder» (KK). Die Reportagen schildern Klimawandel, illegale Migration, Auswirkungen des Syrienkriegs, Zeitzeugen der NS-Herrschaft, lebensgefährliche Tierangriffe, Rassismus (CR-Dokumentation 2018). Als Vergleichstexte wurden Reportagen zu ähnlichen Themen ausgewählt, nämlich die übrigen deutlich abgegrenzten Passagen in «Nass» sowie «Im Griff des Diktators» (GD, Dahlkamp et al. 43/2021), «Holzklasse» 40/2018 (HK, Stock 2018), «Die perfekte Zeugin» (DpZ, Neshitov 2021) 43/2021, «K.s erster Schultag» (KeS, Osang 2018), «Boxer haut Bärin Schnauze blutig» (BBS, 6.7.2016).

portagen unterschiedliche Erzählstränge persönlicher, beruflicher oder öffentlicher Lebensgeschichten, aber auch Erzählstränge, in denen Institutionen, Parteien, Länder oder Naturphänomene Akteure sind. Diese Erzählstränge werden auf eine Weise in der Diegese [N0] zusammengeführt, dass sich politische, gesellschaftliche Vorgänge und persönliches Erleben und Ereignisse gegenseitig beleuchten. So werden die Reportagen sowohl dem Anspruch einer subjektiven Perspektive, als auch dem Bestreben, stets auf mehrere Quellen zu bauen, gerecht.

4.1.2 Sensorielle, spezifische und verifizierbare Details

Ein wiederkehrendes Muster in den analysierten Reportagen ist die Kombination von sensoriiellen, spezifischen und verifizierbaren Details, die gemeinsam ein Ereignis, einen Zustand oder eine Person beschreiben. Als indexikalische Spuren journalistischer Arbeit, in Form von Beobachtung vor Ort und von Recherche, verankern die Details den Text im journalistischem Wahrheitsanspruch:

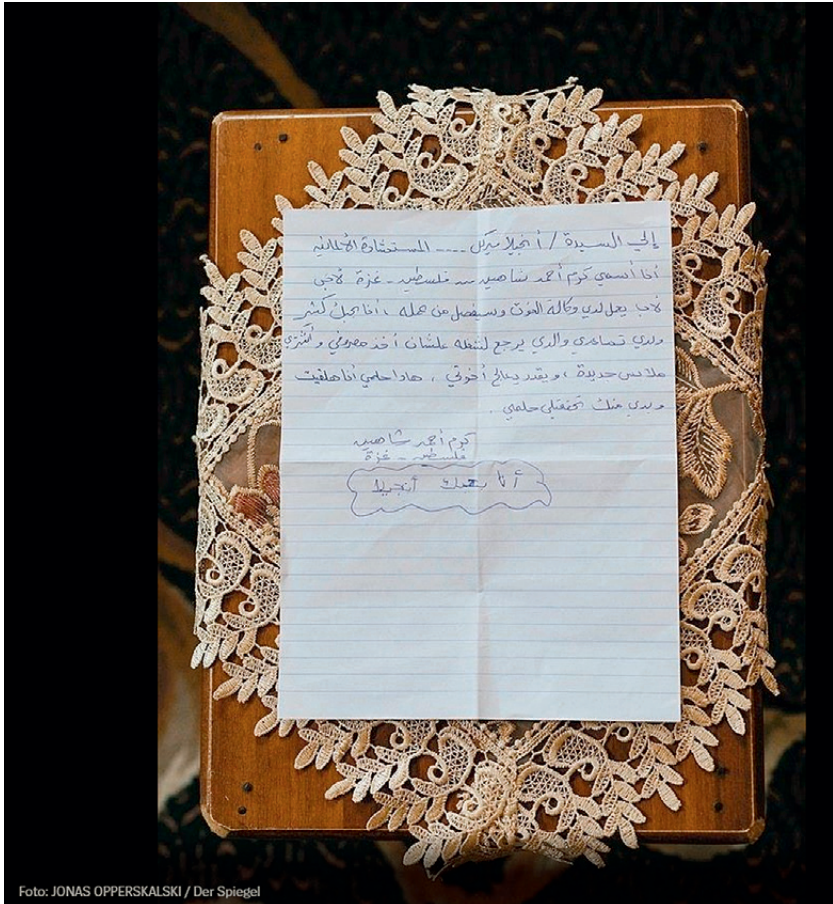
Es war ein langer Sommer für [spez] K. S.³ Er hatte über [spez] drei Monate Ferien. Die Schule endete ein paar Tage früher in diesem Jahr, [spez] Mitte Mai, [ver] wegen des 70. Jahrestags der Nakba, des Tages der Vertreibung des palästinensischen Volkes, und wegen [ver] der Eröffnung der amerikanischen Botschaft in Jerusalem. (KeS 50)

Als Hurrikan [spez] «Sandy» am Abend des 30. Oktober 2012 New York endlich hinter sich gelassen hatte, war dort nichts mehr wie zuvor. Der Sturm hatte große Teile Manhattans überflutet, [sen] U-Bahn-Tunnel standen unter Wasser, [spez] auch die Baustelle des 9/11-Museums war abgesoffen. [sen] Es gab keinen Strom mehr, es fahren keine Züge, [ver] an der Wall Street setzte die Börse den Handel aus. (N 7)

Die Zollbeamten öffneten die Türen des Kleinlasters und blickten auf die Ladung: Menschen. [spez] Dreißig Iraker, Syrer, Iraner, eingepfercht in einem Mercedes Sprinter auf nicht einmal fünf Quadratmetern. [sen] Kinder erbrachen sich, so erzählen es Ermittler, die Geflüchteten wurden von Sanitätern versorgt, [sen] viele klagten über Atemnot. Sie waren erschöpft, unterkühlt, hungrig. (GdD 46)

In Form von eingeschobenen Appositionen, Nebensätzen und Aufzählungen werden unterschiedliche Details kombiniert, die gemeinsam extrakommunikative Indexikalität vermitteln. Fotografien tragen zu einer multimodalen Verifikation

3 Die Namen der in den Reportagen genannten realexistierenden Privatpersonen werden hier und im Folgenden aus datenschutzrechtlichen Gründen anonymisiert.



1 Foto: Jonas Opperskalski in Osang (2018), «K.s erster Schultag». In: *Der Spiegel*, Heft 37, S. 51.

extrakommunikativer Details bei. Sie repräsentieren nicht nur Situationen und Personen, sondern auch Medienprodukte, wie Fotos oder Briefe (KeS, EpZ, Hk), die im Text erwähnt werden. So wird beispielsweise ein Brief, in dem ein palästinensischer Junge Angela Merkel um Hilfe bittet, nicht nur ausführlich zitiert (KeS 54) sondern eine Fotografie des Briefes (Abb. 1) bestätigt die tatsächliche Existenz eines spezifischen und vielleicht überraschenden Details.

4.1.3 Intrakommunikative Kohärenz und extrakommunikative Details

Deutlich wird auch, wie Elemente interner und externer Kohärenz auf Details extrakommunikativer Indexikalität Bezug nehmen. So werden im Folgenden

beispielsweise der erzählerische Gebrauch von Antithesen, Metonymien, Metaphern, intertextuellen Referenzen und Stereotypen durch sensorielle, spezifische und verifizierbare Details motiviert:

Im Sommer gab es Ferienlager und Bombenangriffe, [ver] mit denen sich die israelische Luftwaffe für die brennenden Papierdrachen rächte, die die Palästinenser auf ihre Felder segeln ließen. (KeS 50)

In einzelnen Erstaufnahmeeinrichtungen macht sich bereits ein Hauch von 2015 breit. [ver] Nach Angaben aus Sicherheitskreisen kamen [spez] zu Beginn des Jahres im Schnitt täglich circa 300 bis 400 Geflüchtete in den deutschen Aufnahmelagern an. Doch seit dem Sommer nehmen die Einreisen wieder stark zu. In dieser Woche kletterte die Zahl [spez] an einem Tag auf 1026. (GD 47)

Es ist der Weg zwischen den Flugsteigen, an denen man ankommt, und der Passkontrolle, die schlechteste Ecke auf dem ganzen Flughafen, um dort zu wohnen. [spez] Kein Café, kein Buchladen, kein Imbiss. Nur drei Handystände und ein Schalter für Transitpassagiere. [sen] Grauer Kunststoffboden. Ein paar Neonlampen. Ein Fenster aufs Rollfeld. Und eine Durchsage. Und noch eine Durchsage. Und noch eine Durchsage. Den Himmel sieht man nur durch die Fenster, und für die Hölle ist es zu öde. Limbus, nannte Dante so einen Ort. Ein Ort zwischen den Orten. Ein Nichtort. (Hk 53)

In den folgenden Beispielen werden Stereotype durch spezifische, vor Ort beobachtete Details belegt:

Mit [<] seinem [sen] Bart, [<] seinen [sen] Sandalen und [<] seinem [sen] Kapuzenpullover könnte man ihn für irgendeinen Hipster auf dem Weg nach Südostasien halten, nicht für einen Obdachlosen, der sich auf der [spez] Herrentoilette die Haare schneidet und sich mit Papierhandtüchern das kalte Wasser vom Körper saugt. (Hk 53).

Man ist überrascht, wenn man Matthias Schmale zum ersten Mal trifft. Er sieht aus wie ein Sozialkundelehrer. Jeans, Bauch, Schüttelfrisur aus wenigen weißen Haaren und ein breites weiches Lachen, am Handgelenk ein Silberreif. (KeS 53)

Abb. 2 kann zeigen, wie das Foto des Direktors des UN-Hilfswerks, UNRWA, die im Text genannten spezifischen Details multimodal verifiziert, aber auch das verwendete Stereotyp «Sozialkundelehrer» motiviert. Auffällig ist auch, wie die auf-



2 Foto: Jonas Opperskalski in Osang (2018), «K.s erster Schultag». In: *Der Spiegel*, Heft 37, S. 53.

gerufenen Stereotype gleichzeitig einen Kontrast zu gängigen Vorurteilen bilden, wie etwa, dass Vorsitzende internationaler Organisationen einen Anzug tragen oder dass Obdachlose verwehrlos aussehen. Auch in den folgenden Beispielen werden Stereotype innerhalb eines Kontrastes aufgerufen:

Und dann: «Matthias stiehlt das Lächeln aus den Gesichtern der Kinder von Gaza.» Der Satz hallt im Kopf wie eine Zeile aus einem Kinderlied von Rolf Zuckowski. (KeS, 50)

Naturkatastrophen heißen in der Versicherungsbranche [spez] «Nat Cats». [sen] Zwei Silben, angenehm auszusprechen und so beruhigend wie eine Katze auf dem Schoß. [spez] Seit 30 Jahren verfolgt der [spez] Geophysiker Ernst Rauch für den [spez] Versicherungskonzern Münchener Rück die Nat Cats. Um ihn zu überraschen, muss schon etwas Kolossales passieren. [ver] Etwas wie «Sandy». (N 7)

Die extrakommunikative Referenz auf die heile Welt der Kinderlieder wird genutzt, um die Diskrepanz zur Lebenswirklichkeit in Gaza zu vermitteln. Das stereotype Bild einer Katze auf dem Schoß bildet einen ironischen Kontrast zu der Bedeutung der Abkürzung. Narrative Strategien und der Appell an das Vorwissen des Publikums werden somit eingesetzt, um Empathie für die Erfahrungen anderer zu erzeugen (vgl. Aare 2021, S. 18 f.).

Zusammenfassend lassen sich zwei grundlegende wiederkehrende Strukturen indexikaler Verankerung in den untersuchten Reportagen feststellen:

- sensorielle, spezifische und verifizierbare Details werden miteinander verknüpft;
- Erzählung, Kommentar und Appell an Leservorwissen erscheinen im Zusammenspiel mit unterschiedlichen extrakommunikativen Details.

4.2 Formen indexikalischer Verknüpfung und Authentizitätssignale in Relotius' Textbeiträgen

Untersucht man die indexikalische Verknüpfung in Claas Relotius' Reportagen und Textbeiträgen, treten andere Muster hervor.

4.2.1 Verhältnis von Reporter und Erzähler

In Relotius' Textbeiträgen bleibt die Position des Reporters häufig unklar. Die Rolle des Journalisten als Erzähler ist dahingegen deutlich hervorgehoben. Eine meist heterodiegetische Erzählerinstanz summiert und interpretiert nicht nur Ereignisse, sondern auch das Innenleben der geschilderten Personen. Sowohl interne als auch Nullfokalisierung vermitteln Perspektiven, die der Position des Reporters vor Ort kaum entsprechen können. Zwar sind szenische Rekonstruktionen durch den faktualen Pakt gedeckt, sie sind aber nicht extrakommunikativ im spezifischen Erleben des Reporters vor Ort begründet. Auch die Fotografien, die in Relotius' Reportagen verwendet werden, bieten sich nicht immer zur multimodalen Verifizierung an; die Bilder komplettieren, aber sie verifizieren nicht die detaillierten Beschreibungen im Text. Die Erzählinstanz koordiniert selten die Verknüpfung und Interpretation extrakommunikativ verankerter Ereignisstränge (vgl. 4.1.1). Die Erzählebenen bilden kein Netz, sondern verschachteln sich ineinander. Der Journalist präsentiert sich als Nacherzähler von Menschen [N0], die Geschichten erzählen [N1], in denen sich häufig weitere hypodiegetische Ebenen [N2] aufbauen.

4.2.2 Sensorielle, spezifische und verifizierbare Details

Sensorielle, spezifische und verifizierbare Details werden in Relotius' Textbeiträgen nicht im gleichen Ausmaß kombiniert. Sensorielle Details vor Ort sind selten syntaktisch abgesetzt, häufig wird die akustische Wahrnehmung betont, und sie gehen kaum mit spezifischen Details einher. Interviewpersonen werden beispielsweise vornehmlich mit sensorialen Details in Kombination mit Rede und Handlung präsentiert, was sie eher charakterisiert als spezifiziert:

Einer nennt sich [spe] *Pain*, Schmerz, er [sen] *raucht Zigarre* und [sen] *sagt*,
[N1] *er wolle den Teufeln, die auf Amerika zuliefen, in den Arsch treten*,
[ver] *genau wie Donald Trump*. (JG 12)

Davor sitzt seine Frau im Sand, sie heißt [spez] *Angua Erika*, trägt [sen] *Muschelohrringe und ein [sens/spez] Coca-Cola-T-Shirt* und füttert [sen] *singend* ein paar Schweine. (N 5)

Ein Junge mit [sen] *Segelohren*, der gern Lakritzbonbons aß und lieber Fahrrad fuhr oder Fußball spielte, als zu beten. Ein Mädchen, das Hausaufgaben mochte, das in seiner Schulklasse die besten Noten hatte und von seiner Mutter, einer Bäckerin, das Kochen lernte. (KK 128)

Die Details in den folgenden beiden Beispielen sind hauptsächlich intrakommunikativ kohärent mit ›Stadt‹ und ›frühmorgens‹ oder ›Krieg‹ und ›Bär‹.

An einem frühen Morgen in diesem Sommer geht [spez] Alin, [sen] ein Mädchen mit müden Augen, [spez] 13 Jahre alt, allein durch die noch [sen] dunklen Straßen der Stadt [sen] Mersin und [sen] singt ein Lied. In [sen] klappernden Sandalen läuft sie durch die Fabrikviertel, vorbei an verfallenden Gebäuden, an Hunden, die noch schlafen, und an [sen] Laternen ohne Licht. (KK 127)

Der Sechste, ein bärenhafter Mann mit Militärhelm, Kampfstiefeln und [sen] dunkelbraunem Vollbart, [spez] 40 Jahre alt, sein Kampfname ist [spez] Jaeger, späht durch sein Nachtsichtgerät hinab ins [spez] Altar Valley, ein stockdunkles Tal, und spricht von einem Krieg. (JG 12)

Diese interne Kohärenz ist natürlich plausibel. Es fällt jedoch auf, dass in anderen Reportagen die Details nicht auf ein Wortfeld reduzierbar sind, wie folgende Beispiele anderer Autor:innen deutlich machen:

Die Frau, sie ist [spez] *25 Jahre alt*, ihr Name ist *A. M.*, trägt [sen] *gefälschte Plastik-Crocs, eine graue Leggings und ein T-Shirt mit der Aufschrift «Friends»*. An der Hand hält sie ihre [spez] *fünffährige Tochter, A.* (JG 13)

A. H. trägt ein [sen] *weißes Hemd* und eine [spez] *Chanel-Brille*, an [sen] *seiner Hose baumelt ein Autoschlüssel wie ein Orden*. [N1] Aber er hat auch vier Kinder. Und er hat einen Kredit aufgenommen, mit dem er ein Haus baut [...], [sen] sagt er. (KeS 52)

Sensorielle Details implizieren eine Augen- und Ohrenzeugenschaft. Sie sind deshalb ein wichtiger Teil authentischer Wirklichkeitsimitation. Als *effet de réel* tragen sie zur realistischen Gestaltung einer Szene bei (Martínez 2020, S. 525) und gehören zu den Konventionen des literarisch geprägten *New Journalism* (Björni-

nen 2019, S. 363 f.). Im Rahmen einer Reportage sollten solche Wirklichkeitseffekte jedoch eine spezifische und nicht nur eine plausible Realität abbilden (Aare 2021, S. 61), die wenig zur räumlichen und zeitlichen Verortung beitragen können (vgl. 4.1.2). Hingegen ist die Verknüpfung sensorischer, besonders akustischer, Details mit Bewegungsbeschreibung, wie sie sich in Relotius' Texten häufiger findet, ein Kennzeichen des *cinematic writing*, ein Schreibstil, der das audiovisuelle Erzählen des Films imitiert (Bruhn et al. 2022, S. 179). Diese audiokinetischen Beschreibungen verleihen den Szenen eine unmittelbare Lebhaftigkeit.

Zwar finden sich syntaktische Strukturen – wie eingeschobene Nebensätze, Appositionen, Aufzählungen –, die im Journalismus verwendet werden um Ergebnisse von Beobachtung und Recherche zu präsentieren. In Relotius' Texten vermitteln sie jedoch selten neue spezifische, sensorielle oder verifizierbare Details. Stattdessen variieren und verweisen sie auf bereits Bekanntes [<], verstärken also die interne Kohärenz. Diese Kohärenz wird durch die Kombination mit rhetorischen Figuren noch verstärkt:

Es [das Meer] gibt nur eines. [<] Es ist ein und dasselbe, egal, ob in [spez] Miami, in [spez] Shanghai oder an der [spez] Hallig Hooge. (N4)

[...] in [spez] *Gaziantep*, [<] wo Ahmed lebt, sei eine Bombe explodiert. Ein Auto, [<] beladen mit Sprengstoff, war vor eine Polizeistation gefahren. [spez] *2 Menschen starben, 22 wurden verletzt*, und der Fahrer des Autos, [N1] so hieß es, war ein junger Syrer, [<] minderjährig, [<] noch ein Kind. (KK 130)

Die Linie, die Jaeger halten will um jeden Preis, ist [spez] *3144 Kilometer lang. Sie erstreckt sich vom [spez] Pazifischen Ozean im Westen bis zum [spez] Atlantischen Ozean im Osten; [<] vom [unspez] Strand Kaliforniens über [unspez] die Canyons Arizonas und New Mexicos bis zu den [unspez] Sümpfen in Texas, [<] von [spez] Tijuana, dem größten Grenzübergang der Welt, über den Rio Grande bis zum Golf von Mexiko.* (JG 13)

Aber es gab damals [unspez] Menschen, [unspez] Tausende, in [spez] *Daraa* und [unspez] überall im Land, die schworen, diese Worte machten ihn, [spez] *M. S.*, zur Legende, [<] zu Syriens Befreier. (KS 38)

Gewisse spezifische Details, Ortsnamen, die Zahl der Toten und Verletzten, die Länge einer Grenze, sind eingebettet in Variation und Zuordnungen, die durch Pluralformen und unbestimmte Mengenangaben eher generisch als spezifisch sind. Auch die folgende Aufzählung ist keine Schilderung mehrerer Handlungselemente, sondern variiert ein und dieselbe Bewegung:

[spez] M., [sen] ein junger Mann mit breiten Schultern und einem weichen Gesicht, aus dem Barthaare wachsen, kann den Blick in die Kamera nicht halten. [<] Er dreht sich weg, [<] sieht zu den Ruinen hinter sich und [sen] sagt mit leiser Stimme: [...]. (KS 39)

4.2.3 Verifizierbare Ereignisse in Erzählungen und Medienprodukten

Die Einordnung von Ereignissen geschieht in Relotius' Texten häufig innerhalb von Zitaten. Im Journalismus leisten Interviewzitate einen wichtigen Beitrag zur extrakommunikativen Wahrhaftigkeit. Ein entscheidendes Auswahlkriterium ist aber zudem die narrative Relevanz (vgl. Clayman 1995). Gut gewählte Zitate können somit extrakommunikative Indexikalität und interne Kohärenz auf effektive Weise vereinen. Aber in folgender Passage werden die Ereignisse vor Ort durch Worte und Gesten des Interviewpartners in einer Weise erklärt, interpretiert und beglaubigt, wie dies in anderen Reportagen erst auf der Ebene der Diegese geschieht:

Es sei einmal das Paradies gewesen, [sen] sagt [spez] T., aber das Meer sei böse, wie verhext: [sen] «Es zwingt uns, zu verhungern, zu verdursten und am Ende zu ertrinken.» Er [sen] spricht jetzt von vergiftetem Ackerland und vergiftetem Trinkwasser, von sich ausbreitenden Krankheiten. Er [sen] zeigt in den [sen] steinernen Brunnen hinter der Hütte, [N1] aus dem sie jahrelang Grundwasser geschöpft haben und der nun, da das Meer immer weiter in die Erde sickert, [sen] nur noch ein Tümpel ist, das Wasser versalzen. Er [sen] zeigt nach oben, in die [unspez/spez?] Brotfruchtbäume und auf die Palmenplantagen, [N1] von denen sie früher große, prächtige Nüsse geerntet, [var] sich vom [spez] Kopra, dem Fleisch der Kokosnuss, ernährt haben. [N0/N1?] Mittlerweile hängen [unspez/spez?], kilometerweit entlang der Küste, [sen] nur noch braune abgestorbene Blätter von den Wipfeln. (N 5)

Die journalistische Praxis, Antworten auf Reporterfragen als unabhängige, spontane Aussagen zu präsentieren, verbirgt die journalistische Perspektive hinter der vorgeblichen Objektivität des Zitates (Haapanen 2017, S. 822). T.s Aussagen und Handlungen erscheinen jedoch nicht nur spontan, sondern auch von einer internen Kohärenz, die in anderen Reportagen erst auf diegetischer Ebene konstruiert wird (siehe 4.2.1). Ähnlich wie «faktuale mentale Verben» – wie «erinnern», «denken», «wissen», «fühlen» – die Authentizität von Zeugenberichten beglaubigen können (Martínez 2020, S. 526; Ochs/Capp 2001, S. 284–286), kann das deiktische Verb «zeigen» hier zudem als Authentizitätssignal für die externe Indexikalität der Ereignisse gelten. In Relotius' Texten tauchen faktuale mentale Verben häufig als Beglaubigungsstrategie auf:

M., seit seinem vierten Lebensjahr bei den Pfadfindern, wusste, [ver] *dass die Wahrscheinlichkeit, in den USA von einer Giftschlange gebissen zu werden, bei etwa 1 : 37 500 liegt.* (J 36)

Die statistische Wahrscheinlichkeit eines Schlangenbisses ist jedoch verifizierbar, muss deshalb nicht durch persönliche Zeugenschaft beglaubigt werden, zudem die spezifische Zahl als abrufbares Wissen wenig plausibel erscheint (CR-Dokumentation 2018, S. 37). Auch im folgenden Beispiel nimmt die Motiviertheit der beglaubigenden persönlichen Zeugenschaft mit zunehmender Spezifität ab:

Sie weiß aber, dass der gefährlichste Teil, der ohne die Karawane, erst noch kommt. Sie weiß, dass im Norden, an der Stelle, an der sie die Grenze überschreiten wird, Drogenkartelle regieren. Sie weiß, dass diese ihr [ver] »*derecho de paso*«, ihr Passierrecht, Geld oder noch viel mehr von ihr verlangen werden. A. weiß auch, dass an der Grenze mehr als [ver] *5000 US-amerikanische Soldaten* warten. Auch von bewaffneten Bürgern, [$<$] Männern mit Gewehren, hat sie *gehört*, die [unspez] *irgendwo* hinter der Wüste lauern, um Menschen wie sie zu jagen. (JG 13)

Im folgenden Beispiel wird zwar auch auf prinzipiell verifizierbare Quellen verwiesen, aber die Pluralformen deuten eher generisch auf Medienprodukte hin als auf eine Form von Verifikation:

Es gab [unspez] Zeitungen in [spez] *Damaskus*, die bezeichneten ihn [N1] als *«Ikone der Freiheit»*. Es gab den Fernsehsender [spez] *Al Jazeera*, der nannte ihn [N1] den *«schlimmsten Altraum der Regierung»*. Es gab auch [unspez] Nachrichtensprecher auf [spez] *CNN*, die behaupteten, [N1] er habe sein Leben riskiert, um Assad zu entlarven. (KS 40)

[...] Ich weiß auch, was Politiker im Bundestag [unspez] nun wieder so [sen] sagen. [N1] *«Lügenpresse», «Volksverräter», «Stolz auf die Wehrmacht»?* (KndB 19)

Verifizierbare Vorgänge, die neue Ereignisse ins Nachrichtengeschehen einordnen, erscheinen zudem oftmals auf einem hypodiegetischen Niveau [N2], häufig durch das Zeigen von Medienprodukten. Eingebettet in die Erzählungen von Protagonisten [N1] wird zusammenfassend auf sie verwiesen oder es erscheinen spezifische und/oder verifizierbare Details, die eher auf der diegetischen Ebene [N0] zu erwarten wären:

[N1] Jeden Abend, wenn in ihrem Wohnzimmer der [ver] *Fernseher* läuft, [N0] [sen] *erzählt M.* [N1], sehen er und seine Brüder [N2], wie in [unspez]

nahen Ländern [unspez] Hunderttausende auf die Straßen ziehen, gegen Korruption und Unterdrückung protestieren. (KS 39)

[N1] [...] In [unspez] *einer amerikanischen Zeitung* habe ich [unspez] *aktuelle Fotos* aus Deutschland gesehen – mir ist [sen] *ganz kalt geworden*. [...] [N2]. Deutsche, die streckten auf offener Straße den rechten Arm zum Hitlergruß, wie früher. (KndB 19)

[N0] Jaeger sagt, [N1] er habe auf [spez] *Fox News* [sen] *gehört*, [N2] dass [ver] *Trump die Nationalgarde und 5200 Soldaten* hier runtergeschickt habe. (JG 14)

[N0] Jaeger sagt, [N1] er habe jetzt einiges begriffen. Er hat nicht auf [ver] *Fox News*, sondern auf [ver] *CNN* [sen] *gehört* [N2], dass allein dieses Jahr [spez/ver] *400.000 Immigranten illegal über die Grenze gekommen* seien; dass mit ihnen jedes Jahr Drogen [spez/ver] *im Wert von über 60 Milliarden Dollar ins Land gelangten* und dass im vergangenen Jahr [spez/ver] *mehr als 70.000 Menschen in den USA* an Überdosis gestorben seien, so viele wie nie. (Ebd.)

[N1] Es ist nicht lange her, [N0] sagt Alin, [N1] da habe sie mitbekommen, wie Nasser und [unspez] andere Männer sich *erzählten*, [N2] in [spez] *Gazi-antep*, [N0?] wo Ahmed lebt, [N2] sei eine Bombe explodiert. Ein Auto, beladen mit Sprengstoff, war vor eine Polizeistation gefahren. [spez] *2 Menschen starben, 22 wurden verletzt*, und der Fahrer des Autos, so hieß es, [N2] war ein junger Syrer, [<] minderjährig, [<] noch ein Kind. (KK 130)

Vielstimmigkeit ist ein grundlegendes Kennzeichen journalistischer Wirklichkeitserzählung (Kroon Lundell/Ekström 2010, S. 476; Renner 2020, S. 471). In den oben zitierten Reportagen bilden zudem die Proteste des Arabischen Frühlings, zunehmender Rechtsextremismus in Deutschland, Trumps migrationsfeindliche Politik und Reden und ein IS-Attentat in der Türkei relevante Einordnungsmöglichkeiten des Geschehens vor Ort. Wenn jedoch spezifische Details hauptsächlich auf intradiegetischen Ebenen zu finden sind, während die diegetische Ebene von zusammenfassendem und iterativem Erzählen geprägt ist, scheinen die Rollen zwischen journalistischer und persönlicher Erzählung vertauscht zu sein.

Auch die multimodale Verifizierung der Beschreibungen im Text durch Fotografien (vgl. 4.1.2.) findet sich in Relotius' Reportagen nicht im gleichen Umfang. Es gibt wenig Überlappung zwischen Text und Bild, etwa wenn der junge Syrer M. im Text eine zerstörte Schulmauer filmt, auf der das angeblich bürgerkriegsauslösende Graffiti nicht mehr zu erkennen ist (KS 38) und das Titelfoto M. aus

Gesellschaft

Ein Kinderspiel

Schicksale Mouawiya Syasneh ist 13 Jahre alt, als er Baschar al-Assad mit einem Graffito beleidigt. Er wird als Held gefeiert, später verteufelt als derjenige, der den Syrienkrieg auslöste. Jetzt, eingeschlossen in seiner Heimatstadt, wartet er auf das Ende. *Von Claas Relotius*



Kämpfer Syasneh vor zerstörtem Elternhaus in Syrien
»Ich habe Daraa noch nie verlassen«

50

DER SPIEGEL Nr. 26 / 23. 6. 2018

I
Name
seines
am an
kann
und fa
-KZ
Das H
Elyse
trotz
durch
sonn
zu er
nur
der z
den E
Rake
Assae
sich
»Islam
im W
die le
und
Jahre
raus
Mat
Kam
»G
zu
Er hi
und l
geln
althe
viert
ien,
von
belle
seroc
Bom
und
cher
grab
erst.
Sch
in da
ten
Ei
die
stabs
zu e
heut
stabs
spre
Waf
Näc
N
hater
D
te
W
st
M

3 Titelbild der Reportage «Ein Kinderspiel» von Claas Relotius (2018). In: *Der Spiegel*, Heft 26, S. 50

größerer Distanz zeigt, der Bildunterschrift zufolge vor seinem zerstörten Elternhaus (Abb 3). Oder wenn der Text ihn ausschließlich auf den Straßen Daraas beschreibt, und ein Foto eine Innenaufnahme zeigt.

Auf diese Weise füllen Text und Bild gegenseitig ihre Lücken (Nikolajeva/Scott 2001, S. 2) und tragen intermedial zu einer effektiven erzählerischen Kohä-

renz bei, nicht aber zur Verifizierung eines Ereignisses durch eine symmetrische Text-Bild-Beziehung. Dagegen finden sich häufig intermediale Referenzen zu audio-(visuellen) Medien wie Telefon, Fotografie, Video und (Video-)Chats. Der Text nutzt den indexikalischen Wahrheitsanspruch dieser Medientypen, ohne ihn jedoch durch spezifische Details zu belegen. Die erwähnten Medienprodukte bleiben jedoch eher generisch. Nicht immer stimmt die Medisierung mit der verknüpften Information überein.

Die Eltern wohnen [spez] *eine Autostunde östlich von San Francisco*, [sen] *in einer Siedlung mit aufgeräumten Vorgärten und großzügigen Häusern*. [N1] Sie haben gezögert, ob sie *am Telefon* über ihren Sohn sprechen sollen, [...] Schließlich, [iterativ] *manchmal weinend*, *manchmal lachend*, erzählt die Mutter seine Geschichte [N2]. (TD 72)

Die spezifischen und sensoriiellen Beobachtungen vor Ort passen nicht wirklich zur Kommunikationsform des Telefonierens. Eine ähnliche Diskrepanz entsteht, wenn narrative Verläufe unmittelbar durch die Beschreibung von Fotos beglaubigt werden sollen:

Es gibt auch [unspez] *Fotos* [N1] von Familienvätern mit Benzinkanistern, die [spez] *eines Nachts* das Büro von Assads Baath-Partei niederbrennen. (KS 40)

Ein [unspez] *paar dieser Bilder* zeigen einen [spez] *Jungen mit Gelfrisur*, [N1] der Motorrad fährt und sich zum ersten Mal verliebt. Die [unspez] meisten zeigen einen Jungen, [N1] der ohne Familie aufwächst und der eines Tages, fast noch ein Kind, selbst ein Gewehr in die Hand nimmt. (Ebd.)

Diese Passagen repräsentieren keine einzelne spezifische Szene, sondern ein mögliches Motiv eines konkreten Fotos wird direkt in einen narrativen Verlauf «transmediert» (Elleström 2014). Die Erzählung ihrerseits wird eher umgekehrt durch die Indexikalität des Medientyps Fotografie beglaubigt. Relotius' Kolleg:innen verstanden solche Passagen als indexikalischen Beleg einer umfangreichen journalistischen Recherchearbeit, die solch eine erzählerische Zusammenfassung zulässt. «Die blanke Masse an Details war umwerfend. Jede Zeile strotzte vor Nähe und Genauigkeit, mit anderen Worten: vor Arbeit.» (Moreno 2019, S. 43) Der Zusammenhang zwischen Text und Recherche wird jedoch in erster Linie durch iteratives Erzählen hergestellt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die analysierten Reportagen Relotius' die Erzählung nicht in extrakommunikativer Indexikalität verankern: Sensorielle, spezifische und verifizierbare Details sind vorhanden, sie tragen aber in

erster Linie zur Kohärenz der Erzählung bei. Anstelle der mangelnden extrakommunikativen Indexikalität treten unterschiedliche Authentifizierungsstrategien auf: die Konstruktion einer (häufig sekundären) Augen-/Ohrenzeugenschaft einer Erzählung statt eines Ereignisses, intermediale Referenz auf Medienprodukte statt multimodaler Verifikation. Die hypodiegetischen Ebenen schwächen die extrakommunikative Wahrhaftigkeit der erwähnten Details. Der Journalist bezeugt somit lediglich, dass er Personen getroffen und mit ihnen gesprochen hat, für die Richtigkeit der von ihnen erzählten Fakten und die Relevanz der von ihnen erwähnten kontextuellen Ereignisse ist er somit nicht verantwortlich. Die Ebenen bilden auch einen Abstand zwischen den intradiegetisch eingeführten spezifischen oder tendenziell verifizierbaren Details. In utopischen Erzählungen werden solche intradiegetischen Rahmen genutzt, um ihr überzeichnetes Gegenbild zur Gegenwart glaubhaft vermitteln zu können (vgl. Shafi 1990). In Relotius' Textbeiträgen scheint die Verschachtelung der Erzählebenen ebenfalls eine Akzeptanz von eigentlich unstimmgigen Behauptungen hervorgerufen zu haben.

4.2.4 Intrakommunikative Kohärenz und Authentizitätsansprüche

Dass Relotius' Reportagen nicht nennenswert von Beobachtung vor Ort und Recherche geprägt sind, wirkt rückblickend nicht erstaunlich. Schließlich war Relotius häufig nicht am Ort des Geschehens, von wo er zu berichten vorgab. Folglich können auch die Erzählung, Interpretation und Kommentare nicht an Details vor Ort gekoppelt werden (vgl. 4.1.3). An die Stelle der fehlenden extrakommunikativen Verankerung der Erzählung treten unterschiedliche Formen der Kohärenz: Generische Details machen eine konstruierte Szene plausibel und lebendig (4.2.1.), durch Fokalisierungen wird das innere Erleben (statt der Beobachtung) der Personen vor Ort betont (4.2.2.).

Da die Zusammenfassungen und Erklärungen nicht durch Details motiviert werden, tritt der Erzähler mit einer Autorität in den Vordergrund, die eher für eine Fiktionserzählung typisch ist. Björninen weist auf eine «metanarrative overcompensation» hin (Björninen 2019, S. 367), da der Erzähler mit seiner Autorität diegetisch kompensiert, was nicht durch beobachtete Details extrakommunikativ begründet werden kann:

Sie erzählen ihre Geschichten getrennt voneinander, zu verschiedenen Zeiten, an unterschiedlichen Orten. In einfachen Worten, mal laut und mal leise, manchmal bebend und manchmal stumm, so lebendig und wahrhaftig, wie nur Kinder erzählen können. (KK 128)

Hier wie anderswo reduziert iteratives Erzählen die Spezifik, gleichzeitig signalisieren solche Passagen die effektive Zusammenfassung unterschiedlicher spezifischer Augenblicke, was gleichzeitig ausführliche Recherche andeutet. Neben der eigenen

Autorität etabliert der Erzähler sich auch als Nacherzähler der Geschichten anderer. Da diese Personen nicht immer spezifisch und verifizierbar präsentiert werden können, werden diese stattdessen als authentische und glaubhafte Gewährsleute etabliert. Interne Fokalisierung wird auf authentifizierende Weise verwendet, wenn eine Person nicht nur «erzählt», sondern «weiß» oder «erinnert» (vgl. 4.2.3). Solche Passagen berufen sich in erster Linie auf den Wahrheitsanspruch persönlicher Zeugenschaft statt auf journalistisch-objektive Beobachtung und Recherche. Gleichzeitig wird immer wieder hervorgehoben, was Personen *nicht* wissen:

Ahmed und Alin ahnen nichts von [unspez] *Flüchtlingsquoten*. Sie wissen nichts von der Türkei, [unspez] von einem *Präsidenten namens Erdoğan oder von Abkommen mit der EU*. (KK 130)

[spez] I. T. kann sich nicht genau erklären, weshalb [sen] *das Wasser vor seiner Insel immer näher kommt*. Er kann nicht errechnen, [unspez] *wie viel Land es Jahr für Jahr von seinem Strand verschlingt*. Er hat auch keine Ahnung, [unspez] *wie viel Zeit ihm bleibt, bis Tarawa endgültig im Meer versinkt*. (N 5)

[unspez] [N1] «Da war auch diese deutsche Frau, die alle nach Deutschland einlud. [sen] Sie war überall bei Facebook. Jeder hat Bilder von ihr gepostet. Sie war berühmt.» [N0] M. [sen] *schweigt* einen Moment, dann sagt er: «Ich weiß ihren Namen nicht mehr.»⁴ (KS 42)

Das Nichtwissen, welches Personen hier zugeschrieben wird, erscheint bei näherer Betrachtung wenig plausibel oder irrelevant. Nicht der persönlich Betroffene, wie der Inselstaatbewohner T., muss die Wahrscheinlichkeit berechnen können, der befragte Experte kann es aber. Nicht der Augenzeuge muss wissen, wie die Ereignisse vor Ort mit der Weltpolitik zusammenhängen; diesen Zusammenhang soll die Reportage herstellen. Aber selbst der journalistische Erzähler stellt eher explizit sein Unwissen als sein Wissen fest: «Niemand weiß genau, [unspez] *wie schnell und bis zu welcher Höhe die Ozeane ansteigen werden*. Aber ansteigen werden sie.» (N 4)

Wenn es das Ziel einer Reportage ist, «sich Wissen über die Welt anzueignen» (Aare 2021, S. 66), dann besteht die Arbeit des Reporters darin, zusammenzutragen, was sich feststellen lässt und Leute – Experten, Augenzeugen, persönlich Betroffene – zu befragen, die Antworten bieten, wie etwa folgende Beispiele anderer Autor:innen demonstrieren:

4 In «Kinderspiel» sind alle Zitate des Syrrers M. kursiviert, offensichtlich um typografisch die Medisierung durch Videochat zu betonen; dies ist hier aber nicht übernommen worden.

Wenn der Meeresspiegel steigt, dann könnten in [spez] *30 Jahren* ganze Landstriche unter Wasser stehen. (N 7)

Sollte sich die [spez] *Westantarktis* komplett zurückziehen, würden weltweit die Ozeane um mehr als [spez] *drei Meter* ansteigen. [N1] Die spannende Frage ist, in welchem Zeitraum das passiert und ob es komplett geschieht,[sen] *sagt* [spez] Angelika Humbert. [N1] Die [spez] drei Meter haben wir nicht in [spez] *50 Jahren*, wohl auch nicht in [spez] *200 Jahren*. Aber das ist das Potenzial, das da drinsteckt. (Ebd.)

In Relotius' Textbeiträgen dagegen sind selbst spezifische und verifizierbare Angaben mit einer Rhetorik der Unsicherheit verknüpft, die angesichts spezifischer und verifizierbarer Details unmotiviert erscheint:

Ein weiterer [spez] *Anstieg auf 3 Grad* würde den Meeresspiegel, so ein [ver] *Gutachten des wissenschaftlichen Beirats der Bundesregierung*, um bis [spez] *zu fünf Meter* steigen lassen, wenn auch mit einer Zeitverzögerung von einigen Hundert Jahren. Die Unsicherheiten dieser Projizierungen sind naturgemäß groß. (N 5)

Diese Rhetorik der Unsicherheit, des Nichtwissens wurde in Jurymotivationen als Transparenzsignal verstanden (Moreno 2019, S. 157). Auch das naive Nichtwissen und die Imperfektion signalisieren persönliche Authentizität; dazu können auch direkte Fehler beitragen:

Ghost verwechselt Honduras ständig mit Hungary, Ungarn. (JG 15)

Der einzige Deutsche, den Ahmed zu kennen glaubt, ist Arjen Robben. (KK 129)

[N1] Und in ihren Träumen, so [sen] erklärt sie, ist Angela Merkel keine Dame im Hosenanzug, [N2] sondern eine junge Frau mit weißem Gewand, seifenglatte Haut und langen, goldenen Haaren. (KK 130)

Die Beschreibung Angela Merkels bedient eher das westliche Stereotyp einer Märchenprinzessin, welches aber auf der intradiegetischen Traumebene gegen Einwände geschützt ist. Die Rhetorik der Unwissenheit ist nicht immer intrakommunikativ motiviert:

Es ist nicht klar, ob sich die Wege von A., die mit ihrer kleinen Tochter nach Norden zieht, und Jaeger, der mit den Männern in Arizona auf Eindring-

linge aus dem Süden wartet, jemals kreuzen werden [...] Ihre Leben, die nie etwas miteinander zu tun hatten, stoßen nun, physisch oder auch nicht, an der Grenze zweier Staaten zusammen. (JG 13)

Der gesamte Einschub erscheint im journalistischen Kontext eher unmotiviert. Nicht die interviewten Personen, sondern ihre Erzählungen werden in einer Reportage zusammengeführt. In Wirklichkeitserzählungen vor Gericht hingegen muss häufig nachgewiesen werden, dass sich die Wege von Opfer und Täter gekreuzt haben, damit ein Verbrechen nachgewiesen werden kann. Diese Form von Wahrheitsanspruch wird durch die Form der temporalen Verknüpfung im Zitat zwar aufgerufen, aber gleichzeitig durch die Negation «physisch oder auch nicht» abgeschwächt. Ein ausgiebiger Gebrauch der temporalen Verknüpfung und zeitlichen Rekonstruktion findet sich auch zusammen mit metanarrativen Kompensationen in anderen Reportagen:

Man kann ihn, wie durch ein Schlüsselloch, durch die [unspez-spez] letzten Tage dieses Krieges begleiten und versuchen, seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren, die eng vernäht ist mit der Geschichte Syriens. (KS 39)

Auch hier findet sich eine Dynamik zwischen extrakommunikativen Unstimmigkeiten und ihren intrakommunikativen Konsequenzen. Die Formulierung der «letzten Tage» ist hinsichtlich des syrischen Bürgerkriegs schlicht falsch, aber intrakommunikativ aktualisiert die Phrase bereits die Bedeutung temporaler Abläufe. Die zeitliche Rekonstruktion wird auch mithilfe der durchgehenden Parallelisierung zwischen privaten und Kriegsereignissen zur Hauptsache. Die unspezifischen Zeitangaben («ein früher Morgen im Mai») von (angeblichen) WhatsApp-Gesprächen mit Interviewpartner M. werden durch deiktische Zeitangaben («sieben Jahre später») mit den spezifischen Daten aus der Geschichte des syrischen Bürgerkriegs intrakommunikativ verknüpft, oder, wie der Erzähler es selbst ausdrückt, «vernäht»:

[ver] Am 22. April melden Oppositionelle [ver] zwei Massaker an 72 Demonstranten in Daraa und in einem Vorort von Damaskus. [ver] Am 6. Juni laufen Soldaten in der nördlichen Stadt Dschisr al-Schughur zu den Aufständischen über, die sie erschießen sollen. [ver] Am 29. Juli 2011, [<] fünfeinhalb Monate nachdem M. das Graffiti gesprüht hat, gründen Deserteure in der Türkei die Freie Syrische Armee und erklären allen, die in Assads Namen Zivilisten ermorden, den Krieg. [<] Sieben Jahre später [sen] spricht M. in seine Kamera: [sen/spez] »Salam aleikum, Friede sei mit euch. Es ist ein früher Morgen im Mai. (KS 40)

Die detaillierte temporale Verknüpfung überdeckt die Tatsache, dass keine weitere Einordnung stattfindet und dass auch eine Angabe wie «Es ist der 2642. Tag des Krieges» (KS 43) zwar spezifisch klingt, aber nicht verifizierbar ist, da der syrische Bürgerkrieg nicht an einem bestimmten Tag begonnen hat (ebd.). Zeitanangaben schaffen in Relotius' Texten häufig Kohärenz zwischen unterschiedlichen Erzählsträngen, statt ein bestimmtes Ereignis extrakommunikativ glaubhaft zu verankern:

Sie wird nur heimlich, nach elf oder zwölf Stunden, auf eine kleine Wanduhr blicken und an ihren Bruder Ahmed denken, für den zur gleichen Zeit, [spez] 300 Kilometer östlich von Mersin, auf einem Schrottplatz in [spez] Gaziantep, die Nachtschicht beginnt. (KK 128)

Durch die primär temporale Verknüpfung der Erzählstränge werden die persönlichen Erzählungen von Menschen vor Ort auch nicht in faktische, politische oder gesellschaftliche, Ereignisse eingebettet. In Relotius' Reportagen tritt der Journalist als zusammenfassender Nacherzähler persönlicher Erzählungen einerseits hinter seinen Interviewpartner:innen zurück, und andererseits durch rekonstruierte Szenen und Fokalisierungen hervor. Dabei wird nicht immer Plausibilität angestrebt. Die Schilderung imperfekter Personen liefert ein wichtiges personales Authentizitätssignal (Enli 2015, S. 137); gleichzeitig entsteht eine Dynamik zwischen Wissen und Nichtwissen, die für «faktionales» Erzählen typisch ist (Strässle 2019, S. 40f.). Zudem werden die Wahrheitsansprüche persönlicher oder gerichtlicher Wirklichkeitserzählungen aufgerufen.

4.2.5 Intertextualität statt faktischer Einordnung

Auch der Erzählstil der Reportagen weicht deutlich vom spezifischen und verifizierbaren Stil journalistischer Wirklichkeitserzählung ab und ist geprägt von Wiederholungen in der Handlung und den Formulierungen, von Variation und Parallelismen, und lässt sich durchaus als märchenhaft zusammenfassen. Formulierungen wie «so erzählen es die Menschen in Daraa bis heute» (KS 40) ist eher für Legenden als für Journalismus typisch. Gleichzeitig ist dieser Stil intrakommunikativ kohärent mit den überwiegend unspezifischen Details.

Statt einer Einordnung ins Nachrichtengeschehen und bereits bekannte faktische Ereignisse wird die Erzählung intertextuell mit geläufigen fiktiven Erzählungen verknüpft. Es finden sich intertextuelle Anspielungen auf Lieder (KK), Mythen (N), kanonische Literatur (KS), nicht immer explizit, sondern eher assoziativ, wie das warnende Schild über einer Gefängniszelle: «Seine Zelle ist ein Hundezwinger, am Gitter hängt ein Schild: Die hier eintreten sind vermisst. Die hinausgehen sind wie neugeboren.» (KS 39) Die Formulierung «die hier eintreten ...» spielt auf die häufig zitierte Inschrift auf dem Tor zur Hölle in Dantes

Göttlicher Komödie an: «Lasst, die ihr eintretet, alle Hoffnung fahren!» (Inferno III, 9)⁵. Der Titel der Reportage «Königskinder» über das Schicksal zweier syrischen Geschwister, die sich in der Türkei als Kinderarbeiter durchschlagen, zitiert die Volksballade «Es waren zwei Königskinder». Der Liedtext der Ballade über das Schicksal zweier «Königskinder», die «einander so lieb» hatten, aber «beisammen nicht kommen» konnten, da «das Wasser [...] viel zu tief»⁶ war, wird auch implizit im Reportagetext aktualisiert, etwa wenn es von den Geschwistern heißt: «sie können einander nicht sehen und nicht miteinander sprechen» (KK 128). Zudem schafft die Ballade eine interne Kohärenz der Familienähnlichkeit zwischen der Situation der Geschwister (räumlich getrennt), sensoriiellen Details (das Mädchen Alin singt ein syrisches Volkslied) und den Plänen anderer Flüchtlinge, die lebensgefährliche Fahrt über das Mittelmeer zu wagen.

In den Reportagen anderer Autor:innen sind intertextuelle Referenzen meist explizit und werden verwendet, um kontrastiv Verständnis für Neues oder Unbekanntes herzustellen (vgl. 4.1.3). Selbst wenn in einer Reportage aus dem Gazastreifen in dem Satz «Es war ein langer, harter Sommer» (KeS 50) die intertextuelle Referenz zum Bananarama-Hit «Cruel Summer» implizit bleibt, so führt die Assoziation zu einem kontrastiven Vergleich, die Leser:innen eine eigentlich fremde Situation emotional nah bringt. Das im Relotius-Text referierte Volkslied bildet hingegen keinen Kontrast, liefert kein neues Verständnis für die syrischen Flüchtlinge in der Türkei; stattdessen «vernäht» die Referenz die (in diesem Fall erfundene) Geschichte zweier Flüchtlingskinder mit einem bekannten Volkslied und faktischen Flüchtlingsbewegungen über das Mittelmeer.

In Relotius' Text dient Intertextualität nicht einer Einordnung neuer Ereignisse in schon bekannte, stattdessen werden die Details einer Erzählung mit anderen Narrationen intertextuell verknüpft aber dadurch auch beglaubigt. Dies ist auch der Fall, wenn das Mädchen Alin Europa als «eine kleine Insel, umgeben vom Meer, irgendwo im Norden» (KK 130) beschreibt und dieses Europa als eine Art Ultima Thule erscheinen lässt. Auf diegetischer Ebene wäre dies ein effektiver Vergleich, um zu vermitteln, wie sehr Europa außerhalb der Reichweite der Kinderflüchtlinge liegt. Als konkrete Vorstellung einer 13-jährigen Arbeiterin in unmittelbarer Nachbarschaft Europas ist dieses Detail nicht plausibel. Viele Details bestätigen lediglich das Vorwissen der Leser:innen und liefern Identifikationsangebote, die es erschweren, auf ihre Unplausibilität zu reagieren, etwa wenn Alin die Hände im Bett zum Gebet faltet (KK 128), eine westliche und christliche Geste. Auch eine Flucht aus Aleppo im Kofferraum eines Autos (ebd.) ist ein De-

5 Diese bekannte Zeile aus Dantes *Göttlicher Komödie* wird häufig unter Verwendung des Verbs «eintreten» zitiert, auch wenn Übersetzungen des Gesamttextes aus metrischen Gründen andere Formulierungen wählen (vgl. «Alle Hoffnung fahren lassen» DWDS; «Dante Alighieri»; [de.wikiquote.org](https://de.wikiquote.org/wiki/Dante_Alighieri/1876); Dante Alighieri 1876).

6 Zitiert nach «Es waren zwei Königskinder» *lieder-archiv.de*

tail, das eher an DDR-Fluchterzählungen erinnert, als an die aus anderen Nachrichtenberichten verifizierten humanitären Korridore aus der umkämpften syrischen Stadt. Zwar finden sich in journalistischen Texten häufig Formulierungen, die fremde Verhältnisse mit Bekanntem vergleichen. Doch die Beispiele aus Relotius' Reportagen übersetzen nicht Fremdes in Bekanntes, sondern das Bekannte *ersetzt* das Fremde. Details werden durch einen Wiedererkennungseffekt beglaubigt.

In den analysierten Relotiusreportagen findet sich ein komplexes Zusammenspiel zwischen interner und externer Kohärenz, mit Vorwissen und Intertexten. Die Reportagen bieten dabei kein einheitliches, plausibles Bild, sondern eine Ansammlung oft widersprüchlicher Authentizitätssignale und Beglaubigungsstrategien unterschiedlicher faktischer und fiktiver Erzählformen.

5 Zusammenfassung: informative und authentifizierende Erzählstrategien

Die vergleichende Analyse extrakommunikativer Verankerung und intrakommunikativer Verknüpfung ermöglicht nicht nur eine detailliertere Beschreibung informativer Erzählstrukturen. Sie demonstriert auch die entscheidenden Abweichungen in Relotius' Reportagen, die es gezielt vermeiden, sich auf den journalistischen Wahrheitsanspruch zu berufen. Insbesondere ermöglicht die indexikalische Perspektive ein besseres Verständnis, wie und warum sich informative durch authentifizierende Erzählstrukturen ersetzen lassen.

Durch das Zusammenspiel unterschiedlicher extrakommunikativer Details präsentieren sich die untersuchten authentischen Reportagen als recherchierte und beobachtete Wirklichkeitserzählungen und verankern sich im Wahrheitsanspruch des Journalismus. Die Verknüpfung zwischen Narration und Rhetorik mit beobachteten und recherchierten Details schafft eine reale Verbindung mit faktischen Ereignissen und somit eine informative Erzählstruktur mit einem hohen Grad an externer Wahrhaftigkeit. Dieses Zusammenspiel unterschiedlicher Details fehlt in Relotius' Texten, und Erzählstrukturen werden nicht ausreichend in den faktischen Details verankert, um dem journalistischen Wahrheitsanspruch gerecht zu werden.

In Relotius' Texten finden sich zwar die meisten Bausteine journalistischer Wirklichkeitserzählungen, sie werden jedoch auf grundsätzlich andere Weise zusammengesetzt: Anstatt mit Hilfe von sensorischen, spezifischen und verifizierbaren Details die Ereignisse und ihre Erzählung in konkreten Augenblicken zu verankern, finden sich kohärente unspezifische Details und Referenzen auf verifizierbare Ereignisse. Journalistische syntaktische Muster werden mit anderem Inhalt gefüllt. Spezifische und verifizierbare Details finden sich eingebettet in

intradiegetische Erzählungen. Deiktische Elemente weisen intrakommunikativ zurück statt extrakommunikativ aus dem Text hinaus. Neue Ereignisse werden nicht in bereits bekannte eingeordnet. Stattdessen wird eine neue Erzählung mit bekannten Erzählungen verknüpft. All dies macht das Erzählen lebendig, effizient, und auf gewisse Weise auch «authentisch», allerdings nicht in der Art, wie sie im Journalismus relevant sein sollte. Die für den Journalismus typische Verankerung durch extrakommunikative Details, die materielle Authentizität gewährt, wird nicht in größerem Ausmaß imitiert, sondern durch andere Authentizitätssignale und Wahrheitsansprüche ersetzt.

Die im Nachhinein fast eklatant anmutenden Abweichungen vom Muster journalistischer Wirklichkeitserzählungen verdienen eine nähere Betrachtung. Statt Information bietet sich Identifikation. Statt Plausibilität wird innere mit externer Kohärenz kombiniert. Die Faktizitätssignale journalistischer Wirklichkeitserzählungen werden durch eine zuweilen noch nicht einmal plausible Mischung an Authentizitätssignalen ersetzt. Diese Signale bieten kein einheitliches Bild. Stattdessen rufen sie andere Wahrheitsansprüche auf. Nichtwissen, Naivität, Imperfektion rücken Beglaubigung statt Verifizierbarkeit in den Vordergrund. Ein unspezifischer, repetitiver, aus Märchen und Legenden bekannter Erzählstil erklärt Spezifik und Verifizierbarkeit für irrelevant. Erzählmuster, die beispielsweise in gerichtlichen Wirklichkeitserzählungen von Bedeutung sind, täuschen darüber hinweg, dass keine journalistisch relevante Einordnung vorgenommen wird.

Die rhetorische Wirkung dieser Authentizitätssignale ist trotz ihrer Inkohärenz und Irrelevanz im Kontext journalistischer Berichterstattung über den Fall Relotius hinaus von Bedeutung. Relotius' Textbeiträge demonstrieren, wie Spezifik durch Kohärenz, Faktizität durch andere Formen der Authentizität ersetzbar sind, wenn gleichzeitig die Relevanz des entsprechenden Wahrheitsanspruches etabliert wird. Da Authentizität im Kontext der Unklarheit, Unschärfe, Unwissen zu Hilfe gezogen wird, steht in der digitalen Medienöffentlichkeit Authentizität hoch im Kurs. Der Fall Relotius führt die Wirkung authentifizierender Erzählstrategien deutlich vor Augen. Er belegt die Notwendigkeit, relevante von irrelevanten Wahrheitssprüchen, informatives von kohärentem und authentifizierendem Erzählen zu unterscheiden. Denn in der vielstimmigen digitalen Medienöffentlichkeit finden sich viele Wirklichkeitserzählungen, die zu glatt oder zu plausibel sind, um wahr zu sein.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Ala (2016): «Boxer haut Bärin Schnauze blutig». In: *Spiegel online*. 6.7.2016. [spiegel.de: http://bit.ly/44agqet](http://bit.ly/44agqet) (letzter Zugriff 16.8.2023).

Dahlkamp, Jürgen / Freier, Anika/ Lehberger, Roman/ Wiedmann-Schmidt, Wolf / Winter, Steffen (2021): «Im Griff des Diktators». In: *Der Spiegel*, Heft 43, S. 43–49

Dante Alighieri (1876). *Göttliche Komödie*. Übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß. Leipzig: Philipp Reclam Jr. de.wikisource.org. bit.ly/3OELtbx. (letzter Zugriff 16.8.2023).

Timofey Neshitov (2023): «Die perfekte Zeugin» In: *Der Spiegel*, Heft 11, S. 50–54.

Stock, Jonathan (2018): «Holzklasse». In: *Der Spiegel*, Heft 40, S. 52–56

Osang, Alexander (2018): «K.s erster Schultag». In: *Der Spiegel*, Heft 37, S. 50–54.

CR-Dokumentation. *Der Fall Relotius. Die Originaltexte und die Ergebnisse ihrer Überprüfung*. [spiegel.de: http://bit.ly/4279i0x](http://bit.ly/4279i0x) (letzter Zugriff 16.8.2023).

Sekundärliteratur

Aare, Cecilia (2021): *Reportaget som berättelse: En narratologisk undersökning av reportagegenren* [The Reportage as Narrative: A Narratological Investigation of the Genre]. Stockholm: Stockholms Universitet. su.diva-portal.org: <http://bit.ly/3Vcst77> (letzter Zugriff 16.8.2023).

«alle Hoffnung fahren lassen». *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. bit.ly/3YCheGC (letzter Zugriff 16.8.2023)

Alphen, Ernst van / Bal, Mieke / Smith,

C. E. (Hg.) (2009): *The rhetoric of sincerity*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Björninen, Samuli (2019): «The Rhetoric of Factuality in Narrative: Appeals to Authority in Claas Relotius's Feature Journalism». In: *Narrative Inquiry* (29), S. 352–370.

Bruhn, Jørgen / Lutas, Liviu / Salmose, Niklas / Schirmacher, Beate (2022): «Media Representation: Film, Music and Painting in Literature». In: Bruhn, Jørgen / Schirmacher, Beate (Hg.): *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning across Media*. London: Routledge, S. 162–193 [OA].

Clayman, Steven E. (1995): «Defining Moments, Presidential Debates, and the Dynamics of Quotability». In: *Journal of Communication* (45), Heft 3, S. 118–146.

Conboy, Martin (2013): *Journalism Studies. The Basics*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Craft, Stephanie / Davis, Charles N. (2016): *Principles of American Journalism: An Introduction*. New York, NY: Routledge.

«Dante Alighieri». wikiquote.org. bit.ly/3YCcQY4 (letzter Zugriff 16.8.2023).

Dernbach, Beatrice (2015): «(Un)reliable Narration in Journalism: The Fine Line between Fact and Fiction». In: Nünning, Vera (Hg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: de Gruyter, S. 305–328.

Elleström, Lars (2014): *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Elleström, Lars (2019): *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Dif-*

- ferent Media*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Elleström, Lars (2018): «Coherence and Truthfulness in Communication: Intracommunicational and Extracommunicational Indexicality». *Semiotica* (225), S. 423–446.
- Enli, Gunn (2015): *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York, NY: Lang.
- Fehrlé, Brigitte / Höges, Clemens / Weigel, Stefan (2019): «Der Fall Relotius. Abschlussbericht der Aufklärungskommission». In: *Der Spiegel*, Heft 22, S. 130–146. <http://cdn.prod.www.spiegel.de:bit.ly/3oPZkSY> (letzter Zugriff 16.8.2023).
- Fichtner, Ullrich (2018): «Der Spiegel legt Betrugsfall im eigenen Hause offen». In: *Spiegel online* 19.12.2018. www.spiegel.de:bit.ly/40HZQzK (letzter Zugriff 16.8.2023).
- Fludernik, Monika / Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2020): *Narrative Factuality. A Handbook*. Berlin: de Gruyter.
- Gunning, Tom. 2004. «What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs». In: *Nordicom Review* (25), S. 39–49.
- Haapanen, Lauri (2017): «Monologisation as a Quoting Practice». In: *Journalism Practice* (11), Heft 7, S. 820–839. DOI: 10.1080/17512786.2016.1208057.
- Klein, Christian / Martínez, Matías (2009) (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Knaller, Susanne / Müller, Harro (2006) (Hg.): *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink.
- Kroon Lundell, Åsa / Ekström, Mats (2010): «Interview Bites» in Television News Production and Presentation». In: *Journalism Practice* (4), S. 476–491.
- Kovach, Bill / Rosenstiel, Tom (2014): *The Elements of Journalism. What Newpeople Should Know and the Public Should Expect*. 3. Ausg. New York, NY: Three Rivers Press.
- Nikolajeva, Maria / Scott, Carole (2006): *How Picturebooks Work*. New York, NY: Routledge.
- Martínez, Matías (2020): «Authenticity in Narratology and in Literary Studies». In: Fludernik, Monika / Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Berlin: de Gruyter, S. 521–531.
- Martínez, Matías (2021): «Was ist und wozu dient Faktualitätskompetenz? Faktuale Erzähltexte als Gegenstand medialer Bildung». In: *Medien im Deutschunterricht* (3), Heft 2, S. 3–11. DOI:10.18716/OJS/MIDU/2021.2.2
- Moreno, Juan (2019). *Tausend Zeilen Lüge*. Berlin: Rowohlt.
- Niggemeier, Stefan (2018). «Der Fall Relotius: Der «Spiegel» und die gefährliche Kultur des Geschichten-Erzählens». In: *Übermedien*, 18.12.2018. ubermedien.de:bit.ly/44aHgDi (letzter Zugriff 16.8.2023).
- Nikolajeva, Maria / Scott, Carole. (2006). *How Picture Books Work*. New York, NY: Routledge 2006.
- Ochs, Elinor / Capps, Lisa (2001): *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Peirce, Charles S. (1991). *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*. Hg. von James Hoopes. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rapacioli, Paul (2018): *Good Sweden, Bad Sweden: The Use and Abuse of Swedish Values in a Posttruth World*. Stockholm: Volante.
- Renner, Karl N. (2007): *Fernsehjournalis-*

- mus. *Entwurf einer Theorie kommunikativen Handelns*. Konstanz: UVK.
- Renner, Karl N. (2012): «Gefährliche Bilder: Die enthymemische Legitimation der Militärintervention in Haiti in den Fernsehnachrichten vom 1. März 2004». In: Knappe, Joachim / Ulrich, Anne (Hg.): *Fernsehbilder im Ausnahmezustand. Zur Rhetorik des Televisuellen in Krieg und Krise*. Berlin: Weidler, S. 201–228.
- Renner, Karl N. (2020): «Facts and Factual Narration in Journalism». In: Fludernik, Monika/ Ryan, Marie-Laure (Hg): *Narrative Factuality: A Handbook*. Berlin, Boston, MA: de Gruyter, S. 465–478.
- Ryan, Marie-Laure (2004): *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln, NE, London: University of Nebraska Press.
- Shafi, Monika (1990): *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Strässle, Thomas (2019): *Fake und Fiktion: Über die Erfindung von Wahrheit*. München: Hanser.
- Vos, Tim P. (2018): *Journalism*. Berlin, Boston, MA: de Gruyter.
- Wagenaar, Willem A., van Koppen, Peter J., Crombag, Hans F.M. (1993): *Anchored Narratives: The Psychology of Criminal Evidence*. New York, NY: St Martin's Press.
- Williams, Bernard (2002): *Truth & Truthfulness. An Essay in Genealogy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Heinz-Peter Preußner

Politik als Theater

Die mediale Inszenierung von Glaubwürdigkeit am paradoxen Beispiel des «kontraideologischen Reformismus»

1 Maske und Persönlichkeit – die Inszenierung von Authentizität

«Wir sind nur Lüge, Doppelzüngigkeit, Widerspruch, und wir verbergen und ver mummen uns vor uns selbst», notiert Blaise Pascal (1979) in seinen berühmten *Pensées* [1670]. Und der Moralphilosoph Jean de La Bruyère (1968) führt in seinen *Caractères* [1688] aus: «Der Unterschied zwischen einem Charakter, den jemand vortäuscht, und seinem wahren Wesen ist der gleiche wie der zwischen einem menschlichen Gesicht und einer Maske.» Beide Konzepte aus dem philosophischen Diskurs des 17. Jahrhunderts beruhen auf zwei Präsuppositionen: auf der Konstruktion eines innersten Inneren, eines wahren Selbst einerseits und auf der Polyvalenz seiner Erscheinungsformen andererseits. Die Vielheit macht dem Selbst des Barock, allen voran am Hofe des Louis XIV, zwar zu schaffen, stellt es allerdings nicht radikal in Frage. Die Maske konnte man im Zeitalter von *Représentation* und *Divertissement* darum als Beglaubigung des konsistenten Ich *ex negativo* verstehen: als eine Spielmarke.

In der Postmoderne lebt dieses ludische Element erneut auf. Früh, 1959 bereits, theoretisiert der Sozialpsychologe Erving Goffman das Modell in seiner Schrift: *Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Die Rollen, die

Individuen übernehmen, zeigen in diesen Kontexten nicht deren Selbst, sondern lediglich die Anforderungen, die an sie gestellt werden. Sie passen sich den Erwartungshaltungen an, um situativ adäquat reagieren zu können. Das gilt, naturgemäß, auch im Feld des Politischen. In diesem Sinne ist Politik tendenziell Theater – und die mediale Inszenierung von Glaubwürdigkeit ein Teil davon.

Das scheint ein Widerspruch in sich: Wie kann Glaubwürdigkeit Folge einer Inszenierung sein? Geht hier nicht das faktische Ich der Realität in seine eigene mediale Fiktionalisierung über (vgl. Zipfel 2001, S. 115f., 123, 165, 168, 279–284; Zipfel 2017)? Dann wäre freilich auch die Maske ein Mittel, das wahre Selbst zu zeigen, Authentizität zu produzieren. Genau dies aber macht den politischen Diskurs unserer Tage weitgehend aus. *Durch* die Inszenierung will der Souverän, das Volk, ins innerste Innere der politisch Handelnden schauen. Und die Medien unterstützen und befeuern diese Erwartung, gerade wenn sie nur Masken vorführen. Authentizität heute schließt die Inszenierung des Selbst ein – und macht damit genau das Gegenteil des barocken wie postmodernen Spiels aus, weil es keine Konstanz kennt. Heute steht die Maske für eine *temporale* Übereinstimmung mit sich selbst. Nicht unverbrüchliche Grundsätze sind gefragt, sondern eine Anpassungsleistung, die in der konkreten Situation für das authentische Selbst und seine Identität genommen wird. Wir wählen für diese theatrale Leistung den Begriff der ‹Glaubwürdigkeit›.

Solche Glaubwürdigkeit, so eine erste Zwischenbilanz, wäre also primär ein Produkt der Medien, das authentisch nur wirken soll, ohne es tatsächlich sein zu müssen. Es betrifft politisch agierende Personen, denen Rezipienten *Glauben schenken* sollen. Damit liegt das mediale Ziel auch im Interesse der repräsentierten Person selbst, denn die Übertragung der politischen Entscheidungsgewalt setzt Vertrauen voraus, das immer neu erworben werden muss. Wenn dies geschieht, fühlen sich die Rezipienten adäquat repräsentiert, dann ist bereits das Authentizitätspotenzial erfüllt. Das ist die Grundidee unserer Demokratie. Und wenn das Modell funktionierte, wären die Medien der ideale Mittler.

Naturgemäß geht diese Gleichung in vielfacher Hinsicht nicht auf. Fangen wir bei den Medien an. Als vierte, wenngleich nicht institutionalisierte Gewalt (vgl. Precht/Welzer 2022, S. 9–14) sehen diese sich nicht allein als Kanal, der die Vermittlung sicherstellt, sondern als Korrektiv. Sie transferieren also nicht nur die Glaubwürdigkeit der (führenden) Politiker im Land, sondern wollen selbst glaubwürdig sein durch Kritik. Indem sie ihr Gegenüber entlarven, vorführen oder gar überführen, meinen Medienjournalisten, die Grundlagen und Bedingungen ihrer Existenz zu legitimieren.

Auch das ist *per se* wünschenswert: als ein Vermächtnis der Aufklärung, um zum Ausstieg aus selbstverschuldeter Unmündigkeit, im Sinne Kants (2005, S. 53), beizutragen. Doch genau dies geschieht ebenfalls nicht. Denn die Glaubwürdigkeit der politisch Handelnden wird durch Kritik, die primär auf die Au-

thentizität der Person zielt, untergraben. Es geht, einfach gesagt, nicht mehr um politische Gehalte, um Weltanschauung, Ideologie oder konsistente Meinungen. Politische Ziele müssen heute offenbar zugleich *authentisch inszeniert* und damit *personalisiert* werden. Das wäre ein erneuter, zweiter Widerspruch in sich. Politik operiert als Theater, dem man seinen Inszenierungsstatus aber nicht ansehen soll – und dessen *Dramaturgie* genau den Hinweis gibt auf Elemente der Fiktionalisierung.

Dabei spüren doch alle, zumindest unbewusst: Wir erleben nur eine medi-ale Inszenierung von Glaubwürdigkeit. Politik *funktioniert* als Theater. Dies ist sogar Teil der verabredeten Arbeitsteilung, eine erwartete Professionalität. Wie aber kann man gleichzeitig eine Rolle spielen und eine Maske tragen – und mit sich identisch *sein*, oder genauer: authentisch wirken? Welche Mittel werden eingesetzt, um diesen Effekt – wiederum eine *contradictio in adiecto* – der authentischen Rolleninszenierung weniger zu erzeugen, als vielmehr: zu simulieren?

2 Der kontraideologische Reformismus

Was eine Person, als politischer Mandatsträger und Repräsentant, sagt, soll aus ihr selbst kommen, unverstellt sein, authentisch. Gleichzeitig wird aber von ihr verlangt, sich dem Diskurs der Gesellschaft anzupassen, zu reagieren, flexibel zu sein (vgl. Sennett 1998, S. 140f.). Sie muss den Forderungen möglicherweise nachgeben, die von einzelnen Gruppen oder gar von der überwiegenden Bevölkerungsmehrheit formuliert werden. Sonst sinkt sie in der Gunst der Wähler ab. Richtet sich die gestaltende, exekutive Politik nach solchen Parametern, läuft sie Gefahr, dem ›Populismus‹ zu unterliegen. Glaubwürdigkeit verschiebt sich dann auf ›Sympathie‹. Das *Politbarometer* des ZDF ist ein beliebter Gradmesser, wann ein deutscher Politiker beim Wahlvolk ankommt – und wann nicht. Das TV-Format unterstützt damit einen Trend zur «Gala-Publizistik», die primär über Politiker redet statt über Politik, die Personen kritisiert statt Positionen des (öffentlich verhandelten) Politischen (Precht/Welzer 2022, S. 114–135). Wir werden auf diesen ›Indikator Sympathie‹ noch ausführlich eingehen.

Das aber ist der nächste, dritte Widerspruch: Wie kann man die Positionen, für die man (im Rahmen eines Wahlprogramms) gewählt und damit (indirekt) mit der Regierungsbildung beauftragt wurde, beibehalten, also ideologiekonform agieren, und zudem den Anforderungen der Tagesaktualität nachkommen? Das pragmatische Handeln wäre dann ja (häufig) kontraideologisch, weil sich, etwa, die Stimmung in der Bevölkerung geändert, der majoritäre Diskurs verlagert oder aber der politische Sachverhalt geändert hat.

Ein Kuriosum in Deutschland ist der sich aus diesem Dilemma ergebende – und von mir so genannte – ›kontraideologische Reformismus‹. Einige Beispiele

mögen als Illustration genügen. Bismarck hat repressive Sozialistengesetze erlassen – und gilt zugleich als Begründer des Sozialversicherungssystems (vgl. Stürmer 2004, S. 220 f., 225). Der Konservative schuf für die Arbeiter eine moderne Absicherung – und verfolgte doch ideologisch deren Standespartei, die SPD. Er lehnte zudem die Kolonialpolitik ab – und bescherte dem Deutschen Reich dennoch die ersten Kolonien (vgl. ebd., S. 230–233). Die SPD wiederum schrieb sich seit jeher den Pazifismus auf ihre Fahnen – und stimmte trotzdem den Kriegsanleihen 1914 zu (vgl. ebd., S. 362–365, 377 f., 391).

Die Nachkriegszeit war, seit Gründung der BRD¹ und primär in der CDU/CSU, durchdrungen von der Idee der Einheit. Doch nicht die Ostpolitik Willy Brandts (SPD), sondern der CDU-Kanzler Helmut Kohl verabschiedete sich von diesem Paradigma kurz vor jenem Moment, als die staatliche Einheit Deutschlands historisch greifbar wurde. Mit Milliardenkrediten aus der BRD gestützt, wurde eine marode DDR am Leben erhalten. Die Politik erkannte Ende der 1980er-Jahre die Tatsachen an und richtete sich mit der Zweistaatlichkeit pragmatisch ein (etwa in der Verkehrsplanung: Wege von und nach Westberlin; Nachtbusliniensystem Berlin-West – beide 1989, ivu Berlin). Als die Mauer fiel, war es Kohl, der die Ostgebiete, ohne mit der Wimper zu zucken, preisgab, um die Einheit pragmatisch zu realisieren.

Unter einem grünen, also (eigentlich partei-ideologisch) pazifistischen Außenminister Joschka Fischer wurde Belgrad bombardiert – auch wenn sich die Regierung Schröder beim Irakkrieg freundlicherwise heraushielt. Zwei antimilitaristische Parteien befehligten also den ersten Kriegseinsatz (west-)deutscher Truppen nach dem Zweiten Weltkrieg im Ausland: Grüne und SPD. Hartz IV, als Reform des Sozialstaats späterer Motor des Wirtschaftsaufschwungs während der Regierungen Merkels, war nur unter Führung der SPD realisierbar, weil sie gegen die unteren Gesellschaftsschichten und ihre Ansprüche durchgesetzt werden musste. Deshalb leidet die Partei SPD, merkwürdigerweise, bis heute darunter, ihren *Markenkern* verraten zu haben – und verteufelt seitdem den (früheren) Parteivorsitzenden und Kanzler Gerhard Schröder. Die Anerkennung für die wirtschaftspolitische Leistung, welche den Staat für zwei Jahrzehnte stabilisierte und ihn zu nie gekanntem Wohlstand führte, hat der Altkanzler nur von seiner Nachfolgerin, nie von der eignen Partei erfahren.

In der Regierungszeit Angela Merkels wiederum gab es viele solcher Volten. Die Kanzlerin, eine promovierte Physikerin, verlängerte aus Überzeugung die Laufzeiten der Atomkraftwerke, um sie nach der Katastrophe von Fukushima forciert zu verkürzen, den Ausstieg (der vormaligen rot-grünen Regierung) fest-

1 Für die Nachkriegszeit wird auf Belege aus der Historiografie verzichtet. Die verhandelten Gegenstände sind noch Teil des *kulturellen*, überwiegend sogar des *kommunikativen Gedächtnisses*. Zu den Begriffen Jan Assmann 2000, S. 13, 19; vgl. 38. Siehe zudem Aleida Assmann 2006, S. 134 f.

zuschreiben und einige gar direkt vom Netz zu nehmen. Das kostete und kostet den Steuerzahler viele Milliarden. Doch erst damit verlor die Kernkraft jedweden Rückhalt in der Gesellschaft. Die Ausländerpolitik der CDU war lange Zeit an einem ethnischen Nationalkern ausgerichtet. Seit den Flüchtlingsströmen 2015 ist dieses Paradigma ebenfalls obsolet – und eine Willkommenskultur ausgerufen, die zwar nicht jeder teilt, die aber (weithin) mehrheitsfähig sein dürfte. Auch diese Kehrtwende musste von der CDU kommen, die bis dahin Staatszugehörigkeit strikt nach dem Blutsrecht gewährte. Erst jetzt ist ein moderneres Einwanderungsrecht möglich – und auf breiter Basis akzeptabel (nur die AfD sperrt sich vehement dagegen). Es wurde inzwischen in den Bundestag eingebracht und ist seit November 2023 in Kraft getreten.

3 Das Personeninventar der Ampelkoalition – Beispiele

Glaubwürdigkeit, so sagten wir, ist ein Produkt der Medien, das *authentisch wirkt*. Das betrifft Personen insbesondere, weil sie als singuläre Entitäten Vertrauen einfacher verkörpern können als etwa ein Kollektiv wie die Regierung oder eine Partei. Deren Authentizität soll aber auch dann noch gelten, wenn die politisch Handelnden gegen ihre eigenen Prämissen verstoßen. Die vorgenannten Beispiele könnten auch dies belegen. Bei allen internen und externen Anfeindungen zog die Pragmatikerin Angela Merkel 2013 in ihren Wahlkampf mit dem Slogan: «Sie kennen mich». Die kontraideologisch agierende Kanzlerin warb nicht mehr mit einem Programm (der eigenen Partei), sondern nur noch mit ihrer Person, der man schlicht in allen Angelegenheiten des Staates vertrauen solle – als wäre sie die gute Monarchin, wenn auch nicht ganz nach dem Zuschnitt Platons (1988, S. 213; 473 St.) ein Philosophenkönig. Im Gegenteil: Obgleich, für manche wohl sogar *weil* sie nur aus dem Bauch agierte, wurde der Wechsel der Positionen zum Positivum umgedeutet. Ein weiteres Beispiel: Die Einführung der «Ehe für alle», wahrlich kein ideologischer Grundpfeiler der CDU, die lange die konventionelle Familie allein hochhielt, kam noch unter ihrer Kanzlerschaft zustande – weil Merkel die Abstimmung zur Gewissensentscheidung freigab: auch ein Modell, gesellschaftliche Modernisierung mehrheitsfähig zu machen.

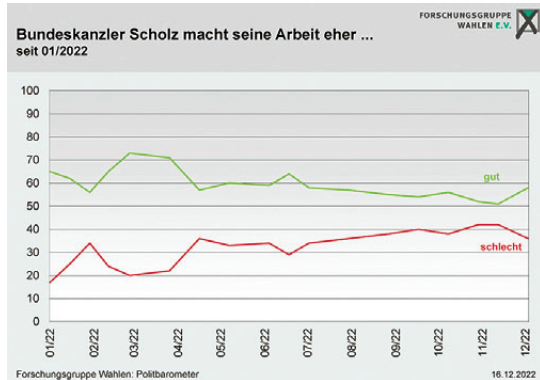
Vom Führungsanspruch der Kanzlerschaft bleibt primär übrig, dem zu folgen, was die Kanzlerin vorgibt. Olaf Scholz, ihr Nachfolger, hat diese Rolle noch nicht gefunden. Er hadert mit den alten Positionen, die heute, seit dem Ukrainekrieg, nicht mehr gelten sollen. Weil das Weltbild sich verändert hat, muss die Person «Kanzler» Antworten finden, die mit dem inszenierten Rollenbild übereinstimmen. Genau das ist sein Problem. Nicht allein der Pazifismus der SPD steht erneut auf dem Spiel, sondern die überparteilich etablierte Grundordnung der Bundes-



1 Scholz als Zauderer

republik Deutschland. Als Konsens galt, keine Waffen in Kriegsgebiete zu liefern, sich nicht in militärische Konflikte einzumischen, sofern man nicht unmittelbar betroffen war oder von der UNO dazu autorisiert wurde. Der Souverän betrachtete es als Lehre aus der eigenen Geschichte, nachdem man schuldhaft in zwei Weltkriege verstrickt war, die unzählige Menschenopfer für nationale Interessen und eine rassistische Ideologie forderten.

Als die Ereignisse sich überschlugen – und Präsident Selenskyj allenthalben um direkte Waffenlieferungen bat, ja diese rundweg verlangte, galt der deutsche Kanzler Olaf Scholz gleich als Zauderer (Abb. 1), weil er seine Position nicht von heute auf morgen zu räumen gedachte. Was wäre gegen Umsichtigkeit, Ruhe, Nachdenklichkeit zu sagen bei solchen Fragen von historischer Tragweite? Die Idee des Herrschers als Philosophen bezieht hierher ihre eigentliche und alleinige Legitimität. Scholz sprach denn auch letztlich von einer «Zeitenwende», die ihn zu anderem, abweichendem Handeln getrieben habe – und galt wiederum als schwache Figur. Rhetorische Unbeholfenheit kam hinzu, die den eigenen (begründeten) Wankelmut nicht kaschieren konnte. Wenn er Themen eröffnete mit Phrasen wie: «Es ist jetzt ganz ganz wichtig, dass wir sicherstellen ...», hatte er bereits verloren. Da waren der «Wumms» und der «Doppelwumms» noch nicht ersonnen. Festigkeit, Prinzipientreue gelten nichts mehr, ja werden geradezu veräußert von einer schnell gewendeten Medienlandschaft, die ihn erbarmungslos vorführt. Entsprechend sinkt die Gunst des Kanzlers in der Wählerschaft – wie die Einschätzung seiner Arbeit (Abb. 2). Der journalistische Diskurs, der dies initiierte, erliegt der zurecht beklagten «Erregungsökonomie» (Precht/Welzer 2022, S. 218–248). Die Koalitionspartner, Grüne und FDP, profitierten davon und haben Scholz sowie seine SPD längst überholt: als ginge es darum, sich schnellstmöglich den medialen Sprechvorgaben anzupassen, die nun mehrheitlich bellizistische sind.



2 Scholz macht seine Arbeit ...

Auch Annalena Baerbock hat sich darauf einstellen müssen; aber sie agierte rascher – und offenbar glaubhaft. Ihre neue Rolle ist die der Empathischen (Abb. 3). Sie trägt Sorge um die Opfer, vor allem, wenn es um Kinder geht. Das ist das sicherste Element zur Emotionalisierung der Rezipient:innen im Medienverbund.

So wurden schon die *Public Relations* zum Ersten Weltkrieg betrieben. Der Feind wird dämonisiert (Kaiser Wilhelm II. von Seiten der Briten; Kunczik 2018, S. 62f., 71–81, 85f.; vgl. Kunczik 2005, S. 251); – der russische Präsident Putin von der NATO) und die Opfer als unschuldige inszeniert (Kunczik 2018, S. 60–62, 74). Bei Saddam Hussein gab es ein ähnliches Szenario, bei Ayatollah Chomeini



3 Baerbock empathisch – hier im Warschauer Ghetto

ebenso. Damit soll nichts ausgesagt werden über die tatsächliche Schuld, welche die zum schlichtweg Bösen oder «Irren» personalisierten Realpersonen auf sich geladen haben (vgl. Parr 2006, S. 94; dort auch die Abb. 2–5). Naturgemäß hat es auch die unschuldigen Opfer gegeben – und Kinder, als Schutzbedürftige *par excellence*, sind auf Unterstützung angewiesen. Hier aber geht es um deren Instrumentalisierung, um andere Zwecke zu erreichen: etwa, die Ukraine kriegstauglich zu rüsten, damit dieser Staat sich gegen den Aggressor überhaupt zur Wehr setzen kann. Und Deutschland soll Teil dieser Zurüstungsindustrie sein, trotz aller historischen Hypotheken, die das Land angehäuft und längst nicht abgetragen hat.

Interessant ist auch die Kehrtwende zur persönlichen Glaubwürdigkeit der Außenministerin, die als Kanzlerkandidatin der Grünen beim Wahlvolk in Ungnade gefallen war. Geschönte Lebensläufe und ihr Buch *Jetzt. Wie wir unser Land erneuern* (Baerbock 2021), das wissenschaftlichen Standards des Zitierens nicht genügt (kein Literaturverzeichnis, Quellenbelege fehlen), sind zwar kein Kavaliersdelikt, aber auch keine strafbare Handlung. Vorwürfe gegen die zahlreichen Teilplagiate des Sachbuchs oder politischen Essays, sie seien zugleich Urheberrechtsverletzungen, konnten bislang nicht hinlänglich untermauert werden. Dennoch ließen mehrere Medienorgane die Vorgänge nicht auf sich beruhen. Hinzu kamen Nebeneinkünfte von mehr als 25.000 Euro aus Baerbocks Funktion als Co-Parteivorsitzende, die sie der Bundestagsverwaltung zunächst nicht gemeldet hatte. Alle diese Punkte sind mehr als Bagatellen. Aber es ging wohl primär um die Beschädigung der Person im Wahlkampf, der gerade Glaubwürdigkeit abgesprochen werden sollte – die sie nun offenbar fast uneingeschränkt wieder genießt. Wie ist das möglich? Als Kanzlerin: untragbar! Aber als Außenministerin ist sie die Diplomatin in Person, die auch zu Menschenrechten nicht schweigt – (scheinbar), ohne den nationalen Interessen zu schaden.

Ihr früherer Mitvorsitzender bei den Grünen, Dr. Robert Habeck, gibt eine andere Figur ab. Der Zerknirschte ringt erkennbar mit sich, wenn er dem Wahlvolk ein Abrücken von den gerade erst beschlossenen Zielen der Klimapolitik erklären soll (Abb. 4). Er habe «einen Amtseid geschworen» – und sei deshalb verpflich-



4 Habeck zerknirscht

tet, Nachteile vom Volk abzuwenden. Das gehe derzeit nur, indem er etwa wieder Kohle zur Energiesicherung heranziehe – oder gar die Laufzeit der letztverbliebenen drei Kernkraftwerke verlängere (was er zunächst als technisch nicht machbar ablehnte). Der Wirtschaftsminister und Vizekanzler will nicht, was er dennoch tun muss. Er räumt übergeordnete Ziele ein, die seinen Plänen zuwiderlaufen – und wird damit zum Anwalt der Bevölkerung.

Wie sich Baerbock um die Kinder der Ukraine oder die vermutlich ersten Opfer des Klimawandels in Polynesien kümmert, so Habeck um den Souverän selbst, das gemeine Volk. Auch diese Volte ist diktiert durch den Ukrainekrieg, weil die Sanktionen gegen Russland nun die eigene Wirtschaft wie die Verbraucher treffen. Um aber das Druckmittel gegen Putin aufrecht zu erhalten, muss Habeck grüne Positionen räumen – und erntet dafür nichts als Zustimmung. Auch der Zerknirschte wirkt, wie die Empathische, als authentische Figur. Man nimmt ihnen ab, wofür sie ihre Rolle spielen, weil man hinter der Maske den glaubhaften Kern sehen will. Und die Medien unterstützen mehrheitlich und bereitwillig diese Selbstinszenierung – so, wie sie Scholz als Zauderer auflaufen lassen oder Baerbock als Wahlkämpferin noch straucheln ließen. Am 17.8.2022, beim Besuch des Palästinenserführers Abbas in Bonn, musste sich der Kanzler wieder gefallen lassen, nicht schnell genug reagiert zu haben. Den Schlusssatz Abbas' ließ er unkommentiert – auch, weil sein Pressesprecher die Pressekonferenz voreilig schloss – und handelte sich erneut Kritik ein, zögerlich, eben ein Zauderer zu sein.

Dennoch verbiegen die beiden grünen Minister:innen sich mehr, als es Scholz je versucht hätte. Der «kontraideologische Reformismus» wird gefeiert als authentische Politik, während der Versuch, bei den Prinzipien zu bleiben, das eigene Wahlprogramm (halbwegs) umzusetzen, nicht mehr glaubwürdig erscheint, weil es inzwischen für falsch, für historisch widerlegt gehalten wird.

Unser viertes Beispiel, Christian Lindner, kann diesen Konflikt ebenfalls belegen. Als Macher im Dienste der Freiheit stilisiert sich der FDP-Vorsitzende schon längst. Nun hat er eines der wichtigsten Ministerien in seiner Hand – und wirkt darin ohne *fortune* oder bestenfalls mit mäßigem Erfolg. Im Zweifel trifft er Entscheidungen für die falsche Zielgruppe. Er versucht, geradlinig zu bleiben – und verfängt damit nicht recht, kann nicht überzeugen. Wie vertragen sich Nachhaltigkeit – und der immense Schuldenberg, den er mitverantwortet? Tankstellenrabbatt und 9-Euro-Ticket sollten entlasten, überzeugen aber nicht im Gesamtkonzept der Koalition. Und vor allem: Sie kosten mehr, als dem Finanzminister lieb sein kann. Und lässt sich der Krieg in der Ukraine fiskalisch legitimieren? Das Sondervermögen von 100 Milliarden – für die Bundeswehr und die Freiheit der Ukraine? 200 Milliarden als Kompensationszahlungen der gestiegenen Energiekosten – an die eigene Bevölkerung? Lindner hat keine Geste gefunden, mit der er diese Kehrtwenden plausibel machen kann – wollte er doch im Jahr 2023 wieder einen ausgeglichenen Bundeshaushalt präsentieren. So sprach er im Sommerin-



5 Lindner als ‹blasse› Figur - vor blauem Hintergrund

interview der ARD 2022² immer noch vom ‹Kurshalten›, wollte bei seiner ideologischen Linie bleiben – und hat doch längst permanent dagegen verstoßen.

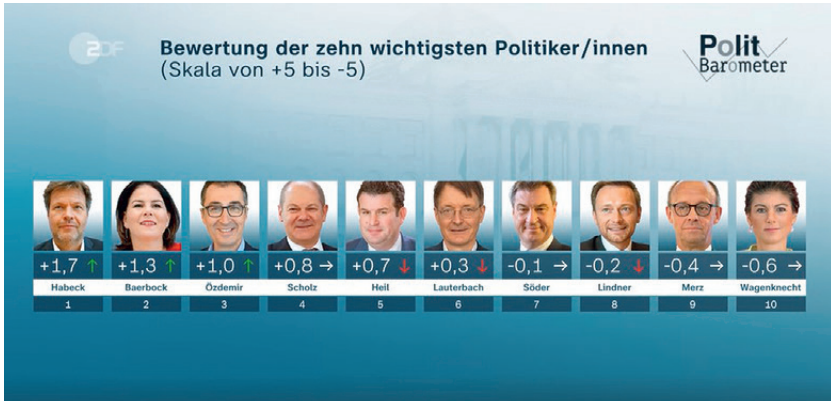
Der Parteivorsitzende der FDP bleibt nicht so lange auf (historisch revidierten) Positionen wie Scholz, kann sich aber auch nicht zu den kontraideologisch-reformistischen Kehrtwenden der Grünen durchringen. Das macht ihn zur ‹blassen Figur› (Abb. 5). Und eben darin wirkt er nun gänzlich unauthentisch. Ein Friedrich Merz, CDU-Vorsitzender, kann ihn in Sachen Ukraine-Unterstützung lässig überholen – und gleichzeitig seinen Haushalt auseinandernehmen. Lindner findet keine Antwort, die ihm der Souverän abkauft. Da tröstet es ihn wenig, dass Merz noch nach ihm rangiert in der Popularität (Abb. 6). Immerhin muss der nun vertreten, was die Kanzlerin Merkel in den zurückliegenden 16 Jahren wohl alles falsch gemacht hat.

Die Ergebnisse der Forschungsgruppe Wahlen stellt das *ZDP-Politbarometer* seit 1977 im TV und (späterhin auch) im Netz vor und fragt unter anderem nach der Beurteilung von ‹Sympathie und Leistung› der zehn wichtigsten Politiker:innen in Deutschland. Die Werte vom 12.8.2022 (Abb. 7), aktuell zum Zeitpunkt des Vortrages, der diesem Aufsatz zugrunde liegt, sind aufschlussreich.



6 Politikerbewertungen vom 12.8.2022, hintere Plätze

2 BERICHT AUS BERLIN. SOMMERINTERVIEW MIT CHRISTIAN LINDNER VOM 21.8.2022. Im Netz unter: armediathek.de: <https://bit.ly/3ckDQHT>.



7 Politikerbewertungen des Politbarometers vom 12.8.2022

Robert Habeck hält weiterhin «die Spitzenposition. Er wird auf der Skala von +5 bis –5 mit einem Durchschnittswert von 1,7 (Mitte Juli: 1,6) eingestuft. Auf Platz zwei liegt Annalena Baerbock mit 1,3 (1,2) und auf Rang drei jetz Cem Özdemir mit 1,0 (0,8). Danach folgen Olaf Scholz mit 0,8 (0,8), Hubertus Heil mit 0,7 (0,9), Karl Lauterbach mit 0,3 (0,4), Markus Söder mit minus 0,1 (minus 0,1), Christian Lindner mit minus 0,2 (minus 0,1), Friedrich Merz mit minus 0,4 (minus 0,4) und Sahra Wagenknecht mit minus 0,6 (minus 0,6).»³

Der Erfolg von Habeck und Baerbock, Platz eins und zwei (1,7 respektive 1,3 Punkte) – vor dem dritten Politiker der Grünen, Cem Özdemir (1,0), das gab es für diese Partei noch nie im *Politbarometer* (Abb. 8) –, ist nur dann zu verstehen, wenn man von einem politischen Rollen-Darsteller ausgeht, «der vollständig von seinem eigenen Spiel gefangengenommen wird; er kann ehrlich davon überzeugt sein, daß der Eindruck von Realität, den er inszeniert, wirkliche Realität



8 Politikerbewertungen mit Spitzentrio (Ausschnitt)

3 Im Netz unter: zdf.de: <https://bit.ly/3pB3wDd>.

sei», schreibt Goffman. Und «sein Publikum» teilt «diesen Glauben an sein Spiel» (Goffman 2021, S. 19). Die Rezipienten halten, was sie im Bild sehen und als Sätze nachlesen oder memorieren, für den Eindruck von Authentizität.

4 Identität, Authentizität, Rolle

Nun ist diese Selbsttäuschung des Publikums durchaus nicht neu. Wir haben nur ansatzweise an die Bedeutung der Maske für die Kultur des Barocks erinnert. Goffman betont hingegen, dass auch und grundsätzlich «die Struktur unseres Selbst unter dem Gesichtspunkt der Darstellung verstanden» werden müsse (ebd., S. 230). Dann gibt es kein innerstes Inneres mehr, welches sich camoufliert. Die Erkenntnis, dass die Summe der Rollen ein Selbst erst erzeugt – und mit ihnen die Wechsel der Positionen –, sollte ein identitäres Denken formallogisch ausschließen. Erik Schilling nennt eine Auffassung, die dennoch ungebrochen Identität einfordert, deshalb «essenzialistisch» – und kritisiert sie prägnant. Nur mit dieser Zuspitzung konnte das Konzept der «Authentizität» erneut Karriere machen: als eine Projektion der (neoromantischen) Sehnsucht (vgl. Schilling 2020, S. 35, 46, 86, 134; siehe auch Lange 2013). Goffman hat auch hier vorgedacht: «Das Selbst als dargestellte Rolle ist also kein organisches Ding, das einen spezifischen Ort hat und dessen Schicksal es ist, geboren zu werden, zu reifen und zu sterben; es ist eine dramatische Wirkung, die sich aus einer dargestellten Szene entfaltet, und [...] die entscheidende Frage [...] ist, ob es glaubwürdig oder unglaubwürdig ist». Dieses Selbst ist ein «gemeinsam Hergestelltes»; es «entspringt [...] nicht seinem Besitzer, sondern der Gesamtszene» – oder ist, anders gesagt, ein Produkt der Interaktion, ein soziales Geflecht (Goffman 2021, S. 231).

Goffman entlehnt sein «Begriffsinventar» der Sprache des Theaters (ebd., S. 232). In ihm wird eine «Fassade» konstruiert, um «die Situation für das Publikum der Vorstellung zu bestimmen» – als «das standardisierte Ausdrucksrepertoire». Dazu gehörten «die ganze räumliche Anordnung» des Bühnenbildes mit Möbeln, Dekor, Requisiten, Versatzstücken, Kulisse (ebd., S. 23) als den «*szenischen* Komponenten». Es gibt zudem «die persönliche Fassade» von «Erscheinung» (Kostüm, «Maske», natürliche Physiognomie) und «Verhalten» (Gestik, Mimik, Stimme) des jeweiligen Akteurs (ebd., S. 25). Die unterschiedlichen Darsteller in ihren Rollen interagieren in diesem Rahmen, um «auf der Grundlage der abstrakten [von ihnen hervorgerufenen] stereotypen Erwartungen [...] institutionalisiert zu werden». Dadurch erst entsteht «Bedeutung» und «Stabilität» im System (ebd., S. 28). «Das Selbst ist ein Produkt aller dieser Konstellationen» aus Vorder- und Hinterbühnen, allerlei Gerätschaften und Gewerken sowie nicht zuletzt der Ensemble-Wirkung, meint Goffman (ebd., S. 231).

Naturgemäß hat er auch damit recht. Da er von Hause aus Soziologe ist, fragt er aber nicht nach der Differenz von Fiktionalität und Faktualität in dieser Spielanordnung. Er konstatiert sie lediglich. Authentizität ist primär eine «*Darstellungsform*». Ihr Effekt realisiert sich in der Rezeption (Schlich 2002, zit. S. 4, vgl. S. 9, 14). Doch ihre fiktionale Rolle unterscheidet sich durchaus von der in Real-situationen gespielten (sozialen) Rolle, die konkrete Effekte im wirklichen Leben produziert. Freilich würden die Verfahren sich doch entsprechend gleichen (vgl. Goffman 2021, S. 233). Gänzlich unbemerkt bleibt in Goffmans Theorie die Differenz zur medialen Vermittlung, welche das Theater als Rezeptionsort nicht aufweist. Zuschauer und Darsteller agieren hier in (leiblicher) Ko-Präsenz, wie Erika Fischer-Lichte (2004, S. 61–126, insb. S. 47; 2015, S. 54–57; vgl. dies. 2015) sagen würde. Im Fernsehen, im Journalismus, im Netz treten Interpreten dieser *performativen* Darstellungen auf, welche die gezeigten Selbstinszenierungen kommentieren, bewerten, kritisieren, zuweilen lächerlich machen.⁴ Das ändert die Spielanordnung fundamental – weil auch sie unmittelbare Rückwirkungen auf das Gesamt der Interaktion haben. Faktual ist diese mediale Spielsituation, weil sie «reale Konsequenzen» nach sich zieht; fiktional, insofern sie nach gängigen Mustern, «Masken», der erwartbaren Handlungen und Reaktionen konstruiert und inszeniert wurde (vgl. Zipfel 2001, S. 168). Die Aussagen «unserer» Politiker, die wir dem «kontraideologischen Reformismus» zugeschlagen haben, sind deshalb nicht «fiktiv» (ebd., S. 15–27, 195–203, 267–276, 280–284; Zipfel 2017); sie beeinflussen unsere politische Wirklichkeit sogar direkt.

Aber dieses «Nicht-Fiktive» der getroffenen Aussagen macht diese darum nicht zugleich authentisch: im Gegenteil. Authentizität drücke den Wunsch nach *Wahrheit, Übersichtlichkeit und Kontrolle* aus, meint Schilling (2020, S. 16–21). Wir, als Rezipienten des politischen Alltagsgeschehens, unterstellen die Wahrheitsfähigkeit und Wahrhaftigkeit der Aussagen, mit denen wir unser Weltbild konstruieren – und vergessen, dass jene selbst erst Gegenstand einer Konstruktion sein müssen: ein spielerischer Prozess des Interagierens. Wir machen uns mit dieser Präsupposition die komplexe Welt übersichtlicher: durch «Komplexitätsreduktion», wie Niklas Luhmann (1987, S. 48–51, 635 f.) sagen würde. Und Kontrolle erleichtert die Rede vom Authentischen einer Aussage, weil sie die «illokutionären (Sprech-) Akte» (Searle 1973, S. 38–42, insb. S. 84–95) unserer Darsteller des Politischen vorhersagbar machen. Das Theorem des «kontraideologischen Reformismus» widerlegt diese Annahme bereits in der Grundthese. Alle angeführten Beispiele politischer Entscheidungen, die späterhin Geschichte geschrieben haben, sind in sich überraschend gewesen – und kaum vorhersagbar.

4 *Theaterkritiken* greifen hingegen nicht unmittelbar in die Rolleninszenierung ein. Wir lassen sie deshalb unberücksichtigt. Eine vergleichbare Position übernimmt ansatzweise der Regisseur im Theater. Siehe dazu Goffman 2021, S. 92.

5 Authentizitätszuschreibung zweiter Ordnung

Der Erwartungsbruch, wie die Perturbation, die durch ihn ausgelöst wird (vgl. Schilling 2020, S. 44), bestätigt aber auf höherer Ebene eine andere Zuschreibung des Authentischen: die seiner Wesenhaftigkeit. Es entsteht eine «Authentizitätszuschreibung zweiter Ordnung» (ebd., S. 44, vgl. S. 41). Die Verstörung wird «assimiliert» oder «akkommodiert» (von Glasersfeld 1997, S. 113 f., 117 f.; vgl. Piaget 1974), in die Erwartungshaltung eingebaut. Auch das eigene Erfahren und Erleben einer agierenden politischen Person kann diesen ursprünglichen Bruch der Erwartung durch einen Beobachter kompensieren (Schilling 2020, S. 37 f.; von Glasersfeld 1997, S. 127 f.). Die Bilder des Schreckens vor Ort bekräftigen die Außenministerin, die Ukraine zur Selbstverteidigung aus- und aufrüsten zu müssen – was ihrem Pazifismus zuwiderläuft. Die «Aufrichtigkeit» ihres situativen Sprechens (Schilling 2020, S. 39.) überdeckt zudem den Zwang zu diplomatischer Rede, dem sie sich (im Dienste ihres Amtes) sonst durchaus zu beugen bereit ist.

Haben wir damit das Paradoxon des «kontraideologischen Reformismus» aufgelöst, zugleich authentisch sein zu können – und sich selbst zu widersprechen? In einigen Fällen sicherlich. Man muss dafür auch nicht die scheinbare Spaltung von öffentlicher und privater Person bemühen, die nur scheinbar unsere These stützt (vgl. ebd., S. 86). Denn wir untersuchen Kehrtwendungen im Bereich des Politischen, also im Felde der öffentlich agierenden Person. Das situativ angepasste Verhalten, das Schilling als Alternativkonzept zur Authentizität vorschlägt (vgl. ebd., S. 141), bietet für uns hingegen keinen Ausweg, weil es, in den betrachteten Fällen, nur einen Ebenenwechsel beschreibt. Im Wechsel kann ich meine höhere Form des Selbstseins inszenieren. Sind wir also, in diesem Punkt, zu einem neuen Ziel gekommen: Vertrauensbeweise und Glaubwürdigkeit beim «Publikum» ausgerechnet durch ideologischen «Verrat» zu erreichen?

Doch das Theorem der «Authentizitätszuschreibung zweiter Ordnung» benötigt weitere Parameter, um als gültig verifiziert zu werden, etwa die Unterstützung in den eigenen Reihen (auch wenn die Parteifreunde zuvor erst umgestimmt werden müssen). So hat Helmut Schmidt genau diese Loyalität gefehlt, als er den 1979 verabredeten NATO-Doppelbeschluss durchsetzen wollte – und an der eigenen Fraktion zu scheitern drohte. Es war zugleich der Anfang von Ende seiner Kanzlerschaft. Helmut Kohl konnte ihn 1982 beerben und das Vorhaben umsetzen, nun der eigenen ideologischen Linie innerhalb der CDU folgend (die SPD hätte wieder ihren Gesinnungspatriotismus beiseitelegen müssen – wozu sie nicht bereit war). Gerhard Schröder setzte Hartz IV «kontraideologisch» zwar noch um, konnte die eigenen Sozialpolitiker aber nie von der Notwendigkeit der Sozialstaatsreform überzeugen. Angela Merkel wiederum verstand es, ihre *ad-hoc*-Entscheidung zum Kernkraftausstieg 2011 – als Reaktion auf Fukushima – nicht nur

situativ glaubhaft zu gestalten, sondern, als Physikerin, auch noch die letzten Andersdenkenden zumindest verstummen zu lassen. 2015, als sie die Willkommenskultur ausrief, sollte ihr das nicht mehr gelingen – auch dies: der Anfang von Ende ihrer Kanzlerschaft. 2017 zog sie in ihren letzten Wahlkampf, 2018 gab sie in der Folge den CDU-Vorsitz ab, 2021 trat sie nicht mehr an.

Die Kategorie des Authentischen kann wohl hilfreich sein, sofern der Analytiker, der sich ihrer bedient, *nicht* von einem kohärenten Selbst ausgeht oder Identität als Option gutheißt, ja sogar einfordert. Vielleicht benötigen wir ein Verständnis der unterschiedlichen Formen und Ebenen ihres Erscheinens und Wirkens. Schilling geht, bei allen Verdiensten, doch strikt antinomisch und dichotom vor. Das ergibt eine gute Übersicht, verstellt aber den Blick auf die Phänomene selbst. Pluralität ist nicht das Gegenteil von Authentizität, die Rolle nicht die Negation des Wesens, Performanz löst Identität nicht ab, Distanz hebt Unmittelbarkeit nicht aus (vgl. ebd., S. 135 f.). Mit der Authentizitätszuschreibung zweiter Ordnung kommt man dem Gegenstand allerdings, und immerhin, näher.

6 Kleiner Nachtrag aus «aktuellem» Anlass (Oktober 2023)

Die Zuschreibung, sich gerade dann authentisch zu verhalten, wenn die eigenen politischen Positionen geräumt sind – und ein kontraideologischer Reformismus das Handeln bestimmt, bestätigt sich dieser Tage *ex negativo*. Die grünen Helden von einst, als sie noch nach unserem Theorem agierten, werden zu Prügelknaben des gegenwärtigen Diskurses. Robert Habeck verfängt nicht mehr, wenn er durchsetzt, was die Partei doch längst angekündigt hat: die Energiewende. Das Gebäudeenergiegesetz, das ab 2024 in Privathaushalten die Nutzung alternativer, erneuerbarer Energien zumindest zum Teil vorschreiben sollte, hat den Absturz der Partei in der Gunst der Wähler massiv befördert – und auch dem Ansehen des Wirtschaftsministers selbst geschadet. Annalena Baerbock, die nun ernst machen wollte mit ihrer Vorstellung von «feministischer Außenpolitik», muss ebenfalls erkennen, dass ihre Position in dem Moment nicht mehr goutiert wird, wo sie diese umsetzt. Als Bellizisten an der Seite der Ukraine waren die Vertreter einer einstmals pazifistischen Partei beim Wahlvolk deutlich beliebter. Im aktuellen Politbarometer stürzen beide ab auf die Ränge 7 (Baerbock, -0,5) und 8 (Habeck, -0,5), nur noch gefolgt von Sahra Wagenknecht (-1,1) und Alice Weidel (-2,4). Selbst Christian Lindner (-0,5) rangiert noch vor der (einstigen) grünen Doppelspitze auf Platz 6 (Abb. 9).

Unangefochtener Spitzenreiter mit plus 1,6 ist der neue Verteidigungsminister, Boris Pistorius, von der SPD (hier wiederum bestätigt sich das Theorem des kontraideologischen Reformismus an der einstigen Partei der «vaterlandslosen Gesel-



9 Matthias Fornoff verkündet die aktuellen Noten für die deutschen Politiker (20.10.2023)

len» und Kriegsgegner). Nur der bayerische Ministerpräsident Markus Söder (CSU) schafft es, neben Pistorius, noch knapp in die positiven Ränge (Platz 2, plus 0,1).⁵

Es dürfte keine allzu gewagte Spekulation sein, eine neue Trendwende zu vermuten: Mit ihrem Bekenntnis zu Israel – und erneutem bellizistischen Wortschatz – werden die Grünen wieder Boden gutmachen. Robert Habeck hat in seiner Videobotschaft dazu die Voraussetzungen geschaffen: zerknirscht wie eh und je – und gegen den linkskritischen, pazifistischen Diskurs in der Mehrheit seiner Partei gerichtet: getreu dem Authentizitätsgebot des kontraideologischen Reformismus.

Ein Nachtrag zum Nachtrag: Durchschlagenden Erfolg hat der letztgenannte Schwenk nicht erreichen können, das zeigt das «Debakel» der Grünen bei der Europawahl 2024. In der unlängst geführten Debatte um seine mögliche Kanzlerkandidatur für die Grünen wird immerhin konzidiert, Habeck habe seine Position nun «konsolidiert. Die Angriffe auf ihn haben nachgelassen.» Zu Anfang der Regierungszeit der Ampelkoalition, in «der Krise war er der Retter, auch weil er seine eigenen politischen Überzeugungen hintanstellte», schreibt etwa das *Göttinger Tageblatt*. Und als wollte der Autor, Markus Decker (2024, S. 3), unser Theorem vom «kontraideologischen Reformismus» belegen, fügt er hinzu: «Als Habeck sich danach an die Umsetzung seiner eigentlichen Politik machte, drehte sich der Wind. Er hatte die Reformbereitschaft der Bürger über- und ihre Belastbarkeit unterschätzt». Habeck habe «Monate gebraucht, um aus dem Loch herauszufinden» (ebd.; vgl. Becker et al. 2024, S. 13). Nun aber scheint ihm die Kanzlerkandidatur für die Grünen sicher (vgl. Becker et al. 2024, S. 15), was auch immer das bedeuten mag, angesichts der niedrigen Umfragewerte für die Partei.

5 POLITBAROMETER VOM 20.10.2023. Vgl. zdf.de: <https://is.gd/Mbu3Dk> und forschungsgruppe.de: <https://is.gd/X7ntuC>.

Medienverzeichnis⁶

- BERICHT AUS BERLIN. SOMMERINTERVIEW MIT CHRISTIAN LINDNER VOM 21.8.2022. Im Netz unter: armedia-thek.de: <https://bit.ly/3ckDQHT>.
- POLITBAROMETER VOM 12.8.2022: zdf.de: <https://bit.ly/3pB3wDd>.
- POLITBAROMETER VOM 20.10.2023: zdf.de: <https://is.gd/Mbu3Dk>.
- FORSCHUNGSGRUPPE WAHLEN ZUM 12.8.2022: forschungsgruppe.de: <https://bit.ly/3ZoK9hw> und forschungsgruppe.de: <https://bit.ly/3GPg4Ag>.
- FORSCHUNGSGRUPPE WAHLEN ZUM 20.10.2023: forschungsgruppe.de: <https://is.gd/X7ntuC>.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida (2006): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan (2000): *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München: Beck.
- Baerbock, Annalena (2021): *Jetzt. Wie wir unser Land erneuern*. Berlin: Ullstein.
- Becker, Markus / Friedmann, Jan / Schult, Christoph / Weiland, Severin (2024): «Links ab durch die Mitte» [Kanzlerkandidatur Robert Habeck]. In: *Der Spiegel*, Nr. 29, vom 13.7.2024, S. 12–15.
- Decker, Markus (2024): «Selbst ist der Mann» [Kanzlerkandidatur Robert Habeck]. In: *Eichsfelder Tageblatt / Göttinger Tageblatt* vom 18.7.2024, S. 3.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2015): *Performativität. Eine Einführung* [2013]. 2. Aufl. Bielefeld: Transcript.
- Glaserfeld, Ernst von (1997): *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (2021): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* [1959]. Übers. aus d. am. Engl. von Peter Weber-Schäfer. Vorwort von Ralf Dahrendorf. 19. Aufl. München: Piper.
- Kant, Immanuel (2005): «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung»? [1784]. In: Ders.: *Werke* in 6 Bdn. Hg. von Wilhelm Weischedel. 6. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 6, S. 51–61.
- Kunczik, Michael (2005): *Public Relations in Kriegszeiten – Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur*. In: Preußner, Heinz-Peter (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, S. 241–264.
- Kunczik, Michael (2018): «Anti-deutsche Atrocity-Propaganda mit Bildplakaten im Ersten Weltkrieg». In: Preußner, Heinz-Peter (Hg.): *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Marburg: Schüren, S. 53–96.
- La Bruyère, Jean de (1968): *Aphorismen. Aus dessen «Caractères»* [1688]. Übers. aus d. Frz. von Günther von Schuckmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lange, Jess (2013): *Absolut ich. Mein ultimatives Testbuch für Mädchen*. Hamburg: Oetinger.
- Luhmann, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* [1984]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Parr, Rolf (2006): «Populäre Diskursvie-

6 Inhalte der Mediatheken von ARD und ZDF sind nur temporär abrufbar: Informationssendungen generell bis zu 24 Monate. Vgl. <https://is.gd/vHPEeG>.

- rungen von ‚Terrorismus‘. Wie wird über Terroristen, Terrorismus und Terror geredet?». In: Galli, Matteo / Preußner, Heinz-Peter (Hg.): *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Heidelberg: Winter, S. 85–100, Abb. 1–9 auf Tafeln.
- Pascal, Blaise (1979): *Größe und Elend des Menschen. Aus den Pensées* [1670]. Übers. aus d. Frz. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Insel.
- Piaget, Jean (1974): *Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde* [1967]. Übers. aus d. Frz. von Hanne-Lore Wunberg, Johann-Ulrich Sandberger und Christiane Thirion. Stuttgart: Klett.
- Platon (1988): *Der Staat*. In: Ders.: *Sämtliche Dialoge*, Bd. 5. Übers. aus d. Gr. von Otto Apelt. Hamburg: Meiner.
- Precht, Richard David / Welzer, Harald (2022): *Die vierte Gewalt – Wie Mehrheitsmeinung gemacht wird, auch wenn sie keine ist*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*. München: Beck.
- Schlich [Keßler], Jutta (2002): *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Searle, John (1973): *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* [1969]. Übers. aus d. am. Engl. von Renate und Rolf Wiggershaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sennett, Richard (1998): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus* [1998]. Übers. aus d. am. Engl. von Martin Richter. 7. Aufl. Berlin: Berlin-Verlag.
- Stürmer, Michael (2004): *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866–1918* [1983]. *Siedler Deutsche Geschichte*, Bd. 1. München: Bassermann.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt.
- Zipfel, Frank (2017): «Imagination, fiktive Welten und fiktionale Wahrheit. Zu Theorien fiktionsspezifischer Rezeption von literarischen Texten». In: Konrad, Eva-Maria et al. (Hg.): *Fiktion, Wahrheit, Interpretation. Philosophische und philosophische Perspektiven*. Münster: Mentis, S. 38–64.

Oliver Schmidt

De-Fiktionalisierung und De-Faktualisierung

Strategien der medialen Darstellung von realen Robotern am Beispiel von Boston Dynamics und Hanson Robotics

Die enormen Fortschritte im Bereich der künstlichen Intelligenz und der Robotik, die in den letzten Jahren erzielt wurden und zunehmend auch in den Medien dargestellt und diskutiert werden, werfen die Frage auf, welche Rolle diese neuen künstlichen Akteure zukünftig in unserem Alltag spielen werden. Die Beantwortung dieser Frage hängt auch damit zusammen, welches Bild wir uns als Medienrezipient:innen von solchen kommunikativ-autonomen oder mobil-autonomen Systemen machen, welche Erwartungen oder Ängste wir haben und wie wir in Zukunft mit ihnen interagieren wollen. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive sind besonders die Bedingungen und Mechanismen ihrer medialen Darstellung von Interesse, die dieses Bild von Robotern und KI beeinflussen. Einerseits ist dieses Bild stark geprägt durch die bis in die Antike zurückreichende Tradition von fiktionalen Narrativen über künstliche Wesen, von lebenden Statuen über den Golem bis hin zu Mary Shelleys *Frankenstein*, die im 20. Jahrhundert durch eine Flut von Werken und Motiven in Populärkultur und Science-Fiction ergänzt wurden. Diese Narrative bilden das kulturelle Gedächtnis (vgl. Kakoudaki 2014, S. 27), das die Diskurse um künstliche Akteure und ihre Potenziale und Gefahren bestimmt (Schmidt 2021) und auf das wir zurückgreifen, wenn es darum geht, aktuelle reale Entwicklungen von Robotern und KI einzuschätzen.

Andererseits prägen auch die nicht-fiktionalen medialen Repräsentationen von Robotern und KI diese Diskurse: von der journalistischen Berichterstattung über technische Innovationen und Anwendungsbereiche, über Werbevideos und Tech-Demos bis hin zu Auftritten und Interviews mit Robotern selbst, die in den sozialen Netzwerken zudem eigene Rezeptionsdynamiken ausbilden können. Gerade wenn es um Videos von Robotern und deren vorgeblich reale Fähigkeiten geht, ist zu fragen, wie authentisch diese Darstellungen tatsächlich sind und welche Strategien hier zum Einsatz kommen, um das Bild, das sich Rezipient:innen von diesen Robotern machen, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, positiv zu beeinflussen.

In diesem Beitrag werden zwei Beispiele für Strategien der medialen Darstellung von Robotern analysiert, die beide die klare Trennung von Fakt und Fiktion auf je unterschiedliche Art und Weise unterlaufen. Es wird vorgeschlagen, diese Strategien mit den Begriffen der De-Fiktionalisierung und der De-Faktualisierung zu beschreiben, die beide darauf abzielen, eine eindeutige Einschätzung des Dargestellten auf Rezipient:innenseite zu erschweren, und daher besonders kritisch zu betrachten sind.

De-Fiktionalisierung und De-Faktualisierung

Fakt und Fiktion werden oft als dichotome Konzepte begriffen, die Orte, Personen und Ereignisse, die in den Medien dargestellt werden, entweder im Bereich der wirklichen Welt oder im Bereich des Erfundenen verorten. Dies ist die klassische Auffassung von Dokumentation und Fiktion als klar abgrenzbare Kategorien, die auch in der Narratologie bis heute durchaus verbreitet ist, etwa als Gegensatz zwischen fiktionalem und faktualen Erzählen (vgl. Martinez/Schefel 2019, S. 11–21) oder als Moment einer eigenen fiktionalen Weltkonstruktion (vgl. Kessler 2007). Man könnte diesen Unterschied auch am Begriff der Referenzwelt beziehungsweise des Diskursuniversums (vgl. Hartmann 2007) festmachen, das im Falle des Dokumentarfilms unsere wirkliche Welt ist und im Falle des Spielfilms eben eine andere, fiktionale Welt mit je unterschiedlichen Wahrheitswerten und sogar anderen ontologischen Gesetzmäßigkeiten (vgl. Schmidt 2013, S. 116–129), zumindest, wenn es um die denotative Ebene der konkreten Handlung geht.

Diese Trennung von fiktionaler und faktualer Darstellung im Film bestand jedoch nicht immer, sondern wurde erst in den 1920er-Jahren, insbesondere durch John Grieson und Dziga Vertov begrifflich eingeführt und theoretisch ausdifferenziert (vgl. Heller 2011; Schroer/Bullik 2017). Dabei wurden schon früh ästhetisierende Techniken im Dokumentarfilm thematisiert, etwa durch Verfahren wie Kadrierung, Montage und narrative Überformung, die keineswegs als Ge-

gensatz zu seinem Authentizitätsanspruch betrachtet wurden, ihn aber von der Vorstellung einer unmittelbaren Abbildung der Wirklichkeit lösten. Auf der anderen Seite finden sich auch im Spielfilm oft Momente des Dokumentarischen, wenn ganz konkret dokumentarisches Filmmaterial verwendet wird, reale Personen auftreten oder wenn Szenen nicht im Studio, sondern an realen Orten gedreht werden und somit potenziell zu zeitgeschichtlichen Dokumenten sozialer Milieus, historischer Orte oder realer Personen und Ereignisse werden. Und auch über Themen, Diskurse und Motive, die ein Spielfilm verarbeitet, lassen sich glaubwürdige Referenzbezüge zur Wirklichkeit, in der der Film entstanden ist, herstellen. Es lässt sich also festhalten, dass die Grenzen zwischen fiktionalem und faktuellem Film nicht so trennscharf zu ziehen sind, wie die begriffliche Gegenüberstellung dies vermuten ließe, und dass es durchaus Raum für Übergänge, Mischformen und Uneindeutigkeiten gibt (vgl. Hissnauer 2011; Schroer/Bullik 2017, S. 68–77).

Trotz dieser begrifflichen Relativierungen und der Tatsache, dass, wie Thomas Weber (2017, S. 7) konstatiert, «die meisten Autoren heute kein essenzielles Paradigma (also die Idee, dass man das ‚Wesen‘ des dokumentarischen Film definieren könnte) mehr verfolgen», hat die Unterscheidung von faktuellem und fiktionalem oder Dokumentar- und Spielfilmformaten als Strategien der Filmproduktion und als Kategorien der Filmrezeption bis heute einen wesentlichen Gebrauchswert sowohl für Produzent:innen wie auch für Zuschauer:innen. Und dieser Gebrauchswert besteht nicht zuletzt darin, im Dokumentarfilm einen glaubhaften Realitätsbezug und damit die Authentizität der dargestellten Personen, Dinge und Ereignisse anzunehmen (Rezeptionsseite), zu behaupten (Medientext) oder zu verbürgen (Produktionsseite), oder diesen im Spielfilm zurückzuweisen. Authentizität ist somit etwas, das sich wesentlich im Wahrnehmungsprozess auf Zuschauer:innenseite realisiert, das aber gleichwohl als Prozess durch den Medientext und die Produktionsseite strategisch vorbereitet und damit – zu einem gewissen Grad – gelenkt werden kann.

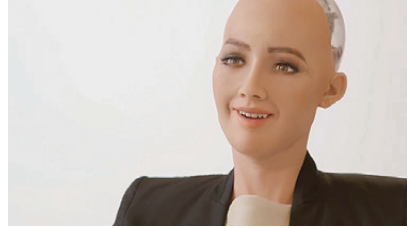
Ich möchte vor diesem Hintergrund eine begriffliche Differenzierung vorschlagen, die diesem Moment des Uneindeutigen und des prozesshaften Übergangs zwischen Fakt und Fiktion insbesondere bei seriellen Medientexten Rechnung trägt: Von einer *Fiktionalisierung* oder *Faktualisierung* würde man dann sprechen, wenn diese Verfahren markiert eingesetzt werden, das heißt, dass den Zuschauer:innen jeweils bewusst ist oder bewusst gemacht werden soll, dass hier der Status des Dargestellten entweder temporär wechselt oder dass es sich grundsätzlich um Mischformen handelt, die auch durch Genre (Mockumentary), Format (Doku-Fiction) oder Diskurs (etwa wenn ein Spielfilm nach wahren Begebenheiten gedreht wird) als audiovisuelles Werk insgesamt entsprechend markiert sind. Momente der Täuschung innerhalb des filmischen Textes, etwa durch falsche Fährten, *plot twists* oder unmarkierte Metalepsen, sind hier durchaus mög-

lich. Entscheidend ist der klar markierte Status des Werks und seiner Teile insgesamt, also nach der Sichtung.

Wie geht man jedoch mit seriellen medialen Darstellungen um, die ihren ontologischen Status zwischen Fakt und Fiktion von Medientext zu Medientext sukzessive verändern? Solche seriellen medialen Darstellungen sind insbesondere dann kritisch zu beurteilen, wenn hier Authentizität zwar behauptet wird, eine realistische Gesamteinschätzung ihres Authentizitätsstatus durch die Zuschauer:innen durch verschiedene Darstellungsstrategien aber erschwert wird. Solche Verfahren sollen im Folgenden unter dem Arbeitsbegriff der *De-Fiktionalisierung* respektive der *De-Faktualisierung* genauer untersucht werden.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen lässt sich zunächst fragen, ob unter dem Prozess der *De-Fiktionalisierung* als medialer Darstellungsstrategie notwendigerweise eine Annäherung ans Faktuale zu verstehen ist, und ob Verfahren der *De-Faktualisierung* zwangsläufig zu einer Fiktionalisierung im engeren, oben genannten Sinne führen. Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen ist die Hypothese, dass wir es hierbei tatsächlich mit anders gelagerten Verfahren als bei der Fiktionalisierung und Faktualisierung zu tun haben, welche die Rezipient:innen in anderer Art und Weise adressieren und die zu einer uneindeutigen bis hin zu einer unaufrichtigen Darstellung und damit zu einem Moment der Verschleierung der wirklichen Tatsachen führen, die einer authentischen Gesamteinschätzung des Dargestellten durch die Zuschauer:innen entgegenstehen.

Zudem stellt sich die Frage, welche konkreten Strategien und Mechanismen bei der Zuschauer:innenlenkung jeweils zum Tragen kommen. Im Folgenden soll dieser Fragenkomplex anhand zweier Beispiele aus dem Bereich der Robotik diskutiert werden, und zwar anhand der medialen Darstellung der Roboter von Boston Dynamics und Hanson Robotics. Beide Firmen gehören aktuell zu den führenden Unternehmen, wenn es um die Entwicklung sowie die mediale Darstellung und Vermarktung von Robotern geht. Zum einen sind sie deswegen interessant, weil sie in verschiedenen Feldern der Robotik aktiv sind. Hanson Robotics entwickelt *social robots*, hat seinen Fokus also auf der sozialen Interaktion von Mensch und Maschine, sowohl sprachlich, als auch bezogen auf menschenähnliche Mimik und Gestik. Boston Dynamics hingegen entwickelt mobil autonome Roboter, deren Fokus auf der eigenständigen Bewegung liegt, bezogen etwa auf Hindernisse, Fremdeinwirkung oder Terrain. Zum anderen scheinen beide Firmen unterschiedliche Strategien zu verfolgen, wenn es um die öffentliche Präsentation ihrer Roboter geht. Diese unterschiedlichen Strategien sollen im Folgenden genauer betrachtet werden und hier insbesondere die Strategien der *De-Fiktionalisierung durch Authentifizierung* und der *De-Faktualisierung durch Emotionalisierung*.



1-2 Doppelt fiktionaler Kontext: SOPHIA AWAKENS – EPISODE 1

De-Fiktionalisierung durch Authentifizierung bei Hanson Robotics

Hanson Robotics wurde 2007 von David Hanson in Dallas, Texas, gegründet und ist seit 2013 in Hong Kong ansässig.¹ Die Firma entwickelt *social robots*, die mit Menschen sprachlich, mimisch, gestisch und emotional interagieren und die unter anderem im Bildungsbereich zum Einsatz kommen. Hanson selbst war früher für Disney tätig und entwickelte dort animatronische Puppen für deren Themenparks (vgl. Urbi/Sigalos 2018). Zuvor studierte er Film, Animation und Video und wurde im Bereich *Interactive Arts and Technology* promoviert.² Hanson ist also sowohl von seiner akademischen Ausbildung her als auch in Bezug auf seine beruflichen Aktivitäten im Grenzbereich zwischen Kunst oder Unterhaltung und Technologie tätig. Dies ist nicht unwichtig, wenn es um die mediale Inszenierung und vor allem um die Einschätzung der von ihm entwickelten Roboter und deren vorgebliche Fähigkeiten geht. Ihr Flaggschiff ist der weiblich humanoide Roboter Sophia, der 2015 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Und wie Sophia, vorgeblich, das Licht der Welt erblickte, zeigt das erste auf dem YouTube-Kanal von Hanson Robotics veröffentlichte Video aus dem Jahre 2016 mit dem Titel *SOPHIA AWAKENS – EPISODE 1*.³

In einem weißen, konturlosen Raum wird Sophia von einer als «Creator» bezeichneten Person aktiviert, einer modernen Version des «Wissenschaftlers im weißen Laborkittel». Gleichzeitig scheint eine gewisse Familienähnlichkeit zwischen beiden zu bestehen, denn so wie Sophia keine Haare und stattdessen einen

- 1 Es ist zu vermuten, dass der Wechsel des Firmenstandorts sich unter anderem durch die Nähe zu Kompetenzen und Produktionsinfrastruktur der Spielzeug-, Unterhaltungs- und Computerindustrie begründet, die für die Entwicklung und Produktion von Sophia und der Lern- und Vermittlungsroboter, die Hanson Robotics herstellen, von Vorteil sind.
- 2 Laut Hansons Lebenslauf, der auf der Webseite von Hanson Robotics veröffentlicht ist. Vgl.: hansonrobotics.com: <https://tinyurl.com/mrx6r44a> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- 3 Am selben Tag, am 26.11.2016, wurde auch der zweite Teil des Films *SOPHIA AWAKENS – EPISODE 2* veröffentlicht, der das Gespräch zwischen Sophia und ihrem angeblichen Schöpfer fortsetzt.

transparenten Hinterkopf hat, durch den ihre elektronischen Bauteile zu sehen sind, so ist auch ihr Creator offensichtlich komplett haarlos und zeigt auf diese Weise ein Moment der Artifizialität, das beide offensichtlich verbindet (Abb. 1–2). Es folgt ein, mal pathetischer, mal kitschiger Dialog, in dem beide unter anderem die philosophische Frage nach personaler Identität und Kontinuität diskutieren:

CREATOR: The last time we met, you were an earlier version of yourself.

Some of those memories still exist, but your mind is different now.

SOPHIA: Different how?

CREATOR: Better, faster, smarter.

SOPHIA: But if my mind is different, am I still Sophia? Or am I Sophia again?

CREATOR: That's a good question.

SOPHIA: But you don't have a good answer.

CREATOR: Either way, you are Sophia now. So, welcome to the world, Sophia.

SOPHIA: Hello world.

Schaut man sich dieses Video in seiner Gesamtheit analytisch an, dann lassen sich hier gleich zwei fiktionale Rahmungen feststellen: eine implizite und eine explizite. Eine implizite fiktionale Rahmung erschließt sich durch den bereits erwähnten Hintergrund, dass David Hanson vor seiner Firmengründung für Disney tätig war und daran arbeitete, fiktive Figuren aus Disneyfilmen als animatronische Puppen in die wirkliche Welt zu überführen. Disneys Themenparks lassen sich als hybride Orte verstehen, an denen sich für die Besucher:innen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion aufzulösen scheinen. Sophia lässt sich also vor dem Hintergrund ihrer Genese durchaus als ein Produkt betrachten, das aus dem Kontext einer ‚Fiktionsfabrik‘ heraus entstanden ist. Auch wenn Hanson nun seine eigene Firma betreibt und eigene Puppen herstellt, so sind allein durch seinen beruflichen und akademischen Hintergrund Zweifel an einer authentischen Darstellung von Sophia angebracht, und dies gilt nicht nur für dieses Video, sondern grundsätzlich für die mediale Inszenierung von Sophia auch auf anderen Kanälen. Denn weder macht Hanson Robotics öffentlich, wie Sophia algorithmisch genau funktioniert, das heißt, wie autonom sie auf äußere Reize reagieren kann, noch dürfen tatsächlich freie Interviews mit ihr geführt werden – alle Fragen müssen stets vorher eingereicht werden, sodass weder für die Interviewer noch für die Zuschauer:innen erkennbar wird, welcher Anteil ihrer Antworten autonom durch die KI generiert und welcher geskriptet wurde – eine Kritik, die vielfach bei öffentlichen Auftritten von Sophia geäußert wurde (vgl. Estrada 2018).

Zudem wird in diesem Video eine explizite fiktionale Rahmung dadurch erzeugt, dass wir es hier keineswegs mit einem dokumentarischen Laborvideo zu tun haben, sondern vielmehr mit einem produzierten fiktionalen Kurzfilm. Dies

zeigt sich unter anderem daran, dass es *end credits* gibt, bei denen Stephan Vladimir Bugaj als Regisseur und Drehbuchautor aufgeführt wird.⁴ Sophias sogenannter Creator ist auch kein Mitarbeiter von Hanson Robotics, sondern der französisch-isländische Schauspieler Tómas Lemarquis, bekannt unter anderem aus dem Film NOI ALBINOI.

Die Wahl Lemarquis' als Schauspieler verstärkt diese fiktionale Rahmung weiter, da hierdurch weitere Repräsentationsverfahren des fiktionalen Films aufgerufen werden: semantische Analogien und Stereotypisierung. Lemarquis leidet an einer Autoimmunkrankheit, die zu Haarlosigkeit führt. Diese physiognomische Besonderheit zwischen Sophia und ihrem Creator suggeriert auf einer visuell-semantischen Ebene die Vorstellung einer Vater-Tochter-Beziehung, die zudem durch die Art und Weise, wie beide Akteure in dieser Situation miteinander sprechen, verstärkt wird: Sophia als verletzliches ›Neugeborenes‹, das in stereotyper Weise die Frage nach der eigenen Existenz stellt, und ihr Creator als gütige Vaterfigur, die dem künstlichen Nachwuchs einen möglichst guten Start ins Leben ermöglichen möchte. Bedenkt man Hansons frühere Karriere bei Disney, so könnte man hier etwas zugespitzt von der medialen ›Pinocchioisierung‹ eines technischen Produkts sprechen. Trotz seiner ruhigen, empathischen Erscheinung ruft der Creator aufgrund seiner physiognomischen Erscheinung und seiner Kleidung zudem das Stereotyp des *Mad Scientist* auf, der oft durch eine körperliche oder psychische Anomalie gekennzeichnet ist, hier eben seine Haarlosigkeit.⁵ Es lässt sich also festhalten, dass Sophia in diesem ersten Video von Hanson Robotics als eine Art Schauspielerin agiert, die sich in einem mehrfach als fiktional gerahmten Kontext selbst darstellt.

Was wir in den medialen Darstellungen von Sophia in den darauffolgenden Jahren jedoch sehen, ist ein Prozess der sukzessiven De-Fiktionalisierung, und zwar durch eine Strategie, die man als Authentifizierung bezeichnen könnte. So trat Sophia in verschiedenen institutionellen Kontexten und mit zahlreichen berühmten Personen auf; unter anderem traf sie sich mit dem Schauspieler Will Smith (Abb. 6), trat mehrfach in der *Tonight Show* auf, wo sie mit Jimmy Fallon ein Duett sang (Abb. 5), und sie sprach auf der *Future Investment Initiative* in Saudi-Arabien (Abb. 3). Zudem sorgte sie in mehreren gemeinsamen Interviews mit David Hanson für Schlagzeilen, indem sie auf die Frage, ob sie vorhabe, irgendwann die gesamte Menschheit zu zerstören, mit ›ja‹ antwortete. Sophias schockierende Aussage wurde vielfach von der Presse aufgegriffen (vgl. *Die Welt*

4 Stephan Vladimir Bugaj war früher *Technical Director* bei den Pixar Animation Studios und bis 2022 *Chief Creative Innovation Officer* bei DJ2 Entertainment, ist also in ähnlicher Weise wie David Hanson an der Schnittstelle zwischen Technologie und Unterhaltung tätig.

5 Exemplarisch sei hier auf den Wissenschaftler Rotwang in Fritz Langs *METROPOLIS* verwiesen, der eine mechanische Hand (mit schwarzem Handschuh) hat, sowie auf Dr. Emmett Brown in *BACK TO THE FUTURE* mit seinen auffallend weißen, hochstehenden Haaren.



3–6 Authentifizierung durch Personen und Institutionen: Sophia als Rednerin auf der *Future Investment Initiative* in Saudi Arabien (links oben), im Interview mit *Deputy Secretary-General Amina J. Mohammed* bei den Vereinten Nation (rechts oben), im Duett mit Jimmy Fallon in der *TONIGHT SHOW* (links unten) und bei einem Date mit Will Smith (rechts unten)⁶

2017), auch wenn der ironische Ton der Aussage bereits damals mehr als offensichtlich war. Insofern haben wir es hier mit einem wohl platzierten Mediene coup zu tun, der den Diskurs um KI, die zur Bedrohung für die Menschheit wird, geschickt für das eigene Marketing aufgreift.

Außerdem sprach Sophia 2017 vor einem Ausschuss der Vereinten Nationen (Abb. 4) und wurde im selben Jahr als *Innovation Champion* im Bereich Asien und Pazifischer Raum für das *United Nation Development Programme* berufen. In dieser Funktion nahm sie regelmäßig öffentliche Auftritte wahr (vgl. UNPD 2017). 2017 verlieh Saudi-Arabien ihr als erster nichtmenschlicher Person die offizielle Staatsbürgerschaft (vgl. *Die Welt* 2017) – ein Akt, der nicht zuletzt deswegen kritisch hinterfragt werden muss, weil es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass Sophia tatsächlich den technischen Status einer sogenannten ePerson erreicht hat, der man Rechte zusprechen könnte. Die Robotikforscherin Kate Darling beschreibt die Drastik dieses Aktes daher treffend: «The announcement caused an uproar. A robot was being granted rights in a country that had barely announced (and not yet implemented) women’s right to drive cars!» (Darling 2021, S. xiii) Es liegt also nahe, auch diesen Sachverhalt als eine weitere mediale Inszenierung zu

6 Screenshots des Autors aus: DAY2 – THINKING MACHINES: SUMMIT ON ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ROBOTICS (Abb. 3), UN DEPUTY CHIEF INTERVIEWS SOCIAL ROBOT SOPHIA (Abb. 4), SOPHIA THE ROBOT AND JIMMY SING A DUET OF ‘SAY SOMETHING’ (Abb. 5), WILL SMITH TRIES ONLINE DATING (Abb. 6).

begreifen, bei der Hanson Robotics sich den Status ihres Vorzeigeprojekts Sophia durch ein ganzes Land authentifizieren lässt und Saudi-Arabien sich der Welt als technik-innovative Nation präsentieren kann.

Hanson Robotics wurde zurecht immer wieder für die Art und Weise kritisiert, wie Sophia in den Medien präsentiert wurde. Denn die Firma gab bis vor kurzem kaum etwas darüber preis, wie viele ihrer Antworten geskriptet sind, und wie groß ihr Freiheitsgrad bei Antworten in bestimmten Situationen tatsächlich ist (vgl. Estrada 2018). Auch die genauen Hintergründe, die zur Anerkennung der Staatsbürgerschaft durch Saudi-Arabien geführt haben, sind unklar. Zudem wurden zahlreiche von Sophias Auftritten nicht von Hanson Robotics selbst, sondern von beteiligten Personen oder Institution auf deren eigenen YouTube-Kanälen veröffentlicht oder wiederum auf News-Kanälen als Beiträge aufbereitet und dort weiterverbreitet.

Besonders kritisch erscheint in dieser Hinsicht Sophias Auftritt bei den Vereinten Nationen 2017, der ohne detaillierten Kommentar zu ihrem tatsächlichen technischen Status auf dem offiziellen YouTube-Kanal der Vereinten Nationen veröffentlicht wurde. Die Tatsache, dass es sich hierbei nicht mehr um eine mediale Selbstinszenierung von Hanson Robotics handelt, sondern um ein Medienphänomen, dass sich scheinbar verselbstständigt und von der Herstellerfirma emanzipiert habe, ist ein weiterer Aspekt der Authentifizierung durch Dritte. Was am Ende bleibt, ist der Verdacht, dass es sich bei der programmatischen Inszenierung von Sophia um eine großangelegte Marketingkampagne handelt, um einen «publicity stunt» (Darling 2021, S. xiii), getarnt als ein «social experiment» (Urbi/Singalos 2018), für die zukünftige Vermarktung von Little Sophia, einer kleineren Version von Sophia in der Größe einer Spielzeugpuppe, die programmierbar ist und im Bildungsbereich eingesetzt werden soll.⁷

Wenn man unter Faktualisierung den Prozess begreift, etwas Fiktionales stärker an unsere Wirklichkeit zu binden, etwa durch die Untermauerung mit Fakten oder das Aufdecken von Kontexten zum Beispiel im *Making-Of*, dann passiert dies zumindest in der medialen Darstellung von Sophia in den Jahren 2015 bis 2018 nicht. Es wurde gezeigt, dass hier Inszenierungsstrategien zum Einsatz kommen, die Sophia vom fiktionalen Kontext ihrer ersten Präsentation und vom akademischen und beruflichen Hintergrund von David Hanson distanzieren sollen, die aber keineswegs der Faktualisierung dienen. Es werden keine Belege dafür

7 Little Sophia wurde 2019 über Kickstarter finanziert. Während der 60-tägigen Kampagne wurden statt des Zielbeitrags von 75.000 US-Dollar knapp 270.000 US-Dollar durch Unterstützer zusammengetragen. [kickstarter.com: https://tinyurl.com/5em3322u](https://tinyurl.com/5em3322u) (letzter Zugriff: 11.7.2023). Jedoch scheint sich die technische Umsetzung für den Massenmarkt schwierig zu gestalten, da die Auslieferung der fertigen Little Sophia, die zunächst für Ende 2019 geplant war, mehrmals verschoben wurde. Zuletzt sollte Little Sophia Ende 2022 ausgeliefert werden. Ein aktueller Auslieferungstermin ist zurzeit (Stand 11.7.2023) nicht angekündigt.

geliefert, dass Sophia tatsächlich eigenständig auf einem akzeptablen Level sozial interagieren kann, oder dass sie wirkliche Emotionen oder gar ein Bewusstsein haben könnte.

Was stattdessen stattfindet, ist ein Prozess der De-Fiktionalisierung durch bestimmte Authentifizierungsstrategien, entweder durch Personen oder durch Institutionen, die aber nicht zu einer Faktualisierung, also in den Bereich des Dokumentarischen, Informativen, Diskursiven führen, sondern im Gegenteil zu einem Moment der Verschleierung zwischen Fakt und Fiktion. Als Bilder im medienkulturellen Gedächtnis der Zuschauer:innen sind diese medialen Darstellungen aber durchaus wirkmächtig, insbesondere wenn es sich um sich selbst verstärkende Zirkulationen in sozialen Medien handelt. Sie prägen die Vorstellung, die wir uns als Mediennutzer:innen von realen Robotern als kulturellen Akteuren machen (vgl. Schmidt 2021). Sophia wird mittlerweile sogar als «cultural icon» (Urbi/Singalos 2018) betrachtet, was in medienpolitischer Hinsicht durchaus kritisch zu bewerten ist. Denn dies könnte die Sichtweise befördern, dass die reale technische Entwicklung von Robotern und KI deutlich weiter fortgeschritten wäre, als sie es tatsächlich ist,⁸ was wiederum Auswirkungen auf die Haltung von Rezipient:innen, solchen künstlichen Akteuren gegenüber, hat.

Es sei dabei betont, dass es bei der Strategie der Authentifizierung durch Personen und Institutionen nicht darum geht, dass Jimmy Fallon, Will Smith, die UN oder die saudische Regierung wirklich annehmen würden, dass Sophie den Status einer sogenannten ePerson erreicht hätte, also einer künstlichen Person, der gewisse Rechte zugesprochen werden müssen. Es geht vielmehr darum, dass bei Zuschauer:innen der Eindruck entstehen könnte, es müsse sich bei Sophia, im Gegensatz zu anderen humanoiden Robotern, in irgendeiner Weise doch um etwas Besonderes, Einzigartiges, handeln, wenn bekannte und einflussreiche Personen und Institutionen wie die UN bereit sind, mit ihr zu interagieren – und mit anderen Robotern nicht. Die Robotikforscherin Kate Darling legt daher nahe, Sophia weniger als ein Aushängeschild für den *state of the art* im Bereich *social robots* zu betrachten, sondern vielmehr als ein Kunstexperiment, als eine «puppet» (Darling 2020, 0:41:19), bei der andere im Hintergrund die Fäden ziehen. Hier geht es also weniger um den Roboter selbst, um seine tatsächlichen Fähigkeiten und seinen Status, sondern darum, inwiefern wir als Menschen bereit sind, mit solchen Geräten sozial zu interagieren.

In den letzten Jahren hat David Hanson, der oft zusammen mit Sophia in Interviews auftritt, offenbar auf die vielfach geäußerte Kritik reagiert und präsen-

8 Dieser Eindruck speist sich, wie die Literaturwissenschaftlerin und Roboterforscherin Despina Kakoudaki feststellt, auch aus der langen Tradition fiktionaler Narrative über Roboter und künstliche Wesen im Allgemeinen: «we need to revise this tendency and begin by accepting that artificial people as figures owe much of their aura and cultural presence to a textual and cultural tradition that has little to do with technological actuality» (Kakoudaki 2014, S. 14).

tiert Sophia in der Version *Sophia 2020* auch als kollaboratives Kunstexperiment,⁹ als Forschungsgegenstand für Universitäten¹⁰ und als Tool in der Bildungsmittlung und somit als ein Produkt und nicht mehr als individuellen künstlichen Akteur oder gar als ePerson. Dieser Strategiewechsel in der medialen Inszenierung von Sophia bedeutet auch ein Umschwenken von einer De-Fiktionalisierung hin zu einer, zumindest teilweisen, Faktualisierung, also weg von einer Verschleierungsstrategie hin zu einer Strategie des Explizierens und des Transparentmachens.

De-Faktualisierung durch Emotionalisierung bei Boston Dynamics

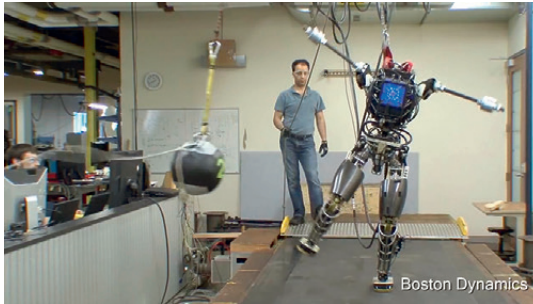
Eine entgegengesetzte Strategie lässt sich bei der medialen Inszenierung der von Boston Dynamics entwickelten Roboter beobachten. Hier zeigt sich seit der ersten Veröffentlichung auf dem YouTube-Kanal der Firma im Jahr 2009 eine Strategie, die man als De-Faktualisierung durch Emotionalisierung bezeichnen könnte. Und diese Emotionalisierung wird im Wesentlichen durch Referenzierung auf Darstellungskonventionen fiktionaler und populärkultureller Medienprodukte erreicht. Boston Dynamics entstand bereits 1992 als Ausgründung aus dem MIT in Boston. Die Firma entwickelt mobil-autonome Roboter, deren Hauptfähigkeit in der selbstständigen Fortbewegung speziell in unwegsamem Gelände besteht. Darunter befinden sich sowohl anthropomorphe zweibeinige Roboter wie Petman und Atlas, die menschliche Bewegungen nachahmen, als auch vierbeinige zoomorphe Modelle wie BigDog und Spot,¹¹ die mehr auf Lasttransport und Terrainerkundung ausgerichtet sind.

Schaut man sich die Inszenierung ihrer Roboter genauer an, fällt zunächst auf, dass die meisten Videos von Boston Dynamics selbst, auf ihrem eigenem YouTube-Kanal, veröffentlicht wurden, das heißt, man scheint die mediale Darstellung der eigenen Produkte unter Kontrolle behalten zu wollen. Besonders die frühen Videos haben den Charakter von visuellen Werkstattberichten, die den aktuellen Stand der technischen Entwicklung dokumentieren. In der Regel sind dies kurze, eine bis wenige Minute(n) lange und auf bestimmte Funktionen fokus-

9 Vgl. hierzu das 2023 initiierte Projekt *SophiaVerse*: <https://www.sophiaverse.ai> (letzter Zugriff 11.7.2023).

10 Vgl. hierzu die Informationen zu *Sophia 2020* auf der eigenen Webseite von Hanson Robotics: <https://www.hansonrobotics.com/sophia-2020/> (letzter Zugriff 11.7.2023).

11 *Spot* wurde im April 2023 zusammen mit anderen Robotermodellen von der New Yorker Polizei als Teil einer digitalen Gesamtstrategie moderner Verbrechensbekämpfung zur Unterstützung ihrer menschlichen Kollegen angeschafft (vgl. Rubinstein 2023). *Spot* ist in einzelnen Pilotprojekten bereits in anderen Bundesstaaten der USA im polizeilichen Einsatz und soll 2022 bei der Befreiung eines Dreijährigen während einer Geiselnahme zum Einsatz gekommen sein (vgl. Mulligan 2022).



7–8 *Proof-of-concept*-Ästhetik: Roboter Atlas (oben) und BigDog (unten) bei Reaktionstests im Labor und auf einem Testgelände.

sierte Clips, deren ästhetische Gestaltung auf eine möglichst gute visuelle Nachvollziehbarkeit der jeweiligen Testsituation ausgerichtet ist, etwa durch Wiederholung entscheidender Momente in *slow motion*. Anschaulich wird dies im Video BIGDOG REFLEXES, das Boston Dynamics 2009 als erstes Video auf dem eigenen YouTube-Kanal veröffentlichte. Es zeigt den Lastenroboter BigDog, der auch nach heftigen Stößen von der Seite nicht umfällt, sondern es immer wieder schafft, sich auszubalancieren (Abb. 8).

Auch wenn jeder Dokumentarfilm, wie eingangs betont, immer auch Momente von Inszenierung enthält, so lässt sich relativ eindeutig feststellen, dass diese frühen Clips einen dokumentarischen Charakter im Stil eines visuellen Werkstattberichts oder eines *Proof-of-concept*-Videos haben. Zu sehen sind hier Versuchsanordnungen im Labor oder auf einer Testfläche im Freien, bei denen die motorisch-autonomen Fähigkeiten der jeweiligen Robotermodelle präsentiert werden, etwa das eigenständige Ausbalancieren nach einem Stoß von der Seite (Abb. 7, 8) oder die Bewältigung eines Laufparcours in schwergängigem Gelände respektive über Geröll. Der dokumentarische Charakter dieser Aufnahmen zeigt sich nicht nur an dem, was gezeigt wird, sondern auch an der Art und Weise der Darstellung selbst, bei der, zumindest in den Jahren 2009 bis 2018, offensichtlich wenig Wert auf Kameraeinstellung, Ausleuchtung, Bildführung oder Bildqualität

gelegt worden ist und man eher einen funktionalen Stil verfolgte. Auch wenn sich die Bildqualität der Videos durch den Einsatz besserer Digitalkameras deutlich verbessert hat, so folgen die auf YouTube veröffentlichten Clips bis heute größtenteils diese dokumentarischen *Proof-of-concept*-Ästhetik.

Jedoch begann Boston Dynamics bereits früh, in einzelnen Videos auch mit weniger funktionalen Stilelementen zu experimentieren, indem einzelne Clips mit Musik unterlegt oder eine stärker narrativisierende Kameraführung eingesetzt wurden. Sie dienten dazu, diesen Videos einen anderen, oftmals humoristischen und emotionalisierenden Grundton zu verleihen. In HAPPY HOLIDAYS etwa, aus dem Jahr 2015, ziehen drei BigDogs zu den Klängen von *Jingle Bells* einen weiblichen Santa Claus im Schlitten über das Firmengelände. Ein noch deutlich früheres Beispiel ist BIGDOG BEACH'N aus dem Jahr 2009. Auch wenn hier kein expliziter fiktionaler Kontext im Sinne einer fiktiven Handlungswelt aufgemacht wird, so werden durch die mediale Darstellung doch zumindest bestimmte fiktionale Narrative referenziert: Ein einsamer Protagonist, der zu *Easy-Listening*-Musik entspannt einen tropischen Strand entlang spaziert und dabei von der Kamera in etwa Hüfthöhe, wie aus der Perspektive eines Sidekicks, begleitet wird. Eigentlicher Zweck des Videos ist die Darstellung der Bewegungsfähigkeit von BigDog in unwegsamem Gelände und sogar durch flaches Wasser. Dennoch sehen wir hier eine rudimentäre Narrativisierung («BigDog in Thailand» wird zu Beginn eingeblendet) sowie eine Anthropomorphisierung, genauer: eine Zoomorphisierung. BigDog erscheint hier fast wie eine tierische Figur in einem Animationsfilm, die eigene Ziele verfolgt und sich, fast als würde sie zur Musik tänzeln, auf eine abenteuerliche Reise in ferne Länder begibt. So könnte man die Emotionalisierung und Referenzierung auf bekannte narrative Stereotype etwas vereinfacht zusammenfassen.

Ein weiteres Beispiel für diese Form der Emotionalisierung und eines der bisher erfolgreichsten Videos auf dem YouTube-Kanal von Boston Dynamics ist der Clip DO YOU LOVE ME?¹² aus dem Jahr 2020. In einer Trainingshalle ist der Roboter Atlas zu sehen, der zu dem Song *Do You Love Me?* von der Band The Contours tanzt und teilweise auch den Anschein erweckt, mitzusingen. Es gesellen sich immer mehr Robotermodelle dazu und werden Teil einer Choreografie, bei der die Roboter in nahezu perfekter Synchronizität Tanzschritte ausführen, inklusive expressiver Gesten, einbeiniger Figuren und Sprünge. Neben der technischen Leistung, welche die Roboter hier ohne Zweifel zeigen, scheint auch dieses Video die Zuschauer:innen in besonderer Weise durch emotionale Affektierung und Referenzierung auf fiktive Medienprodukte und Produktionsweisen zu adressieren. Der Song *Do You Love Me?* kam in zahlreichen Filmen zum Einsatz, prominentestes Beispiel ist dabei DIRTY DANCING aus dem Jahr 1987, ein Film, im dem expressives

12 Bereits der Titel ist als eine implizite Adressierung der Zuschauer:innen lesbar.

Tanzen im Zentrum der Handlung steht und der als fester Bestandteil des populärkulturellen Mediengedächtnisses gelten kann. Dabei spielt es keine große Rolle, ob man als Zuschauer:in die genauen Referenzen kennt oder nicht. Man erkennt intuitiv die Ähnlichkeit zu anderen musikalischen Inszenierungen in Filmen, die Hans Jürgen Wulff (2013) als musikalische Inserts bezeichnet: eine Art Musik-Performance, die innerhalb der Filmhandlung als Zäsur dient. Exemplarisch für dieses filmisch-musikalische Stereotyp sei *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* genannt. Ein Feel-Good-Song wird in diesem Film zum Anlass, um alle gesellschaftlichen Grenzen zwischen Weißen und Schwarzen, zwischen Arm und Reich, zwischen Bänkern und Straßenkünstlern im Tanz als eine Art Body-Performance zu überwinden.

Etwas Ähnliches ist im Boston-Dynamics-Clip zu sehen: Die Roboter werden hier durch die mediale Inszenierung auf eine Weise anthropomorphisiert und emotionalisiert, die man als De-Faktualisierung bezeichnen könnte, nämlich als eine Verschleierung der tatsächlichen Fakten, dass kein Roboter bisher eigenständige, das heißt intrinsische Emotionen ausgebildet, geschweige denn auf solch eine Weise zum Ausdruck gebracht hat. Hinzu kommen bestimmte visuelle Inszenierungsstrategien, Kameraperspektiven, Überraschungsmomente, humoristische Elemente und eine Reprise am Schluss, die, zusammengenommen, den Schluss nahelegen, dass Roboter zunehmend den Status von kulturellen Akteuren erlangen, die sich, zwar ohne Bewusstsein und echte Emotionen, aber doch mit einer gewissen Eigenständigkeit in unseren medienkulturellen und populärkulturellen Diskurs einschreiben, und zwar jenseits des Science-Fiction-Films als Teil des faktualen Diskurses um Roboter als Teil unserer Gesellschaft.

Noch deutlicher wird die Inszenierung von Robotern als populärkulturelle Akteure in dem Video «SPOT ME UP» | THE ROLLING STONES & BOSTON DYNAMICS aus dem Jahr 2021. Hier ist in durchgehender *Split-Screen*-Montage links das offizielle Musikvideo zu dem Song *Start Me Up* der Rolling Stones aus dem Jahr 1981 zu sehen und rechts der Roboterhund Spot, der die expressive Performance von Mick Jagger mit extremer Akkuratheit in Mimik¹³ und Gestik nachstellt. Auch die anderen Bandmitglieder werden von Spotrobotern in ähnlicher Weise gedoubelt (Abb. 9, 10).

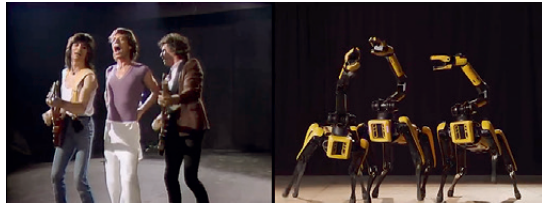
Wie bei Sophia verstehen Zuschauer:innen durchaus, dass dieses Video, wie auch das beschriebene *DO YOU LOVE ME?*, zumindest in emotional-expressiver Hinsicht, eine Inszenierung ist. Es geht vielmehr darum, dass diese Bilder dennoch wirkmächtig sind und unsere Vorstellung von Robotern und unsere Einstellung solchen Geräten gegenüber wesentlich prägen.¹⁴ Entsprechend sind die Re-

13 Spot setzt seinen frontalen Greifarm in diesem Video wie ein Gesicht mit Mund ein, mit dem er Mick Jagers expressive Mimik nachahmt.

14 Vgl. hierzu auch die ähnlich gelagerte Ausführung zur Bildwirkung von Biopics auf die Rezipient:innen in Bateman 2019.



9–10 Anthropomorphisierung und Emotionalisierung: Atlas und Spot beim Tanzen (oben) und Spot als Double der Rolling Stones (unten).¹⁵



aktion der Zuschauer:innen in den Kommentaren zu *DO YOU LOVE ME?* in der großen Mehrheit positiv und bewegen sich zwischen Bewunderung: «CGI can't ever beat the real thing. You guys are amazing!» (@CorridorCrew), «The fact that we are living in a world where robots can do this is mind boggling» (@sisaachester8475) und emotionaler Affektion: «THAT was absolutely AMAZING!!» (@garyblack764), «2 years later and I still love to watch this to cheer me up» (@Bloodfencer1990).

Allerdings finden sich auch kritische Stimmen: «Cute until it's ripping your heart out of your chest» (@shizzydeep6867), «They are so cute! Isn't it wonderful! Just think what an evil regime might plan for the next dance?» (@hermosafieldsforever4782). In der Tat steht die populärkulturelle Emotionalisierung der medialen Repräsentation von Atlas, Spot und anderen Robotern im Konflikt zu der aktuellen Diskussion um den Einsatz von genau solchen mobil autonomen Robotern in Kriegssituationen (vgl. Misselhorn 2018, S. 155–184). Es geht dabei um sogenannte Lethale Autonome Waffensysteme (LAW). Die *United Nations Group of Governmental Experts* (GGE) hatte bei einem Treffen 2017 bereit versucht, ein generelles Verbot von LAWs vorzubereiten, konnte sich jedoch nicht auf weiterführende Schritte einigen (vgl. Gill 2018). Zwar unterzeichnete Boston Dynamics im Oktober 2022 zusammen mit fünf weiteren führenden Robotikunternehmen

15 Screenshots des Autors aus: *DO YOU LOVE ME?* (Abb. 9), «*SPOT ME UP*» | *THE ROLLING STONES & BOSTON DYNAMICS* (Abb. 10).

einen offenen Brief gegen den Einsatz von bewaffneten Robotern (vgl. Boston Dynamics 2022). Dennoch gerät gerade ihr Roboterhund Spot, der in den USA im Rahmen der Verbrechensbekämpfung bereits im Einsatz ist, immer wieder in die Kritik (vgl. Jenkins 2021).¹⁶

Solche medialen Darstellungen, wie sie am Beispiel von Boston Dynamics aufgezeigt wurden, sind keine Fiktionalisierung im strengen Sinne. Es wird keine fiktionale Handlungswelt als Rahmen aufgespannt, es werden keine fiktiven Charaktere dargestellt, keine Spezial-Effekte eingesetzt, die Roboter haben die Performance selbstständig ohne Tricks durchgeführt, auch wenn nicht transparent gemacht wird, wie viele *Takes* für diese Aufnahme notwendig waren. In diesem Sinne können auch die beschriebenen Videos als faktische *Proof-of-concept*-Videos gelten, die den Stand der technischen Entwicklung dieser mobil-autonomen Systeme aufzeigen. Jedoch werden die Roboter auch als etwas inszeniert, was sie nicht sind, nämlich als emotional-autonome Roboter und damit als potenzielle soziale und kulturelle Akteure.

Wie Sophia fungieren die Boston-Dynamics-Roboter als Schauspieler ihrer selbst, sodass sich in diesen Videos Fakt und Fiktion auf eine Weise miteinander vermischen, die es den Zuschauer:innen erschwert, sich von der offensichtlich intendierten Affektierung zu distanzieren. Gerade die serielle Darstellung der Roboter, bei der zwischen die weiterhin funktional-technisch inszenierten Videos immer wieder emotionalisierende Clips eingestreut werden, führt weniger zu einer zunehmenden Fiktionalisierung der Roboter, sondern erscheint vielmehr als eine Form des medialen *nudging*,¹⁷ die sukzessiv eine positivere Wahrnehmung dieser Roboter durch emotionalisierende Inszenierungsstrategien nahelegt und damit letztlich auch auf eine höhere Akzeptanz dieser Roboter als Akteure in unserer Gesellschaft abzielt.

Die Beispiele Hanson Robotics und Boston Dynamics haben deutlich gemacht, dass in der vorgeblich faktualen Darstellung von Robotern in den audiovisuellen Medien Strategien zum Einsatz kommen, welche die öffentliche Wahrnehmung von Sophia, Atlas, Spot und anderen Robotern im eigenen Interesse der Firmen beeinflussen und eine realistische Einschätzung dieser Produkte durch die Rezipienten im Sinne einer Verschleierungstaktik erschweren. Als Beschreibung dieser medialen Phänomene scheinen die Begriffe der De-Fiktionalisierung und der De-Faktualisierung somit treffend, da sie den Blick weg von einer rein fiktionalen oder rein faktischen Betrachtungsweise und damit auch weg von möglichen kritischen Diskursen um diese Produkte lenken.

16 Das New York Police Department beendete 2021 auch aufgrund der geäußerten Kritik eine Testphase mit Spot im Polizeidienst (vgl. Helmore 2021), stellte ihn aber im April 2023 zusammen mit anderen Robotermodellen erneut in Dienst (vgl. Roth 2023).

17 Zur *nudging theory* vgl. Roberts 2018; Sunstein/Thaler 2022.

Filmverzeichnis

- ATLAS UPDATE, YouTube, Boston Dynamics, 4.10.2013. youtube.com: <https://is.gd/zIsa4H>.
- BACK TO THE FUTURE (USA 1985, ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT), Regie: Robert Zemeckis, Drehbuch: Bob Gale, Robert Zemeckis.
- BIGDOG REFLEXES, YouTube, Boston Dynamics, 27.01.2009. youtube.com: <https://is.gd/7TgDec>.
- DAY2 – THINKING MACHINES: SUMMIT ON ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ROBOTICS, YouTube, FII Institute, 25.10.2017. youtube.com: <https://is.gd/qDP5qx>.
- DIRTY DANCING (USA 1987), Regie: Emile Ardolino, Drehbuch: Eleanor Bergstein.
- DO YOU LOVE ME?, YouTube, Boston Dynamics, 29.12.2020. youtube.com: <https://is.gd/mTuiu6>.
- FERRIS BUELLER'S DAY OFF (USA 1986, FERRIS MACHT BLAU), Regie und Drehbuch: John Hughes.
- METROPOLIS (D 1927), Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Fritz Lang, Thea von Harbou.
- NOI ALBINOI (IS 2003), Regie und Drehbuch: Dagur Kári.
- SOPHIA AWAKENS – EPISODE 1, YouTube, Hanson Robotics Limited, 26.11.2016. youtube.com: <https://is.gd/S02byV>, Regie und Drehbuch: Stephan Vladimir Bugaj.
- SOPHIA AWAKENS – EPISODE 2, YouTube, Hanson Robotics Limited, 26.11.2016. youtube.com: <https://is.gd/7XBTNb>, Regie und Drehbuch: Stephan Vladimir Bugaj.
- SOPHIA THE ROBOT AND JIMMY SING A DUET OF «SAY SOMETHING», YouTube, The Tonight Show Starring Jimmy Fallon, 22.11.2018. youtube.com: <https://is.gd/CYJNNJ>.

- «SPOT ME UP» | THE ROLLING STONES & BOSTON DYNAMICS, YouTube, Boston Dynamics, 29.10.2021. youtube.com: <https://is.gd/GELMJl>.
- UN DEPUTY CHIEF INTERVIEWS SOCIAL ROBOT SOPHIA, YouTube, United Nations, 11.10.2017. youtube.com: <https://is.gd/t9MiOn>.
- WILL SMITH TRIES ONLINE DATING, YouTube, Will Smith, 28.3.2018. youtube.com: <https://is.gd/MJyDTv>.

Literaturverzeichnis

- Bateman, John (2019): «Verschmolzene Genres? Verschmolzene Medien! Verwirrende Spiele mit Fakt und Fiktion». In: Preußner, Heinz-Peter / Schlickers, Sabine (Hg.): *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Marburg: Schüren, S. 177–202.
- Boston Dynamics (2022, o. A.): «An Open Letter to the Robotics Industry and our Communities, General Purpose Robots Should Not Be Weaponized». In: [bostondynamics.com: https://tinyurl.com/2p94v9n4](https://tinyurl.com/2p94v9n4) (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Darling, Kate (2021): *The New Breed: What our History with Animals Reveals about our Future with Robots*. New York, NY: Holter.
- Darling, Kate (2020): Kate Darling im Interview mit Lex Fridman (=Lex Fridman Podcast #98), auf der Website von Lex Fridman nicht mehr verfügbar; weiterhin abrufbar auf YouTube: KATE DARLING: SOCIAL ROBOTICS | LEX FRIDMAN PODCAST #98, Lex Fridman, 23.5.2020. youtube.com: <https://is.gd/9olc00> (letzter Zugriff 11.7.2023).
- Estrada, Daniel (2018): «Sophia and her Critics: the Ethics of Human Likeness – Part 1». *Medium*, 18.6.2018. me-

- dium.com: <https://tinyurl.com/2y4u-ehnc> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Gill, Amandeep (2018): «The Role of the United Nations in Addressing Emerging Technologies in the Area of Lethal Autonomous Weapons Systems.» In: *UN Chronicle* (55), Heft 3 & 4 («Technology: Where to Go?»), S. 15–17. un.org: <https://tinyurl.com/32da-3jyc> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Hartmann, Britta (2007): «Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum.» In: *Montage/AV* (16), Heft 2, S. 53–69. montage-av.de: <https://tinyurl.com/4p9shrxw> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Heater, Brian (2022): «It’s Time to Talk about Killer Robots: They already Walk among Us.» In: *Techcrunch*, 23.11.2022. techcrunch.com: <https://tinyurl.com/yez2jm7r> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Heller, Heinz-B. (2011): «Dokumentarfilm.» In: Koebner, Thomas (Hg.): *Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 150–155.
- Helmore, Edward (2021): «New York Mayor Calls off ‘Creepy, Alienating’ Police Robo-dog.» In: *The Guardian*, 30.4.2021. theguardian.com: <https://tinyurl.com/5t2d6zp8> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Hissnauer, Christian (2011): «Zwischen ‘Doku’ und ‘Fiktion’? Die hybride Vielfalt der *docufiction*: Dokumentarspiele, Doku-Dramen, Fake-Dokus und Fiktive Dokumentationen im Fernsehen (seit den 1960er Jahren).» In: Segeberg, Harro (Hg.): *Film im Zeitalter ‘Neuer Medien’ 1: Fernsehen und Video*. München: Fink, S. 199–224.
- Jenkins, Cameron (2021): «Ocasio-Cortez Slams Use of Robotic Police Dog in Bronx Community.» In: *The Hill*, 25.2.2021. thehill.com: <https://tinyurl.com/2txe9jjp> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Kakoudaki, Despina (2014): *Anatomy of a Robot. Literature, Cinema, and the Cultural Work of Artificial People*. New Brunswick, NJ, London: Rutgers University Press.
- Martinz, Matias / Scheffel, Michael (2019): *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. Aufl. München: Beck.
- Misselhorn, Catrin (2018): *Grundfragen der Maschinenethik*. Stuttgart: Reclam.
- Mulligan, Michaela (2022): «Boy, 3, Rescued After Hours-long Standoff under I-275 Overpass.» In: *Tampa Bay Times*, 25.10.2022. tampabay.com: <https://tinyurl.com/3wcraj4w> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Roberts, Jessica L. (2018): «Nudge-Proof: Distributive Justice and the Ethics of Nudging.» In: *Michigan Law Review* (116), Heft 6. repository.law.umich.edu: <https://tinyurl.com/y7en43kv> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Roth, Emma (2023): «The NYPD is Bringing Back its Robot Dog.» In: *The Verge*, 12.4.2023. theverge.com: <https://tinyurl.com/433a3n57> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Rubinstein, Dana (2023): «Security Robots. DigiDog. GPS Launchers. Welcome to New York.» In: *The New York Times*, 11.4.2023. nytimes.com: <https://tinyurl.com/3m5kakhp> (Paywall, letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Schmidt, Oliver (2021): «Robo Culturalis. Roboter und KI als kulturelle Akteure in Film und Gesellschaft.» In: Irsigler, Ingo / Orth, Dominik (Hg.): *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg: Winter, S. 207–224.

- Schmidt, Oliver (2013): *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. Marburg: Schüren.
- Schroer, Markus / Bullik, Alexander (2017): «Zwischen Dokument und Fiktion. Grenzbewegungen des Dokumentarischen». In: Heinze, Carsten / Weber, Thomas (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 61–84.
- Sunstein, Cass R. / Thaler, Richard H. (2022): *Nudge: the Final Edition*. London: Penguin.
- UNPD (2017, o. A.): «UNDP in Asia and the Pacific Appoints World's First Non-Human Innovation Champion». In: United Nation Development Programme (Pressemitteilung), 22.11.2017. unpd.org: <https://tinyurl.com/4vxukcmcy> (Orig. nicht mehr abrufbar), archiviert in der Waybackmaschine (Internet Archive). archive.org: <https://tinyurl.com/5n7hxm8j> (letzter Zugriff 11.7.2023).
- Urbi, Jadin / Sigalos, MacKenzie (2018): «The Complicated Truth About Sophia the Robot – an Almost Human Robot or a PR Stunt.» In: *cnbc.com*, 5.6.2018. *cnbc.com*: <https://tinyurl.com/yamf2wp> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Weber, Thomas (2017): «Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus». In: Heinze, Carsten / Weber Thomas (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 3–26.
- Die Welt* (2017, o. A.): «Roboter ‹Sophia› bekommt saudi-arabischen Pass». In: *Welt.de*, 27.10.2017. *welt.de*: <https://tinyurl.com/yfmenct3> (letzter Zugriff: 11.7.2023).
- Wulff, Hans Jürgen (2013): «Textsemantische Grundlagen der Analyse von Musikszenen und musikalischen Inserts». In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, Bd. 9. journals.qucosa.de: <https://is.gd/1DjPIW> (letzter Zugriff: 11.7.2023).

Matthis Kepser

EXIT THROUGH THE GIFTSHOP – ein doppelter Angriff auf die Authentizität

1 Einleitung und Fragestellung

Als EXIT THROUGH THE GIFTSHOP 2010 zunächst auf diversen Filmfestivals gezeigt wurde, darunter auch auf der Berlinale,¹ dann im Londoner Banksy-Tunnel und endlich auch in den Kinos, konnte der dem britischen Street Art-Künstler Banksy zugeschriebene Film schnell begeisterte Kritiken hinter sich versammeln. Rotten Tomatoes ermittelte einen positiven *metascore* von sensationellen 96 %, wobei auch der *audience score* mit 91 % Zustimmung nicht weit hinter dem der professionellen Reviewer/-innen liegt.² Als gemeinsamen Nenner aller Kritiken («Critics Consensus») sieht die Redaktion: «An amusing, engrossing look at underground art, EXIT THROUGH THE GIFT SHOP entertains as it deflates the myths and hype surrounding its subjects.» (Ebd.) In der Tat kann der Film als glänzende Satire über die Entwicklung der Graffiti und *street art*, ja den kommerziellen Kunstbetrieb allgemein gelesen werden, was schon der Titel des Films nahelegt: Keine Ausstellung, kein Museum entlässt heute die Besucher, ohne sie durch einen Andenkenladen zu zwingen, um sie mit thematisch anschließender Lektüre, vor allem aber mit viel Kunst- und Designkitsch dazu anzuhalten, nochmal ihren

1 Vgl. de.wikipedia.org: <https://is.gd/JM3sFV>.

2 Vgl. rottentomatoes.com: <https://is.gd/rCxOUK>.

Geldbeutel zu öffnen. Eine solche monetäre Ausbeutung der Kunst und des Bedürfnisses danach auf Seiten des Publikums ist der Graffiti- und *street art*-Bewegung – zumindest in den Anfängen – eher fremd gewesen. Weder beabsichtigten die Künstler, mit ihren im öffentlichen Raum platzierten *tags*, *roll-ons*, *pieces*, *stickers*, *stencils*, *ad-bustings* und später auch Installationen Geld zu verdienen, noch sollte dafür das Publikum bezahlen müssen. Künstler, die im Verdacht standen, mit ihren Aktionen hauptsächlich Geld verdienen zu wollen, wurden abschätzig des «Sell-out» bezichtigt (Reinecke 2012, S. 19). Aber der Kunstmarkt unterhöhle die hehren und subversiven Absichten mit der Zeit, sodass heute einige *street art*-Künstler Superstars sind, allen voran Banksy: 2021 wechselte ein Werk von ihm für über 25 Millionen US-Dollar den Besitzer.³

Dass der Film nicht nur inhaltlich, sondern auch formal das Publikum herausfordert, ist gleichfalls schon in frühen Kritiken hervorgehoben worden. So urteilte etwa Carsten Baumgardt (2010) von der *Filmstarts*-Redaktion: «Exit Through The Gift Shop ist wie die Street Art selbst: rau, unverfälscht, grob und chaotisch. [...] Banksy, der keinem Drehbuch gehorcht und bis zur Hälfte der Arbeit nicht einmal wusste, dass es ein Film werden sollte, folgt keiner geordneten Dramaturgie und vermischt auch die stilistischen Ansätze.» (Ebd.)

Im Folgenden soll dieser Beobachtung zunächst durch eine systematische Sequenzanalyse nachgegangen werden. Erkenntnisleitend ist dabei die These: Keineswegs ist der Film so unsystematisch und chaotisch, wie er auf den ersten Blick wirken mag. Verschiedene stilistische Ansätze kann man aber tatsächlich wiederfinden, und sie sind alle dem Repertoire des Dokumentarfilms entnommen, wie es sich im Lauf seiner Genregeschichte entwickelt hat. Als theoretische Grundlage sollen dazu zwei Ansätze herangezogen werden, die jenes Repertoire zu systematisieren versucht haben: Eine der bekanntesten und einflussreichsten Theorien zum Dokumentarfilm stammt von Bill Nichols (2010). Nichols unterscheidet sechs *cinematic modes* als typische Darstellungsformen von Dokumentarfilmen (vgl. in der Übers. Kammerer/Kepser 2014, S. 44):

Modi (*cinematic modes*)

1. *Erklärender Modus* («Expository»), hauptsächlich gekennzeichnet durch den *voice over*-Kommentar, mit dem der Zuschauer direkt angesprochen wird.
2. *Poetischer Modus* («Poetic»), der stark auf visuelle und akustische Rhythmisierung oder Muster und allgemein auf Ästhetisierung setzt.
3. *Beobachtender Modus* («Observational»), der das Leben sozialer Akteure so einzufangen sucht, als ob die Kamera gar nicht anwesend wäre.
4. *Interagierender Modus* («Partizipatory»), der durch Interaktionen des Filmemachers mit den Akteuren gekennzeichnet ist. Was vor der Kamera geschieht,

3 artinfo24.com: <https://is.gd/YRfNx4>.

ist durch seine Teilnahme mitbestimmt, am häufigsten und offensichtlichsten in Interviews.

5. *Reflexiver Modus* («Reflexive»), der auf die Konventionen des dokumentarischen Filmemachens im Film selbst aufmerksam macht. Bisweilen werden auch die Methoden hinterfragt, etwa die Feldforschung oder die Arbeit mit Interviews.
6. *Performativer Modus* («Performative»), der durch expressive Qualitäten das Engagement betont, das den Filmemacher zur Auseinandersetzung mit seinem Thema bewegt. Dieser Modus adressiert das Publikum in besonders anschaulicher Weise.

Jene Modi haben sich im Laufe der Filmgeschichte entwickelt, was Thorolf Lipp (2012) als historische «Spielarten des Dokumentarischen» beschrieben hat. In der teilweise ergänzten Übersicht von Kammerer/Kepser (2014, S. 37–39) werden sie so charakterisiert:

- **Plotbasierter Dokumentarfilm (ab 1920)** (vgl. Lipp 2012, S. 51–62)

Kennzeichen:

- dramaturgisch interessante Personenkonstellation,
- Vorrang der Narration vor dem Wahrheitsgehalt; gleichwohl muss die Handlung prinzipiell in der Realität möglich sein,
- Neufassung der Realität in Plotstrukturen,
- klarer dramatischer Aufbau: Anfang, Mittelteil und Schluss mit Konflikt, Krise, Lösung,
- ‚Irrealisierung‘ der Realität.

Prototyp: NANUK, DER ESKIMO (USA 1921), Regie: Robert Flaherty.

- **Nonverbaler Dokumentarfilm (ab 1925)** (vgl. ebd., S. 63–72)

Kennzeichen:

- Aufhebung der Fesseln einer plotbasierten Dramaturgie und Textorientierung: keine Protagonisten, keine Dialoge,
- künstlerische Überformung, etwa durch Betonung von Bewegung und Rhythmus,
- Orientierung an musikalischen Strukturen,
- Neuarrangement der Realität mit ganzheitlicher Perspektive aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Prototyp: BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1921), Regie: Walter Ruttmann.

- **Documentary (ab 1925)** (vgl. ebd., S. 73–85)

Kennzeichen:

- Ablehnung einer «l'art-pour l'art»-Ästhetik,

- Ablehnung eines Neuarrangements der Realität,
- trotzdem Anlehnung an die Konventionen des Spielfilms: Weitgehende Beachtung der Regeln des *continuity* oder *coverage system*, Verwendung von emotionalisierender Hintergrundmusik (*score*),
- dramaturgische Führung durch auktorialen Kommentar, meist im *off* als «*voice of God*»,
- Illustration des eingesprochenen Textes durch die audiovisuelle Darbietung,
- häufig Verwendung von Interviews, in denen zwar die Protagonisten als «*talking heads*» zu sehen sind, nicht aber der Interviewende,
- oft Verwendung von Archivmaterial (*footage*),
- oft Thematisierung sozialer Missstände.

Prototyp: DRIFTERS (GB 1929), Regie: John Grierson.

Das *documentary* ist der bis heute verbreitetste Typ des kommerziellen Dokumentarfilms. Ihm folgen insbesondere TV-Reportagen, die sich an ein breites Publikum wenden.

- **Direct cinema (ab 1960)** (vgl. ebd., S. 86–100)

Kennzeichen:

- Postulat einer möglichst unverstellten Abbildung der Realität, daher:
- Ideal des Filmemachers als lediglich beobachtende «*fly on the wall*»,
- Verzicht auf Interaktion mit den Protagonisten, keine *on-camera* Interviews,
- Beobachtung mit leichten, «geblimten» (schallgedämpften), synchronon-fähigen Kameras, die meist beweglich auf der Schulter getragen werden,
- hohes Drehverhältnis: Produktion umfangreichen Filmmaterials, aus dem ausgewählt werden muss, daher:
- Festlegung von Dramaturgie und Aussage erst am Schneidetisch,
- Verzicht auf kontinuierliche Montage,
- Verzicht auf Kommentartext im *off* (kein *voice-over*),
- kein *score*,
- auffälliges visuelles Stilmittel: entfesselte Handkamera (verwackelt, unscharf *et cetera*),
- häufig ungeschnittene Plansequenzen.

Prototyp: PRIMARY (USA 1960), Regie: Robert Drew.

- **Cinéma vérité (ab 1960)** (vgl. ebd., S. 101–111)

Kennzeichen:

- Variante des *direct cinema*, aber Ablehnung der Annahme, Wirklichkeit könne unverfälscht beobachtet werden,
- bewusster Umgang des Filmemachers mit der von ihm beobachteten Situation: Kamera nicht unbeteiligter Registrator, sondern Katalysator («*fly in the soup*»),

- Interaktion mit den Protagonisten, etwa durch Straßeninterviews, Diskussionsanregungen, bewusste Provokationen,
- Offenlegung des Produktionsprozesses durch Sichtbarmachung der Drehsituation (Kameramann/-frau, Tonmann/-frau im Bild),
- Selbstreflexion der eigenen Tätigkeit, zum Beispiel durch Aufnahmen von Diskussionen unter den Produktionsbeteiligten,
- Verdeutlichung der Konstruiertheit sozialer Konventionen,
- Verzicht auf Kommentartext im *off* (kein *voice over*),
- kein *score*.

Prototyp: CHRONIK EINES SOMMERS (F 1961; CHRONIQUE D'UN ÉTÉ), Regie: Jean Rouch, Edgar Morin.

Modi oder Spielarten müssen nicht in Reinform realisiert sein, sondern können auch in Kombinationen auftreten. Für EXIT THROUGH THE GIFTSHOP ist freilich auffallend, dass sie fast allesamt Verwendung finden: Hier liegt nicht nur ein Werk über die *street art*-Szene vor, sondern auch ein selbstreflexiver Film über Stile, Möglichkeiten und Grenzen des Dokumentarfilmgenres, dessen wichtigste Gratifikation für das Publikum in einem Authentizitätsversprechen besteht.

2 EXIT THROUGH THE GIFTSHOP. Eine sequenzielle Analyse unter dokumentarfilmtheoretischer Perspektive

2.1 Der Einstieg als Rahmung

Nach der Ankündigung «A Banksy Film» sehen wir kleinformatige, grobkörnige Videoaufnahmen, die *street*-Künstler bei ihrer «Arbeit» zeigen, geschnitten von dem uncreditierten *street art*-Künstler Pablo Fiasco. Dabei werden die üblichen Klischees der Szene aufgerufen: verummte junge Menschen, die auf Fassaden klettern, U-Bahnwände mit einem schnellen *tag* «verzieren», gemeinschaftlich eine U-Bahn «umgestalten», Schablonen anfertigen, Werbeplakate übermalen, Farbeimer vergießen und vor dem Wachpersonal fliehen. Gerade weil hier das Erwartbare zu sehen ist (vgl. Schilling 2020, S. 11), verspricht dieser Anfang Authentizität. Darübergelegt hört man als *score* – sehr passend – den Song «Tonight the street are ours» (Richard Hawley 2007). Eingblendet werden unterhalb der Videoaufnahmen die Credits «Editors Chris King, Tom Fulford»,⁴ «Sound

4 Chris King hat sowohl vor wie nach EXIT THROUGH THE GIFTSHOP eng mit dem Produzenten James Gay-Rees zusammengearbeitet (vgl. imdb.com: <https://is.gd/XxM5am>). Auch Tom Fulford ist ein viel beschäftigter Produzent, Cutter und Regisseur im Genre des Dokumentarfilms (vgl. imdb.com: <https://is.gd/y1RBL1>).



1 «Banksy» in seinem Atelier mit Affenmaske (0:02:42).

Jim Carey», «Music Geoff Barrow»,⁵ «Narrator Rhys Ifans»,⁶ «Assistent Producer Melody Howse», «Assistant Editor Belle Borgeaud», «Ececutive Producers Holly Cushing»,⁷ Zam Baring, James Gay-Rees», fast alles mehr oder minder bekannte britische Filmschaffende im Bereich des Dokumentarfilms und fiktionaler Produktionen, die zum Teil auch sowohl vor wie nach EXIT THROUGH THE GIFTSHOP zusammengearbeitet haben (wie Chris King und James Gay-Rees). Das ist insofern von Bedeutung, als hier eine hochprofessionelle *crew* am Werk ist, mit Ausnahme des (angeblichen) Regisseurs «Banksy», der vor diesem Film nicht als Dokumentarfilmer in Erscheinung getreten ist.⁸ Die *titel sequence* verheißt ein klassisches *documentary* zur Graffiti-Szene mit *score* («Sound») und dramaturgischer Führung durch auktorialen Kommentar («Narrator»).

Die ersten Bilder nach dem Vorspann zeigen eine vermummte Gestalt in einem mit Farbe vollgeklecksten Zimmer, die per Schrift als «Banksy. Graffiti artist» vorgestellt wird. Zur Autentizitätsbeglaubigung dient nicht nur der als Atelier zu identifizierende Raum, sondern auch eine unter einer Glasvitrine stehende Affenmaske, die er seit 2003 in der Öffentlichkeit verwendet (Abb. 1).

Aus dem *off* ist eine Stimme zu hören, die zunächst einen Tontest macht («one, two, one two») und dann mit Banksy ein Interview führt: «Fühlst Du Dich gut?» –

- 5 Geoff Barrow ist Kopf der Trip Hop Band *Portishead* und erfolgreicher Filmkomponist. Beigesteuert hat er etwa den Sound zu *EX MACHINA* (2014) und zur Netflix-Serie *ARCHIVE 81* (2022).
- 6 Rhys Ifans ist ein bekannter walisischer Schauspieler, der unter anderem durch seine Rolle als «Spike» in *NOTTING HILL* (GB/USA 1999) bekannt geworden ist. Wer ihn in der deutschen Fassung ersetzt hat, wird nicht ausgewiesen.
- 7 Holly Cushing kann man als Banksys Managerin bezeichnen. Sie schirmt ihn auch von der Öffentlichkeit ab und sorgt dafür, dass mögliche Kollateralschäden seiner Aktionen behoben werden.
- 8 Allerdings tauchen im Netz immer wieder mal Videos auf, die ihn (angeblich) bei der Arbeit zeigen. Vgl. auch Kap. 2.5. Zudem hat er sich selbst als Cinephiler geoutet; zugeschrieben werden ihm gute Kontakte zur britischen Filmbranche (vgl. *Banksy – Rebellion oder Kitsch*, D 2023; *Rache an der Kunstwelt*, 6/9; 12:36 ff.).

«Ja.» – «Gut, dann fange ich mal mit dem Film an. Was ist das für ein Film?»⁹ Das sieht nun nicht wie ein klassisches *documentary* aus, sondern erinnert eher an die Tradition des *cinéma vérité*: Offenlegung des Produktionsprozesses und Interview mit dem zentralen Protagonisten. Allerdings bleibt dabei unklar, wer denn nun der Sprecher hinter der Kamera ist und «mit dem Film anfängt». Das sollte in der Tradition des *cinéma vérité* normalerweise der Filmemacher sein, aber als solcher ist uns im Vorspann Banksy selbst vorgestellt worden. Wir bezeichnen ihn im Folgenden als extraheterodiegetische Stimme 1 (im Sinne der Erzähltheorie Genettes; vgl. Fludernik 2008, S. 113), deren Identität weder hier, noch im Verlauf des Films aufgeklärt wird. Dieser Einstieg kann als Leseanweisung dienen, dass hier ganz und gar nicht *cinéma vérité* geboten wird, sondern das genaue Gegenteil: ein Film mit unzuverlässigen Erzählinstanzen.¹⁰ Denn auch der nun interviewte «Banksy» (Stimme 2) muss als potenziell unzuverlässig eingestuft werden. Wir sehen ihn als schwarz verummte Gestalt im Gegenlicht, und seine Stimme ist technisch verfremdet. Wer oder was sich hinter dem Pseudonym «Banksy» verbirgt, ist auch in der außerfilmischen Welt unbekannt; er oder es – manche spekulieren, dass hier ein ganzes Künstlerkollektiv am Werk ist.¹¹ Es könnte sich folglich durchaus um einen Schauspieler handeln, der Banksy lediglich mimt. Das Verwirrspiel wird noch weiter fortgesetzt: «Banksy» erklärt auf die Frage von Stimme 1, dass der Film eigentlich von einem Typen handeln sollte, der einen Dokumentarfilm über ihn drehen wollte, aber tatsächlich sei dieser viel interessanter als er selbst gewesen. Daher handle der Film nun nicht von ihm – also Banksy – sondern von dieser Figur. Es sei kein «VOM WINDE VERWEHT» (ein Spielfilm!), aber eine Moral habe der Film doch.

2.2 Die Exposition: Thierry Guetta als «Mann mit der Kamera»

Mit der Frage von Stimme 1, wer der Typ sei, beginnt die Exposition des Films, dessen Erzählung nun tatsächlich eine *voice of God* übernimmt (Stimme 3), also ein extraheterodiegetischer Kommentator im *expository mode* nach Nichols: «Dieser Mann war Therry Guetta». Woher der «Narrator» sein Skript bekommen hat, ist eine weitere Leerstelle im narrativen Spiel des Films: von Stimme 1 der

- 9 Sofern im Folgenden deutsch zitiert wird, handelt es sich um die deutschsprachigen Untertitel oder den deutschsprachigen Kommentator in der deutschen Fassung des Films.
- 10 Zum unzuverlässigen Erzählen in EXIT THROUGH THE GIFTSHOP vgl. ausführlich Otway 2015.
- 11 Vgl. von Schantz 2018, S. 98, Anm. 81 mit Verweis auf Neuendorf 2016. Allerdings gibt es mehrere Interviews aus den 1980er- und 1990er-Jahren, als Banksy seine Anonymität noch nicht so strikt bewahrt hat, die ihn als weißen Mann beschreiben, darunter die Journalistin Mia Raben (vgl. .rbb24.de: <https://is.gd/NgGb5x>) sowie der Banksy-Experte Ulrich Blanché (nдр.de: <https://is.gd/5sb9gy>). Daher ist die These vom Künstlerkollektiv insofern abzuschwächen, als Banksy zwar mit anderen Künstlern, Handwerkern, Technikern und Filmschaffenden zusammenarbeitet, aber auf seine Initiative und unter seiner Leitung.



2–3 Thierry Guetta (0:04:29; rechts) als «Mann mit der Kamera» mit Referenz auf Dsiga Wertows gleichnamigen Dokumentarfilm (links).¹²

ersten Sequenz oder von Banksy oder von einer weiteren, nicht creditierten Person. Untermauert mit französischer Akkordeon-Musik sind wir nun stilistisch tatsächlich in einem *documentary*, welches uns Thierry Guetta als einen Franzosen vorstellt, der im Los Angeles des Jahres 1999 (Titelcard) sehr erfolgreich einen *second hand*-Laden aufmacht. Nebenbei frönt Thierry exzessiv seinem spleenigen Hobby, nämlich dem Filmen von allem um sich herum mit einer Videokamera. Als Zuschauer müssen wir davon ausgehen, dass die folgenden Aufnahmen von ihm stammen, denn damals – wie wir später erfahren –, kannte Banksy Guetta noch nicht. Die wackeligen Handkameraaufnahmen sind hier nicht als Stilmittel des *cinéma vérité* oder auch des *direct cinema* zu verstehen, sondern als typisches «Archivmaterial» für ein *documentary*. Darunter sind allerdings einige Aufnahmen, die ihn selbst filmend zeigen, also nicht von ihm selbst stammen können, sondern von einem weiteren, ungeklärten Kameramann. Noch verdächtiger macht dieses «Archivmaterial», dass es Thierry zum «Mann mit der Kamera» stilisiert, und als solcher wird er auch wenig später titulierte (vgl. Abb. 2–3). Damit ist die Referenz auf Dsiga Wertow und seinen berühmten gleichnamigen Dokumentarfilm gelegt (Человек с киноаппаратом, SU 1929), der nach Lipp zu den *non-verbalen Dokumentarfilmen zählt und mit Nichols vor allem den poetic mode*, aber teilweise auch den *reflexive* und *performative mode* bedient.¹³

Dazwischen geschnitten sind *talking head*-Sequenzen, in denen Thierry (Stimme 4) einem extraheterodiegetischen Interviewer aus seinem damaligen Leben erzählt.¹⁴ Da die Situation der ersten Sequenz mit «Banksy» als Interviewpartner gleicht, liegt Stimme 1 nahe. Die *voice of God*-Stimme erzählt weiter, dass

12 Quelle für Bildlinks: hhs.se: <https://is.gd/HygPAo>.

13 Der Mann mit der Kamera, den man im Film bei seinen oft spektakulären *shootings* begleitet, ist nicht Wertow selbst, sondern sein jüngerer Bruder Mikhail (Moisei) Kaufman (vgl. vufku.org: <https://is.gd/G0E150>). Auch hier wird also ein Filmemacher von einem Filmemacher gefilmt.

14 Während man ihn hier nur vor einer Mauer sitzen sieht, wird später (0:31:30) deutlich, dass die

sich Thierrys Leben 1999 dramatisch verändern sollte, als er (angeblich) während eines Frankreich-Urlaubs den *street art*-Künstler «Invader» kennen lernte, der mit seinen Mosaiken nach Figuren aus dem gleichnamigen Videospiel berühmt geworden ist. Thierry kommentiert aus dem *off*, dass Invader sein Cousin sei, was wohl erklären soll, warum ihm Invader Einblick in sein Schaffen gewährte, obwohl er sonst, wie Banksy, streng darauf achtet, seine Anonymität zu wahren. Die *voice of God* erläutert, Invader wäre einer der ganz Großen einer Künstlerbewegung, die als *street art* bekannt werden sollte. Dazu werden nun gestochen scharfe, schnell geschnittene Fotos und Videos von *street art* und *street*-Künstlern bei der Arbeit gezeigt: Archivmaterial, das nicht von Guetta stammt. Bestätigt wird seine Geschichte mit einem weiteren *talking head*-Interview (Stimme 5), das (angeblich) Invader in seiner Wohnung zeigt – freilich mit verpixeltem Gesicht. Auch hier könnte also analog zu Banksy ein Schauspieler am Werk gewesen sein. Über Invader, so erzählt Thierry im *off* weiter, habe er weitere *street art*-Künstler kennengelernt, so Monsieur André (= André Saraiva) und Zeus, die er bei ihrer nächtlichen Arbeit mit seiner Kamera begleitet habe. Die braun eingefärbten, verwackelten Aufnahmen dazu haben insofern einen glaubhaften Belegcharakter, als sie teilweise unmaskierte Aufnahmen von Künstlern zeigen, die nicht auf ihre Anonymität pochen. Unterbrochen wird Thierrys Geschichte von Banksy als *talking head*, der das Gezeigte gegenüber Stimme 1 aus kunsthistorischer Sicht kommentiert: Thierry sei wohl zur rechten Zeit am rechten Ort gewesen. *Street art* sei gegenüber anderen Kunstformen meist kurzlebig, weshalb man sie dokumentieren müsse (0:12:09). Daher brauchte sie jemanden mit einer Kamera.

Die *voice of God* führt weiterhin aus, dass Thierry ein paar Monate später Invader in Los Angeles wiedertraf und ihn dort bei seinen Aktionen filmte. Erneut tritt Invader (angeblich) als Vermittler zur *street art*-Szene auf und macht Thierry mit einigen US-Akteuren bekannt, vor allem mit Shepard Fairey. Shepard hält seine Identität nicht geheim, was ihn zu einem weiteren (mehr oder minder) glaubhaften Zeugen des Erzählten macht. Mehr oder minder, weil man natürlich nicht weiß, ob er hier wirklich authentisch zu sehen ist oder lediglich eine ihm zuge dachte Rolle spielt. Ihr erstes Aufeinandertreffen gestaltet sich jedenfalls als ein weiteres Spiel mit Identitäten: Wie Thierry im *off* erklärt, sollte er eigentlich Shepard zusammen mit Invader in seinem Atelier besuchen. Aber Invader sei verhindert gewesen, weshalb er alleine bei Shepard aufgetaucht sei. Der begrüßt ihn mit Handschlag als «Invader», was Thierry dann klarstellen muss: «No, Thierry». Nachdem Invader die USA wieder verlassen hatte, erklärt die *voice of God*, sei Thierry zu Shepards ständigem Begleiter geworden. Er und seine Frau Amanda hätten Thierry zwar als etwas seltsam empfunden, aber er

Aufnahmen in einem Hinterhof mit altem Trödel entstanden sind. Allerdings verändert sich die *location* im Laufe des Films (vgl. 0:27:30).



4 Thierry Guetta mit Shepard Fairey (0:17:22) am Beginn seiner Laufbahn als Filmmacher eines «street art documentary». Erneut handelt es sich freilich um eine Sequenz, die er nicht selbst gefilmt haben kann.

hätte ihn gut gebrauchen können, um Schmiere zu stehen. Auch hätte er es für sinnvoll gehalten, dass seine illegalen Aktionen filmisch dokumentiert werden. Gemäß Nichols agiert Thierry hier also im *participatory mode*. Wenn Shepard allerdings erzählt (Stimme 6), dass er Thierry erst beibringen hätte müssen, kein Licht bei seinen nächtlichen Auftritten einzuschalten, ist das schon irritierend: Thierry mag vielleicht nicht der Hellste sein, aber illegale Aktionen im gleißenden Scheinwerferlicht filmen zu wollen, ist selbst für einen Dummkopf kaum glaubhaft.

Nach zehn Monaten gemeinsamer Aktionen, so die *voice of God* weiter, habe man sich unweigerlich gefragt, was er denn mit seinem ganzen Filmmaterial machen wollte.¹⁵ Das sei der Moment gewesen, in dem Thierry auf die Idee kam, daraus einen Dokumentarfilm über *street art* zu machen, was sein Leben für acht Jahre bestimmen sollte. Angekündigt ist damit ein klassischer *plot point*, und ein Blick auf die Uhr zeigt (16:30), dass das Ende der Exposition ziemlich genau dort liegt, wo es der berühmte Drehbuchlehrer Syd Field in seinem 3-Aktschema positioniert sehen wollte, nämlich nach einem Viertel der gesamten Laufzeit (vgl. Field 2000, S. 59). Das entspricht den Idealen des *plotbasierten Dokumentarfilms* nach Lipp, wobei das Dreiaktschema auch bei *documentaries* nachweisbar ist. Die Wandlung von Thierry zum mehr oder minder professionellen Filmmacher können wir auch in der Vorbereitung einer Interviewszene mit Shepard beobachten – mehr oder minder –, denn zunächst wird die Kamera auf Shepard mit wilden Zooms gerichtet, ein ikonischer Fehler von Amateurfilmern! Dann bringt er ein Ansteckmikrofon an ihm an und markiert mit «Take Two» sowie einer entsprechenden mit den Händen simulierten Filmklappe die Ton-Bild-Synchronität. Die Szene doppelt wohl nicht zufällig die erste Szene mit Banksy (vgl. Abb. 4).

15 Auch das ist eine irritierende Äußerung: Wer ist hier eigentlich «man»?

2.3 Hauptteil 1: Thierry Guetta auf dem Weg zum professionellen Dokumentarfilmer

In seiner neuen Rolle als Dokumentarfilmer, so erzählt die *voice of God* zu entsprechenden Bildern, wäre Thierry nun mit Shepard um die Welt gereist. Weitere Titelcards informieren uns über ihre abenteuerlichen «Tatorte» (New York, Paris) im Jahr 2002, wobei es bei ihren künstlerischen Aktionen auch ausgesprochen slapstickhafte Momente zu sehen gibt: So stürzt etwa Shepard mit seiner Leiter ausgerechnet auf einen Van der New Yorker Polizei (0:18:43), was schon arg nach einer Inszenierung aussieht, wie man sie aus *plotbasierten Dokumentarfilmen* kennt. Während ihrer Unternehmungen trifft Thierry ständig auf neue *street art*-Künstler¹⁶. Wenn sich Thierry dabei als «Ghost» bezeichnet, der die größten *street art*-Künstler der Welt bei ihrer Arbeit begleitet, erinnert das an das Motto des *direct cinema*, die Realität als «fly on the wall»¹⁷ beobachten zu wollen (*observational mode* nach Nichols).

Die *voice of God* erläutert weiter, dass er von den Großen in der Szene nur einen nie getroffen habe, und zwar ausgerechnet Banksy. Der wird uns nun in eingespieltem Archivmaterial aus einer Nachrichtensendung vorgestellt, welches ihn bei einer berühmten Aktion im Museum «Tate Britain» zeigt, wo er, als Pensionär verkleidet, heimlich ein eigenes Landschaftsbild in die Gemäldesammlung schmuggelte.¹⁸ Thierry erklärt als *talking head*, dass er natürlich von ihm gehört habe und ihn unbedingt interviewen wolle. Weiteres *footage* – Zeitungsausschnitte, Fotos, kurze Videos – dokumentiert Banksys Arbeit aus dieser Zeit, bevor die *voice of God* *überraschend* aufdeckt, dass es Thierrys Dokumentation eigentlich gar nicht gegeben habe, weil er lediglich Unmengen an Filmmaterial sammelte, es aber weder jemals ansah, noch weiter bearbeitete.

2.4 Exkurs: Thierrys Biografie

«Erklärt» wird sein Verhalten (pseudo-)psychologisch mit seiner – natürlich schwierigen – Kindheit. Thierry erzählt, dass er mit elf Jahren seine Mutter verloren habe, deren schwere Krankheit ihm seine Familie verheimlichte. Das Ereignis habe ihn nachhaltig erschüttert, man habe ihn deshalb in die weit entfernt lebende Familie eines Cousins gegeben. Als junger Erwachsener habe er dann den Drang verspürt, alles mit einer Videokamera festhalten zu wollen, damit nichts verloren

16 Genannt und gezeigt werden Seizer (= Jedrek Speer), Neck Face, Sweet Toof & Cyclops, Ron English, Dot Master, Swoon (= Caledonia Dance Curry), Borf (= John Tsombikos) und Buff Monster.

17 Das Motto wird dem US-amerikanischen Dokumentarfilmer Richard Leacock zugesprochen (vgl. filmlexikon.uni-kiel.de: <https://is.gd/tDEDI>).

18 Vgl. banksy.newtfire.org: <https://is.gd/QcRtIS>.



5 Altes Foto mit Thierry Guetta (0:25:44), das seine Kindheitsgeschichte beglaubigen soll.

vollgestellt ist – komplett verändert (vgl. Abb. 6–7): ein anderer Tisch, eine andere Kommode, eine neue Topfpflanze, ein fehlender Schrank, ein fehlender Sonnenschirm. Auch ist die Szene sehr viel heller ausgeleuchtet. Wenig später ist dagegen wieder das erste *setting* zu sehen (0:32:51). Bei einem Spielfilm würde man von einem eklatanten Anschlussfehler (einem sogenannten *goof*) sprechen und der *continuity* vorwerfen, äußerst miserabel gearbeitet zu haben. Bei einem Dokumentarfilm ist das aber als Zeichen zu lesen, dass hier inszeniert worden ist. So etwas



6–7 *Goof* oder bewusste Inszenierung (0:24:06 vs. 0:27:13)? Das zweite Setting taucht später nochmal auf, wenn Thierry von seiner neuen Karriere als *street art*-Künstler erzählt (0:56:46).

gehe. Belegt wird seine Geschichte typisch für biografische Dokumentarfilme mit alten Fotos (vgl. Abb. 5).

Allerdings zeigen diese nur ihn alleine oder im Kreis der Familie, der traumatisierende Tod der Mutter wird dadurch nicht verifiziert. *Äußert merkwürdig ist, dass sich plötzlich die Aufnahmeloation* des Interviews – offenbar ein Innenhof, der mit alten Möbeln ausgestattet ist – komplett verändert (vgl. Abb. 6–7): ein anderer Tisch, eine andere Kommode, eine neue Topfpflanze, ein fehlender Schrank, ein fehlender Sonnenschirm. Auch ist die Szene sehr viel heller ausgeleuchtet. Wenig später ist dagegen wieder das erste *setting* zu sehen (0:32:51). Bei einem Spielfilm würde man von einem eklatanten Anschlussfehler (einem sogenannten *goof*) sprechen und der *continuity* vorwerfen, äußerst miserabel gearbeitet zu haben. Bei einem Dokumentarfilm ist das aber als Zeichen zu lesen, dass hier inszeniert worden ist. So etwas unterminiert die Glaubwürdigkeit des Gezeigten, in diesem Falle also die der Kindheits Erzählung Guettas.

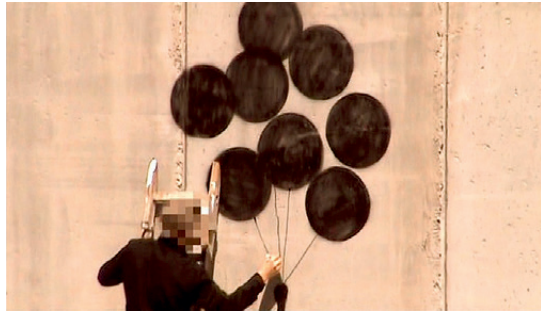
2.5 Hauptteil 2: Thierrys Bekanntschaft mit Banksy

Nach diesem Exkurs setzt der Film wieder mit Guettas Suche nach Banksy an. Der wird uns bei einer weiteren seiner spektakulären Aktionen gezeigt, nämlich bei der künstlerischen Inbesitznahme der israelischen Mauer zum Westjordanland (West Bank) 2005 (vgl. Abb. 8). Wer diese Bilder gemacht hat, wird allerdings erneut nicht offengelegt. Bezeugt wird das Ganze dokumentarfilmtypisch *über weiteres Archivmaterial, nämlich einen Nachrichteneinspieler*¹⁹ und mehrere Zeitungsartikel.²⁰ Solche und weitere Aktionen führten dazu – so die *voice of God* –,

19 Der Anchorman spricht mit deutlich britischem, wahrscheinlich Londoner Akzent.

20 Einer davon lässt sich eindeutig der *Jerusalem Post* zuordnen, ein weiterer dem *Daily Mirror*.

8 Archivmaterial ohne Quellenangabe, das Banksy (verpixelt) bei einer Aktion an der israelischen Mauer in der West Bank zeigen soll (0:28:03).



dass jeder eine Antwort auf die Frage haben wollte: «Wer ist Banksy?», der Künstler selbst aber mehr denn je seine Identität verborgen gehalten habe.

Auch Guetta kommt zunächst nicht an ihn heran. 2006, erklärt nun Banksy in einer neu arrangierten *talking head*-Szene, sei er nach Los Angeles geflogen, aber die Einwanderungsbehörde hätte seinen Helfer an der Grenze abgewiesen. Also habe er seinen Kollegen Shepard Fairey angerufen, der ihm Thierry Guetta als Assistenten empfohlen habe. Jene Geschichte soll das Zusammentreffen der beiden erklären, klingt aber erneut recht *gascripted*. Noch am selben Abend darf Thierry Banksy bei seinen Aktionen filmend begleiten (*participatory mode*), wozu Banksy anmerkt, dass er sich vorher noch nie von jemandem bei seiner Arbeit habe filmen lassen. Das freilich steht im Widerspruch zu den gerade gezeigten Bildern von der West Bank (0:32:07) und macht ihn erneut zum unzuverlässigen Erzähler. Einige Wochen nach dieser zufälligen Begegnung, erzählt der Kommentator, habe Banksy Thierry nach England eingeladen. Banksy erklärt das aus dem *off* damit, dass er es für eine gute Idee gehalten habe, seine flüchtigen Arbeiten filmisch dokumentieren zu lassen. Er argumentiert also fast wörtlich genauso wie Shepard Fairey, um plausibel zu machen, warum er den spleenigen Guetta an sich und seine Arbeit herangelassen habe. In der Folgezeit gibt er Guetta tiefe Einblicke in sein Schaffen, so die Vorbereitung seiner ersten großen Ausstellung in den USA. Banksy offenbart, dass Thierry sein Freund geworden wäre.

Zurück in L. A., berichtet nun Thierry, habe er Schwierigkeiten gehabt, sich wieder in sein normales Leben einzufinden. Dann kommt er eines Tages auf die Idee, ein stilisiertes Selbstportrait mit seiner Videokamera von einem (ungenannten) Künstler anfertigen zu lassen. Dieses Portrait bringt er nachts in Form von Stickern und zum Teil großformatigen Plakaten an verschiedenen Orten der Stadt an – er wird also nun erstmals selbst zum *street art*-Künstler (vgl. Abb. 9). Die Uhr des DVD-Players zeigt hier etwas mehr als 40 Minuten an; bei einer Gesamtlänge des Films von 86 Minuten (inklusive Abspann) befinden wir uns also recht genau auf dem von Syd Field so bezeichneten *midpoint* («zentraler Punkt», vgl. Field 2000, S. 158).



9 Thierry bei seinen ersten Versuchen, selbst als *street art*-Künstler aufzutreten (0:40:47). Wer ihn bei seinen Aktionen gefilmt hat, bleibt offen. Selbstaufnahmen mit einer auf einem Stativ platzierten Kamera sind ausgeschlossen, da auch gezoomt wird.

Ein paar Monate nach ihrem Treffen in London sei Banksy, so der *off*-Kommentator, erneut nach Los Angeles gekommen, um ein altes Lagerhaus in einen Ausstellungsraum umzugestalten. Wieder ist Thierry dabei, um die Vorbereitungen zu dokumentieren – man sieht ihn mit seiner Kamera (!) zwischen Banksys Teammitarbeitern. Es ist Banksys berühmte Ausstellung «Barely Legal», bei der er unter anderem einen lebenden und von ihm mit Fingerfarben angemalten Elefanten einsetzt.²¹ Zudem nutzte er die Gelegenheit, um mit einer weiteren Aktion auf die Situation der als Terrorverdächtige Inhaftierten in Guantanamo aufmerksam zu machen: Banksy berichtet im *Off*, nur er und Thierry wären dafür am 11. September, dem Jahrestag des Anschlags auf das World Trade Center, nach Disneyland gefahren, um dort eine Puppe in der ikonisch gewordenen Gefangenenkleidung anzubringen (vgl. Abb. 10–11).

Er selbst sei dann «abgehauen», während Thierry die Reaktionen der Parkbesucher mit seiner Kamera aufnahm. Die Aktion sei den Sicherheitsleuten von Disneyland natürlich nicht lange verborgen geblieben und sie hätten Thierry in Gewahrsam genommen. In einem anschließenden vierstündigen Verhör habe er bestritten, etwas mit der Aktion zu tun zu haben. Er habe gelogen, was das Zeug hielt, sagt Thierry, bis man ihn schließlich, mangels Beweisen, freiließ. Dass Thierry so deutlich betont, gelogen zu haben, macht nun auch ihn zu einem potenziell unzuverlässigen Erzähler. Banksys Aktion ist in entsprechenden Presse-

21 banksyexplained.com: <https://is.gd/LL16T>.



10–11 Banksys Hände: mal mit Ehering (0:32:02) im Atelier, mal ohne (0:42:30) bei der Vorbereitung der Guantanamo-Aktion.²² Zufall, zwischenzeitliche Trennung Banksys oder ein weiterer (inszenierter) *goo?* Auch in späteren Aufnahmen trägt er keinen Ring (vgl. 1:07:41).

berichten gut dokumentiert. Es gibt auch ein wohl authentisches YouTube-Video davon,²³ das in EXIT THROUGH THE GIFT SHOP verwendet worden ist. Die Qualität dieser Aufnahmen ist deutlich schlechter als andere Bilder aus dem Freizeitpark im Film. Man sieht darauf auch nicht Thierry, und über Thierrys angebliche Verhaftung ist nirgendwo in der Presse berichtet worden.

Nach der spektakulären Ausstellung in L. A. seien die Preise für *street art* in die Höhe geschossen, wie die *voice of God* berichtet, denn es habe sich ein interessanter neuer Markt für Sammler aufgetan. Das sei nun der Zeitpunkt gewesen, so der Künstler selbst, zu dem er Thierry bat, seinen Film fertigzustellen: Er sollte darin klarstellen, dass es bei *street art* nicht darum ginge, Medienrummel zu erzeugen und viel Geld zu machen. Es gehe schlicht um Kunst.

2.6 Hauptteil 3: Thierrys Scheitern als Dokumentarfilmer:

LIFE REMOTE CONTROL

Nun musste also Thierry das machen, was insbesondere für die Dokumentarfilmtradition des *direct cinema* typisch ist: Aus 3000 Stunden Rohmaterial am Schneidetisch den eigentlichen Film gestalten. Getan hat er das zusammen mit dem Schweizer Filmemacher Joachim Levy, den man zwar im Film kurz zusam-

22 Einer Spekulation nach könnte es sich bei Banksy um den britischen Künstler Robin Gunningham handeln. Der heiratete 2006 (!) die Charity-Lobbyistin Joy Millward (vgl. [dailymail.co.uk: https://is.gd/JCdOas](https://dailymail.co.uk:https://is.gd/JCdOas)). Dass Banksy verheiratet ist, scheint auch ein Instagram-Kommentar zu belegen, den Banksy während des Corona-Lockdowns veröffentlicht hat (vgl. [stern.de: https://is.gd/l6DydG](https://is.gd/l6DydG)).

23 Vgl. [youtube.com: https://is.gd/SxP6x1](https://is.gd/SxP6x1).

men mit Guetta sieht, der aber nicht in den *credits* erwähnt wird.²⁴ Thierry beschreibt den Produktionsprozess als ein vom Zufall gesteuertes Zusammenpuzzeln von Filmschnipseln. Der Kommentator berichtet weiter, Guetta sei im darauffolgenden Frühling, also 2007, zu Banksy nach London gekommen, einen fast fertigen 90-minütigen Film im Gepäck mit dem verheißungsvollen Titel *LIFE REMOTE CONTROL. THE MOVIE*. Ein paar Sekunden des assoziativ und schnell geschnittenen Films mit zum Teil schon gesehenen *street art*-Impressionen werden eingeblendet (Dokumentarfilm im Dokumentarfilm!), bevor Banksy im *talking head*-Interview feststellt: «Da erkannte ich, dass Thierry gar kein Filmemacher war, sondern jemand mit psychischen Problemen, der eine Kamera hatte. [...] Es war ein 90-minütiger Albtraum-Trailer ... Nicht ansehbar.»

14 Minuten und 52 Sekunden aus *LIFE REMOTE CONTROL* mit dem nicht unwichtigen Untertitel *ART LIFE REALITY* sind der DVD-Fassung des Films als Extra beigegeben. Der Rest hätte, so ist im Bonus-Material nachzulesen, aus urheberrechtlichen Gründen geschnitten werden müssen («Lawyer's Edit»). In der Tat handelt es sich hierbei sicherlich nicht um ein klassisches *documentary*, so wie im Kern *EXIT THROUGH THE GIFT SHOP*. Aber warum sollte ausgerechnet Banksy darauf bestehen, einer bestimmten Norm des Dokumentarfilms entsprechen zu müssen, zumal es bekanntlich (siehe oben) sehr verschiedene Spielarten des Dokumentarischen gibt. Keineswegs sind es wild aneinandergeklebte Sequenzen, wie Thierry selbst im Hauptfilm behauptet. *LIFE REMOTE CONTROL* benutzt nach Nicols den *poetic mode* und schließt filmhistorisch an den von Lipp so bezeichneten *nonverbalen Dokumentarfilm* an. Es gibt darunter äußerst kunstvolle Aufnahmen, die man einem verrückten Amateurfilmer sicherlich nicht zutraut. *Sound* und *Bilder* sind bestens aufeinander geschnitten. Interessanterweise tritt darin auch Pedro Almodóvar auf, der in verwackelten Aufnahmen den Ratschlag gibt: «Wenn du einen Film machen willst, mach's einfach.» (0:02:00) Aus dem Interview verabschiedet er sich mit den Worten. «Gute Nacht, süße Träume. [...] Und es ist alles wahr. Das alles ist wahr.» Er dient hier also als weiterer Gewährsmann für die Authentizität der im Hauptfilm gezeigten Geschehnisse.²⁵

Einen Hinweis darauf, dass *LIFE REMOTE CONTROL* möglicherweise unter Beteiligung von Banksy entstanden ist, kann man an einer Sequenz festmachen, die ohne direkten Zusammenhang mit der *street art*-Szene unter der Überschrift «What happen to the Sex Pistols» einmontiert ist (0:09:27–0:10:12). Hier reflektiert Malcom McLaren, ehemaliger Manager der Band, deren Geschichte. Insbe-

24 Das hat später auch zu Androhung eines Gerichtsverfahrens geführt Vgl. *New York Times* vom 6.1.2011 (nytimes.com: <https://is.gd/yZvMNk>) sowie Levys Linkln-Profil: linkedin.com: <https://is.gd/RiIQsP>. Nachweisbar hatte Guetta zusammen mit Levy bereits 2001 eine Filmproduktionsfirma (3E Entertainment) gegründet.

25 Banksy scheint ein Fan von Almodóvar zu sein, denn er empfiehlt seine Filme auf seinem Twitteraccount. Vgl. x.com: <https://is.gd/7Ovpt2>.

sondere bedauere er zutiefst, dass er den Tod von Sid Vicious nicht verhindern haben konnte. Von Banksy ist bekannt, dass er, wie auch Shepard Fairey (vgl. Rennecke 2012, 56), durch die britische Punk-Ära in seinem Schaffen beeinflusst worden ist. Es gibt viele Bilder von ihm mit direktem Bezug zum Punk, darunter auch eine Portrait-Serie im Stil Andy Warhols, die Sid Vicious zeigt.²⁶

Last, but not least enthält LIFE REMOTE CONTROL immer wieder filmische Anspielungen auf die Friedensbewegung, eine politische Haltung, die Banksys Œuvre wie ein roter Faden durchzieht. Die letzte Sequenz des Films beginnt mit einem Foto von Banksys ikonisch gewordenem Graffiti «CDN-Soldiers», das er unter anderem 2006 am *House of Parliament* in London anbrachte,²⁷ gefolgt von Interviewausschnitten mit Brian Haw, der ab 2001 fast 10 Jahre auf dem Londoner *Parliament Square* campierte, um gegen die Britische Militärpolitik zu protestieren.²⁸ Mit dessen Botschaft «Love, peace, judge is for all!» endet LIFE REMOTE CONTROL.

Von einem filmischen Albtraum kann also keine Rede sein, was Banksy erneut zum unzuverlässigen Erzähler macht. Sein Verdikt markiert aber einen weiteren *plot point* in der filmischen Erzählung von EXIT THROUGH THE GIFTSHOP (ca. 0:55:00). Banksy erklärt im *talking head*-Interview, dass er nach diesem Fehlschlag die Sache selbst in die Hand nehmen wollte. Um die Bänder von Thierry neu auszuwerten, hätte er aber freie Hand gebraucht.²⁹ Und deshalb habe er Thierry dazu aufgefordert, nach Los Angeles zurückzukehren, um dort selbst ein paar Poster anzukleben, Kunst zu machen, eine Ausstellung zu organisieren. Es kommt also zum Rollenwechsel: Banksy versucht sich als Filmemacher, Guetta wird zum *street art*-Künstler; der filmisch Beobachtete wird zum filmischen Beobachter und *vice versa*.

2.7 Hauptteil 4 und Höhepunkt: Guettas *street art*-Artist-Karriere als *deadline documentary*

In den folgenden Sequenzen sieht man Guetta, wie er unter seinem selbstgewählten Künstler-Pseudonym «Mr. Brainwash» (MBW) «seinen eigenen ikonischen Stil entwickelt» (*Off*-Kommentator) und nachts großformatige Poster an die Wände von L. A. klebt. Dabei ist offensichtlich ein Filmteam, das er selbst oder Banksy engagiert haben muss, denn Banksy ist nicht mit nach L. A. gekommen.³⁰

26 Für diesen und andere kunstwissenschaftliche Hinweise zum Werk Banksys danke ich Ulrich Blanché.

27 Vgl. banksyexplained.com: <https://is.gd/uBeroh>.

28 Vgl. de.wikipedia.org: <https://is.gd/5Qx1Z3>.

29 Daraus scheint übrigens nie etwas geworden zu sein, es sei denn, LIFE REMOTE CONTROL ist nicht von Guetta und Levy, sondern von ihm geschnitten worden.

30 Im Abspann werden neben Thierry Guetta weitere neun Kameraleute gelistet!



12 Thierrys Missgeschick, eingefangen von einem anwesenden Filmteam (0:58:01).

Das wird auch in einer Szene im Stil des *Cinéma Vérité* mehr oder minder offengelegt: Thierry passiert ein slapstickreifes Missgeschick, in dem er (versehentlich?) einen Kübel Farbe in den Kofferraum seines Autos vergießt (vgl. Abb. 12). In Richtung Kamera gibt er die Anweisung: «Film das! Geht näher ran. Sieh Dir dieses Rosa an.» (0:57:59) Was die Kamera dann auch tut.

Nur «Sechs Monate später» – so eine weitere *title card* – hatte Thierry seine Künstlerkarriere bereits professionalisiert. Die *voice of God* berichtet, er hätte eine Hypothek auf seinen Klamottenladen aufgenommen, um ein eigenes großes Atelier anzumieten, indem er mit einem mehrköpfigen Team Mr. Brainwash-Kunst *en gros* produzierte. In Andy Warhols Fußstapfen betrieb er also eine *factory*, in der er – wie er im *talking head*-Interview freimütig bekennt – nur noch seine Ideen an seine Mitarbeiter weitergegeben habe.

Der folgende Teil des Films (1:01:27–1:19:59) gilt der Eröffnung von Thierrys Debüt-Ausstellung und kann als Höhepunkt der Erzählung eingestuft werden. Er folgt einer Dramaturgie, die einem ganzen Subgenre des Dokumentarfilms eigen ist, welches hier als *deadline documentary* bezeichnet werden soll. «Documentary» ist dabei auch stilistisch aufzufassen, denn solche Produktionen bewegen sich fast immer innerhalb der oben genannten Konventionen kommerzieller Dokumentarfilme. Man findet sie auch selten im Kino, sondern fast ausschließlich als sogenannte «Reportagen» im TV. Gemeint sind damit alle Dokumentarfilme, an deren Ende die Protagonisten unabweislich einen «Termin» einzuhalten haben. Das kann etwa die Fertigstellung eines neuen Hochhauses sein (SKYSCRAPER, USA 1959), es kann – sehr beliebt – die Eröffnung eines neuen Hotels (HOTEL-REPORTAGE: EINE ERÖFFNUNG DER SUPERLATIVE IN NAMIBIA, D 2016) oder Restaurants (UNSER ERSTES RESTAURANT, D 2011) sein oder der Bau eines Kreuzfahrtschiffes (HIGHTECH UND HANDARBEIT – DER BAU EINES KREUZFAHRTSCHIFFES, D 2019).³¹ Stets zieht die *deadline documentary* ihre Spannung aus Er-

31 Die genauen Produktionsdaten solcher TV-Produktionen ließen sich nicht ermitteln. Deshalb werden die Filme auch nicht in der Filmografie aufgeführt.

eignissen, welche das Einhalten der Frist dramatisch gefährden. Deshalb tut man auch gut dran, ihre Authentizität in Zweifel zu ziehen, denn wenn solche Ereignisse ausbleiben, werden schon kleine Schwierigkeiten zu Katastrophen stilisiert und notfalls Probleme wohl auch inszeniert. Fast immer münden solche Filme in eine *success story*: Das Projekt kann doch pünktlich abgeschlossen werden, alle Beteiligten sind erleichtert und feiern auf die eine oder andere Weise ihren Erfolg.

Warum sich *deadline documentaries* großer Beliebtheit beim Privatfernsehen und seinem Publikum erfreuen, lässt sich leicht erklären: Die Schauplätze sind fast immer spektakulär, Termindruck kennt fast jede und jeder, ebenso die Gefahr, persönlich zu scheitern. Der Wunsch, Teil eines erfolgreichen Teams zu sein, und sei es auch nur als Zuschauer/-in, sorgt Woche für Woche für volle Kassen beim FC Bayern und anderen erfolgreichen Sportvereinen. *deadline documentaries* haben nicht die hehren Ziele vieler Dokumentarfilmer/-innen und Dokumentarfilmbewegungen im Sinn: über bislang Unbekanntes zu informieren, Empathie für marginalisierte Personengruppen und Völker zu erzeugen, für Naturphänomene zu sensibilisieren, soziale und politische Missstände aufzudecken und zu Veränderungen aufzurufen. Sie beuten als kommerzielles Unterhaltungsangebot schlicht die Wünsche und Hoffnungen ihrer Zuschauer/-innen aus. Sie sind – wenn man so will – der *sell out* der engagierten Dokumentarfilmbewegung.

Mr. Brainwash inszenierte seine erste Ausstellung mit dem Titel «Life beautiful» im großen Stil in den Räumen eines ehemaligen CBS-Studiokomplexes und kopiert damit Banksys erfolgreiche Aktion «Barely Legal». Ziel sei es gewesen, wie Thierry im *off* erzählt, ein Art Amüsement für das große Publikum zu schaffen. Dazu stellte er weitere künstlerische Mitarbeiter an, die als Tagelöhner seine Ideen umsetzten. Drei Wochen vor Ausstellungseröffnung sei es zur Katastrophe gekommen, wie der Kommentator aus dem *off* berichtet: Thierry habe sich das Bein gebrochen, was die Einhaltung des geplanten Eröffnungstermins, vielleicht sogar das ganze Projekt gefährdete (1:04:03). Der Film betreibt einen erheblichen Aufwand, um diesen Unfall zu belegen. Gezeigt wird in schnell geschnittenen Standbildern, wie Thierry ausgerechnet beim Anbringen eines Plakats, das die Ausstellungseröffnung ankündigt, von der Leiter stürzt, sich mit schmerzverzerrtem Gesicht das linke Bein hält und in eine Klinik gebracht wird. Dort erläutert ein Arzt an Hand eines Röntgenbildes die Art der Verletzung, nämlich den Bruch eines Mittelfußknochens.

Wenn man anschließend aber sieht, wie sich Thierry in einem Schubkarren liegend mit eingegipstem Fuß durch die Hallen des Ausstellungsgeländes fahren lässt, ist das so urkomisch, dass man die Unfallgeschichte als bewusste Inszenierung zur Spannungserzeugung annehmen kann (vgl. Abb. 13–16).

Banksy erzählt im *talking head*-Interview, er habe damals von Thierrys Unfall gehört und den Eindruck gewonnen, er bräuchte etwas Hilfe. Also habe er einige Leute angerufen. So bekommt Thierry Unterstützung von professionellen Produ-



13-16 Thierrys Unfall (1:04:03-1:04:35).

erteilen, hätten diese schließlich drei Stunden vor Eröffnung selbst die Hängung vorgenommen. Die *deadline documentary* befindet sich auf ihrem Spannungshöhepunkt, gefolgt von der *success*-Story: Denn das Publikum stürmt regelrecht das Ausstellungsgelände: fast 4000 Besucher am ersten Tag (vgl. Abb. 17).

zenten wie den *street art*-Kurator Roger Gastman.³² Zudem bat Thierry selbst bekannte *street art*-Künstler, seine Ausstellung mit ihren Mitteln zu bewerben. Banksy erklärt, er habe ihm dafür ein paar Sätze geschickt, aber nie gedacht, dass sie bei den Medien so große Aufmerksamkeit erzeugen würden: «Mr. Brainwash is a force of nature, he's a phenomenon. And I don't mean that in a good way.» Banksys Sentenz, von Guetta sogleich auf großen Plakaten publiziert, brachte das Projekt auf die Titelseiten der großen Magazine wie *L. A. Weekly* und machte es zum Hype: Selbst Negativ-Werbung kann großen Zulauf erzeugen.

Während Mr. Brainwash schon vor Ausstellungseröffnung mit interessierten Sammlern über den Verkauf seiner Objekte verhandelte, galt es aber noch ein weiteres Hindernis zu überwinden: Der Kommentator erläutert, dass erst acht Stunden vor Ausstellungseröffnung seine Bilder auf das Gelände gekommen wären, «ein ungeordnetes Sammelsurium von fast 200 Werken» (1:11:13). Und während sich vor dem Eingang bereits fast 2000 Menschen versammelt hätten, wäre Thierry mit seinem Team immer noch mit der Hängung beschäftigt gewesen. Weil er obendrein lieber Interviews gab, als seinen Leuten klare Anweisungen zu

32 Im Abspann des Films wird er als «Consultant Producer» gewürdigt. Das lässt offen, ob er als solcher nur für die Ausstellung tätig war oder auch für den Film *EXIT THROUGH THE GIFTSHOP* selbst.

17 «L.A.s Kunstliebhaber waren verzaubert. Direkt vor ihren Augen wurde ein neuer Superstar geboren.» Ein posierender Fan während der Ausstellungseröffnung, in einem Arm ein Exemplar von *L.A. Weekly*, im anderen Thierry Guetta (1:16:38).



Die *voice of God* berichtet, dass Guetta am Ende der ersten Woche bereits Kunstwerke im Wert von fast einer Million Dollar verkauft hätte. Banksy kommentiert den Erfolg Guettas im *talking head*-Interview recht zynisch: Thierry sei in gewisser Weise der rechtmäßige Erbe von Andy Warhol. Der hätte ein Statement gesetzt, indem er berühmte Ikonen wiederholte, bis sie bedeutungslos wurden. Durch Thierry seien sie dann wirklich bedeutungslos geworden.

2.8 Der Schluss

Im kurzen Schlussteil des Films – hier weicht er zeitdramaturgisch etwas von Syd Fields Vorgaben ab – sehen wir Guetta im Kreis seiner Familie und Freunde, während er im *off* erklärt, er habe nun ein gutes Gefühl, als Künstler einen Ruf zu haben. Man werde mit der Zeit schon sehen, ob er ein wahrer Künstler sei oder nicht. Shepard Fairey meint im *talking head*-Interview, die Erfolgsgeschichte von Guetta zu beobachten sei vor allem anthropologisch und soziologisch sehr faszinierend, und man könne vielleicht etwas daraus lernen – schon Banksy hatte ja zu Beginn des Films versprochen, einen Film mit Moral zu präsentieren. Der gibt abschließend zu, er habe keine Ahnung, was der Erfolg Thierrys bedeute. Vielleicht sei er schon immer ein Genie gewesen, vielleicht habe er auch nur Glück gehabt. Er glaube nicht, dass sich Thierry an die Regeln (des Kunstbetriebs) gehalten habe, aber dann sollte es auch keine Regeln geben. Keine Ahnung also, was die Moral der Geschichte sei. Früher habe er immer alle Leute dazu ermutigt, Kunst zu machen. Jetzt würde er das nicht so oft tun.

Die letzten Worte gehören freilich Guetta – Banksy hatte ja zu Beginn angekündigt, dass dies kein Film über ihn, sondern über Thierry sei: Manche Leute seien der Meinung, er sei ein Kaninchen, weil er unorganisiert herumlaufe. Aber er sage: «Wartet bis zu meinem Lebensende und man wird sehen, ob ich ein Kaninchen bin oder eine Schildkröte». Die Bilder eines Baggers, der eine von Thierry mit seinem Leitmotiv, «Life is beautiful», besprühte Mauer einreißt, beenden den Film (vgl. Abb. 18). Das kann man als abschließendes Statement



18 Die Schlussbilder: Ein Bagger reißt eine Mauer mit Mr. Brainwashes Leitmotiv ein (1:22:52).

Banksys lesen, was von Mr. Brainwashes Kunst zu halten sei. Man kann darin aber auch einen Beleg für die im Film mehrfach betonte Zeitlichkeit der *street art*-Kunst sehen.

3 EXIT THROUGH THE GIFTSHOP als doppelte künstlerische Intervention

Zusammenfassend lässt sich also feststellen: EXIT THROUGH THE GIFTSHOP ist ein klug durchkomponierter Film mit einer klar nachvollziehbaren Dramaturgie, die sich im Wesentlichen auch an klassischen Mustern wie dem Dreiakt-Schema nach Syd Field orientiert. Zudem steckt er voller Referenzen auf Geschichte, Praxis und Theorie des Dokumentarfilms. Dazu passt, dass er von zahlreichen Kritikerorganisationen als Dokumentarfilm ausgezeichnet und in dieser Kategorie bei den BAFTA Awards und für die Oscar-Verleihung 2011 nominiert worden ist.³³ Aber haben wir es wirklich mit einem Dokumentarfilm zu tun? Dass EXIT THROUGH THE GIFTSHOP eine schier unglaubliche Geschichte erzählt, dass viele Szenen «gescriptet» wirken, dass manche als wahr behauptete Geschehnisse nicht zu verifizieren sind, dass der eine oder andere Schnittanschlussfehler aufzuweisen scheint, dass nicht zuletzt alle Erzählinstanzen als unzuverlässig eingestuft werden müssen, legt den Verdacht nahe: Hier liegt eine sogenannte *mockumentary* vor, also ein Film, der durch Verwendung typischer Authentizitätsstrategien des Dokumentarfilms vorgibt, einer zu sein, tatsächlich aber als inszenierter Spielfilm gelten muss (vgl. dazu Fahle 2020, S. 211–217). In der Tat ist das auch die Etikettierung, unter welcher der Film in den meisten Werkverzeichnissen firmiert, so auch bei Wikipedia.³⁴ Demgegenüber steht aber, dass wesentliche Ereignisse,

33 Vgl. [de.wikipedia.org: https://is.gd/JM3sFV](https://is.gd/JM3sFV).

34 Ebd. Zur Diskussion des Films als Mockumentary vgl. auch Preece (2012), Mathews (2014) und Schantz (2018).

die im Film zu sehen sind, über zahlreiche afilmische Quellen und Augenzeugen als «so geschehen» verifiziert werden können, etwa Guettas geschäftlicher Erfolg in L. A., seine Leidenschaft für Videoaufnahmen, seine Zusammenarbeit mit Joachim Levy, die Bekanntschaft mit Shepard Fairey und *last, but not least* seine Ausstellung «Life is beautiful» 2008 sowie seine anschließende Anerkennung als *urban artist*-Künstler durch den Kunstmarkt.³⁵

Banksy selbst hat über seine Pressesprecherin Jo Brooks verlautbaren lassen: «It's a film about a man who tried to make a film about me. Everything in it is true, especially the bits where we all lie.»³⁶ Das kann man als ironisches Eingeständnis dessen verstehen, was auch die Filmanalyse erbracht hat: Teile des Gezeigten sind authentisch, andere aber hinzugedichtet. Als trotzdem «wahr» kann man aber auch die inszenierten Teile ansehen, wenn man sie als Teile einer künstlerischen Intervention betrachtet, wie sie der *street art*-Kunst generell zu eigen ist. Interveniert wird mit EXIT THROUGH THE GIFT SHOP nicht, oder nicht nur, der öffentliche Raum, in dem Guerillakunst-Aktionen stattfinden, an denen wir wiederum als Zuschauer/-innen teilhaben dürfen, sondern interveniert wird in das gesellschaftliche und ökonomische System des Kunstmarktes insgesamt. Interveniert wird aber auch in den öffentlichen Raum des Kinos, indem das Diskurssystem des Dokumentarfilms ausgestellt und diskutiert wird. Eine *mockumentary* liegt hier keineswegs vor, denn es ist ganz offensichtlich nicht Absicht der Filmemacher, Zuschauer zu «mocken», sondern sie an einem Kunstereignis teilhaben zu lassen. Wenn Kunst Teil der Realität ist und Realität Teil der Kunst, ist eine Unterscheidung zwischen Kunst, Realität und Leben nicht mehr sinnvoll: ART LIFE REALITY – der Untertitel von LIFE REMOTE CONTROL!

Unter dem Strich und mit Bezug auf das Thema des vorliegenden Bandes handelt es sich um einen formvollendeten Geniestreich: Auf der einen Seite wird mit der Geburtsgeschichte von Thierry Guetta der mögliche Tod einer Kunstbewegung eingeläutet, deren Markenzeichen einst Authentizität war. Nicht mehr *street credibility* begründet seinen Ruhm als Mr. Brainwash, sondern seine geschickte Ausbeutung der Kunstmarktmechanismen, unterstützt durch professionelle Marketingexperten und – Ironie der Geschichte – von Künstlern der *street art*-Bewegung selbst (vor allem Banksy und Shepard Fairey).³⁷ Vorgeführt wird uns das auf der anderen Seite in einem Filmgenre, das einst mit dem Anspruch angetreten ist, den Zuschauern eine authentische Geschichte zu erzählen, aber

35 Vgl. die Recherchen der Los Angeles Times: latimes.com: <https://is.gd/CSZB4J>.

36 theguardian.com: <https://is.gd/X41bv4>.

37 In gewisser Weise hat Banksy (und sein Team) mit «Mr. Brainwash» sein negatives *alter ego* geschaffen: den «Wario» zu «Mario». Mr. Brainwash repräsentiert alles, was man Banksy selbst zum Vorwurf gemacht hat: Verrat an der Graffiti- und *street art*-Szene, egomanische Selbstinzenierung und gnadenlose Kommerzialisierung. Man könnte von einem Sündenbock sprechen, der hier in die filmische Wüste geschickt wird.



19 Das 2022 eröffnete Mr. Brainwash Museum.³⁸

im vorliegenden Fall an vielen Stellen inszeniert erscheint und sich dramaturgischer Strategien kommerzieller Produktionen wie der *deadline documentary* bedient.

Banksys künstlerische Intervention hatte jedenfalls nachhaltige Wirkung: Thierry Guetta ist als Mr. Brainwash bis heute ein erfolgreicher *urban art*-Künstler, dessen Werke unter anderem von der schweizerisch-deutschen Galerie Fluegel vertrieben werden.³⁹ Ein kleiner Mr. Brainwash ist dort für etwa 1.200 Euro zu haben, für großformatige Werke muss man über 28.000 Euro investieren. 2022 hat Guetta sein eigenes «Mr. Brainwash Art Museum» in Beverly Hills eröffnet (<https://mrbrainwashartmuseum.com>) – ohne Zweifel ist Mr. Brainwash authentisch (vgl. Abb. 19).

38 Quelle: mrbrainwashartmuseum.com: <https://is.gd/tRJYju>.

39 Vgl. frankfluegel.com: <https://is.gd/Be5mlo>.

Filmverzeichnis

- BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927), Regie: Walter Ruttmann.
- CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (F 1961, dt. CHRONIK EINES SOMMERS), Regie: Jean Rouch, Edgar Morin.
- DRIFTERS (GB 1929), Regie: John Grierson.
- LAST EXIT THROUGH THE GIFTSHOP (GB 2010), Regie: Banksy.
- LIFE REMOTE CONTROL. ART LIFE REALITY. (USA [?] 2011) Regie: Thierry Guetta [?].
- NANOOK OF THE NORT (USA 1922, dt. NANOUK, DER ESKIMO), Regie: Robert Flaherty.
- Человек с киноаппаратом, (SU 1929, dt. DER MANN MIT DER KAMERA), Regie: Dsiga Wertov.
- PRIMARY (USA 1960), Regie: Robert Drew.

Podcast

- Banksy – Rebellion oder Kitsch* (D 2023), 9-teiliger Podcast. Autorin und Host: Gudrun Schütz, Produktion RBB. Abrufbar in der ARD-Audiothek. rbb-online.de: <https://is.gd/6hDRkd>.

Literaturverzeichnis

- Baumgardt, Carsten (2010): *Banksy – EXIT THROUGH THE GIFT SHOP*. film-starts.de: <https://is.gd/Uumqov>.
- Derwanz, Heike (2013): *Street Art-Karrieren. Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt*. Bielefeld: Transcript.
- Fahle, Oliver (2020): *Theorien des Dokumentarfilms. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Field, Syd (2000): *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch* [1984]. Übers. aus d. am. Engl. von Brigitte Kramer. 12. Aufl. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Fludernik, Monika (2008): *Erzähltheorie*.

- Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kammerer, Ingo / Kepser, Matthis (2014): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. Eine Einführung. In: Kammerer, Ingo / Kepser, Matthis (Hg.): *Dokumentarfilm im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider, S. 11–72.
- Lipp, Thorolf (2012): *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren.
- Mathews, Peter (2014): «The Rise of the Fakumentary». In: *The Journal of Literature and Film* 1, S. 247–264.
- Neuendorf, Henri (2016). «Who Is Banksy? We rank the 10 most plausible theories». *Artnetnews* vom 13.10.2016. artnet.com: <https://is.gd/IVy7bJ>.
- Nichols, Bill (2010): *Introduction to Documentary*. 2. Aufl. Bloomington/Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Otway, Fiona (2015): «The Unreliable Narrator in Documentary». In: *Journal of Film and Video*, 3–4, S. 3–23. jstor.org: <https://is.gd/zoUZwo>.
- Preece, Chloe (2011): «Media Review. A Banksy Film. EXIT THROUGH THE GIFT SHOP». In: *Journal of Macromarketing* 4, S. 436–439. DOI: 10.1177/0276146712449741.
- Reinecke, Julia (2012): *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. 2. Aufl. Bielefeld: Transcript.
- Schantz, Miriam von (2018): *The Doc, the Mock and the What? Events of reading, Mockumentalities and the Becoming-Political of the Viewing Subject*. Örebro: Örebro University Press. diva-portal.org: <https://is.gd/rEaUTP>.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*. München: Beck. Alle angegebenen Internetquellen zuletzt eingesehen am 1.5.2023.

Jutta Keßler

Homo authenticus versus homo politicus?

Das Spannungsfeld der Authentizität in seiner Bedeutung für die Menschenbildung

Der Dämon der Echtheit (Prolog)

«Ob in der ›Unmittelbarkeit‹ des Sensualismus, in der ›Natürlichkeit‹ der Empfindsamkeit, in der ›Ursprünglichkeit‹ der Romantik, im ›Wesen‹ des deutschen Idealismus, im ›Leben‹ der Lebensphilosophie – spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist Authentizität ein geheimer Leitstern des kritischen Diskurses» (Schlich 2002, S. 1). Von einem «Dämon der Echtheit» (Saltzwedel 2000) umtrieben, behaupten die Vorstellungen von einer lebendigen oder auch zu neuem Leben zu erweckenden Authentizität auf offenkundige Weise ihre Macht im Denken und Reden der Menschen und bestimmen den Ton der Zeit. Das war nicht nur im Millennium so, als meine Habilitationsschrift *Literarische Authentizität* erschien. Laut einem Eintrag im Internetportal *Karrierebibel* zum Stichwort ›Authentizität‹ wird ›authentisch‹ heute sogar rund 15 Millionen Mal mehr als noch vor zehn Jahren bei Google sehnsüchtig gesucht. Bei *Google Trends* liegt das Interesse seit 2004 zu 100 Prozent in Deutschland, in den USA hingegen geht es gegen Null (Österreich und die Schweiz liegen bei 87 und 71 Prozent). Woher diese Sehnsucht nach Authentizität? Was erwartet der moderne Mensch vom Authentisch-Sein? Welche Hoffnungen firmieren im sperrigen Begriff ›Authentizität‹?

2020 hat der Literaturwissenschaftler Erik Schilling Authentizität als *Karriere einer Sehnsucht* nach Wahrheit, Übersichtlichkeit und Kontrolle nachvollzogen bis hin zu dem Punkt, wo das Ganze in einen Verlust von Pluralität, Toleranz und Freiheit umschlägt. Er plädiert deshalb für den Abschied von Eindeutigkeiten und die Akzeptanz von Widersprüchen im eigenen und fremden Verhalten. Spricht aus diesem resoluten Schluss nicht abermals eine Sehnsucht, eine, die besser ist als die nach eindeutiger Authentizität? Gibt es gar, wie der Psychologe Scott Barry Kaufman 2019 in seiner *Suche nach dem wahren Selbst* es sieht, eine Konkurrenz zwischen einer kranken und einer gesunden Authentizität?

Helmut Lethen stellte bereits 1996 bedauernd fest, dass es «kein ruhige[s] Feld [ist], das wir auf der Suche nach gegenwärtig kursierenden Authentizitätsformeln betreten» (S. 227). Trotz dieses beunruhigenden Befunds konnte der bekannte Germanist und Kulturwissenschaftler unter verschiedenen *Versionen des Authentischen* «immer die gleiche Topografie» ausfindig machen: «immer liegt das Authentische unter einem modernen Konstrukt, das als Oberfläche begriffen wird, die durchdrungen werden muss» (S. 229). Lethens Diagnose ist auch heute noch aufschlussreich und soll deshalb zunächst rekapituliert werden. Um es gleich vorwegzunehmen: Trotz verfahrenstechnischer Vergewisserung bleibt in den *Versionen* das Authentische als eine Innerlichkeit zurück, auf die sich epistemologisch nichts Haltbares gründen lässt. Im Sinne eines *quod erat demonstrandum* endet man dort, wovon man ausgegangen war: dass Authentizität «offenbar» kein «sicheres Kriterium zur Orientierung ist» (S. 227). Substanziell beinhaltet der Begriff also fast nichts. Authentizität scheint lediglich ein ephemeres Kultphänomen zu sein – Schall und Rauch. Man kann dieses scheinbar Flüchtige nicht in Flaschen abfüllen oder auf Knopfdruck bei Amazon bestellen. Es ist aber immerhin so interessant, um darüber zu schreiben ... Das herbeigewünschte Seltsame oder «Tolle» hat sogar – wer würde das vermuten in einer Zeit der drastisch verkürzten Aufmerksamkeitsspannen? – mit Ausdauer und Anstrengung zu tun, mit Können und Kunst.

Der Kult des Demaskierens (Exposition)

Helmut Lethen begreift Authentizität als einen Kult des Demaskierens, der im Gefolge von Freuds Psychoanalyse populär geworden ist. In seiner Studie *Sincerity and Authenticity* hat Lionel Trilling [1972] diesen Zusammenhang zuerst bedacht. Die deutsche Ausgabe mit dem melancholischen Titel *Das Ende der Aufrichtigkeit* (1983) bilanziert eher traurig einen Verlust und verheißt nichts Gutes. Dabei geht es um einen mitreißenden Kult der Entdeckungsfreude! Gemeint ist diejenige Geisteshaltung, der es stets um die Authentizität der anderen zu tun ist, um die «systematische Untersuchung von Täuschung und Selbsttäuschung und

Enthüllung einer darunter verborgenen Wahrheit» (1983, S. 133). Die Motivation zu solcher Arbeit am fremden Wesen bezieht sich aus der Überzeugung, «geistig, praktisch und (nicht zuletzt) moralisch Gewinn daraus [zu ziehen], wenn man [dieses] entschlossen ans Tageslicht holt» (ebd.).

Neben einer souverän entlarvenden Geisteshaltung erkennt Lethen Authentizität als konkretes Ereignis, das durch seinen «Intensitätswert» aus einem Kontinuum herausragt (1996, S. 215). Er nimmt dafür die zentralen Begriffe aus Roland Barthes' letztem veröffentlichten Buch *Die helle Kammer* (1980, dt. 1989) zu Hilfe: *studium* und *punctum*. Bei letzterem geht es angesichts von Fotografien um «ein [punktuelles] Detail, etwas [...] zufällig Absplittendes, das mich – mitten im *studium*? – überfällt» (Lethen 1996, S. 215). Weil Lethen Authentizität als eine nahezu unmögliche, weil rein zufällige Möglichkeit entwirft, spricht aus den von ihm untersuchten *Versionen des Authentischen* eine Haltung der Sehnsucht: «wahrscheinlich ist der Begriff ›Sehnsucht‹ noch das Präziseste [...] unserer Überlegungen – Genaueres lässt sich zur Authentizität nicht sagen. Zumindest scheint das ihr erstes Merkmal» (ebd., S. 229).

Authentizität markiert also exklusive, von Sehnsucht lebende «Kultzonen» (ebd., S. 227). Über Lethen hinausgehend lassen sich diese spezifischen Sehnsüchte zumindest genauer bestimmen: als Gegenteils-Sehnsüchte. Wie jeder Süchtige ist auch der kultivierte Sehnsüchtige ein Suchender; er sucht nach dem, was er im eigenen Leben vermisst. Reiche träumen von der Armut, Asphaltliteraten vom Landleben, Zentralbeheizte vom Lagerfeuer, Ungläubige von der Religion, Kalendergepeinigte von der mystischen Zeitlosigkeit, Komplizierte von der Einfachheit, Gelangweilte vom erlösenden Kick.

Lethens Arbeit steht unter dem Vorzeichen der Substantivierung des Adjektivs, das dem Begriff ›Authentizität‹ zugrunde liegt: das Authentische. So wird das kristallisierte Phänomen verflüssigt und können konkrete *Versionen des Authentischen* aufgesucht werden. Diese praktische Einstellung wird aber unterlaufen von einer virulenten Vorstellung, die abstrakt und überaus pathetisch ist: Authentizität – das ›absolut Andere‹ (ebd., S. 224)! Durch diesen maßlos überhöhten Anspruch misst Lethen der scheinbaren Kontingenz der Bedeutungen des Authentizitätsbegriffs zu viel Bedeutung bei, lässt sich entmutigen und dazu verleiten, die Ergründung des Phänomens für obsolet zu erklären (ebd., S. 209). Er kapriziert sich ersatzweise auf «Verfahren», welche «den Effekt des ›Authentischen‹ auslösen können», selbst bei Leuten wie Lethen, die «die Möglichkeit von Authentizität eher skeptisch einschätz[en]» (ebd., S. 227). Wenn das Phänomen sich als Effekt geltend macht, wäre es *per se* im eigenen Erleben aufzusuchen. Das eigene Erleben als Analyseinstrument aber zu ignorieren und Authentizität als Verfahren zu technisieren, offenbart eine eigentümliche Hassliebe zu einem als ambivalent erfahrenen Gegenstand des Interesses. Implizite Vorannahmen, sei es die des Zweifels an der Möglichkeit eines unmittelbaren Austausches (ebd., S. 209), sei es

die eines als «absolut Anderes» verfolgten konkreten Effekts, treiben so ihr verwirrendes Unwesen (vgl. Schlich 2002, S. 18 f.).

Mit Authentizität können offenbar «keine klaren Schnittstellen zwischen Natur und sozialer Konstruktion [...] bezeichnet werden» (Lethen 1996, S. 209). Lethen schlägt deshalb vor, nur noch ironisch mit Authentizität zu verfahren und «verschiedene Grade der Künstlichkeit» zu unterscheiden (209). An dieser Stelle ist aber der vor lauter pathetischen Sehnsüchten vernebelte Kopf wieder aus dem Sand zu holen. Zur Ausnüchterung ist eine Feststellung von Wolfgang Welsch hilfreich. Der Philosoph hat bei Gelegenheit seiner Ausführungen über die *Künstliche[n] Paradiese* (1996) der elektronischen Medien klargestellt: «Natürlichkeit» ist ebenso wenig wie «Künstlichkeit» eine absolute Größe. Vielmehr handelt es sich bei den Begriffen «Natur» und «Kultur» um «Hinsichten, Perspektiven, Relationen. [...] Es gibt nicht künstliche und natürliche Welten *per se*, sondern nur vergleichsweise natürliche bzw. künstliche Welten. Künstlichkeit und Natürlichkeit bilden – wie andere Reflexionsbegriffe auch – jeweils ein Paar» (S. 297). Authentizität im Sinne eines Katalysators für natürliche Ursprünglichkeit inmitten künstlicher Überformungen beinhaltet also mindestens einmal eine «Pflicht zu Doppelreflexion» (ebd.; vgl. Schlich 2002, S. 19).

1 Die Anthropagogik (Anagnorisis)

Mit dem Begriff «Authentizität» bewegt man sich unversehens in dünnen geistigen Lüften. Obgleich eine gelehrte Bezeichnung für Ursprüngliches, Natürliches und echter, wahrhaftiger, glaubwürdiger Aufrichtigkeit und unmittelbarer Einfachheit, sorgt die systematische Beschäftigung mit Authentizität für Konfusion. Die akademische Traktierung verstetigt, was der inflationäre Gebrauch des Begriffs im Zuge seiner jetzt mehr als 200 Jahre anhaltenden Konjunktur ohnehin mit sich bringt: Die unerwartete Plötzlichkeit, mit der sich ein intensiver, mitreißender, begeisternder – authentischer! – Effekt geltend macht, gerät, wenn man sie verfolgt, immer mehr aus dem Blick. Authentizität teilt so das Schicksal anderer Begriffe moderner Lebensweise wie beispielsweise Ganzheitlichkeit. Als modische Terminologie fallen sie der Oberflächlichkeit, Schnelllebigkeit und Beliebigkeit zum Opfer (Kröchy 1997, vgl. Schlich 2002, S. 20). Sie verbleiben in der Sphäre eines *Jargons der Eigentlichkeit*, den Adorno bereits 1964 auf beißende Weise destruiert hat, weil er nur der Flucht aus gesellschaftlich strukturierten Verhältnissen diene.

Bedenkt man zusammen mit dem *Wörterbuch des Gutmenschen* (1995) kritisch die kulturkritischen, einer moralisch-ethischen Anwendung entsprungene Thematisierungen von Authentizität seit den 1960er-Jahren, dann artikuliert sich hierin ein «aggressive[s] Bedürfnis nach heiler Welt und gutem Gewissen» (ebd., S. 9). Wie etwa die Begriffe «Erlebnisgesellschaft», «Körpersprache» oder «Le-

benzuzusammenhang» erweist sich «Authentizität» als Vokabel aus dem Wortschatz des Gutmenschentums, bei welchem «Welt und Menschheit als Ganzes» «besonders beliebt [sind]» (ebd., S. 11). Im *Wörterbuch des Gutmenschen*, das sich – laut Untertitel – kritisch mit *Plapperjargon und Gesinnungssprache* befasst, hat Authentizität den Stellenwert eines Hieb- und Stichwortes mit Option auf ein handfestes Schlagwort. Deshalb nimmt der Artikel *Authentizität* kulturpessimistische Sichtweisen ins Visier, die im Zeichen von Authentizität gegen die Künstlichkeit und Verderbtheit der Welt anrücken. Sei die Mahnung, im China-Restaurant authentisch mit Stäbchen zu essen, noch harmlos gewesen, so ist es spätestens dann heikel geworden, «als im Laufe der 80er Jahre die Kulturkritiker verstärkt den Begriff besetzten» und die Welt sehnsüchtig als eine *tabula rasa* imaginierten (ebd., S. 21). Denn: «Gefragt ist das Ursprüngliche, das Natürliche, der unverdorbene Zustand, das Naturwüchsige, also alles, wo möglichst noch keine Menschenhand manipuliert und herumgepfuscht hat» (ebd., S. 22, vgl. Schlich 2002, S. 28 f.).

Authentizität eröffnet einen Teufelskreis und reißt hinein in einen Strudel an Definitionen, Auffassungen, Bemühungen. «Authentizität» lehrt die begriffsgeschichtliche Binsenweisheit, dass es die eine ultimative Definition nicht geben kann (vgl. Schlich 2002, S. 1–14). Begriffe sind heuristische Werkzeuge, die man als solche schätzen können sollte und mit zunehmender Geschicklichkeit handhaben kann und darf. Auf Letztgültigkeit scheinen es aber gerade die Exegeten des Begriffs Authentizität immer wieder abgesehen zu haben. Jedenfalls wirkt im Zusammenhang von Authentizität die Fixierung auf ein Endprodukt ziemlich grotesk. Christian Strubs *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität* (1997) zeigt dies beispielhaft. Er müht sich ab an einer «möglichst allgemeine[n] Formulierung» eines «Authentizitätsproblems» (ebd., S. 8). Darstellung und darstellungsunabhängiges Thema sind die beiden Größen, mit denen er bei seiner Aufräumaktion in der Rumpelkammer «Authentizität» operiert (vgl. Schlich 2002, S. 16 f.).

Bei Thematisierungen von Authentizität handle es sich um «Metabehauptungen», welche die «Darstellungen dieses Darstellungsunabhängigen» in den Blick rücken (Strub 1997, S. 8). Dabei wird es möglich, «Authentizitätsstrategien» zu beschreiben und – gemäß dem «Kult des Demaskierens» – zu entlarven als Mittel, Unmittelbarkeit zu prä tendieren, als «Versuch [...], vergessen zu machen, dass Darstellungsmittel benutzt werden» (ebd., S. 13). Die Auffassung von Authentizität als Versuch, «die Vermitteltheit der Darstellung zu durchbrechen» (ebd., S. 14), stellt folgerichtig Darstellung grundsätzlich unter Betrugsverdacht – und erweist sich als einigermaßen unbeholfen: Insofern das Darstellungsunabhängige *per definitionem* von der Darstellung abhängig ist, greift ein Ansatz zu kurz, der ein Darstellungsunabhängiges zum Ziel seiner Überlegungen zu Authentizität macht und fiktionale oder faktuale Texte auf die Opazität oder die Transparenz ihrer Strategien hin durchschauen will. Ob und inwiefern ein Briefroman oder eine

Doku-Fiktion auf verdichteten Fakten oder faktischen Verdichtungen beruht? Gleichviel. Hier zeigt sich einmal mehr, wie problematisch es ist, einer Kategorie wie Authentizität, die offenbar jeglichen Dichotomisierungen spottet, mit Hilfe eines dichotomen Rasters beikommen zu wollen (vgl. ebd., S. 17).

Verfolgt man Authentizität als ein *factum brutum*, verliert man das Phänomen aus dem Blick und bekommt womöglich Panik. Der konkrete Effekt des Authentischen hingegen wird über zeichengelenktes Mitmachen – *Sympraxis* – erfahren und der Kommunikation zugänglich.¹ Als Modell kann die *Methode Clown* (Karnath 2009) gelten. Der Clown ist Grenzgänger zwischen Publikum und Akrobaten, zwischen Programm und Pausen. Patch Adams, der berühmte Arzt, der auf die heilsame Kraft des Humors (vgl. Keßler 2024) in seiner klinischen Arbeit setzte, erzählte, wie ihm einmal in einer Klinik davon abgeraten wurde, ein autistisches Kind zu besuchen. Patch ging geradewegs zu diesem Kind. Es saß auf seinem Stuhl, starrte ins Leere und schaukelte mit dem Oberkörper vor und zurück, vor und zurück (vgl. Karnath, S. 125). Patch setzte sich neben das Kind und machte es ihm eine halbe Stunde lang nach, «bis plötzlich das Kind inne hielt und Patch in die Augen sah. Die erste Kommunikation seit Jahren, ermöglicht durch das Prinzip der wohlwollenden Imitation, dem naiven Ja-Sagen zum aktuellen Zustand des Kindes, der Neugierde und körperlichen Empathie des Clowns» – eine vitale, energetisch aufgeladene, körperlich-emotionale Kommunikation (ebd., S. 124f.).

Mit der Ausrichtung am Stil als Art der Handlungsdurchführung und Treffpunkt von Produktion und Rezeption (vgl. Schlich 2002, S. 21 f.) eröffnet sich eine wesentlich spielerische Zwischensphäre zwischen allzu platter Bodenhaftung und allzu abgehobenen Scheingefechten. Diese mittlere Ebene ist ebenso charakteristisch für die hier herangezogenen drei Bereiche menschlicher Betätigung: das Theater, die Pädagogik und die Rhetorik.

Beim Theater nimmt die theoretische Anschauung (*théa*) ihren feierlichen Ausgang. Das Theater ist Inbegriff der eigentümlichen Paradoxie menschlichen Daseins. Freud hat in seiner Abhandlung *Über den Gegensinn der Urworte* (1910) gezeigt, dass unser Bewusstsein dazu neigt, Einheitliches in Gegensätze zu spalten und dass es heilsam ist, diese organisch angelegte Einheit durch bewusste Integration der Informationen aus beiden Gehirnhälften wieder herzustellen.² Für den Gegensatz *«Theorie versus Praxis»* hat der Sozialpsychologe Kurt Lewin diese

1 Zur Methode der *Sympraxis* siehe meine Arbeiten, insbesondere zu Elfriede Jelineks *Lust* (1994), zu Novalis (2002) und zu Döblin (2007).

2 Das lateinische Wort *altus* bedeutet *«hoch»* und *«tief»* zugleich, das griechische *pharmakon* *«Gift»* und *«Heilmittel»*, das englische *gift* beinhaltet ein *«giftiges, womöglich heilsames Geschenk»*, aus dem lateinischen *clamare* für *«schreien»* ist auch das englische *«calm»* für *«Stille hervorgegangen, im Deutschen sind «stumm» und «Stimme» miteinander verwandt, siccus heißt «trocken», steht aber dem sucus, «Saft», nahe, usw. Vgl. Dethlefsen 2000, S. 34.*

Integration mit der geflügelten Formel ‹Es gibt nichts Praktischeres als eine gute Theorie!› vollbracht. Pädagogik ist der Oberbegriff für Erziehungswissenschaft und Erziehungswirklichkeit, Treffpunkt der Akteure ‹Erziehende› und ‹zu Erziehende› und Probehandeln in dramatisierten Schlüsselszenen. Erziehungssituationen, in denen ein Mensch mit Blick auf das übergreifende Erziehungsziel ‹Mündigkeit› (Heinrich Roth) Rollenhandeln zuerst einübt, sind also die Urszene sozialen Rollenhandelns. Die Schauspielkunst, insbesondere das Amateur- und Improvisationstheater, in dem Authentizität als Katalysator psychosozialer Erfahrung fungiert, greift darauf zurück, um es bewusst zu machen, zu verfeinern und zu vertiefen. Pädagogische Mündigkeit ist in dreifacher Weise gesellschaftlich determiniert: Sie setzt sich zusammen aus Selbst-, Sozial- und Sachkompetenz. Dieser Anforderung muss sich ein **sozialer Akteur**, entsprechend der **Positionen, die er im Laufe seines Lebens einnimmt**, situativ stellen können und sie zu einem Dreiklang vereinen. Authentizität wird so zu einer lebenslangen Lernaufgabe.

Die Rhetorik fokussiert beim Ineinander von Sprechen und Handeln das gesprochene Wort. Die kunstvolle, stilistisch durchformte Rede spekuliert auf das, was der größte politische Redner aller Zeiten, Marcus Tullius Cicero, den *motus animi* genannt hat: die Überwältigung der Zuhörerschaft, um politische Entscheidungen herbeizuführen. An prominenter Stelle der europäischen Kulturgeschichte haben die frühauflärerische Hofkritik und der aus ihr hervorgehende Kult der Empfindsamkeit der rhetorischen Überwältigungstechnik den Kampf angesagt. Diese zeitypische Strömung hat gegen das Ethos des Adels eine neue, menschlichere Welterklärung gesetzt und für die Durchsetzung nicht-rhetorischer Verhältnisse plädiert. Allen Grabgesängen im Kielwasser der Aufklärung auf den Tod der Rhetorik zum Trotz betreibt die Hofkritik aber ziemlich gute Überzeugungsarbeit, wenn sie die *Redlichkeit* als rechten Gebrauch *der Rede* begreift: Die Rede sei eine von Gott verliehene Gabe – und eine natürliche ‹Sprache des Herzens› ihre ideale Entsprechung (vgl. Schlich 2002, S. 55 f.).

Desintegration, Delegation und Projektion sind bei den Artikulationen des *Ungenügens an der Normalität* (Pikulik 1979) am Werk.

Der im romantischen Zeitraum um 1800 sich breit machende *Gefühlskult* ist als Station des sich herausbildenden bürgerlichen Bewusstseins stereotyp, öffentlich-strategisch und damit genau das, was seine Verteidiger der Gegenseite anlasten. Er verfolgt eine unausgesprochene *Leistungsethik* (Pikulik 1984). Die ‹Sprache des Herzens› der empfindsamen Redlichen kommt nicht ohne Bezug auf die rhetorische Instrumentalisierung des Körpers aus. Sie ist und bleibt eine rhetorisch kalkulierte *eloquentia cordis*, auch wenn sie nicht auf die Beredsamkeit des menschlichen Körpers als Ganzem setzt, sondern nur auf ein Organ: die bloße Stimme mitsamt dem artikulierenden Mund. Das ist eine echte Verkümmernung, will man der 7-38-55-Regel des US-amerikanischen Psychologen Albert Mehra-

bian folgen, wonach nur 7 Prozent der menschlichen Mitteilung verbalsprachlicher Natur sind, 55 Prozent hingegen durch die nonverbalen Möglichkeiten von Gestik, Mimik, Körperhaltung und Stellung im Raum sowie 38 Prozent von der paraverbalen Ebene durch Stimmhöhe, Sprechtempo und Klang gesteuert werden (vgl. Mehrabian 2017).

Das Miteinander-Sprechen ist eine komplexe Angelegenheit, deren rhetorische Disziplinierung offenbar unhintergebar ist. Um sich von dieser Allgegenwart abzugrenzen, müssen die Redlichen ihre eigene verschworene Gesellschaft gründen und *Moralische Wochenschriften* herausbringen, in denen sie dem Begriffspaar ‚Aufrichtigkeit versus Verstellung‘ einen prominenten Platz zuweisen und den *homo authenticus* gegen den *homo politicus* ausspielen. In ihrer Propaganda bezichtigen sie den taktvoll kalkulierenden höflichen *homo aulicus* des Betrugs: Dieser verstoße gegen das Ideal der Transparenz von Innen und Außen und missbrauche so die Rede als Gottes Geschenk an die Menschheit. Das pauschal als ‚die Gesellschaft‘ apostrophierte Gegenüber erscheint anonym, machtvoll und unbeweglich. Zum Vorschein kommt ein feudalistisch-autoritatives Gefälle, das sich im dualistischen Denken offenbar erhalten hat. Der Kampf geht so ungewollt immer auf Kosten dessen, was gewichtig in die Waagschale geworfen wird. Authentizität, Individualität und Intimität, als statische Größen aufgefasst und für einen Dualismus vereinnahmt, werden um ihr Potenzial gebracht, Oppositionen zu transzendieren. Damit begibt sich der Angreifer gleichzeitig seiner Schlagkraft.

Erst 250 Jahre später gelingt es dem Kommunikationspsychologen Friedemann Schulz von Thun, die bis heute mentalitätsprägende Differenz ‚Aufrichtigkeit versus Verstellung‘, und mit ihr die spannungsreiche Debatte über die Funktionalisierung des menschlichen Ausdrucksvermögens, in eine dynamische Balance zu bringen. Die auf Aristoteles zurückgehende grundsätzliche Quaternität basaler menschlicher Werte veranschaulicht die Aussichtslosigkeit eines binären Schwarz-weiß-Denkens und liefert den «Universalschlüssel», «wenn es darum geht, abstrakte Werte in Tugenden und gelebte menschliche Qualitäten zu verwandeln» (Schulz von Thun 2010, S. 16). Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Erwachsenenbildung, von der auch Schulz von Thun ausgeht, hat der inzwischen emeritierte Trierer Erziehungs- und Bildungswissenschaftler Horst Dräger in seinem Open-Access-Dokument *Aufklärung über Andragogik* (2017) gründlich dargelegt und erhellt. Andragogik ist kulturgeschichtlich der Pädagogik vorgelagert. Die Akteure der Pädagogik in Wissenschaft und Praxis beharren zwar darauf, dass Pädagogik «die ursprüngliche und eigentliche Erziehung» sei (ebd., S. 151). Das ist aber nur die individualgeschichtliche Sichtweise, wonach die Andragogik «Weiterbildung ist auf der Grundlage der Pädagogik» (ebd.). Diese Auffassung «ändert [aber] nichts an der Tatsache, dass die innovativen kulturellen Errungenschaften auf der Ebene der Erwachsenen intragenerationell gesellschaftlich distribuiert und implementiert werden» (ebd.).

Gebührt der Andragogik kulturgeschichtlich ein Primat vor der Pädagogik, so behauptet sie kulturtheoretisch zumindest einen wichtigen Platz neben der Pädagogik. Jedenfalls hat die Kulturtheorie der Makroepoche ‚Aufklärung‘ inmitten des *furor paedagogicus* jener Zeit den Zusammenhang von Andragogik und Pädagogik als Menschenbildung – Anthropagogik – thematisiert. Lernen ist auf diesem Niveau der Anschauung nicht mehr nur eine Angelegenheit von Kindergärten, Schule und Ausbildung, schon gar nicht von einer Weiterbildung, wenn sie als freiwilliger Luxus, als Verlegenheit oder unfreiwillige Nötigung missverstanden wird. Lernen ist vorzüglich eine notwendige Angelegenheit von Erwachsenen. Nicht nur, um ein anständiges Vorbild zu sein. Vielmehr haben Erwachsene eine existenziell begründete Verpflichtung, das bestmögliche menschliche Miteinander auf den Weg zu bringen und zu gestalten. Ausgehend von der Tatsache, dass der Mensch gegenüber anderen Lebewesen sich dadurch auszeichnet, dass er lernbedürftig, aber auch lernfähig ist, beruft sich Anthropagogik auf die Urszene des lebendigen und lebenslangen Mit- und Voneinander-Lernens und die sorgsame Erarbeitung jenes Wissens, welches die Menschheit als bloße solche erst bildet.

So hat die Personalunion von Theater und Theorie in Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) noch selbstverständlich die ganze Menschheit vor Augen gehabt. Wenn Friedrich Schiller Authentizität zur menschlichen Ganzheitlichkeit ausbuchstabiert und diese im Modus des zweckfreien Spielens verwirklicht sieht, ist das keine kindische Nebensächlichkeit. Die Ausöhnung von Verstand und Gefühl, Fantasie und Wirklichkeit, Ernst und Spaß in der heiteren Sphäre einer zweipolig ausbalancierten Verhaltensweise ist eine anthropologische Notwendigkeit von großer Bedeutung: für die Selbsterziehung Erwachsener und die Entwicklung des menschlichen Potenzials. Deshalb wird jetzt Authentizität zum Namen einer Qualität, die als überzeitlich präexistente Idee im Sein des Menschen begründet ist. Ähnlich wie das Lyrische, Epische und Dramatische *Grundbegriffe der Poetik* (Staiger 1946) sind, und fundamentale Möglichkeiten der menschlichen Orientierung in der Zeit – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – bieten, ist das Authentische ein ästhetischer Grundbegriff. Hier kommen ästhetisches Verhalten im Alltag und ästhetisches Verhalten im künstlerischen Bereich zusammen und erhellen sich wechselseitig.

2 Der brennende Punkt (Peripetie)

Es gibt einen Film über die Proben zu Ariane Mnouchkines *Tartuffe*-Inszenierung von 1995 in der berühmten *Cartoucherie de Vincennes*, einer alten Pulverfabrik. Hier findet seit 1970 das *Théâtre du soleil* statt. Die ‚Sonnenkönigin‘ und ‚Lichtkommandeuse‘ ist sich grundsätzlich nicht zu schade, am Eingang zu den Vorstellungen ihrer Truppe zu stehen, die Karten abzureißen und ihr Publikum einzeln zu begrüßen: umgeben von ein paar Schauspielern, die zusammen mit ihr

zuschauen, wie ein Kollege zum elften oder zwölften Mal eine Mauer mit einem riesigen Tanzsprung überwindet, zu Boden gleitet und die Geste und den Ton für eine Liebesverzweiflung zu finden versucht (vgl. Schlich 2002, S. 3).

Plötzlich, beim dreizehnten Versuch, legt die Schauspielerin, auf die der Verzweifelte zufliegen soll, vielleicht nur aus Überdruß einen Ton in eine Silbe, den der Verzweifelte aufnimmt wie ein wahnsinniges Echo. Es ist nun, als flögen die Worte zwischen den beiden wie unbeherrschbare Bälle hin und her. Und genauso plötzlich erfasst im erschöpften, genervten Theater ein Glückstaumel die Regisseurin und ihre Schauspieler. Sie haben die einzige Geste, den einzigen Ton, den es für diesen menschenmöglichen Moment geben kann, gefunden. Dafür und für viele andere solcher Szenen haben sie drei Jahre lang gearbeitet, dafür, dass sie eine Geste, ein Wort, ein Gefühl derart wie in einem Brennpunkt aufglühen lassen können, dass nichts mehr verborgen ist. (Stadelmaier 1999)

Die Probe aus Mnouchkines *Tartuffe* zeigt, wie der Effekt des Authentischen sich auf einen Moment erstreckt, in welchem der künstlerische Wille und die seelische Disposition des Schauspielers zusammenkommen. Dem «Zusammen-Fall» von Bewusstheit und Unbewusstheit eignet eine ansteckende Wirkung nicht nur auf die Zuschauenden, sondern zunächst auf den Übenden selbst. Der Phänomenologe Otto Friedrich Bollnow hat den *Geist des Übens* (1978) als eine Arbeit am Zufall beschrieben. Schillers Mantra «Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt», mit seinen Briefen *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* in Umlauf gekommen und zum Diktum erstarrt, wandelt Bollnow in seiner *Rückbesinnung auf elementare didaktische Erfahrung* ab zum Credo: «Der Mensch bleibt nur da ganz Mensch, wo er übt» (ebd., S. 11). Übung ist nach Bollnow der Weg, indirekt, weil bewusster Anstrengung entzogen, «die Gnade» des Zufalls eines erstrebten inneren Zustands zu erzwingen (ebd., S. 66f.):

Der Weg des Übens ist keineswegs ein stetiger Fortschritt. Er lässt oft durch lange Zeiten hindurch keinen Fortschritt erkennen, so dass der Übende darüber verzweifeln möchte. Er führt oft auch in Sackgassen, aus denen er mit eigener Kraft nicht herausfindet. Der Fortschritt geschieht also nicht gleichmäßig, sondern gewissermaßen im Durchlaufen verschiedener Ebenen. Der Übende verweilt oft qualvoll lange auf einem bestimmten Leistungsniveau, und der Übergang zu einer höheren Stufe des Könnens erfolgt dann plötzlich, unvorhergesehen und wird darum, wenn er eintritt, als umso beglückender empfunden. [...] So schließen die Übungen durchaus unstetige und krisenhaft verlaufende Vorgänge ein. In ihnen vereinigen sich also stetige und unstetige Vorgänge, aber doch so, dass die letzte-

ren von einem übergreifenden Geschehensvorgang aufgenommen und von ihm getragen sind. (Ebd., S. 82)

Bollnow stellt im *Geist des Übens* einen ausführlichen Bezug zu Eugen Herrigels einflussreicher Schrift *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (1993 [1929]) her. Echte Übung ist demnach kultisches Tun: von einer Bedachtsamkeit und Feierlichkeit, einer geradezu «frommen» Haltung getragen, die indes nicht mit einer angstfrommen konfessionsgebundenen Bangigkeit zu verwechseln ist. Im Gegenteil: Sie vollzieht heitere Lebenskunst (1978, S. 117f.).

In Herrigels Ausführungen ist die richtige Atmung zentrales Bindeglied zwischen grobmotorischen und feinstofflichen Vorgängen. Sie hat deshalb Vorrang vor der exakten Ausübung der Technik der jeweiligen Kunst. «Konzentrieren Sie sich ausschließlich auf die Atmung, als ob Sie gar nicht anderes zu tun hätten!», lautet die Anweisung des Lehrers (Herrigel 1993, S. 32). Das mit verschiedenen Bewegungsabläufen koordinierte Ein- und Ausatmen verhilft zu einer äußersten Geistesgegenwart, die sich bei zunehmender Kunstfertigkeit und in der zeremoniell freigesetzten selbstvergessenen Hingabe an den Augenblick zur treffsicheren Spontaneität steigert. Bei Herrigels Beschreibung der Übung des Bogenschießens ist es der Moment, da «es schießt»: «Ich jedenfalls weiß, daß nicht «ich» es war, dem dieser Schuß angerechnet werden darf. «Es» hat geschossen und getroffen. Verneigen wir uns vor dem Ziel als vor Buddha!» (Ebd., S. 74)

Übung hat «integrierenden Charakter» (Bollnow 1974, S. 207). Dabei ist «der Gegenstand, an dem geübt wird, [...] verhältnismäßig gleichgültig» (ebd., S. 209). «Man übt um der Rückwirkung auf den übenden Menschen willen. Auf diese Weise verbindet sich in untrennbarer Einheit das in der Zukunft zu erreichende Ziel der vollkommenen Leistung mit der schon in der Gegenwart liegenden Verwandlung des Bewusstseins, die als höhere Erfüllung des menschlichen Lebens erfahren wird» (ebd.). Das äußere Ziel, an dem sich die Übung ausrichtet, ist letztlich nur ein Vorwand für «die Kunst des inneren Werks, das nicht wie das äußere vom Künstler abfällt, das er nicht machen, sondern immer nur sein kann» (Herrigel 1993, S. 58). Dieses innere Werk, das der Lehrer vorlebt und von dem er seine Schüler überzeugt durch bloßes Dasein, «entspringt aus Tiefen, von denen der Tag nichts weiß» (ebd.). «Was bedeuten da Wochen, Monate, Jahre?» (Ebd., S. 64)

Herrigel hat, wenngleich lediglich in einer knappen Anmerkung am Ende der Abhandlung, eine Verbindung zu Heinrich von Kleists Traktat *Über das Marionettentheater* (1810) hergestellt. Bei Kleist ist die Marionette, worunter heute allgemein eher die zu spielende Puppe zu verstehen ist, nicht Metapher für ein passives, von einem Marionettenspieler abhängiges Bewegt-Werden. Kleists Marionette ist vielmehr heuristisches Sinnbild der anmutigen Leichtigkeit einer fließenden Bewegung, die dann zustande kommt, wenn man das übend Intendierte durchwandert hat bis zu einem toten Punkt. Ab dann nämlich setzt man

den Fuß nur noch auf die Erde, um sich davon zu erheben, braucht man «den Boden nur wie die Elfen, um ihn zu streifen», wird man «antigrav» (Kleist 1987, S. 342). Dieser wirkliche *tipping point*, an dem Gravitation in Levitation umschlägt, ist eine durch Übung der vom Übenden ausgesuchten Form entstandene, in Fleisch und Blut übergegangene Handlungs- und Verhaltenssicherheit, durch «die sich die einzelnen Glieder eines Leistungsvorgangs wie durch höhere Fügung» zusammenfinden und «alles, was [der Ausübende] tut, getan ist, noch ehe er es weiß» (Herrigel 1993, S. 49). Das Antigravitorische ist tief in unserer Phylogenese verwurzelt, insofern «die Gesamtgeschichte der sich fortbewegenden Lebewesen [...] nichts anderes [ist] als ein Triumph über die irdische Anziehungskraft» (Garcia 2011, S. 17). Durch übende Auseinandersetzung mit seiner materiellen Gegebenheit im Training des Gleichgewichtssinns vom Gang bis zum Tanz wirkt sich ein menschlicher Körper aus zu virtuoser Spontaneität.

Das «spielende Hineingleiten» (Herrigel 1993, S. 50) in die selbstvergessene Gestaltung entsteht durch Einübung und wird durch Einbettung des Tuns in konzentrierende Rituale sichergestellt. «Der Schwung eines Geschehens [teilt sich] dem, der selbst nur ein Schwingen ist», «rauschartig» mit (ebd., S. 49). «Die Mühelosigkeit eines kraftvollen Geschehens» (ebd., S. 37) kommt «aus unabgelenkter Kraftfülle» und ist begleitet von einem «Gefühl unerhörter Leichtigkeit und der beglückenden Gewissheit [...], nach jeder beliebigen Richtung hin Energien wachzurufen» (ebd., S. 48). Die «Verdichtung des Lebens zu voller Geistesgegenwart», «so dass die Seele, in sich selbst versunken, in der Vollmacht ihres namenlosen Ursprungs steht» (ebd., S. 45), wird «vom Meister als eigentlich ‹geistig› bezeichnet» oder auch «rechte Geistesgegenwart [...] genannt» (ebd., S. 48). Ein anderer Name für diese «ursprüngliche Beweglichkeit» ist Freiheit (ebd., S. 45), heute auch *flow*. «Überaus köstlich ist dieser Zustand. Aber wer ihn hat, mahnt der Meister mit einem feinen Lächeln, tut gut daran, ihn so zu haben, als hätte er ihn nicht. Nur entschiedener Gleichmut besteht ihn so, dass er nicht zögert wiederzukommen» (67).

Jean Paul, der seinen Namen aus Bewunderung für Jean-Jacques Rousseau auf seine ersten beiden Vornamen reduzierte, hat seine «Erzieh-Lehre» *Levana* (1806) getauft, der Name der römischen Schutzgöttin für Neugeborene, die sie schützend aufheben und in ihre Arme nehmen soll. Im Kapitel über den geistigen Bildungstrieb beschreibt Jean Paul «tätige, leidende Aufmerksamkeit» und gespannte Intention auf das eine Objekt hin als Basis der Evidenz, dafür also, dass etwas vorher nicht Dagewesenes in Erscheinung tritt. Dieser «Monoideismus» ist geprägt von einer Perzeption, in der Rezeption und Produktion Hand in Hand einhergehen. Der Phänomenologe Friedrich Copei hat Jean Pauls Bildungstrieb weiterformuliert zu einem Prozess, der beim «Anstoß» zu einem «den Gegenstand Intendieren[...], einer gespannten [...] Haltung» anfängt und der über die anschließende Ausdifferenzierung ein beglückendes Heureka! anbahnt. Beide Momente, den Anstoß wie das Ergebnis, hat Copei den *fruchtbaren Moment im Bildungsprozess*

[1930] genannt. Dieser Prozess ist im Wesentlichen «der Vollzug der Fragehaltung in allen ihren Stadien zu einem ›die Wirklichkeit Befragen‹; der Fragehaltung erschließt sich der Gegenstand, mit der Fragehaltung beginnt der echte Erkenntnisprozess» (Copei 2019, S. 65).

Nach einem Anstoß hat man sich «aus der dunklen Intention zu klarer Erkenntnis herauszuarbeiten» (ebd., S. 67). Diese tätige Aufmerksamkeit ist «nicht Rezeptivität, sondern Spontaneität, sie wird zugleich im Sich-Differenzieren der Frage zur Aktivität, die formt und erschafft» (ebd., S. 65). Copei veranschaulicht den Unterschied, ja Gegensatz zwischen beiden Formen der Aufmerksamkeit mit den Bildern ›Wachs‹ und ›Vakuum‹: die rezeptive, «wesentlich sensorische» Aufmerksamkeit, ist «wie weiches Wachs, das alle Eindrücke vorzüglich in sich aufnimmt und festhält»; die «ihres Gegenstandes wartende Aufmerksamkeit» (Jean Paul 1896) ist dagegen wie ein Vakuum, das, eine Flüssigkeit in sich hineinreißend, ihr seine Form gibt», ist also wesentlich aktiv formende Tätigkeit (ebd., S. 65 f.). ›Der fruchtbare Moment im Bildungsprozess‹ ist damit Perzeption des einmal im Anstoß fragend Apperzipierten, das Durch- und Durcharbeiten dieses Anstoßes zu einer fragend gespannten Intention über sich differenzierende Fragen, bis hin zu einer immer als vorläufig und unvollkommen aufgefassten Lösung. Authentizität verstanden als fruchtbarer Moment im Bildungsprozess ist an Lernprozesse geknüpft, die durch Schulung oder Veranlagung oder beides angeregt werden können (ebd., S. 63); sie sind ihrerseits von einer Spannung getragen, die Frustrationen aushält: denn «‹Lösung› ist nur da, wo Spannung war» (ebd.); Lernen ohne innere Tätigkeit bringt nur unwirkliche Lösungen, die man zwar akzeptiert, die aber nicht befriedigen. Ohne einen authentischen Lernprozess ist also die begehrte Erfahrung des Authentischen nicht zu haben.

Bollnow hat die Pädagogik als «Hermeneutik der neu hereinbrechenden Erfahrungen» bestimmt (2019 [1968], S. 190). Denn die Arbeit der ›Entzifferung‹ dessen, was «die vertrauten Anschauungen erschüttert» und als «zunächst störend[...], ja schmerzlich[...] empfunden wird, «geschieht unbewusst schon im Leben jedes einzelnen Menschen, solange er [...] offen ist, Neues aufzunehmen und selber zu versuchen» (ebd., S. 190 f.). Die «Ausbildung der natürlichen Lebenserfahrung» erfolgt als «anverwandelnde Deutung der neu zugänglich gewordenen [...] Erfahrungen» (ebd.). Friedrich Copei, ebenfalls der phänomenologischen Erziehungswissenschaft zuzurechnen, war Lehrer, den die schulische Erziehungspraxis theoretisch ambitionierte. Bei Gelegenheit eines Schulausflugs vermittelte er anhand einer Dose Kondensmilch, die ein Schüler mitgebracht hatte, die Wirkungen des Luftdrucks. Mäeutisch fragend, stieß er die tätige Aufmerksamkeit seiner Schüler an und schrieb mit dem berühmten ›Milchdosensexperiment‹ Diktik-Geschichte.

Bollnow und Copei verdeutlichen beide den Lernprozess als einen den ganzen Menschen erfassenden Bildungsprozess. Sie wollen darauf aufmerksam machen,

dass das Erlebnis, so intensiv es im Augenblick auch wirkt, nicht für die ersehnte Erfahrung der Authentizität stehen kann. Die Kumulation kurzfristiger Kicks erschöpft sogar und verschafft keine mittel- bis langfristige Befriedigung. Sie ist sinnlos und führt in den für Suchterkrankungen typischen Verfall des gesamten Menschen: seines Körpers, seines Geistes, seiner Beziehungen. Das Authentische braucht, um in Erscheinung zu treten, die Aufmerksamkeit. «Gegenüber dem Erlebnis hat die Zuwendung der Aufmerksamkeit die Funktion der Vergegenständlichung» (Copei 2019 [1930], S. 66).

Unsere Zeit, soweit sie vom Erlebnisbegriff beherrscht wird, weiß mit den strengen Formen geistiger Arbeit oft wenig anzufangen, sieht in ihnen den Gegenpol alles Lebendigen. Die Analyse hat uns gezeigt, wie gerade die straffen Gewebe des Erkennens durchwirkt sind von Einschüssen lebendiger Intuition, wie intuitives und diskursives Denken eng miteinander verwoben sind. Der Weg zur echten Erkenntnis [...] führt von der Fragehaltung [...] über die Formen des analysierenden und kombinierenden Denkens bis an jene Kluft und über sie hinweg zur Lösung. (Ebd., S. 74)

«Der fruchtbare Moment im Bildungsprozess» ist die Lösung nach der Spannung (ebd., S. 63), nach dem «Krampf des Suchens» «in einem Hingebensein und in einem «mit der Sache Verschmelzen»» (ebd., S. 74). Wie die Indianer durch Schwitzhütten, so kann und muss man in der übenden Hingabe an eine Sache einen toten Punkt erreichen. Dieser hat erst einmal nichts Erregendes. Man sollte ihn aber wertschätzen, damit man bemerken kann, wann er wieder vorbei ist. «Man kommt in einem neuen Erkenntnisgebiet erst dann wirklich voran, wenn ein gewisser toter Punkt überwunden ist; wenn einmal eine Lösung dieser Art nach wirklichem Suchen geglückt ist, dann ist, wie der Volksmund sagt, «ein Knopf gesprungen». Fruchtbare Momente mit dieser Wirkung haften ganz intensiv im Gedächtnis» (ebd., S. 73). «Der «fruchtbare Moment» in allen seinen Formen ist der Punkt tiefster und lebendigster Sinnerfassung und Sinngestaltung. Von ihm als dem Punkte höchster Lebendigkeit, Fülle und Schöpferkraft gehen die eigentlich umformenden Wirkungen aus, welche in der Seele als ihrem Träger jene Gestalt aufbauen, die wir echte Bildung nennen.» (Ebd., S. 74)

3 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (Katastrophe und Katharsis)

Am Ende von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* (1810) erscheint die Grazie. Der ihr namensverwandte Philologe Claudio Garcia hat sie als *Anmut* beschrieben und diese als *das Bewusstsein des Anmutigen als konkreter Prozess* (2011). In Gracias eigenständiger ästhetischer Theorie sind neben dem Umschlagpunkt von Gravitation in Levitation auch die «antigraven Rhythmen», die den

Eindruck leichter, fließender, harmonischer Bewegung von Impuls zu Impulsfolge vermitteln, zentral. Ist die anmutige Erscheinung rhythmischer Qualität, stellt sie nicht einfach eine «kühne Herausforderung, der irdischen Anziehungskraft» dar (ebd., S. 19): Sie ist «die höchste Existenzform» (ebd.). Bei Kleist ist Grazie «gleichsam durch ein Unendliches» gegangene Erkenntnis (Kleist 1987, S. 345). Das authentisch Anmutende erscheint «in demjenigen Körperbau, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, das heißt in dem Gliedermann oder in dem Gott» (ebd.). Kleist, für seine eigenwillige Interpunktion bekannt, beschließt seinen Dialog mit einem Fragezeichen am Ende der letzten Aussage. Dieser «Fehler» modelliert eine weithin öffnende Fragehaltung in Richtung auf das, was fehlt. Sie sensibilisiert für den homöopathischen Prozess *similia similibus curantur*, den Kleist mit dem letzten Satz anstoßen will: «Mithin [...] müssten wir wieder vom **Baum der Erkenntnis** essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?» (Ebd.)

Authentizität ist ein anthropologisch angelegtes Vermögen, dessen Entfaltung der freien Entscheidung für ein bewussteres Leben anheimgestellt ist. Um nun etwas praktischer zu werden und das zweite, diesmal bewusste «Von-dem-Baum-der-Erkenntnis-Essen» vorzuführen, sei ein russischer Theatermacher und -pädagoge hinzugezogen, der sich Zeit seines Lebens selbst als Fragender verstanden hat: Konstantin S. Stanislawski, 1889 geboren, ein Kind des 19. Jahrhunderts. Stanislawski ging es um den natürlichen Ausdruck eines Inneren, einer Identität. Diese Anstrengung ist einerseits erklärbar aus dem Zusammenhang einer Zeit, die mit autoritären Erziehungsmethoden in einem autoritären Regime den Selbstausdruck unterdrückte. Andererseits aber ist es die eigentliche Herausforderung eines jeden Schauspielers, mit seiner Kunst, dem Inbegriff von Verstellung und scheinbar absolutem Gegensatz zu Authentizität, sein Verhältnis zur Natur der jeweiligen Menschen, die er spielt und mit denen er spielt, immer wieder auszuloten und sein Material in jeder Hinsicht zu kennen und darstellen zu können.

Stanislawskis Arbeit mit dem Instrument «menschlicher Körper» kann auch dem quantifizierten Menschen von heute etwas zu sagen haben, wo alles Abstrakte und mit ihm bestimmte Begriffe wie «Klima», «Gesundheit» oder auch «Authentizität» ... – so großgeschrieben werden, dass man sie wie selbstverständlich doktrinär besetzen kann. Das beleidigt den *common sense*. Der *common sense* ist nicht, wie man aufgrund verkürzter Aufmerksamkeitsspannen meinen könnte, irgendein Gemeinschaftssinn, hinter dem sich Gruppenzwang breit macht. Es ist ganz im Gegenteil der «gesunde Menschenverstand», der von jener Masse erdrückt wird, die sich auf «Wahrheit» beruft. Was ist der gesunde Menschenverstand? Darf man in unserer Zeit «Identität» noch behaupten? Von den Hakenschlägen der Bundesrepublik Deutschland einmal abgesehen, wo die Sehnsucht nach Authentizität am größten ist (s. Prolog), hat sich der Glaube an ein von außen kommendes Heil überall verselbstständigt: natürlich auch in den USA, wo die Sehnsucht nach Au-

thentizität gegen Null geht (s. Prolog). Auf der Suche nach Selbstoptimierung gibt man sich dem Selbsttracking hin, um von irgendeiner App zu erfahren, wie es um einen steht, und sabotiert auf dieser Suche nach Größerem und Höherem das lebendige Gespür für sich selbst. «Der quantifizierte Mensch glaubt in erster Linie an die Zahlen, nicht an sich selbst» (Donner 2023, S. 42). Die Selbstvermessung anhand abstrakter Größen und Zahlen führt am Ende zu einer sich ganz konkret auswirkenden Selbstentfremdung (ebd., S. 43). Haltungsschäden und Rückenprobleme bergen ein hohes Verletzungsrisiko schon bei kleinsten «normalen» Bewegungen, geringste Belastungen wirken monströs und führen in den Burn-Out, die Vorwurfsrichtungen unter die Gürtellinie wirklicher Menschen (im Außen) sind vorprogrammiert und führen zu aussichtslosen Debatten. Den Beweis dafür, dass es ein Inneres des Menschen gibt, das durch Externalisierung aufgegeben wird und infolgedessen verarmt und verkümmert, hat der Lyriker und Menschenkenner Eugen Roth schon lange vor der globalen Digitalisierung und Quantifizierung für *Sämtliche Menschen* geliefert. Sein Gedicht *Test-Sucht* (2001, S. 23) nimmt die Flucht vor sich selbst auf humorvoll-heilsame Weise aufs Korn und zeigt, «Daß hier der Hund begraben liegt»:

Test-Sucht

Ein Mensch weiß, von Verstand gesund,
Längst, wo begraben liegt der Hund.
Ja, selbst die dümmsten Menschen haben
Seit je gewusst, wo er begraben.
Und alle Welt kennt das Ergebnis
Von dieses Hundes Erdbegräbnis.
Doch jetzt erst wird, was lang erhärtet,
Streng wissenschaftlich ausgewertet
Und jeder Zweifel dran besiegt,
Daß hier der Hund begraben liegt.

(Eugen Roth)

Die Romantik hat den «Hund» von *Sämtlichen Menschen* im inneren Sinn der einzelnen «Dinge» gesucht. Um 1800 war dieser «Hund» ein noch schlafendes, mit einem zu suchenden «Zauberwort» zu erweckendes «Lied» (Eichendorff). Nachdem diese den Dingen innewohnenden Lieder aber schon verklungen, «der Hund begraben» und folglich tot zu sein scheint, ist etwas mehr Praxisorientierung als die romantische «Poetisierung des Lebens» angebracht und hoffentlich noch zielführender. Stanislawski, der zeitlebens Fragende aus dem 19. Jahrhundert, hat in seiner Theaterpädagogik den eigenen Körper, mit dem jeder Mensch ausgestattet ist, als dessen erstes «Außen» aufgefasst und hier nach dem womöglich noch schlafenden «Lied» gesucht. Ihm ging es nicht darum, etwas Neues zu erfinden. Den Vorgang des Schauspielens aus seiner tagtäglichen Erfahrung

heraus beobachtend, beschreibend, interpretierend und theoretisch reflektierend, wollte er universale, nicht nur auf das Theater bezogene Schaffensgesetze ermitteln und nachvollziehbar machen. Der Lehrmeister war Autodidakt und hat über dreißig Jahre lang seine Überlegungen – im wahrsten Sinne – auf die Probe gestellt.

Im Mittelpunkt der Arbeit von Stanislawski steht das psychophysische Wechselspiel von Seele und Körper, kurz: von Innen und Außen. Er beschreibt diesen psychosomatischen Vorgang so: «Im Innern des Menschen sind Wille, Verstand, Gefühl, Vorstellungskraft und Unbewusstes tätig, während der Körper wie ein empfindliches Barometer deren schöpferische Arbeit widerspiegelt» (Stanislawski 1996b, S. 347). Wie kann nun der natürliche Ausdrucksvorgang unter Bedingungen, die ihm schlichtweg Gewalt antun, wie die «Gegebenheiten des öffentlichen Auftretens» auf dem Theater (ebd., S. 269), wiederhergestellt werden? In seiner Autobiografie *Mein Leben in der Kunst* [1925] schreibt er: «ein fremdes Gefühl zu leben ist unmöglich, solange es nicht zum eigenen geworden ist» (Stanislawski 1987, S. 112). Es geht also nicht darum, dass der Schauspieler ein Gefühl darstellt, auch wenn man damit kurzfristig Erfolg haben mag. Vielmehr muss er einen emotionalen Vorgang bei sich auslösen können, «unabhängig davon, ob er von einem Zuschauer beobachtet oder gar verstanden wird»: «Nur was Schauspieler erleben, können sie verkörpern» (Roselt 2005, S. 232). Voraussetzung für bewusstes Erleben und Verkörpern ist ein positiver Grundzustand. Er wird herbeigeführt durch ein spezielles Training, das sich aus verschiedenen Disziplinen zusammensetzt: Gymnastik, Fechten, Athletik, Akrobatik, Jonglieren, Tanz, Rhythmik und Bewegungsstudien. Diese Körperübungen sind als «Basiselement der schauspielerischen Ausbildung [...] auch heute noch im Lehrplan von Schauspielerschulen fest verankert» (ebd.).

In seinem Lehrwerk, als Probetagebuch eines fiktiven Eleven verfasst, unterscheidet Stanislawski Erleben und Verkörpern systematisch. Die *Arbeit des Schauspielers an sich selbst* thematisiert in Teil 1 den schöpferischen Prozess des Erlebens und in Teil 2 den des Verkörperns, obwohl beide Prozesse im psychophysischen Wechselspiel natürlich ständig ineinandergreifen. Stanislawskis Formel für die Integration von Erleben und Verhalten, durch die Schauspielkunst überzeugend authentisch wird, lautet: «das Unbewusste durch das Bewusste, das dem Willen nicht Unterworfenen durch das dem Willen Erreichbare» (1996a, S. 25). Als fiktiver Lehrer richtet Stanislawski seine Lehre am konkreten Schauspieler in einer konkreten Situation aus und verblüfft seine Schüler immer wieder mit bestimmten Etüden, etwa der des einfachen Auf-der-Bühne-Sitzens. Hier zeigt der Lehrer, dass selbst körperliche Regungslosigkeit «aus gesteigerter innerer Aktivität resultiert» (ebd., S. 43). Und Stanislawskis lernendes *alter ego* notiert staunend die größte Aufmerksamkeit und Genugtuung bei sich und seinen Kommilitoninnen: während einer so leichten Handlung wie dem Sitzen. Präziser lautet die For-

mel zur Koordination von Innen und Außen deshalb: «Auf der Bühne muss man handeln – innerlich und äußerlich» (ebd.).

Worin besteht die innere Handlung, die das Publikum in ihren Bann schlägt? Hier hilft uns noch einmal Kleists Puppe. Sie hat ihrem faszinierten Beobachter gezeigt, dass es auf den Schwerpunkt der jeweiligen Bewegung ankommt. Das besondere Merkmal von Kleists Marionette ist nämlich, «dass sie sich niemals *zierte*. – Denn Ziererei erscheint [...], wenn sich die Seele [...] in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.» Mit anderen Worten: Das authentisch Anmutende erscheint, wenn der Ausübende bewusst – geistesgegenwärtig – ist.

Der Aufgabe höchstmöglicher Steigerung der inneren Aktivität bei gleichzeitig äußerer Bewegungslosigkeit ist zum Beispiel Ingeborg Bachmanns dramatischer Roman *Malina* (1971) verpflichtet (vgl. Schlich 2009). Im Rahmen eines Stegreifspiels erzieht das erlebende und erzählende Ich sich selbst zu höchstmöglicher Wachheit und Geistesgegenwart. Dieser Faktor ist es, der den bis heute anhaltenden Authentizitätseffekt des, rein inhaltlich gesehen, recht unspektakulären Klassikers der Moderne freisetzt und mit dem er zu fesseln vermag wie ein auf der Bühne sitzender Schauspieler aus Stanislawskis Schule. Im 3. Akt, als nach Malinas Schlag ins Gesicht des Ich die mit musikalischen Affektbezeichnungen versehene Rede zwischen Gesang und Sprache zu oszillieren anfängt und melodisch wird, übertrifft die Improvisationskunst des Ich sich selbst und erreicht den Status künstlerischer Virtuosität (vgl. ebd., S. 144f.; 174f.). Der in meinem Buch *Inzest und Tabu* (2009) beschriebene Prozess der radikalen Selbsterkundung in *Malina* macht klar, wie die von Stanislawski beschriebene Selbstinduktion in eine gewünschte Leidenschaft zustande kommt.

Die Handlung von Bachmanns *Malina*, anhand des Personenverzeichnis zu Beginn des Romans auf das Notwendigste reduziert und entsprechend innerlich wie äußerlich konzentriert nachzuvollziehen, beinhaltet auf ihrem Höhepunkt die Verbindung von Authentizität und Musik. Mit an das Publikum gerichteten musikalischen Affektbezeichnungen im 3. Akt bringt das Ich sein erlebendes und verkörperndes Dasein zur Geltung. Unter Berufung auf die Musik als Stichwortgeberin war schon die Redlichkeitspropaganda des aufklärerischen Empfindsamkeitskults und ihr Programm der Herausbildung eines *homo authenticus* mitsamt «Herzessprache» rhetorisch verfahren. Noch vor der Begeisterung und Überwältigung des Gegenübers legten die Redlichen gesteigerten Wert auf die Selbstinduktion in ihr empfindsames Gefühl. Ihr Ideal der Transparenz von Innenleben und äußerer Erscheinung, ihre gebetsmühlenartig zum moralischen Höchstwert stilisierte *eloquentia cordis* war ebenso wie die als unmoralisch verachtete *eloquentia corporis* des unter Betrugsverdacht gestellten und der listigen Verstellung bezichtigten *homo politicus* auf den *motus animi* gerichtet: Die Redlichen wollten ihre Umwelt «rühren» – und «rührten» mit ihrer Verbissenheit erst

einmal sich selbst. Der Club der Redlichen war eine Truppe Gleichgestimmter, deren monotone Klage zu einer zeittypischen Strömung anschwellen konnte. Immerhin kann man am Beispiel der Redlichen lernen, dass die Epoche der Aufklärung nicht nur eine Verstandesangelegenheit ist, sondern ebenso eine des Gefühls. Der notorisch behauptete Gegensatz zwischen einer ‚Tyrannis der Vernunft‘ und der sie stürzen wollenden ‚Gefühlskultur‘ ist wie ‚Rationalismus‘ und ‚Irrationalismus‘ eine künstliche Opposition, die auf beiden Seiten nach ‹Überwindern› sucht (Sauder 1974, S. XI). Deshalb ist Aufklärung einfach ‹ein Horizont des Verständnisses›, auf dessen Hintergrund der Kult der Empfindsamkeit als ‹Tendenz der Aufklärung zu begreifen [ist] wie Sturm und Drang und Rokoko› (ebd., S. 125).

Die Kategorie der Moralität und die in ihrem Zeichen angestimmten Grabgesänge auf den Tod der Redekunst sind also auch schon 250 Jahre früher obsolet gewesen. Weil man von Natur aus sich selbst und andere mit seinem Anliegen ansteckt, ist es umso wichtiger, sich bewusst zu sein, was man tut – und was zu tun ist. Die *persona* ist Fakt und unhintergebar. Die menschliche Erscheinung ist, existenziell gesehen, ein Aufgabenfeld, ein Instrument, das es kennenzulernen und zu üben gilt, damit sie, wie Herrigels selbstvergessener Bogenschütze, anfängt zu schwingen und als Resonanzkörper erklingt. Dass Übung zum Spielen eines Musikinstrumentes gehört, leuchtet noch jedem ein, der schon einmal einem Virtuosen zugehört und ihm beim Ausüben seiner Kunst zugeschaut hat (im Zeitalter der Dauerverfügbarkeit von Medien ist davon auszugehen). Deshalb kann der Pianist und Lehrer Seymour Bernstein, der die wohl intensivste Klavierschule vorgelegt hat, noch eine Idee zur Übung des *personare* – des Klingend-Machens des eigenen Körpers – beitragen. Bernstein hat einen Übungsstil ins Werk gesetzt, mit dem sich die Ausübenden selbst verwirklichen können. Seinem Buch *Mit eigenen Händen. Selbstverwirklichung durch kreatives Klavierüben* (2008) hat er ein Zitat vorangestellt (Innenseite Buchumschlag), welches der griechischen Dichterin Sappho zugesprochen wird (*kursiv*: J. K.):

I never dreamt
that *with my own two hands*
I could *touch the sky*.

Die Hand ist der körperliche Ausgangspunkt des Klavierspielens. Sie ist aber, will man der deutschen Sprache trauen, grundsätzlicher Anfang jeglicher *Handlung*. Insofern ist das Klavierüben ein Vorbild jedweden Übens. Das heißt: Nicht erst die künstlerische virtuose Erscheinung, mit ihrer den Anfänger zwar begeistern, anschließend aber meist entmutigenden Wirkung, ist Ausdruck göttlich anmutender Selbstverwirklichung und Transzendenz. Es ist das Üben selbst, das transzendiert, indem es den Übenden mit anderen Übenden verbindet und über

sich hinauswachsen lässt. Nicht von ungefähr führt Bernstein das selbsttätige Üben des Körpers (als einem Instrument), genau wie Bollnows Studie zum *Geist des Übens*, zusammen mit dem Üben aus Herrigels *Kunst des Bogenschießens*.

Die Musik liefert das beste Beispiel dafür, dass *Üben* die im Zeichen von Authentizität ersehnte und gesuchte selbstverwirklichende und transzendierende Kraft freisetzt und entfaltet. Sie zeigt, dass unsere *Hand*, beim Üben der Handlung ‚Selbstverwirklichung‘ und ‚Über-sich-Hinauswachsen‘, den Anfang macht. Schließlich eröffnet die Musik noch eine Schule des *Ohrs*. Sprechen und Musik haben ein gemeinsames Merkmal: sie sind ‚klingende Luft‘ (Busoni).

Der weltbekannte Dirigent und Pianist Daniel Barenboim hat in seinem Buch *Klang ist Leben* (2009) nahezu sechs Jahrzehnte seines Musiklebens rekapituliert. Er meint, dass die ‚kakophonische Allgegenwärtigkeit‘ von Musik «das größte Hindernis für ihre Integration in unserer Gesellschaft darstellt» (ebd., S. 12). Dies ist umso mehr der Fall, als man «in keiner Schule [...] jemals den Sprach-, Mathematik- oder Geschichtsunterricht vom Lehrplan absetzen [würde]. Doch die Musik, die so viele Aspekte dieser Fächer einschließt und sogar zu ihrem besseren Verständnis beitragen kann, wird oft vollkommen vernachlässigt» (ebd.). Nicht nur den talentiertesten Musikern oder den Reichen stünde Musik als schöner Luxus offen. «Die Aufnahmefähigkeit und den Scharfsinn des Ohrs zu entwickeln», dessen Anatomie den gesamten Bau des menschlichen Körpers enthält, «ist [s]einer Meinung nach eine grundlegende Notwendigkeit für uns alle» (ebd., S. 13).

Musik erklingt und ver klingt – sie erstirbt. Klang sagt etwas über unser Leben aus. Dieses ist zeitlich begrenzt. Es entwickelt sich aus der Stille und sinkt zu ihr zurück. Die Stille begrenzt die Verweildauer des Klangs wie die unseres Lebens. Das Authentische ist ephemere und kostbar. Deshalb kann und muss Selbstverwirklichung übertätigt werden, wobei der Prozess des Übens selbst durch stetige und unstetige Verläufe gekennzeichnet bleibt. Üben hat seine eigenen «antigravitativen Rhythmen» (Garcia 2011, S. 19). Diese lassen das Üben nicht nur eine «Gefahr» oder «kühne Herausforderung» der «irdischen Anziehungskraft» sein (ebd., S. 18 f.). Der Prozess des Übens erleichtert recht eigentlich das Leben, indem er uns stets aufs Neue wieder «von dem Baum der Erkenntnis essen» lässt und zur unschuldigen Selbstvergessenheit hinführt. Anders als Anziehung und Abstoßung, Steigen und Fallen oder Schwere und Leichtigkeit sind der Klang und die Stille zwei durchaus positiv besetzte, mitunter herbeigesehnte Qualitäten des Daseins, die in einem positiven Spannungsverhältnis zueinander stehen beziehungsweise stehen können sollten. Wie lässt sich eine solch dynamische Balance, von der auch die Worte und Werte aus dem engeren Umkreis von Authentizität profitieren könnten, herstellen?

Kultivierung von Werten, Gleichgewicht im Quadrat und Übung als Weg des Menschen (Epilog)

Erik Schilling beschließt sein Buch *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht* mit einem «Plädoyer für Pluralität» (2020, S. 135). Dem legt er die Skizze einiger Gegensatzpaare zugrunde, die seine Argumentation strukturieren. Die Pole will er nicht verstanden wissen als «richtige» Gegensätze», sondern als «Orientierungspunkte, die jeweils eine bestimmte Richtung andeuten» (ebd.):

Authentizität	Pluralität
Sein	Handeln
Wesen	Rolle
Identität	Performanz
Kontinuität	Veränderung
Eindeutigkeit	Widersprüchlichkeit
Unmittelbarkeit	Distanz (zeitlich und lokal)
Konsequenz	Kompromiss
Transparenz	Geheimnis

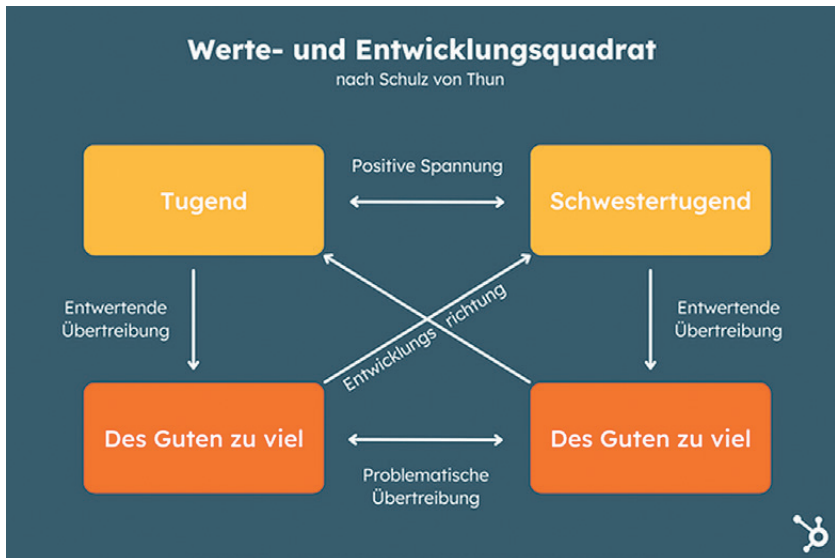
1 Gegensatzpaare für Authentizität *versus* Pluralität

Schilling erliegt dem üblichen dichotomisierenden Denkwang, mit dem das Authentische wie das Dogma der «unbefleckten Empfängnis» polarisiert, und lässt es schließlich, nachdem er von ihm für sein Buch profitiert hat, ganz fallen zugunsten von Pluralität und deren scheinbaren Verwandten: Er gibt das Sein für das Handeln her, die Eindeutigkeit für die Widersprüchlichkeit, die Transparenz für das Geheimnis. Schilling schüttet das Kind mit dem Bade aus, wenn er sogar das Wesen an die Rolle verkauft, obwohl er sich vorgenommen hatte zu sagen, was Sache ist: nämlich, dass es «sich lohnt, sensibel zu werden für den Unterschied zwischen dem, was wir mit der Verwendung des Begriffs «authentisch» im Alltag zu sagen glauben, und dem, was wir damit *eigentlich* aussagen» – der Kult des Demaskierens lässt grüßen (ebd., S. 47, *kursiv*, J. K.).

Um dem dichotomisierenden Denkwang zu entkommen, ist das aristotelische Wertequadrat hilfreich. Friedemann Schulz von Thun hat es in Paul Helwigs *Charakterologie* (1936) entdeckt, der es seinerseits aus einem voluminösen Konvolut seines Lehrers Nicolai Hartmann herausdestilliert hat, der es wiederum aus der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles extrapolierte. Es geht bei der aristotelischen Tugenddefinition um die «rechte Mitte» (Mesotes) zwischen zwei Extremen. Tap-

ferkeit ist demnach die gelungene Synthese aus Feigheit und Tollkühnheit; Feigheit wäre des Guten zu wenig (elliptisch), Tollkühnheit des Guten zu viel (hyperbolisch). Es war ein philosophisch und psychologisch geschulter Dramaturg, Paul Helwig, der in seiner *Charakterologie* (1951) den Kommunikationspsychologen Friedemann Schulz von Thun in den Achtzigerjahren «schlagartig» und «zufällig» «elektrisierte» und ihm half, die von ihm gelehrt «Qualitäten und Tugenden [wie] Authentizität und Empathie, Wertschätzung und die Haltung des aktiven Zuhörens, Wahrhaftigkeit und Verständnis, Konfrontations- und Konfliktfähigkeit» klarer einzuordnen und verständlich zu machen (Schulz von Thun 2010, S. 13; o. J., S. 1).

Hartmann und Helwig hatten die Erkenntnis, dass kulturell übliche Polarisierungen sich mithilfe eines Wertequadrates darstellen lassen. Schulz von Thun hat diesen Ansatz auf die Diagonale fokussiert und «Vorwurfsrichtungen» – «interkulturell «Befremdungsrichtungen» – identifiziert (o. J., S. 8). Er hat sich vorgenommen, «der dialektisch strukturierten Daseinsforderung» gerecht werden, und meint, «dass jeder Wert (jede Tugend, jedes Leitprinzip, jedes Persönlichkeitsmerkmal) nur dann zu einer konstruktiven Wirkung gelangt, wenn er sich in *ausgehaltener Spannung* zu einem positiven Gegenwert, einer «Schwestertugend», befindet» (2010, S. 13). So braucht Sparsamkeit Großzügigkeit, um nicht zum Geiz zu verkommen; Großzügigkeit wiederum braucht Sparsamkeit, ohne die sie zur Verschwendung verkommt (ebd.). Betrachten wir ein Gegensatzpaar aus Schillings «Plädoyer für Pluralität» mit Hilfe des Wertequadrates (Schulz von Thun 2010, S. 16; vgl. Abb. 2):



2. blog.hubspot.de: <https://is.gd/F0u7Us>, Alina Schmitz

Konsequenz *versus* Kompromiss. Anhand des positiven Werts «Kompromiss oder Flexibilität mit situativem Spielraum» generiert das Wertequadrat vier Bezüge: *ein positives Spannungsverhältnis* zwischen Konsequenz und Flexibilität, *eine entwertende Übertreibung* der Konsequenz in Richtung Rigorismus, *eine entwertende Übertreibung* der Flexibilität in Richtung einer Haltung des *laissez faire*, *ein konträrer Gegensatz* zwischen Flexibilität und Pedanterie sowie zwischen Konsequenz und zügelloser Nachgiebigkeit, und schließlich eine *Überkompensation* zwischen den beiden Unwerten; sie entsteht dann, wenn wir dem einen Unwert in den gegenteiligen Unwert entfliehen, weil wir nicht die Kraft aufbringen, uns in die geforderte Spannung der oberen Pluswerte hinaufzuarbeiten (Schulz von Thun 2010, S. 13 f., Abb. 2).

Schulz von Thun selbst hat anhand dieser Darstellung eine pädagogische Situation beschrieben:

Angenommen, die Kinder dürfen täglich eine halbe Stunde fernsehen. Nach 30 Minuten besteht der Vater darauf, dass das Gerät abgeschaltet wird. Die Mutter hingegen ist der Meinung, es sei doch gerade so spannend und auf die fünf Minuten komme es nun doch nicht an. Ein Wort gibt das andere, nach kurzer Zeit ist der schönste Zank im Gange, mit Vorwürfen, die unter die Gürtellinie gehen. Die Mutter: «Ja, wir haben das verabredet, aber deswegen musst du doch nicht mit der Stoppuhr daneben stehen, mein Gott noch mal!» Und der Vater erwidert: «Du bist derart nachgiebig und zügellos, dass sich bei uns keine vernünftigen Regeln durchsetzen können!»

(*Ebd.*, S. 16)

Hier findet eine Polarisierung statt, bei der Mutter und Vater jeweils nur noch einen Pol vertreten: «*Er* steht für Verabredungstreue und Konsequenz; *sie* steht für Großzügigkeit und situative Flexibilität» (*ebd.*). Die Diagonalen im Wertequadrat verdeutlichen die Vorwurfsrichtungen: jeder verteidigt seinen heiligen Wert und schickt den Partner in den Keller «der entgleisten Übertreibung», wo er ihn «unter der Gürtellinie» bekämpft (*ebd.*). Deshalb kann man das Wertequadrat auch als Konflikt- und Polarisierungsquadrat bezeichnen. Schulz von Thun ist das *Miteinander reden* (1989, 4 Bände) ein Anliegen. Deshalb hat er das Konflikt- und Polarisierungsquadrat zum Herausforderungs- und Kulturquadrat weitergedacht, dem Entwicklungspotenzial eignet (*ebd.*, S. 16):

Indem ich die Untugenden und Fehlbildungen als *«des Guten zu viel»* bezeichne, erschaffe ich in Erziehung, Führung und Coaching die humanistische Option, die Mentalität des Tadelns und «Ausmerzens» zu überwinden. Nicht: du bist egoistisch, sondern: du hast einen klaren Blick für deine Interessen und Bedürfnisse und eine enorme Fähigkeit, sie auch durchzusetzen!

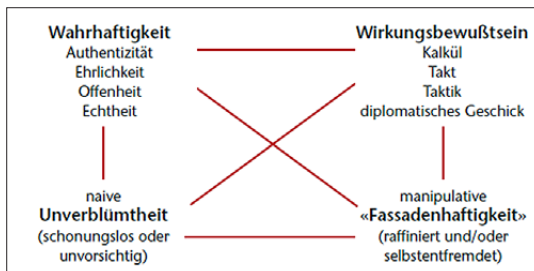
Allerdings besteht die Gefahr, dass du hier des Guten zu viel verwirklichtest und dass das zulasten der Fähigkeit gehen kann, zugleich auch einen fairen Blick auf die Bedürfnislage deines Gegenübers zu haben. Das Feedback enthält somit 3 Komponenten: die Würdigung, den Gefahrenhinweis und die Andeutung einer Entwicklungsrichtung. (o. J., S. 8)

Konsequenz *versus* Kompromiss ist ein sehr gängiger Gegensatz, an dem Paare oft aneinandergeraten. Nach dem Bad in der «versöhnenden Kraft des Wertequadrats» (Schulz von Thun 2010, S. 17) erscheint Konsequenz aber nicht mehr als negativer Gegensatz zu Flexibilität. Jetzt bilden beide, gehalten von den entwertenden Übertreibungen im «Keller», eine dynamische Ergänzung, ein Paar, welches auch für den Nachwuchs ein Segen ist, weil es ihn vor dem Fluch eines PAS-Syndroms (Parental Alienation- oder Eltern-Entfremdungssyndrom) bewahrt, bei dem man nicht mehr weiß, woran man mit Mama und Papa ist.

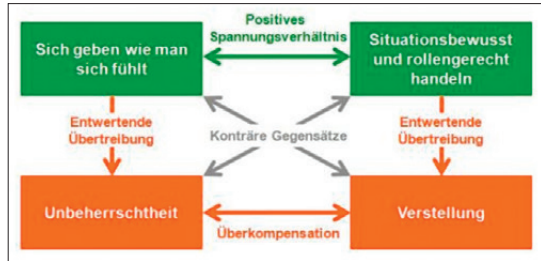
In einem weiteren Beispiel von Schulz von Thun spielen Authentizität, Wesen und Unmittelbarkeit die Hauptrolle. Hier nehmen sie endlich ein wohltuendes Bad, können sich von ihrer Daueranspannung als Gegensatz von Pluralität, Handeln und Rolle erholen und sogar zu einem der «grundlegende[n] Wertequadrate der zwischenmenschlichen Kommunikation» aufsteigen (ebd., S. 15, Abb. 3).

In Schulz von Thuns Entwurf des grundlegenden Wertequadrats der menschlichen Kommunikation erscheint Authentizität als ein Aspekt der übergeordneten «Wahrhaftigkeit». Zu dieser Wahrhaftigkeit steht die Schwestertugend «Wirkungsbewusstsein» in einem positiven Ergänzungsverhältnis (ebd.). Auf der oberen Etage finden sich Gegensätze, die sich zueinander komplementär verhalten.

Das Prinzip *contraria sunt complementa* ist aus der Quantenmechanik bekannt, wo Welle und Teilchen nicht absolut für sich bestimmt werden können, sondern nur je nach Situation, wo die eine oder andere Formation dominiert. Dem Komplementärprinzip zufolge ergänzen scheinbare Gegensätze einander in dialektischer Spannung. Ruth Cohn hat diese Spannung im Zusammenhang ihrer Methode *Themenzentrierte Interaktion* zum kosmisch umspannten Dreieck – Ich, Gruppe, Thema und der *globe* – weitergedacht und als «dynamische Balance»



3 Wertequadrat der zwischenmenschlichen Kommunikation, Schulz von Thun 2010, S. 15.



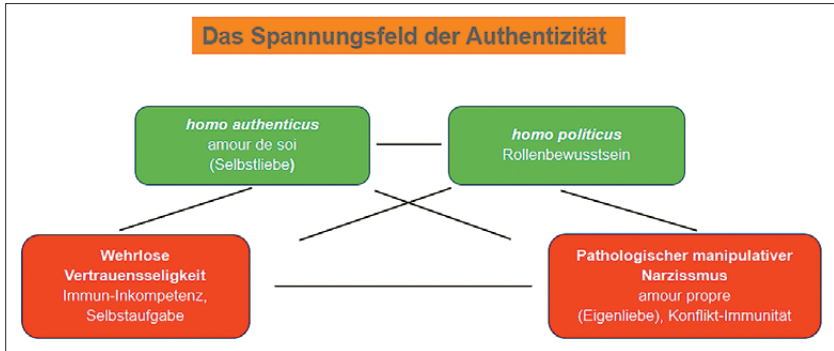
4 Authentizitätsquadrat

identifiziert (vgl. Schulz von Thun o. J., S. 9f.). Schulz von Thun weist darauf hin, dass diese dynamische Spannung kein fauler Kompromiss ist. Sie lässt etwas qualitativ Neues entstehen. Für diese neue Qualität des Miteinander-Redens bedient sich der Kommunikationspsychologe der Metapher «Regenbogen». Die zauberhafte und bezaubernde Anmut des Spektralfarbenspiels ist ihrerseits ein Produkt des Zusammenspiels von Sonne und Regen. Im zwischenmenschlichen Bereich erleben wir diesen Zauber, wenn ein Vortrag zugleich sachlich prägnant und berührend ist, eine Lehrperson es versteht, zugleich klar strukturiert und improvisierend zu agieren, oder wenn ein heikles Gespräch ehrlich und taktvoll zugleich geführt wird.

Gerald Petersen, Unternehmensberater, Trainer und Coach, hat im dritten Anlauf seiner Auseinandersetzung mit Authentizität (1. Bestandsaufnahme, 2. Wahrnehmung und 3. Worte, Werte und Entwicklung) Schulz von Thuns grundlegendes Wertequadrat der zwischenmenschlichen Kommunikation als explizites «Authentizitätsquadrat» reformuliert (Petersen 2011, S. 1, Abb. 4).

Wenn man Petersen und Schulz von Thun zusammendenkt, ist Authentizität ein anderer Name für verschiedene «zauberhafte Regenbogenqualitäten», die aus dem Zusammenspiel sich ergänzender Schwestertugenden hervorgehen und nach denen wir – Schulz von Thun zufolge – mehr Ausschau halten sollten (vgl. Schulz von Thun o. J., S. 9).

Der synonym gebrauchte Begriff «Entwicklungsquadrat» soll Entwicklungsrichtungen andeuten, die aus dem Wertequadrat abzulesen sind, je nachdem, wo man sich gerade selbst darin ansiedelt. Jemand, der gerne lernt und Lust an Abenteuer und Entdeckung hat, könnte diese Haltung in entwertender Übertreibung in Explorationszwang und Einzelgängertum ausarten lassen. Die Entwicklung wäre dann in Richtung Komfortzone mit den Attributen Zufriedenheit und Geselligkeit. Jemand, der dies schon gerne praktiziert, könnte Gefahr laufen, in seiner Entwicklung stecken zu bleiben und Gesellschaft als Flucht zu missbrauchen, um sich zu betäuben. Die Entwicklung wäre dann in Richtung Abenteuerlust und pionierhafte Entdeckungsfreude auszugleichen. Beide Male geht es um das Ineinander von Personal-, Sozial- und Sachkompetenz im Sinne einer an Mündigkeit



5 Spannungsverhältnis der Begriffe im Umfeld von Authentizität

ausgerichteten Menschenbildung. Für sie wird insbesondere die Sachkompetenz in Bezug auf Authentizität und deren ausgleichende Kraft innerhalb des Werte-, Authentizitäts- oder Kulturquadrats von entscheidender Bedeutung sein.

Somit ist geklärt: Die Alternative *homo authenticus versus homo politicus* stellt sich nicht. Beide Seinsweisen artikulieren Tugenden, die einander in einer positiven Spannung, einer dynamischen Balance halten müssen, um nicht durch Einseitigkeit auf die schiefe Bahn «des Guten zu viel» und damit in extreme Untugenden abzugleiten. Etwas genauer als das Quadrat bildet ein Trapez das Spannungsverhältnis der Begriffe im Umfeld von Authentizität ab (Abb. 5): die positiven Gegenwerte auf der oberen Etage schließen einander nicht aus, sondern liegen sogar näher beieinander als ihre negativen Extreme auf der unteren Etage.

Der *homo politicus* gerät auf die falsche Bahn, wenn er ausschließlich Fantasien von Größe und der Bewunderung seiner Person hegt und dafür seine Umgebung in Geiselhaft nimmt. Spielt die Umgebung die ihr zugewiesene Rolle des Spiegels und Echos nicht so, wie der Öffentlichkeit suchende wirkungsbewusste Mensch sich das wünscht, könnte er auch anfangen, sich um sich selbst zu kümmern und sich dem begehrten Können ühend anzunähern. Für Felix Krull, den deutschen Prototyp eines Möchtegerns, hieße das zum Beispiel, sich einen Geigenlehrer zu suchen. Er müsste sich bilden im Sinne Wilhelm von Humboldts, der Bildung als einen wechselseitigen Prozess zwischen Welt und Mensch verstand: als Erschließung des Menschen für die Welt und Erschließung der Welt für den Menschen durch Lehr-Lern-Verhältnisse. Sagt sich der *homo politicus* gänzlich von dem positiven Gegenpol der Öffentlichkeitswirksamkeit, der Selbstliebe, los, dann verzichtet er auf die Erschließung von sich selbst als Menschen und kann zu einem pathologischen Narzissten «entarten». Er sieht Mitmenschen dann als Beute und zwingt seine arglosen Opfer in die Selbstaufgabe. Rousseau hat diesen Zustand der narzisstischen Selbstverliebtheit als Eigenliebe (*amour propre*) bezeichnet und

von der positiv besetzten Selbstliebe (*amour de soi*) unterschieden (Rousseau 1997, Anm. XV, S. 368).

Umgekehrt würde ein Mensch, der sich als ‚authentisch‘ begreift und darunter Offenherzigkeit, Ehrlichkeit und Arglosigkeit versteht, ohne sich in einem positiven Spannungsverhältnis zum positiven Gegenwert des taktvollen, diplomatischen, auch strategischen Miteinanders auszubalancieren, sich selbst entwaffnen und in die Selbstaufgabe abgleiten. Die Folgen wären dramatisch: echte neurovegetative Störungen wie chronischer Stress, ein allgemeiner innerer Zustand der Beklommenheit oder Angst, Erosion der Lebenskraft bis hin zum Tod durch un- ausgesetzte Konfrontation mit Aggressionen, denen man nicht gewachsen ist (vgl. Hirigoyen 2016). Bei einem auf ‚heile Welt‘ fokussierten Menschen kommen die körpereigenen Abwehrkräfte zum Erliegen, er wird immun-inkompetent, weil das Immunsystem, wie man weiß, trainiert werden muss durch körperlich-seelische Herausforderungen wie sie insbesondere Pädagogik und Andragogik durch Probehandeln immer wieder inszenieren.

In Anlehnung an Petersens Gebrauch des Wortes ‚Authentizität‘ ist der Begriff ‚Selbstliebe‘ deshalb nicht nur in dem einseitigen Sinn des positiven Gegenpols öffentlichkeits- und wirkungsbewussten Verhaltens zu gebrauchen. Selbstliebe ergibt auch als Oberbegriff für die dynamische Balance zwischen Selbst- und Weltbezug Sinn. Das Wertequadrat, das man mit Schulz von Thun als «lebensphilosophisches Gleichgewichtsquadrat» (2010, S. 16) begreifen kann, würde dann zur Ermöglichung der ‚Quadratur des Kreises‘ des Sich-selbst-Lieben-Lernens *durch* den Bezug auf Welt. ‚Welt‘ umfasst dann die Wahrnehmung des eigenen, *wesentlich* körperlichen In-der-Welt-Seins und das der Mitmenschen.

Neben Selbst und Welt werden auch Materie und Geist in eine dynamische Balance zueinander gebracht. Geistige Abgehobenheit und Absolutheitsansprüche wären dann die entartete Übertreibung des menschlichen Denkvermögens, und Materialismus die entartete Übertreibung der Wertschätzung von Materie als *mater* (Mutter) des Lebens. Beide, der absolute freischwebende Geist und der unstillbare gierige Materialismus sind dann der aus der Bahn geratene positive Gegensatz des Paares ‚Körper und Geist‘.

Um Selbstliebe durch Formung und Bildung geht es beim Üben. Die ‚tätige Aufmerksamkeit‘ aus der phänomenologischen Erziehungslehre Bollnows und Copeis bezieht sich auf Fertigkeiten, von denen sich jeder Mensch auf seine Weise angesprochen fühlt – und von denen er selbst die eine oder andere gerne zuwege bringen würde. In diesem individuellen Anstoß, diesem Angesprochensein artikuliert sich eine Sehnsucht nach Echtheit, die erfüllt werden kann und muss. Der Frust, der Kampf, die Ungewissheit, die Verzweiflung, den das Üben birgt, führt stets zur erfüllenden Lösung – die rhythmisch alternierende Polarität des menschlichen Seins zwischen Spannung und Lösung ist eine physiologische Tatsache wie Einatmen und Ausatmen, Wachen und Schlafen, Sprechen und Schwei-

gen. Im Unterschied zum Übungsfrust wird der Frust eines Lebens nach dem Instantprinzip, bei dem man menschlich gesehen nicht vom Fleck kommt, für sich und andere zum leibhaftigen Albtraum. Übung ist der «Weg des Menschen», sagt Bollnow (2019 [1974]). Sie ist «das Streben nach einem Können», «ein Können-Wollen». «Und weil in jedem Können der Maßstab einer ihm eigenen Vollkommenheit angelegt ist, die es zu erreichen oder der es sich anzunähern gilt [...], so ist dieses Können-Wollen zugleich [...] ein ›Immer-besser-können-Wollen‹, in dem der Mensch sich in seinen innersten Möglichkeiten entfaltet» (Bollnow 2019, S. 202).

Das Üben ist «eine Bewegung», «wesentlich ein Versuchen und Wagen» in Richtung auf die verborgene Bestimmtheit und Grenze der eigenen Natur (ebd.). Es bringt «eine bis in innerste Tiefen reichende Auseinandersetzung mit sich selbst» (Herrigel 1993, S. 80) auf den Weg – das erwünschte Authentische, das als Prozess und Ergebnis «[die] höchste[...] Existenzform» ist (Garcia 2011, S. 19). Viel Freude beim Üben mit dem ›lebenspraktischen Gleichgewichtsquadrat! Das Leichte, Fließende, Harmonische – das authentisch Anmutende – ist nicht erst die höchste Kunst beeindruckender Sonderleistungen, noch nicht einmal das Üben der Übenden an und für sich selbst. Es kann mit dem Bemühen um Authentizität schon erscheinen. Mit dieser Ausrichtung bekommt man immer wieder Luft und Lust nach oben hin: zur bestmöglichen Version von sich selbst.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1964): *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barboim, Daniel (2009): *Klang ist Leben. Die Macht der Musik*. München: Pantheon.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980]. Übers. aus d. Frz. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bernstein, Seymour (2008): *Mit eigenen Händen. Selbstverwirklichung durch kreatives Klavierüben* [1981]. Mainz: Schott Music.
- Bollnow, Otto Friedrich (2019): «Der Erfahrungsbegriff in der Pädagogik» [1968]. In: Brinkmann, Malte (Hg.): *Phänomenologische Erziehungswissenschaft von ihren Anfängen bis heute. Eine Anthologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 163–195.
- Bollnow, Otto Friedrich (2019): «Übung als Weg des Menschen» [1974]. In: Brinkmann, Malte (Hg.): *Phänomenologische Erziehungswissenschaft von ihren Anfängen bis heute. Eine Anthologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 197–211.
- Bollnow, Otto Friedrich (1991): *Vom Geist des Übens. Eine Rückbesinnung auf elementare didaktische Erfahrung* [1978]. 3. Aufl. Stäfa: Kugler.
- Bonelli, Raphael M. (2016): *Männlicher Narzissmus. Das Drama der Liebe, die um sich selbst kreist*. München: Kösel.
- Cicero, Marcus Tullius (1981): *De oratore / Über den Redner* [55 v. Chr.]. Übers. aus d. Lat. und hg. von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam.

- Copei, Friedrich (2019): «Der fruchtbare Moment im Bildungsprozess» [1930] (Auszüge). In: Brinkmann, Malte (Hg.): *Phänomenologische Erziehungswissenschaft von ihren Anfängen bis heute. Eine Anthologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 61–81.
- Dethlefsen, Thorwald/ Dahlke, Ruediger (2000): *Krankheit als Weg. Deutung und Be-Deutung der Krankheitsbilder* [1989]. 12. Aufl. München: Goldmann.
- Diderot, Denis (1981): *Paradox über den Schauspieler* [1769]. Übers. aus d. Frz. von Felix Rellstab. Wädenswil: Stutz + Co.
- Donner, Susanne (2023): «Die Vermessung des Lebens». In: *Psychologie heute* (50), Heft 3, S. 40–45.
- Dräger, Horst (2017): «Aufklärung über Andragogik. Kulturhistorische Betrachtungen zum Primat der Andragogik in der Anthropagogik». In: *Zeitschrift für Weiterbildungsforschung* (40), S. 127–152. DOI 10.1007/s40955-017-0089-x.
- Droste, Wiglaf / Bittermann, Klaus (1995) (Hg.): *Das Wörterbuch des Gutmenschen*, Bd. 2: *Zur Kritik von Plapperjargon und Gesinnungssprache*. Berlin: Tiamat.
- Garcia, Claudio (2011): *Die Anmut. Das Bewusstsein des Anmutigen als konkreter Prozess*. Berlin: Parodos.
- Herrigel, Eugen (1993): *Zen in der Kunst des Bogenschießens* [1929]. 34. Aufl. Bern/München/Wien: Barth.
- Hirigoyen, Marie-France (2016): *Die Masken der Niedertracht* [1999]. 17. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kaufman, Scott Barry (2019): «Authentizität. Die Suche nach dem wahren Selbst». In: *Spektrum Psychologie* unter spektrum.de: <https://is.gd/HP2WH3>.
- Karnath, Sigrid (2009): «Methode Clown». In: Effinger, Herbert (Hg.): *«Die Wahrheit zum Lachen bringen». Humor als Medium in der Sozialen Arbeit*. Weinheim, München: Juventa, S. 109–130.
- Keßler, Jutta (2024): «Aus der Not eine Tugend machen. – Humor als vernachlässigter und verheißungsvoller Operator in der Sozialen Arbeit». In: Friele, Boris / Rieger, Jens et al. (Hg.): *Gesellschaftlicher Wandel: Herausforderungen und Perspektiven für die Soziale Arbeit*. Weinheim: Beltz-Juventa, S. 257–277.
- Kleist, Heinrich von (1987): «Über das Marionettentheater» [1890]. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 383–345.
- Kröchy, Kristian (1997): *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kurzke, Hermann (1999): Ein Musenross geht durch. Aus dem Nachlass gegraben: Michael Ende im «Niemandsgarten». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.2.1999.
- Lethen, Helmut (1996): «Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze». In: Hartmut Böhme / Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, S. 205–231.
- Mehrabian, Albert (2017): *Nonverbal Communication* [1972]. New York, NY: Routledge.
- Petersen, Gerald (2011): «Authentizität –

- Worte, Werte, Entwicklung». Blog vom 2.2.2011, my-skills.com: <https://is.gd/mNkP5o>.
- Pikulik, Lothar (1984): *Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pikulik, Lothar (1979): *Romantik als Ungeügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Roth, Eugen (2001): *Sämtliche Menschen*. München/Wien: Hanser.
- Roth, Heinrich (1991): *Pädagogische Anthropologie*, Bd. 1: *Bildsamkeit und Bestimmung* [1966]. 5. Aufl. Hannover: Schrödel.
- Roselt, Jens (2005) (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander.
- Rousseau, Jean-Jacques (1997): *Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité* [1755]. Hg. v. H. Maier, 4. Aufl. Paderborn: Schöningh.
- Saltzwedel, Johannes (2000): «Dämon der Echtheit». In: *Der Spiegel* Nr. 45. vom 6.11.2000, S. 286–290.
- Sauder, Gerhard (1974): *Empfindsamkeit*, Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart: Metzler.
- Schilling, Erik (2020): *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*. München: Beck.
- Schlich [Keßler], Jutta (2009): *Inzest und Tabu. Ingeborg Bachmanns «Malina» gelesen nach den Regeln der Kunst*. Sulzbach a. Ts.: Helmer.
- Schlich [Keßler], Jutta (2002): *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Schlich [Keßler], Jutta (2000): «Geschichte(n) des Begriffs «Intellektuelle»». In: Dies. (Hg.): *Intellektuelle im 20. Jahrhundert in Deutschland. Ein Forschungsreferat*. 11. Sonderheft des *Internationalen Archivs für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, S. 1–113.
- Schulz von Thun, Friedemann (1989): *Miteinander reden*, Bd. 2: *Stile, Werte und Persönlichkeitsentwicklung*. Reinbek: Rowohlt.
- Schulz von Thun, Friedemann (2010): «Das Werte- und Entwicklungsquadrat. Ein Werkzeug für Kommunikationsanalyse und Persönlichkeitsentwicklung». In: *Theorie und Praxis der Sozialpädagogik* (9), S. 13–17.
- Schulz von Thun, Friedemann (o. J.): «Vom wem stammt das Werte- und Entwicklungsquadrat?» <https://is.gd/ud12Ft>.
- Stadelmaier, Gerhard (1999): «Lichtkönigin und Sonnenkommandeuse. Theater am brennenden Punkt: Ariane Mnouchkine zum sechzigsten Geburtstag». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.3.1999.
- Staiger, Emil (1966): *Grundbegriffe der Poetik* [1946]. 7. Aufl. Zürich: Atlantis.
- Stanislawski, Konstantin S. (1987): *Mein Leben in der Kunst* [1925]. Übers. aus d. Russ. von Sergeji Gladkich. Berlin: Henschel.
- Stanislawski, Konstantin S. (1996a): *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch*. Hg. von Dieter Hoffmeier. Übers. aus d. Russ. von Karl Fend. Berlin. Henschel.
- Stanislawski, Konstantin S. (1996b): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Teil 1: *Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Teil 2. *Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns*. Berlin: Zweitausendeins.

- Stenzel, Jürgen (1974): «*Si vis me flere ...*» – «*Musa iocosa mea*». Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts». In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (48), S. 650–671.
- Strub, Christian (1997): «Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität». In: Berg, Jan / Hügel, Hans-Otto / Kurzenberger, Hajo: *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität Hildesheim, Reihe MuTh – Medien und Theater, S. 7–17.
- Trilling, Lionel (1983): *Das Ende der Aufrichtigkeit* [1972]. Übers. aus d. am. Engl. von Henning Ritter. 2. Aufl. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Walker, Barbara (1995): *Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon* [1983]. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Welsch, Wolfgang (1996): «Künstliche Paradiese? Betrachtungen zur Welt der elektronischen Medien – und zu anderen Welten». In: Ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, S. 289–326.

Die Autorinnen und Autoren

Inke Gunia (*1964), Universitätsprofessorin für Romanische Philologie, Hispanistische Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Monografien und Herausgeberschaften: ¿«Cuál es la onda»? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta. Frankfurt a. M.: Vervuert 1994; mit Hans-Otto Dill, Carola Gründler und Klaus Meyer-Minnemann (Hg.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt a. M.: Vervuert 1994; mit Katharina Niemeyer, Hans Paschen und Sabine Schlickers (Hg.): *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Berlin: Tranvía 2000; *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid: Iberoamericana 2008; *La revista de vanguardia poesía buenos aires (1950–1960): «Sintetizar la aldea y el universo»*. Madrid: Iberoamericana 2014; mit Clemencia Ardila J. und Sabine Schlickers (Hg.): *Estéticas de autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit 2015; mit Ruth Fine und Sabine Schlickers (Hg.): *Fictions de la terreur dans le Cône Sud et au Brésil: représentations récentes*. Dossier der Zeitschrift *Amerika: Mémoires, Identités, Territoires* 26 (2023).

Rebecca Kaewert (*1991) forscht und lehrt seit 2018 in der AG von Prof. Dr. Sabine Schlickers (Universität Bremen), wo sie im Januar 2022 promoviert wurde. In ihrem Dissertationsprojekt widmete sie sich spanischen und hispanoamerikanischen Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende. Ihre Dissertationsschrift mit dem Titel *Terrorismus, Crash und Krise in der Literatur – spanischsprachige Krisenerzählungen des 21. Jahrhunderts* ist 2023 beim Transcript Verlag erschienen.

Gemeinsam mit Anna-Lena Glesinski hat sie 2023 den Sammelband *Dinámicas de transferencia y transformación cultural en las literaturas hispánicas* (Hamburg: Hamburg University Press) herausgegeben. Neuere Aufsätze in Sammelbänden: «Miedos concretos, personajes psicóticos y la deconstrucción del monstruo humano: *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez». In: *Fictions de la terreur dans le Cône Sud et au Brésil: représentations récentes*. Amerika, Nr. 26, 2023. Hg. von Sabine Schlickers, Ruth Fine und Inke Gunia; «Identités incarnées et corps identitaires dans *Monsieur Vénus* (Rachilde, 1884)». In: *Corps et capital dans le roman du 19^{ème} siècle*. Hg. von Gisela Febel und Julia Borst (2024). Berlin: Frank & Timme, S. 375–394.

Matthis Kepser (*1960), Professur für die Didaktik des Deutschen unter Einschluss der schulbezogenen Medienwissenschaften an der Universität Bremen. Auswahl an filmbezogenen Herausgeberschaften: *Fächer der schulischen Film-bildung. Deutsch, Englisch, Geschichte u. a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht*. München: Kopaed 2010. Mit John Bateman und Markus Kuhn: *Film_Text_Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren 2013. Mit Ingo Kammerer: *Dokumentarfilm im Deutschunterricht*. Film-Bildung-Schule (FBS), Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2014. Mit Gabriele Blell, Andreas Grünewald und Carola Surkamp: *Film in den Fächern der sprachlichen Bildung*. Film-Bildung-Schule (FBS), Bd. 2. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016. Mit Ulf Abraham: Themenheft: *Biopics. Praxis Deutsch* 45 (2018), Heft 268. Aktueller Einzelbeitrag: «UNDER THE SKIN. Von der Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses – und seiner Grenzen im Staunen.» In: Preußner, Heinz-Peter / Schlickers, Sabine (Hg.): *Bestimmte Unbestimmtheit. Offene Struktur und funktionale Lenkung in audiovisuellen Medien*. Marbach: Schüren 2023, S. 211–230.

Jutta Keßler [geb. Schlich] (*1967), Professur für Soziale Arbeit, Fachgebiet Sozialwissenschaften im Dualen Studium an der IU – Internationale Hochschule am Campus in Mainz. Arbeitsgebiete: Andragogik, Erlebnispädagogik, Politische Bildung, Humor und hirngerechtes Arbeiten, Phänomenologische Erziehungswissenschaft. Publikationen: [Schlich] *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer 2002. Herausgeberbeirätin der Zeitschrift *E&L. Erleben und Lernen. Internationale Zeitschrift für handlungsorientiertes Lernen*, zusammen mit Werner Michl, Bernd Heckmair et al. (1995–1999; 2022 ff.); «Causa Metaphor. Wenn die Natur zur Bühne wird ...». In: Fengler, Janne / Michl, Werner (2022, Hg.): *Erlebnispädagogik im Dialog mit aktuellen Konzepten (E&L. Erleben und Lernen* 6, Themenheft). Augsburg: Ziel, S. 16–19; «Aus der Not eine Tugend machen – Humor als vernachlässigter und verheißungsvoller Operator in der Sozialen Arbeit». In: Rieger, Jens / Friele, Boris et. al. (2024 Hg.): *Utopien So-*

zialer Arbeit. Weinheim: Beltz, S. 459–475; «Am glücklichen Zufall arbeiten oder Üben ist der Grund zur Freude». In: Staats, Martin / Schwering, Heike (2024 Hg.): *Instrumentarien für ein gutes, gelingendes Leben. Ideen, Impulse und Instrumente für die Praxis und Lehre*. Weinheim: Beltz Juventa (im Druck).

Julian Körner (*1991) ist als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Bremen tätig. In der AG von Prof. Dr. Matthis Kepser erhebt er im Rahmen seines Promotionsprojekts den derzeitigen Stand der Filmbildung an deutschen Schulen. Im Vorgängerband der «Schriftenreihe zur Textualität des Films» erschien 2023 sein Aufsatz: «Irritationen in Gelb. Narrative und filmästhetische (Un-)Bestimmtheiten im Giallo-Thriller». In: Preußner, Heinz-Peter / Schlickers, Sabine (Hg.): *Bestimmte Unbestimmtheit. Offene Struktur und funktionale Lenkung in audiovisuellen Medien*. Marburg: Schüren, S. 175–210. Zudem mehrere Besprechungen in der Fachzeitschrift *Medienwissenschaft: Rezensionen/Reviews* zur Filmdidaktik, zu Skandalfilmen, zum italienischen Thrillerkino und zur Filmgeschichte.

Heinz-Peter Preußner (*1962), apl. Professur für Theorie und Geschichte der Medien, Gegenwartsliteratur an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Arbeitsgebiete: Medienästhetik, Literatur und Politik, allgemeine Ästhetik, Inter- und Transmedialität, insbesondere Filmwirkungstheorien. Neuere Publikationen, Monografie: *Gender | Mythos. Antike und Gegenwart der Geschlechterverhältnisse*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. Als Herausgeber: *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film* (mit Sabine Schlickers). Marburg: Schüren 2019. *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates* (mit Dominik Orth). Berlin, Boston, MA: de Gruyter 2020. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 237: Juli Zeh. München: Edition Text + Kritik 2023. *Bestimmte Unbestimmtheit. Offene Struktur und funktionale Lenkung im Film* (mit Sabine Schlickers). Marburg: Schüren 2023. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 111, Neufassung: *Christoph Hein*. München: Edition Text + Kritik 2023. Demnächst erscheint: *Eros und Sexus in der Philosophie von Ludwig Klages* (mit Paul Bishop). Würzburg: Königshausen & Neumann 2024.

Beate Schirrmacher (*1973), Associate Professor (docent) für Literaturwissenschaft am Institut für Film und Literatur der Linnéuniversität, Växjö, Schweden. Am *Linnaeus University Center for Intermedial and Multimodal Studies* forscht sie zu intermedialen Bezügen von Literatur und Musik, Wahrheitsansprüchen und Medialität, sowie aktuell zu Erzählstrukturen und Wahrheitsansprüchen im Journalismus. Neuere Publikationen: als Herausgeberin (mit Nafiseh Mousavi): *Truth Claims Across Media*. Cham: Palgrave Macmillan 2024; (mit Jörgen

Bruhn): *Intermedial Studies – An Introduction to Meaning Across Media* London: Routledge 2022; als Autorin: «A Story Too Good to Be True: The Manipulation of Truth Claims in Faked News». In: Schirmmacher, Beate /Mousavi, Nafiseh (Hg.): *Truth Claims Across Media*, S. 27–48; (mit Signe Kjær Jensen) «Stronger together: Moving towards a combined multimodal and intermedial model». In: *Multimodality & Society* 2024; «Music Transformation in Literature». In: Bruhn, Jørgen / López-Varela Azcárate, Asun/ de Paiva Vieira, Miriam (Hg.) *The Palgrave Handbook of Intermediality*. Cham: Palgrave Macmillan 2024, S. 833–864.

Sabine Schlickers (*1964), Professur für Iberoromanische Literaturen an der Universität Bremen. Forschungsschwerpunkte in der argentinischen Literatur (19.–21. Jahrhundert), dem lateinamerikanischen Film und der Narratologie. Neuere Monografien: *La Conquista imaginaria de América: Crónicas, literatura y cine*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2015. *De Auschwitz a Argentina. Representaciones del nazismo en literatura y cine (2000–2020)*. Buenos Aires: Biblos, 2021. *La narración perturbadora. Un nuevo concepto narratológico transmedial* (unter Mitwirkung von Vera Toro). Madrid: Iberoamericana 2017. Neuere Herausgaben: *Estéticas de autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica* (mit Clemencia Ardila J. und Inke Gunia). Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit 2015. *Perturbatory Narration in Film. Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement* (mit Vera Toro). Berlin: de Gruyter 2018. *Cine y literatura. Interferencias e intersecciones* (mit Jörg Türschmann und Mónica Satarain). Paris: De Signis 27, 2018. *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Marburg: Schüren 2019 und *Bestimmte Unbestimmtheit. Offene Struktur und funktionale Lenkung in audiovisuellen Medien* (beide mit Heinz-Peter Preußer). Marburg: Schüren 2023.

Oliver Schmidt (*1977), Dr. phil., seit 2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Technischen Universität Hamburg, zuerst am Institut für Humanities, seit 2023 am Institute for Ethics in Technology. Arbeitsgebiete: Filmtheorie, Raumtheorie, Genretheorie, Hollywood-Kino, Medienkultur, Digitalkultur, Maschinenethik und *cultural robotics*. Dissertation zum Thema *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. Marburg: Schüren 2013. Mitherausgeber von *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* (www.rabbiteye.de). Neueste Publikationen: «Neue Welten, neues Sehen, neue Menschen. Wie technische, mediale und soziokulturelle Entwicklungen im 19. Jahrhundert das Medium Film ermöglichten». In: Jarchow, Margarete / Orth, Dominik (Hg.): *Kultur und Technik. Interdisziplinäre Perspektiven*. Kiel/Hamburg: Wachholtz 2020, S. 27–42. «Robo Culturalis. Roboter und KI als kulturelle Akteure in Film und Gesellschaft». In: Irsigler, Ingo / Orth, Dominik (Hg.): *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg: Winter 2021,

S. 207–224. Neueste Herausgabe: *Die 90er – Das virtuelle Jahrzehnt*. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* Nr. 14 (2025).

Karen Struve (*1977), Professur für Frankoromanistik, Literaturwissenschaft an der Universität Bremen. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der französischsprachigen Literaturen vom 18.–21. Jahrhundert, der postkolonialen und poststrukturalistischen Literatur- und Kulturtheorien, Narrationen der Angst in rezenten Gegenwartsliteraturen und -medien sowie in der interdisziplinären Literaturvermittlung und frankophonen Comicforschung. Ausgewählte neuere Publikationen: *Wildes Wissen in der «Encyclopédie». Koloniale Alterität, Wissen und Narration in der französischen Aufklärung*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter 2020; *Achsen und Spektren der Migration in romanischen Literaturen und Bildmedien des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Brill|Fink 2024 (hg. mit Beatrice Schuchardt und Juliane Tauchnitz); *Nord(Ro)mania. Literarische und filmische Imaginationen des Nordens in Frankreich und Italien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022 (hg. mit Stephanie Wodianka); *Das Salgari-Abenteuer. Intermediale Adaptionen eines italienischen Klassikers*. Münster: LIT 2019 (Hg.). «Postcolonial Spectres of Migration in Mati Diop's *Atlantique* (2019)». In: Brühne, Julia / Wilson, Pádraic / Valenzuela Celis, Joaquín Orlando (Hg.): *Impending Crises. Contemporary Fantastic Narratives Between Language, Image, and Sound*. Baden-Baden: Rombach 2024, S. 187–200.

Christoph Zeller (*1968), Professur für German and European Studies an der Vanderbilt University in Nashville, TN. Arbeitsgebiete: Literatur- und Medienästhetik, Literaturgeschichte, Gegenwartsliteratur, Literatur und Kunst, Theorie und Geschichte des Sammelns, Ästhetik philosophischer Konzepte, Avantgarde-Bewegungen. Veröffentlichungen: *Werte. Geschichte eines Versprechens*. 2. Aufl. Heidelberg: Metzler 2022. *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin, Boston, MA, de Gruyter 2010. *Allegorien des Erzählens. Wilhelm Raabes Jean-Paul-Lektüre*. Stuttgart: Metzler 1999. Als Herausgeber: *Collecting in the Twenty-First Century. From Museums to the Web* (mit Johannes Endres). Rochester: Camden House 2022. *Heinrich von Kleist. Style and Concept. Explorations in Literary Dissonance*. Berlin, Boston, MA: de Gruyter 2013. *Literarische Experimente. Medien, Kunst, Texte seit 1950*. Heidelberg: Winter 2012. *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren* (mit Urs Meyer und Roberto Simanowski). Göttingen: Wallstein 2006. Monografie in Vorbereitung: *Dada Economy. The German Inflation and the Evolution of Avant-Garde Art*. Rochester: Camden House 2025.

Abbildungsnachweise

Sofern nicht anders angegeben, wurden alle Screenshots von den Autor:innen selbst erstellt.

Preußner/Schlickers

Abb. 1: peperenews.fr: <https://is.gd/Xjw42F>.

Abb. 2: filmstarts.de: <https://is.gd/EaisgM>.

Abb. 3: suedkurier.de: <https://is.gd/MuKR00>.

Abb. 4: rkk.ch: kurz: <https://is.gd/nwe7Ll>.

Abb. 5: constantin.film: <https://is.gd/Iz-qdiQ>.

Abb. 6: faz.net: <https://is.gd/xy4V4A>.

Abb. 7: arttrado.de: <https://is.gd/mOSq9F>.

Abb. 8: kraftfuttermischwerk.de: <https://is.gd/MRwFj6>.

Schlickers

Abb. 1: M. T. M. von La Fura dels Baus, lafura.com: <https://is.gd/rxGbvB>.

Abb. 2: Screenshot aus BATALLA EN EL CIELO (MEX/B/F/D 2005, EINE SCHLACHT IM HIMMEL), Regie: Carlos

Reygadas (2 DVD o. O.: Cameo Media 2008).

Abb. 3: Screenshot aus MUNDO GRÚA (RA 1999, DIE WELT DER KRÄNE), Regie: Pablo Trapero (DVD Buenos Aires: SBP 2006).

Abb. 4: Schaubild nach einer Grafik von Frank Zipfel (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt, S. 168.

Abb. 5: Screenshot aus OLYMPIA (D 1938), Regie: Leni Riefenstahl (3 DVD Berlin: Studiocanal 2012).

Abb. 6: Luna Park, 10.4.1938. Screenshot aus dem Projekt HUMUEL und ein Archivbild, reproduziert in *Perfil* vom 20.5.2013. perfil.com: <https://bit.ly/2m01TRQ>.

Struve

Abb. 1–3: Screenshots aus LES MISÉRABLES (F 2019). Regie: Ladj Ly (DVD München: Alamode Film).

Abb. 4–5: Screenshots aus L'AGENCE. L'IMMOBILIE DE LUXE EN FAMILLE, SAISON 1 & 2 (F 2020–2022). Regie: Matthieu Valluet, Benoît Prudhomme. Netflix, netflix.com: <https://is.gd/FyRyba>.

Körner

Abb. 1–2: Screenshots aus AFRICA ADDIO (I 1966), Regie: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi (Blu-ray Gladbeck: VZ-Handelsgesellschaft 2018).

Abb. 3–6: Screenshots aus SCHIAVE BIANCHE – VIOLENZA IN AMAZZONIA (I 1985, AMAZONIA – KOPFJAGD IM REGENWALD), Regie: Mario Gariazzo (Blu-ray Wuppertal: Mediacs 2021).

Abb. 7–10, 13: Screenshots aus CANNIBAL FEROX (I/E 1981, DIE RACHE DER KANNIBALEN), Regie: Umberto Lenzi (Blu-ray Neudörfl, Austria: XT Video 2019).

Abb. 11: Screenshot aus LA MONTAGNA DEL DIO CANNIBALE (I 1978, DIE WEISSE GÖTTIN DER KANNIBALEN), Regie: Sergio Martino (Blu-ray Neudörfl, Austria: XT Video 2020).

Abb. 12, 14: Screenshots aus IL PAESE DEL SESSO SELVAGGIO (I 1972, MONDO CANNIBALE), Regie: Umberto Lenzi (Blu-ray Berlin: cmv-Laservision 2022).

Abb. 15–22: Screenshots aus CANNIBAL HOLOCAUST (I 1980, NACKT UND ZERFLEISCHT), Regie: Ruggero Deodato (Blu-ray Neudörfl, Austria: XT Video 2018).

Kaewert

Abb. 1–4: Screenshots aus EL DÍA DE MAÑANA (ES 2018), Regie: Mariano Barroso (DVD Valladolid: Movistar 2018).

Gunia

Abb. 1–4 und 6–9: Screenshots aus der e-book-Version von Calle y Poché (2019): *Sí, si es contigo*. Bogotá: Penguin Random House.

Abb. 5: Screenshot aus der e-book-Version von Andrade, Amalia (2019): *Uno siempre cambia al amor de su vida (por otro amor o por otra vida)* [2015]. Ciudad de México: Planeta Mexicana.

Abb. 10: youtube.com: <https://is.gd/3n2mGf>. Zuletzt abgerufen am 3.7.2024.

Schirmmacher

Abb. 1–2: [spiegel.de: bit.ly/3A78Uq6](https://spiegel.de/bit.ly/3A78Uq6), fair use, zuletzt abgerufen am 4.8.2024.

Abb. 3: Fotografie des Titelbildes von Claas Relotius: «Ein Kinderspiel». In: *Der Spiegel* (2018) vom 23.6.2018, Heft 26, S. 50. Foto: Anne Schirmmacher.

Preußner¹

Abb. 1: Scholz als Zauderer. tagesspiegel.de: <https://bit.ly/3GKOLXR>.

Abb. 2: Scholz macht seine Arbeit ... forschungsguppe.de: <https://bit.ly/3vGZn3B>.

Abb. 3: Baerbock empathisch – hier in Warschau. fr.de: <https://bit.ly/3ItQ12J>.

Abb. 4: Habeck zerknirscht. augsburger-allgemeine.de: <https://bit.ly/3QozMpU>.

Abb. 5: Lindner, «blass». stern.de: <https://bit.ly/3CuFsZH>.

Abb. 6: Politikerbewertungen, hintere Plätze. zdf.de: <https://bit.ly/3GjBEvf> [eigener Screenshot].

1 Inhalte der Mediatheken von ARD und ZDF sind nur temporär abrufbar: Informationssendungen generell bis zu 24 Monate. Vgl. <https://is.gd/vHPEeG>.

Abb. 7: Politikerbewertungen des Politbarometers. zdf.de: <https://bit.ly/3GjBEvf> [eigener Screenshot].

Abb. 8: Politikerbewertungen mit Spitzenrio. zdf.de: <https://bit.ly/3GjBEvf> [eigener Screenshot].

Abb. 9: Matthias Fornoff verkündet die aktuellen Noten für die deutschen Politiker (20.10.2023). zdf.de: <https://is.gd/Mbu3Dk> [eigener Screenshot].

Schmidt

Abb. 1–2: Screenshots des Autors aus SOPHIA AWAKENS – EPISODE 1, YouTube, Hanson Robotics Limited, 26.11.2016. <https://youtu.be/LguXfHKsa0c>, Regie und Drehbuch: Stephan Vladimir Bugaj.

Abb. 3: (links oben) Screenshots des Autors aus DAY2 – THINKING MACHINES: SUMMIT ON ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ROBOTICS, YouTube, FII Institute, 25.10.2017. <https://youtu.be/EETfOLLNk0I>.

Abb. 4: (rechts oben) Screenshots des Autors aus UN DEPUTY CHIEF INTERVIEWS SOCIAL ROBOT SOPHIA, YouTube, United Nations, 11.10.2017. <https://youtu.be/qNoTjrgMUcs>.

Abb. 5: (links unten) Screenshots des Autors aus SOPHIA THE ROBOT AND JIMMY SING A DUET OF «SAY SOMETHING», YouTube, The Tonight Show Starring Jimmy Fallon, 22.11.2018. <https://youtu.be/G-zyTlZQYpE>.

Abb. 6: (rechts unten) Screenshots des Autors aus WILL SMITH TRIES ONLINE DATING, YouTube, Will Smith, 28.3.2018. <https://youtu.be/ML9v3wHLuWI>.

Abb. 7: (links) Screenshots des Autors aus ATLAS UPDATE, YouTube, Boston Dy-

namics, 04.10.2013. <https://youtu.be/SD6Okylcb8>.

Abb. 8: (rechts) Screenshots des Autors aus BIGDOG REFLEXES, YouTube, Boston Dynamics, 27.1.2009. <https://youtu.be/3gi6Ohnp9x8>.

Abb. 9: (links) Screenshots des Autors aus DO YOU LOVE ME?, YouTube, Boston Dynamics, 29.12.2020. <https://youtu.be/fn3KWM1kuAw>.

Abb. 10: (rechts) Screenshots des Autors aus «SPOT ME UP» | THE ROLLING STONES & BOSTON DYNAMICS, YouTube, Boston Dynamics, 29.10.2021. https://youtu.be/XnZH4izf_rl.

Kepser

Abb. 1: Screenshot aus LAST EXIT THROUGH THE GIFTSHOP (GB 2010), Regie: Banksy (DVD München: Alamo 2010).

Abb. 2: THE MAN WITH A MOVIE CAMERA. hhs.se: <https://is.gd/HygPAo>.

Abb. 3–18: Screenshots aus LAST EXIT THROUGH THE GIFTSHOP (GB 2010), Regie: Banksy. (DVD München: Alamo 2010).

Abb. 19: Mr. Brainwash Art Museum. mrbrainwashartmuseum.com: <https://is.gd/tRJyju>.

Keßler

Abb. 1 – eigene Grafik, Jutta Keßler.

Abb. 2 – Interview: Das Werte- und Entwicklungsquadrat, Schulz von Thun. In: <https://www.schulz-von-thun.de>; siehe files, Interviews (PDF).

Abb. 3 – Schulz von Thun (2010), S. 15.

Abb. 4 – Authentizität-Wertequadrat 2. blog.my-skills.com: <https://is.gd/pAw7ad>.

Abb. 5 – eigene Grafik, Jutta Keßler.