

Wahrheit und Imagination im Film

von Christof Wolf SJ

Seit den Anfängen der Filmgeschichte übt das ‚bewegte Bild‘ eine Faszination aus. Der russische Filmemacher Andrej Tarkowski (1932–1986) nannte Filme „versiegelte Zeit“.¹ Damit wird bereits eine wesentliche Dimension erfasst. Wie kein anderes Medium kann der Film in zwei Stunden die Lebensgeschichte eines Menschen erzählen und vor allem bewahren. Wie ist das möglich? Was zeichnet eine gut gefilmte Geschichte aus und warum ist sie faszinierend? Gibt es ein spezifisches Wissen, eine Erkenntnis, die wir nur aus Geschichten lernen können? Der erste Abschnitt des folgenden Beitrags beginnt mit der Frage nach dem Zusammenhang von Storytelling und Selbsterkenntnis. Anschließend wird der Wahrheitsanspruch von Filmen erörtert und danach gefragt, wie Filme funktionieren. Gibt es ein Rezept für eine gute Geschichte? Die Abschlussüberlegungen widmen sich dem Thema ‚Film und Imagination‘ und diskutieren, wie die Dramaturgie des Films uns hilft, authentisch zu leben.

1. Geschichten und Selbsterkenntnis

Werke der Cinematographie bieten eine besondere Form des immersiven Erlebens. Ursprünglich vor allem für das Kino produziert², verschaffen Filme und Serien neuen Präsentationsplattformen mittlerweile einen regelrechten Boom³. Der Mensch erlebt sich also in besonderer Weise als zum Film hingezogen. Der Philosoph Peter Bieri beschreibt den Prozess der Selbsterkenntnis eines Menschen als Prozess des fiktiven Erzählens:

„Wir spüren, dass wir hier mehr über die Innenwelt von Menschen erfahren als durch Berichte über wirkliche Begebenheiten. Fiktive Figuren, gerade weil sie die besondere literarische Dichte besitzen, laden zu Identifikation und Abgrenzung ein, und dadurch werden sie zu einem Medium der Selbsterkenntnis. [...] Wenn es darum geht, die inneren Konturen und die inneren Möglichkeiten meines Lebens zu erkunden, dann sind solche Exerzitien der einführenden Fantasie von unschätzbarem Wert. Vor allem aber ist das Schreiben eines erzählerischen Textes eine reiche Quelle der Selbsterkenntnis.“²

¹ Andrei Tarkowski, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen übersetzt von Hans-Joachim Schlege, Berlin – Frankfurt am Main 1985.

² Die Anzahl der weltweiten Filmproduktionen, die zur Erstaufführung in Kinos bestimmt sind, stagniert seit 2008 bei ca. 6500 Filmen im Jahr – vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Filmproduktion> [abg. am: 21.07.2024].

³ Die unzähligen Fernsehfilme und Filme der kommerziellen Streaminganbieter wie Netflix, Disney+ etc. so wie auf jedermann zugänglichen Plattformen wie Youtube und Vimeo sind in der erwähnten Statistik nicht mitgezählt.

² Peter Bieri, *Wie wollen wir leben? Über das eigene Leben selbst bestimmen können – das Verlangen nach Würde und Glück*, St. Pölten – Salzburg 2011, 23.

Das gilt besonders beim Aufkommen innerer Konflikte, die sich unter anderem dann einstellen, wenn

„unser Leben und unser Empfinden nicht mehr zusammenpassen. Wir müssen uns dann neu sehen und verstehen lernen, um die Krise überwinden und weitermachen zu können. [...] Doch es gibt noch andere Gründe, nach ihr [sc. der Selbsterkennnis; C. W.] zu suchen. Wir kennen ein Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit, nach intellektueller Redlichkeit: Wir möchten unser Leben nicht hinter einem Schleier von Täuschungen und Selbstbetrug leben.“³

Wann immer wir von uns erzählen, tun wir das nicht in Form eines Berichts, sondern in Form von Geschichten, und nie erzählen wir exakt dieselbe Geschichte. Je nach Kontext und Gegenüber lassen wir Details weg oder fügen neue hinzu. Wir möchten, dass unser Leben wie eine gute Geschichte ist, in der wir uns als Protagonisten wohlfühlen, da wir, besonders wenn wir durch existenzielle Sinnkrisen gehen, spüren: Ich habe ein Lebensziel, ich lebe ein gelingendes, erfülltes, authentisches Leben.

Ein guter Film, sagt man, enthält immer eine gute Geschichte. Wie lernen wir nun aus einer guten (Film-)Geschichte? Gibt es eine besondere Form der Erkenntnis von Wahrheit in einer Geschichte? Dazu müssten wir etwas von und über die Träger der Geschichte, die Personen lernen können.

Die Philosophin Eleonore Stump nennt diese Art des Wissenserwerbs „Zweite-Person-Perspektive“⁴. Es gibt offensichtlich ein Wissen, das wir weder aus der Erste-Person-Perspektive noch aus der Dritte-Person-Perspektive erwerben können. Die Wahrheit über Personen wird nicht in propositionalen Theorien über diese, sondern in besonderer Weise über Bilder und Narrative entdeckt. Wenn wir anderen Menschen etwas über uns mitteilen möchten, erzählen wir unsere Geschichte. Weil das Erzählen von Geschichten nicht bloß für die Märchenstunde gedacht ist, sondern sich für uns mit einer existenziellen Erfahrung, nämlich unserer eigenen Biografie, durch mannigfaltige Bezüge verbindet, finden wir Geschichten von Anderen vor allem dann spannend, wenn sie uns Fenster aufstoßen, um uns Aussichten zu zeigen, die wir von allein kaum zu entdecken gewagt hätten. Wie reizvoll ist es doch, sich in die Situation eines Andern hineinzuversetzen, ohne es in der Realität tun zu müssen. Im Roman und besonders im langen Kinofilm tauchen wir in verschiedene Lebenswelten ein, können dort sogar mehrere Tode sterben, ohne dass wir im wirklichen Leben mit Konsequenzen zu rechnen haben.

Diese Erfahrung geht nicht spurlos an uns vorbei. Die Seherfahrung verändert uns, sie verwandelt unser Bild von uns selbst. Einen interessanten Ansatz haben die Autoren Gudula Ritz-Schulte und Alfons Huckebrink in ihrem Buch „Autor des eigenen Lebens werden“⁵. Sie fragen sich, was ein Mensch von fremden Biografien und Autobiografien lernen kann. „Der Leser kann so nicht nur etwas über Psychologie, Literatur und Philosophie er-

³ ebd., 26.

⁴ Eleonore Stump, *Wandering in Darkness. Narrative and the Problem of Suffering*, Oxford 2010.

⁵ Gudula Ritz-Schulte; Alfons Huckebrink, *Autor des eigenen Lebens werden. Anleitung zur Selbstentwicklung*, Stuttgart 2012.

fahren, sondern auch über sich selbst. Die Leser können z. B. verstehen, wie trotz ungünstiger werdenden Bedingungen in der Gesellschaft ein authentisches und selbstbestimmtes Leben möglich sein kann.“⁶ Wenn andere Menschen das schaffen, warum nicht auch ich?

2. Wahrheit im Film

Die Diskussion um die Wahrheit im Film ist so alt wie der Film selbst. Heutiger Konsens ist, dass es im Film keine objektive Wahrheit gibt, vielmehr der Film immer vermittelte Wahrheit ist. Das gilt auch für die non-fiktionalen Formate.

Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer hat versucht, in seiner Filmtheorie von 1960 „Die Errettung der äußeren Realität“⁷ als Besonderheit des Films zu etablieren: Filme, die ihrem Medium gerecht werden, zeigen uns die Wirklichkeit so, wie sie ist. Aber diese These lässt sich meines Erachtens nicht aufrechterhalten. Zum einen greift der technische Apparat, die Kamera, wesentlich bei der Vermittlung ein (Filmgrammatik, Bild-Konventionen und Bild-Schnitt), zum anderen greift der Filmemacher mit den heutigen Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung und Spezialeffekte so raffiniert ein, dass wir computergenerierte Effekte oder Bilder für real bzw. wahr halten.

In Martin Scorseses Filmbiografie „The Irishman“ (2019) umspannt die Handlung drei Jahrzehnte. Im Rückblick von 2003 erzählt Francis Joseph „Frank“ Sheeran (gespielt von Robert De Niro), ein irischstämmiger Amerikaner, was im Jahr 1975 geschah, in welchem er entscheidend am Verschwinden des legendären US-Gewerkschaftsführers Jimmy Hoffa beteiligt gewesen sein soll. Mit Hilfe von KI wurde das Gesicht Robert De Niro, der beim Dreh 75 Jahre alt war, wie auch die Gesichter anderer Darsteller nachträglich verjüngt, so dass für die Szenen des Rückblicks keine 28 Jahre jüngeren Doubles gecastet werden mussten.

Die Filmgrammatik⁸ sowie Bild- und Schnittkonventionen bestimmen die Machart eines Films⁹. Welcher Bildausschnitt wird gewählt? Ist es eine Großaufnahme, Nahaufnahme, Halbtotale, Totale oder Supertotale? Aus welcher Perspektive der Kamera wird die Geschichte erzählt: Normalperspektive¹⁰, Untersicht, Obersicht? Wie ist die Kamerabewegung der Bildeinstellung: Stationär, Links-Rechts-Schwenk, Oben-Unten-Schwenk? Wie

⁶ ebd., 13.

⁷ Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1985.

⁸ Vgl. dazu Hans Beller, Filmediting/Filmmontage/Filmschnitt. Berufsbild: Cutter/Schnittmeister, in: Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, hg. v. Hans Beller, München ³1999, 78–83, und Michael Schaudig, Abbildungsvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion, in: Klaus Kanzog (Hg.), Einführung in die Filmphilologie, mit Beitr. von Kirsten Burghardt u. a., München ²1997, 163–183.

⁹ Das schließt ein absichtliches Brechen dieser Konventionen und Regeln nicht aus. Ein Film ist immer eine künstlerische Gesamtleistung eines ganzen Teams von Autorin, Regisseur, Schauspielerinnen und Schauspieler, Schnittmeisterin, Tonmeister und Beleuchter, digitalen Künstlern. Wer sich einen Filmabspann eines Kinofilmes anschaut, dann sind das hier nur eine kleine Auswahl der Film-Gewerke. Oft sind es mehrere tausend Leute.

¹⁰ Die Normalperspektive kommt unserer Wahrnehmung der Welt am nächsten. Die Kamera wird auf Augenhöhe platziert. Wenn man aus der Perspektive des Protagonisten schaut, wird diese Einstellung auch als „subjektive Einstellung“ bezeichnet.

ist die Bewegung der Kamera selbst: Stativ, Kamerafahrt, Körperstativ, Handkamera etc.? Wird der Bildausschnitt verkleinert, vergrößert? Wie wird der Raum dargestellt? So wird etwa bei Verwendung eines Telefoto-Objektivs der Raum stark komprimiert. Wird mit Schärfentiefe gearbeitet (Vorder-, Mittel- bzw. Hintergrund), so dass nur der Protagonist, die Protagonistin oder ein bestimmtes Objekt im Fokus ist? Diese kreativen Möglichkeiten der Bildgestaltung dienen dazu, eine bestimmte Aktion in Szene zu setzen und eine bestimmte Emotion zu vermitteln und zu verstärken. So wirken die Protagonisten bei leicht untersichtigen Interviewaufnahmen kraftvoller und überzeugender und umgekehrt bei leichter Obersicht kleiner und unsicher. Die Art, wie jemand in Szene gesetzt wird, hat eine unmittelbare Auswirkung darauf, wie ich mit dem Protagonisten fühle, ob ich ihn sympathisch oder unsympathisch finde. Wird Licht eingesetzt und auf Make-up verzichtet, so erscheint durch die natürliche Feuchtigkeit der Haut der Protagonist sehr unvorteilhaft, als ob er stark schwitzen würde. Gleichgültig was er inhaltlich sagt, das Publikum wird ihn nicht sehr sympathisch finden. Bei einer Dokumentation über die SED-Geschichte¹¹ in der DDR wurden zwei Experten interviewt. Der Kollege aus dem Osten saß in seinem typischen braunen Trainingsanzug auf einer Couch. Die Kameraperspektive zeigte ihn von oben, und es war offensichtlich auf Make-up verzichtet worden. Der Kollege aus dem Westen, mit Anzug und Krawatte und Make-up, wurde auf Augenhöhe gezeigt und vor einer Bücherwand. Diese Inszenierung war bestimmt nicht zufällig, sondern von der Regie so in Szene gesetzt.

Zu der Gestaltung durch die Kamera beim Dreh kommt bei der Erstellung eines Filmes noch der Filmschnitt dazu. Wie und in welchem Rhythmus ist ein Film geschnitten? Actionszenen werden zum Beispiel gern sehr schnell und dynamisch geschnitten. Es wird Unterschieden zwischen Schnitten in Relation zur Bildachse oder zur Handlungssachse. Ein ‚cut-in‘ ist ein Schnitt bei Einhaltung der Bildachse, das heißt ein Bildsprung von einer Einstellungsgröße zu einer kleineren, unter Beibehaltung der räumlichen Kontinuität. Ein sogenannter ‚cut-back‘ ist die Gegenbewegung, von einer kleineren Einstellungsgröße zu einer größeren, zum Beispiel von einer Nahaufnahme zu einer Halbtotale. Bei sehr emotionalen Szenen wird gern eine kleinere Einstellungsgröße wie eine Nahaufnahme gewählt. Man möchte ganz nah an der handelnden Person sein. Bei Einhaltung der Handlungssachse gibt es das Schuss-Gegenschuss-Prinzip (shot/reverse-shot), den ‚over-the-shoulder-shot‘, den Blick über die Schulter des einen Protagonisten auf den anderen, und den ‚point of view-shot‘, die subjektive Kamera. Hier nimmt die Kamera die Position des Protagonisten ein. Bildachse der Kamera und Blickachse des Protagonisten sind identisch. Das kennen wir vor allem bei Dialogszenen. Um hier nicht zu technisch zu werden: Es gibt Schnittarten, welche die Bild- bzw. Handlungssachse überspringen (cut-away, match cut und jump

¹¹ „Sozialistische Einheitspartei Deutschlands“. Im Zuge der Wende und friedlichen Revolution in der DDR 1989/90 verlor die SED ihre Stellung als herrschende Staatspartei, gab sich ein neues Programm und benannte sich im Dezember 1989 zunächst in „Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – Partei des Demokratischen Sozialismus (SED-PDS)“, am 4. Februar 1990 dann in „Partei des Demokratischen Sozialismus (PDS)“ um. Aus ihr entstand 2007 durch Verschmelzung mit der „Arbeit & soziale Gerechtigkeit – Die Wahlalternative (WASG)“ die Partei „Die Linke“, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Sozialistische_Einheitspartei_Deutschlands [abg. am: 22.07.2024].

cut), Zwischenschnitte, Inserts¹² etc. und natürlich noch mehr Stilmittel und Techniken, wie man Filme erzählt. Aber allein diese Beschreibungsvariablen zeigen: Die gefilmte äußere Realität wird im Schaffensprozess immer gestaltet und verändert. Sie ist also immer vermittelte Realität.

Auch wenn die Wahrheit im Film immer subjektiv bleibt, so stellt es ein wichtiges Qualitätskriterium dar, ob der Film seinem Subjekt, der Geschichte und dem Genre wahrhaftig entspricht. So schreibt die Philosophin Eleonore Stump:

„[J]e exzellerter eine fiktionale Erzählung ist, desto tiefer und aufschlussreicher ist das Wissen über Personen, das sie vermitteln kann. Menschen, die sich über billige Kriminalgeschichten oder seichte Liebesromane beschweren, sind nicht verärgert darüber, dass die Geschichten falsche Behauptungen enthalten. Sie reagieren vielmehr auf das Versagen der Geschichten, was das Wissen bzw. Kennen von Personen betrifft. Solchen Geschichten fehlt das, was man in Bezug auf die Menschen, die sie darstellen, als ‚Wahrhaftigkeit‘ bezeichnen könnte. Umgekehrt, wenn ein Roman als Erzählung erfolgreich ist, wird der Erfolg des Romans zumindest teilweise auf die so verstandene Wahrhaftigkeit zurückzuführen sein“¹³

3. Ton-Gestaltung und Musik im Film

Ein oft unterschätztes filmisches Mittel in der Produktion und Rezeption von Filmen ist die Tongestaltung und die Musik. Überraschenderweise ist der Ton oft wichtiger als das Bild. Wenn ich klar und deutlich hören kann, ist es weniger wichtig, was ich sehe.¹⁴ Auch eine Wackelkamera ist akzeptabel. Aber nicht umgekehrt. Wenn ich nichts hören kann, hilft mir das Bild oft auch nicht, um zu verstehen, was genau passiert. Wer keinen Horrorfilm aushalten kann, braucht nur einmal den Ton auf stumm zu schalten – sofort ist die erlebte Gefahr und damit die Spannung weg. Ist der Ton wieder da, bekommt man Gänsehaut. „Music always wins“, heißt es zu Recht. Sie entscheidet über die emotionale Qualität der Szene, egal was und wie es gesagt wird. Ein Musikstück hat in der Regel eine Grundstimmung, es kann heiter oder traurig sein. Selten wechselt die emotionale Stimmung im selben Stück. Das bringt aber eine große Herausforderung mit sich, denn die menschliche Stimme kann erstaunlich schnell wechseln zwischen einem traurigen emotionalen Moment und einem sehr freudigen. Wenn ich beiden Momenten dasselbe Lied unterlege, ist der Emotionswechsel aber nicht spürbar. Dabei ist der Wechsel von Emotionen entscheidend für unser Mitfeiern und unsere Identifikation mit einem Protagonisten.

Wenn man viele vor allem selbstproduzierte Filme, aber auch sogenannte Imagefilme von Agenturen auf Youtube anschaut, so ist dort in der Regel einfach irgendeine lizenfreie Musik unterlegt, die emotional nichts mit dem erzählten Inhalt zu tun hat. Deshalb fällt es uns auch schwer, dem Inhalt zu folgen oder uns daran zu erinnern. Oft werden wir auch

¹² Vgl. dazu Hans Beller, Filmediting (wie Anm. 8), 78–83.

¹³ Eleonore Stump, Zur Wahrhaftigkeit von Erzählungen, in: MThZ 75 (2024) 355–369, hier 357; vgl. auch dies., The Image of God. The Problem of Evil and the Problem of Mourning, Oxford 2022, 151.

¹⁴ Wie unser Gehirn das Bild verarbeitet, ist ein sehr komplizierter Prozess und wenn ich die Augen schließe, dann ist das Bild weg. Der Ton geht direkt ins Stammhirn und es ist sehr schwer bzw. unmöglich – wenn er nur laut genug ist – ihn „abzuschalten“.

von solchen Filmen „zugetextet“. Es gibt dann überhaupt keine Zeit, etwas zu verarbeiten, das heißt, mich mit meiner Emotion dazu in Beziehung setzen zu können. Kaum jemand ist in der Lage, den Inhalt von Filmen dieser Art zu erzählen bzw. zu erinnern. Viele kennen Youtuber und ihre Formate, die ohne Punkt und Komma daherkommen. Oft wird behauptet, das sei nur eine Frage der Sehgewohnheit. Das kann man mit gutem Grund bezweifeln. Wenn das wirklich die Königsklasse der filmischen Gestaltung wäre, warum gibt es dann keine Kinofilme dieser Art? Hollywood hätte doch längst alles kommerziell Erfolgreiche kopiert.

Bei großen Kinofilmen, vor allem aus amerikanischer Produktion, wird ja gerade viel Geld für Musik ausgegeben. Dann wird exakt auf die Emotion in der Szene hin komponiert. Ein Meister dieser Kompositionstechnik ist der australische Regisseur Peter Weir. In der „Truman Show“ (1998) adoptiert eine Firma einen Waisenknaben und lässt um ihn herum ein riesiges Studio bauen, das man sogar aus dem Weltall noch erkennen kann. Alles, auch Trumans Freundin, ist für das Publikum und für Truman inszeniert. Truman ist der Einzige, der alles für real hält, er ist der einzige ‚true man‘. Am Ende zieht Truman dann doch die Freiheit dem um ihn herum gebauten Paradies vor. Wenn man die Szenen genau analysiert, wird hier meisterhaft das Spiel der Emotionen durchexerziert. Von Anfang an wissen wir um diese Doppelwelt. Und wir sind natürlich neugierig, ob Truman es schaffen wird, aus dieser Kunstwelt auszubrechen. Da fährt Truman zum Beispiel zur Arbeit. Er ist gut gelaunt und wird aus einer Spionage-Kamera, die im Inneren seines Autos versteckt ist, stark untersichtig gezeigt. Dann fällt plötzlich aus dem strahlend blauen Himmel ein Scheinwerfer herunter, der ihn fast erschlagen hätte. Das Publikum weiß, das Ganze ist eine Show – aber Truman weiß es eben nicht. Später wird im Autoradio gemeldet, dass ein Flugzeug Ladung verloren habe. Diese Dissonanz zwischen dem Wissen des Zuschauers und dem Wissen des Protagonisten im Film hat Alfred Hitchcock als „Suspense“¹⁵ bezeichnet. Sie ist ein wichtiges Mittel, um die Illusion der Film-Kontinuität aufrecht zu erhalten. Die Truman Show ist einer der wenigen Filme, die dieses Mittel des Suspense auch auf die Dramaturgie der Filmmusik überträgt. Die Musik im Truman-Film oszilliert zwischen zwei Polen. Einmal ist es für das Publikum eben Filmmusik, die das Erzählte emotional unterlegt. Dann wieder ist uns bewusst, dass hier Musik verwendet wird, um eine bestimmte Emotion *bei uns* zu erzeugen. Es ist inszenierte Musik und zugleich Filmmusik. Dennoch lässt diese Doppelfunktion das Publikum aber nicht aus der Filmgeschichte fallen.

4. Verlangsamung

Maryanne Wolf hat in ihrem Buch „Reader, Come Home: The Reading Brain in a Digital World“¹⁶ gezeigt, dass wir zwei Arten des Lesens kennen. Beide sind mit verschiedenen

¹⁵ Alfred Hitchcock erklärt im AFI Seminar 1970 wie man einer Szene emotionale Spannung verleiht, in: https://youtu.be/DPFsuc_M_3E?si=LP8tRCv-NjscZDoV [abg. am 22.07.2024] und den Unterschied von Geheimnis und Suspense, in: https://youtu.be/-Xs111uH9ss?si=o1HOHXdQjoL684_J [abg. am 22.07.2024]

¹⁶ Maryanne Wolf, Reader, Come Home. The Reading Brain in a Digital World. Harper 2018.

Gehirnzuständen verbunden. Da ist einerseits das Lesen am Bildschirm. Hier ist unser Gehirn schneller getaktet. Es geht darum, so viel Information wie möglich in kürzester Zeit aufzunehmen und zu verarbeiten. Doch die Schnelligkeit hat ihren Preis. Wir empfinden keinerlei Mitgefühl, wir können nur reine Information verarbeiten. Die zweite Weise ist langsamer und stellt sich ein, wenn wir ein Buch haptisch in die Hand nehmen. Damit einher geht Empathiefähigkeit. Ich kann mich auf fremde (Lebens-)Welten einlassen, ja sogar meine Ansichten korrigieren. Wenn es stimmt, dass ich mich durch Geschichten-Erzählen selbst erkennen, verändern und korrigieren kann, dann ist die Verlangsamung eine Voraussetzung für diesen Prozess. Es geht nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen. Es ist ja durchaus sinnvoll, mit all den vielen E-Mails rasch fertig zu werden. Man versteht auch sofort, warum man keine Konflikte per E-Mail austragen sollte – mangels Empathie können wir die Emotionen nicht angemessen formulieren oder interpretieren. Wenn wir wirklich etwas Neues lernen wollen, dann ist Papier und Buch das Mittel der Wahl. Keiner ‚blättert‘ beim digitalen Buch zurück, obwohl das technisch möglich wäre. Und man kann sich auch nicht erinnern und orientieren, wie weit man gelesen hat. 44 von 100 Prozent bleiben einfach abstrakt für uns. Bei einem Buch weiß ich immer genau, wie weit ich bin. Und ich blättere zurück, um einen Absatz oder ein Kapitel noch einmal zu lesen. Das alles passiert beim digitalen Lesen nicht. Wir haben keine Kontrolle darüber, wie schnell unser Gehirn taktet. Es ändert sich nur mit dem konkreten Benutzen der verschiedenen Medien.

Das Verlangsamten ist auch für die schon im ersten Abschnitt zitierten Autoren Ritz-Schulte und Hückebrink bei der autobiografischen Arbeit ein Schlüssel, vor allem wenn es darum geht, existenzielle Entscheidungen zu treffen. „Damit Autoren diesen [sc. Entscheidungs-; C. W.] Spielraum erkennen können, benötigen sie eine Verlangsamung und Zentrierung auf sich selbst. Erst dann können sie kreativ mit verschiedenen Möglichkeiten spielen. Die besten Ideen hat man nicht, wenn man zielorientiert danach sucht. Kreativität wird durch den spielerisch-künstlerischen Umgang mit der eigenen Geschichte gefördert.“¹⁷ Dazu gehört auch, mir die Auswirkungen von Entscheidungen, die mein zukünftiges Leben betreffen, konkret vorzustellen, meine eigene Geschichte damit zu schreiben. Davon wird im letzten Abschnitt noch die Rede sein.

5. Kontinuität ist Diskontinuität

Eine Besonderheit im Film ist die Kontinuität der erzählten Geschichte. Sie ist unterschieden von unserer normalen Wahrnehmung der Zeit, denn sie ist eine Diskontinuität. Die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit beginnt und endet mit einem Schnitt (Einstellungskonjunktion). Das kann auch eine Ab-, oder Aufblende oder eine Überblendung sein. Die nächste größere Einheit ist eine Sub-Sequenz. Sie besteht aus mehreren

¹⁷ Gudula Ritz-Schulte; Alfons Hückebrink, Autor des eigenen Lebens (wie Anm. 5), 152.

Einstellungen. Die Sub-Sequenzen ergeben Sequenzen. Diese ergeben den ganzen Film.¹⁸ Ich habe weiter oben das oft ohne Punkt und Komma produzierte Bewegtbild erwähnt¹⁹. Dieses hat letztlich nichts mit dem Kinofilm und seiner eigenen Dramaturgie und Kontinuität zu tun, ist aber die Voraussetzung dafür, dass wir komplexe Geschichten in beschränkter Zeit erzählen können. Dies gilt übrigens auch beim Genre des Dokumentarfilms. Hier heißt Diskontinuität: alles, was weggelassen wurde. In der Regel hat die Filmemacherin ein Vielfaches an Bildmaterial. Das Ganze wird dann in ein kürzeres Erzählformat gebracht. Das ist beim Dokumentarfilm noch einmal anspruchsvoller als beim Spielfilm, weil hier im Gegensatz zu fiktionalen Stoffen Realität behauptet wird.²⁰ Die vielleicht wichtigste dramaturgische Funktion der Diskontinuität ist das Ermöglichen der Verdichtung von Erfahrungen und Zeit.

Es gibt noch eine Variante der Unterbrechung der Filmkontinuität, die aber mit dem gerade Beschriebenen nichts zu tun hat. Es ist die bewusste Brechung der Erzählperspektive oder auch Film-Geschichte in Form eines Kommentars, der direkt zum Publikum gesprochen wird. In der Serie „House of Cards“ (2013) durchbricht Frank Underwood (Kevin Spacey) immer wieder die sogenannte vierte Wand. Direkt wendet er sich an die Kamera und damit ans Publikum und kommentiert das eben Geschehene²¹. Es gibt einen Vorläufer aus der Theatergeschichte, das sogenannte „Epische Theater“²² von Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Die beiden experimentierten in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts mit verschiedenen Theaterformen und wollten sich absetzen vom bis dahin geltenden aristotelischen Illusionstheater. Wollte Aristoteles das Publikum noch durch das Gesehene, die Handlung in der sogenannten Katharsis²³ läutern, wollten Brecht und Piscator den schönen Schein durchbrechen und damit vor allem gesellschaftliche Änderung bewirken. Ohne diesen Diskurs hier vertiefen zu wollen: ein solcher Ausbruch aus der erzählten Realität des Films ist eher selten geblieben.

6. Geschichten erzählen im Film – die „Heldenreise“

Gibt es ein „Rezept“ für einen erfolgreichen Film? Damit ist nicht nur der kommerzielle Aspekt angesprochen, sondern vor allem: Gibt es ein „Rezept“ für eine erfolgreiche Geschichte bzw. ein erfolgreiches Drehbuch?

¹⁸ Vgl. Michael Schaudig, Abbildungsvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion, in: Klaus Kanzog, Einführung in die Filmphilologie (wie Anm. 8), 163–183.

¹⁹ Youtuber bezeichnen sich auch nicht als Geschichtenerzähler oder Filmemacher, sondern „Content Creator“.

²⁰ Ich möchte hier nicht die Abgrenzung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen diskutieren. Dass diese Genre-Unterscheidung fließend sein kann, hat Stacie Friend gezeigt. *Stacie Friend, Fiction, Non-Fiction, and Religious Narrative*. Vortrag in Tantur am 30. Mai 2023, in: <https://youtu.be/CMmtRo6AKuo> [abg. am 22.07.2024]

²¹ Dasselbe Stilmittel wurde auch im Original der britischen dreiteiligen Serie von 1990 mit demselben Namen angewendet. Hier spielt die Handlung allerdings in London, nicht in den USA.

²² Vgl. Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Frankfurt am Main, 1999.

²³ Aristoteles, Poetik. Griechisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, bibliografisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994.

Eines der vielleicht einflussreichsten Bücher dazu schrieb Joseph Campbell: „Der Heros in tausend Gestalten“²⁴. Campbell interessierten die Mythen, Sagen und Märchen in verschiedenen Kulturen und Religionen. Er entdeckte eine gemeinsame Grundstruktur des Heldenmythos, die sogenannte ‚Heldenreise‘. Für den Film hat Christopher Vogler mit seinem Buch „Die Odyssee des Drehbuchschreibers“²⁵ dieses Modell fruchtbar gemacht.

Ein anschauliches Beispiel für die Heldenreise ist der Film „Matrix“ (1999)²⁶. Neo, ein Programmierer, muss entdecken, dass die Welt, die er für real hält, selbst nur ein Computerprogramm ist: die Matrix. In der wahren Welt werden die Menschen in riesigen Plantagen gezüchtet, um intelligenten Maschinen als Energiequelle zu dienen. Ein kleine Gruppe Rebellen glaubt an Neo als den Auserwählten und an seine Fähigkeit, die Menschheit aus der Versklavung zu erlösen.

Als Ergebnis der Analyse stellt sich heraus, dass die Matrix, sieht man von der Einstiegssequenz ab, ziemlich genau mit dem Drehbuchmodell von Voglers ‚Heldenreise‘ übereinstimmt. Dies wird im Folgenden exemplarisch aufgezeigt:

Phase	Dramaturgische Funktion – Voglers Modell	Handlung
	Spannungsaufbau, da nicht klar ist, warum Trinity gejagt wird, noch, ob sie die Heldenin des Filmes ist.	Trinity wird von der Polizei gejagt.

Ab hier findet Voglers Modell ‚Heldenreise‘ Verwendung. In Kursivschrift sind die *Bezeichnungen* aus Voglers Modell gesetzt.

I	Der Held wird in seinem Leben in der <i>gewöhnlichen Welt</i> vorgestellt und	Neo wird vor seinem Computer gezeigt; für einen Freund hat er eine verbotene Mini Disc besorgt.
II	erhält seine <i>Berufung</i> .	Anweisung auf Neos Computer; Trinity warnt ihn in der Disco.
III	Er <i>zögert</i> oder <i>verweigert die Berufung</i> , wird aber	Neo schafft es nicht, aus dem Bürohochhaus zu fliehen und wird von den Agenten abgeführt.
IV	von einem <i>Mentor</i> ermutigt,	Morpheus ruft (sucht) ihn zu sich; Trinity ermutigt ihn, den Schritt zu wagen.

²⁴ Joseph Campbell, Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt am Main 2011.

²⁵ Christopher Vogler, Die Odyssee des Drehbuchschreibers, Frankfurt am Main 1997, 52 f.

²⁶ Eine filmgeschichtliche Einordnung, ausführliche Analyse und Interpretation in: Christof Wolf, Zwischen Illusion und Wirklichkeit. Wachowskis Matrix als filmische Auseinandersetzung mit der digitalen Welt, München 2020.

V	die erste Schwelle zu überschreiten, woraufhin ihm	Neo muss sich entscheiden, ob er die blaue oder die rote Pille nimmt. Er entscheidet sich für die Wirklichkeit, wird entkoppelt und auf die Nebukadnezar geholt.
VI	Proben, Verbündete und Feinde begegnen.	Hier erwartet ihn ein Training (Kung-Fu), das ihn für den Kampf gegen die Agenten der Matrix und die Begegnung mit dem Orakel fit machen soll. Cypher zeigt hier schon, dass er nicht an Neo glaubt und Verrat begeht.
VII	Der Held nähert sich der geheimsten Höhle, wobei er eine zweite Schwelle überschreiten muss, und	Neo wird zum Orakel geführt. Hier kommt er das erste Mal in die Matrix. Beim Orakel sagt er, dass er nicht glaubt, dass er der Auserwählte ist.
VIII	hat dann die äußerste Prüfung zu bestehen.	Neo rettet Morpheus aus der Hand der Agenten.
IX	Er nimmt die Belohnung an sich und	Zusammen verlassen sie die Matrix,
X	ist auf seinem Rückweg in die ‚gewöhnliche‘ Welt Verfolgungen ausgesetzt.	wobei sie von Agenten gejagt werden. Morpheus und Trinity gelingt die Rückkehr auf die Nebukadnezar, Neo kämpft gegen die Agenten.
XI	Danach hat er noch eine dritte Schwelle zu überschreiten, erlebt seine Auferstehung und wird von dieser Erfahrung grundlegend verändert.	Er wird von ihnen mit Kugeln durchlöchert und scheint tot zu sein. Dank Trinitys Kuss erhält seine Lebenswaage den entscheidenden Ausschlag, er wird nun nicht mehr von der Matrix beherrscht, sondern er beherrscht jetzt diese.
XII	Nun kann er mit dem Elixier, dem Schatz oder einer sonstigen Wohltat in die gewöhnliche Welt zurückkehren.	Er prophezeit das Ende der Unterdrückung.

Vogler teilt die ‚Reise des Helden‘ in drei Akte mit einem Phasenverhältnis 4–5–3. Der 1. Akt: Phase I–IV, der 2. Akt: Phase V–IX und der 3. Akt: Phase X–XII ein. Die einzelnen Phasen (I–XII) sind keine mathematisch exakten Größen, sie können je nach Film länger oder kürzer ausgearbeitet sein.

Die Krise sieht Vogler in den Phasen VIII–X. Das Wort Krise im Deutschen bedeutet nicht nur eine gefährliche Situation, sondern bezeichnet auch den Höhe- bzw. Wendepunkt einer Entwicklung. In der Matrix entspricht das den Sequenzen, in denen die Crew der Nebukadnezar ihren Anführer Morpheus in der Matrix verliert. Sein Geist ist nun in der Matrix gefangen, und damit ist Zion, das heißt die letzte Zufluchtsstätte der Menschheit, in Gefahr. Die Alternative, Morpheus selbst zu töten, indem man seinen Körper von der Matrix abkoppelt, käme einem Vatermord gleich. Dem Höhepunkt im Modell („dritte Schwelle“ bzw. „Auferstehung“, Phase XI) entspricht die Szene, in der Neo durch einen Kuss von Trinity wieder zum Leben ‚erwacht‘.

Die Reise des Helden ist das hinter jeder Geschichte liegende mythologische Grundmuster. Sie besteht aus zwölf verschiedenen Stadien oder Phasen, die der Held oder die Helden durchlaufen muss, um ihre Reise zu vollenden, d. h. damit die Geschichte befriedigend abgeschlossen ist. Dabei handelt es sich um Symbole und Archetypen²⁷, die in jeder Geschichte je neu übersetzt werden müssen. Sie sollen aber nicht einfach bloß kopiert, sondern müssen in moderne Bilder übertragen werden.

Dieses Konzept der ‚Heldenreise‘ ist aber nicht nur für an Dramaturgie Interessierte aufschlussreich. Für einen Autor steht sie symbolisch für die stetige Transformation der Seele im Lebensweg eines jeden Menschen. Die einzelnen Stationen dieser Reise bilden die natürlichen Stufen des Lebens und der Entwicklung. Im ‚richtigen Leben‘ erfahren wir dies allerdings nur fragmentarisch. „Die Reise des Helden ist im Grunde eine Metapher für die Ereignisse während eines Menschenlebens.“²⁸ In den (Film-)Geschichten können wir die einzelnen Stufen als Ganzes erfahren, was der tiefsten Sehnsucht des Menschen entspricht. Im Grunde ist die Reise des Helden nichts anderes als die uralte Suche des Menschen nach sich selbst. Und es ist keine Überraschung, dass viele erfolgreiche Hollywood-Filme nach diesem Modell funktionieren.²⁹

Wenn man das Modell Voglers unter dem Aspekt von Kontinuität im Film analysiert, so bestimmt hier eine große Diskontinuität die Dramaturgie. Es ist offensichtlich für uns nicht wichtig, jedes Detail in Echtzeit erzählt zu bekommen. Der Fokus liegt klar auf Entwicklung des Helden, der Helden, durch die Herausforderungen und Hindernisse, die oft überwältigend erscheinen und doch überwunden werden können. Wie ich schon eingangs dar gestellt habe, hat diese Erzählform ein großes Potenzial, uns selbst in diesen Konflikten und Entwicklungen wiederzufinden. Wir können aufgrund eines konkreten Handelns anderer selbst Handlungsalternativen erproben, ohne sie sofort im Alltag umsetzen zu müssen.

7. Film und Imagination – authentisch leben

Im letzten Abschnitt möchte ich nun die Frage untersuchen, warum Imagination uns zu unserem Selbst führt. Ich habe am Anfang gesagt, dass die Form des Geschichtenerzählens wesentlich für unsere Selbsterkenntnis ist, für ein selbstbestimmtes authentisches Leben. Was heißt aber ‚authentisch sein‘? Es gibt zwei Modelle von Authentizität. Einmal das Entdeckungsmodell: In uns lebt schon ein ‚wahres Selbst‘, das uns aber verborgen ist und erst entdeckt werden muss. Daneben gibt es das Hervorbringungsmodell: Authentizität verlangt das freie Hervorbringen eines Selbst, das es noch gar nicht gibt. Die beiden Modelle

²⁷ Vogler bezieht sich hier auf die Archetypen-Lehre von C. G. Jung.

²⁸ Vogler, Odysee (wie Anm. 25), 388.

²⁹ Vogler will dabei nicht dogmatisch sein. Die Reise des Helden ist für ihn nur ein Leitfaden und keine mathematische Formel oder ein Kochbuch. Daher sollten die einzelnen Stadien auch nicht einfach schablonenhaft übernommen werden. Viel wichtiger ist es für ihn, zu versuchen, diese Phasen in den einzelnen Geschichten wieder zu entdecken. Auch die Reihenfolge der zwölf Stadien ist nur eine unter vielen Variationsmöglichkeiten. Im Grunde kann ‚jedes Element aus der Reise des Helden [...] an jedem beliebigen Punkt der Geschichte [wieder] auftauchen.‘ (ebd., 390).

sind von verschiedenen Philosophen vertreten worden. Rousseau³⁰ vertraute auf eine wahre Natur, die wir entdecken könnten, Sartre³¹ meinte, dass wir uns jeden Moment frei hervorbringen müssten.

In der Motivationsforschung³² versucht man nun beide Modelle zusammenzubringen. Dem unbewussten Selbst werden angeborene Motive zugeschrieben: das Streben nach Autonomie und Macht, nach Kompetenz oder auch das sogenannte Anschlussmotiv, unser Streben nach sozialer Einbettung und Verankerung. Daneben gibt es bewusst gewählte Motive, etwa ein persönliches Projekt oder einen Lebensentwurf. Um authentisch zu sein, sollte man beide Seiten integrieren. Wenn jemand Familie und Beziehungen für sehr wichtig hält, aber trotzdem radikal nur auf berufliche Projekte setzt, dann ist ein innerer Bruch unvermeidlich. Unsere wahren inneren Antriebe und Motive sind uns aber nicht so einfach zugänglich. Wir täuschen uns darüber, was für uns wirklich zählt. Oft gehen wir in Tätigkeiten auf, die uns bei genauem Hinschauen gar nicht so wichtig sind. Aus diesem Grund wird dann zum Beispiel das Studium abgebrochen oder der Beruf gewechselt.

Schon vor über 500 Jahren hat der Hl. Ignatius von Loyola, der Ordensgründer der Jesuiten, eine Methode³³ dafür entdeckt, wie man überprüfen kann, ob eine Tätigkeit oder ein Projekt wirklich den inneren Sehnsüchten entspricht: Das Beten mit allen Sinnen. Mithilfe von Bildern und Vorstellungen kann ich meinen unbewussten Motiven Raum geben, sie erkennen. Ignatius fragte sich in jungen Jahren, ob er den Lebensweg eines Ritters einschlagen oder aber einen religiösen Lebensweg beschreiten solle. Er malte sich beide Lebenswege aus: Erst den Ritter in Turnieren und Schlachten, dann stellte er sich bildhaft vor, wie sein Leben aussähe, wenn er wie der Hl. Franziskus in Armut Jesus nachfolgen würde. Er stellte fest, dass die zweite Vorstellungsübung, das Leben in der Nachfolge Jesu, in ihm eine tiefe emotionale Zufriedenheit zurückließ. Das war es also, was er wirklich wollte!

Aus dieser persönlichen Erfahrung entwickelte Ignatius eine Methode des Gebets, die man auch heute noch anwenden kann. Dieses ignatianische Beten beginnt mit der ‚Bereitung des Schauplatzes‘, den man sich vor seinem geistigen Auge einrichtet wie ein Bühnenbild oder ein Filmset. Man nimmt zum Beispiel eine Geschichte aus der Bibel und malt sie sich in allen Details aus. Jeder Ort hat eine eigene Atmosphäre, fühlt sich weit an oder eng, vertraut oder bedrohlich, ist warm oder kalt und hat einen bestimmten Geruch. Leicht kann man sich in seiner Fantasie verlieren, deshalb holt uns Ignatius aktiv in die Szene. Ich soll nicht um irgendetwas bitten, sondern um die Gabe des Mitführlens. Wirkliche Empathie spricht meine Emotionen an und hat das Potenzial, mich zu verändern, mir neue Perspektiven zu schenken. Das Bühnenbild oder der Drehort ist fertig aufgebaut, und nun betrachte ich, wer auf der Bühne bzw. in der Szene zu sehen ist. Was sagen die Akteure? Was spricht mich besonders an? Den Worten folgen Taten. Nun beginnt der innere Film, der Hauptteil der Übung. Gleichsam wie eine Regisseurin oder ein Kameramann gestalte ich meinen

³⁰ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Un Discours sur l'Origine et les Fondemens de l'Inégalité parmi les Hommes*, Paris 1755.

³¹ Vgl. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant* (1943) – Das Sein und das Nichts, Hamburg 1993.

³² Ausführlich beschrieben von Richard M. Ryan; Edward L. Deci, *Self-Determination Theory. Basic Psychological Needs in Motivation, Development, and Wellness*, New York – London 2017.

³³ Exerzitienbuch des Ignatius von Loyola, Geistliche Übungen, übersetzt von Peter Knauer, Würzburg 1998.

eigenen Film. Ich kann mit den Personen sprechen, interagieren, sie anfassen, mich berühren lassen oder mir alles einfach nur von außen anschauen. Sodann empfiehlt Ignatius, dass ich ‚mich auf mich selbst zurückbesinnen‘, sprich vom Geschehen wirklich emotional betreffen lassen soll. Dabei kann ich auch lachen oder weinen. Jede (Gebets-)Übung schließt mit einem kurzen Gespräch. Man schaut zurück auf die eben vergangene Gebetszeit und fasst in Worte, was einen im Herzen bewegt – ganz so, als spräche man zu einer guten Freundin, einem guten Freund.

Was Ignatius als Methode ‚Beten mit allen Sinnen‘ entwickelt hat, gleicht genau dem kreativen Prozess der Imagination beim Film. Bevor ein Film produziert wird, erstellt die Regie einen visuellen Ablauf, indem sie sich den Film genau vorstellt, ihn sich imaginiert³⁴. Dieser Prozess wird in einem Storyboard³⁵ festgehalten. Jede Einstellung wird detailliert gezeichnet, und der Film läuft praktisch schon mal auf Papier oder als Vor-Visualisierung³⁶ im Computer ab. Dabei werden die Geschichte, die Charaktere, die Welt, in der die Geschichte spielt, sowie die Emotionen, der Ausdruck, die Dauer einer Szene und die oben erwähnte Film-Grammatik angewandt. Hier kann man sehen, wie gut eine Geschichte ‚funktioniert‘, ob sie uns berührt, wie sie uns verändert.

Gut erzählte Filme helfen uns dabei, uns selbst zu erkennen. Wer sich sein zukünftiges Leben in Geschichten wie im Film vorstellen kann, bekommt nicht einfach etwas geschenkt, was er sich lediglich einbildet, was nur in der Fantasie existiert. Vielmehr entdeckt man oft tatsächlich eine innere Sehnsucht, die zum ersten Mal Raum zur Entfaltung bekam. Wem es gelingt, diese Sehnsucht nicht nur zu entdecken, sondern zu integrieren, der lebt authentisch.

From the very beginning of film history, the moving image has exerted a fascination. The Russian filmmaker Andrei Tarkovsky (1932-1986) called it “sealed time”. This already captures an essential dimension of films. Like no other medium, film can tell and, above all, preserve a person’s life story in two hours. How is this possible? What characterizes a good story and why is a well-filmed story fascinating? Is there a specific knowledge, an insight that we can only learn from stories? The first part deals with the connection between storytelling and self-knowledge. Then we ask about the film’s claim to truth and how films work. Is there a recipe for a good story? The last part deals with the topic of “Film and Imagination” – how the dramaturgy of film helps us to live authentically.

³⁴ Was ist, wenn Menschen die Gabe der Imagination nicht haben? Eine Exerzitien-Teilnehmerin offenbarte sich im Begleitungsgespräch, dass sie keine inneren Bilder hat. Wenn sie die Augen schließt, blieb immer alles schwarz. Ich habe ihr dann vorgeschlagen, doch in der Gebetszeit ihre Bilder einfach zu malen und wie in einem Storyboard auf Papier zu bringen. Das ergab für sie auch eine Geschichte, ihren Film und funktionierte wie die inneren Bilder.

³⁵ Das gilt genreübergreifend für fiktionale und non-fiktionale Stoffe.

³⁶ Das Storyboard-Verfahren wurde in den 1930er Jahren in den Walt Disney Studios entwickelt. Ein gutes Beispiel findet man heute bei den Walt Disney Animations Studios: <https://disneyanimation.com/process/story/> [abg. am 22.07.2024]. Je nach Talent der Zeichnerin kann das sehr realistisch sein, muss es aber nicht.