

Unschärfe, Überbelichtung und wackelige Filmbilder begegnen Zuschauern in aktuellen Filmen immer häufiger. Was noch vor 10 Jahren als Ausdruck mangelnder filmischer Qualität eingestuft worden wäre, ist heute ästhetisches Programm. In den vielen Dokumentationsformaten im Fernsehen oder in teuren Kinoproduktionen ist eine Bildsprache zum Standard geworden, die ihre ästhetischen Wurzeln im Dokumentar- und Amateurfilmbereich hat und auf Grund einer besonders authentischen Wirkung populär geworden ist.

Mit dieser auf ganz besondere Weise Authentizität vermittelnden filmischen Form habe ich mich in meiner Magisterarbeit¹ auseinandergesetzt. Im Zentrum der Arbeit stand der Spielfilm *Halbe Treppe*, der im Jahr 2002 als Überraschungserfolg in den deutschen Kinos lief. Näher untersucht wurden der Film selbst, die Produktionsbedingungen sowie anhand von Interviews mit Zuschauern die Rezeption. Authentizität wurde nicht als eine möglichst exakte filmische Wiedergabe einer Realität verstanden, sondern – losgelöst von der Vorstellung einer einzigen, verbindlichen Wirklichkeit – als eine kulturell geprägte, kommunikative Größe aufgefasst, die Aufschluss gibt über das gesellschaftliche Verständnis von Wirklichkeit. Kann doch nach Meinung Hermann Bausingers

»[...] die Kulturwissenschaft einen empirischen Beitrag zum Verständnis und zur Platzierung abgestufter konkurrierender und doch koordinierter Wirklichkeiten leisten. Die Suche nach der eigentlichen, der wirklichen Wirklichkeit ist sicher nicht nur ein Irrweg romantisierender Medienkritiker; sie ist Teil des allgemeinen Wirklichkeitsverständnisses, das gerade durch die massive Präsenz sekundärer Wirklichkeitsbilder provoziert wird.«²

Authentizität

In seiner Verwendungsgeschichte ist der Begriff Authentizität geprägt durch zeitlich eingrenzbarere Spezialbedeutungen in wissenschaftlichen, vor allem im theologischen, juristischen und philosophischen Kontext. Zurückzuverfolgen ist er bis in die griechische Antike. Hier stand er wortwörtlich für der Selbstvollendende, aber auch weitere Gebrauchsformen wie Urheber, Gewalthaber, Täter bis zu Mörder und Selbstmörder sind nachgewiesen. Die

¹ Janina Kriszio: »Nah dran«. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung zur Vermittlung von Authentizität im Spielfilm am Beispiel des Films *Halbe Treppe*. Hamburg 2004.

² Hermann Bausinger: Vom Jagdrecht auf Moorhühner. Anmerkungen zur kulturwissenschaftlichen Medienforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde 98/2001, S. 1-15, hier S. 7.

zeitlich spätere, etwas gewandelte Bedeutung ist eigenhändig vollführt.

Mit dem vollzogenen Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit im Mittelalter wurde der lateinische Begriff hauptsächlich auf Schriftstücke, aber auch auf Reliquien bezogen und stand für »original, echt, zuverlässig«³ im Gegensatz zu gefälscht und kopiert. Diese Verwendung als Qualitätskriterium im Sinne von »Echtheit, Glaubwürdigkeit, Zuverlässigkeit«⁴ ist bis heute erhalten geblieben und zeigt sich z. B. als Bewertungsmaßstab in der Kunstkritik. Ein besonderer Authentizitätsgehalt wird hier der Subjektivität künstlerischer Ausdrucksformen zugeschrieben.⁵ Diese ausschließliche Verwendung in wissenschaftlichen Kontexten hat dem Begriff eine gewisse aufwertende bzw. legitimierende Funktion eingebracht, was der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen negativ als »Verstrickung des Authentizitätsbegriffs in den Obrigkeitsjargon«⁶ bezeichnet und damit die außergewöhnliche Instrumentierbarkeit der Begriffs problematisiert. Wird etwas als »authentisch« bezeichnet, scheint klar, dass eine hochgestellte, legitimierte Instanz dieses Prädikat vergeben hat.

Authentizität und Volkskunde

Als fachliche Vokabel der Volkskunde hat der Authentizitätsbegriff bisher kaum eine Rolle gespielt. Trotzdem ist Authentizität hier von besonderer Bedeutung, Rolf Lindner spricht sogar davon, dass die Ethnowissenschaften durchtränkt seien von der Idee des Authentischen.⁷ Um sich über diese ethnologisch-volkskundliche Dimension von Authentizität klar zu werden, muss weit ausgeholt werden:

Das Streben nach Authentischem ist ein »Leitmotiv der Moderne«⁸. Umfassende gesellschaftsverändernde Prozesse wie die Industrialisierung oder Globalisierung wurden und werden von Menschen immer auch negativ als »Ende der unbefragten Selbstverständlichkeiten«⁹ wahrgenommen. Diese

³ Wolfgang Pfeifer (Red.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 2000. S. 81.

⁴ Duden Fremdwörterbuch. Mannheim, Wien u.a. 1997. S. 97.

⁵ Helmut Lethen: Versionen des Authentischen: sechs Gemeindeplätze. In: Hartmut Böhme (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205-231, hier S. 219ff.

⁶ Ebd., S. 210.

⁷ Rolf Lindner: Die Idee des Authentischen. In: Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur und Volkskunde.1/1998, S. 58-61, hier S. 58.

⁸ Marshall Berman zitiert nach: Regina Bendix: Zur Problematik des Echtheitserlebnisses in Tourismus und Tourismustheorie. In: Burkhard Pöttler, Ulrike Kammerhofer-Aggermann (Hg.): Tourismus und Regionalkultur. Wien 1994. S. 57-83, hier S. 58.

Entfremdungs- und Verlusterfahrungen werden erst vor dem Hintergrund der Moderne möglich, in der das Streben nach Bewusstsein zwangsläufig begleitet ist von dem fatalen Bewusstwerden über den Verlust des Unbewusstseins.¹⁰

Die »Erfindung der Volkskunde«¹¹ kann auf Grund ihrer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den unbefragten Selbstverständlichkeiten als ein Mittel zur Kompensation dieser Art gesellschaftlicher Verlusterfahrungen gesehen werden. Bei der Betrachtung der volkskundlichen Fachgeschichte ist nicht zu übersehen, dass sich häufig mit gesellschaftlichen Phänomenen beschäftigt wurde, die als im Verschwinden begriffen wahrgenommen wurden, wie z. B. mit der bäuerlichen Kultur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. So ist der Volkskunde häufig die gesellschaftliche Aufgabe zuteil geworden, »die verlorene Selbstverständlichkeit artifiziell [...] rekonstruieren«¹² zu müssen, wie z. B. in den Museen. Allerdings verbirgt sich hinter einer »artifiziellen Rekonstruktion von Authentizität« die Problematik, dass Authentizität nicht nur wissenschaftlich, sondern immer auch »sentimentalisch«¹³ vermittelt werden muss. Für die Volkskunde als Wissenschaft bedeutet das eine Gratwanderung, die sich nicht nur in Museen, sondern z. B. auch im Bereich des kulturwissenschaftlichen Films abzeichnet. Auf das besondere Potential des kulturwissenschaftlichen Filmschaffens in Sachen Authentizitätsvermittlung möchte ich am Ende des Artikels noch einmal zurückkommen.

Authentizität in den Medien

Gegenwärtig taucht der Authentizitätsbegriff häufig im Zusammenhang mit einer medienkritischen Debatte um die Qualität dokumentarischer Formate in Film und Fernsehen auf. Seit Mitte der 1990er Jahre überschwemmen neue dokumentarische Filmformate wie Doku-Soaps, Doku-Dramen, Living-History-Dokus u. ä. mit Sendungen von Big Brother bis zum Schwarzwaldhaus

⁹ Konrad Köstlin: Sicherheit im Volksleben. München 1967, S. 23f.

¹⁰ Konrad Köstlin: Die Kongresstasche und die Europäische Ethnologie. In: Lutz Musner / Gotthard Wunberg (Hg.): Kulturwissenschaften. Forschung. Praxis. Positionen. Freiburg im Br. 2003, S. 209-241, hier S. 216.

¹¹ Die Ethno-Wissenschaften als Produkt der Moderne sind als gesellschaftliche Erfindung zu verstehen, um „einerseits Ungleichzeitigkeiten zu systematisieren und andererseits Verlusterfahrung zu kompensieren“. Konrad Köstlin: Folklore, Folklorismus und Modernisierung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 87/1991, S. 46-66, hier S. 56. Vgl. auch Eric Hobsbawn, Terence Ranger (Hg.): The Invention of Tradition. Cambridge 1993.

¹² Köstlin, wie Anm. 11, S. 57.

¹³ Köstlin, wie Anm. 10, S. 216.

1900 sowohl die privaten als auch die öffentlich-rechtlichen Sender und erzielen höchste Einschaltquoten.¹⁴ Durch eine z. T. voyeuristisch anmutende Einblicknahme in das alltägliche Leben von Menschen wie du und ich ist in diesen Formaten ein populäres Bild von Wirklichkeit geprägt worden: Die hier entwickelte Authentizitätsästhetik überbetont die Inszenierung von spontanem, ungeplantem Handeln und stellt dadurch einen Bruch mit Darstellungskonventionen dar. Der Zuschauer kann hier beispielsweise

»[...] dem Arzt bei der ‚echten‘ Operation über die Schulter schauen; einmal einen Blick hinter die Kulissen vom Partyservice des Nobelrestaurants Käfer in München werfen (‚Der wahre Kir Royal‘); bei der Geburt von Fünflingen hautnah dabei sein (‚Geburtsstation‘); eine Stewardess bei ihrem ersten Flug begleiten oder erleben, wie ein Flüchtling dingfest gemacht wird (‚Frankfurt Airport‘).«¹⁵

Allerdings hat sich mit einem Blick auf die Entwicklung in den letzten zehn Jahren auch gezeigt, dass eine solche Authentizitätsästhetik nur eine sehr kurze Halbwertszeit hatte. Der Medienwissenschaftler Georg Seeßlen beschreibt dieses Phänomen mit dem Bild, bei dem sich »das Wirkliche und das Künstliche verhalten [...] wie ein endlos geflochtenes Band. Je wirklicher etwas bei der einen Umdrehung, desto künstlicher ist es in der nächsten.«¹⁶ So hat eine inflationäre Verwendung von dokumentarischen Formen, die vormals als »Authentizitätssignale«¹⁷ fungiert haben, wie z. B. eine wackelige Handkameraführung, zu einem Glaubwürdigkeitsverlust eben dieser geführt. Welche Bedingungen zur Vermittlung von Authentizität im Einzelnen erfüllt sein müssen, soll im Folgenden an Hand der Untersuchung des Spielfilms *Halbe Treppe* herausgearbeitet werden.

Inszenierung von Authentizität in Halbe Treppe

Halbe Treppe thematisiert die Generation der etwa 40-Jährigen, die sich nach einer Phase der Berufs- und Partnerfindung in ihrem Leben eingerichtet haben. Ihr alltägliches Leben ist von Gewohnheit und Routine geprägt. Es geht nicht

¹⁴ Umfassende Informationen zur aktuellen Situation dokumentarischer Formen im Fernsehen liefert Fritz Wolf: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf 2003.

¹⁵ Fernand Jung: *Hautnah dabei sein! Was wollen Doku-Soaps erzählen?* In: *Medien & Erziehung* 43/1995, S. 284-287.

¹⁶ Georg Seeßlen, in: *Die Tageszeitung*, 24.10.2002.

¹⁷ Den Begriff »Authentizitätssignal« prägte Manfred Hattendorf in seiner Untersuchung über Authentizität in Dokumentarfilmen. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1994, S. 73 ff.

mehr um das Entwerfen von Lebensträumen, sondern um die tägliche, den eigenen Möglichkeiten entsprechende Bewältigung der inzwischen gewohnten Lebensumstände. Gerade diese Gewohnheit wird zum Auslöser einer Krise für die beiden Ehepaare namens Kukowski und Düring. Gelangweilt von ihrem eingespielten, für sie unbefriedigenden Leben verlieben sich die beiden langjährigen Freunde Ellen Kukowski und Chris Düring ineinander und beginnen offensichtlich aus Lust an Abwechslung eine Affäre, die für alle vier Hauptfiguren des Films die Infragestellung ihres bisherigen Lebens mit sich bringt. Dramaturgisch fungiert die Affäre als Katalysator, der den Hauptfiguren und den Zuschauern ein Missverhältnis zwischen nach Glück strebenden Lebensentwürfen und der tatsächlichen Lebensbewältigung ins Bewusstsein ruft. Die Ursachen für den Ehekonflikt werden nicht in einem spektakulären Streit o. ä. präsentiert, vielmehr wird das frustrierende Beziehungsleben der Paare anhand einer breiten Darstellung des Alltagslebens erklärt. Klassische Merkmale filmischer Unterhaltung werden zugunsten einer detailreichen Schilderung scheinbar wenig sensationeller Normalität ignoriert. Tagtäglich wie selbstverständlich verrichtete Handlungen werden überdimensional viel gezeigt und tragen zu einem naturalistischen Filmeindruck bei.

Alltagsdarstellung I - daily routine

Durch die Art der Inszenierung wird der performative Aspekt bei der Alltagsdarstellung betont. Das Fokussieren¹⁸ bestimmter Handlungsabläufe, ihr wiederholtes Zeigen und der darstellerische Ausdruck der Schauspieler bei diesen Handlungen präsentieren Alltag als eine daily routine, bei der das repetitiv-selbstverständliche Moment im Vordergrund steht.

Über weite Teile des Films werden die vier Hauptpersonen, Ellen und Uwe Kukowski und Katrin und Chris Düring, bei ganz unspektakulären Tätigkeiten während ihrer beruflichen Arbeit, im Haushalt, bei der Kindererziehung, bei Hobbys und Freizeitgestaltung oder bei der Körperpflege gezeigt. Dabei erhält man als Zuschauer schnell den Eindruck, diese Menschen ganz einfach in ihrem Alltag zu beobachten. Die Filmemacher hatten sich zum Ziel gesetzt, »Dinge zu zeigen, bei denen die Kamera sonst abschalten würde, eben die Kleinigkeiten dazwischen.«¹⁹ Im Einzelnen geht es beispielsweise um eine

¹⁸ Fokussieren ist hier sowohl im konkreten Sinn einer fokussierenden Kamera wie auch im überragenden Sinn einer inhaltlichen Betonung gemeint.

¹⁹ Steffi Kühnert (im Interview): Aus dem Bauch. In: Schnitt 28/2002, S. 36-37, hier S. 36.

neue Dunstabzugshaube, die dem Zustand einer »verquarzten Bude«²⁰ bei den Kukowskis Abhilfe schaffen soll oder um den »Knick in der Brust«²¹, der entsteht, wenn man T-Shirts auf der Leine trocknet; auch wird Ellen Kukowski beim Abschminken und Eincremen vor dem Zu-Bett-Gehen gezeigt und ihr Mann Uwe beim Fußnägelschneiden. Die Filmfiguren scheinen diese Tätigkeiten häufig routiniert und fast wie im Schlaf auszuführen, die gezeigten Bewegungsabläufe betonen den hohen Grad an Automatisierung. Hinzu kommt häufig ein ins Leere blickender Gesichtsausdruck der Figuren, der suggeriert, die Gedanken seien ganz woanders und die Handlung selbst würde keinerlei bewusste Konzentration mehr erfordern. Als Beispiel sei hier eine Sequenz angeführt, die den Radiomoderator Chris Düring frühmorgens bei der Arbeit zeigt: in schlaffer, müder Körperhaltung sitzt er vor dem Mischpult und wartet auf seinen Einsatz. Plötzlich legt er einen Schalter um und macht mit extrem gut gelaunter Stimme und ausdrucksvoller Mimik – man sieht sein Gesicht in Großaufnahme – seine Ansage, um einige Sekunden später die Aufnahme wieder abzuschalten und zurückzufallen in die gleiche träge Körperhaltung.

Alltagsdarstellung II – »Grauer Alltag«

Die Alltagsinszenierung im Sinne einer daily routine wird durch eine Reihe dramaturgischer Mittel ergänzt durch eine negative Konnotation, so dass sie dem Zuschauer als »grauer Alltag« erscheint. Von zentraler Bedeutung ist hier die ausgedehnte Darstellung der beruflichen Arbeit. Gleich zu Beginn des Films – noch vor bzw. während des Vorspanns – sieht man die Hauptfiguren früh morgens beim Start in ihren gewöhnlichen Arbeitstag: Uwe Kukowski (Imbissbesitzer) lädt im Großmarkt Bierdosenpaletten in seinen Einkaufswagen, Chris Düring (Radiomoderator) moderiert müde aber in gut gelauntem Ton die allmorgendlichen Horoskope, Katrin Düring (Parkplatzanweiserin) fährt auf einem Motorroller durch den Berufsverkehr zum außerhalb gelegenen Großparkplatz und Ellen Kukowski (Hausfrau, Mutter und Parfümverkäuferin) hantiert gehetzt in der Küche herum und treibt die Kinder an, rechtzeitig zur Schule zu kommen. Die Darstellung solcher Arbeitshandlungen nimmt etwa 14 % des 105-minütigen Films ein. Die berufliche Arbeit ist auch in den spärlichen Alltagsgesprächen, die die Ehepaare im Film miteinander führen, wichtiges Thema. Immer wieder wird

²⁰ Filmzitat.

²¹ Filmzitat.

z. B. auf fest gefügte Zeitstrukturen verwiesen. So etwa von Ellen Kukowski, die als Angestellte arbeitet. Sie verleiht ihrer Wut auf ihren Mann, der zu spät zum geplanten gemeinsamen Einkaufsbummel kam, mit dem Satz »Ich hab auch nicht ewig Mittagspause«²² Ausdruck – oder sie verabredet sich mit Chris Düring am Telefon zum Kino mit der Begründung noch »Überstunden ab(zu)bummeln«²³.

Die Assoziation von Alltag mit Arbeit entspricht einer populären Vorstellung von Alltag. Ina-Maria Greverus verweist bereits 1983 in einer Studie auf eine »populäre Kritik der Alltäglichkeit«²⁴. In einer Spontanbefragung von Studierenden unter 226 Personen hatten mit 61 % die meisten der Befragten Arbeit mit Alltag assoziiert. Vor dem Hintergrund dieser Kritik der Alltäglichkeit verstärkt die Art der Inszenierung des Themas Arbeit in Halbe Treppe einen Eindruck von Tristesse.

Tristesse kommt auch auf durch die Inszenierung einzelner Handlungsabläufe als langweilig und monoton. Immer wieder werden die vier Hauptfiguren bei besonders regelmäßig wiederkehrenden Tätigkeiten wie z. B. beim Lebensmitteleinkauf oder auf dem Weg zur Arbeit gezeigt und diese Sequenzen im Film häufig mehrmals in ein und derselben Szenenabfolge wiederholt. Dadurch, dass die Darsteller meistens allein beim Verrichten der alltäglichen Handlungen gezeigt werden, kommt auch noch der Aspekt der Einsamkeit hinzu.

Alltagsdarstellung III – Alltag und Utopie

Eine ganz andere Facette von Alltag wird durch den Einsatz kurzer, über den Film verteilter Interviewsequenzen mit den vier Hauptfiguren hervorgerufen. Hierbei werden die Personen von einer nicht zuzuordnenden Stimme aus dem Off befragt. Die Bildkomposition erinnert an gängige Bildformate aus dem Fernsehen wie z. B. in Reportagen. Dabei angeschnittene Themen reichen von knappen Aussagen über den Arbeitsalltag bis hin zu Antworten beispielsweise auf die Frage, was Glück bedeutet. Katrin Düring spricht hier über ihren beruflichen Werdegang und mögliche Perspektiven:

²² Filmzitat.

²³ Filmzitat.

²⁴ Ina-Maria Greverus: Alltag und Alltagswelt: Problemfeld oder Spekulation im Wissenschaftsbetrieb? In: Zeitschrift für Volkskunde 70/1983, S. 1-14, hier S. 5.

»Als ich klein war, hab ich immer gedacht, ich werd mal ... Pilotin! (lacht) Könnst' ich im Flugzeug fliegen. Da war es och schon so. So andre Länder. Das war schon so 'n bisschen. Und dann sagt man immer, na gut, mach' ich erst mal das Studium – Lehrer – und so, und mal sehen, später dann und ... Dann mach' ich das, dann mach' ich jetzt erst mal jetzt auf'm Truckparkplatz. Und dann bleibt man doch so hängen, wa'? Ist doch schon komisch! (nachdenkliche Pause, aber dann plötzlich weiter) Aber so alt sind wir ja noch nicht. Kann ja alles noch passieren. Ich meine, vielleicht kriegt Chrissi ja 'n Angebot nach, äh... phhh (überlegt) Wien! (lacht) Ist ja och 'ne schöne Stadt, oder? (ernster) Wien soll schön sein.«

Diese Interviews durchbrechen die oben beschriebene Inszenierung eines monotonen, grauen Alltags auf mehreren Ebenen: Der sonst im Film dominierende unkonventionelle, beobachtende Modus wird hier kurzfristig aufgegeben zugunsten einer klassisch inszenierten Interviewsituation. Das sonst von Wortlosigkeit geprägte Alltagsleben wird bewusst mit einer Befragungssituation kontrastiert. Gerade am Beispiel von Katrin Dürings Schilderungen wird deutlich, dass diese Form der filmischen Kontrastierung die Darstellung des grauen Alltags durch eine weitere Facette – nämlich einen utopischen Aspekt – erweitert und verdichtet.

Nach Hermann Bausingers Überlegungen²⁵ konstituiert sich Alltag u. a. zunächst über den Gegensatz zur Utopie.

»Alltag, das ist direkteste Hiesigkeit – Utopie ein entferntes Nirgendwo. Alltag: das Vorgegebene – Utopie: das Gewünschte und Erdachte. Alltag: das fraglose Handeln – Utopie: die fragende Imagination. Alltag: das vermeintlich Unveränderliche – Utopie: der Traum der Veränderung.«²⁶

Bei näherer Betrachtung dieses vermeintlichen Gegensatzpaares vollzieht sich der Zusammenhang zwischen Alltag und Utopie allerdings als »gewaltiger Stufenweg«²⁷. Die utopische Dimension im Alltag bietet ein »Reservoir vorwärts weisender Momente«, wodurch »der Alltag immer schon die provokative Möglichkeit seiner Überwindung enthält«.²⁸ Obwohl die von Katrin Düring geäußerten Pläne illusorisch erscheinen, wird hier deutlich, was sie dazu treibt, an ihrer Lebensführung, notfalls auch mit dem untreu gewordenen Ehemann Chris, festzuhalten – nämlich ihre eigenen Vorstellungen und Wünsche.

²⁵ Hermann Bausinger: Alltag und Utopie. In: Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur und Volkskunde 2/1991, S. 12-21. Bausinger nimmt hier Bezug auf Ernst Blochs »Prinzip Hoffnung«.

²⁶ Bausinger, wie Anm. 25, S. 14.

²⁷ Ebd.

²⁸ Bausinger, wie Anm. 25, S. 15.

Besonders die Gegenüberstellung von der negativ wertenden Inszenierung eines »grauen Alltags« mit dem durch die Kurzinterviews hervorgerufenen utopischen, fortschritt-generierenden Inszenierungselement trägt damit zu einer facettenreichen und damit besonders glaubwürdigen Alltagsdarstellung bei.

Dokumentarfilmtechniken und Ortsspezifik

Genretechnisch ist Halbe Treppe als dokumentarisch-fiktionale Mischform zu bezeichnen. Es finden sich im Film sowohl Elemente aus Spielfilmen als auch filmsprachliche Mittel, die dem Dokumentarfilmgenre entlehnt sind, etwa die besondere Art der Kameraführung und der bereits angesprochene Einsatz von kurzen Interviewsequenzen.

Die Kameraführung ist registrierend und beobachtend und kommt weitgehend ohne technische Effekte wie Zoomen über größere Distanzen o. ä. aus. Totale Einstellungen und establishing-shots²⁹ am Anfang von Szenen sind selten. Die Kamera bzw. der Kameramann sind nicht allwissend, und häufig wird das Geschehen aus einer technisch ungünstigen Perspektive gezeigt, die die dargestellte Situation nicht auf Anhieb erkennen lässt. Leichte Wackler, Reißschwenks und Unschärfen lassen auf das Filmen mit einer Handkamera schließen. An der Videotechnik liegt es auch, dass die Filmaufnahmen an sich häufig unscharf wirken.³⁰ Die Filmfiguren werden häufig mit over-the-shoulder-shots³¹ bei ihrem Tun begleitet. Gerade bei emotional aufgeladenen Szenen wird mit extremen Nahaufnahmen gearbeitet; so erhält der Zuschauer ein Gefühl direkter Augenzeugenschaft. Der Unterschied zwischen einem Zeugen und einem Beobachter liegt darin, dass ein Zeuge in größerem Maße persönlich in die Handlung eingebunden ist, während den Beobachter eine distanzierte Haltung zum Geschehen auszeichnet. Die Kamera nimmt hier

²⁹ Ein establishing-shot bezeichnet den Beginn einer Szene mit einer Totalen. Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, S. 392.

³⁰ Im Vergleich zum Film kann mit der digitalen Videotechnik nur bedingt selektive Schärfentiefe erreicht werden, d. h. die Schärfentiefe ist zwar insgesamt größer als bei Film, einzelne Details können allerdings schlechter durch Schärfe hervorgehoben werden. Außerdem unterscheidet die schlechtere Lichtempfindlichkeit Video- von Filmmaterial und kann so vom Betrachter klar als Video erkannt werden. Die chemische Reaktion auf Lichteinfall erfolgt bei Film nicht entsprechend der Lichteinfallsmenge, sondern entsprechend der Gamma-Funktionskurve und wird als natürlicheres, wärmeres Licht wahrgenommen. Christian Gierke: Der digitale Film. Hamburg 2001, hier S. 120.

³¹ Ein over-the-Shoulder-shot bezeichnet eine Kameraführung, die einem Darsteller »über die Schulter« blickt. Steven D. Katz: Shot by Shot. Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Frankfurt a. M. 1998, hier S. 153 f.

die Perspektive und Position einer extra fictional person³² ein, die scheinbar emotional reagiert und in die Handlung involviert ist.

Ähnlich wie bei der Kameraführung scheinen auch die kurzen, über den Film verteilten Interviewsituationen die Grenze zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film zu verwischen. Neben den Interviews mit den Hauptfiguren des Films werden zusätzlich verschiedene, nebenbei im Film auftauchende Personen, z. B. Uwe Kukowskis Zahnarzt, in ähnlicher Weise befragt. Insgesamt kommen neun dieser Interviews vor. Hier werden Themenbereiche angesprochen, die nur indirekt mit der filmischen Handlung in Zusammenhang stehen. Uwes Zahnarzt gibt beispielsweise einen Kommentar über die Problematik von Mundgeruch in Paarbeziehungen ab, was sehr slapstickartig wirkt.

Neben dem filmischen Endprodukt lieferte auch die nähere Betrachtung der Entstehungs- bzw. Produktionsbedingungen wichtige Informationen über Strategien zur Vermittlung von Authentizität. Von den Filmschaffenden wurde bewusst die Nähe zum Dokumentarfilmgenre gesucht. Für den Regisseur Andreas Dresen war es erklärtes Ziel, »annähernd dokumentarisch«³³ zu arbeiten. So wurde z. B. die Größe des Filmteams mit 13 Personen so klein wie möglich gehalten. Hinzu kommt, dass mit einer kleinen, digitalen Videokamera gedreht und auf sperrige Bühnentechnik wie Kunstlicht weitgehend verzichtet wurde. Das Filmteam war dadurch in der Lage, an Originalschauplätzen zu drehen und möglichst viel der vorgefundenen Begebenheiten in den Prozess des Filmschaffens einzubinden. So lieferte eine tatsächlich existierende Imbissbude namens Halbe Treppe in Frankfurt/Oder, die dem Filmteam bei einem Spaziergang durch die Frankfurter Innenstadt aufgefallen war, den Impuls zur Ausgestaltung der Figur des Imbissbesitzers Uwe Kukowski und seiner Ehekrise –und lieferte natürlich auch den Titel des Films. So berichtet Dresen:

»Man hat einen Mann, der in so einer Imbissbude arbeitet. Was hat der für eine Frau, damit eine Beziehung so in die Krise kommt, dass da [...] ein Betrug passiert? Ich vermisse immer sehr in Filmen normale Angestelltenberufe, [...] Verkäufer sieht man recht selten, noch dazu Verkäufer in Parfümerien hatte ich noch nie gesehen. Ich halte das aber für einen interessanten Ort, der sehr viel über diese Zeit erzählt. Da ist dieser äußere Glanz [...]. In Frankfurt/Oder gab es ja auch eine Parfümerie. Und ich hab' gesagt, das wäre ja eigentlich schön, wenn die Frau von dem Mann, der im Imbiss arbeitet, in einer Parfümerie arbeitet. Schon von den Gerüchen her ist das

³² Thomas Lind Laursen: The Agitated Camera. A Diagnosis of Anthony Dod Mantle's Camerawork in The Celebration. In: P.o.V. 10/2000, S. 77-89, hier S. 83.

³³ Andreas Dresen im Interview im Presseheft zu Halbe Treppe. S. 5.

interessant. Die eine ist auf dem Weg zur Verfeinerung und entwickelt sich in eine Richtung, wo sie immer stärker differenzieren muss und wo es auf diese äußere Hülle ankommt, und der andere bewegt sich in einem hochgradig proletarischen Milieu. Wo er immer mit dem sozialen Abgrund konfrontiert wird. So eine Beziehung lebt sich schnell auseinander.«³⁴

Wo es möglich war, arbeiteten die Schauspieler vor und während der Dreharbeiten einige Wochen am Arbeitsplatz ihrer Filmfiguren, an dem später auch gedreht wurde. Die Schauspieler fügten sich in ihren fiktiven Rollen in das reale Geschehen ein und erhielten so wichtige Informationen, um ihre entsprechende Rolle später glaubwürdig darstellen zu können. Die dadurch entstandenen Kontakte wurden wiederum für den Film genutzt, z. B. sind im Film die Gäste im Imbiss fast ausschließlich Originalkundschaft. Das eigentliche Schauspiel basierte im gesamten Film auf Improvisation. Vor dem Dreh der Szenen gab es nur grobe Absprachen zwischen Regisseur, Kameramann und Schauspielern. Der konkrete Ablauf der Handlung und die gesamten Dialoge wurden erst im Moment des Spielens erfunden. Förderlich für das Finden der Schauspieler in ihre Rolle war auch der Aspekt, dass die einzelnen Szenen zumeist in chronologischer Reihenfolge, häufig in Echtzeit gedreht wurden.

Diese Arbeitsweise führte dazu, dass letztlich 75 Stunden Filmmaterial zur Verfügung standen. Verglichen mit 20 bis 40 Stunden Material bei gängigen Spielfilmen ist das sehr viel. Die Schnittphase der großen Menge an Filmmaterial dauerte über drei Monate und erfolgte häufig direkt im Anschluss an das Drehen vor Ort an einem digitalen Schnittplatz.³⁵ Dresen bewertet die Montage als einen entscheidenden Schritt im Prozess der Filmentwicklung:

»Wir haben sehr lange gebraucht für den Schnitt, weil wir im Material die Szene erst finden mussten. Natürlich war sie am Drehort immer auch schon irgendwie da, allerdings nicht in einer filmisch fertigen Form. [...] Das Material war natürlich da, nur war es versteckt in diesem Berg endloser Improvisationen. Die Szene läuft durch zwei Filter – Kamera und Montage – und wird dadurch am Schluß zur Inszenierung.«³⁶

³⁴ Andreas Dresen im Interview mit der Autorin.

³⁵ Geschnitten wurde auf einem sogenannten Avid-Schnittplatz. Die Schnitttechnik wird als non-linearer Schnitt bezeichnet, bei dem die digitalisierten Bilder zu jedem Zeitpunkt beliebig neu zusammengesetzt werden können, da nicht das Original-Material geschnitten wird. Diese Arbeitsweise bietet die Vorteile, dass viele Ideen ohne Risiko und sehr kostengünstig versuchsweise umgesetzt werden können. Vgl. Gierke, wie Anm. 30, S. 138-142.

³⁶ Andreas Dresen (im Interview) *Palmen für Frankfurt/Oder*. In: *Schnitt* 28/2002, S. 8-13, hier S. 11.

Das Aufzeigen verschiedener Produktionsschritte des Films verdeutlicht, dass bewusst Arbeitsweisen angewandt wurden, die immer wieder Berührungspunkte mit der Realität forcierten. Realitätsbezüge wurden als Impulsgeber willkürlich angeregt und für den filmischen Arbeitsprozess genutzt, um der Darstellung eine persönliche, individuelle und glaubwürdige Note zu verleihen. Außerordentliche Bedeutung kam dabei dem Ort zu. Der direkte Bezug zur konkreten Örtlichkeit, das Vor-Ort-Sein, das Aneignen des Ortes über Arbeitshandlungen und der Kontakt zu den orts-angehörigen Menschen lieferte zentrale Informationen für die Ausgestaltung der Filmhandlung und vor allem für das Spiel der Darsteller. Der Ort fungiert hier als Garant für gesteigerte Authentizität.³⁷

Zur Rezeption des Films

Halbe Treppe galt als Überraschungserfolg unter den deutschen Filmproduktionen im Jahr 2002. Bis zum Juli 2003 hatte der Film 427.488 Zuschauer und wurde mit zahlreichen Filmpreisen wie dem »Silbernen Bären« auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin ausgezeichnet. In den Medien wurde er sehr häufig erwähnt und überwiegend gelobt. Hervorgehoben wurde immer wieder die Lebensnähe, die der Film ausstrahlt, und ein besonders reflektierter Umgang des Produktionsteams mit Wirklichkeitsbezügen.³⁸

Ähnlich wurde der Film auch von Seiten der Kinozuschauer bewertet. Um genauer den Effekt filmisch vermittelter Authentizität analysieren zu können, habe ich im Rahmen meiner Magisterarbeit 14 Interviews mit Zuschauern direkt nach dem gemeinsamen Betrachten des Films geführt.³⁹ Auch die von mir Befragten hoben bei der Bewertung des Films den Aspekt der besonderen Lebensnähe hervor. Drei Themen wurden dabei immer wieder angesprochen: die Emotionalität, Alltagssituationen und die Ausstattung des Films.

³⁷ Konrad Köstlin: Europäische Moderne(n) und ihre Zuwendung zur Region. In: Beate Binder / Silke Götsch / Wolfgang Kaschuba / Konrad Vanja (Hg.): Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen. Münster 2005.

³⁸ Eine umfassende Analyse der Filmbesprechungen aus Print- und Onlinemedien zu Halbe Treppe findet sich in meiner Magisterarbeit, wie Anm. 1.

³⁹ Insgesamt befragte ich 26 Personen im Alter zwischen 25 und 65 Jahren. Die Dauer der Gespräche betrug zwischen 10 und 40 Minuten. Als Interviewform wählte ich das fokussierte Interview und begann jeweils mit der Frage danach, wie der Film gefallen habe.

Authentizität und Emotionalität

Immer wieder wurde die Wirkung als echt oder aus dem Leben gegriffen beschrieben.

»Also, ich fand der war einfach aus'm wirklichen Leben. So. Also so Filme, die man so oft ja nicht sehen würde, ne. [...] Es ist einfach, als wenn du irgendwo in einer, einer, einer Begebenheit 'ne Kamera hinstellst und mitlaufen lässt ... « (Sibylle K.)

Auffallend häufig wurde dieser lebensechte Eindruck mit einer besonders emotionalen Wirkungsweise des Films in Zusammenhang gebracht: »Irgendwie hat er mich emotional gepackt, würd' ich sagen.« (Kim H.)

Die Befragten beschrieben einzelne Gefühlsregungen, die bestimmte Filmszenen bei ihnen ausgelöst hatten. Maria S. beschrieb z. B. eine »traurige und deprimierende Wirkung«, die der Film bei ihr hervorgerufen hatte:

»Also, ich fand ihn etwas deprimierend, muss ich sagen. Weil er auf mich sehr real wirkte. Und, also, man wusste ... nicht, ist es jetzt wirklich 'n echter Film, oder ist es Wirklichkeit – es hat mich schon wirklich so beeindruckt – und die ganze Zeit sehr traurig und deprimierend, die ganze Situation da in diesen Plattenbauten und so.« (Maria S.)

Weitere Gefühlsregungen, die genannt wurden, waren Mitleid, Ärger und Unverständnis:

»Ähm, und ich fand diesen Film irgendwie authentisch dadurch, dass er mich irgendwie, also stark mit eingebunden hat. Also ich, ähm, hab' schon, ähm, bestimmte Gefühlsregungen gehabt als ich diesen Film gesehen hab', sowohl Mitleid empfunden als auch irgendwie Ärger oder Unverständnis über einige Reaktionen in Gesprächen, die die hatten. Also, dass ich selber irgendwie merkte, ich hatte Gefühlsschwankungen. Ich hatte natürlich auch sehr viel gelacht. Es gab viele komische Szenen und, und, und, und also dieser, ja, dass er mich irgendwie emotional eingebunden hat, dass fand ich irgendwie authentisch.« (Kim H.)

Das Hervorrufen bestimmter Gefühlsregungen beim Zuschauer ist sicherlich eine ganz grundsätzliche Wirkungsweise von Filmen. In den Gesprächen über Halbe Treppe fiel jedoch auf, dass die Intensität der erzeugten Emotionen häufig mit dem realistischen Filmeindruck begründet wurde.

Alltagssituationen wiedererkennen und nachvollziehen

Gerade die dokumentarisch inszenierten Szenen hatten identifikatorische Wirkung. So wurden von den Befragten beispielhaft die besonders unspektakulären Szenen mit knappen Dialogen angeführt, die Alltäglichkeiten im Beziehungsleben der Protagonisten thematisierten:

»Und 'ne andere Szene, die ich total genial fand, die am Anfang, als diese Party vorbei war, und dann sitzen die beiden im Auto und sofort geht das Gequatsche los. Also, ich finde, dass kennt man von jeder Party. Sobald man mit irgendjemandem nach Hause geht oder 'ne Familienfeier hatte und die Gäste sind weg, so, ‚Oh, jetzt lass uns erst mal hinsetzen und mal 'ne Runde irgendwie auslabern.‘ Ja, so richtig tratschen! Das ist total [...] das fand ich sehr geil, also das sind halt echt so Wiedererkennungselemente, die, die man halt selber so kennt, und das finde ich absolut, das hat den Film irgendwie authentisch gemacht. Dass man das so gut nachvollziehen kann. Weil man das auch selber irgendwie schon alles erlebt hat.« (Kim H.)

Extreme Gefühlsdarstellungen dagegen, die in den Streitszenen zwischen den Pärchen durchaus im Film vorkommen, nannte niemand als besonders nachvollziehbar. Ein authentischer Filmeindruck konstituierte sich eher aus der gelungenen Darstellung kleinster Alltagshandlungen.

Neben solchen erzählerischen Elementen bot auch die Optik des Films wie z. B. die Blickführung der Kamera Identifikationspotential. Rudi M. berichtete beispielsweise, dass ihn die Szenen in Halbe Treppe an Super-8-Filme aus den 1970er Jahren erinnerten:

»Hat mich dann sehr an so 70er-Jahre-Super-8-Filme erinnert, [...], da wurde denn auch wild rumgeschwenkt, ähm, also von dieser Perspektive her [...] Die erste ... so Papa kauft sich die erste Super-8-Kamera und jetzt wird erst mal auf die neuesten Ereignisse raufgehalten.« (Rudi M.)

Es wird deutlich, dass Rudi M. hier ein ganz bestimmtes Bild von Amateurfilmästhetik assoziiert. Bedeutend seien »einfach so Blicke, die man halt selber von, halt Filmen oder von Privatfilmen kennt. Das ist also sehr, sehr vertraut.« (Rudi M.) Hier wird deutlich, dass neben den Darstellungsinhalten auch die formale Bildästhetik eine wichtige Rolle bei der Vermittlung von Authentizität spielt.

Inszenierter Naturalismus

Auch Kulisse und Ausstattung tragen zu einem besonders authentischen Filmeindruck bei:

»Ja, bei normalen Filmen wird ja auch geguckt, dass man 'ne wirklich schöne Kulisse hat und dass die Leute auch besonders schön aussehen, und das fand ich auch sehr ungewöhnlich, dass die so wirklich wie aus'm normalen Leben aussahen und auch die ganzen Kulissen wirklich das wirkliche Leben waren und nicht geguckt wurde, dass es eine schicke Kulisse ist.« (Karen Z.)

Auffällig an der Aussage von Karen Z. ist, dass sie Kulisse und Darsteller deshalb als »aus'm normalen Leben« bezeichnete, gerade weil sie beides nicht als besonders »schick« empfand. Auch die Aussage von Christel W.

verdeutlicht, dass das als authentisch empfunden wird, was persönlich gerade nicht als schön eingeschätzt wird.

»Also gerade auch zum Beispiel der ... äh, die Imbissstube find ich auch ist total authentisch, weil da ist wirklich nichts verschönert worden oder so, sondern sieht auch wirklich überhaupt nicht so aufgebaut aus, wo man denkt, Alter, jetzt haben sie da tatsächlich mal so 'ne Imbissbude hingebaut, oder so. Und die Wohnung find ich auch ziemlich gut. Also, da ist auch nichts schön gemacht [...].« (Christel W.)

In Bezug auf die Wirkung der Kostüme bzw. der Maske der Schauspieler wurde von den Befragten Ungeschöntes als besonders realistisch eingeschätzt:

»Ansonsten macht das Realistische noch die Personen aus von ihrem Aussehen her, bis auf, gut die Douglas-Dame war natürlich geschminkt, sehr extrem, aber das sind die ja da in dem Laden. Die anderen Darsteller waren ja sehr normal. Durchschnittlich.« (Tanja L.)

Dieser inszenierte Naturalismus wurde von den Befragten jedoch nicht nur bezogen auf Äußerlichkeiten als Argument für die Glaubwürdigkeit angeführt. Weitaus intensiver wahrgenommen und von allen Befragten in den Gesprächen diskutiert wurde das eigentliche Schauspiel bzw. die dargestellte zwischenmenschliche Kommunikation im Film. Gerade die Art und Weise des Sprechens der Schauspieler empfanden die meisten Befragten als besonders realistisch. Ähnlich wie eine nicht-schöne Kulisse wurde auch das zögerliche, fehlerhafte Sprechen der Schauspieler als Ursache für einen realistischen Eindruck abgeführt. So lobt z.B. Christel W.: »Das kommt ja nicht wie geschossen. Ganz gut!« Auch sprachliche Unebenheiten in den Dialogen wie abgebrochene Sätze, Missverstehen oder Wiederholungen, die auf das improvisierte Spiel der Schauspieler zurückzuführen sind, hatten einen ähnlichen Effekt. Die Art des Sprechens wurde gerade durch den Bruch mit einer konventionellen Schauspielsprache als besonders glaubwürdig empfunden:

»Auch so wie die Dialoge geführt wurden, dass war halt nicht so, wie man es aufschreiben würde, sozusagen, dass ist ja quasi künstlich dann, was jawohl teilweise improvisiert war, kam denn halt, diese ganzen Dinge wie ›Och Mann, jetzt!‹, ›Och, hör doch mal auf!‹ oder ›Ach, hier, und wie fandest du die?‹ Also, so Sachen, so Ausdrücke, die man halt, die jeder so im Leben verwendet. Aber, die man nicht verwendet, wenn man irgendwie 'n Theaterstück spielt.« (Knut B.)

Die größte Glaubwürdigkeit im Zusammenhang mit der Kommunikation im Film wurde jedoch letztlich der nonverbalen Kommunikation attestiert.

»Sonst jetzt in Bezug auf diesen Film kam es für mich eigentlich, ja, kam es für mich eigentlich auch sehr authentisch rüber, weil z. B. jetzt, ich hab' ganz elementar noch diese eine Szene im Kopf, äh, wo die Tochter mit dem Jens irgendwie nebenan intim wird und ähm, die anderen, die Eltern liegen halt im Nebenzimmer, hören das, und, äh. Es wird gar nicht viel geredet, sondern es wird ganz viel über, über Augen und Blickkontakt gemacht, wie sie das jetzt empfinden, dass sie da das schön aus dem anderen Zimmer hören. Und, äh, der eine ist erregt, der andere nicht, äh, und irgendwie will man ja doch, aber man kann nicht, dann aus welchen Gründen auch immer, und das kam, fand ich total authentisch rüber, weil das so ... ja, ohne viel Worte und, äh, ohne viel Gesten gezeigt wurde [...].« (Ulla W.)

Eine zentrale Problematik für die filmische Handlung – nämlich das Sich-nichts-zu-sagen-Haben in einer auseinander gelebten Beziehung – wurde gerade nicht in den Dialogen der Ehepartner verbalisiert, sondern konnte stattdessen nur über die Art des Blickkontaktes, des allgemeinen Verhaltens u. ä. vom Publikum erahnt werden. Diese dargestellte Sprachlosigkeit wurde als sehr glaubwürdig eingestuft. Dem Publikum wurde durch die Darstellung von nonverbaler Kommunikation eine Beobachterrolle zuteil, die ihm das Gefühl heimlicher Augenzeugenschaft vermittelt.

»Das war doch extra so« – Authentizität und Medienkompetenz

Ebenso viel Raum wie die Aussagen zur emotional vermittelten Glaubwürdigkeit nahmen Äußerungen über eine distanzierte, kritische Auseinandersetzung mit den verschiedenen inszenatorischen Elementen des Films in den Interviews ein. So wurde deutlich, dass auch das kognitive Bewusstmachen filmischer, inszenatorischer Mittel bei der Vermittlung eines authentischen Filmeindrucks eine Rolle spielt.

Ein zentrales Thema in den Interviews war die »unprofessionelle« Bildästhetik durch den Einsatz einer Handkamera. Sie wurde von allen Befragten angesprochen. Besonders häufig waren Aussagen zur Besonderheit der Kameraführung wie beispielsweise die Aussage von Patrick H., in der er die identifikatorische Wirkung der subjektiven Kamera hervorhebt:

»Anderes Wort fällt mir nicht ein, als wäre die Kamera nur ein weiterer Gast. Manchmal sieht das ja tatsächlich so aus, dass die Kamera, äh, so eine bestimmte Perspektive hat. Zum Beispiel als sie von diesem Dia-Abend wegfahren, da sieht es so aus, als würde die Kamera hinten im Auto sitzen.« (Patrick H.)

Niemand unter den Befragten zeigte sich hier allerdings überrascht oder verwundert. Diese Form der Bildästhetik war offensichtlich allen bekannt und wurde auch ohne Umschweife erklärt.

»Ne, es kam sehr ... es kam unprofessionell rüber natürlich, als ob da einer – nicht zum ersten Mal – aber halt noch nicht so häufig eine Kamera in der Hand hatte [...]« (Ulla W.)

19 der 26 Befragten brachten die Bildästhetik konkret mit dem Begriff der Handkamera in Verbindung:

»Also, ich hatte auch schon den Eindruck, ähm, dass da halt viel mit Handkamera passiert ist. Zumal die immer, du konntest den Leuten halt direkt durch die Wohnung folgen oder die, da waren sehr viele Schwenks, da war wenig teilweise geschnitten, sondern einfach Szenen am Stück irgendwie gefilmt, hatte ich den Eindruck.« (Kim H.)

Auffällig an Kim H.s Aussage ist, dass sie ihren Bildeindruck mit der speziellen Blickführung und geringen Schnittfrequenz recht professionell erklären konnte. Die eloquente Verwendung des Begriffs der Handkamera verweist auf ein breites mediales Diskurswissen. Zu diesem Wissen zählt auch die Kenntnis um die Position der Filmkritik, die den Einsatz von Handkameras inzwischen größtenteils als eine Art Authentizitätspose abwertet. Diese negative Bewertung spiegelte sich auch in den Aussagen der Befragten. In diesem Sinne wurde Handkameraführung nicht nur als solche von den Befragten erkannt, sondern auch als eine vordergründige Strategie zur Inszenierung von Authentizität eingestuft.

Interviews als Herausforderung der Medienkompetenz

15 von 26 Befragten führten neben der Kameraführung auch die kurzen Interviewsequenzen im Film als Element besonderer Glaubwürdigkeit an. Inga B. sah diese Wirkung beispielsweise in dem reportageartigen Befragungstil begründet:

»Ich fand, die wurden viel realer dadurch. [...] Ja, weil ... Dadurch, dass die interviewt wurden, hatte man ja auch das Gefühl, sie waren wirklich die Personen, die sie gespielt haben.« (Inga B.)

Christel W. hielt die Art des Sprechens für besonders authentisch. »Ja, diese Interviewsituationen. Das find ich auch so, da, da überlegen sie richtig, so.« (Christel W.)

11 von 26 Befragten zeigten sich angesichts der verfremdenden Wirkung der Interviewsequenzen verwundert. Allerdings wurde dieser verwirrende Eindruck häufig auch als Anregung verstanden, mediales Wissen anzuwenden. So schilderten Thekla G. und Linda S., auf welche Weise sie durch diesen Verfremdungseffekt zum Nachdenken angeregt wurden.

»Ne, das fand ich interessant, ist mir aufgefallen. Weil es einen so raus warf aus diesem, also bei den Gefühlen ist man ja so drin, oder wird man so reingesaugt, aber da war man so'n bisschen wieder rausgeworfen. Musste sich noch mal die Frage stellen: Wer fragt jetzt? Was sind die Ebenen?« (Thekla G.)

»Das fand ich ... fand ich irgendwie so'n Bruch. Das kommt also ... und ich hätte vielleicht mehr... Gefühl, 'n Dokumentarfilm zu sehen, wenn das früher beginnen würde. Wenn das ... Ich finde, das fällt ziemlich raus. Das ist so'n extra Gimmick noch irgendwie bei dem Film.« (Linda S.)

Lindas Wortwahl »extra Gimmick« deutet darauf hin, dass sie das filmische Wechselspiel mit den verschiedenen Wirklichkeitsebenen bewusst wahrnimmt und es als Herausforderung ansieht, sich kritisch damit auseinander zu setzen. Der Soziologe Niklas Luhmann sieht in dieser Form der kritischen Auseinandersetzung mit medial vermittelten Inhalten eine zentrale Wirkungsweise der Medien:

»Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir über die Massenmedien. [...] Andererseits wissen wir so viel über die Massenmedien, dass wir diesen Quellen nicht trauen können.«⁴⁰

Demnach zieht eine problematisierende mediale Botschaft ähnlich einem Perpetuum Mobile immer auch Ansätze der Problemlösung durch die Rezeption nach sich.⁴¹

Halbe Treppe wurde von meinen InterviewpartnerInnen als ein besonders authentischer Film wahrgenommen. Die Auswertung der Interviews hat ergeben, dass sich dieser authentische Eindruck erst in einer Kombination aus gefühlter und gewusster Glaubwürdigkeit zusammensetzt. Alle Befragten meinten, der Film hätte sie emotional gepackt und sie konnten einzelne konkrete Gefühlsregungen benennen, die der Film bei ihnen ausgelöst hatte. Gerade das auf detaillierter Milieubeobachtung basierende Spiel der Schauspieler durch das Nachspielen kleinster Alltagshandlungen löste bei den Befragten einen Prozess des Wiedererkennens und Nachvollziehens aus. Die Inszenierung wurde als eine Form von Nicht-Inszenierung

⁴⁰ Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996, hier S. 9.

⁴¹ Das kritische Infragestellen von medial vermittelten Inhalten durch die Rezipienten ist ein grundsätzliches Prinzip der Massenmedien, die als ein Funktionssystem der »Beobachtung von Beobachtern« bezeichnet werden können, das durch die Erzeugung von immer neuen Problemen und Lösungen zu ständiger Innovation reizt. Luhmann, wie Anm. 40, S. 153 ff.

wahrgenommen, so wurde z. B. der Einsatz von Dokumentarfilmtechniken wie die eingestreuten Kurzinterviews als besonders glaubwürdig eingestuft. Versprecher, unprofessionelle Bildästhetik, durchschnittlich aussehende Schauspieler usw. wirkten ähnlich authentisch. Aber auch das kritische, regelrecht misstrauische Auseinandersetzen mit den inszenatorischen Mitteln des Films hatte Anteil am Prozess der Authentizitätsvermittlung. Gerade die Aussagen zu Handkamera und den kurzen Interviews verdeutlichten, dass diese filmischen Mittel aufgrund umfassender Medienerfahrung, wozu auch spezielles Fachwissen zu zählen war, als Inszenierungsstrategien wahrgenommen werden konnten.

Volkskundler als Authentizitätsexperten?

Zum Schluss möchte ich den Bogen zurück zur Volkskunde schlagen und die Ergebnisse aus der Filmanalyse mit dem kulturwissenschaftlichen Film in Zusammenhang bringen. Veranlasst hat mich hierzu die frappierende Ähnlichkeit zwischen einzelnen Arbeitsschritten der Filmproduktion und zentralen Aspekten volkscundlichen Arbeitens.⁴²

Ethnographische Recherchen wie Milieubeobachtung, teilnehmende Beobachtung und Interviewtechniken bildeten bei der Produktion von *Halbe Treppe* die Basis für eine visuell vermittelte Authentizität, so dass im Umkehrschluss davon ausgegangen werden kann, dass die besondere Qualität kulturwissenschaftlichen Filmschaffens in der Vermittlung von Authentizität gesucht werden sollte. Daher möchte ich im Folgenden skizzenhaft die Schnittstellen bzw. Berührungspunkte von filmischem und volkscundlichem Arbeiten hervorheben und auf einzelne, mögliche symbiotische Effekte aufmerksam machen.⁴³

⁴² Es soll dabei weder der Spielfilmproduktion ein wissenschaftlicher Status attestiert noch der Volkskunde ein ebensolcher abgesprochen werden.

⁴³ Dieser Vergleich orientiert sich grob an der Arbeit von Robert Schändlinger: *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und Film*. Konstanz 1998. Hier stellt Schändlinger einen Zusammenhang her zwischen Methoden des Dokumentarfilms und der Sozialwissenschaft, die er jeweils als gesellschaftliche Weisen der Welterfahrung, -aneignung und -vermittlung sieht und ihnen ein verstehendes, sinnbildendes Moment attestiert.

Allerweltsgeschichten und Erzählforschung

Die Story von Halbe Treppe ist keineswegs einzigartig. Der Regisseur selbst bezeichnet sie als »Allerweltsgeschichte«⁴⁴.

Ähnlich beschreibt die Interviewpartnerin Hilde H. ihren Eindruck: »Naja, ich mein', diese Geschichte war ja nicht besonders. Ich mein', das gibt es ja nun wer weiß wie oft, dass da irgendwelche Leute fremdgehen.« (Hilde H.)

Eine solche Geschichte zeichnet ungeachtet der sich ständig wandelnden Form der Ausgestaltung eine hohe Relevanz für viele Menschen aus.

In der Erzählforschung, die zu den am längsten etablierten Fachrichtungen der Volkskunde zählt⁴⁵, gehört heute die Erforschung von Alltagserzählungen wie z. B. Arbeitserinnerungen, Reiseberichten, Familiengeschichten und autobiographischen Erzählungen zu den wesentlichen Schwerpunkten. Hier eröffnen sich enorme Zugriffsmöglichkeiten auf Erzählungen und Erzählkontexte, die einen nachvollziehbaren und verstehbaren dramaturgischen Rahmen für eine filmische Vermittlung von Authentizität bieten können. Neben den Erzählinhalten könnte vor allem die wissenschaftliche Erforschung der Erzählkontexte – im Wandel »der Präsenz überlieferter Ordnungen und [...] neu entstehenden Mustern der Kommunikation in der heutigen Zeit«⁴⁶ – wichtige Impulse für eine zeitgemäße authentische Ausgestaltung der Inszenierung liefern. Für eine Anwendung von und Auseinandersetzungen mit narrativen Formen im Dokumentarfilm plädiert auch die Ethnologin und Dokumentarfilmerin Wilma Kiener. Ihrer Meinung nach eröffnet sich für Dokumentarfilmer hier ein Potential, ohne sich dabei durch »Nicht-Fiktionalität zu verraten«⁴⁷.

Abbildrealismus als volkskundlicher Blick

Gerade durch den beobachtenden Modus der Kameraführung funktionierte die Inszenierung eines »grauen Alltags« in Halbe Treppe. Hier gaben die Filmbilder einen Blick wieder, der Unspektakuläres, sich häufig

⁴⁴ Andreas Dresen, wie Anm. 36, hier S. 9.

⁴⁵ Lutz Röhrich: Erzählforschung. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Berlin 1994, S. 421-449, hier S. 421.

⁴⁶ Albrecht Lehmann: Erinnerter Landschaft. Veränderungen des Horizonts und narrative Bewusstseinsanalyse. In: Fabula 39/1998, S. 291-301, hier S. 300.

⁴⁷ Wilma Kiener: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz 1999, hier S. 60.

Wiederholendes oder Selbstverständliches fokussiert und geprägt war durch lange, schnittlose Einstellungen, die dem Publikum das Gefühl von Augenzeugenschaft vermittelten. Der Zuschauer wurde zum Beobachter und erhielt dadurch den Eindruck, selbst auswählen zu können aus einer scheinbar rein deskriptiven, kontextbetonten Darstellung.

Hier steht ein Vergleich mit dem »volkskundlichen Blick«⁴⁸ an. Der Anteil deskriptiver Elemente in der volkskundlichen Forschung ist traditionell groß. Es ist jedoch zu bedenken, dass das, was in der Volkskunde unter Deskription verstanden wird, nicht eine reine Beschreibung der Wirklichkeit darstellt, sondern auf einer selektiven, interessegeleiteten Wahrnehmung basiert, die ein Wissen über die Übersetzung in entsprechende kulturelle Muster voraussetzt. Dieses Wissen beschreibt Thomas Overdick als einen »Deutungsfilter, der wie eine Brille eine ganz bestimmte Sichtweise auf die Dinge ermöglicht«⁴⁹ und durch die Beobachtung eines kleinen gesellschaftlichen Ausschnitts »die Funktionsweisen und Wirkungsprinzipien ›des Ganzen‹ der Kultur«⁵⁰ aufzeigen kann. Der volkskundliche Blick ist geprägt durch eine lebensweltliche Perspektive, die ein besonderes Interesse am scheinbar Selbstverständlichen auszeichnet und sich darüber ein Kulturverständnis erschließt. Die Inszenierung der selbstverständlichen Kleinigkeiten – der Dinge, »bei denen die Kamera sonst abschalten würde, eben die Kleinigkeiten dazwischen«⁵¹ – prägt auch die Filmbilder von Halbe Treppe.

Film bietet hier im Gegensatz zur Schriftlichkeit die Möglichkeit, den kulturwissenschaftlichen Blick an sich offen zu legen und zu thematisieren. Allerdings kann ein solcher volkskundlicher Blick des Forschers gerade im Umfeld von Menschen nicht unverändert genauso mit einer filmenden Kamera vor Augen erfolgen – das beweist die Eigenständigkeit des Films als einer spezifischen Feldforschungsmethode.⁵² Doch kann die intensive Reflexion des eigenen kulturanalytischen Blicks und des ihm eigenen selektierenden Moments im übertragenden Sinn Anregungen liefern, was mit der Kamera eingefangen werden sollte.

⁴⁸ Thomas Overdick: Photographing culture. Photographie als Instrument und Medium volkskundlicher Forschung und Repräsentation. Hamburg 2000 (Magisterarbeit), hier S. 33 ff.

⁴⁹ Overdick, wie Anm. 48, S. 36.

⁵⁰ Wolfgang Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. Berlin 1999, hier S. 115.

⁵¹ Steffi Kühnert, wie Anm. 19, hier S. 36.

⁵² Vgl. Edmund Ballhaus: Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film. In: Edmund Ballhaus / Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 13-46.

Angewandte Rezeptionsforschung

Nach Clifford Geertz gehen bei einer Kulturanalyse Darstellungsinhalte und -form ineinander über. So manifestiert sich ein volkskundlicher Blick neben dem, was dargestellt ist, auch darin, wie etwas dargestellt ist. Das sieht man bei Halbe Treppe z. B. in der Kameraführung: In den Zuschauergesprächen wurde deutlich, dass die Kameraführung hier häufig den Bildern im visuellen Gedächtnis der Befragten entsprach und so den Authentizität vermittelnden Prozess des Wiedererkennens und Nachvollziehens auslösen konnte. Neben dem Dargestellten selbst lieferte gerade die mehr oder weniger bewusst wahrgenommene Form – der Blick selbst – Impulse, die eine visuelle Erinnerung anregten.

Durch die Anwendung qualitativer Interviewmethoden in der Rezeptionsforschung wird hier die Erschließung der subjektiven Wirkungsweise von Film möglich. Gleichzeitig können auf der Basis kulturwissenschaftlicher Interpretationsverfahren auch objektivierende Momente filmischer Wirkungsweise in der Ausdruckskraft kultureller Bilder ausgemacht werden. Die Erkenntnisse können wiederum weiterhelfen bei der Frage nach der Gestaltung einer kulturwissenschaftlichen Kameraführung. Dafür ist gerade die Erforschung subjektiv erinnelter Bilder interessant.

Um eine Ortsspezifität erhalten zu können, muss zuvor erkannt und benannt werden, was die Spezifität eines Ortes ausmacht. Hier wäre wiederum der volkskundliche Blick angebracht, geht es doch darum, Drehorte zu erkennen, an denen sich die Kultur eines bestimmten Milieus manifestiert und darstellen lässt. So veranlasste die schrittweise Erschließung der Drehorte durch das Filmteam von Halbe Treppe tatsächlich zum Vergleich mit zentralen Techniken der Feldforschung: Beispielsweise lieferte das vorübergehende Arbeiten der Schauspieler in ihren Filmberufen als teilnehmende Beobachtung wichtige Informationen über die alltägliche Handlungspraxis, die es in darstellendes Spiel umzusetzen galt. Es förderte das Sich-vertraut-Machen der Schauspieler mit dem Feld und des Feldes mit den Schauspielern und war von zentraler Bedeutung für das Gelingen der Dreharbeiten.

Fazit und Ausblick

Es hat sich gezeigt, dass die filmische Vermittlung von Authentizität ein komplexer Prozess ist, bei dem es in besonderem Maße darauf ankommt, Glaubwürdigkeit zu inszenieren. In der gegenwärtigen Medienlandschaft

kommt in dieser Hinsicht dem dokumentarischen Filmschaffen große Bedeutung zu. Bereits die bloße Optik des Dokumentarischen funktioniert hier häufig als Authentizität generierend.

Allerdings hat sich auch gezeigt, dass das, was als authentisch wahrgenommen wird, einem ständigen Wandel unterliegt: So kann z. B. eine wacklige Handkameraführung, die zuvor als Authentizitätssignal funktioniert hat, schnell mit gegenteiliger Wirkung als manipulative Inszenierungstechnik empfunden werden.

Wie in der Rezeptionsanalyse von *Halbe Treppe* verdeutlicht werden sollte, ist letztlich ausschlaggebend, dass sich Authentizität erst in einer Kombination von gefühlter und gewusster Glaubwürdigkeit vermittelt. Neben der emotional vermittelten Glaubwürdigkeit, die sich bei *Halbe Treppe* über den Prozess des Wiedererkennens und Nachvollziehens vor allem von kleinteiligen Alltagshandlungen einstellte, muss auch das mediale Wissen der Zuschauer zum Einsatz kommen. Gerade die Herausforderung der Medienkompetenz veranlasst das Publikum dazu, zwischen den verschiedenen Formen der Wirklichkeitsvermittlung auszuwählen und sich ein individuelles Bild der Wirklichkeit zusammenzustellen.

Die Hochkonjunktur des Dokumentarischen – einer populären Form von Authentizität vermittelnder Bildsprache – in den Medien verweist auf eine gesellschaftliche Verलusterfahrung, die auf eine umfassende Medialisierung zurückzuführen ist. Hier kommt die Volkskunde ins Spiel: Zählt doch zu ihren traditionellen Aufgaben als im Verschwinden begriffene Selbstverständlichkeiten artifiziell zu rekonstruieren. Die Analyse von *Halbe Treppe* hat gezeigt, dass Versatzstücke ethnographischer Recherchemethoden von zunehmender Bedeutung bei der Produktion visueller Kultur sind. Aus dieser Perspektive fällt ein Lichtkegel auf den lange im Dunkeln liegenden Bereich des volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Filmschaffens. Statt der dauerhaft geführten Diskussion um die Wissenschaftlichkeit im kulturwissenschaftlichen Film, die, von scheinbar unauflösbaren Gegensätzen geprägt, immer wieder zur Stagnation in der Entwicklung des volkskundlichen Films beigetragen hat⁵³, bietet es sich an, den Authentizitätsbegriff als spezifisch

⁵³ In ihrem Kapitel zur Theoretisierung des ethnografischen Films spricht Wilma Kiener davon, dass die »Fixierung des theoretischen Diskurses auf ontologische Fragen zur filmischen Einstellung und ihrem Wirklichkeitsbezug« andere, ebenso interessante Problemstellungen blockierte; vgl. Kiener, wie Anm. 47, S. 62-71.

volkskundliche Bezugsgröße heranzuziehen und vor diesem Hintergrund ein klares Profil volkskundlichen Filmsschaffens zu entwerfen, das bewusst auf eine wissenschaftlich generierte Vermittlung von Authentizität setzt. In diesem Sinne ist neben dem volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Film für eine angewandte Volkskunde auch in der kommerziellen Filmproduktion – ob fiktional oder nicht-fiktional – ein Arbeitsfeld vorstellbar, in dem Volkskundler als Experten für die Vermittlung von Authentizität von Nutzen sein können.

Janina Kriszio
c/o Institut für Volkskunde
Bogenallee 11
20144 Hamburg