

TITEL

David Assmann

Lüge im Dienste der Wahrheit

links: *Emil und die Detektive*, 1931. Die unzerstörte Gedächtniskirche in der Erstverfilmung

rechts: Blick vom Huthmacher-Haus auf den Breitscheidplatz mit der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Historische Ansichtskarte von 1958 aus privatem Besitz (Fotograf:in unbekannt)



© Willy Pnglher / © Staatsarchiv Freiburg



Von Jean-Luc Godard stammt der berühmte Satz: „Film ist 24-mal Wahrheit pro Sekunde.“ Rainer Werner Fassbinder hat ihn später umgekehrt zu: „Film, das ist 25-mal in der Sekunde Lüge.“ Und Michael Haneke machte daraus: „Film ist 24-mal Lüge pro Sekunde, aber vielleicht im Dienste der Wahrheit.“ Neben der geringfügigen Unstimmigkeit in der Frage, in welcher Geschwindigkeit ein Film abzuspielen sei, offenbart sich in diesen drei Aussagen die fundamentale Ambivalenz im Verhältnis von Film und Wahrheit. Sie ist darauf zurückzuführen, dass beide Aspekte, der der Wahrheit ebenso wie der der Lüge, im Hinblick auf den Film gerne überschätzt werden.



Wahrheit und Lüge

Das Godard-Zitat stammt aus dem Film *Der kleine Soldat* (1963) und lautet in Gänze: „Die Fotografie, das ist die Wahrheit. Und der Film, das ist die Wahrheit 24-mal pro Sekunde.“ Godard beschreibt damit den Film als Weiterentwicklung der Fotografie, die es erstmals ermöglicht hat, die Wirklichkeit nicht mehr *subjektiv* durch eine künstlerisch geschulte Perspektive und Hand wiederzugeben, sondern durch einen technischen Prozess und das *Objektiv* der Kamera unmittelbar sichtbar zu machen. Dieser Aspekt des Abbildcharakters spielt eine große Rolle in den theoretischen Überlegungen etwa von André Bazin oder Siegfried Kracauer, der die Aufgabe des Films in der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ sah (vgl. Bazin 1975; Kracauer 1964). Den Wahrheitsanspruch des Filmbildes konsequent zu Ende denkend, könnte man sagen: Die Kamera wohnt Ereignissen als neutraler und unbestechlicher Augenzeuge bei. Und nicht nur das: Weil der Film im Gegensatz zu anderen Augenzeugenberichten nicht einen Umweg über beschreibende Versprachlichung oder verfälschende Nachahmung gehen muss, kann er im nächsten Schritt wiederum das Publikum in den Rang von Augenzeugen erheben.

Der Zuschreibung als unbestechlich die Realität abbildende Instanz steht die Unterstellung der Lüge gegenüber, die den Film von Beginn an ebenfalls begleitet. Da es sich beim Film um eine rapide Abfolge von Einzelbildern handelt – „24-mal Wahrheit pro Sekunde“ –, die den Eindruck von Bewegung nur durch eine sinnesphysiologische Überforderung erzeugt, steht der Film als „optische Täuschung“ unter Betrugsverdacht. Zwar wird dieser Aspekt in der Filmtheorie meines Erachtens überbetont – das Auge interpretiert nun einmal rasch wechselnde Bilder als Bewegung, so wie das Ohr Schallwellen in Töne umwandelt, und wer eine Platte auflegt, gibt sich auch dem irrigen Eindruck hin, er befände sich in demselben Raum mit einem Orchester –, doch entstammt der Film in der Tat ursprünglich dem Reich der Illusion und des Zaubers, er wurde auf Jahrmärkten vorgeführt und versetzte in seiner Frühform das seinen Augen nicht trauende Publikum in Erstaunen und Entsetzen. So haftet dem Film seit jeher der Ruch des Trügerischen und Fantastischen an, insbesondere der sogenannten Traumfabrik Hollywood, deren Erzähl- und Darstellungskonventionen – also künstliche Sets und Beleuchtung, in sich abgeschlossene Geschichten mit Happy End etc. – alternative Welten erschaffen, die der empirischen Erfahrung, der „äußeren Wirklichkeit“ nur noch entfernt ähneln.

Fiktion und Dokumentation

So stehen sich also Wahrheit und Lüge, Realität und Fiktion, Abbildung und Gestaltung unversöhnlich gegenüber. Zumindest auf den ersten Blick. Auf den zweiten Blick lässt sich diese Gegenüberstellung aber nicht aufrechterhalten, weil ein filmisches Abbilden ohne gleichzeitiges Gestalten unmöglich ist – genauso wie ein Gestalten ohne Abbilden. Fiktion und Dokumentation sind keine sich gegenseitig ausschließenden

Kategorien. Sie sind auch keine entgegengesetzten Pole einer Skala, auf der jeder Film präzise bestimmt werden könnte. Sie sind vielmehr gleichzeitige, zwingend erforderliche Bestandteile eines jeden Films. Ein Film ohne jeglichen Bezug zur Realität ist nicht denkbar (zumindest außerhalb avantgardistischer Experimente wie dem absoluten Film der 1920er-Jahre, bei dem Filmstreifen direkt bemalt oder zerkratzt wurden). Ebenso wenig kann ein Film ohne jeglichen gestalterischen Eingriff entstehen. Bereits mit dem Entschluss, einen Dokumentarfilm zu drehen, entsteht eine Intentionalität, die den Zugriff auf die Welt verändert. Beim Dreh und in der Postproduktion sind zwangsläufig unzählige Entscheidungen zu treffen, die der vermeintlich neutralen Augenzeugenschaft des Films zuwiderlaufen. Der Dokumentarfilmer Daniel Sponzel schreibt dazu: „Zwischen die Wirklichkeit und die Darstellung der Wirklichkeit durch einen Film schiebt sich auch immer die Wirklichkeit des Filmemachens selbst, die sich der unmittelbaren Vereinnahmung der Wirklichkeit beharrlich entgegenstellt. Das beginnt bei der Recherche und den Protagonisten, reicht über die Dreharbeiten und endet im Schneiderraum bei den Fragen zu Plot und Dramaturgie“ (Sponzel 2007, S. 159).

Dokumentarfilm ist also niemals unmittelbares Abbild der Wirklichkeit, kann es nicht und soll es auch nicht sein. Seit der Dokumentarfilm als filmische Gattung definiert ist, also seit den 1920er-Jahren, wird er nicht nur mit einem – im Gegensatz zum Spielfilm – direkteren Zugriff auf die Realität verbunden, sondern auch mit einer stärkeren Rückwirkung auf diese, sei es in Form von Aufklärung, von sozialen Anliegen oder von politischer Propaganda. Der Filmkünstler Hans Richter erklärt 1939: „Dokumentarisch sein heißt, das soziale, gesellschaftliche Problem des Stoffes suchen und gestalten, die gesamte Wiedergabe in den Dienst dieses Ziels stellen“ (Richter 1976, S. 33). Der amerikanische Filmhistoriker Richard Barsam geht sogar so weit, Dokumentarfilme pauschal als „films with a message“ zu definieren (Barsam 1973, S. 4). Das absichtsvolle Manipulieren des Materials, aus einem Anliegen heraus und zu einer Aussage hin, liegt in der Natur des Dokumentarfilms. Ausgehend vom Begriff „Dokument“, der einen „Beleg“ oder „Beweis“ bezeichnet, erklärt der Filmwissenschaftler Manfred Hattendorf: „Dokumentarfilme sind stets Beweise für eine These, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt“ (Hattendorf 1994, S. 44). Die Vorstellung, ein Dokumentarfilm sei ein objektives „Fenster auf die Welt“, entpuppt sich bei näherer Betrachtung selbst als Fiktion.

Wie aber steht es umgekehrt um den dokumentarischen Gehalt von Spielfilmen? Da ließe sich zunächst einmal ganz banal feststellen, dass jeder Film ein Dokument dessen ist, was sich im Augenblick der Aufnahme vor der Kamera befand. Unverkennbar ist der dokumentarische Wert, zumal mit zeitlichem Abstand, wenn Originalschauplätze zum Einsatz kommen: beispielsweise die unzerstörte Gedächtniskirche in der Erstverfilmung von *Emil und die Detektive* aus dem Jahr 1931 oder die Ruine der Gedächtniskirche vor dem Abriss des alten Kirchenschiffes in der zweiten Verfilmung von 1954. Aber auch ohne solchen offensichtlichen historischen Schauwert doku-

mentiert jeder Film die Arbeit der an ihm beteiligten Gewerke: Regie, Drehbuch, Schauspiel, Kamera, Beleuchtung, Kostüm- und Maskenbild, Montage, Musik und so fort.

Dokumentarische Effekte treten zudem permanent an der Schnittstelle zwischen Rolle und Darstellenden auf. Wer in einem Film auftritt, bringt nicht nur sein Aussehen und schauspielerisches Vermögen in einen Film mit ein, sondern auch, nicht zuletzt, seinen Körper. Deutlich wird dieses performative Element im Fall von Nacktheit, die nie nur gespielt sein kann, oder bei starken körperlichen Veränderungen wie der Gewichtszunahme Robert De Niros für *Raging Bull* (1980) oder dem Gewichtsverlust von Tom Hanks für *Cast Away* (2000). Die Überschreitung der Grenze zwischen Darsteller und Rolle ist hier besonders auffällig, aber sie geschieht bei jedem Film. Kürzlich berichtete Benedict Cumberbatch, dass er bei den Dreharbeiten zu seinem jüngsten Film *The Power of the Dog* (2021), in dem er einen kettenrauchenden Cowboy spielt, mehrere Nikotinvergiftungen erlitten hat. Ein besonders eindrücklicher und tragischer Fall des Einbruchs einer fiktionalen Inszenierung in die Realität ereignete sich am 21. Oktober 2021 am Set des Films *Rust*, als die Kamerafrau Halyna Hutchins mit einem Requisitenrevolver erschossen wurde.

Wahrheit und Täuschung

Mit der Feststellung, dass es reine Fiktion – ohne jeden Bezug zur Realität – ebenso wenig gibt wie reine Dokumentation – ohne jeden gestalterischen Eingriff –, dass also fiktionale Filme nie ohne dokumentarische und Dokumentarfilme nie ohne fiktionalisierende Elemente auskommen, soll keineswegs die Gattungsunterscheidung zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm aufgehoben werden. In der Konzeption, Herstellung und Wirkung bestehen fundamentale Unterschiede zwischen den Gattungen, für deren Verständnis die – wenn auch unscharfe – binäre Trennung hilfreich und wichtig ist. In pragmatischer Hinsicht hat sich diese Unterscheidung nun annähernd 100 Jahre lang bewährt und bereitet, bis auf einzelne Grenzfälle, kaum Probleme. Für unser heutiges Thema der Wahrheit ist die Unterscheidung sogar zentral. Nur der Dokumentarfilm bietet Filmschaffenden und Publikum die Möglichkeit, sich mit der Realität anders als im Modus des Als-ob und Was-wäre-Wenn auseinanderzusetzen. Ein Spielfilm kann glaubwürdig oder weniger glaubwürdig sein, er kann, wenn er auf wahren Begebenheiten beruht, diese akkurat oder weniger akkurat wiedergeben, aber er kann nicht in einem faktischen Sinne wahr oder falsch sein, da er, als Produkt der Fiktion, diesen Anspruch nicht erhebt. Lügen kann ein Spielfilm einzig und allein über seinen fiktionalen Charakter, indem er also, in bewusster Täuschungsabsicht, den Eindruck erweckt, es handle sich bei ihm um einen Dokumentarfilm. Diese Grenze zum Fake überschritten zu haben, wurde im Frühjahr dem Film *Lovemobil* (2019) vorgeworfen, der den Alltag zweier Prostituierten in der niedersächsischen Provinz zeigt. Nachdem der Film allgemein als Dokumentarfilm aufgenommen und sogar mit dem Deutschen Dokumentarfilmpreis

ausgezeichnet worden war, stellte sich heraus, dass die Protagonistinnen von Darstellerinnen gespielt werden und etliche Elemente fiktiv und inszeniert sind.

Dem Dokumentarfilm wird jedoch ein Anspruch auf Faktizität zugeschrieben. Im Gegensatz zum Spielfilm können die in ihm dargestellten Sachverhalte daher wahr oder falsch sein. Sind sie jedoch falsch, dann hat der Film die gestalterische Freiheit überschritten, die einem Dokumentarfilm im Umgang mit seinem Material gemeinhin zugestanden wird. Auch er ist dann ein Fake, mit dem zuvor beschriebenen Fake übrigens strukturell identisch. Wobei festzuhalten ist, dass sich solche Fälle in einer Grauzone abspielen und die rote Linie, an der legitime Gestaltung in unzulässige Verfälschung umkippt, nicht verbindlich zu bestimmen ist. Publikuserwartungen und Berichterstattung spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Transparenz des Films im Einsatz seiner gestalterischen Mittel. Der Fall *Lovemobil* hätte wohl kaum einen solchen Skandal ausgelöst, hätte nicht die Regisseurin Elke Lehrenkrauss zuvor bei jeder Gelegenheit die Echtheit des Gezeigten beteuert. Das thematisch vergleichbare und ebenfalls als Dokumentarfilm vertriebene Werk *Brüder der Nacht*, das eine Gruppe bulgarischer Stricherjungen in Wien porträtiert, löste auf der Berlinale 2016 keinen Skandal aus, obwohl es sich noch weitaus größere gestalterische Freiheiten nimmt. Im Gegensatz zu *Lovemobil* sendet der Film jedoch durch Ästhetisierung und Verfremdung implizite Signale, die das Verfahren des Regisseurs Patric Chiha offenlegen: Er gibt den Jugendlichen eine Bühne, auf der sie sich inszenieren dürfen.

Manipulation und Reflexion

Letztlich liegt die Entscheidung also beim Publikum, was es als Dokumentarfilm akzeptiert und wie viel Manipulation zulässig ist. Definitionsversuche landen daher häufig bei der Feststellung, dass Dokumentarfilm ist, was als Dokumentarfilm wahrgenommen wird. Diese Definition ist zwar tautologisch, aber sie drückt zwei wichtige Aspekte aus. Zum einen, dass das Verständnis von Dokumentarfilm im Laufe der Zeit veränderlich ist: Was vor 100 Jahren als Dokumentarfilm galt, kann heute als Spielfilm angesehen werden – und umgekehrt. Zum anderen richtet die Definition den Fokus auf den Rezeptionsprozess. Lange Zeit dominierte in der Filmtheorie die Auffassung, das Publikum müsse für die Filmrezeption in einen bewusstseinsreduzierten, regressiven, ja infantilen Zustand versetzt werden, um kognitive Zweifel an der Täuschung, der es sich aussetzt, auszublenden und im filmischen Geschehen immersiv aufzugehen. Sollte das stimmen, dann wäre Film die einzige Kunst, die umso weniger wirksam wäre, je mehr das Publikum von ihr versteht. Während z. B. die Oper eine eingehende Auseinandersetzung und Vertrautheit voraussetzt, müsste ein filmerfahrenes Publikum sein Vorwissen und Reflexionsvermögen unterdrücken, damit die Filmrezeption überhaupt funktionieren kann.

Wer sich, wie vermutlich die meisten hier Anwesenden, beruflich mit Film beschäftigt, wird bestätigen können, dass dem glücklicherweise nicht so ist. Die Rezeption von Filmen ist ein komplexer Prozess, für den man sein Gehirn nicht an der Garderobe abgeben muss. Im Gegenteil verwirklicht sich ein Film erst als interaktive Erfahrung in den Köpfen der Zuschauenden. Der französische Theoretiker Roger Odin entwickelte ein Modell, bei dem die Frage nach Dokumentarfilm oder Spielfilm vom Rezeptionsmodus abhängt (Odin 1984, S. 259 ff.). So kann man denselben Film wahlweise einer dokumentarisierenden oder fiktivisierenden Lektüre unterziehen – je nachdem, ob man sich beispielsweise bei *Emil und die Detektive* mehr für Herrn Grundeis oder die Gedächtniskirche interessiert.

Damit möchte ich zu der eingangs zitierten Aussage von Michael Haneke zurückkommen. Film, meint Haneke, ist immer Manipulation. Aber Absicht und Wirkung der Manipulation müssen nicht automatisch böswillig sein. Einige der zweifellos manipulativsten Filme der jüngeren Zeit, Lars von Triers *Dogville* (2003) etwa oder auch Hanekes *Funny Games* (1997/2007), sind nicht auf ein Täuschen oder Einlullen des Publikums aus, sondern zielen ganz bewusst auf eine möglichst intensive Reflexion über die manipulative Macht des Kinos selbst ab. Gerade weil jeder Film manipuliert, ist es wichtig, seine Mechanismen zu erkennen und seinen Bildern zu misstrauen. Nur wer versteht, dass Film Lüge ist, ist empfänglich für die Wahrheit, in deren Dienste gelogen wird.

Literatur:

- Barsam, R.:** *Nonfiction Film. A Critical History.* New York 1973
Bazin, A.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films.* Köln 1975
Hattendorf, M.: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.* Konstanz 1994
Kracauer, S.: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt am Main 1964
Odin, R.: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* (1984). In: E. Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms.* Berlin 1998, S. 259–275
Richter, H.: *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film.* München 1976
Sponsel, D.: *Die Wirklichkeit des Filmemachers. Über den Prozess der Herstellung eines Dokumentarfilms.* In: D. Sponsel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film.* Konstanz 2007, S. 159–175

Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den der Autor am 17. November 2021 auf dem *medien impuls* zum Thema „Mediales Erzählen und die Wahrheit“ gehalten hat.



David Assmann ist freier Filmkritiker, Filmemacher und Filmwissenschaftler. Er ist Mitglied des Auswahlgremiums von Berlinale Generation, der Jury für den Kinder & Jugend Grimme-Preis und seit 2018 Prüfer bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).