Philipp Blum

Trugbild der Wirklichkeit? Der Film, (k)ein Schimmer von Wahrheit und Lüge

Wahrheit und Lüge bezeichnen einen Gegensatz. Eine Lüge kann nicht wahr, eine Wahrheit nicht gelogen sein. Aber eine Lüge darf, um geglaubt zu werden, nicht offenkundig sein, sondern muss den Schein der Wahrheit wahren. Als Aussage gleicht die ‹gute Lüge› der Wahrheit aufs Haar. So verstanden sind Wahrheit und Lüge nichts, das ist, sondern etwas, das man sagt. Gleichwohl können Lügen entlarvt werden: Die Wahrheit kommt ans Licht.

Wenn Lüge und Wahrheit Aussageformen sind, deren Gehalt anhand von Licht- und Sehmetaphern plausibilisiert wird, scheint es nicht allzu gewagt, sich diesem Duo über die ‹Durchsehkunst›[1] Film zu nähern. Film hat technisch für Wahrheit, so Alexander Kluge, «keinen autonomen Sinn»[2] und infolgedessen auch nicht für die Lüge oder die Unwahrheit. Selbstverständlich kann mit und in Filmen gelogen, genauso wie die Wahrheit gesagt werden. Ob der Film selbst aber lügen oder die Wahrheit sagen kann, ist keine einfache Frage. Und diese wird besonders wegen der Wirklichkeitsnähe, die dem Film eignet, bedeutsam.

1 Ich nehme hier einen Filmtitel von Werner Nekes auf: MEDIA MAGICA II – DURCHSEHKUNST (DE 1996). Wie die anderen Teile der Reihe beschäftigt sich auch dieser mit präkinematographischen Techniken, konkret mit Camera obscura, Guckkästen, Anamorphoten und Schattentheater.

2 Alexander Kluge: Die realistische Methode und das sog. «Filmische», in: ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a.M. 1975, 201–209, hier 204.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, den Film als ästhetische Verhältnisbestimmung von Lüge und Wahrheit zu untersuchen und aus der Beschäftigung mit Filmischem heraus Rückschlüsse auf Wahrheit und Lüge zu ziehen. Ich beginne mit einer Untersuchung der dem Film zugeschriebenen Wirklichkeitsnähe, um diese und jenen sodann vor dem Hintergrund fiktionaler und faktualer Diskursführung und deren Hybridisierung mittels bewegter Bilder und Töne zu problematisieren. Der Film tritt in Differenz zur Wirklichkeit und differenziert abermals seine Wirklichkeiten. Über diese Differenzbildungen wiederum lässt sich die Differenz von Wahrheit und Lüge kinematographisch differenzieren.

Die Wirklichkeit des Films und seine wirksamen Wirklichkeiten

Film unterhält ein privilegiertes Verhältnis zur Wirklichkeit. Als photographischer Index ist er Abdruck und Lichtspur der ihm vorausgehenden Realität: Kamera und Mikrophon haben aufgenommen, was ihnen als Aufnahmeapparaturen in einer vergangenen Gegenwart gegenüberstand. Der Kinoprojektor oder eine andere Apparatur zur Wiedergabe aktualisiert die Fragmente eines Vorhers und eines Gegenübers in Bild und Ton zu Materialien der audiovisuellen Diskursführung, aus der eine filmische Wirklichkeit geformt wird. Diese Wirklichkeit verfügt über eine vorgegebene Dauer und ist durch Kadrierung, Montage und *mise en scène* gestaltet und spezifisch anschaulich. Über den zeitlichen Abstand von Aufnahme und Wirkung der Bilder und Töne sind filmische Wirklichkeiten von einer Wiedererweckung affiziert: Etwas wird aktuell – teilweise sogar akut – wiederhergestellt, was sich an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit ereignet hat. Bezogen auf den Abstand zwischen der Präsenz, die zugleich ein Präsens ist,[3] und dem

[3] Die Formulierung entleihe ich Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film

Repräsentierten des Films macht Christian Metz im Hinblick auf eine psycho-semiotische Perspektivierung geltend:

> [U]m den Film (als solchen) zu verstehen, muss ich das photographierte Objekt als abwesendes wahrnehmen, seine Photographie als anwesend und die Anwesenheit dieser Abwesenheit als bedeutungstragend.[4]

Aus dieser Struktur der anwesenden Abwesenheit leitet Metz die Erklärung ab, jeder Film sei fiktional:

> Das Charakteristische des Kinos besteht nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann, sondern darin, dass es von Anfang an imaginär *ist*, wodurch es sich als Signifikant konstituiert […]. Dieser (möglichen) Verdopplung, auf der die Fiktion beruht, geht im Kino stets eine erste Verdopplung voraus, die stets schon stattgefunden hat und die den Signifikanten begründet. Das Imaginäre vereinigt in sich per definitionem eine gewisse Anwesenheit und eine gewisse Abwesenheit. Im Kino ist nicht nur das fiktionale Signifikat, falls es eines gibt, durch seine Abwesenheit anwesend, sondern zuallererst der Signifikant selbst.[5]

Diese Charakterisierung des Films betont, dass jedes Stück Wirklichkeit unter dem Vorbehalt seiner Wirklichkeit als filmischer steht und auch nur insofern als Wahrheit wahrgenommen wird. Das gilt sowohl dann, wenn wir etwa in Friedrich Wilhelm Murnaus NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (DE 1922) die titelgebende Gestalt, den untoten Grafen Orlok, als Vampir, als auch dann, wenn wir dieselbe Gestalt als einen entsprechend kostümierten Max Schreck sehen. Der imaginäre Charakter dieser Erscheinung ändert sich nicht, wenn wir pragmatisch zwischen den Gebrauchsweisen filmischer Bilder wechseln, und dies nähert sie gleichzeitig sowohl der Realität ihrer Wahrnehmung als auch dem Phantasma ihrer Wirkung an.

Um mittelbar bei NOSFERATU zu bleiben, möchte ich E. Elias Merhiges Film SHADOW OF THE VAMPIRE (USA, UK, LUX 2000) heranziehen, der die Dreharbeiten zu NOSFERATU thematisiert. Zu Anfang heisst es:

zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945, Marburg 2001, 15–26, hier 16.

4 Christian Metz: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000, 56.

5 Ebd., 45–46 (Hervorhebung im Original).

> Jova Film-Studios, Berlin 1921: Der geniale deutsche Filmemacher Friedrich Wilhelm Murnau erhält von den Erben Bram Stokers keine Erlaubnis, dessen Roman Dracula zu verfilmen. Murnau ändert einfach den Namen, nennt seinen Vampir Graf Orlok und seinen Film Nosferatu. Dann erschafft F. W. Murnau den realistischsten Vampirfilm, der je gedreht wurde und etabliert sich unter den grössten Regisseuren aller Zeiten.[6]

Der Gebrauch des Ausdrucks ‹realistisch› für einen Vampirfilm wirkt eigentümlich. Als Qualitätskriterium ist es ein Hinweis auf die Fiktion des Films, Max Schreck sei ein wahrer Vampir gewesen. Der Film ist schon aufgrund seines Sujets metakinematographisch aufgeladen und intertextuell mit seinem Vorbild verflochten. Neben Anspielungen auf den Stummfilm finden sich auch direkte Zitate. Bilder des Films aus den 1920er Jahren sind in den aus dem Jahr 2000 hineinkompiliert.[7] Die reflexive Grundtonart des Films lässt sich an dessen Ende in der Sterbesequenz des Vampirs beobachten, wenn diese mit ihrem Pendant aus Murnaus Film verglichen wird (Abb. 1).

Zur Orientierung: In NOSFERATU ist es die Figur Ellen (gespielt von Greta Schröder), die sich zur Rettung ihrer Welt opfert: Sie gibt sich, um ihren Tod wissend, dem Vampir hin, der den Anbruch des Tages nicht bemerkt und infolgedessen mit dem ersten Sonnenstrahl verstirbt. In SHADOW OF THE VAMPIRE ist es demgegenüber eine Intrige Murnaus, der zwar auch die Vernichtung des Vampirs im Auge hat, für die Vollendung seines Kunstschaffens aber über die Leiche der Hauptdarstellerin geht. Die Ausganglage für die

6 Im Interesse des Leseflusses zitiere ich aus der deutschsprachigen Synchronfassung.

7 In SHADOW OF THE VAMPIRE sind die Bilder aus NOSFERATU beschnitten: Das ursprüngliche Seitenverhältnis von 1:1,33 ist durch das Abschneiden des Bildes oben und unten auf eines von 1:1,78 gebracht; ebenfalls sind die so zitierten Bilder in SHADOW OF THE VAMPIRE sämtlich schwarz/weiss und nicht viragiert oder getont; unter Virage (engl.: tinting; franz.: teintage) wird die nachträgliche Einfärbung des Filmmaterials verstanden; vgl. https://filmcolors.org/timeline-entry/1216/ (17.01.2025), unter Tonung (engl.: toning; franz.: virage) hingegen die Färbung des Filmmaterials durch chemische Ergänzung der Emulsion; vgl. https://filmcolors.org/timeline-entry/1215/ (17.01.2025).

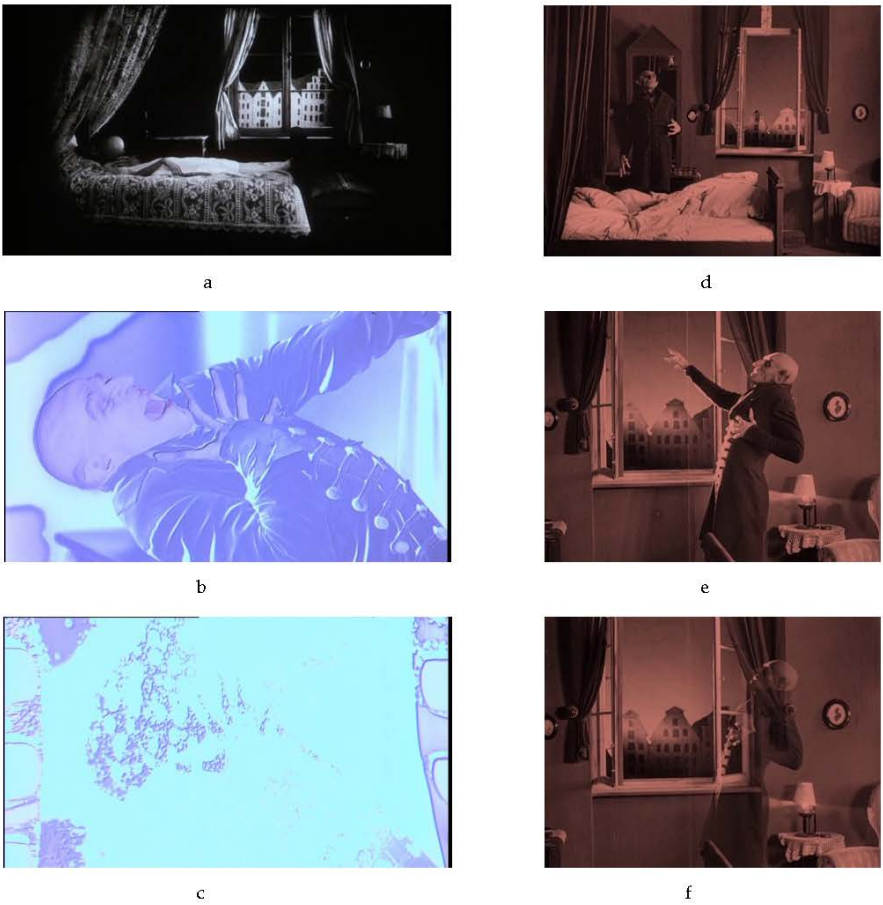

Abb. 1: a–c SHADOW OF THE VAMPIRE, d–f NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS:[8] Vorbildreflexionen oder die Wahrheit des Vampirs in zwei Filmen

Sterbesequenz ist in beiden Filmen die gleiche (Abb. 1a und 1d): Der Vampir wird des anbrechenden Tages gewahr, wobei das spiegelbildliche Verhältnis ins Auge fällt. Schaut der von Max Schreck verkörperte Vampir in NOSFERATU im Moment seines Todes nach links oben aus dem Bild heraus (Abb. 1e), ist die Körperhaltung von

8 SHADOW OF THE VAMPIRE – Bild/Ton-Träger: DVD a.a.O., NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS – Bild/Ton-Träger: DVD, Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens, restaurierte Fassung, DE: Transit Classics – Deluxe Edition, F. W. Murnau Stiftung 2014.

Willem Dafoe, der einen Vampir verkörpert, der einen Schauspieler – Max Schreck – mimt, der wiederum den Vampir in einem Vampirfilm spielt, demgegenüber um 180 Grad gedreht (Abb. 1b). Der Film aus dem Jahr 2000 exponiert sich so als Reflexion dessen von 1922. Das Sterben des Vampirs ist in beiden Filmen durch das Tageslicht verursacht. In NOSFERATU ist der Tod des Vampirs ein Schwinden aus dem Bild (Abb. 1f), während das visuelle Verschwinden und damit Sterben des Vampirs in SHADOW OF THE VAMPIRE selbstreferentiell umgedeutet wird: Hier ist das Licht nicht nur ein weisses Strahlen, das das Bild bald zur Gänze füllt, es verursacht zugleich ein Schmelzen des Films selbst (Abb. 1c), was an dem sich zusammenziehenden Filmstreifen mit sich auflösender Emulsion abzulesen ist. Der Film stellt sich hier als etwas dar, das eine – hier konkret fiktionale – Wirklichkeit umfasst (eine Diegese) und über eine materiell tatsächliche Basis verfügt (die filmographische Tatsache des Filmstreifens), die wiederum ihre Wirkung nur als ein ‹leinwandlich/filmophanes› Ereignis, als eine andauernde Bild-Ton-Relation entfalten kann.[9]

Betrachten wir eine weitere Sequenz aus SHADOW OF THE VAMPIRE. Im Handlungsverlauf während der Dreharbeiten zu ‹*Nosferatu*›[10] kommt es zu einer Auseinandersetzung des Vampirs mit dem Film selbst (Abb. 2).

Der Vampir betrachtet einen Filmprojektor (Abb. 2a), beginnt diesen zu bedienen und zeigt sich vom Lichtwurf – ein zugleich bewölkter und doch von Sonnenlicht bestrahlter Himmel – affiziert (Abb. 2b). Sodann vollführt er mit diesem eine Aushandlung, indem er den Schattenwurf seiner Hand an der Wand auf dem Bild beobachtet (Abb. 2c). Mit dieser Idealanordnung der Kinosituation verweist der Film auf seine Anschaulichkeit und seine wirklichkeitswirksame

9 Zu den Begriffen ‹diegestisch›, ‹filmographisch› und ‹leinwandlich›/‹filmophan› vgl. Étienne Souriau: Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie, in: Das filmische Universum. Schriften zur Ästhetik des Kinos, München 2020, 51–66.

10 Ich setze den diegetischen und fiktiven Film ‹*Nosferatu*› in einfache Anführungszeichen und kursiviere ihn, um ihn vom ‹wirklichen› NOSFERATU abzusetzen, denn anders als diesen gibt es ihn nicht ausserhalb von SHADOW OF THE VAMPIRE.

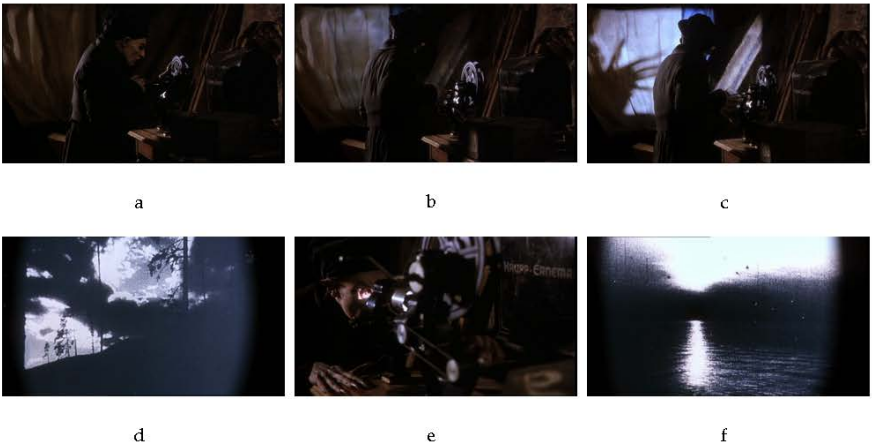

Abb. 2: SHADOW OF THE VAMPIRE:[11] Wahrhafte Filmwirklichkeiten als Bild und Vorstellung

Realität, die etwas tut, indem sie die, die sie anschauen, zur Auseinandersetzung mit ihr verleitet. Von dieser Anlage ausgehend zeigt der Film, wie die Vampirgestalt im Interesse des genaueren Sehens nun eben nicht mehr die Ansichten an der Wand betrachtet, sondern in den Projektor selbst hineinschaut. Die diesem Blickakt folgenden Bilder sind direkte Bildzitate aus NOSFERATU und zeigen (Abb. 2d und Abb. 2f) einen von Sonnenlicht durchflutenden Himmel und eine über dem Wasser auf- oder untergehende Sonne. Das lichtscheue Wesen sucht kinematographisch eine Wirklichkeit auf, die ihm anders real unzugänglich wäre. Und um diese Amalgamierung von Sehen und Sehnen, die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und Vorstellung noch zu pointieren, findet sich die Projektion des rechten Auges von Max Schreck auf das rechte Auge Willem Dafoes geworfen (Abb. 2e). Über selbstreferentielle Markierung der Bilder als filmischer ist selbstreflexiv das Augenmerk auf die Tatsache gelegt, dass manche Realitäten und deren Wahrheiten nur in ihrer ästhetischen Verwirklichung zugänglich und als solche ge- oder verformt sind. Das Phantasma als Trugbild ist zum Phantasma als Wunschbild geworden. Der Vampir erschaut eine Realisierung und

11 DVD a.a.O.

Wahrnehmung von Sonnenlicht. Die vergangene Wahrnehmung des Apparats, die sein Auge aktualisiert, indem es sie besetzt und von dieser zugleich okkupiert wird, kann zweifelsohne indexikalisch wahrhaftig genannt werden. Das Sonnenlicht *im* Bild wird nicht als ein anderes, sondern als genau das Sonnenlicht behauptet, das sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor dem Objektiv der Kamera befunden hat. Zugleich ist es explizit als seine filmische Aufnahme und Wiedergabe markiert und nur als solches wahrhaftig. Im Film wie auch in anderen ästhetischen Praxen wird Wirklichkeit also einerseits vervielfältigt und andererseits als Wirkung produziert.

Dies bedeutet, dass Filme eine Wirklichkeit sind, selbst dann, wenn sie weitgehend Fiktionen realisieren. Gertrud Koch fasst dies in ihrem der Illusion gewidmeten Buch so zusammen:

> Unbestreitbar ist indes, dass das filmische Zusammenspiel von technischem Apparat und psychischer und physiologischer Disposition es schwer macht, einen exakten Übergang von der ‹objektiven› in die ‹ästhetische› Illusion benennen zu können. Diese Verzahnung von technisch Produziertem und psychisch und physisch Wahrgenommenem macht die aisthetische Qualität des Films aus, die ihm qua medialen Eigenschaften zukommt, noch bevor ‹Film› in einzelne Objekte differenziert wird (zum Beispiel nach Genres etc.) Die ‹aisthetische› Dimension des Films ist bereits die illusionskonstituierende.[12]

Der Film ist also eine Wirklichkeit, die Wirklichkeiten wirksam herstellt. Diesen ist aber eine spezifische Unwirklichkeit eigen, die die Aisthesis über die offenkundigen Illusionsbildungen des Films wiederum zur Ästhetik aufschliesst. Filme zeigen nicht die Wirklichkeit der Welt und auch nicht eine Wirklichkeit der Fiktion, sondern stets Ansichten solcher Wirklichkeiten, die sie formieren und ästhetisch realisieren. Der Film ist Zeichen und Wahrnehmung einer/seiner Wirklichkeit, die er gleichwohl nicht selbst ist. Um dies zu untermauern, lässt sich auf die Tatsache verweisen, dass der Film immer über einen Cadre und ein Cache verfügt. Jeder Filmwelt kommt ein Mehr an Welt hinzu. Das bedeutet, dass im fiktionalen

12 Gertrud Koch: Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart, Berlin 2016, 41.

wie im dokumentarischen Film ein referentielles Weltverhältnis vorliegt und dass gleichzeitig jede filmische Welt eine eigenweltliche Setzung als ästhetisch verfasstes Zeichengewebe und als aisthetisches manifestes Wahrnehmungsgebilde bezeichnet, das die Zuschauenden gleichermassen einnimmt und fernhält. Koch fährt fort:

> Die Kamera zeigt eine Welt, die ihr ebenso äusserlich ist wie dem Betrachter des Films, und dennoch ist es eine Welt, die etwas meint und uns etwas mitteilt und deren Mitteilung ihre Anerkennung voraussetzt.[13]

Dabei kann die Anerkennung dieser Welt, die uns gezeigt wird und die wir als eine andere Welt oder unsere Welt anerkennen, nicht bedeuten, dass wir uns dieser gleichsam ausliefern:

> Die Einstellung auf die Welt ist immer auch eine Einstellung zur Welt, selbst wenn diese uns völlig äusserlich bleibt, sind wir ihr gegenüber ebenso anwesend wie in ihr abwesend.[14]

Diese Erklärung führt einerseits schnell zur thematischen Setzung von Wahrheit und Lüge zurück, die filmisch anhand von Weltannahmen und Welturteilen nachvollzogen werden kann, und andererseits zu der Kategorie der Rahmung im Sinne der Kadrierung, die jede filmische Welt einfasst. Der Rahmen nämlich ist eine Instanz, die auf der Ebene der Gattungsindikation die Reichweite von Wahrheit und Lüge in den beiden grossen Paradigmen von Dokumentar- und Spielfilm, denen wir uns im Folgenden widmen, bestimmt.

13 Ebd., 65.
14 Ebd.

‹Echt oder gespielt?› Das Zwei-Welten-Modell kinematographischer Wirklichkeit und seine filmischen Durchkreuzungen

«Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt»,[15] schreibt in einer überzeugenden Formel François Niney und macht damit geltend, dass die Zuschreibung eines Films als dokumentarisch oder fiktional nicht wesentlich aus dem filmisch Dargestellten heraus erfolgt, sondern durch die Darstellung selbst geschieht, durch den Äusserungsakt, in dem sich der Film verwirklicht und der ausserhalb seines Rahmens situiert ist. Damit ist die semiopragmatische Bestimmung von Roger Odin angesprochen,[16] der nicht von Genres und Gattungen, sondern von Modi der Sinn- und Affektproduktion sowie von Lektürehaltungen ausgeht. Sein Modell greift auf die Enunziation zurück, durch die geregelt wird, inwieweit Zuschauende die Wirklichkeit im Film für übereinstimmend mit der Wirklichkeit halten können, in der der Film geschaut wird. Er schreibt: «Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.»[17] Der Enunziator – die Quelle des filmischen Äusserungs- oder

15 François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zu Theorie und Praxis des Dokumentarischen, Marburg 2012, 90.

16 Zum von Odin begründeten Theorie- und Analysemodell der Semiopragmatik als Zusammenführung von Filmsemiologie und Pragmatik vgl. Roger Odin: Pour une sémio-pragmatique du cinéma, in: Iris 1/1 (1983) 76–82, und ders.: Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik, Berlin 2019, bes. 33–47.

17 Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Christa Blümlinger (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien 1990, 125–146, hier 131. Odin ordnet später in einer immer weiter ausgreifenden Nomenklatur der Modi der Sinn- und Affektproduktion den ‹realen Enunziator› einer Vielzahl seiner beschriebenen Modi zu. Im dokumentarisierenden und im diskursiven Modus ist der reale Enunziator jeweils ein solcher, der in Bezug auf oder hinsichtlich «Identität, Tun und *Wahrheit* befragbar ist», R. Odin: Kommunikationsräume, 85 und 143 (Hervorhebung P.B.).

Aussageaktes – wird als Realität vorausgesetzt, und diese begründet, einen Film dokumentarisierend zu lesen, ihm gegebenenfalls die Identität eines Dokumentarfilms zuzuschreiben und damit den berechtigten, aber nicht einklagbaren Anspruch darauf zu haben, die in und durch ihn formulierten Aussagen seien wahr. Es lohnt sich, das Territorium solcher Quellen abzustecken, da auch Odin betont, dass gleich mehrere reale Enunziatoren bei der dokumentarisierenden Lektüre wirksam werden können – er nennt etwa die Kamera, das Kino als Institution oder verschiedene Produktionsbeteiligte[18] –, wobei er mit ‹institutionell› und ‹individuell› zwei wesentliche Produktionsmodalitäten der dokumentarisierenden Lektüre ausführt: Als institutionell wirksam wären etwa, wenn ein Film im Programm eines Dokumentarfilmfestivals gezeigt oder unter der Rubrik ‹Dokumentarfilm› auf einer Streamingseite zur Verfügung gestellt wird. Beides entspräche der oben genannten kulturellen Institution Kino – Odin schränkt aber zu Recht ein:

> Klarerweise hat der Zuschauer ‹aus Fleisch und Blut› immer die Möglichkeit zur Verweigerung der institutionellen Anweisung, der er untersteht (er kann sich zum Beispiel zur fiktivisierenden Lektüre hinreissen lassen, wohingegen die Anweisung lautet, den Film zu analysieren), jedoch, um meist wieder (selbstverständlich nicht immer) in den Sog einer anderen institutionellen Anweisung zu geraten.[19]

Odin liefert hier eine wichtige Unterscheidung mit, nämlich die zwischen den ‹Zuschauenden› als den adressierten Subjekten des Textes und den realen Zuschauenden als Publikum mit Körper und Geist, geschlechtlicher, sozialer, habitueller, biographischer, ökonomischer, historischer, intellektueller etc. Identität und/oder Situiertheit. Diesen Formen des Seins in der kommunikativen Realität widmet Odin keinen Gedanken, auch nicht in der Beschreibung der individuellen Produktionsmodalität. «Jeder Leser» habe «in irgendeinem Augenblick der Lektüre eines Films die Möglichkeit zum Umschalten in den dokumentarisierenden

18 Vgl. R. Odin: Dokumentarischer Film, 132–133. «Es gibt daher nicht nur eine, sondern mehrere dokumentarisierende Lektüren.» (ebd., 133).

19 Ebd., 135.

Lektüremodus», doch sei diese Operation weder beliebig noch auf einen Willensakt «des Lesers» angewiesen.[20] Hier zeigt sich einerseits die Eignung eines auch in der Pragmatik wurzelnden Modells für das Anerkennen filmischer Wirklichkeit, zugleich aber auch dessen Beschränkung, wenn dieses hinsichtlich der Wahrheit befragt werden soll, denn – so Wolfgang Iser – «für die Pragmatik zählt der Erfolg und nicht die Wahrheit, die dem Erfolg immer dann interpoliert wird, wenn er durchschlagend war».[21] In der Pragmatik des Dokumentarischen erkennt das Publikum die Film-Wirklichkeit als eine referentiell wahrhaftige und wahrheitshaltige an, weil der Film zur ausser- und/oder vorfilmischen Wirklichkeit ein referentielles Mehrwertversprechen unterhält, wie Heinz-B. Heller ausführt, der diese Mehrwertversprechen vor allem formal-ästhetisch begründet sieht.[22] Diese formale Bestimmung der für wahr gehaltenen filmischen Wirklichkeit im Dokumentarfilm lässt sich schlüssig durch ihr Gegenteil beweisen: die Lüge, also die ‹echte Fälschung›. Im deutschsprachigen Fernsehdokumentarismus sind diese durch die bewusst gefälschten Reportagen Michael Borns bekannt[23] oder unlängst durch Elke Lehrenkrauss' Film LOVEMOBIL (DE 2019) in Erscheinung getreten, auch wenn es so scheint, dass sich die Filmemacherin der Tragweite ihrer Handlungen – (Nach-)Inszenierungen nicht als solche auszugeben – nicht ganz bewusst war. Daneben lässt sich die Unzahl von Propaganda- und Agitationsfilmen denken, die nicht aufhören Dokumentarfilme zu sein, weil sie nachweislich Unwahrheiten verbreiten. Nicht alles, was ästhetisch ein Dokumentarfilm ist, entspricht

20 Vgl. ebd., 134.

21 Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 1993, 160–161.

22 Vgl. H.-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, 18.

23 Zu Born vgl. Martin Doll: ‹Dokumente›, die ins Nichts verweisen? TV-Fälschungen als Indikatoren journalistischer Wahrheitsproduktion, in: Harro Segeberg (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien, Marburg 2009, 272–298, bes. 289–296; vgl. auch M. Doll: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012, 349–358.

ethisch dem Anspruch an einen solchen, nämlich ‹die Wahrheit› zu sagen.

Demgegenüber ist ein Ensemble von Filmen bekannt, das zwar zur dokumentarisierenden Lektüre aufruft, aber nicht aus Dokumentarfilmen besteht, sondern experimentell spielend zwischen Genre- und Gattungserwartungen vermittelt. Solche Filme werden mal als ‹fingierte Dokumentarfilme›, mal als ‹documenteurs› oder ‹mockumentaries› angesprochen. Grundsätzlich haben diese Bezeichnungen den Nachteil, dass sie dem Dokumentarfilm ein Äusserungsprivileg von Wahrheit und Wirklichkeit zuschreiben, auf das diese Filmform wie auch andere Repräsentationspraxen keinen Anspruch erheben können. «Der naive Umgang mit Dokumentarfilm ist eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen»,[24] bemerkt in diesem Zusammenhang Alexander Kluge. Unzutreffend ist insofern die Minimaldefinition solcher Filme «als Dokumentarfilme verkleidete Spielfilme» wie sie in der ersten grösseren Welle der akademischen Auseinandersetzung in den 2000er Jahren noch vorherrschte.[25] Auch wenn die Forschungen, die durchaus nicht ohne postmoderne Fröhlichkeit auf «Subversionen des Faktualen», wie es im Untertitel von *Faking it* heisst, zielen und im Einzelnen zu interessanten und relevanten Ergebnissen geführt haben, halte ich Jane Roscoes Definition für unzutreffend: «Mock-documentaries are films that look and sound like documentaries but are not factual.»[26] Der Begriff des Faktualen ist insofern für dokumentarische

24 A. Kluge: Die realistische Methode, 202–203.

25 Vgl. etwa Jane Roscoe, Craig Hight: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality, Manchester, New York 2001, sowie die beiden, das Ensemble der doku-fiktionalen Mischungsverhältnisse grösser einkreisenden, Sammelbände von Gary D. Rhodes, John Parris Springer (eds.): Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, Jefferson 2006, und Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (eds.): F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing, Minneapolis 2006.

26 Jane Roscoe: Mocumentary. in: Ian Aitken (ed.): Encyclopaedia of the Documentary Film, II, London, New York 2007, 908–910, hier 908; vgl. auch J. Roscoe, C Hight: Faking it, 1–4. Die Schreibweisen von ‹Mocumentary›, ‹Mockumentary› und ‹Mock-Documentary› (die von Roscoe

Diskurse unpassend, als er nahelegt, die Wirklichkeit sei ihrer Repräsentation nicht nur vorausgegangen, sondern in diese eingeschrieben und von fiktionaler Wirklichkeitskonstruktion prinzipiell unterscheidbar. Das andere Problem dieser Definition ist die Aussage, dass die Filme so aussehen und klingen wie Dokumentarfilme. Wenn die Identifizierung eines ästhetischen Gegenstands nicht aufgrund von dessen ästhetischer Erscheinung beurteilt werden kann, dann ist er im Grunde der Urteilsbildung entrückt.

In Anbetracht von Filmen, die zwar keine Dokumentarfilme sind, aber auch keine als solche verkleideten Spielfilme, fällt nicht so sehr deren Subversion des Realen ins Auge. Es scheint widersinnig, Filme, deren hervorstechendstes Merkmal die Uneindeutigkeit zwischen Fiktion und Non-Fiktion ist, nun doch wieder in das binäre Kategoriemodell von dokumentarisch und fiktional eingruppieren zu wollen. Vielmehr könnte man diese Filme als Aushandlungsorte der Gattungsindikation und der Gattungsidentifizierung jenseits eines binären Verständnisses von dokumentarisch und fiktional betrachten. In einer grösser angelegten Studie habe ich solche Filme als ‹queer› bezeichnet – dies im Anschluss an den Gebrauch des Begriffs bei Judith Butler – und adressiere damit Filme, die eben que(e)r zur Gegenüberstellung von faktual und fiktional stehen.[27] Diese Durchbrechung der Idee vom gegenseitigen Ausschluss und der kategorialen Eindeutigkeit erstreckt sich auch auf Wahrheit und Lüge.

Ein Film wie beispielsweise Rainer Erlers DIE DELEGATION (BRD 1970) kann durchaus auf Wahrheiten hinweisen, ohne solche zu repräsentieren. Der Fernsehfilm, der erstmals am 9. September 1970 im ZDF gesendet wurde, handelt von dem Verschwinden des Reporters Will Roczinski (gespielt von Walter Kohut), der im Rahmen nachfolgender Recherchen zu seiner letzten Auftragsarbeit für das (fiktive) TV-Magazin ‹Aktuelles Forum› unter ungeklärten Umständen ums

und Hight bevorzugte) differieren von Publikation zu Publikation, meinen aber in der Regel dasselbe.

27 Vgl. Philipp Blum: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‹queeren› Filmensembles, Marburg 2017, bes. 22–52.

Leben kam. Dem Film dient dieses TV-Magazin als Erzählrahmen, in dem die von Roczinski und jeweils einem Kameramann (dieser wechselt personell im Laufe der Filmhandlung) angefertigten Aufzeichnungen in Bild und Ton präsentiert werden.[28] Der Film beschäftigt sich mit dem Glauben an UFOs und der zu seiner Produktionszeit erstmals populär gewordenen Präastronautik im Sinne der Thesen Erich von Dänikens, die etwa auch Thema der als Dokumentarfilm ernstgemeinten ERINNERUNGEN AN DIE ZUKUNFT (BRD 1970) von Winnetou-Regisseur Harald Reinl sind und der DIE DELEGATION an teils infamer Fabulierkunst bei weitem übertrifft. Rainer Erlers Film zeichnet sich durch seine narrative Rahmenkonstruktion aus, die ich in der folgenden Abbildung zu veranschaulichen versuche und die bewirkt, die Bilder und Töne bereits als dokumentierende Bild- und Tonaufnahmen anzuschauen, obwohl die Aufzeichnungsapparaturen häufig direkt und indirekt im Bild präsent sind (Abb. 3).

Der Film beginnt *in medias res*: Der Titeleinblendung auf dem Bild eines sich drehenden Radioteleskops folgt ein schnell und laut sowie detailreich und autoritär klingender Off-Kommentar, der von der Radarregistrierung dreier unbekannter Flugobjekte über kanadischem Gebiet berichtet. Zu sehen sind dabei rasch hintereinander montiert weitere Aufnahmen und Photographien von Radioteleskopen, ein Radarbildschirm und Photographien eines Raumes, der leicht für einen grösseren Überwachungsraum gehalten werden kann, aber auch fahrbare Studiokameras wie in einem Fernsehstudio enthält. Nach etwa einer halben Minute erhält der Off-Kommentar einen Körper, die Stimme nun die einer Figur und einer Person und ändert sich merklich: Das Publikum wird nun direkt angesprochen und über das plötzliche Verschwinden der Radarechos der Flugobjekte freundlich, fast schalkhaft informiert. Der Film weist dem Sprecher via Schrifteinblendung die Identität des Will Roczinski zu, der sich bald in spöttischem Tonfall zu seinem Thema äussert:

> So weit, so schön; solche Geschichten machen natürlich die Runde und heizen die Phantasie an. Bald spukt es nicht nur am Himmel, sondern auch

28 Vgl. hierzu die Analyse des Films in ebd., 108–141.

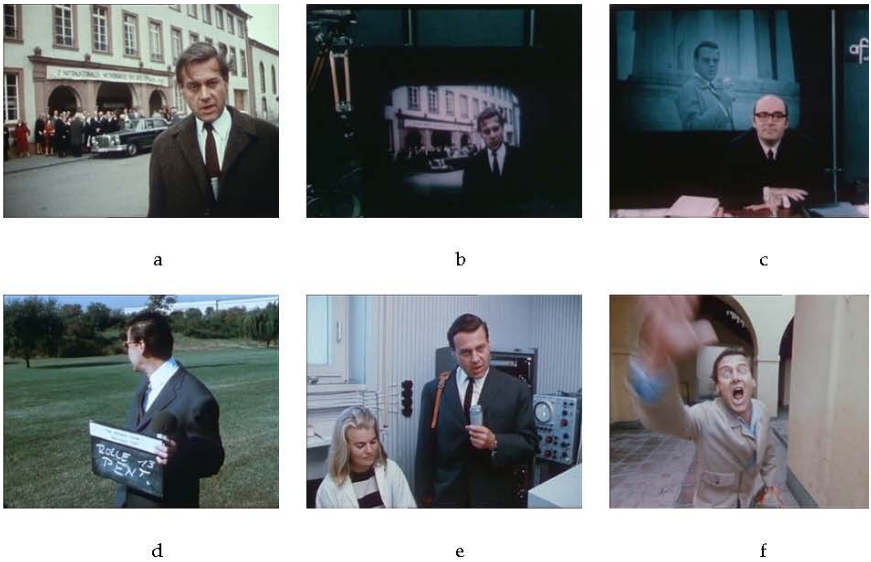

Abb. 3: DIE DELEGATION:[29] Narrative Rahmenverhältnisse und die Selbstreferentialität der Dokumente

> in den Köpfen mancher Zeitgenossen. In Argentinien sollen die fliegenden Untertassen, um diesen Spuk wieder einmal beim Namen zu nennen, in letzter Zeit derart häufig aufgetreten sein, dass man täglich mit einer Invasion der Extraterristen, der Besucher aus dem All rechnet. Die Zeitungen sind voll mit sensationellen Berichten. Die kosmischen Zwerge oder die unverwundbaren Supermänner vom andern Stern – über die Grösse dieser Wesen sind sich die verlässlichen Augenzeugen noch nicht recht einig – verwirren nicht nur Militärs und Radarexperten, sondern auch Hausfrauen, Verkehrspiloten und Farmer. Und dann entschweben sie wieder mit ihren Raumschiffen; leider stets bevor es unsereinem gelingt, sie vor Kamera und Mikrophon zu bringen.[30]

Zum Ende dieser Worte – Will Roczinski steht auf einer Strasse, angeschnitten am rechten Bildrand, im Hintergrund ein Gebäude mit einer sich davor befindlichen Menschenmenge und einem Auto (Abb. 3a) – bricht der Ton ab, wird als Aufzeichnung markiert, und

29 DIE DELEGATION, Bild/Ton-Träger: DVD, Die Delegation. EuroVideo. Rainer Erler Kultreihe. DE 2005 [gekürzte Fassung].

30 Walter Kohut als Will Roczinski. DIE DELEGATION: TC 0:01:34-0:02:14; DVD a.a.O.

der Sprecher ist nun nur noch in verkleinerter Version auf einem Monitor sichtbar (Abb. 3b). Eine andere Kamera als diejenige, die die zuvor gesehenen Bilder gedreht, diese aber scheinbar ‹für uns› erneut vergegenwärtigt hat, schwenkt nun nach rechts und gibt den Blick auf ein TV-Studio-Setting frei. Zentral im Bild hinter einem Schreibtisch platziert und bald ebenfalls durch Schrifteinblendung in derselben Type identifiziert, sitzt Hans Häckermann (gespielt von Hans Häckermann), der sich mit folgenden Worten an das Publikum wendet:

> Vielleicht erinnern Sie sich noch, meine Damen und Herren, so begann die Reportage unseres Mitarbeiters Will Roczinski: Spuk am heiteren Himmel. Über das Bedürfnis der Menschen – oder besser: Sucht und Gier nach Unwahrscheinlichem, nach Mystischem in unserer aufgeklärten Welt. Es war der letzte Beitrag Roczinskis für unser Magazin; das aktuelle Forum brachte ihn vor etwa dreieinhalb Monaten. Will Roczinski ist tot.[31]

Hans Häckermann, nun mit einem Photo Roczinskis zu dessen Angedenken hinter sich platziert (Abb. 3c), informiert über den verstorbenen Mitarbeiter und leitet in den Fortgang der Reportage über, in der Roczinski auf dem ‹7. Internationalen Weltkongress der UFO-Forscher› in Mainz[32] verschiedene Interviews führt. Die weiteren Aufnahmen, die der Film als die Roczinskis präsentiert, gehören nicht mehr einer vorgeblich gesendeten Reportage an, sondern haben den Status audiovisueller Fragmente, die zunächst für einen grösseren Film zum selben Thema vorgesehen scheinen und bald immer mehr den Wechsel vom spöttischen Unglauben der Hauptfigur zu einer immer festeren Überzeugung von der Existenz Ausserirdischer dokumentieren. Neben Filmaufnahmen trägt hierzu auch ein auf Tonband aufgenommenes Quasi-Tagebuch Roczinskis bei, das über manche Passagen des Films wie ein reflexives Voice-Over gelegt ist.

31 Hans Häckermann als Hans Häckermann in DIE DELEGATION. TC 0:02:17–0:02:38; DVD a.a.O. Auch wenn Schauspieler und Figur denselben Namen tragen, wäre es hier verfehlt ‹Hans Häckermann als er selbst› zu schreiben, denn der Schauspieler ist nicht zugleich auch noch Journalist.

32 Dieser hat tatsächlich, allerdings 1967 stattgefunden; vgl. hierzu P. Blum: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm, 127, Anm. 58.

Unterbrochen werden diese Fragmente regelmässig durch Einordnungen aus dem Studio des ‹Aktuellen Forums›. Die Fragmente treten nun als solche in Erscheinung, geben sich als unfertige, also ungeschnittene Stücke Film zu erkennen, wenn etwa die Klappe zu sehen ist (wie in Abb. 3d). Andere Fragmente pointieren das journalistische Interesse des Protagonisten, wenn dieser mit Tonbandgerät und Mikrophon im Bild auftritt (Abb. 3e). Zum Ende hin dominieren Bilder, die sich selbst als filmisch aufgenommene ausgeben, und das letzte Bewegungsbild des Protagonisten in DIE DELEGATION zeigt diesen scheinbar von der Kamera bedroht und überfallen (Abb. 3f).

Die narrative Rahmen- und Binnenkonstruktion produziert eine Herausgeberfiktion, die in DIE DELEGATION als Fernsehfilm über die vermeintliche Sondersendung des Magazins besonders hervorgehoben ist. Nur in der Anordnung im Fernsehen kann die Aussage in einem Film «Vielleicht erinnern Sie noch … vor etwa dreieinhalb Monaten» eine tatsächliche raumzeitliche Situierung der Angesprochenen bewirken, auch wenn es weder die benannte Sendung noch das TV-Magazin ‹eigentlich› gibt/gab. Erlers Film ist so gesehen ein geschickt konstruiertes Lügengewebe, das deshalb lügt, weil die ihm zugrunde gelegten Prämissen von Sendung und journalistischer Recherche schlicht falsch sind: Einen Will Roczinski hat es nie gegeben und infolgedessen auch keinen, der der angeblichen Existenz Ausserirdischer nachgespürt und sich im Verlauf seiner Reportage kritisch mit dem menschlichen Selbstbild und seinen zivilisatorischen Bedingungen auseinandergesetzt hat. Insofern ist die Figur zwar eine fiktionale Konstruktion, was diese thematisiert und was sie aufsucht, ist es aber nicht.

Auch wenn der irrationale Glaube an UFOs tatsächlich existiert, erscheinen die im Film zahlreich gezeigten Apparaturen und Technologien zur Erforschung des Weltalls nicht nur als technisch-rationale Kehrseite gängiger Science-Fiction-Phantasien. Vielmehr verkörpern sie selbst Phantasien oder Fiktionen – und verleihen so den beginnenden 1970er Jahren, in denen Fortschrittsutopie und die aufkommende Fortschrittsskepsis nebeneinander existieren, eine eigentümliche filmische Realität. Diese bleibt ebenso kategorial unbestimmt wie das Bild der Wirklichkeit selbst. Hier werden unterschiedliche Grade

der Wirklichkeit und die ihr entsprechende oder widersprechende Wahrhaftigkeit sowohl kritisch reflektiert als auch performativ in Bild und Ton in Geltung gebracht – und zwar als Film.

Für das audiovisuelle Medium ist die gegenseitige Durchlässigkeit von Fakt und Fiktion keine Neuigkeit mehr und insbesondere ist die Fiktion nicht ohne Realität, sondern als ästhetisch-repräsentierende Form imaginärer Welten im Grunde unter dieselben Prämissen gestellt wie die Repräsentationsformen ‹echter, wirklicher Welt›. Diesen Gedanken hat Jean-Marie Schaeffer in *Pourquoi la fiction* erläutert:

> Jede Repräsentation hat eine referentielle Struktur im logischen Sinne des Wortes, das heisst, sie ist ‹über etwas›, sie ‹bezieht sich auf etwas›. […] Wir müssen daher die Vorstellung aufgeben, dass es zwei Repräsentationsweisen gibt, eine fiktionale und eine referentielle: Es gibt nur eine, nämlich die referentielle, […]. Selbst wenn sie also auf ein nicht existierendes Objekt abzielt, kann sie es nicht als nicht existierend darstellen, denn etwas zu repräsentieren, heisst, dieses Etwas als repräsentierten Inhalt zu setzen. Darüber hinaus stellen fiktionale Darstellungen genau die gleichen Klassen von Referenten dar wie die der allgemeinen Repräsentation: äussere Umgebung, körperliche und geistige Zustände und Handlungen. Und das gilt für alle Darstellungen, unabhängig ihrer Quelle, Zugriffs- oder Existenzweise.[33]

Offensichtlich setzt die Repräsentation von Welt(en) immer eine Welt voraus, auf die sich die Repräsentation kraft des sie Präsent-Machenden bezieht. Deswegen ist sie immer Perspektive, immer Zurichtung, bald Ausschnitt und bald Aufnahme dieser Welt, aber nie die ganze Welt selbst. Dies gerade, wenn es sich bei der repräsentierten Welt nicht um *eine*, sondern um *die* Welt handelt/handeln soll. Für den Film spezifisch – und hier halte ich die Vitalität des Bewegungsbildes einschliesslich des es begleitenden Tons für entscheidender als die Indexikalität seiner photographischen Erscheinungsweise – ist Welt scheinbar immer schon da, oder wie es François Niney, beschränkt auf die wirklichkeitsanaloge Aufnahme und ihre Montagen, beschreibt:

> Die Erfindung der Montage zieht zwei entscheidende Konsequenzen nach sich für das, was seitdem den Film ausmacht:

33 Jean-Marie Schaeffer: Pourquoi la fiction?, Paris 1999, 153–154. Übers. P.B.

> a. Auf der Leinwand gibt es keine Bühne, die Bühne ist die Welt selbst, die Welt in Bewegung … selbst im Spielfilm, selbst als eine im Studio nachgebaute, wie der Slapstick zeigt, der die ‹reale› Welt zerlegt – Lokomotiven, Automobile und Häuser inbegriffen!
> b. Jede Einstellung ist von nun an ‹subjektiv›, partiell und parteiisch insofern, als sie einen Ausschnitt und einen interessegeleiteten Blick enthüllt. Filmen ist nicht mehr, nur etwas sichtbar zu machen (wie das bei den ‹belebten Ansichten› der Fall war), es bedeutet vielmehr, den Blick zu lenken, in Szene zu setzen (selbst im Dokumentarfilm), ‹das Publikum zu führen›, wie Hitchcock sagt.[34]

Es geht mir im Folgenden einerseits um die Bühnenlosigkeit filmischer Weltrepräsentation, andererseits um die meiner Ansicht nach ‹doppelte Subjektivität› der Einstellung. Das Absprechen der Bühnenhaftigkeit filmischer Welten steht der oben betonten Qualität der Gerahmtheit filmischer Welt sowie ihres performativen In-Geltung-Bringens scheinbar entgegen. Doch weil Filme immer erst als ihre Auf- und Vorführung erlebbar werden, gewinnen sie wesentlich auf einer performativen Ebene als Akt an ästhetischer Realität und Signifikanz. Gerade weil der Film die wirkliche Welt aufnimmt und in unterschiedlich kategorisierbare Weltbilder (und -klänge) überführt, fällt es umso schwerer an die Wahrheit oder die Lüge hinter oder vor der audiovisuellen Konstruktion zu glauben. Der Film ist also einerseits metaskeptisch, weil alles in und an ihm bloss ein Film ist, andererseits ist er als Wirklichkeit einer Welt in Bild und Ton und darüber hinaus als deren Wirkung von wahrhaftiger Evidenz. Denn wenn es auf der Leinwand keine Bühne gibt, gibt es folglich auch kein Publikum, das gleichzeitig mit der Aufführung an Ort und Stelle da wäre. Deswegen setzt der Film den Glauben an seine Welt allererst voraus und schwört das Publikum auf seine Wahrheit als Wahrnehmung ein. Es gibt jenseits dieser Wahrnehmung keinen Grund, an diese Welt über ihre Wahrnehmbarkeit hinaus zu glauben, wenngleich wir es alltäglich tun und filmische Welten auf die Wirklichkeit jenseits der Filmerfahrung einwirken,

34 F. Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms, 116; inhärentes Zitat: François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München [11]1986, 264.

wie sich nicht zuletzt an der Beurteilung realer Situationen als ‹grosses Kino› bewahrheitet. Das lässt sich mit der zweiten von Niney benannten Kategorie erhellen: der Subjektivität der Einstellung. Einerseits ist offenkundig, dass ein wie auch immer gerichteter Blick auf Welt niemals objektiv sein kann, weil er eben Richtung hat. Richtung und Gerichtetheit des Blicks statten diesen mit Vorstellungen, mit Hinzugedachtem und Mitempfundenen aus. Die Subjektivität ist aber nicht etwas, das an Bild (oder Ton) einfach zu beobachten und feststellbar wäre. Sie ist vielmehr das, was durch die Tatsache der Filmrezeption prozessiert wird. Film kann den Blick nur in dem Masse besetzen, wie das Publikum sich diesen Blick aneignet, und weder der Film noch das Publikum behalten in diesem Wechselspiel eine souveräne Position, sondern sie sind ‹subjektiv›, das heisst im Sinne des Wortes: einander unterworfen. Wer oder was in dieser Situation eineindeutige Wahrheit (genauso wie eindeutige Lüge) für sich in Anspruch nimmt, entwirft sich selbst als weltloses Neutrum und widerspricht damit allen Tatsachen ästhetischer Austauschbeziehungen zwischen Ich und Welt(en).

Deswegen kann DIE DELEGATION Radioteleskope und UFO-Gläubige zeigen, die es wirklich und wahrhaftig gibt, weil sie in unterschiedlicher Ausprägung einen Glauben, eine Fiktion teilen, die in der Realität ihren wahrhaftigen Ort hat, selbst dann, wenn sie sich als Unwahrheit erweist. In der formal offenen Gestalt jenseits der Dichotomie von fiktional und dokumentarisch entwirft dieser Film weltliche Wahrhaftigkeit, die jenseits der Dokumentation ihrer fiktionalen Konstruktion oder der Fiktion ihrer dokumentarischen Abbildbarkeit operiert und damit die Kontingenz der jeweiligen Wahrheitspostulate einschliesst.

Die Wirklichkeit der Filmwirklichkeiten und ihr Beitrag zur Frage nach der Wahrheit: Conclusio

Film ist keine einfache Wahrheit, gleich wieviel Wahrheit er ‹ausspricht›. Und trotzdem ist Film eine simple Tatsache, man ist

nur eine Eintrittskarte oder einen Klick entfernt von einer anderen Welt und der ihr eigenen Wahrheit, selbst wenn diese so tut, als ob sie die unsere sei. Damit hat sich Wahrheit nun gerade nicht verflüchtigt oder ist in der ästhetischen Gegenprobe auf das Exempel ihrer Existenz entschwunden. Der Film als seine eigene Wirklichkeit, nämlich die wirksame, ist gerade aufgrund seines privilegierten Verhältnisses zu anderen Wirklichkeiten oder zur anderen Wirklichkeit, die er ab- und/oder nachbildet, mit der Autonomie seiner ästhetischen Präsenz nicht nur als Wirklichkeitsanschauung realisiert, sondern zugleich als ideenhaft begrifflich wahrheitsbildend erlebbar. Ein solches Aufschliessen von der Anschauung zum Begriff beschreibt Gustav Künstler in *Der Film als Erlebnis*:

> Was wir in uns solcherart *spontan erschauen*, steht kaum, jedenfalls nicht in logisch ergründbarer Beziehung zu den konkreten Erscheinungen in Bild und Ton, die so eine wahre Lawine innersten Verstehens auslösen. Zu ihr kommt es zwar durch das Anschaulichwerden von lebenden und leblosen Dingen, im Sichtbaren wie im Hörbaren. Sie dürfen jedoch nicht schlechthin anschaulich werden, was einer Auffälligkeit um jeden Preis gleichkäme, sondern immer nur in der Neigung zum Begrifflichen. Nur dadurch werden allzu freie, haltlose Assoziationen ausgeschaltet und es kommt zu Klarheit und Präzision. *Zugleich erfolgt an dieser Stelle der scharfe Schnitt, der das, was uns erscheint, endgültig von den ihm als Vorlage dienenden, in Wirklichkeit existierenden Objekten trennt*.[35]

Einerseits beschreibt Künstler den Abstand zwischen einer Wirklichkeit und ihrer filmischen Bezeichnung; andererseits schreibt er dieser über das Konzept des spontanen Erschauens phänomenologische Wirksamkeit im Anschaulich-Werden zu – qualifiziert diese jedoch zugleich als Neigung zum Begrifflichen. Soll nun in dieser Weise ‹film-begrifflich› über Wahrheit und/oder Lüge nachgedacht werden, wird deutlich: Wahrheit und Lüge können entweder vollkommen spontan erschaut werden – oder sie bleiben unsichtbar und unhörbar, wenn sie nicht filmisch begriffen und begreiflich gemacht werden können. Letztlich ist dies eine Entscheidung: nicht unbedingt *dem* Film zu glauben, sondern *an* den Film zu glauben.

35 Gustav Künstler: Der Film als Erlebnis. Über das bewegte Bild und seinen Sinn, Wien 1960, 138 (Hervorhebungen P.B.)

In diesem Sinne sind Lüge und Wahrheit, insofern sie filmisch begrifflich zur Sprache kommen, eng miteinander verwandt. Selbst wenn nicht an den Film geglaubt wird, gründet sowohl der Glaube als auch der Unglaube in derselben Kategorie – der Wahrheit.

So vollzieht das, was wir Film nennen – ein Produkt aus Trugbildern, Erfahrungen und Empfindungen aus zweiter Hand – die Restitution eines Begriffs, den es sinnlich obsolet erscheinen lässt. Der Film ist ein Etwas, das mit dem, was er bezeichnet oder sogar dokumentiert, niemals vollkommen identisch sein kann. Doch täuscht er uns dieses Etwas nicht vor – vielmehr bringt es wahrhaftig zur Gestalt (nicht: zu wahrhaftiger Gestalt). Weil er es gestaltet – sichtbar, hörbar und darüber hinaus vorstellbar macht –, lässt sich ihm die Wahrheit, dass etwas *ist*, nicht absprechen. Film kann aber nicht widerspruchslos ‹sagen›, *was* Wahrheit ist, doch er lädt dazu ein, zu reflektieren, *wie* Wahrheit ist. Das ist aus meiner Sicht kein geringes Potential. Denn wenn sich Wahrheit als Wie-sein denken lässt, unterscheidet sie sich damit fundamental von der Lüge, die als Prinzip nur sein *kann*, mithin unwahr. Anders als Wahrheit ist sie nicht vielfältig, nicht mannigfaltig in ihren ästhetischen Gegenwarten.

conexus 8/1 (2025) 155–177

© 2025 Philipp Blum. Dieser Beitrag darf im Rahmen der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 – Creative Commons: Namensnennung/nicht kommerziell/keine Bearbeitungen – weiterverbreitet werden.

https://doi.org/10.24445/conexus.2025.08.010

Dr. Philipp Blum, Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft, Affolternstrasse 56, 8050 Zürich
philipp.blum2@uzh.ch