

# 1 Wesen und Gestalt

---

1.1 Filmwissenschaft

1.2 Film als Medium

1.3 Filmarten

1.4 Psychologie des Films

1.5 Filmstil

1.6 Ausdrucksmöglichkeiten der Kamera

1.7 Film als Beruf

# 1 Wesen und Gestalt

## 1.1 Filmwissenschaft

### Begriffsbestimmung

„Die Filmtheorie hat es ... nicht mit einem schon historisch fertigen, sondern mit einem im Zustand der historischen Realisierung seiner Gattungseigenschaften begriffenen Gegenstand zu tun“ (*Walter Dadek*). Es ist daher selbstverständlich, dass jede ernst gemeinte Untersuchung darüber den Rahmen historisch-empirischer Befunde sprengen muss.

„Film“ ist ein außerordentlich komplexer Sachverhalt. Eine zufrieden stellende Begriffsbestimmung ist nur nach näherer Betrachtung folgender gattungsspezifischer Merkmale möglich:

- Faktor Kommunikation
- Faktor Wirtschaftsgut
- Faktor Kunst

### Faktor Kommunikation

Film ist zunächst ein Faktor der Kommunikation. Eines jener „Instrumente“, die dank ihrer Eigenschaften befähigt sind, „Kommunikation“ zu bewirken, d.h. jenen Mechanismus oder Prozess, „durch den menschliche Beziehungen zustande kommen und sich entwickeln“, und zwar durch Übermittlung von „Informationen“ aller Art (*Charles M. Coley*). Damit steht der Film in einer Reihe mit anderen, von der Funktionsweise her ähnlich gerichteten Medien wie Presse, Rundfunk und Fernsehen. Von den Kommunikationsmedien Presse und Rundfunk unterscheidet sich der Film durch das Merkmal der Bildkomponente. Das Fernsehen stellt hingegen im Wesentlichen (von einigen technischen Unterschieden und dadurch bedingten substantiellen Abweichungen abgesehen) eine Derivatform des Films dar.

„Wir verstehen den Film ferner als ausgezeichnetes Beispiel jener Massenkommunikationsmittel, die dank ihrer technischen Eigenschaften und dank der entsprechenden Disponiertheit der heutigen Kulturgesellschaft die soziale Kommunikation in einem vordem nicht gekannten Umfang erweitern und verstärken“ (*Dadek*).

### Faktor Wirtschaftsgut

Ein weiteres Merkmal des Massenkommunikationsmittels Film ist sein Status als Wirtschaftsgut. Damit ist der auffälligste und gewichtigste Unterschied zum Fernsehen europäischer (öffentlich-rechtlicher, nichtkommerzieller) Prägung gegeben. Gleichzeitig besteht hier eine gewisse Verwandtschaft zur Presse, die ebenfalls durch eine enge Verbindung zwischen rationalökonomischer Disposition und publizistisch-geistigem Engagement auffällt.

## Faktor Kunst

Die Zugehörigkeit des Lichtspiels zum Bereich der Kunst ist ebenso oft und mit der gleichen, dem theoretischen Urteil wenig förderlichen Leidenschaft behauptet wie bestritten worden. Dem technisch erzeugten Filmbild sollte von vornherein die Entfaltung zur Höhe manueller Bildkünste versagt bleiben. Für *Joseph Gregor* war es klar, dass der Film „vor der unendlichen Variation und Beseelung einiger nebeneinander gesetzter Pinselstriche kaum bestehen kann“. Zahlreiche Ästhetiker untersuchen immer noch, ob es sich beim Film überhaupt um eine eigenständige Kunstgattung oder lediglich um para-literarische oder para-malerische Subkultur handelt.

Ob ein Mittel oder Umgang mit ihm „Kunst“ ist, entscheidet sich nach *Dadek* nicht bereits aus der natürlichen Beschaffenheit des Mittels und der Art des Umgangs mit ihm. Die Kategorien und Maßstäbe der historischen (klassischen) Künste können demnach keine zeitlich und sachlich unbegrenzte Allgemeingültigkeit beanspruchen. Ob Film ein Ästhetikum im Kunstsinn ist, entscheidet allein das Ausmaß bestimmter Wertigkeiten und Qualitäten, die das Resultat eines „kunstschöpferischen Prozesses“ darstellen.

Kunstsoziologisch gibt es solche Zweifel nicht. Die Kunstsoziologie untersucht vor allem die gesellschaftliche Rolle und Wirksamkeit der Kunstgattung und versteht sie als „elementares Ausdrucks- und Kommunikationsmittel“. Deshalb ist die Qualifikation des Films als Kunst soziologisch am überzeugendsten vertretbar.

„Was schließlich den im speziell ästhetischen Sinn geforderten Aufweis einer gewissen verhältnismäßig hohen Wertigkeit betrifft, so bedarf es heute kaum noch besonderen Bekennermutes, dem Lichtspiel unter Berufung auf das ästhetische Empfinden und auf eine nun schon ansehnliche historische Formerfahrung die Eigenschaft einer Kunst von hohen Graden zu bescheinigen“ (*Dadek*).

Film ist ein Massenkommunikationsmittel im Status eines Wirtschaftsgutes und mit der Potenz einer Kunst.

## Filmästhetik

1923 schrieb *Béla Balázs* die erste Ästhetik- und Kunstphilosophie des Films: Damals war der Film noch in seinem „Urzustand“, eine „Jahrmarktnummer“. Ohne Hemmungen der Bildungstradition und des Geschmacks, ein genialer Schund, der täglich Neues wagt. Obwohl er sich willkürlich auch der verfeinerten Mittel der alten, vornehmen Künste bediente, kannte und bekannte er sich selbst nicht als Kunst. Dieser akademische Grad gebührte ihm nicht, und er übernahm auch nicht die dementsprechenden Ansprüche. Er besaß keine anerkannte Nobilität, die ihn verpflichtet hätte. Er hatte keine Ästhetik, niemand forschte nach seinen Gesetzen, keine eigenständige Kultur lenkte sein Publikum (und damit seine Entwicklung). Die Weltpresse, deren Spalten für Theater-, Literatur-, Kunst- und Musikkritik vornehme Rubriken mit jahrhundertealter Tradition waren, kannte keine ernste Filmkritik. Bezahlte Annoncen lobten die Produkte der neuen Schaustellerindustrie (*Balázs*).

Seine erste Filmtheorie „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“ glich einer leidenschaftlichen Proklamation nicht nur einer neuen Kunst, die kaum ihre Eigenformen zu entfalten begann, sondern einer neuen Kulturepoche.

Im Vorwort zu seinem Buch schreibt *Balázs*: „Jede Kunst bedeutet ein eigenes Verhältnis des Menschen zur Welt, eine eigene Dimension der Seele. Wir können mit Teleskop und Mikroskop tausend neue Dinge entdecken, es wird doch immer nur das Gebiet des Gesichtssinns sein, das erweitert wurde. Doch eine neue Kunst wäre wie ein neues Sinnesorgan. Und diese vermehren sich auch nicht allzu häufig. Und dennoch sage ich euch: Der Film ist eine neue Kunst und so verschieden von allen anderen wie die Musik von der Malerei und diese von der Literatur. Sie ist eine von Grund aus neue Offenbarung des Menschen“.

### „Versäumnis der Wissenschaft“

Wenn schon der Film als Kunstgattung in den ersten Jahrzehnten seiner Geschichte nicht voll entwickelt war, hätte dann nicht wenigstens die Ästhetik eine unvergleichliche Gelegenheit gehabt, die Entwicklungsgesetze einer vor unseren Augen erst Gestalt annehmenden Kunst zu studieren?

In seinem Buch „Der Film“ beklagt sich *Balázs*, dass er 1924 in „Der sichtbare Mensch“ vergebens dazu aufgefordert habe. „Die gelehrten Akademiker haben dies versäumt. Obwohl seit Jahrhunderten zum ersten Mal mit freiem Auge eines der seltensten Ereignisse der Kulturgeschichte zu beobachten gewesen wäre: Die Entstehung neuer künstlerischer Ausdrucksformen, nämlich der Ausdrucksformen der einzigen Kunst, die in unserem Zeitalter, in unserer Gesellschaftsordnung geboren wurde.“

Tatsächlich hat jedoch *Emilie Altenloh* in ihrem Buch „Zur Soziologie des Kino“ bereits 1914 ästhetische und soziologische Sachverhalte des Mediums untersucht. Es handelte sich hierbei um die erste filmwissenschaftliche Veröffentlichung überhaupt. Für den Begründer der französischen Filmologie, *Cohen-Séat*, gibt es keine Zweifel an der ästhetischen Komponente: „Die Probleme des Films, des Publikums und deren Wechselwirkungen sind gleichermaßen Angelegenheiten des Soziologen und des Ästhetikers“.

In Film und Kino als Felder der Untersuchung unterscheidet *Cohen-Séat* zwischen dem filmischen Tatbestand (gemeint ist die ästhetische Seite) und dem kinematografischen Tatbestand, womit er den Bereich der „Filmwirkung“ (Soziologie) meint. Die französische „Filmologie“-Schule wahrt demnach die „klassische“ Betrachtungsweise: Sie klammert Produktionsprobleme aus. Das Medium Film gilt für sie als pures Ästhetikum, das in der Alleinzuständigkeit philosophischer Ästhetik belassen wird. (Da dieses Buch kein Werk der allgemeinen Filmtheorie, sondern eine praxisorientierte Abhandlung über die Filmgestaltung sein soll, will ich auf verschiedene Probleme der Filmästhetik konkret nur im Zusammenhang mit dem jeweiligen Teilaspekt eingehen. Dies insbesondere im Rahmen der komplexen Theorie der Filmgestaltung und Realisation).

## 1.2 Film als Medium

„Film ist nicht nur Filmkunst, Filmtechnik, Filmindustrie, sondern auch Lehrmittel, Informationsmedium, Werbeträger, Unterhaltungsobjekt, Propagandainstrument und historisches Dokument, Film ist inzwischen selbst ein Stück Sozialgeschichte, Kulturobjektivierung, Spiegel der Wünsche und Träume des Publikums“ (*Elisabeth Noelle-Neumann*). Man muss von „Kino“ sprechen, um die spezifische Kommunikationssituation des Films publizistikwissenschaftlich auszudrücken: Verbreitung des Films durch Filmtheater oder andere „Abspieleinheiten“, durch die das Medium sein Publikum erreichen kann. Dieser Kommunikationsprozess wurde in der Bundesrepublik Deutschland mit Beginn des Fernsehens empfindlich gestört: Die Zahl der Filmtheater hat sich auf die Hälfte reduziert, die Durchschnittszahl jährlicher Kinobesucher ist zeitweise sogar auf ein Fünftel der Ausgangsposition abgesunken.

### Publizistik des Films

*Emil Dovifat* konstatiert in seinem „Handbuch der Publizistik“: „Die dem Lichtbild zu dankende Realität des Films ist eine völlig neue Erscheinung auch und gerade für die publizistischen Möglichkeiten. Das Hauptelement des Films ist die Bewegung. Die teilt sich dem Bild mit, das durch Montage (Schnitt) in festen Ablauf gebracht und durch Licht auf die Leinwand vor einem in Dämmerdunkel zusammengefassten Publikum abgesponnen wird (Kino). Auf letzten Nenner gebracht ist also der Film ein Spiel, das Bild, Licht und Bewegung gemeinsam anstellt und das unterhaltend, das künstlerisch, vor allem publizistisch gestaltet wird“ (*Dovifat*).

Nur die Fotografie vermochte das uralte Streben der Menschheit zu erfüllen, Bilder real und gegenständlich in Bewegung zu setzen. Diese Streben äußerte sich in der frühen Menschheitsgeschichte in magischen Spielereien und überraschenden Effekten. Zu den ältesten Beispielen dieser Art rechnet man das Lebensrad (65 vor Chr.). Sein stroboskopischer Effekt beruht auf der Tatsache, dass die beim Drehen des Rades schnell hintereinander bewegten Einzelbilder in eine mit Phasenbildern des Trickfilms vergleichbare Bewegung zusammenfließen.

Zahlreiche Vorläufer des Films haben sich sogar bis in die heutige Zeit hinüberretten können. Die eigentliche Filmvorführung war aber erst möglich, nachdem die wichtigsten technischen Voraussetzungen hierzu erfüllt waren: *Edison* erfand das Filmband, die Brüder *Lumière* entwickelten die Kamera, *Meißter* konstruierte die Vorführapparatur. Die erste öffentliche Filmvorführung fand im November 1895 im Berliner Volksgarten durch *Max* und *Emil Skladanowsky* statt. „Wie stets in einer neuentdeckten Technik zeigen sich gerade in den Anfängen bereits die wichtigsten Möglichkeiten, hier also der aktuelle Bericht, die zugkräftige Unterhaltung, die publizistische Aktion“ (*Dovifat*).

Dies findet sich in Aktualitätenkinos (Paris 1895, Berlin 1897) und den Schaubuden zur Belustigung der Jahrmarktmessen. Als sich große Schauspieler (*Wegener*, *Kayssler*) und Schriftsteller (*Hugo von Hofmannsthal*) dem Medium zuwandten, of-

fenbarte der Film auch seine künstlerischen Eigenschaften (1910). Publizistisch unterscheiden wir noch heute drei Filmarten:

- Nachrichtenfilme (Wochenschau)
- Dokumentarfilme
- Spielfilme politischer und gesellschaftskritischer Tendenz

„Jede der drei filmpublizistischen Arten nutzt die Merkmale des ‚Filmischen‘ in seiner Art und spielt sie artifiziiell aus. Der unausgesetzte Fluss der Bilder zwingt den Zuschauer in den Gang der Handlung. Er lässt ein Wegschauen, ein ermüdetes Wegschalten der visuellen Seite (wie sie im Szenenablauf des Theaters meist möglich ist) einfach nicht zu, und gerade darin steckt die zerstreuende wie die überwältigende Macht des Films, er zwingt den Zuschauer, zumal da, wo eigene Sorgen und Sehnsüchte sich mit dem Spiel des Films begegnen. Hier, im Menschlichen, liegt der Schlüssel zu tiefer Wirkung“ (*Dovifat, Prager*).

## Vielfalt filmischer Ausdrucksmöglichkeiten

Der Film kann alle natürlichen Schranken von Ort und Zeit überbrücken. Zum Beispiel vermag er Geschehnisse entgegen dem üblichen Ablauf zu dehnen (Zeitlupe/ „Bewegungsablauf“) oder beschleunigen, bündeln, raffen (Zeitraffer). Der Rhythmus wiedergegebener Ereignisse kann im Film durch die Kunst der Montage, Auf-, Ab- oder Überblendung beliebig manipuliert werden. Dem Regisseur bieten sich durch Bildauswahl, Einstellungsgrößen oder -arten und auch Kameraschwenks noch nie dagewesene Variationsmöglichkeiten des publizistischen Ausdrucks. Der Realisator des Films kann die „Entfernung zum Zuschauer“ frei bestimmen: Von der Distanz der Totale übergangslos bis zum alles verratenden Detail. *Berger*: „Das Detail ist zur Seele des Begriffs geworden“.

Wenn zum Beispiel die feinsten Regungen des menschlichen Antlitzes im Riesensformat dem (im schummerigen Halbdunkel harrenden) Publikum vorgesetzt werden, dann können „alle Ereignisse, Vorgänge, Tatsachen, symbolhaft zu gewaltiger Wirkung gebracht oder in fragwürdigem Gegenlicht unter erwürgenden Details fallen gelassen werden“ (*Dovifat*). „Die Montage, die Redaktion der Bildsprache, schafft alles. Die Kamera wird allmächtig, allwissend, allgegenwärtig“ (*E. Iros*). Ihre subjektive Tiefsicht ist einzigartig und – vielleicht – nur übertroffen durch die Bildmischung einer Vielkameraaufnahme, live im Fernsehen. „So kann der Film in der künstlerischen Bewegung konkreter Wirklichkeiten bis zum letzten wahrhaftig sein, er kann aber ebenso entstellen oder phantastisch und ohne Grenzen sein“ (*Balázs*).

## Publizistik im Spielfilm

Der Spielfilm zeigt die publizistische Absicht eingewoben in das Gewand der Unterhaltung (*Dovifat*). Dass sich Film auch als Instrument der Propaganda eignet, wurde deutlich durch den Gebrauch, den totalitäre Systeme von diesem Medium machten

(Hauptmann). Elisabeth Noelle-Neumann schreibt in dem von ihr herausgegebenen Werk „Publizistik“: Mit dem Medium Film können publizistische Ziele in ästhetisch durchaus anspruchsvoller Form vorgetragen werden (Sergej M. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“, 1925), und die Absicht der Beeinflussung lässt sich mit dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums wirkungsvoll in Einklang bringen (Beispiel: Veit Harlans, „Der große König“, 1942). In den totalitären Ländern läuft der Film fest zwangsgerichtet und diktatorisch bestimmt, in der Demokratie frei steigend und verfassungsrechtlich geschützt, dafür aber auch durch wirtschaftliche Voraussetzungen mitbedingt. „Der Film muss sich einspielen. Er gehört hier, wie die Zeitung, zu den Mitteln, die ihr Dasein erst erwirtschaften. Er muss seine Produktionskosten decken“ (Dovifat). Gut rentierende Filme auch publizistisch „in Fahrt setzen“ konnte der Hugenberg-Konzern (V. Dietrich).

Während des Dritten Reiches war der deutsche Spielfilm weitgehend ein Propagandainstrument des Nationalsozialismus. Filme wie „Jud Süß“, „Hitlerjunge Quex“ oder etwa „Kohlberg“ gehören zu den klassischen Beispielen des publizistischen Missbrauchs im Spielfilm. „Wir sind der Überzeugung, dass der Film eines der modernsten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist. Eine Regierung darf daher den Film nicht sich selbst überlassen“ (Goebbels am 9. Februar 1934 vor Filmschaffenden).

„Ähnlich, aber mehrfach auch aus künstlerischer Höhe (Eisenstein, Pudowkin) bezeugt neben viel sturer Propaganda die sowjetische Produktion die Kraft des Spielfilms“ (Dovifat). Die propagandistisch motivierte Verherrlichung der Oktoberrevolution zum Beispiel wurde dort zum Hauptthema des sowjetischen Spielfilms. „Auch in den Propagandakämpfen des Ersten Weltkrieges gehörte der Film in den Händen der damaligen Gegner Deutschlands zu einer der mitentscheidenden Waffen, denen Deutschland unterlag“ (G. Bub, D. Peters).

## Dokumentarfilm – Filmdokument?

„Der Dokumentarfilm sollte seinem Namen Ehre machen und nur Dokument sein, d. h. beweis- und belegbare Wiedergabe des Wirklichen mit der im Film gebotenen subjektiven, hier bis ins Künstlerische wahrhaftigen Anwendung dieser Mittel“ (Paul Rotha). Dem Namen nach müsste der Dokumentarfilm also ein Dokument sein, leidenschaftslos und objektiv Fakten und Sachverhalte filmisch festhalten. Diese Forderung in absoluter Form zu erfüllen, ist unmöglich. (Näher will ich hierauf in den Kapiteln Filmgattungen [Dokumentarfilm], Filmpsychologie und Physiologie des Sehvorgangs eingehen.)

Trotz der Objektivitätsschwierigkeiten kennt die Filmgeschichte zahlreiche hervorragende Dokumentarfilme, die ihren Namen verdienen. Die Verfechter des filmischen Impressionismus und des „Cinéma pur“ sehen im dokumentarischen Film (Tendenz *Lumière*) die reinste Form des Films. „Wo aber der Film in bewusst publizistischer Absicht gedreht wird, ist er von der krassen Tendenz bedroht, bis zur Umkehr seiner Namensverpflichtung. Notariell gewissenhafte Sachdarstellung (neuerdings „Faktizität“ genannt) liegt seiner Natur ohnedies nicht, doch gelingt ihm ein hohes

Maß von Sachlichkeit, wo Quellenwert und Quellennutzung auch im bewegten Bilde sich legitimieren und die Grenze zur Subjektivität sichtbar wird. Andererseits kann unter der Vorgabe, Dokument zu sein, die naive Glaubensbereitschaft skrupellos irreführt werden, denn der Realitätsanspruch der Fotografie verführt immer wieder“ (*Dovifat*).

Die Sowjetunion sieht im Dokumentarfilm bewusst „das wichtigste politische Kampfmittel der sowjetischen Kunst“ („Der sowjetische Film“, hrsg. v. *Pudowkin, Romm* u.a.). Nicht das eigentlich Wirkliche (Dokument), sondern das Problem des „Typischen“ soll „in schöpferischer Auswahl gelöst werden“. Der sowjetische Dokumentarfilm gibt die „wesentliche Sphäre, in der die Parteilichkeit der Kunst in Erscheinung tritt“. Er zeigt also eben nicht, was ist, sondern was sein soll (*Dovifat* und „Beiträge zur Filmkunst“, Studienmaterial, hrsg. vom Ministerium für Kultur in Dresden).

## „Nachrichtenfilm“

Der Filmbericht ist so alt wie das Kino selbst. Bereits die Brüder *Lumière* stellten „Nachrichtenfirme“ („Actualités“) her. Aber auch *Edison* („Movies“) und *Meißner* („Aktualitäten: Am Brandenburger Tor, Wilhelm II. in Stettin, Besuch in Friedrichsruh“). „Nichts war für den jungen Film natürlicher, als mit dem bewegten Bild der bewegten Zeit zu folgen“ (*Dovifat*). Der Objektivität des Nachrichtenfils sind jedoch Grenzen gesetzt. „Die Filmmnachricht ist für subjektive Färbung viel anfälliger als das gedruckte Wort“ (*Dovifat*).

„Der Zuschauer muss seine Aufmerksamkeit derart auf den überstürzten Bildablauf konzentrieren, dass jede Reaktion ins Unbewusste abgedrängt wird. Selbst wenn er kritisch ist, er hat keine Möglichkeit, die Information nachzuprüfen. Der Filmbericht bleibt anonym“ (*P. Baechlin: News Reels across the World, UNESCO, 1956*). In den Ländern mit totalitärer Gesellschaftsordnung wird der Nachrichtenfilm (Wochenschau, Filmbericht im Fernsehen) von vornherein in die propagandistischen Aktivitäten einbezogen. In der sowjetischen Wochenschau wird oft bewusst auf Einzelheiten des darzustellenden Ereignisses verzichtet. Stattdessen präsentiert der so zustande gekommene „Nachrichtenfilm“ nur Verallgemeinerung der konkreten Problematik. Damit folgt auch der sowjetische Nachrichtenfilm der bereits von *Stalin* aufgestellten Grundregel aller publizistischen Arbeit: „Von Anfang an fungiert die Wochenschau als Propagandist, Agitator und Organisator“ (*H. Kersten*).

Kriegswochenschauen stehen überall unter dem mehr oder weniger starken Zwang „militärischer Notwendigkeiten“. Mit dem Aufkommen des Fernsehens wurde diese starre Parteilichkeit in den Demokratien westlicher Prägung aufgelockert. Filmberichte, die unter vermeintlicher oder tatsächlicher Lebensgefahr aus unmittelbarem Kriegsgeschehen kommen, stellen ein überaus gefährliches Machtinstrument zur propagandistischen Massenbeeinflussung dar. Dessen war sich das Hitlerregime bewusst. Die Wochenschauberichte sind damals von 12 auf 45 Minuten verlängert worden. Nicht zuletzt deshalb stieg in den Jahren 1939 bis 1945 der Kinobesuch in

Deutschland auf 1,2 Mrd. jährlich. „Die Fälle waren zahlreich, in denen die Besucher sofort nach dem Ablauf der Wochenschau das Theater verließen und sich den nachfolgenden Spielfilm schenkten. So stark kann die suggestive Wertung selbst des in seiner Tendenz verworfenen Filmberichts sein“ (*Dovifat*).

## Wichtige publizistische Elemente des Nachrichtenfilms

### *Aktualität*

Eine der publizistischen Grundregeln besagt, dass Nachrichten stets aktuell sein müssen. Diese Forderung ist jedoch vom Nachrichtenfilm (mit Ausnahme des Fernsehfilmberichts) nur bedingt erfüllbar. Filmberichterstatter (Autoren und Regisseure von Nachrichtenfilmen) legen deshalb das Schwergewicht ihrer Filme mit Vorliebe auf „publizistische Dauerbrenner“, suchen sich also „Aufhänger“ (Aspekte) jenseits der Tagesaktualität. (Verpönt ist allerdings jede Art von Pseudoaktualität).

### *Nähe*

Jeder Mensch interessiert sich ganz besonders für Ereignisse, die in seiner nächsten Umgebung passieren. Darauf haben sich Fernsehfilmberichterstatter im Regionalfernsehen deutscher, noch mehr aber im Lokalfernsehen amerikanischer Prägung eingestellt. Bereits Pioniere der Filmära haben jedoch erkannt, dass es sich nicht immer um die räumliche Nähe zum Zuschauer handeln muss. Auch inhaltliche (geistige) Verwandtschaften – etwa zu einer bestimmten Zielgruppe – erfüllen den nahezu gleichen Effekt.

### *Folgenschwere*

„Es leuchtet ein, dass diejenigen Nachrichten höher zu bewerten sind, die zehntausend Leser angehen, als solche, die nur hundert betreffen“ (*Carl Warren*). Die Errichtung eines neuen Werkes mag für die Zuschauer eines Filmberichts langweilig wirken, wenn sie davon in keiner Weise betroffen sind. Greift aber die neue Fabrik auf irgendeine Weise (z.B. durch Schaffung neuer Arbeitsplätze, Herstellung interessanter Produkte, Verursachung von Lärm- oder Geruchsbeeinträchtigung) in das Leben der Zuschauer, so wird das Echo auf den Film unvergleichlich größer. Es gehört zu den Aufgaben jedes „Filmberichters“, den Zuschauern auch die Tragweite eines Vorgangs klarzumachen.

### *Öffentliche Bedeutung*

Filmberichte über Persönlichkeiten, die dem Publikum durch ihre gesellschaftliche Stellung, ihren beruflichen Erfolg oder zum Beispiel Reichtum besonders bekannt sind, finden immer aufmerksame Zuschauer. „Jeder liebt Helden, Berühmtheiten, Würdenträger, Filmstars oder Sportler. Selten findet sich jemand, der nicht gerne Filme über Forscher, Gesellschaftsgrößen, Gangster oder Millionäre mit ihren schillernden Abenteuern sieht“ (*Warren*). Dies gilt für einen Filmberichter ebenso wie für jeden Lokalreporter.

### *Dramatik*

„Je malerischer der Hintergrund und je dramatischer die Handlung, desto besser der Film!“ „Die ganze Welt ist eine Bühne, und die Menschen sind Schauspieler auf ihr“. Im Film spiegelt sich dieses „Drama des täglichen Lebens“ wider.

*Warren* sagt: „Alles, was die Menge zum Lachen oder Weinen bringt, belebt die Nachricht. Geheimnis und Spannung – diese zwei Elemente haben Theater und Film gemeinsam ...“ Auch humoristische Zwischenfälle, geistreich serviert, fügen dem Nachrichtenfilm Würze bei. „Ein Politiker, der eifrig in ein abgeschaltetes Mikrofon spricht, ein Betrunkener etwa, der den Verkehr regelt, oder eine Maus, die eine ganze Hochzeitsgesellschaft verwirrt, reizen zum Lachen“ (*Warren*).

Ein kluger Filmrealisator bezieht dramaturgische Aspekte deshalb bereits in allererste Konzeptüberlegungen ein.

### *Kuriosität*

Menschen wollen staunen. Die Superlativen sind in der gesamten Publizistik Trumpf. „Kuriositäten in 1001 Variationen sind das Korn für die unersättliche Nachrichtenmühle, die das Brot für Neugierige backt“ (*Warren*). Filmberichter lassen sich immer wieder von der Presse anregen, wo meist bloße Überschriften die ganze Kuriosität der Situation auszudrücken vermögen: „Holzbein rettet Ertrinkenden“, „Bettler findet Perlencollier“, „Toter erscheint zum eigenen Begräbnis“.

### *Kampf*

„Konflikt, also Kampf zwischen Tieren, einzelnen Menschen oder Völkern, der Kampf des Menschen gegen die Natur, des Geistes gegen den Geist, erfüllt die Geschichte. Der Streit eines Mannes mit seiner Frau, der Kampf der Erben um ein Vermögen, das Wortgefecht der Verteidiger vor Gericht, der Kampf der Ärzte um das Leben eines Kindes, der Konkurrenzstreit der Geschäftsleute ...“ (*Warren*), all das bewegt die Gemüter. Zur Selbstverständlichkeit ist das kämpferische Element im Sportfilm (-Bericht) geworden, wo die Attribute wie Widerspruch, Angriff, Wortgefecht, Herausforderung, Alarm, Opfer, Zerstörung, Erfolg, Sieg und Niederlage zum ständigen Vokabular gehören.

### *Liebe (Sex-Appeal)*

Die Liebe gilt als das beliebteste publizistisch-dramaturgische Element des Films. Kaum ein Autor oder Regisseur hat es jemals gewagt, sich über diese allgemeingültige Erkenntnis rigoros hinwegzusetzen. *Warren*: „In jedem Falle gilt: Man nehme einen Teil Fußballkönig, Filmheld oder Bankdirektor und einen Teil Schauspielerin, Erbin oder Prinzessin, mische gut durch und der Stoff ist fertig. Man mische zwei Teile des männlichen Helden mit einem Teil Prinzessin – und man hat noch mehr Stoff.“

### *Gefühl*

Der publizistische Fachausdruck „Human Interest“ umfasst alles „Menschliche“. Dazu gehören die Elementarbedürfnisse (Nahrung, Kleidung, Wohnung), aber auch

„menschliche“ Probleme des persönlichen Lebens. Das Nachrichtenelement „Gefühl“ ist gerade im Film ein sicherer Garant für Interesse des Zuschauers, denn „Gefühl“ erzeugt auch „Mitgefühl“ (zum Beispiel bei Hilflosigkeit, Leid, Vereinsamung).

### *Fortschritt*

Wichtige Errungenschaften der Menschheit gehören zu den dankbarsten Sujets des Nachrichtenfilms. Grund: Der Neuigkeitscharakter eines Filmberichts aus Labor, Industrie oder Schreibstube des Gelehrten liegt meist deutlich über dem „News-Wert“ anderer Themen. „Hierbei ist der Reporter wieder der Filter, durch den verwickeltes technisches und wissenschaftliches Material zum Leser (Zuschauer) sickert. Seine Aufgabe ist es, den Stoff verständlich, anschaulich und volkstümlich zu machen“ (Warren).

### *6 W-s der Publizistik*

- Wer? (Name)
- Was? (Sache)
- Wann? (Zeit)
- Wo? (Ort)
- Warum? (Ursache)
- Wie? (Umstände)

## 1.3 Filmarten

Bisher gibt es noch keine einheitliche Systematik der Filmarten. Folgende sieben Einteilungsgesichtspunkte scheinen sich jedoch durchzusetzen:

- **nach Filmmaterial**  
Schwarzweißfilm, Farbfilm
- **nach Film- bzw. Bildformat**  
35 mm-Film: Normalformat, Cinemascope, Breitwandfilm  
65 mm-/70 mm-Film  
3-D-Film  
Schmalfilm: 8 mm, Super-8, 9,5 mm, 16 mm  
Video, SD- oder HD-Format
- **nach Formen der Ausdrucksmittel**  
Stummfilm, Tonfilm, Stereotonfilm
- **nach Tonart**  
Magnettonfilm, Lichttonfilm

- **nach Länge**  
Kurzfilm, Langfilm
- **nach Aufnahmeverfahren**  
Realfilm, Trickfilm, Filmtrick
- **nach inhaltlich-gestalterischen Kriterien**  
Spielfilm  
Tatsachenfilm  
Dokumentarfilm  
Nachrichtenfilm  
Kulturfilm  
Lehrfilm  
Wirtschaftsfilm  
Werbefilm  
Wissenschaftsfilm  
Trickfilm/Animationsfilm  
Experimentalfilm/Abstrakter Film

## Filmgattungen

### Spielfilm

„Er ist der gängige und einschlägige Streifen für den normalen Kinobesucher und im Schwerpunkt auf Unterhaltung, Ablenkung und Entspannung angelegt. Dabei werden die niederen Instinkte genauso angesprochen wie die hehren“ (Handbuch für Öffentlichkeitsarbeit).

### *Fotografiertes Theater?*

„Der Film hat ... bereits in den ersten Jahren seines Bestehens eigene, neue Themen, einen neuen Stil, ja eine neue Kunstgattung entwickelt. Was veranlasst mich doch zur Feststellung, dass er damals nichts anderes war als ein technisch hoch entwickeltes, fotografisches Abbild des Theaters“ (*Balázs*)?

Wo liegt der essentielle Unterschied zwischen dem „fotografierten Theater“ und Spielfilm als selbständiger Kunstgattung mit der ihr eigenen, völlig neuen „Formsprache“? *Balázs* fragte bereits in den Zwanziger Jahren: „Handelt es sich nicht in beiden Fällen um lebende Bilder, die auf eine Bildfläche projiziert werden? Worauf gründe ich also die Behauptung, dass es sich bei der einen Form um eine ausschließlich technische Reproduktion des Freilichttheaters, bei der anderen hingegen um eine selbstständige Kategorie der bildenden Künste handelt?“

Für das Theater sind folgende Formprinzipien entscheidend: Der Zuschauer sieht die Bühnenszene räumlich ungeteilt. Selbst wenn sich die Handlung auf einen winzigen Teil der Bühne konzentriert, verbleibt dem Theaterzuschauer der Überblick über den gesamten Bühnenraum.

Unveränderbare Distanz des Zuschauers zum Bühnengeschehen ist ein weiteres Formcharakteristikum des Theaters. Zu den Urprinzipien der künstlerischen Ausdrucksformen gehört im Theater die Unveränderbarkeit des Blickwinkels (Perspektive). Sie wurde zwar gelegentlich im „fotografierten Theater“ von Szene zu Szene verändert, blieb aber innerhalb der Szene ebenso oft wie die Entfernung unverändert.

„Diese Grundprinzipien der Schauspielkunst verloren ihren Sinn mit der Geburt der Filmkunst, die dort beginnt, wo diese drei Gesetze der Darstellung enden und neuen Methoden weichen müssen“ (*Balázs*).

### *Unterscheidungsmerkmale des Films*

- Variabilität der Entfernung zwischen Zuschauer und Geschehen innerhalb einer und derselben Szene. Resultat: wechselnde Größe des Gesamtbildes.
- Aufteilung des „totalen Bildes“ der Gesamtszene in verschiedene „Detailbilder“.
- Wechsel des Blickwinkels (Perspektive) auch innerhalb einer Szene.
- Montage (Schnitt). „Das ist das Einfügen der zerlegten Details in eine geordnete Reihe, in der nicht nur ganze Szenen (und mögen sie auch noch so kurz sein) aufeinander folgen (ähnliches geschieht auf der Shakespeare-Bühne), sondern auch Aufnahmen kleinster Einzelheiten innerhalb einer Szene. Aus diesen entsteht, wie aus zeitlich nacheinander gelegten Würfeln eines Zeitmosaiks, die Szene als Ganzes“ (*Balázs*).

Der Schritt von fotografiertem Theater zum Spielfilm vollzog sich zu Beginn des ersten Weltkrieges. Die Wiege der wichtigsten und revolutionärsten Umwälzung visueller Ausdrucksmöglichkeiten des Films stand in Hollywood. Als Vater dieser Entwicklung gilt *D. W. Griffith*. Er hinterließ uns nicht nur einmalige Kunstwerke der Filmgeschichte, sondern leitete zugleich eine völlig neue Ära der Filmkunst ein.

„Nicht die Orkane auf den Meeren, nicht der Anblick der Feuer speienden Vulkane waren jene überraschend neue Themen, die durch die neuen Ausdrucksmittel der Filmkunst sichtbar wurden. Das Verborgenste trat zutage: die einsam blinkende Träne, die auf der Bühne in ihrer erschütternden Bedeutung nie zur Geltung kam“ (*Balázs*). Dieser große Unterschied zum Theater gab dem Film damals einen gigantischen geistigen und wirtschaftlichen Auftrieb. Denn im Film blieb – ganz im Gegensatz zu den meisten klassischen Kunstgattungen – die Intimität des Details samt seinem Stimmungswert erhalten.

### *Form und Inhalt*

Die klassische Unterscheidung der Kunstwerke nach Form und Inhalt bietet sich auch beim Spielfilm geradezu an. Doch bereits hier beginnen die Klassifizierungsschwierigkeiten: Jeder Inhalt enthält Formelemente, jede Form ist auch Inhalt

(*Kracauer*). Die Begriffe sind kaum säuberlich voneinander abtrennbar. *Kracauer* vertritt die Ansicht, dass sie sich dem Zugriff entziehen müssen, um ein Maximum an Präzision zu erreichen. Und *Fritz Lang* schrieb: „Lass Dich nicht rubrizieren, bleibe für Dich, Zeugnis Deiner selbst, Eigenwesen, Geschöpf Deines Jahrhunderts!“

Inhaltlich kennen wir u.a. folgende Spielfilmgenres: Abenteuerfilm, Agentenfilm, Familienfilm, Gangsterfilm, gesellschaftskritischer Film, Heimatfilm, historischer Film/Kostümfilm, Kriegsfilm, Kriminalfilm, Liebesfilm, Lustfilm, Musicalfilm, phantastischer Film, politischer Film, Revolutionsfilm, Sexfilm, Sciencefictionfilm, Western.

Nach dem Ursprung ihres Sujets scheinen folgende Unterscheidungsmerkmale wesentlich:

- Theatralische Story
- Literatur-(Roman-)Verfilmung
- Gefundene Story
- Episodenfilm

Was die Form des Spielfilms und seine gestalterischen Ausdrucksmittel anbelangt, verfügt er über eine ganze Skala von Typen, die weitgehend der Klassifizierung des Schauspiels entsprechen. Das Spektrum reicht vom Drama bis hin zur Komödie, Groteske oder Klamotte. Die Übergänge sind fließend, und diese Typisierung impliziert zum Teil bereits Stilmittel. (Hier möchte ich auf das Kapitel Filmstil verweisen.)

### „Theatralische Story“

*Kracauer* hält die „theatralische Story“ für „unfilmisch“. Ihr Prototyp ist das Theaterstück. 1908 produzierte die damals junge französische Filmgesellschaft „Film d'art“ einen Film, der stark an historische Dramen erinnerte. *Méliès* glaubte, mit diesem Versuch das Kino in ein Kunstmedium vom Range des Theaters zu verwandeln. „So stieg das Kino aus der Unterwelt in die Regionen der Literatur und der Theaterkunst auf“ (*Kracauer*). Diese Bewegung hält im Prinzip bis heute an. Es gibt kaum einen Broadway-Erfolg, der nicht auch in Hollywood aufgegriffen wurde. Trotzdem sind diese Filme vorwiegend „verfilmte Theaterstücke“.

Die wichtigsten Eigenschaften der „theatralischen Story“ liegen in der starken Betonung menschlicher Charaktere und Beziehungen. Das hängt mit Möglichkeiten und Bedingungen der Bühne zusammen, die nur einen Teil „physischer Realität“ wiederzugeben vermag. „Große Menschenmengen lassen sich nicht in den Rahmen der Bühne zwingen; winzige Gegenstände gehen im Gesamtbild unter. Vieles muss ausgelassen werden, vieles ist weniger die wirkliche Sache als ein Ersatz, der auf sie hindeutet.“

Die Bühnenwelt ist eine schattenhafte Kopie der Welt, in der wir leben, sie bringt nur diejenigen Teile von ihr, die den Dialog und das Spiel und damit die Handlung tragen, der es notwendigerweise allein um rein menschliche Ereignisse und Erfahrungen geht. Das aber hemmt den Film. Die theatralische Story schränkt die angemessene Verwendung eines Mediums ein, das zwischen Menschen und toten Gegenständen keinen Unterschied macht“ (*Kracauer*).

Die kleinsten Elemente der theatralischen Story sind im Vergleich zu den für den Film zugänglichen Storyabschnitten „komplexe Einheiten“, die sich mit Rücksicht auf die Handlung nur begrenzt aufteilen lassen. Beim Theaterstück entwickeln sich so von Komplex zu Komplex Bedeutungszusammenhänge, die vom Fluss der Bilder weitgehend unabhängig sind. Die Suggestionskraft des Bildes nimmt in solchen Stücken ab: Unsere Phantasie wird hier in erster Linie auf „Storygehalte“ gelenkt, während das Bild zweitrangig ist und somit eine Art von „Bebilderungsfunktion“ erhält. Ein „zweckbestimmtes Ganzes“ (*Kracauer*) der theatralischen Story ist ein weiterer Hinderungsgrund für ihre filmische Umsetzung. Die Story muss „streng komponiert“ sein, eine in sich geschlossene Handlung darstellen. Der totalitäre Anspruch des Ganzen steht hier aber im Widerspruch zum Geist des Films, der „das Zittern der im Winde sich regenden Blätter“ einzufangen in der Lage ist.

Der französische Filmregisseur *Jacques Feyder* vertritt allerdings die Meinung, dass „alles auf die Leinwand übertragen werden kann, was sich in Bildern ausdrücken lässt“. Die so umgestaltete Story muss zwei schwer vereinbare Forderungen erfüllen: Einerseits muss sie komplexe Einheiten und Bedeutungszusammenhänge wiedergeben, andererseits kommt sie um die „Erweiterung in die Dimension physischen Daseins“ nicht herum. Das kommt wiederum einer Ausweitung der Handlung gleich.

Das führt nach *Kracauer* zu zwei Alternativen: Entweder überschattet die Handlungskomposition die filmische Erweiterung der Story, oder sie selbst beherrscht die ursprüngliche Handlung und damit den gesamten Film. Es handelt sich hierbei um ein nahezu unlösbares Dilemma. „Infolgedessen sind alle Versuche, die Storyform dem Kino dadurch anzupassen, dass man sie in Regionen hineindehnt, wo die Kamera zu Hause ist, bestenfalls Kompromisse“ (*Kracauer*). Trotzdem entstehen solche Filme immer noch. Ihre offensichtliche Beliebtheit ist allerdings kein Beweis für ihre „ästhetische Gültigkeit“. „Sie beweist nur, dass ein Massenmedium wie der Film dem ungeheuren Druck sozialer und kultureller Konventionen, kollektiver Geschmacksrichtungen und eingewurzelter Sehgewohnheiten Rechnung tragen muss – eine Kombination von Faktoren, welche Darbietungen begünstigt, die hochwertige Unterhaltung sein mögen, aber wenig mit Filmen zu tun haben“ (*Kracauer*). *Griffith* hat dies als Erster erkannt und in seinen Filmen beherzigt. Er verzichtete einfach auf die Verschmelzung der (prinzipiell unvereinbaren) filmischen und theatralischen Darstellungsformen.

### *Romanverfilmung*

„Wie der Film, so strebt auch der Roman danach, Leben in seiner Fülle darzustellen“ (*Kracauer*). Tatsächlich umfassen Romane „weite Gebiete der Realität“. Zahlreiche Filmtheoretiker sprechen von einer „auffallenden Ähnlichkeit“ zwischen Roman und Film. Wichtigste Gemeinsamkeit: Auch der Romanautor muss sich „von der Story freimachen“. Ist der Roman daher ein idealer Filmstoff?

Der französische Kunstphilosoph *Etienne Souriau* kommt in seiner Studie „Filmologie et esthétique comparée“ zum Ergebnis, dass der Roman vier formale oder struk-

turelle Eigenschaften aufweist, die sich einer Umsetzung in die Sprache des Films hartnäckig widersetzen. Es sind folgende Elemente des Romans, die *Souriau* für die „Hauptquelle sämtlicher Schwierigkeiten“ hält: die Faktoren Zeit, Tempo, Raum und Gesichtswinkel. Ich gehe nur auf den ersten und vierten Faktor kurz ein, da ich (ähnlich wie *Kracauer*) diese beiden Aspekte am wichtigsten finde:

- Zeit: Der Romanschriftsteller kann Geschehnisse unabhängig vom Faktor Zeit stattfinden lassen. Er kann z.B. Gegenwart und Vergangenheit beliebig miteinander verknüpfen, ohne das Zeitgefühl des Lesers zu verletzen. Der Film vermag das nicht. Was visuell dargestellt ist, „trägt unvermeidlich die Merkmale des Jetzt und Hier an sich“ (*Kracauer*). Bei vielen Romanverfilmungen greifen Regisseure notgedrungen auf die Rückblende zurück, die von den meisten Menschen jedoch als eine schwerfällige und den Zeitfaktor trotzdem störende Lösung angesehen wird.
- Blickwinkel: Während der Romancier seine Geschichte aus dem beliebigen Gesichtswinkel einer seiner Handlungsfiguren erzählen kann, ist der Film hierzu kaum in der Lage. Der Film kann allenfalls (etwa durch die subjektive Kamera) suggerieren. Der Unterschied zwischen Roman und Film ist in puncto Zeit und Blickwinkel dennoch nicht prinzipiell, sondern graduell. Die beiden Faktoren allein setzen der filmischen Bearbeitung des Romanstoffs keine unüberwindlichen Schwierigkeiten.

### *Geist – Materie*

Fast alle Romane schildern seelische Entwicklungen oder Seinszustände. *Kracauer* sieht im Roman deshalb vorwiegend ein „geistiges Kontinuum“, das sich dem Zugriff des Mediums Film entzieht. Warum? Für diese geistigen Bestandteile gibt es meist keine physischen filmgerechten Darstellungsformen. Das „geistige Kontinuum“ kann also niemals in seiner Gesamtheit visuell dargestellt werden, sondern höchstens durch „physische Gegebenheiten, die zu ihm führen“. Der Roman ist demnach keine sehr filmgerechte Sujetform.

### *„Gefundene Story“*

„Der Ausdruck gefundene Story, bezieht sich auf alle Storys, die im Material der gegebenen physischen Realität gefunden werden. Wenn man lang genug auf einen Fluss oder einen See blickt, entdeckt man im Wasser gewisse Muster, die eine Brise oder eine Strömung erzeugt haben mag. Gefundene Storys gleichen diesen Mustern. Da sie weniger erdacht als entdeckt werden, gehören sie zu Filmen mit dokumentarischen Intentionen“ (*Kracauer*). Sie stellen hiermit das Gegenteil der „theatralischen Story“ dar.

Zahlreiche Filmklassiker praktizierten die Methode der „gefundenen Story“ mit großem Erfolg: *D. W. Griffith* improvisierte in „Geburt einer Nation“. Auch *Rossellini* dient die „unausgebildete Story“ lediglich als Leitfaden (Deutschland im Jahre Null). Und auch *Fellini* wollte sich „von einer gut geschriebenen Story keine Fesseln anlegen lassen“: „Wenn ich alles von Anfang an wüsste, wäre ich nicht mehr daran

interessiert, es zu tun. So kommt es, dass ich, wenn ich mit einem Film beginne, noch nicht sicher bin, wo und mit welchen Schauspielern ich ihn drehe. Weil für mich Arbeit an einem Film dasselbe ist wie zu einer Reise aufbrechen. Und das Interessanteste an einer Reise ist, dass man unterwegs entdeckt.“

### „Episodenfilm“

Episode ist nach *Webster* „eine Gruppe von Ereignissen, die sich aus einer größeren Serie, etwa der des persönlichen Lebens, der Geschichte oder der Schöpfung, deutlich und gewichtig herausheben“. Ein Merkmal der Episoden besteht darin, dass sie „aus dem von der Kamera suggerierten Fluss des Lebens auftauchen und wieder darin verschwinden“ (*Kracauer*). Die Grenzen zwischen dem Episodenfilm und „dramatisiertem Dokumentarfilm“ sind fließend. Es gibt jedoch zwei gewichtige Unterscheidungsmerkmale:

- Die Episode kann völlig frei erfundene Handlungen enthalten.
- Sie muss sich nicht auf die für das Leben und die Umwelt typischen Ereignisse und Situationen beschränken.

Es gibt verschiedene Typen von Episodenfilmen. Sie bestehen entweder aus:

- einer einzigen Episode oder episodenhaften Einheit,
- einer aneinander gereihten Kombination einzelner Episodeneinheiten, oder aus
- verschiedenen Episodeneinheiten, die zu einer homogenen Story zusammengefügt sind.

Die letztgenannte Form des Episodenfilms entspricht den Eigenschaften des Mediums Film am weitgehendsten.

### „Tatsachenfilm“

Die zweite große Filmgattung stellt der Tatsachenfilm dar. Er unterscheidet sich vom Spielfilm vor allem dadurch, dass er „erdichteten Geschehnissen Material vorzieht, das aus unverfälschten Fakten besteht“. Nach *Kracauer* unterscheiden wir zwischen folgenden drei Kategorien des Tatsachenfilms:

- Wochenschau (Nachrichtenfilm)
- Dokumentarfilm (einschließlich „Untergattungen“ wie Reisefilme, wissenschaftliche Filme, Lehrfilme usw.)
- Kunstfilm (Filme über Kunst)

Die meisten Tatsachenfilme besitzen ein dokumentarisches Gepräge. Sie konzentrieren sich auf wirkliches, physisches Dasein. „Obwohl die Wochenschau und der Dokumentarfilm darin übereinstimmen, dass sie der realen Welt zugewandt sind, unterscheiden sie sich doch in ihrer Einstellung zu ihr. Die Wochenschau zeigt auf kurze und neutrale Art Tagesereignisse, die angeblich von allgemeinem Interesse sind, während Dokumentarfilme das natürliche Material zu verschiedenen Zwecken verarbeiten und sich daher von unbeteiligten Bildreportagen zu flammenden sozialen Manifesten erstrecken mögen“ (*Kracauer*).

Tatsachenfilme beleuchten nur einen Teil des Gesamtgeschehens. Wochenschauen (Nachrichtenfilme) und Dokumentarfilme vernachlässigen meist das Individuum und seine inneren Konflikte und konzentrieren sich vielmehr auf die Darstellung allgemeiner Ereignisse in der Welt, in der wir leben. Nach *Rotha* hängen Dokumentarfilme von dem Interesse des Individuums an seiner Umwelt ab. Wenn Menschen darin auftreten, dann sind sie dem Hauptthema untergeordnet. Ihre privaten Leidenschaften und Quengeleien sind von geringem Interesse. Der Tatsachenfilm stellt demnach nicht alle Aspekte der physischen Realität dar.

## Dokumentarfilm

Die Anhänger des „filmischen Impressionismus“ und des „Cinéma pur“ sehen im Dokumentarfilm die reinste Form des Films. Er wird als „Überbegriff für Cinéma vérité, Free Cinema, Uncontrolled Cinema, Kulturfilm und Nonfictionsfilm“ angesehen (Lexikon der audiovisuellen Bildungsmittel). Nach dem Zweck des jeweiligen Dokumentarfilms unterscheidet *Franz Zöschbauer* zwischen Filmbericht, Wochenschau, Archivfilm, Filmportrait und biografischem Film.

Diese Filmgattung soll „die Wirklichkeit beobachten und in eindrucksvolle, dramatische Form gekleidet werden“ (*J. Grierson*). Einer der Väter des Dokumentarfilms, der amerikanische Regisseur *Robert Flaherty*, wollte mit seiner Hilfe „Dinge beobachten und prüfen“ (*Nanook of the North, Louisiana Story*).

Mit dem Dokumentarfilm wurden dem Zuschauer neue Gebiete erschlossen („Menschen unter Haien“ von *Hans Hass*, „Le monde du silence“ von *Cousteau*). Naturgemäß kann der Dokumentarfilm auch sehr pädagogisch aufklärend wirken. Das ist in starkem Maße bei sozialkritisch engagierten Dokumentaristen der dreißiger Jahre in Amerika geschehen.

### *Problematik der Gattung*

„Die Problematik des Dokumentarfilms liegt vor allem darin, dass es die Evidenz des Natur-Dokumentarischen nicht gibt. Denn die dokumentarische Wiedergabe der Wirklichkeit ist abhängig vom ideologischen Standpunkt des Filmdokumentaristen. Dieser bestimmt weitgehend die Auswahl der Objekte sowie die Anordnung und Interpretation des aufgenommenen Materials“ (*Zöschbauer*).

### *Pädagogische Aufgaben*

Gegenüber dem Dokumentarfilm besteht nach *Zöschbauer* eine doppelte pädagogische Aufgabe. Erstens geht es ihm um Erziehung mit Hilfe des Dokumentarfilms mit folgender Zielsetzung:

- Die Wirklichkeit „pädagogisch zugänglich und fruchtbar zu machen, die nur durch den Dokumentarfilm zugänglich gemacht werden kann“.
- Die gesellschaftskritischen Aussagen des Films zum Gegenstand der Aussprache zu machen. „Die ideologischen Hintergründe dieser Hintergründe sind zu erkennen, und im Hinblick auf ein entsprechendes Engagement ist die kritische Aus-

einandersetzung mit ihnen herbeizuführen. Dabei kann auch die Frage geklärt werden, inwieweit die im jeweiligen Dokumentarfilm in Erscheinung tretende Art von Geistigkeit einer typischen Strömung der Gegenwart entspricht und welchen Aufforderungscharakter sie enthält“.

- Die Selbst- oder Fremddarstellung von Personen zum Anlass zu nehmen, diese und sich selbst besser zu kennen und verstehen zu lernen. „So kann der Dokumentarfilm durch die in ihm angesprochene Selbstfindungsproblematik Hilfe zur Selbstfindung und Selbstwerdung des einzelnen sein“.

*Zöchbauer* hält ferner eine „Erziehung zum Dokumentarfilm“ für erforderlich. Beachtenswert sind nach seiner Ansicht folgende Problemkomplexe:

- Wie können indirekte Wertungen vorgenommen werden (Wahl, Größe, Dauer der Einstellung, Blickrichtung und Bewegung der Kamera, Transfokator-Effekte, Simultanmontagen mit Symbolen, Analogie- oder Kontrastmontagen und Kommentargestaltung)?
- Wie können Verschleierungen durch entsprechende Bildauswahl im Sinne der „Personalisierung und Intimisierung“ (*H. Holzer*) des politischen Geschehens vorgenommen werden?
- Wie sind verborgene Tendenzen, Freund-Feind-Schemata und ideologische Verzerrungen zu erkennen (Vereinfachung, Verallgemeinerung, Stereotypisierung, Wirklichkeitsreduktion)?

### *Reportage*

Nach *Kracauer* gibt es, grob gesehen, „zwei Gruppen von Dokumentarfilmen. Die einen entsprechen der filmischen Einstellung, während sich die anderen nicht an sie kehren.“ Lediglich in der ersten Gruppe fungieren Bilder als Hauptquelle der Mitteilung. Viele solche Filme sind deshalb schlichte Reproduktionen eines Teilbereiches unserer Umwelt, denn die Objektivität kann meist nur mit Schwächen bei „Intensität und Originalität“ erkaufte werden.

Der englische Dokumentarfilm „Housing Problems“, ein „Werbefilm für besseres Wohnen“ (*Kracauer*), ist ein Paradebeispiel für eine außerordentlich simple filmische Umsetzung. Schwerpunkt des Films: Hausfraueninterviews in den Londoner Slums. Ihre Ungekünsteltheit steht jedoch im Einklang mit dem Charakter des Films. „Was zählt, ist Wirklichkeitstreue, und es ist genau die Schnapsschussqualität der Bilder, die sie als authentische Dokumente erscheinen lässt. Eine ästhetisch eindrucksvollere Darstellung der Slums hätte in der Tat den beabsichtigten Effekt insofern beeinträchtigen können, als sie den Zuschauer veranlasst hätte, den Film mehr als einen subjektiven Kommentar, denn als einen unvoreingenommenen Bericht entgegenzunehmen. Die eher banale Fotografie in „Housing Problems“ ist ein Ergebnis bewusster Zurückhaltung seitens der Regisseure“ (*Kracauer*). *Graham Greene Anstey*: „Prachtvoll unberührt von ästhetischer Begierde“. Es handelt sich hier um eine kunstlose Fotografie, eine „Hinwendung von ästhetischer Verfeinerung zu fotografischer Schlichtheit“.

*Kracauer* meint allerdings, dass diese Zurückhaltung nicht immer eine Tugend sein muss. „Es gibt Filme, die einen Übergang zwischen neutralen Berichten und mehr persönlichen Lesarten darstellen.“ Er nennt etwa „In the Street“ (Dokumentarfilm über New York City), dem er einen „gefühlbetonten Charakter“ bescheinigt.

### *Formale Beziehungen*

Die Folgen eines „konsequenten Formalismus“ verdeutlicht *Walter Ruttmanns* Film „Berlin – Symphonie einer Großstadt“. Er besitzt viele Voraussetzungen für einen guten Dokumentarfilm. Seine Straßenaufnahmen zeugen von einem „bewundernswerten Sinn für fotografische Eindrücke“. Der „Oberflächencharakter“ des Films veranlasste aber *Fiotha* zu einer herben Kritik. Und auch *Kracauer* urteilt negativ: „Um seine Querschnitte durchs Berliner Alltagsleben zu komponieren, reiht Ruttmann Aufnahmen aneinander, die sich in Form und Bewegung ähneln; oder er bedient sich grober sozialer Kontraste als eines Bindemittels; oder er verwandelt, nach der Art von ‚La marche des machines‘, Teile sich bewegender Maschinen in beinahe abstrakte rhythmische Muster. Eine Montage, die den Nachdruck auf Analogien, extreme Gegensätze und Rhythmen legt, muss aber notwendigerweise die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Substanz der Bilder zu ihren formalen Eigenschaften hinlenken“.

### *Vorrang „geistiger Realität“*

Sehr oft geht es Dokumentarfilmregisseuren leider ausschließlich um „Dinge intellektueller oder ideologischer Art“. In solchen Fällen behauptet „die geistige Realität den Vorrang vor der physischen“ (*Kracauer*). Sogar *Eisenstein* war zeitweise von der Idee eines „intellektuellen Kinos“ besessen. Die Verfilmung von *Marx’s Kapital* sollte den Gipfel seiner Intention darstellen.

Beispiel: „Our russian ally“ aus der kanadischen Dokumentarfilmserie „World in action“ (*Grierson*). Hier wurde aktuelle Information mit Propagandabotschaften durchsetzt. *Kracauer* prangert deshalb eine Passage aus dem Film an. Das Bild zeigt einige endlose Einstellungen von russischen Soldaten und Panzern. Der Kommentar hat indes mit dem Bild kaum noch etwas gemein: „Von den Schützengraben von Leningrad bis zu den Toren von Rostow standen sie während des bitterkalten Winters 1941 in Waffen.“

Den ganzen Winter hindurch schrieben sie in den blutgetränkten Schnee ein Kapitel von Heldentum, auf das die größten Armeen der Geschichte stolz sein könnten. Und was auch immer geschehen mag an dieser dreitausend Kilometer langen Kampf-front, wo die titanischen Heerscharen des Hakenkreuzes und des roten Symbols des Mutes um die Herrschaft über ein Sechstel der Erdoberfläche kämpfen, Russland weiß, dass seine wahre Macht nicht nur in seinen Waffen und seiner Ausrüstung liegt, sondern in der inneren Moral des Volkes.“ Der sowjetische Film verfügt über zahllose vergleichbare Beispiele.