Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 52 (2010)

Heft: 304

Artikel: Die Sprache des Films : von Kraken mit gerade noch entwirrbaren Armen

Autor: Lachat, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-862794

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Sprachen des Films

Vom Kraken mit gerade noch entwirrbaren Armen

Von «caméra-stylo» schwärmten die französischen Cineasten etwas voreilig, als die ersten tragbaren Geräte aufkamen. Dank der Kugelschreiber-Kamera, erwarteten die frohgemuten Optimisten, sollten sich Bilder machen lassen wie Notizen mit einem Schreibstift, und so müssten Ge-bilde entstehen, die fast wie Filme aussehen könnten. Das herkömmliche Kino blieb von der neuen Schmalspur-Konkurrenz dauerhaft unbeeindruckt. Und doch war das Spektrum der filmischen Übungen, Verfahren und Ausdrucksweisen um ein paar Fingerbreit gewachsen.

Manches ging fortan direkter, spontaner, auch privat vonstatten, und zwar so sehr für die Amateure wie für die Berufsleute. Es war, als hätte eine Hochsprache eine neue Mundart gefunden. Ohne Einbusse war der Film ein bisschen weniger Spektakel und etwas mehr Medium geworden als bis dahin. Das Verhältnis zwischen dem einen und dem andern hat sich seither schleichend weiter verschoben. Der Gebrauchswert ist auf Kosten des Repräsentationswertes gestiegen.

Es ist derzeit aufschlussreich, zum Beispiel auf PARANORMAL ACTIVITY zu achten. Der Film von Oran Peli bringt es wieder einmal zustande, aus nichts etwas zu machen, und zwar eben so, als wäre das niedliche Gruselstück mit einer Kugelschreiber-Kamera verfertigt worden. Der Autor verfügte offenbar über ein einziges Gerät, ein Mikrofon, eine Lampe und drei Darsteller, plus eine Art Geschichte, wenn's denn eine ist. Praktisch jedes einzelne Bild schreit förmlich: mehr Licht! Denn so widersinnig es klingen wird, gerade die plastische Darstellung von allem Schummrigen erfordert einen besonders feinfühligen Umgang mit den abgestuften Helligkeiten. Sollte das wie eine Regel tönen, die es gibt oder geben müsste, dann ist oder wäre sie bestimmt ungeschrieben.

«Same Same, But Different»

Der Rückgriff auf die fundamentalen drei Hilfsmittel und vier baren Erfordernisse entspricht offensichtlich gerade beim Film einer periodisch wiederkehrenden Notwendigkeit, und zwar darum, weil er aus ungelenktem eigenem Antrieb zum geraden Gegenteil neigt. Allzu gern verrutscht er zum hypertrophen, zirzensischen Schaustück mit einem kolossalen Gepränge wie aus den Arenen des alten Roms. Alles Segensreiche wird dann einem ehrfurchtgebietenden Voranschlag von hundert oder mehr Millionen wechselkursgeschüttelter Dollar zugeschrieben. Das Budget findet seinen folgerichtigen Niederschlag in der schieren Masse an lebendem und totem Material, das sich damit vor die Linsen schleifen lässt.

Schon nur diese willkürlich herausgegriffenen Einzelaspekte zeigen, was für ein problematisches Unterfangen es ist, über die Sprachen des Films zu reden oder zu schreiben. Nur mit Mühe ist zu vermeiden, dass immer wieder auf Definitionen, Formate und Paradoxe zurückgegriffen werden muss, in denen sich die Argumente leicht einmal verheddern. Läuft ein Kinostück auf einem Bildschirm, spricht es dann noch die gleiche Sprache, oder ist es eine andere; anders gefragt, spielt das Verhältnis der Dimensionen zueinander, Quadratmeter versus Quadratzentimeter, wirklich eine Rolle, oder liegt ein puristisches Argument vor, das den David di Donatello nur in der Originalgrösse gelten lässt, um die Reproduktion als Kitsch abzutun? Für gewisse Formate kann die Piazza von Locarno mit ihrer Riesenleinwand und der raffinierten Streuung des Tons auch einmal überformatig werden.

Sofern sie denn etwas besagen will, kann die nächstliegende Antwort wohl nur lauten: selbstverständlich ist die Sprache ein und dieselbe, sie ist nur jeweils eine andere. «Same Same, But Different.» Spricht jemand Deutsch mit einem tschechischen Akzent, rigoros ohne Artikel, ist es dann noch deutsch, oder ist es eine Behelfsform davon; ist dann noch deutsch, oder ist Behelfsform von deutsch? Welches die Sprachen des Films seien, das ist ein Krake mit etwelchen, aber gerade noch entwirrbaren Armen.

Regeln im Schattendasein

Es gibt keine Regeln, aber man kann welche setzen. So lautet eine verführerisch wohlklingende Maxime, die zugleich gefährlich ist, umso mehr, als sie sehr oft und leichthin zitiert wird. Der Nachsatz jedenfalls, das ominöse «man kann welche setzen», ist im besten Fall ungenau. Denn gemeinhin setzen sich die Regeln selber, eher noch häufiger, als dass jemand es tut. Aber wenn sie schon so etwas wie ein Eigenleben führen, dann tun sie noch etwas anderes: sie setzen sich, ebenso ungefragt, wieder ausser Kraft und erklären sich sozusagen eigenmächtig für relativ oder vollends für ungültig, sprich dereguliert. Flugs geht's zurück auf Feld eins, mitten in die Regellosigkeit. Und so ist es vielleicht weniger ein Eigenleben, das sie führen, und mehr ein Schattendasein. Sie treten aus dem Limbo hervor, dann wieder zurück, stets veränderbar und nie unbeschränkt massgebend. Sie lassen sich auf vielfältige Weise interpretieren, umkehren und mit offenen und versteckten Ausnahmen durchziehen. Manchmal sind sie rätselhaft und unpraktikabel. Kurzum, sie setzen den Regelbruch gleich mit, wie es etwa die deutsche Orthografie seit ihren vermaledeiten Reformen tut.

Anderseits: weiss jemand, wer die Regeln der deutschen Sprache gesetzt hat, die der Stilistik inbegriffen? Sie werden häufiger befolgt, ohne dass es einer gewollt oder verlangt hätte, und öfter, als sie jemand bewusst, experimentell oder aus lauter Lust und Laune bricht. Sie bilden eine angreifbare Festung, die aber nie wirklich fallen kann. Vielleicht wird in ferner Zukunft ein Ausdruck wie «ich dir sage» – »je te dis» – als neuerdings richtig empfunden, dafür das heutige »ich sage dir» als veraltet.

Mehr als ein Dutzend Jahre lang war Moritz de Hadeln, ein Schweizer aus der Romandie, Direktor des Filmfestivals von Berlin. Sein Französisch und sein Englisch waren makellos. Deutsch sprach er fliessend, aber bis zu seinem Rücktritt sagte er unbeirrbar «das Film», Plural «die Film». Er war der lebendige Beweis dafür, dass die Sprachen des Films kein grammatikalisches Geschlecht kennen. Er war ein sehr fähiger Veranstalter. Der Einfluss seiner ebenso tüchtigen preussischen Gattin Erika auf seine Sprachbiografie war gering.

Beweglich wie die Guerilleros

Mit den Sprachen des Films verhält sich fast alles sehr viel anders, als es der Dudensche Kanon für das Deutsche festschreibt. Es ist sogar fraglich, ob sich das Wort «Sprache» überhaupt auf den Film übertragen lässt. Keinesfalls kann von einer Festung die Rede sein. Im militärischen Vergleich bilden sie noch kaum einen Schützengraben oder Wachposten.

Statt festgemauert in ihrem Regelwerk sind sie von einer ungreifbaren Beweglichkeit wie die Guerilleros: proteische Luftwesen, die einen an den Rand der Verzweiflung treiben können, weil es manchmal so schwer ist, die Dinge voneinander zu trennen: das Gesprochene vom Geschriebenen oder vom Synchronisierten; die Struktur von der Bedeutung; den Bestand von der Aussage; die Substanz vom Beiwerk; das Authentische vom Gefälschten; das Original von der Nachahmung. Aber dann auch: das Darstellende vom Dargestellten; die Autorenschaft vom Ergebnis; das Rohmaterial von seiner Verarbeitung; die Absicht von der Wirkung; das Subjekt vom Objekt.

Und letztlich gilt und wäre wieder ganz zuoberst aufzulisten, dass sich das sogenannte Filmische, wenn es denn existiert, nur matt vom ganzen übrigen Wust abhebt, als da sind: das Theatralische, Literarische, Musikalische, Malerische, Dokumentarische und Journalistische. Mit andern Worten, die Sprachen des Films vermögen aus eigener Kraft so gut wie nichts auszurichten. Aber sie sind Meister der Kreditaufnahme, die sich um sämtliche Kopierrechte foutieren und sich zu keiner Rückzahlung verpflichtet sehen. Völlig legal dürfen sie

Um die Sprachen, die Bild- und Tonarten des Films, das ganze C-Dur bis e-Moll zu verstehen, ist gegenüber den Vorstellungen, die vom Gesprochenen und Geschriebenen her geläufig, vielleicht nur allzu vertraut sind, ein gehöriger Abstand einzuhalten.

Mit den Fortschritten der digitalen Animation ist die klassische Auseinandersetzung um Realismus und Irrealismus praktisch hinfällig geworden. Gerade das, was wirklich scheint, kann in Wahrheit höchst unwirklich sein.

aus sämtlichen bestehenden Idiomen abkupfern, seien sie nun gedacht, gesprochen oder geschrieben, gedruckt, gesungen, gemeisselt, instrumentalisiert oder gemalt, oder verwendeten sie sonstige Materialien und Methoden. Die Sprachen des Films sind Verarbeiter und Verwerter aller übrigen Sprachen. Jedes Schandmaul wird von Verwurstern reden wollen.

«All Language is Local»

Wenn ein Film wie SOUNDS AND SILENCE in diesen Tagen mit einer raren technischen Vollendung die Tonaufnahmen zu Kompositionen von Eleni Karaindrou oder Arvo Pärt dokumentiert, ist dann die Sprache der Musik im Kinosaal noch ganz, was sie sein sollte; oder übertrifft sie sich dort, verglichen mit ihrer Wirkung im Konzertsaal, am Ende selbst? Nun, sie bleibt sich gleich, sie wird nur anders. So ufern die Sprachen des Films aus, dank immer neuer Aneignungen und Übernahmen. Und so, wie die USA eine «nation of nations» sind, so sind die Sprachen des Films Sprachen aus Sprachen.

Für die gesprochenen Idiome gilt das Prinzip sowieso: für das Wienerische von Kaisermühlen, das Münchnerische von Karl Valentin und das Bergman-Schwedische; das Cockney bei Mike Leigh oder Ken Loach, das Spanische der Madrider Movida oder das Tango-Spanische von Buenos Aires; das Brasilianische bei Glauber Rocha, das New Yorkische bei Woody Allen, das nasale Mittelwest-Amerikanische der Cowboys; das umfassend Hollywoodianische mit seinen vielen Verzweigungen bis hin zum«Black English» bei Spike Lee und dem bellenden Japanischen der Samurai-Epen. Das gesamte Diebesgut ergiesst sich in den einen grossen Brei der Sprachen im Film, die am Ende dann doch, «e pluribus unum», verzweifelt versuchen, so etwas wie eine weltweite Einheit zu bilden, mit dem Ergebnis freilich, dass sie alle wieder in ihre provinziellen Ursprünge zurückfallen.

«All language is local.» Die Hochsprachen sind wild gewordene örtliche Mundarten. Samt und sonders sind oder wären sie für die Leinwand geeignet, weil sie mehr als nur das Sagenswerte übertragen, nämlich einen ganzen Gestus mit sich führen: Arten und Weisen, alles Menschliche, allzu Menschliche auszudrücken, die in Rio de Janeiro und in Wien eben verschieden sind, um erst in der Endlos-Perspektive wieder ähnlich zu werden. Ist dabei mehr an die Schauspieler zu denken und weniger an die Darsteller der eigenen Person im Dokumentarfilm? Es gilt für die einen wie für die andern.

Jagd auf den Schatten

Ein weiterer Schweizer, auch er vom Genfersee, dürfte der erste gewesen sein, der kurz und bündig erklärte: «Il n'y a pas de règles au cinéma.» Jean-Luc Godard hat auch konsequent dem eigenen Edikt entsprechend gehandelt, indem er die Regeln weder systematisch befolgt noch gebrochen hat, sondern einfach ignoriert. Sie schlichen allerdings durch die Hintertür wieder herein: die der andern wie auch solche Regeln, die er sich selber setzte, ohne sie am Geläut zu erkennen, und die er zugleich verbal verneinte. Für keinen Bilderstürmer führt nämlich ein Weg daran vorbei, alles wieder zusammensetzen zu müssen oder wenigstens zuzulassen, dass es sich wieder zusammensetzt. Einige von Godards Filmen gehören wohlverstanden zu den schönsten überhaupt, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts weltweit entstanden sind. Sie fügten sich wieder in das breite Spektrum der Varianten ein, aus dem sie sich so gern herausgesondert hätten, und halfen so mit, es zu verbreitern.

Sind also die Sprachen des Films nichts als ein Schatten, dem hinterhergejagt wird wie dem Geist von Hamlets Vater? Denn da ist keine Phonetik, kein Alphabet, kein Wortschatz, keine Syntax; keine Etymologie, keine Stilistik, nicht einmal ein grammatikalisches Geschlecht oder auch nur eine präsentable Überlieferung – nichts als eine grenzenlose Beweglichkeit ohne einen benennbaren Heimathafen. Im besten Fall lässt sich eine Reihe von Gewohnheiten, Klischees, Routinen ausmachen, aber auch sie sind abgeluchst und erst noch dem steten Wandel unterworfen.

Jeder macht's halt, wie's ihm passt. Jeder spricht, wie's ihm passt. Vor sich hat er zwei bewegte Bilder. Wie fügen sie sich aneinander? So oder so. Er kann, wenn's zeitlich reicht oder geografisch oder pekuniär, hingehen und alles noch einmal drehen, diesmal das Ganze als ein einziges Bild, ohne einen Schnitt. Geht auch. Kein Schnitt, harter Schnitt, weicher Schnitt, Sprungschnitt, Blendung, etwas schneller oder etwas langsamer, mit einem Schuss Schwarz dazwischen oder Weiss, hart oder weich, kürzer oder länger. Der Ton kommt hinzu und kann den Schnitt glätten, ihn fast unsichtbar machen. Oder er kann auch genau das Gegenteil bewirken, ihn noch schneidiger erscheinen lassen, als er sowieso schon ist. Die Bilder fügen, ja schmiegen sich eins ans andere. Da ist zwischen ihnen wie ein förmlicher Fluss oder auch ein Zusammenprall, eine wechselseitige Verneinung, äusserstenfalls eine Vernichtung.

Methode Hackfleisch

Was die Montage betrifft, gilt es, sich vor einer Täuschung in Acht zu nehmen. Immer wieder kann es so aussehen, als wäre die Vermehrung der Schnitte bis zu einem Mehrfachen des Herkömmlichen eine Eigenheit der Filme neuester, offensichtlich von den hilflosen Werbespots inspirierter Machart: dieses ungeplante, scheinbar spontane Drauflosfilmen wie mit einer Kugelschreiber-Kamera, dessen Ausbeute dann so sortimentiert wird, dass es sich zu einem mehr oder weniger aussagekräftigen Ganzen fügt.

Die fertigen Erzeugnisse sprechen seltener für sich und damit für dieses Verfahren, das keinesfalls im absoluten Sinn als unbrauchbar einzustufen ist. Häufiger ist, dass es die Dürftigkeit des Stoffes oder der Bilder zu übertünchen versucht und oft genug auch die Inkompetenz der Regie. Ursache der widersprüchlichen Methode ist, dass die Montage sich tatsächlich um Vieles beschleunigt hat, aber nur von der rein technischen Ausführung der Schnitte her gesehen, was die Verlockung verstärkt. Ob damit ein weiterentwickeltes Verständnis seitens der Hersteller einhergeht oder seitens der Zuschauer, steht dahin. Oftmals wird ein Tempo vorgetäuscht, das nur in der Form steckt, von dem aber beim Gang der Erzählung selbst wenig zu spüren ist.

Leider wird fast alles, was an Neuem und Brauchbarem daherkommt, anfänglich übernutzt: solange, bis wieder einmal allen klar geworden ist, dass die Innovationen, praktisch gesprochen, am Ende doch viel weniger erbringen als in der ersten Euphorie beklatscht. Ähnlich ist es jenen Enthusiasten ergangen, die von der «caméra-stylo» eine Umwälzung erwarteten. Gewiss, die Hackfleisch-Methode kann Sehenswertes hervorbringen. Verwegen ist es zu glauben, die Resultate müssten automatisch von besonderer Qualität und Modernität sein.

«24 fois par seconde»

Indessen soll da keinesfalls etwas *auf* den Tisch diskutiert werden, um es dann wieder *vom* Tisch zu reden: eine Sache, die genau genommen als Unding zu betrachten wäre. Es *gibt* die Sprachen des Films, aber sie lassen sich schlecht in einen fünfzehnbändigen Duden und überhaupt nur schwer in Worte fassen. Grammatik, Etymologie, Synonyme, Redewendungen sind ihnen unbekannt. Wenn sie existieren, dann nur in ihrer jeweiligen Aktualisierung statt als kohärentes, ausbaubares System: immer dann, heisst das, wenn sie unmittelbar verwendet werden, und zwar genau so, wie sich der Vorgang im jeweiligen Moment abspielt.

Um die Sprachen, die Bild- und Tonarten des Films, das ganze C-Dur bis e-Moll zu verstehen, ist gegenüber den Vorstellungen, die vom Gesprochenen und Geschriebenen her geläufig, vielleicht nur allzu vertraut sind, ein gehöriger Abstand einzuhalten. Selbst verglichen mit der Musik schwingt der Film obenauf an Beweglichkeit, denn die Tonhöhen, die Klangfarben, aber auch die Varianten des Rhythmus und die Anzahl der melodischen Kombinationen und Orchestrierungen müssen endlich sein. Der Film kann die erdenklichen Bilder mit den erdenklichen Tönen kombinieren und schliesst so gleich alle Musik mit ein. Der eigentliche Begriff der Begrenzung wird überschritten, und alles mündet ins Unendliche und damit irgendwann ins Chaos. «La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est la vérité 24 fois par seconde.» In jeder 24stel Sekunde wird quasi eine Welt umgesetzt. Das Paradox stammt, wie denn anders, von Jean-Luc Godard.

Die Sprachen des Films sind vor allem andern technisch und medial bedingt. Wo das Deutsche oder Englische immer auch einen Zweck in sich bergen, einen Gestus, also mehr als ein Mittel und wo die Sprache zuallererst Muttersprache ist und physisch übertragen, gleichsam über den Bauch und den gewachsenen Schnabel vermittelt wird, da sind die Sprachen des Films immer nur hinzugebaut, angeeignet, nie eingefleischt oder ins Nervensystem integriert. Sie können streng genommen nur immer Fremdsprachen sein und bleiben.

4000 vor bis 4000 nach

Inzwischen ist so gut wie alles filmbar geworden, auch und gerade das materiell Inexistente, das über den digitalen Trick einen immer breiteren Raum einnimmt. Mag sein, dass der Begriff der Animation bald einmal zu eng wird, um die fraglichen Entwicklungen zu beschreiben. Denn immer häufiger gleicht das, was auf diesem Gebiet angestrebt und teilweise erreicht wird, mehr als der einfachen «Belebung» oder «Beseelung», die der Ausdruck ursprünglich meint, nämlich einer Kreation «ex nihilo» oder regelrechten Erschaffung aus dem blanken Nichts heraus.

Wie bei so vielen Erfindungen wird darüber gestritten, ob sie von Nutzen sein können. Die Holografie macht anhaltende Fortschritte, wenn sie auch langsamer sind, als ihre Propheten weissagen. Dem zu hundert Prozent synthetisch erzeugten Realfilm sollen die Techniker näher gekommen sein, heisst es. Fiktive Dokumentarfilme gibt es da und dort schon. Das 3-D, die dreidimensional *erscheinende* Projektion, erweist sich einmal mehr als eine fragwürdige Übung, die bei manchem Betrachter nichts als Kopfschmerzen verursacht. Immerhin, der oft zitierte Satz eines französischen Theoretikers gilt mehr denn je: die Entwicklung des Films wird dann an ihr Ende gelangt sein, wenn die Figuren von der Leinwand herunterspazieren, um den Saal durch die Seitentür zu verlassen.

Sind in einem Bericht über das Leben der Elche in Alaska die Farben der Natur quer durch die Jahreszeiten vielleicht schon bei der Aufnahme von einem Computerprogramm geschönt worden, um der Tourismus-Industrie zu gefallen? Und wenn in einer Pizzeria die junge vierköpfige Familie über ihren Fladen sitzt und der etwa fünfjährige Bub neben seinem Teller ein handliches Gerät hat, darauf ein Film läuft, geräuschlos, ist es dann noch einer, oder ist es ein Ge-bilde? Die Zeiten sind endgültig vorbei, wo es leicht schien, das Getrickte vom Original zu unterscheiden.

Mit den Fortschritten der digitalen Animation ist die klassische Auseinandersetzung um Realismus und Irrealismus praktisch hinfällig geworden. Gerade das, was wirklich scheint, kann in Wahrheit höchst unwirklich sein. Die Grenze zwischen dem Abgefilmten und dem Herbeigefilmten, Zurechtgerückten verschwimmt. Mehr denn je gilt, dass sich der Film vorzüglich eignet, um andere Epochen als die Gegenwart darzustellen. Das Jahr 4000 vor Christus kann da vorteilhaft aufleben, aber ebenso das Jahr 4000 nach Christus.

In der eigenen Sprache

So gesehen ist es die schier unbegrenzte Vielfalt der Formen und Formate, der Arten und Weisen, der Motive und Themen, die dem Film inzwischen seine lange erdauerte Selbständigkeit garantiert: weitab von jenen frühen Vorstellungen, die ihm ein Plätzchen zwischen Theater, Konzertsaal, Oper, Ballet, Fotografie, Malerei, Plastik, Comics und Journalismus warmhielten. Seine Unfassbarkeit und Weitläufigkeit, dieses Wildern über alle Zäune hinaus, das halb Gespenstische, halb Piratisierende und zugleich Irrealistische, Onirische, das Überall und Nirgendwo, das Erschliessen einer Dimension auf der abgewandten Seite von Realismus und Irrealismus ist zu einer seiner Stärken geworden. Ein Bezirk hat sich aufgetan, der zugleich Teil von Alltag und Wirklichkeit ist und Teil von Vorspiegelungen und Führungen hinters Licht: von Träumen, Schatten und Phantomen.

Der nüchtern ermessene Ist-Zustand und die wilden spekulativen Vorwegnahmen führen zum Initial-Zustand zurück, auf Feld eins: die Anschaulichkeit in Bewegung, das bewegte Bild, das Ge-bilde. Es hat unendlich hinzugewonnen in den letzten Jahren, und das sozusagen aus sich selbst heraus, digital erzeugte Bild ist bestimmt die wichtigste Neuerung, die voraussichtlich den meisten Einfluss auf den weiteren Verlauf der Dinge haben wird.

Sei's real, irreal, fiktiv, dokumentarisch, oder erscheine es unter sämtlichen Mischformen, je vielfältiger sich das bewegte Bild darstellt, umso weniger lässt es sich in gesprochene oder geschriebene Sprache um- und übersetzen, sondern es will als solches betrachtet und in seiner jeweiligen eigenen Sprache wahrgenommen sein. Kritiker, Historiker, Theoretiker sollten aufhören, sich daran zu stossen, und darauf vertrauen, dass sich die Regeln in der Regel von allein setzen, ehe sie sich ausser Kraft setzen und durch andere ersetzt werden.

Opernhaft, sentimental

Es wäre nur zu leicht, je für IL DIVO von Paolo Sorrentino und THE FOG OF WAR von Errol Morris eine Alternative zu finden, um das exakte Gegenteil all dessen zu belegen, was sich von den beiden ausgewählten Beispielen herleiten lässt. Sowie es um die Sprachen des Films geht, haben sich die beiden Titel einem Zweck unterzuordnen, an den die Autoren zweifellos nie gedacht haben. Es ist nur richtig, dass sie in derjenigen Filmsprache, deren sich der eine und der andere von ihnen bedient, weniger ein Problem erblicken mögen und mehr ein unverdächtiges Instrument.

Da ist nun also von einem Spielfilm die Rede und, auf der andern Seite, von einem Dokumentarfilm. Ist es vermessen, auf gewissen Gemeinsamkeiten zwischen den Zweien so sehr zu insistieren wie auf den offenkundigen Unterschieden? Kaum, denn die Distanz zwischen Fiktion und Dokumentation nimmt ab, indem die Zahl der Arbeiten ansteigt, die mit Mischformen operieren. Inzwischen sind Elemente der einen Ausdrucksweise in der andern enthalten und umgekehrt. Erfindung und Rekonstruktion stellen sich jetzt wie selbstverständlich parallel zueinander auf, ohne jedes Gerangel. Vor 1980 war das kaum der Fall, als Dokumentarfilme noch Mühe bekundeten, neben den eigentlichen Kinostücken zu bestehen.

Von daher gesehen fällt eines, das auf den ersten Blick weit hergeholt scheint, um etwelches leichter: nämlich sich THE FOG OF WAR als Spielfilm vorzustellen und umgekehrt IL DIVO als Dokumentarfilm. Aber kann sich jemand IL DIVO als amerikanisches Kinostück und THE FOG OF WAR als italienisches denken? Angängig ist das wohl nur in der abstraktesten Theorie. Der sprachliche, kulturelle, auch politische Gestus des einen wie des andern Beispiels ist zu sehr im Italienischen oder eben im Amerikanischen verhaftet und damit zwangsläu-

Auf die gewählte Sprache kann ein Film sich gewiss stützen, und er kann sie ausnützen bis über die Grenzen hinaus. Aber es ist ihm verwehrt, sich in ihr zu erschöpfen oder aufzulösen.

Mit zu den Sprachen des Films gehört also auch, dass sie keine kompletten Wahrheiten kennen, höchstens Teile davon. Es sind entweder Bruchstücke, oder sie werden, am andern Ende, mit zusätzlichen Halbwahrheiten ausstaffiert.

fig auch der filmsprachliche. Und doch: wenn «opernhaft» das Stichwort ist, das sich bei Sorrentino aufdrängt, und «sentimental» bei Morris, dann liegen die beiden Adjektive vielleicht näher beieinander als gedacht.

Der Göttliche

So gilt denn auch für den Film: wie immer weit er ausufert und auf alle Seiten hin grapscht, um nach Art einer maroden Grossbank frische Substanz einzurechen, aus gewissen Häuten gibt es kein Hinausfahren. Zu fest stecken die Filme in ihrer Wesensart und weisen auf ihren Ursprung zurück. Da helfen weder illusionistische Fähigkeiten noch die teils eleganten und raffinierten, teils schmierigen und billigen Taschenspielereien. Auf die gewählte Sprache kann ein Film sich gewiss stützen, und er kann sie ausnützen bis über die Grenzen hinaus. Aber es ist ihm verwehrt, sich in ihr zu erschöpfen oder aufzulösen. Ein Minimum an Originalität im ursprünglichen Sinn eines Herkunftsausweises wird schon noch erwartet.

Laut dem Autor Paolo Sorrentino ist die Lebensgeschichte von Giulio Andreotti, genannt «Il Divo», der Göttliche, einem Knaben zu verdanken, der den mehrfachen italienischen Ministerpräsidenten alle paar Tage am Fernsehen sah. «Dieser Mensch hatte ganz offensichtlich meine Phantasie angesprochen, vielleicht darum, weil ich ihn mit dem Werwolf gleichsetzte. Von ihm behaupteten meine Eltern, die mit Schauermärchen wohl zu wenig vertraut waren, er könne jederzeit am Ende unseres Korridors erscheinen.»

Die besondere Sprache, die der Film spricht, wird vom politischen Gehalt höchstens mitgetragen, keinesfalls generiert. Sie stellt eine Variante dar, die wohl eher auf Kinostücke zu musikalisch bestimmten Themen und Motiven passen müsste. Was oft das Fliessen, Gleiten, die Reihung, der Fall der Bilder genannt wird, erscheint eher als ihr Tanz, mit der Kamera und mit dem Schnitt als Choreografen. Aber es ist auch das Ballett, der Wirbel, der Chor; das Museum, die Ausstellung, die Galerie; das Karten-, Schau- und Mysterienspiel; die Fahrt, der Galopp, die Odyssee der Bilder: ihre Sinfonie, Komposition, Quadrille und ihr Belcanto, ihre Konsonanzen und Dissonanzen, die Mathematik und die Summa Summarum. Es ist der sanfte Übergang vom einen zum folgenden wie auch der unsanfte Zusammenprall. Es liessen sich mühelos noch viele weitere Vergleiche dieser Art ziehen.

Das Menuett von allem

Die Rede müsste vielleicht von einem regelrechten Eigenleben der Bilder sein. Jenseits einer gewissen Laufzeit, zwischen fünf und zehn Minuten Projektion, beginnen sie addiert mehr zu besagen, als ihr Erzeuger jemals in sie hineinlegen, aus ihnen herausgelesen haben wollte. Bei einem trefflich geratenen Film wirkt sich das Plus an Bedeutung bereichernd aus, bei einem misslungenen kontraproduktiv. Es geht weniger um die Art und Weise, wie die Bilder den Gang der Erzählung voranschieben, und mehr um das, was sich zwischen ihnen abspielt: wie sie sozusagen einander erzählen, sich zueinander verhalten, einander stärken oder schwächen, hinter-, neben- und durcheinander staffeln; einander sperren, öffnen, bestätigen und bestreiten; wie sie sich anhäufen und einebnen.

Die Bilder von IL DIVO sind im exakt gleichen Mass Mittel und Zweck, dienend und selbstbedienend. Jedes einzelne und ebenso keines von ihnen kann für sich allein stehen. Am Ende entfaltet sich das Menuett von allem, was in dem Film überhaupt vorkommt, also auch der Reigen der Figuren, der Namen, der Schauplätze, der Fakten und letztlich der gesamten Politik, sei sie italienisch oder anders geprägt, verstanden als das, was sie auch ist, nämlich ein Spektakel, wie schon seit spätestens Shakespeare bekannt.

Es ist alles verbunden und verwoben, heisst es an einer Stelle ausdrücklich, und der Satz ist sowohl formal wie inhaltlich zu verstehen. Denn was ist zu halten von Giulio Andreotti, der Sphinx, dem Mysterium, der im Übrigen lebenslang ein Filmbegeisterter war, was Sorrentino seltsamerweise unerwähnt lässt; wie ernst war es dem inzwischen mehr als Neunzigjährigen mit der Theorie und vielleicht auch mit der Praxis, um das Gute zu fördern müsse auch Übles getan werden? Den Willen Gottes will er erkannt und in die Tat umgesetzt haben und meinte, wir seien halt doch nur lauter arme Sünder und es empfehle sich, als Christen, die andere Wange hinzuhalten, weil wir schliesslich nur zwei Wangen hätten, dem Himmel sei Dank.

Die schönsten Jahre

Wo bleibt die Arroganz, aber auch die Demut, wenn er sagt, mit seinem meistzitierten Spruch: ich bin gewiss von mittlerer Statur, aber ich sehe keine Giganten um mich herum? Die Leinwand muss gerade auch zeigen können, wie jemand denkt. Jetzt musst du schauen, jetzt versucht er zu denken! Immer wenn Andreotti seinen Vorteil abschätzt oder seine Ausflucht sucht, glaubt es der Zuschauer förmlich knistern zu hören. Nur zu gern möchte er mitdenken, errät aber kein einziges Mal, was der Göttliche als nächstes äussern wird.

Der Film sieht davon ab, mögliche Antworten auf vielfache Ungewissheiten auch nur zu erwägen, und beschränkt sich darauf, die Zusammenhänge und den Hintergrund zu beschreiben, vor dem sich die Fragen stauen. Er führt aus, wie alles, so heisst es einmal, halt doch immer etwas komplexer ist und sich zu einem spitzeren Paradox verdichtet, als es dargestellt, resümiert, argumentiert werden kann. Es wird kein Friede mit der Politik gemacht, sei sie nun schmutzig oder einfach jämmerlich. Einen solchen kann es wohl nie geben.

Aber einmal wird förmlich gesungen. Denn was immer an Unerträglichem geschah in jener «bleiernen Zeit», während der «anni di piombo», als Andreotti den Göttlichen spielte, es waren: «i più belli anni della nostra vita», zu deutsch: unsere schönsten Jahre. Am Ende ist das Leben doch stärker als sämtliche Scheusslichkeiten, die die Lebenden oder die damals Lebenden verübt haben. Und wer glaubt, sich über die Untaten der andern erheben und die menschliche Natur bei den andern austreiben zu können und keinesfalls bei sich selbst, der hat vielleicht seine eigene Humanität noch zu wenig genau erkannt. Der Film von Paolo Sorrentino verzichtet auf das, was zu erwarten oder zu befürchten gewesen wäre: Selbstgerechtigkeit und Rachedurst. Respektiert er den Alten am Ende noch? Einzuschätzen, ob er noch Achtung verdient, bleibt dem Alten selbst überlassen.

Doktor Seltsam persönlich

Alle Formen des Hufens, aber auch alle beredten Pausen und forschenden Blicke in die Gesichter, die das Denken sichtbar machen, gehören mit zu den Instrumenten, über die der Film allein verfügt und die den Bausteinen seiner Sprachen zuzurechnen sind. Mittelmässige, einfach nur korrekte Produktionen versagen genau beim Entscheidenden, nämlich dort, wo es darum geht, die eine Sprache zu sprechen, die sie zu sprechen hätten. Sie schauen an dem Problem ganz einfach vorbei.

Die Bilder haben dann der Sache zu dienen, dem Stoff, gewiss, und sie tun es auf eine bisweilen achtenswerte Weise. Aber seinerseits bleibt das Thema, das Szenario den Bildern alles schuldig. Es kommt nichts zu ihnen zurück, weshalb sie ihr Eigenleben, ihren inneren Schwung nur mit Mühe entfalten können. Ihr Menuett bleibt unaufgeführt. Die Vorlage, die Substanz beansprucht alles für sich, um es zu verschlingen. Die Sprache ist wenig mehr als ein Vehikel, das sich davon abgehalten sieht, zum Zweck zu werden. Da fehlt jede Balance oder innere Spannung, jedwedes Zwiegespräch. Das Ganze bleibt einseitig, ohne Farbe und Antlitz, sachlich, allzu sachlich und am Ende, schlicht und simpel: ungebildet, das heisst sprachlos.

Giulio Andreotti ist inzwischen Senator auf Lebenszeit und wohlauf, stets mit einem flotten Spruch auf der Lippe, von der Art: alle meine Freunde, die Sport getrieben haben, sind schon tot. Robert *Strange* McNamara, Jahrgang 1916, verstorben am 6. Juli 2009, der in THE FOG OF WAR porträtiert ist, war drei Jahre älter. Dieser seltsame «middle name», *Strange*, klingt in DOCTOR STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB von Stanley Kubrick nach: in der Figur des Weltuntergangs-Enthusiasten Doktor Seltsam.

Technokrat, Theokrat

Italiener der eine, Irisch-Amerikaner der andere, beide Protagonisten sind ausgesprochen christlich und von der Frage besessen, wieviel Böses denn nun getan werden dürfe, ja müsse, um etwas Gutes zu erreichen, zum Beispiel jene Eindämmung des Kommunismus, auf die sie sich fast wie abgesprochen berufen. Beide, McNamara und Andreotti, sind beherrscht von dem Gedanken: wenn ich etwas Verbotenes tue, dann geschieht es im höheren Interesse des Wünschbaren. Mehr noch, es kann niemals verwerflich sein, solange meine Absichten nur vornehm genug sind. Je nach Zweck sind die Mittel geradezu unantastbar heilig.

McNamara ist der zahlentrunkene Techno- und Bürokrat in dem unheimlichen Duo, während Andreotti den Theokraten, sogar Ayatollah mimt und sich jedem Papst überlegen wähnt. Der US-Verteidigungsminister rechnet kühl und gewagt hoch: indem ich Tausende in den Tod geschickt habe, habe ich den Tod von Zehntausenden anderer verhindert. Bitte, mein Geschäft mit dem Teufel, dem Gebieter über die Statistiken, Spekulationen und Bilanzen, hat sich als lohnend erwiesen. Nur tut es McNamara mit der Einschränkung, wenigstens nachträglich verstanden zu haben: ich habe den falschen Damm zu errichten versucht. Das nämliche Ziel wäre auf einfachere Weise zu erreichen gewesen, womöglich ohne Opfer.

Der Unterschied zwischen den beiden Exponenten, die einander wahrscheinlich mehr als einmal auch begegnet sind, ist offensichtlich. McNamara ist wenigstens geständig und sagt es gleich selber: genau betrachtet müsste ich wegen Kriegsverbrechen verfolgt werden. Freilich, er tut's im Wissen, dass nur solche seines Schlags belangt werden, die keine genügende Macht mehr in der Welt haben, um es zu hintertreiben: Jugoslawen, Muslime, Afrikaner. Aber eben, es lässt sich bloss verbal abgrenzen, was verbrecherisch im Sinne der geschriebenen Gesetze sei und was zweckmässige, unvermeidbare, sakrosankte Kriminalität im Sinne höherer Güter. Mit derlei schizophrenen Schüben kämpft es sich ein Leben lang, bleibt einer denn ungehängt. Tat, Täter, die beiden Wörter stecken auch in Wohltat, Wohltäter.

«Mack the Knife»

Beide Filme werfen ein Licht auf heutige Entwicklungen in Fiktion und Dokumentation. Da ist, bei IL DIVO, die schon fast beängstigend treffende Nachahmung des Gestus von Giulio Andreotti durch den begnadeten Toni Servillo. Sie nutzt den Vorteil, dass das Auftreten von Figuren des öffentlichen Lebens heute so breit auf Film festgehalten wird wie nie zuvor. Der Schauspieler, heisst das, hat überreiches Anschauungsmaterial zur Verfügung, das ihm beim Einstudieren der Rolle behilflich ist. So hat denn, mindestens in diesem Fall, das Fiktive seinen Ursprung zum Teil wieder im Dokumentarischen.

Bei McNamara in THE FOG OF WAR trifft das Gegenteil zu. Das lange Gespräch, das Errol Morris mit ihm geführt hat, wurzelt zwar im dokumentarischen Modus. Es nimmt aber das Fiktive einer Rechtfertigung an: einer Art von Autobiografie und persönlicher Lesart der Fakten, und zwar «after the fact», was dann statt Tatsache nur noch Tat bedeutet und bald einmal Missetat. Ausserdem nimmt THE FOG OF WAR das Menuett der Fakten, Figuren und Fiktionen, das IL DIVO kennzeichnet, im dokumentarischen Rhythmus wieder auf.

Wenn McNamara seine Zeit auf Erden zu Recht redet und argumentiert, dann tut er es mit einem Gespür für filmische Wirkung, wie es sich den Politikern erst in neuester Zeit erschlossen hat. Schritt für Schritt wurde erkennbar, was der Dokumentarfilm vermag und bis zu welchem Grad sich die Gattung überlisten und für die eigenen Zwecke einspannen lässt. Wo Andreotti lieber schweigt oder mit einem Bonmot antwortet, da hält es McNamara nur mit der geteilten lauteren Wahrheit. Unverblümt versichert «Mack the Knife», wie er genannt wird, gegen Ende der Unterhaltung, sowieso schon zuviel geredet zu haben. Auch wäre es ihm lieber, statt der effektiv gestellten nur diejenigen Fragen zu beantworten, die jemand ihm stellen müsste.

Keine komplette Wahrheit

Aber alles, was nun einmal schlecht zu übergehen ist, umschreibt er kompakt, kohärent und wohlbedacht: mit den Mitteln der Fiktion, heisst das, genauer der Fiktionalisierung, sprich Weitergabe von Tatsachen an das Reich des Fabelhaften, was nur bedingt gleichzusetzen ist mit dem Flunkern aus dem hohlen Bauch. Selbst dort, wo sein Verhalten keinerlei Sinn ergibt, ist er imstand, ihm einen zu verleihen. Die Mittel der Anreicherung sind ihm offenbar schon in Fleisch und Blut übergegangen. Der Brustton der Überzeugung geht ihm flott von den Lippen. So kann der Dokumentarismus zu einem Stück Selbstinszenierung geraten. Die Methode hat nur den einen Nachteil, dass sie als solche durchschaubar wird, sicher für das routinierte Auge.

Mit zu den Sprachen des Films gehört also auch, dass sie keine kompletten Wahrheiten kennen, höchstens Teile davon. Es sind entweder Bruchstücke, oder sie werden, am andern Ende, mit zusätzlichen Halbwahrheiten ausstaffiert. Es ist mit ihnen ähnlich bestellt, wie mit dem Umstand, dass es im Film keine einzelne Sprache gibt. Die höchstens entlehnten, zitierten Sprachen, die dort anzutreffen sind, bleiben ihrerseits unvollständig oder müssen ergänzt werden: Sprache und Bilder mit Ton und Musik. Wären vielleicht die Sprachen des Films die, die mehr auslassen als sie einschliessen? Das wäre ein etwas gar vielarmiger Krake.

«Il n'y a pas de vérité au cinéma.» Jean-Luc Godard hat den Satz weder geprägt noch in Umlauf gebracht. Aber er könnte es vielleicht noch tun. Immerhin wird er mit den schon einmal herbemühten unsterblichen Zeilen zitiert: «La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est la vérité 24 fois par seconde.» Robert Strange McNamara überlistet sich am Ende selbst. Die Raffiniertheit, mit der Doktor Seltsam an seiner Legende strickt, sagt wenig darüber aus, wie alles wirklich war. Mindestens ebenso viel belässt aber auch IL DIVO im Halbdunkel.

Ob fiktional oder dokumentarisch, das, was die eine Methode so sehr wie die andere hervorbringt, verdient wohl einen erleichterten Seufzer: ach wie überzeugend, jetzt wissen wir endgültig, dass fast alles sehr viel anders gewesen sein muss. Genau das aber tun die besten Filme: statt uns mit endgültigen Antworten aus dem Saal zu wimmeln wecken sie neue Zweifel.

Pierre Lachat

Der Text ist die nachbearbeitete Version eines Referats, das der Verfasser am 26. November 2009 vor Dozenten der Kantonsschule Luzern gehalten hat. Vorgängig hatten die Teilnehmer IL DIVO *und* THE FOG OF WAR *visioniert.*