

**Walter Murch: Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage.
Mit einem Vorwort von Francis Ford Coppola**

Berlin: Alexander Verlag 2004, 148 S., ISBN 3-89581-109-2, € 15,50

Der Cutter und mehrfache Oscar-Preisträger Walter Murch, Jahrgang 1943, ist unter anderem durch sein Mitwirken an den Filmen *The Conversation* (1974), *Apocalypse Now* (1979) und *The Talented Mr. Ripley* (1999) bekannt. Für den ersten komplett digital montierten Film *The English Patient* erhielt Murch 1997 den Oscar für den besten Schnitt wie auch für die beste Tonmischung. Der vorliegende Band *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing* erschien im amerikanischen Original 1995, um 2001 in einer aktualisierten Fassung, die die bis dahin vollzogenen Neuerungen im Bereich des digitalen Schnitts reflektierte, neu aufgelegt zu werden. Auf dieser Neuauflage beruht die vorliegende, von Ulrich von Berg besorgte deutsche Übersetzung. Es handelt sich um einen umgearbeiteten Vortragstext, der Einblick gibt in Grundprobleme des Filmschnitts wie in die Modifizierung gestalterischer Potentiale durch die verwendeten technischen Mittel.

Dem Cutter kommt nach Murch die Funktion einer Schnittstelle auch im übertragenen Sinne zu, er ist ein Vermittler, der die Ansprüche verschiedener in den filmischen Prozess involvierter Instanzen koordiniert: des Regisseurs, der Schauspieler, der Zuschauer und nicht zuletzt des filmischen Textes in seiner Eigendynamik. In seiner Vermittlungsfunktion geriert sich der Cutter zunächst

als „Interessenvertreter des Publikums“ (S.33). Wo Regisseur, Kameramann und andere Beteiligte ihre Bilder mit einem intentionalen Horizont umgeben, der sich aus den Erfahrungen der Dreharbeiten mit ihren Frustrationen, Auseinandersetzungen und Anstrengungen speist, da sieht der Cutter das Bild als Bild. Ihn kümmern nicht die erbrachten Mühen oder die hohen Kosten einer Einstellung, wenn diese sich am Ende als überflüssig oder gar als die Bilderführung störend erweisen; umgekehrt braucht es ihn nicht zu interessieren, ob sich z.B. die Existenz einer Großaufnahme allein der Eitelkeit eines Schauspielers verdankt: Sie mag in diesem oder jenem Kontext eine Qualität entfalten, die dem Regisseur aufgrund seiner Voreingenommenheit zunächst entgeht. So gesehen ist der Cutter der erste Zuschauer des Films, denn auch das Publikum wird sich nicht darum scheren können, wie die Aufnahme zustande kam. (Vgl. S.32-34) Allein ihre textuelle Wirkung ist entscheidend.

Dieser Sonderstellung des Cutters ist der stete Vorgriff auf die zu evozierenden Gefühle (vgl. S.28ff.) wie auf die mentale Tätigkeit des Publikums geschuldet: Wenn das Blinzeln eines Menschen mehr ist als ein physischer Reflex, wenn es als Indikator ablaufender Denkprozesse zu fungieren vermag, so wird es für den Cutter darum gehen, diesen Impuls aufzugreifen und fruchtbar zu machen: „Wir haben einen Gedanken oder eine Abfolge miteinander verbundener Gedanken, und wir blinzeln, um diese Gedankenkette von dem, was folgt, zu trennen und zu interpunktieren. Genauso liefert uns in einem Film jede einzelne Einstellung eine Idee oder eine Abfolge von Ideen, und der Schnitt ist der ‚Lidschlag‘, der diese Ideen trennt und interpunktiert.“ (S.61) Der Cutter „blinzelt“ mit Hilfe des Schnitts stellvertretend für den Zuschauer (S.67), antizipiert seine intellektuellen Operationen.

Als Orientierungsmarke dient Murch der Lidschlag der Schauspieler; dieser gibt einen Rhythmus vor, dem er in der Montage zu folgen versucht, um ihn auf den Film als Ganzes auszuweiten, ihm das Denk- und Gefühlsmuster der Akteure einzuprägen. (Vgl. S.64) Dem Material wohne eine Bewegung inne, eine „Sprache“, die einzigartig und stets aufs Neue zu lernen sei. Man dient sich an, man strukturiert. – „Aber der Film beherrscht seine eigene Sprache besser als wir!“ (S.103) Das Gewebe aus Licht und Bewegung, Lidschlag und Atem ist in seiner Beschaffenheit erst zu erforschen. Der Regisseur verfügt nicht zwingend über den Code zur Dechiffrierung: Das Verhältnis des Cutters zum Spielleiter gleiche jenem eines Psychoanalytikers zum Träumer, eines Lektors zum Buchautor; er greife das Material auf, um über seine Vorschläge zu Länge und Abfolge der Einstellungen, ihrer Verwendung oder Streichung Dimensionen zu eröffnen, die ihm, wenngleich unter Umständen nicht bewusst intendiert, dennoch innewohnten. (Vgl. S.35f.) Zu den Aufgaben des Cutters zählt wesentlich, sich auf diese ungeahnten Möglichkeiten hin zu öffnen, ihrer Entfaltung zuzuarbeiten, um schließlich im Idealfall hinter dem Produkt zu verschwinden: „Manchmal – in den besten Fällen – geht dieser Prozess so weit, dass ich mir eine Szene ansehen

und anschließend behaupten kann: ‚Ich habe damit nichts zu tun gehabt, sie hat sich selbst erschaffen.‘“ (S.51)

Der Vollzug der Montage, der das zuvor Ungesehene, erst Aufzuspürende zutage fördert, ist mit einer beständigen Arbeit an der Wahrnehmung des Materials verweben. Dies zeigt schon die Notwendigkeit, eine „Barriere“, eine „Zellwand“ zwischen den Dreharbeiten und dem Schnitt aufzubauen (S.33), die Umstände der Drehbedingungen aus der Wahrnehmung der Bilder auszublenden. Weiterhin gilt es, die Essenz einer Einstellung (das, was der Cutter dafür hält) herauszupräparieren; eine Konzentration auf das Wesentliche, auf ihren visuellen Kern oder Kristallisationspunkt muss stattfinden. Murch greift Henri Cartier-Bressons Idee des ‚entscheidenden Moments‘ auf, führt die Kinematografie auf eine ihrer historischen Keimzellen, die Fotografie, zurück. (Vgl. S.39-45) Aus den Mustern des Films wählt er von jedem Shot ein repräsentatives Einzelbild aus, das er fotografisch fixiert. Bei komplexeren Einstellungen können auch zwei oder drei Lichtbilder entstehen, die etwa den Verlauf einer Geste oder Kamerabewegung festhalten. Es handelt sich um eine Art „Umgekehrte[s] Storyboard-System“ (S.117), das als erstes Hilfsmittel zum Austesten unterschiedlicher Kombinationsmöglichkeiten dient, das aber auch Einfluss auf noch laufende Dreharbeiten haben kann, wenn etwa die an den Bildern ablesbare, vielleicht nur schwer zu versprachlichende Stimmung in eine noch im Entstehen begriffene Sequenz getragen werden soll. (Vgl. S.41) Die Fotos dienen der Crew als Verständigungsmittel, das Bild erscheint präziser, differenzierter als der rein sprachliche Ausdruck.

Signifikant beeinflusst wird die Wahrnehmung des oft umfangreichen Materials durch die verwendeten Schnittsysteme. Zu unterscheiden ist zunächst zwischen Systemen mit und ohne wahlfreiem Zugriff. ‚Wahlfreier Zugriff‘ bedeutet, dass das System einem bei der Suche nach bestimmten Einstellungen genau die Stellen liefert, nach denen man es – auf der Grundlage früherer Arbeitsnotizen – gefragt hat, ohne dass der Rest des Materials das Auge des Cutters noch einmal passieren müsste. Dies trifft auf digitale Systeme zu, gilt jedoch ebenso für die bereits seit den 1920er Jahren in Gebrauch befindliche Moviola. Beim linearen KEM-System hingegen läuft – wenngleich in hoher Geschwindigkeit – auch das als ‚nicht gelungen‘ abgetane Material, das man im Grunde bereits ausgeschlossen hatte, beim Spulen noch einmal durch, bietet sich erneut an. Während die Arbeitsgeschwindigkeit non-linearer Systeme letztlich höher ist, und sie somit effizienter erscheinen, entziehen sie sich zugleich diesem immanenten ‚Dialog‘ zwischen System und Cutter: „Der Vorteil des linearen KEM-Systems liegt [...] darin, dass ich nicht immer mit ihm sprechen muss – es kommt vor, dass *das System mich* anspricht. Das System macht mir ständig Vorschläge, die ich begutachten soll, und es findet so etwas wie ein Dialog statt.“ (S.48). „[Der] wahlfreie Zugriff setzt im Grunde voraus, dass man genau weiß, was man will ... was nicht immer der Fall ist, wie Ihnen jeder Cutter bestätigen wird.“ (S.102)

Andererseits aber, und hier liegt ein wesentlicher Vorteil der neuen Techniken, bietet der digitale Schnitt mehr Möglichkeiten zum Austesten von Bildkombinationen, handelt es sich doch zunächst nur um eine virtuelle Montage: Der Film wird Frame für Frame eingelesen, wobei die Information über die gewählte Einstellungsfolge an einem anderen Ort gespeichert wird als die Einstellungen selbst, während beim mechanischen Schnitt die Bilder und die Information über ihre Anordnung eins sind. Für eine neue Schnittvariante muss entsprechend die erste Version rückgängig gemacht werden („destruktive Montage“); im Falle des digitalen Schnitts hingegen sind beliebig viele Varianten möglich, ohne dass die Bilder selbst angetastet würden. (Vgl. S.78f.) Ist der Film am Computer fertig geschnitten, werden die hier getroffenen Entscheidungen auf das eigentliche Filmmaterial übertragen, das in diesem letzten Stadium also mechanisch montiert wird. (Vgl. S.75)

Für jeden Schnitt in einem fertiggestellten Film, so Walter Murch, gebe es wahrscheinlich 15 „Schattenschnitte“, Schnitte, die ausgeführt, schließlich aber wieder rückgängig gemacht oder aus dem Film entfernt worden seien. (S.17) Die den Film wie einen Saum umgebenden Wahlmöglichkeiten, die astronomisch hohen Zahlen möglicher Bildkombinationen, die auf *eine* Bilderfolge reduziert werden müssen (siehe exemplarisch die Rechenexempel S.76-78), sind das eigentliche Thema dieses Buches. Den erwähnten Nachteilen des digitalen Schnitts (wie der non-linearen Systeme im Allgemeinen) zum Trotz, eröffnen sich durch ihn zuvor nicht da gewesene Möglichkeiten zur Erforschung dieser virtuellen Dimension des Films. Die semiotischen wie affektiven Potentiale, und das heißt hier: die bewusst eingeplanten wie auch die erst noch zu entdeckenden Möglichkeiten des Materials – elementarer Gestaltungsbereich des Filmschnitts generell –, werden in revolutionärer Weise neu zur Geltung gebracht.

Walter Murchs *Ein Lidschlag, ein Schnitt* bietet einen ebenso kurzweiligen wie informativen Einblick in die Denk- und Arbeitsweise eines der bedeutendsten Cutter der Gegenwart. Die subjektive Färbung seiner Gedanken, eine gewisse Nonchalance im Ausdruck, zählen eher zu den Vorzügen dieses Buches, als dass sie seiner Qualität abträglich wären, binden sie doch die technischen Ausführungen in lebendige artistische Zusammenhänge ein. Die starke Akzentuierung der Gefühle wie des Vorgriffs auf die (unterstellten) Gedankengänge des Publikums mag aus analytischer Perspektive mitunter problematisch erscheinen. Sie entspricht aber einer Erfahrung.

Peter Riedel (Marburg)