

Heinz-Peter Preußer / Sabine Schlickers (Hg.)

Authentizität in fiktionalen und faktualen Medien

SCHÜREN

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



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›

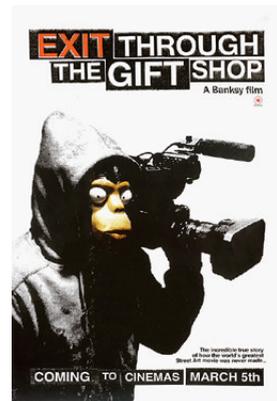
ten» Autobiografie). *Beate Schirrmacher* geht dem nach unter dem Titel: «Informative und authentifizierende Erzählstrategien im Journalismus». Sie untersucht den Fälschungsskandal des Claas Relotius, von 2012 bis 2018 ein vielfach preisgekrönter deutscher Journalist, der primär für den *Spiegel* und 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 zuwiesen, 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.