Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 65 (2023)
Heft: 405

Artikel: Arbeiter:innen verlassen die Fabrik nicht einfach so
Autor: Camenzind, Oliver
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1044207

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: 09.01.2026

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

Arbeiter:innen verlassen die Fabrik nicht einfach so

La sortie de l'usine Lumière à Lyon
1895, Louis Lumière

La sortie de l'usine Lumière à Lyon 1895, Louis Lumière

TEXT Oliver Camenzind

Es ist Zeit, die Zuschreibungen von Dokumentarfilm und Spielfilm über Bord zu werfen. Im Interesse einer Aufwertung dokumentarischer Formen.

Den Dokumentarfilm gab es schon immer; lange bevor er als solcher bezeichnet wurde. Schon die ersten Arbeiten der Brüder Auguste und Louis Lumière waren Dokumentarfilme. Im allerersten Film der Geschichte, La sortie de l'usine Lumière à Lyon von 1895, ist zu sehen, wie Arbeiter:innen eine Fabrik verlassen. Während 46 Sekunden wird da fröhlich spaziert, gegrinst und geblödelt. Die Männer und Frauen tragen ordentliche Kleider und Hüte, einer verscheucht mit seiner Zeitung eine Fliege. Ein anderer hat sogar ein Velo. Das schiebt er an, um etwas zackiger nach Hause zu kommen als die Anderen.

Eine bedeutungslose Szene. So, wie sie sich wahrscheinlich an jedem Tag in Tausenden Fabriken zugetragen hat. Nichts als die banale Realität, wie sie sich um 1895 halt so gestaltete.

Wirklich?

Nein. Natürlich haben die Gebrüder Lumière ihre Szene arrangiert und ihre Angestellten im Film inszeniert. Während Louis die Kamera bediente, sich um das Technische kümmerte und dabei essentielle gestalterische Entscheidungen traf, waltete sein Bruder Auguste als Regisseur *avant la lettre*.

Hätte er, der Besitzer der gezeigten Fabrik, es seinen Untergebenen nicht gesagt, hätten sie im Film vielleicht weniger fröhlich dreingeschaut. Die abgebildete vermeintliche Wirklichkeit entpuppt sich als Inszenierung, die filmische Authentizität als Illusion. Die Arbeiter:innen verlassen die Fabrik, ja. Aber nicht einfach so.

Wenn der dokumentarische Film inszeniert ist und also keinen besonderen Anspruch auf Authentizität erheben kann, was ist dann sein Alleinstellungsmerkmal gegenüber dem Spielfilm? Auch Charlie Chaplin befand sich 1936 in einer Fabrik, die jener der Lumières nicht unähnlich ist, und doch lesen wir Modern Times unter ganz anderen Vorzeichen.

Bezüglich Chaplins The Great Dictator zeigte sich das noch interessanter: Er war wohl ein Spielfilm, aber 1940 mit seinem Kernchen Wahrheit auch geradezu prophetisch. Was ist überhaupt ein Spielfilm, wenn er sich in seiner Herstellungsweise gar nicht erheblich vom Dokumentarfilm unterscheidet? Das sind Fragen, die nicht ohne Weiteres zu klären sind. Es lohnt sich aber, ihnen einmal nachzugehen. Denn sie ziehen weitere, noch grundlegendere Fragen nach sich.

Was was ist, lässt sich nicht sagen

Zum ersten Mal wurde der Begriff des Dokumentarischen im Zusammenhang mit Film 1926 vom Schotten John Grierson

verwendet. Er hatte damit eine Unterscheidung zwischen fiktionalem und realitätsbezogenem Erzählen im Sinn. Grierson selbst arbeitete zwar über weite Strecken ohne Inszenierung, ihm war aber klar, dass das Erzählen bei beiden Gattungen im Vordergrund stehen würde. Er wusste, dass auch der Dokumentarfilm mit narrativen Techniken operieren würde und dass es eine Illusion wäre, zu glauben, der dokumentarische Film bilde «bloss» ab, was sich da ohnehin ereignet. Er wusste, dass sich die Wirklichkeit dem Publikum nicht von alleine erschliessen würde. Dass er «nur» die Realität zeigen solle, war damit gar nie eine Anforderung, die an den Dokumentarfilm gestellt wurde. Gleichwohl dient die Dichotomie bis heute zur Orientierung.

Das Wort «Dokumentarfilm» sagt dem Publikum: «Was hier gezeigt wird, hat den Anspruch, wahr zu sein.» Für den Spielfilm bedeutet das ex negativo: «Was hier gezeigt wird, ist Kunst.» Die Zuordnung zu Genres gibt Auskunft darüber, was von einem Film erwartet werden darf, weil mit den Gattungsbezeichnungen gewisse Regeln assoziiert werden.

Die Grenzen zwischen diesen Genres werden aber immer unschärfer, was eine Unterscheidung mehr und mehr erschwert.

So gibt es unzählige Stoffe, die sowohl in dokumentarischen als auch in fiktionalen Formen bearbeitet worden sind. The Founder (2016) zum Beispiel erzählt die Biografie des McDonald's-Erfinders Raymond Kroc in unterhaltsamer Hollywood-Manier. Gemäss der Internet Movie Database handelt es sich bei dem Film von John Lee Hancock um ein Drama, also um einen Spielfilm. Obwohl es Kroc gegeben hat und seine Biografie im Film mehr oder weniger korrekt inszeniert wird.

In seinem legendären Super Size Me (2004) machte Regisseur Morgan Spurlock einen Selbsttest und ernährte sich während 30 Tagen nur von Essen von McDonald's. Woraus abzuleiten sein soll, dass Super Size Me nun ein Dokumentarfilm sein soll, während The Founder den Spielfilmen zugerechnet wird, ist anhand des Filmmaterials nicht zu erklären. Für beide Filme gab es ein Drehbuch, in beiden Fällen wurde jede Szene minutiös geplant und abgedreht. Es gibt Figuren, die Dinge sagen, die sie vorher mit dem Regisseur besprochen haben. Dass die Dinge, die sie sagen, stimmen, ist nicht überprüfbar.

Und tatsächlich gab es an Super Size Me im Nachhinein ziemlich harsche Kritik, weil einige der im Film behaupteten Tatsachen unplausibel erschienen. Später gab Regisseur Spurlock beispielsweise zu, Alkoholiker gewesen zu sein, was zu seinen schlechten Leberwerten beigetragen haben dürfte. Im Film wird suggeriert, dass Spurlocks Leberwerte sich innert 30 Tagen allein seiner einseitigen Ernährung wegen rapide verschlechtert hätten.

Die Genregrenzen verschwinden, die Regeln bleiben

In den letzten Jahren scheinen Filme, deren Drehbuch sich an wahren Begebenheiten orientiert, zudem noch beliebter geworden zu sein. Und die zahllosen True-Crime-Serien, die für Netflix und alle anderen grossen Streamingplattformen gedreht werden, spielen mit genau dieser Ambivalenz: Sie bedienen sich historisch mehr oder weniger belegter Tatsachen und donnern sie mit zeitgeistigem Storytelling zu stundenlangen Unterhaltungsbomben auf.

Dass bei solchen Filmen dann gelegentlich an der Wahrheitstreue gespart wird, überrascht nicht. Es häufen sich nicht ohne Grund die Debatten um Filme mit dokumentarischem Anspruch, die etwas mehr als nur die Wahrheit zeigen.

Nachdem der Netflix-Hit Tiger King und seine Fortsetzungen in Millionen und Abermillionen von Haushalten ausgestrahlt worden waren, gab es wegen der Serie und ihrer Macher:innen etwa gleich viel Ärger wie wegen Joe Exotic und der anderen darin porträtierten Figuren.

Und im deutschsprachigen Raum sorgte Elke Margarete Lehrenkrauss' Reportage Lovemobil für Wirbel. Es stellte sich nach deren Ausstrahlung heraus, dass viele der Szenen nicht authentisch waren: Statt Sexarbeiterinnen wurden Schauspielerinnen gezeigt.

Das sind Verwirrungen, die alle auf das selbe Problem hindeuten: Die Labels «Dokumentarfilm» und «Spielfilm» tragen nicht mehr. Sie geben zu wenig Aufschluss darüber, was in einem Film gezeigt wird. Und sie

L'arrivée d'un train à La Ciotat
1896, Auguste und Louis Lumière

suggerieren genrespezifische Regeln, an die sich die Regisseur:innen nicht mehr zu halten bereit sind.

Hätte etwa Lehrenkrauss in einem Spielfilm Szenen mit Sexarbeiter:innen nachgestellt, wäre das kein Problem gewesen, sondern ganz selbstverständlich. Innerhalb der genrespezifischen Regeln des Dokumentarfilms scheint das aber nicht akzeptiert zu werden. Und das ist gerade das Paradoxe: Einerseits werden die Grenzen zwischen den Genres immer mehr ausgelotet und -geweitet. Aber wenn ein Film zu weit geht, wird er mit Kritik und Häme überzogen. Was im einen Genre funktioniert, geht im anderen eben nicht. Das ist aber weniger eine Schwäche dieser Filme als vielmehr eine unserer Genrebegriffe.

Modern Times 1936, Charlie Chaplin

Hinfort mit den alten Kategorien!

Vielleicht wäre es daher an der Zeit, die Kategorien «dokumentarisch» und «fiktional» über Bord zu werfen. Oder zumindest zu überdenken. Zumal vermeintliche Ansprüche auf Authentizität in einer globalisierten und digitalisierten Welt einen neuen Status bekommen haben: Das Internet ist allgegenwärtig geworden, auf Wikipedia ist mehr Wissen zentralisiert und zugänglich gemacht worden als jemals zuvor. Zugleich vermehren sich Websites mit Falschbehauptungen im Sekundentakt. Im Gemischtwarenladen des Internets stehen Tatsachen im gleichen Regal wie die Verschwörungsfantasien weltfremder Trottel. Das hat direkte Implikationen für den Film als Kunstform – und längst nicht nur für den Dokumentarfilm.

Was bedeutet es, dass der Inhalt eines Films jederzeit einem Faktencheck unterzogen werden kann? Es könnte bedeuten, dass Realitätstreue im Film keinen Wert mehr hat. Wer es genau wissen will, könnte ja selbst den Browser starten und zu recherchieren beginnen. Eine solche Haltung würde den Film aus jeglichem gesellschaftlichen Zusammenhang herauslösen. Der Film könnte sich so auf radikale Weise seinem Kunstanspruch zuwenden und über die Realität behaupten, was er will.

Aber der Film ist ja viel mehr als blosse Kunst, deren Entfaltung es zu fördern gilt. Der Film ist Massenmedium und Propagandamittel (Adorno lässt grüssen) mit einer enormen Suggestivkraft. Ihn als nur ästhetisches Phänomen zu betrachten, würde heissen, ihm seine gesellschaftliche Relevanz und Verantwortung abzusprechen. Es hiesse, in Abrede zu stellen, dass der Film nicht nur bereits vorhandene Sachverhalte zeigt, sondern auch neue erschafft. Und gerade wenn er neue Tatsachen schafft, muss das transparent machen.

Darum macht es einen Unterschied, ob die Verfilmung des Antikriegsromans «Im Westen nichts Neues» den Verlauf des Ersten Weltkriegs auf plausible Art und Weise nacherzählt oder ob er ihn einfach frei erfindet. Der Film muss klarstellen, ob er eine Fantasie oder einen historischen Fakt zum Gegenstand hat. Und wenn er das tut, ist es auch gleichgültig, ob es sich um das handelt, was wir heute einen Dokumentarfilm oder einen Spielfilm nennen.

Muss ein Dokumentarfilm ein Dokumentarfilm sein?

Würden die Begriffe von Dokumentarfilm und Spielfilm abgeschwächt, würde das also heissen, dass der Spielfilm vorsichtiger mit vorgegebenen Realitätsbezügen umgehen muss. Er müsste sich zu seiner eigenen Fiktionalität verhalten. Schwächere Kategorien des Dokumentarischen und des Fiktionalen würden möglicherweise aber auch eine Aufwertung dokumentarischer Formen bedeuten.

Es gibt zwar Oscars für dokumentarische Filme, aber zu gefeierten Stars werden Dokumentarfilmer:innen praktisch nie. Nur selten sind ihre Namen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt: Man muss auf dem Gebiet des Dokumentarfilms schon Ausserordentliches leisten, um es zur Bekanntheit von Michael Moore zu bringen, der mit Fahrenheit 9/11 global rund 220 Millionen Dollar einspielte und damit den erfolgreichsten Dokumentarfilm der Geschichte schuf. Oder man muss einen Skandal produziert haben wie eben die Macher:innen von Tiger King, um ins Bewusstsein der Öffentlichkeit vorzudringen.

Der Dokumentarfilm ist seit seinen Anfängen von ästhetischen Überlegungen geprägt. Dennoch wird er im Mainstream häufig geringgeschätzt. Vielleicht würde sich das ändern, wenn er nicht nur darauf reduziert würde, wie genau er es mit der Wahrheit nimmt. Denn gerade das hat er noch nie getan. ▮

Aber der Film ist viel mehr als blosse Kunst, deren Entfaltung es zu fördern gilt. Der Film ist Massenmedium und Propagandamittel (Adorno lässt grüssen) mit einer enormen Suggestivkraft.