

Heiner Behring

Fiktion und Wirklichkeit:

Die Realität des Films

Seit den Anfängen der Kinematographie am Ende des 19. Jahrhunderts gibt es die Trennung in Dokumentarfilm und Spielfilm: Die Filme von Auguste und Louis Lumiere (1862-1954 und 1864-1948) wollten die Wirklichkeit einfangen und festhalten - so wie sie war; die Filme von Georges Melies (1861-1938) wollten Geschichten erzählen - erfunden von der Phantasie der Filmschöpfer.

Wirklichkeit und Traum: Das sind die Pole, die das »Bild« des Kinos bis heute bestimmen. Hielten die Filme der Lumieres auf wundersame Weise ganz banale Ereignisse aus dem Leben fest- die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof von Ciotat (»L'arrive'e d'un train a la Ciotat«, 1895), Arbeiter, die die fotografische Fabrik der Lumieres verlassen (»La Sortie des Usines«, 1895) - so versuchte Georges Melies auf noch viel wundersamere Weise (z.B. in »Le Voyage dans la lune«, 1902, und »Le Voyage ä travers l'impossible«, 1904) über die bloße Abbildung von Orten, Plätzen und Personen hinaus seine Filme durch Beeinflussung des Filmmaterials und der Aufnahmeapparatur zu *gestalten*. Durch Zufall entdeckte er 1898 die Doppelbelichtung, als sich der Filmstreifen einmal in seiner Kamera verklemmte; weiter experimentierte er mit den Möglichkeiten der Blende und des Zeitraffers: Melies begann, neben dem Spiel der Handlung, mittels spezieller (film-)technischer Aufnahmeverfahren seine Filme zu realisieren. Er schenkte dem Kino nach der Möglichkeit der konkreten Abbildung der physischen Realität sein zweites Standbein und brachte es so zum Laufen: die Fiktion.

Aber schon die einfachen Alltagsbilder der Lumieres waren keine »einfache Wiedergabe« der Realität: Jede Filmaufnahme bedeutet, daß die Filmkamera in einer bestimmten Perspektive und einem bestimmten Bildausschnitt, die durch den subjektiven Entscheidungsprozeß des Regisseurs bzw. Kameramannes festgelegt werden, einen Ausschnitt der vorgefundenen Wirklichkeit festhält. Sobald sich das »Auge« der Kamera auf irgendetwas richtet, stellt sich die Frage sowohl nach dem, was es wie sieht, als auch nach dem, was für das Kameraobjektiv nicht existiert. Weder Spiel- noch Dokumentarfilme stellen technisch-mechanische »Kopien« der Wirklichkeit dar, sondern bedeuten aktive Reproduktion und subjektive Gestaltung, also: Interpretation einer gesellschaftlichen Realität. Die Wirklichkeit wird durch die Filmaufnahme in eine *Vorstellung* dieser Wirklichkeit transformiert.

Neben der Wahl des Standortes und des Bildausschnitts der Kamera, die von der physischen Realität nicht mehr als *ihren* Blickwinkel auf/sie im Filmbild zurückläßt, zerstört die Montage jede Kontinuität von Raum und Zeit und damit die Möglichkeit einer empirischen Realität im Film. Die Montage ordnet Raum und Zeit zum konstruierten Filmraum und zur spezifischen Filmzeit, sie wählt Orte, Personen und

Handlungen aus und strukturiert und betont in der Abfolge der einzelnen Bilder Inhalt und Sinn eines jeden Films.

Die Zweiteilung des Kinos in Fiktion und Dokumentation, begründet auf der filmischen Realisierung »innerer« Phantasiebilder einerseits und »äußerer« Wirklichkeitsbilder andererseits, ist also nicht aufrechtzuhalten: Jeder Film ist Fiktion -wie jeder Film dokumentarisch ist. Was einen Dokumentarfilm oder auch Spielfilm zum Zeitdokument und zur historischen Quelle werden läßt, ist eben nicht in einer möglichst korrekten oder detaillierten Rekonstruktion einer gesellschaftlichen Wirklichkeit (eines bestimmten historischen Zeitabschnitts) zu suchen, sondern in der filmischen Gestaltung, d.h. Interpretation dieser. Der dokumentarische Wert *des* Films liegt darin begründet, wie er (in welcher filmästhetischen Form, mittels welcher Thematik und Handlung, anhand welcher Motive, in welcher Erzählhaltung und -Perspektive) bestimmte gesellschaftliche Realitäten darstellt bzw. thematisiert. Das Kunstprodukt Film zeigt uns in der gleichzeitigen Abbildung und »Überwindung« der »realen Welt« in den Einstellungsgrößen und -Perspektiven seiner einzelnen Filmbilder (die die Welt und ihre Erscheinungsformen, in Einzelbilder zerlegt, inszeniert oder dokumentiert, in den unterschiedlichsten »Ansichten« auf der Leinwand wiederauferstehen lassen) und deren vielfältigen Kombinations- und damit Deutungs- und Erklärungsmöglichkeiten durch die Montage ein (mögliches) Bild der gesellschaftlichen Realität.

Ausgehend von einer Erklärung des Dokumentarfilmers Joris Ivens (von dem bekannt ist, daß er in seinen Filmen wichtige Szenen, wenn er sie für typisch hält, nachstellen läßt) zu seinem Film »Spanish Earth« (1937), möchte ich, unter dem Blickwinkel »Film und Wirklichkeit« montiert, folgendes fiktive Gespräch zwischen Filmtheorie, Filmpraxis und Filmkritik dokumentieren.

Joris Ivens führt zu seinem Dokumentarfilm »Spanish Earth« aus:

»All die erfundenen Kriegsgeräusche basierten darauf, was mein Gedächtnis und das Hemingways (der den Kommentar zu dem Film geschrieben und gesprochen hat, Anm. H. B.) gemeinsam zu reproduzieren wußten ... Granatenexplosionen, die tatsächlich nur eine Fünftelsekunde dauerten, streckten wir auf das Fünffache. Der einzige schon vorher einmal benutzte Ton, den wir in unserem Film aufnahmen, war ein Stück Erdbebengeräusch aus »San Francisco« (ein US-Film aus dem Jahre 1936 in der Regie von van Dyke, Anm.H.B.), das wir rückwärts abspielten, um den von uns gewünschten Effekt einer Bombardierung zu erreichen.«

Der Experimentalfilmer und Filmtheoretiker **Hans Richter** unterstützt Joris Ivens:

»Dokumentarisch sein heißt, das soziale, gesellschaftliche Problem des Stoffes suchen und gestalten, die gesamte Wiedergabe in den Dienst dieses Ziels stellen.«

An dieser Stelle kann **Bertolt Brecht** natürlich nicht daran vorbei, sich selber zu zitieren:

»Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache >Wiedergabe der Realität< etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich >etwas aufzubauen<, etwas >Künstliches<, >Gestelltes<.«

Daraufhin formuliert **Alexander Kluge** zusammenfassend zum Dokumentarfilm:

»Ein Dokumentarfilm wird mit drei >Kameras< gefilmt: Der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z.T. gegeneinanderlaufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt. Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.«

Norbert Grob, um den Sprung vom Dokumentarfilm zum Spielfilm zu vollziehen, verdeutlicht einmal mehr anhand der frühen Wenders-Filme:

»In Wenders* Kino der Präsenz im Präsens geht es niemals um Kopie, um Imitation des Wirklichen. Authentizität ist hier eher ein Ergebnis innerer Glaubwürdigkeit, innerer Stringenz. Die gegenwärtigen Gegenwartsbilder faszinieren, weil ihre Einzelheiten so betont sind und weil diese Einzelheiten sich dennoch verändern in der Verbindung mit anderen Einzelheiten. Das Neue, das Aufregende entsteht schon, indem Altbekanntes einfach neu und aufregend zusammengesetzt ist. Ein neuer Blick eröffnet auch neue Perspektiven.«

Andre' Bazin erklärt, daß es ihm im Film vor allem darum ginge, die vorgefundene Realität transparent zu machen - in der Form der ästhetischen Realisierung:

»Nach meiner Meinung ist es das Verdienst des italienischen Films, noch einmal daran erinnert zu haben, daß es keinen >Realismus< in der Kunst geben kann, der nicht zuallererst und zutiefst >ästhetisch< ist. Dasselbe Ereignis, derselbe Gegenstand unterliegen verschiedenen Darstellungsformen. Jede von ihnen läßt einige Eigenschaften weg, bewahrt andere, an denen wir das Objekt auf der Leinwand wiedererkennen, jede von ihnen nimmt für didaktische oder ästhetische Zwecke mehr oder weniger starke Abstraktionen vor, die das Original nicht als Ganzes bestehen lassen. Am Schluß dieses unvermeidlichen und notwendigen chemischen Prozesses ist die ursprüngliche Realität ersetzt durch eine Illusion der Realität, die aus einem Komplex von Abstraktionen (schwarz-weiß, Flächigkeit des Bildes), von Regeln (die Gesetze der Montage zum Beispiel) und authentischer Realität entstanden ist. Diese Illusion ist notwendig, sie führt aber sehr schnell zum Verlust des Bewußtseins der eigentlichen Realität, weil der Verstand des Zuschauers sie sehr schnell mit ihrer filmischen Darstellung gleichsetzt.«

Jean-Luc Godard, ungehalten und provozierend wie eh und je, befindet:

»Das Leben muß erzählt werden, aber so konzentriert, daß es ja keine Ähnlichkeit mit dem täglichen Leben hat, denn das tägliche Leben, das besteht aus Lücken und Löchern, aus ruckweisen Sachen, die mal ganz schnell und mal ganz langsam passieren. Aber während anderthalb Stunden muß es ganz regelmäßig ablaufen, in einer bestimmten Form, sonst würde man es nicht ertragen.«

Wsewolod Pudowkin stellt noch einmal klar:

»Das Material des Filmregisseurs besteht also nicht aus tatsächlichen Vorgängen, die sich in realem Raum und realer Zeit abspielen, sondern aus den Filmstreifen, auf denen die realen Vorgänge aufgenommen wurden. Es steht in der Macht des Regisseurs, durch die Montage aus diesen Streifen das Werk nach seinem Willen zu formen. Bei der Gestaltung der filmischen Form eines beliebigen Vorgangs kann er Übergänge weglassen und auf diese Weise die Handlung nach seinem Wunsche zeitlich konzentrieren.«

Béla Balázs ergänzt Pudowkins Ausführungen:

»Der Regisseur des Films gestattet uns nicht, innerhalb einer Szene frei und jenach Laune oder Zufall alles zu betrachten. Er zwingt unsere Augen, von Detail zu Detail des Gesamtbildes zu eilen, die vorgeschriebene Reihe seiner Montage entlang. Durch dieses Nacheinander wird der Regisseur in die Lage versetzt, manches zu betonen, den Film also nicht nur zu zeigen, sondern zugleich zu

deuten. Hier tritt die Persönlichkeit des Filmschöpfers in den Vordergrund. Zwei Filme, deren Handlung völlig die gleiche wäre, würden, wenn verschieden im Schnitt, zwei ganz verschiedene Persönlichkeiten ausdrücken, zwei ganz verschiedene Weltbilder darstellen, also verschiedene Filme sein.«

Michael Kotz resümiert präzise und pointiert:

»Denn die Realität des Films, gleich welcher Art, das ist, in jedem Sinn des Wortes, die Situation seiner >Projektion<: das Kino-Reale.«

Robert Bresson, in seiner bestimmenden und knappen Art, beendet das Gespräch:

»Wie sich verhehlen, daß alles endet auf einem Rechteck aus weißer Leinwand, das an einer Wand hängt?«

Heiner Behring: Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films. In: Geschichtswerkstatt H. 17. Film - Geschichte - Wirklichkeit, Hamburg 1989, S. 6-11