

KLEINE APOLOGIE DES KINOS DER LÜGE: ZUR EINFÜHRUNG

JOCHEN MECKE

Lüge und Kino

Der Titel »Kino der Lüge« umfasst in seiner Doppeldeutigkeit zwei Aspekte der Beziehung zwischen Lüge und Kino, die in dem vorliegenden Band eine Rolle spielen: Es geht sowohl um ein Kino, das von der Lüge erzählt als auch um ein Kino, das sich selbst der Täuschung und der Lüge verschrieben hat. Mit diesem Thema stellen sich die in diesem Band versammelten Essays einer mehrfachen Herausforderung. Denn seine technischen und semiotischen Grundlagen prädestinieren das Kino nicht für die Lüge: Als Medium des Realen scheint es auf die authentische, weil mechanische Reproduktion der Wirklichkeit abonniert, als Medium des Imaginären befindet es sich jenseits von Wahrheit und Lüge. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Bilder das Lügen erst einige Zeit nach dem Laufen lernten (s.u.). Die Gründe dafür sind vielfältig. Die Lüge, so zeigt ein Blick auf ihre Theorie und ihre Geschichte, ist eine hochkomplexe Zeichenpraxis, die dem Lügner eine Reihe von komplizierten intellektuellen Fähigkeiten abverlangt.¹ Vor allem muss er in der Lage sein, eine wahre, seiner Überzeugung entsprechende Äußerung, durch eine seiner Auffassung nach falsche, zu verdecken.² Und genau genommen muss er auch diese

1 Vgl. S. Dietzsch: *Kleine Kulturgeschichte der Lüge*, Leipzig 1998 und M. Bettentini: *Eine kleine Geschichte der Lüge: Von Odysseus bis Pinocchio*, Berlin 2003. Eine Theoriegeschichte der Lüge findet sich in: A. Baruzzi: *Philosophie der Lüge*, Darmstadt 1996.

2 Vgl. H. Weinrich: *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1974⁵

Verdeckung noch verdecken, zumindest dann, wenn er mit seiner Lüge Erfolg haben will. Während also ausnahmslos alle Äußerungen nur dann wirksam sind, wenn sie ihr Vorliegen durch sprachliche und nicht-sprachliche Zeichen signalisieren, gilt für die Lüge das genaue Gegenteil: Sie ist ein sprachlicher oder semiotischer Akt, der nur dann funktioniert, wenn keinerlei Zeichen seine Existenz signalisieren. Damit stellt die Lüge auch ihren Adressaten vor eine paradoxe Aufgabe: Denn er soll Anzeichen für eine Äußerung entdecken, für die es per definitionem, keine Anzeichen geben kann. Die zur Lüge erforderlichen Leistungen werden vor allem dann deutlich, wenn wir sie im Langzeitrahmen eines kontinuierlichen Kommunikationszusammenhanges betrachten. Denn dauerhafte Kommunikationszusammenhänge verlangen dem Lügner zusätzliche Fähigkeiten ab. Er muss in der Regel zu weiteren Lügen greifen, um die erste Lüge zu kaschieren. Er muss sie in Übereinstimmung mit neuen Fakten bringen und er muss den Adressaten durch neue Beweise für seine Glaubwürdigkeit überzeugen.³

In der »semiotischen Anomalie« der Lüge liegt auch ein Grund für die Resistenz des Films gegen die Lüge: Wie lässt sich dort etwas zeigen, wo es nichts zu sehen gibt? Die Sprache als Medium des Symbolischen hat es da leichter. Denn im Unterschied zum photographischen Bild stehen sprachliche Zeichen in der Regel in keiner Ähnlichkeitsbeziehung zu den Gegenständen, auf die sie sich beziehen. Da Symbole von der Wirklichkeit abgelöst sind, lässt sich mit ihnen jeder beliebige Sinn konstruieren und damit auch leichter lügen als mit Bildern, die als Ikone in einer Ähnlichkeitsbeziehung zum bezeichneten Gegenstand stehen. Überdies kann der Film, anders als Literatur, Ereignisse mechanisch und in Echtzeit ohne menschliche Vermittlungsinstanz

3 Weil das Lügen so viele komplizierte Vorgänge erfordert, wächst die messbare Gehirntätigkeit - wie die Untersuchungen von Daniel Langlebens von der Pennsylvania School of Medicine in den USA gezeigt haben - beim Lügen stark an. Der Messung der Gehirnaktivität scheint auch die linguistische Theorie der Lüge zu stützen: Aus der besonderen Aktivität derjenigen Bereiche des Gehirns, die wesentlich mitbestimmen, welche Gedächtnisinhalte in das Bewusstsein gelangen, schließt Langlebens, dass man bei Aussprechen der Lüge etwas unterdrücken muss. Und dieses Etwas ist für ihn die Wahrheit (vgl. »Kurze Beine? - haben wir alle!«, in: Gehirn & Geist 1 (2003), S. 18ff.

aufzeichnen.⁴ Dort wo die Literatur das Geschehen in symbolisch vermittelter Form »deutet« und somit bereits im Hinblick auf deren Motive und Ziele zusammenfasst, um ihnen eine Bedeutung zu unterlegen, kann der Film Ereignisse sinnfrei aufzeichnen. Wo Literatur deutet, können Film und Photographie einfach zeigen, »was der Fall ist.«⁵ Die Ursache dafür liegt in einer vor allem von realistischen Filmtheorien immer wieder ins Spiel gebrachten Besonderheit. Besteht in der Literatur die »ganze Kunst« darin, das vorgefundene Material umzuformen und zum Medium eines symbolischen Ausdrucks zu machen, kann der Film die Realität mittels einer technischen Apparatur reproduzieren.⁶ Mit dem Film ist nicht nur die Kunst, sondern auch die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit ange-
langt.

Damit kann der Film die Wirklichkeit noch vor ihrer Instrumentalisierung als Symbol für bestimmte Bedeutungen und Zwecke aufzeichnen und auf diese vor den Zumutungen des Sinns (und damit auch der Lüge) schützen, eine Eigenschaft, die in Siegfried Kracauer und André Bazin die Hoffnung keimen ließ, der Film sei gar zur Errettung der äußeren Wirklichkeit auserkoren.⁷ Durch seine materielle und technische Besonderheit scheint der Film also eher geeignet, Lügen zu denunzieren als sie zu produzieren. Gerade weil er der symbolischen

-
- 4 Die Umgehung menschlicher Beteiligung ist natürlich nur graduell. Kameraposition, Kamerawinkel, Einstellungsgröße und erst recht die Montage bieten eine ganze Palette von Möglichkeiten zur Gestaltung und Interpretation des Geschehens.
 - 5 Angesichts der Kapazität des Films, Geschehnisse ohne Sinnfilter aufzuzeichnen, fällt in diesem Kontext die von Friedrich Kittler hervorgehobene Tatsache weniger ins Gewicht, dass der Film die Realität eben nicht in Echtzeit, sondern in bereits gefilterter Form registriert. Der Film zeigt die Wahrheit eben nicht kontinuierlich, sondern nur 24 mal pro Sekunde (»La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde«, J.L. Godard: *Le petit soldat*, F 1960). Aus diesem technisch bedingten Umstand folgert Kittler, dass der Schnitt dem Medium Film bereits von Anfang an inhärent ist. (Vgl. F. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 180).
 - 6 Vgl. S. Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985.
 - 7 Vgl. S. Kracauer: *Theorie und A. Bazin, »L'évolution du langage cinématographique«*, in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1993, S. 63-80.

Kommunikation eine ikonische, der menschlichen eine technische, und der um Sinn und Bedeutung zentrierten eine Kommunikation jenseits von Sinn und Unsinn beigesellen kann, eignet er sich zur Darstellung und Thematisierung der Lüge. Wenn die Lüge als gegensätzliche Beziehung zwischen einer geäußerten falschen und einer nicht geäußerten wahren Aussage definiert wird, die erstere verdeckt, kann der Film sein ästhetisches Prinzip der mechanischen Reproduktion der Wirklichkeit zur Entlarvung von Lügen einsetzen.⁸ Er kann symbolische, d.h. willentlich kontrollierbare Zeichen der Sprache mit unwillkürlichen, indiziellen Zeichen der Mimik und Gestik konfrontieren und beide gegeneinander ausspielen. Alle kontrollierbaren Zeichensysteme dienen in diesem Fall dazu, die falsche Botschaft zu kodieren, während die unkontrollierbaren Zeichen ihr entgleiten und die Existenz einer wahren Botschaft, die sie verdeckt, suggerieren.⁹ Und in der Tat hat der Film, wie etwa in den *Contes Moraux* von Eric Rohmer, aus dieser Diskrepanz zwischen symbolischer und ikonischer Kommunikation besondere ästhetische Effekte geschöpft. Denn bei Rohmer werden die Kommentare von Ich-Erzählern zur Handlung mit Bildern konfrontiert, die sie relativieren, dementieren und als (Selbst-)Lüge denunzieren.¹⁰ Wahrhaftigkeit scheint dem Kino näher zu liegen als Lüge, weil Filmbilder nach wie vor mit dem Nimbus des Realen »wahr«-genommen werden. Daran haben weder die Filmtheorie noch die manipulative Praxis von Propagandafilmen etwas geändert.¹¹ Es gehört allerdings zur Dialektik des Mediums, dass gerade dieser Nimbus der wahrhaftigen, weil technischen und ikonischen Reproduktion der Wirklichkeit, den Film zu einem besonders wirksamen Medium der Lüge macht. Gerade weil die gesehenen Bilder nach wie vor mit dem Nimbus der Wahrhaftigkeit rezipiert werden, gerade weil es eines größeren Aufwands

8 Vgl. H. Weinrich: Linguistik, S. 40.

9 Im Kriminalfilm etwa wird der Gegensatz zwischen sprachlichen Äußerungen und Mimik und Gestik beim Verhör für den Zuschauer zum Indiz für mögliche Lügen der Verdächtigen.

10 Vgl. dazu ausführlich: J. Mecke: »Man kann nicht an nichts denken: Rohmers intermediale Ästhetik im Spannungsfeld zwischen literarischer Interpretation und filmischer Kollektion«, in: U. Felten/V. Roloff (Hg.), Rohmer intermedial, Tübingen 2000, S. 13-44.

11 Auch fünfhundert Jahre Kopernikus haben bekanntlich dem Eindruck und Ausdruck, dass die Sonne aufgeht, nichts anhaben können.

bedarf, mit Bildern zu lügen, kann der Film in besonders effizienter Weise täuschen.¹²

Kino der Lüge

Dies gilt allerdings nicht für den Spielfilm, dessen Bilder von niemandem für bare Münze genommen werden, weil sie in der Regel auf ihren Status als Fiktion durch spezifische Zeichen hinweisen. »Lügen« aber, die sich selbst als solche »anzeigen«, können und wollen nicht mehr täuschen und heben sich dadurch selbst auf. Da der Produktions- und Rezeptionsrahmen der Filmfiktion die Möglichkeit der Täuschung ausschließt, spielt sich der fiktive Film in einem Bereich jenseits der Lüge im ursprünglichen Sinne des Wortes ab.¹³ »Kunst behandelt den Schein als Schein«, heißt es bei Friedrich Nietzsche, »will also gerade nicht täuschen, ist wahr«.¹⁴ Was meint dann aber »Kino der Lüge«? Offenkundig kann es sich nur um eine Lüge innerhalb der kinematographischen Fiktion handeln, um eine Täuschung im Rahmen einer sich selbst denunziernden Täuschung, die den Spielfilm ausmacht. Das Kino der Lüge meint eine Lüge zweiten Grades.

Damit sind zunächst die *Lügen im Kino* angesprochen, d.h.: Lügen, die in den behandelten Filmen auf der Ebene der Handlung und Thematik vorkommen: als Täuschung und Selbsttäuschung eines des Mordes angeklagten Helden, der sich mehr und mehr in das von ihm gewebte Netz verstrickt (*Lost Highway*), als trickreich inszenierte Konstruktion einer Scheinwirklichkeit, mit deren Hilfe ein Gangsterboss hereingelegt wird (*The Sting/Der Clou*), in Form von Erzählungen ei-

12 Michael Borns Berichte über den Ku-Klux-Klan in der Eiffel konnten deshalb nicht nur Zuschauer, sondern auch die Medienanbieter selbst so gut täuschen, weil seine manipulierten Inszenierungen zeigten, wovon Reportagen nur reden. Vgl. U. Ulfkotte: So lügen Journalisten: Der Kampf um Quoten und Auflagen, München 2001, S. 21-26.

13 Auch für die Systemtheorie besteht die Konstitution der Kunst in einer Selbstaufhebung der Täuschung: »Deshalb muss das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird. (N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1995, S. 178).

14 F. Nietzsche: Kritische Studienausgabe: Nachlass 1869-1874, Hg. Von G. Colli & M. Montinari, München 1999, S. 632f.

nes (Selbst-) Mordes, deren Erzähler ihre Zuhörer und auch sich selbst täuschen (*Rashomon*), als mögliche Kaschierung eines Mordes durch Ablenkungsmanöver eines Liebespaares (*Blow Up*), als kunstvolles Spiel um Täuschungen und Intrigen (*The Draughtsman's Contract/Der Kontrakt des Zeichners*), als umfassender, kollektiver Täuschungsversuch durch die Ideologie eines autoritären Staates (*La vida es silbar/Das Leben ein Pfeifen*), durch Nationalismen (*Crna macka – beli macor/Schwarze Katze – Weißer Kater*), oder, noch umfassender, als absolute Täuschung der Spieler und Autoren-Designer eines Computerspiels über die Realität der eigenen Wirklichkeit (*eXistenZ*).

Bereits auf der Ebene der Handlung nimmt die Bedeutung von Lüge und Täuschung vom ersten bis zum letztgenannten Beispiel zu: Von punktuellen Lügen, die noch klar gegen die Wahrheit abgesetzt werden bis hin zu einer Welt, in welcher Lüge und Wahrheit nicht mehr klar unterschieden werden können. Ein *Kino der Lüge* im doppelten Sinne des Wortes entsteht erst dann, wenn der Film die Lüge nicht mehr nur zeigt, sondern selbst zu lügen beginnt. Einen ersten provokativen Schritt in diese Richtung hat Alfred Hitchcock 1950 in *Stage Fright/Die rote Lola* gemacht: In der Eingangssequenz zeigt der Film, wie der des Mordes am Ehegatten seiner Geliebten Charlotte (Marlene Dietrich) verdächtigte Jonathan bei seiner früheren Freundin, der Schauspielerin Eve (Jane Wyman) Schutz vor der ihn verfolgenden Polizei sucht. Jonathan erzählt Eve in einer Rückblende, dass Charlotte und nicht er selbst den Mord begangen habe. Der Zuschauer sieht den Tathergang in Bildern. Allerdings erweist sich später die Erzählung Jonathans als Lüge: Er und nicht seine Geliebte hatte Charlottes Gatten getötet. Der Zuschauer wurde durch die Bilder, die er gesehen hat, getäuscht. Hitchcocks kinematographische Lüge ist deshalb so effizient, seine Vorgehensweise deshalb so perfide, weil er die Szene zwar mit einem Kommentar aus dem Off beginnen lässt und dadurch eine subjektive Perspektive signalisiert, dann jedoch den Kommentar unmerklich ausblendet und die Szenen als »normale« Filmszenen mit Geräuschen und Dialogen präsentiert. Damit verletzt Hitchcock ein ungeschriebenes Gesetz des Spielfilmcodes: Denn hier wird nicht länger das Symbolische mit der Lüge assoziiert, sondern die gezeigten

Bilder als das (vermeintlich) Reale.¹⁵ Damit produziert Hitchcock jedoch eine spezifisch filmische Lüge. Die umfassendste Form einer Ästhetik der Lüge beginnt also dann, wenn die Bilder nicht mehr nur laufen, sondern auch lügen gelernt haben und der kinematographische Pakt des Spielfilms aufgekündigt wird. Das Kino der Lüge im umfassendsten Sinne ergibt sich dort, wo nicht mehr allein die Lügen der handelnden Personen gezeigt werden, sondern wenn die Bilder, die diese Handlung zeigen, selbst zu lügen beginnen und den Zuschauer, wie das Beispiel Hitchcocks zeigt, gezielt täuschen.

Die vorliegenden Essays widmen sich beiden Aspekten: Es geht sowohl um die Lüge im Film als auch um den Film der Lüge. Ein besonderer Reiz liegt darin, dass der Band kaum eine einzige der üblichen Genre-, Gattungs- oder Stil-Grenzen respektiert. Die hier versammelten Filme passen in keine einzige filmästhetische Schublade und haben aus filmhistorischer Perspektive kaum etwas miteinander zu tun: Der Main-Stream-Film der Hollywood-Studios wie *The Sting* gibt sich ein fröhliches Stelldichein mit dem Autoren-Kino eines Peter Greenaway, absolute Kassenschlager stehen neben Flops, das Star-Kino mit Paul Newman, Robert Redford findet sich neben Kusturicas Laienschauspielern, das Kino der Moderne eines Michelangelo Antonioni findet sich neben seinem postmodernen Counterpart David Lynch wieder. Auch Gattungsgrenzen spielen keine Rolle: Horror und Science Fiction (*existenZ*), Thriller (*Lost Highway*), Gangsterfilm (*The Sting*) kommen ebenso zur Geltung wie Zigeunerkomödie (*Crna macka – beli macor*) oder Krimihandlung (*Blow Up*). Erst recht nicht scheren sich die Beiträge um Ländergrenzen: Die behandelten Filme stammen aus England, USA, Frankreich, Japan und Kuba. Die Originalität des Ban-

15 Dass es offenbar auch in der fiktionalen Gattung des Spielfilms so etwas wie ein Wahrhaftigkeitsgebot gibt, zeigt sich darin, dass Hitchcock selbst seine kinematographische Lüge später bereut hat: »In dem Film [*Stage Fright*, J.M.] habe ich etwas getan, was ich nie hätte tun sollen: Ich habe eine Rückblende eingebaut, die eine Lüge war. [...] In Filmen nehmen wir es immer hin, wenn einer beim Erzählen einer Geschichte lügt. Wir nehmen es auch hin, wenn jemand eine vergangene Geschichte erzählt und die durch eine Rückblende illustriert wird. Weshalb also sollte man eigentlich nicht in einer Rückblende auch eine Lüge erzählen können.« (in: F. Truffaut/A. Hitchcock: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht, München 1973, S. 185.)

des liegt gerade darin, dass die hier versammelten Filme in dieser Form noch nie gemeinsam behandelt wurden, weil das, was sie vereint, die Grenzen reiner Filmgeschichte und reiner Filmästhetik sprengt. Gerade daraus ergeben sich aber neue Perspektiven. Dennoch ist der Band kein reiner Themenband, denn die Lüge spielt auf ganz verschiedenen Ebenen eine Rolle. Sie ist nicht nur wichtiges Element der Handlung, sondern durchdringt auch die Ästhetik der Filme so sehr, dass mit Fug und Recht von einem Kino der Lüge gesprochen werden kann.

Dies ist etwa in Michelangelo Antonionis *Blow Up* der Fall. *Almut Steinlein* und *Nicole Brandstetter* zeigen in ihrem Beitrag, dass Antonionis Film aus dem Jahr 1966 eine Art Prolegomena zum Kino der Lüge aus medientheoretischer Perspektive darstellen könnte. Beim Entwickeln der Bilder eines von ihm in einem Park beobachteten Liebespaares entdeckt der Photograph Thomas dank verschiedener Ausschnittsvergrößerungen, dass die Aufnahmen neben der von ihm gesuchten und gesehenen Park-Idylle möglicherweise einen Mord zeigen. Die Bilder zeigen ihm eine andere Wirklichkeit als die intendierte, eine Wirklichkeit, die sich seinen voreingenommenen Interpretationsversuchen sperrt. Was so aussieht wie eine Apotheose des Films als Medium des Realen, erweist sich jedoch später als mögliche (Selbst-) Täuschung. Denn weit davon entfernt, das sinnfreie Rauschen des Realen aufzuzeichnen, werden die Photos, da sie das Geschehen, wie der Film, nur in räumlichen und zeitlichen Ausschnitten zeigen, zur idealen Projektionsfläche für Thomas, der sich die Geschichte mit der Leiche im Park möglicherweise nur eingebildet hat. Und dort, wo Thomas in seinem Bemühen, die Wahrheit zu finden, durch überstarke Vergrößerungen von Gegenständen tatsächlich den Filter von Sinn und Bedeutung durchdringt, ist wegen der Grobkörnigkeit des Bildes nichts mehr zu sehen. So kann denn die Entwicklung und Deutung der Photographien als Selbstreflexion eines Films wirken, der – wie die Verfasser mit Friedrich Kittlers Medientheorie deutlich machen – statt Abbildung nur Einbildung, statt des Realen nur das Imaginäre bietet.

An diese Prolegomena schließt sich der Beitrag von *Katharina Strauß* über den mit sieben Oscars preisgekrönten Film *The Sting* an. Die Analyse zeigt, diesmal aus einer soziologischen Perspektive, wie mittels einer als Fiktion innerhalb der Spielfilmfiktion aufgebauten

kollektiven »Konstruktion von Wirklichkeit« nicht nur der Gangsterboss Doyle Lonnegan getäuscht wird, sondern auch der Zuschauer. Mehrmals erweist sich die Realität der gezeigten Bilder als trügerisch, mehrmals lockt der Film seinen Betrachter mit erzähl- und filmtechnischen Mitteln auf falsche Fährten. Diese doppelte Täuschung kulminiert in der Schlusssequenz des Films, in der sich nicht nur das, was Lonnegan für wirklich hält – die Fiktion zweiten Grades – als Illusion erweist, sondern auch das, was der Zuschauer bis dahin für die Wirklichkeit des Films halten musste. Dank der filmästhetischen und soziologischen Doppelperspektive gelingt es Katharina Strauß zu zeigen, dass auch ein Main-Stream-Film wie *The Sting* neben bloßer Unterhaltung eine Reflexion über den Umschlag von der Wirklichkeit der Täuschung in den Täuschungscharakter der Wirklichkeit als kollektiv konstruierte Illusion leisten kann.

Eine mehrfache Brechung der Realität verbunden mit verschiedenen Täuschungsperspektiven bestimmt den von *Alexander Flierl* untersuchten Film *Rashomon* von Akira Kurosawa. Zwei Figuren geben jeweils aus ihrer Perspektive die unterschiedlichen, einander widersprechenden Erzählungen wieder, welche drei an einem (Selbst-) Mordfall beteiligte Figuren bei einer Gerichtsverhandlung vorgetragen haben. Das Besondere an der Story von *Rashomon* liegt darin, dass die am Tod des Samurai beteiligten Personen nicht so sehr versuchen, den Richter zu täuschen – alle drei inklusive des durch eine Geisterbeschwörung herbeizitierten Toten – nehmen die Schuld für den Mord/-Selbstmord auf sich und sind damit im Sinne der Rechtssprechung schuldig – sondern vielmehr sich selbst mit ihrer Version des Tathergangs zu belügen suchen, um ihr schmeichelhaftes Selbstbild zu retten. Die filmische Praxis Kurosawas wird von Flierl mit Forschungsergebnissen der Neurobiologie und Theorieansätzen des Radikalen Konstruktivismus konfrontiert. Aus diesen theoretischen Perspektiven wird Kurosawas Relativierung des Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriffs bestätigt. Wenn sich Lügen in *Rashomon* letztlich als Selbstlügen erweisen, so bleibt dies allerdings nicht bloße These: Es wird gezeigt, wie Kurosawa die Begrenzung des Wahrnehmungsraumes der Figuren als filmästhetische Metonymie der Begrenztheit menschlicher Wahrnehmung einsetzt. Die Begrenzung durch das Objektiv ist gleichzeitig

auch eine Metapher, welche die Grenzen menschlicher Objektivität für den Zuschauer zu einer konkreten sinnlichen Erfahrung werden lässt. Flierl macht deutlich, dass aus der Relativität von Wirklichkeit und Wahrheit bei Kurosawa nicht schon die Aufhebung der Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit folgt, auch dann nicht, wenn diese – wie in *Rashomon* – nicht vorgeführt wird, sondern nur ex negativo zu erschließen ist.

Mit der Relativität von Wirklichkeit und Wahrheit beschäftigt sich auch *Erwin Petzi* in seinem Essay über Peter Greenaways *The Draughtsman's contract*. Allerdings spitzt Greenaway die Problematik dadurch zu, dass er auf jegliche Form erzählerischen Kommentars zur Filmhandlung verzichtet. Dank einer in komplexen Bildern erzählten Handlung bleibt die gesamte Geschichte und nicht nur der Mordfall rätselhaft. Ebenso wie die Hauptfigur des Films, der Zeichner Neville, verliert auch der Zuschauer die Orientierung und verirrt sich im Labyrinth der Bilder und Intrigen. Letztlich, so zeigt Petzi, ist der Film eine Reflexion über Perspektive und Einstellung. Neville, der sich selbst für das Subjekt einer zentralperspektivischen Sicht der Ereignisse hält und glaubt, die Wirklichkeit nach seinem Gutdünken arrangieren zu können, wird aufgrund dieser Selbsttäuschung – Petzi weist auf die Doppeldeutigkeit des Wortes »draughtsman« hin, das sowohl »Zeichner« (=Subjekt der Geschichte) als auch bloße Spielfigur beim Damenspiel (=Objekt) bedeuten kann – zum idealen Opfer einer Intrige. Dass die Selbsttäuschung die Voraussetzung zur Fremd-Täuschung ist, gilt auch für den Zuschauer. Dann wenn dieser glaubt, der Film sei mit einer Zentralperspektive oder einer einzigen Wahrheit aufzulösen, wird er gleichfalls zum Opfer einer Selbsttäuschung über die reale Perspektiven- und Deutungsvielfalt. Petzis Deutung und Greenaways Film stehen daher auch folgerichtig ganz im Zeichen des Hermes, dem Übermittler der Botschaften und Gott der Kommunikation, aber gleichzeitig eben auch der Lügner und Betrüger.

Eine besondere Form gesellschaftlicher und filmischer Lüge untersuchen *Magdalena Mancas* und *Doren Wohlleben* in ihrem Beitrag zu dem kubanischen Film *La vida es silbar*. Der Film zeigt, was geschieht, wenn sich die Wahrheiten einer Staatsideologie so sehr zu einem geschlossenen System verfestigt haben, dass bestimmte Erfahrungen

gar nicht mehr gemacht und bestimmte Worte gar nicht mehr ausgesprochen werden können. »Wahrhaft sein«, heißt es bei Friedrich Nietzsche, »das heißt die usuellen Metaphern gebrauchen, also moralisch ausgedrückt: [...] [die, J.M.] Verpflichtung, nach einer festen Konvention zu lügen, herdenweise, in einem bestimmten Stile zu lügen.«¹⁶ Da die Zensur in Kuba Filmgeschichte schreibt, muss die Wahrheit in Allegorien und Symbolen Zuflucht suchen. So als könne man der Wahrheit innerhalb einer kollektiven Lüge nur durch eine zweite, ästhetische Lüge näher kommen, wird die ideologische Lüge im Film mit Hilfe einer Lüge zweiten Grades aufgedeckt. Diese ästhetische Lüge, so zeigt der Essay, besteht in der Einführung märchenhafter Elemente in Form einer als Schicksalsgöttin auftretenden guten Fee, die – auch hier eine Lüge zweiten Grades – einen widersprüchlichen Doppelstatus hat: Sie ist sowohl allwissende, auktoriale Erzählerin und Regisseurin des Geschehens als auch Teil der Geschichte der handelnden Personen.

Dass nicht nur die Lüge, sondern auch der Lügenvorwurf und der Rückgriff auf so genannte Wahrheiten von Ideologien wie z.B. den diversen nachjugoslawischen Nationalismen instrumentalisiert werden kann, bildet den Ausgangspunkt für *Andrea Zorics* Betrachtungen über Emir Kusturicas Film *Crna macka – beli macor*. Wenn die Wahrheit einer einstmals multikulturellen Nation von den postjugoslawischen nationalistischen Ideologien als Lüge gebrandmarkt wird, bleibt ihr nur, sich im Gewand des Narren zu präsentieren. Dies ist der Zweck der Zigeunerkomödie bei Kustorica, deren Ernst sich erst dann erschließt, wenn die Elemente des Films allegorisch gedeutet werden. So gelingt Andrea Zoric der Nachweis, dass die als harmlos und im Unterschied zum vorigen Film des Regisseurs, *Underground*, sich gänzlich unpolitisch gebende Komödie Kustoricas einen hochpolitischen Subtext enthält, der in einer subtilen Interpretation von der Verfasserin herausgearbeitet wird. So wird die politische Lüge mit einer ästhetischen Lüge beantwortet, die in Wirklichkeit die Wahrheit sagt.

Steffen Greschonig und *Vítězslav Horák* zeigen in ihrem Beitrag, wie sich Spiel und Wirklichkeit, Fiktion und Realität, Wahrheit und

16 F. Nietzsche. »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, in: Werke III, Hg. K. Schlechta, Frankfurt/Main 1972, S. 314.

Lüge in David Cronenbergs *eXistenZ* im hyperrealen Raum des Cyberspace miteinander verschränken. Das Wagnis von Cronenberg wird deutlich, wenn man seinen Film Fassbinders *Welt am Draht* gegenüber stellt. Dort wo bei Fassbinder reale und simulierte Welt klar voneinander getrennt bleiben, verbindet sie Cronenberg so miteinander, dass am Schluss unklar ist, ob die Figuren »noch im Spiel« oder bereits in der Wirklichkeit angekommen sind. Ähnlich wie bei Greenaway der Maler aus der Subjektposition des Arrangeurs wird in *eXistenZ* die gefeierte Spieldesignerin und Autorin Allegra Geller zu einer bloßen Spielfigur degradiert. Bis hierhin geht Cronenberg noch mit der hermeneutischen Spieltheorie konform, nach der das Spiel über den Spielenden an Dominanz gewinnen muss, um eine gewisse Autonomie zu erreichen. Aber eben nur bis hierhin. Denn von Distanz zum Spiel kann in *eXistenZ* dank der inszenierten Hyperrealität keine Rede mehr sein. Der Gamepod wird direkt an das zentrale Nervensystem angeschlossen und liefert der Realität vergleichbare Sinneswahrnehmungen. Darüber hinaus ist das Spiel ein Unikat, ebenso authentisch wie die Realität, und greift am Schluss sogar auf diese über. Die Täuschung besteht letztendlich vielleicht sogar darin, die reale Welt, in der die Figuren wirklich leben, für das Reale zu halten. Wie *eXistenZ* hat damit aber auch die Lüge keinen Autor mehr, sie kommt ohne explizite Täuschungsabsichten vor, wird anonym und allgegenwärtig. Vom Medium des Realen ist der Film zum ästhetischen Generalverdacht gegen den Simulationscharakter der Welt geworden.

Eine Dekonstruktion des klassischen, intentionalen Lügenbegriffs nehmen auch *Kerstin Kratochwill* und *Christine Simone Sing* in ihrem Essay über *Lost Highway* von David Lynch vor, diesmal allerdings nicht aus der Perspektive der simulierten Welt des Cyberspace, sondern aus der Sicht der imaginären Welten des Unbewussten und des Traums. Das Thrillerschema des Films schürt den Verdacht gegen den Helden, er habe seine Frau aus Eifersucht ermordet und wolle die Tat durch Lügen kaschieren. Wie bei Greenaway liegt diese Story jedoch nicht offen zutage, sondern muss vom Zuschauer erschlossen werden. Erst die allegorische Deutung der Dinge, die im Beitrag minutiös nachvollzogen wird, bringt ein wenig Licht in das Dunkel des mysteriösen Geschehens. Dabei lösen die für Lynch typischen filmischen Hyperbeln

(z.B. überdimensionierte Detailaufnahmen einzelner Gegenstände oder Verstärkung von Geräuschen) die Dinge von der Handlung ab und verleihen ihnen den Status von Signifikanten zweiten Grades. Allerdings bringt auch die Allegorese keine endgültige Lösung, denn im Film schlagen Lügen in Selbstlügen um, die Persönlichkeit von Fred spaltet sich in Fred und Pete, und Anfang und Ende des Films werden in einer Endlosschleife miteinander verknüpft. Lynchs Film steht für die Autorinnen des Beitrags daher im Zeichen einer Ästhetik des Möbius-Bandes, die Außen und Innen, Wirklichkeit und Traum, Wahrheit und Lüge unmerklich ineinander überführt, so dass ihre Unterscheidung lediglich zu einer Frage der Perspektive wird.

Bei aller Vielfalt der Genres, Kulturen, theoretischen Ansätze und Deutungsperspektiven stimmen die vorliegenden Beiträge überein in einer grundlegenden Skepsis gegenüber allen sich mit dem Kino verbindenden Ansprüchen auf Authentizität. Kleinster gemeinsamer filmtheoretischer Nenner dürfte daher eine Bestimmung des Kinos als Medium des Imaginären sein, das sich gerade wegen seines Realitätscharakters besonders gut zur Lüge eignet. Die im vorliegenden Band dokumentierte Vielfalt theoretischer Perspektiven und Deutungen wurde in einer zusammen mit der Regensburger *Filmgalerie* veranstalteten Filmreihe in Einführungen und Gesprächen über die Filme erprobt. Dass die Diskussionen unter reger Beteiligung des Publikums in einem zumeist vollen Kinosaal stattfanden, zeigt, dass sich das Kino und auch der Dialog über seine Produkte trotz menetekelhafter Verkündigungen seines Endes (s. Greenaways im Beitrag über *The Draughtsman's contract* zitierte Unkenrufe) nach wie vor großer Lebendigkeit erfreuen.

Da die Filmreihe im Sommer 2002 durchgeführt wurde, konnte ein Film nicht gezeigt werden: Die aus deutscher Sicht vielleicht schönste Apologie eines Kinos der Lüge liefert Wolfgang Beckers mehrfach ausgezeichnete Film *Good bye, Lenin!* (D 2003), dem es gelingt mit einer Lüge die Wahrheit sowohl über die Geschichte der DDR als auch über den gegenwärtigen gesamtdeutschen Umgang mit ihr zu sagen. Die Besonderheiten des Films gewinnen vor dem Hintergrund eines in den sechziger Jahren unternommenen Versuches an Profil, die Wahrheit über die DDR gleichfalls mit einer Lüge zu zeigen: In dem

von Egon Günther gedrehten Film *Wenn Du groß bist, lieber Adam* (DDR 1965), der sich mit der Heuchelei in Wirtschaft, Politik und Privatleben auseinander setzt, fällt dem jungen Adam eine Taschenlampe in die Hände, die als Lügendetektor funktioniert.¹⁷ Sobald sie eingeschaltet wird, sorgt die Taschenlampe dafür, dass der Lügner »in die Luft geht«. Die Folgen sind so verheerend, dass der kleine Adam am Schluss des Films beschließt, die Taschenlampe in die Elbe zu werfen und fortan die Lügen seiner Zeitgenossen geduldig anzuhören. Das hat dem Film allerdings nichts genutzt. Da sich neben den vielen kleinen Lügnern auch ein großer und mächtiger Lügner im Film wieder erkannte, widerfuhr ihm das gleiche Schicksal wie der Taschenlampe, von der er erzählt. Er durfte nicht fertig gestellt werden und wurde schließlich vom 11. Plenum des Zentralkomitees der SED verboten.¹⁸

Obwohl sich die Koordinaten fast vierzig Jahre später grundlegend verändert haben und obwohl eine Darstellung der Zustände in der DDR im wiedervereinigten Deutschland inzwischen nicht mehr Opfer der Zensur werden kann, wählt auch Wolfgang Becker das Kino der Lüge, um die Wahrheit zu zeigen. Allerdings braucht der Film in einem zensurlosen Umfeld nicht mehr auf eine Parabel zurückzugreifen, sondern kann Lügen auf mehreren verschiedenen Ebenen vorführen. Da ist zunächst einmal die zentrale Lüge im Film, mit welcher der junge Ostberliner Alex Kerner seiner neun Monate nach dem Fall der Mauer aus dem Koma erwachten und akut Herzinfarkt gefährdeten Mutter jede Aufregung ersparen will. Alex gaukelt seiner Mutter vor, dass die heile Welt des real existierenden Sozialismus nach wie vor existiert. Dank seiner Lüge wird jedoch eine andere Lüge aufgedeckt, die Lebenslüge seiner eigenen Mutter nämlich, die den Kindern jahrelang erzählt hatte, der Vater habe sie und die Familie wegen einer anderen Frau verlassen, während sie in Wahrheit Angst davor hatte, einen Ausreiseantrag zu stellen und ihrem Mann, wie vereinbart, nach dessen Flucht aus der DDR mit der Familie nachzufolgen.

Darüber hinaus zeigt der Film jedoch auch, dass die DDR schon zu ihren Lebzeiten nichts weiter als eine aus Lügen gezimmerte Fiktion

17 E. Günther: *Wenn Du groß bist, lieber Adam* (DDR 1965, D 1991).

18 Auch der DDR hat dies bekanntlich nichts genutzt. Nach der Wende durfte Egon Günther seinen Film aus den Regalen der DDR-Archive holen und beenden.

war, die nur um den Preis weiterer Lügen aufrecht erhalten werden konnte. »Die DDR war ein Land, das es in Wirklichkeit so nie gegeben hat«, konstatiert Alex Kerner. Aber diese Lüge wird nicht ideologiekritisch denunziert. Vielmehr wird sie mit anderen Mitteln und in einem anderen Kontext wiederholt. Was bei der Betrachtung des Films auffällt, ist nämlich: Alles, was Alexander macht, um seiner Mutter die heile Welt der DDR vorzugaukeln, ist nichts anderes als die auf eine andere Ebene transponierte Wiederholung dessen, was die Regierung der DDR tat, um ihren Bürgern die Realität des real gewordenen Sozialismus vorzugaukeln: Er präsentiert seiner Mutter Westprodukte in Ostverpackungen, bezahlt Schüler, damit sie in FDJ-Uniformen eine systemkonforme Geburtstagsfeier für seine Mutter aufführen und deutet permanent die Wirklichkeit um, damit diese sich dem Idealbild fügt, das die Mutter von der DDR hat. Schließlich simuliert er mit der Hilfe eines Freundes die »Aktuelle Kamera« und macht damit genau das, was die DDR-Nachrichtensendung auszeichnete: die Manipulation von Fakten zu DDR-konformen Nachrichten. Wie früher, so dient auch hier das »Wahrheitsorgan« der DDR zur Aufrechterhaltung eines Lügegebäudes, das diesmal allerdings aus menschlichen Motiven errichtet wurde. »Wahrheit ist eine zweifelhafte Angelegenheit, die ich leicht Mutters gewohnter Wahrnehmung angleichen konnte«, hält Alex fest. Und dazu bedient er sich der gleichen sprachlichen und filmtechnischen Mittel wie die »Aktuelle Kamera«: Umdeutung von Fakten, Umdeutung von Bildern und Schaffung neuer Wirklichkeiten durch manipulative Montage. Und was die Mauer für die DDR sind die Mauern ihrer vier Wände für Alex Mutter. Alex muss dafür sorgen, dass sie die Wohnung nie verlässt. Als seiner Mutter die »Wohnungsflucht« dann doch gelingt und sie ihren Augen nicht zu trauen glaubt, als sie West-Autos, Coca-Cola-Plakate und McDonalds-Restaurants sieht, schreibt Alex' »Aktuelle Kamera« die Geschichte kurzerhand um: Eine neue Montage unterlegt die bekannten Bilder von über die Mauer in den Westen steigenden DDR-Bürgern mit einem neuen Kommentar, der Film im Film wird zur Parahistorie: Honecker hat abgedankt und sein Nachfolger, der ehemalige Astronaut Sigmund Jähn, hat in einer großen humanitären Geste die Mauer geöffnet. Die über die Mauer steigenden Menschen waren also nicht republik-

flüchtige Ostdeutsche, sondern von Arbeitslosigkeit bedrohte kapitalismusflüchtige Westdeutsche! Wenn die Wirklichkeit zur Fiktion, die Wahrheit zur Lüge geworden ist, dann lässt sie sich nur mittels einer Fiktion von Wirklichkeit und mittels einer Lüge abbilden.

Das Wichtigste daran aber ist: Alex' Lügen sagen und zeigen die Wahrheit über die DDR nicht, indem sie deren staatstragende Lügen denunzieren, sondern indem sie sie in einem veränderten Kontext mimetisch wiederholen. Denn im Unterschied zur DDR-Regierung lügt Alex nicht aus Gründen des Machterhalts, sondern aus Liebe und um seine Mutter vor dem Tod zu bewahren. Damit zeigt der Film aber, dass das Lügen an und für sich eine neutral zu bewertende semiotische Praxis ist wie jede andere auch (z.B. Versprechen oder Raten) und daher auch nicht schon an sich moralisch zu verurteilen.¹⁹ Wenn es richtig ist, dass die Wahrheit über die DDR sich nur mit einer Lüge sagen lässt, weil der gesamte Staat aus Lügen gezimmert war, wenn die Realität der DDR nur durch eine Fiktion erfasst werden kann, weil der real existierende Sozialismus selbst schon lange zur Fiktion geworden war, dann gelingt es dem Film jedoch auch, den lügenhaften gegenwärtigen Umgang mit ihr zu konterkarieren. Die parahistorische Montage authentischer Bilder mit einem fingierten Kommentar der »Aktuellen Kamera« zu den »Flüchtlingsen aus dem Westen« stellt auch einen Seitenhieb auf die Verlogenheit des westdeutschen Umgangs mit der Vereinigung dar. Der Fall der Mauer war sicherlich alles Mögliche, nur keine zwangsläufige Folge der Überlegenheit Westdeutschlands oder gar ein Beweis für größere persönliche Verdienste seiner Bewohner. Die mit dem »falschen Kommentar« unterlegten Bilder und die damit verbundene parahistorische Umdeutung der Geschichte machen das Unglaubliche und Kontingente des Geschehens sichtbar.

Vor allem ermöglicht der Film jedoch eine andere Art von kollektivem Gedächtnis. Das von Alex errichtete Lügengebäude erlaubt eine

19 Die wertfreie Untersuchung der Leistungsmöglichkeiten und Grenzen der Lüge als moralisch zunächst einmal neutral zu bewertende menschliche Fähigkeit hat sich das Graduiertenkolleg »Kulturen der Lüge« zur Aufgabe gemacht (Vgl. M. Mayer (Hg.), *Kulturen der Lüge*, Köln et al. 2003). Eine neutrale Einschätzung der Lüge aus sprachphilosophischer Sicht vertritt auch S. Dietz: *Die Kunst des Lügens: eine sprachliche Fähigkeit und ihr moralischer Wert*, Reinbek b. Hamburg 2003.

Erinnerung an die DDR-Alltagskultur jenseits östlicher und westlicher Verlogenheit. Gerade weil der Film auf die Fiktionalität der DDR-Realität hinweist, gelingt es ihm, die Alltagskultur des real existierenden Sozialismus gleichweit entfernt von westlichen Überlegensdemonstrationen und ostdeutscher »Ostalgie« zu vergegenwärtigen. Und es gelingt ihm damit etwas vielleicht noch viel Wichtigeres: die an den sozialistischen Staat geknüpften Sehnsüchte, Hoffnungen und Idealismen auf humorvolle Art Ernst zu nehmen und zu würdigen. Eine bessere Apologie des Kinos der Lüge wird sich kaum finden lassen.

