

Barthélemy Amengual

Von der Montage zur Découpage. Die gegenwärtige Entwicklung der Filmsprache

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23522>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Amengual, Barthélemy: Von der Montage zur Découpage. Die gegenwärtige Entwicklung der Filmsprache. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Messy Images, Jg. 31 (2022), Nr. 1, S. 165–178. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23522>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2022_31_1_MontageAV/montage_AV_31_1_2022_165-178_Amengual_Von-der-Montage-zur-Decoupage.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Von der Montage zur Découpage

Die gegenwärtige Entwicklung der Filmsprache*

Barthélemy Amengual

[1952]

Dem aufmerksamen Zuschauer wird nicht entgangen sein, dass sich die wichtigsten Filme der letzten zehn Jahre wenig um den Kanon der Filmkunst geschert haben, den die noch junge Tradition bereits etabliert hat. Vor allem in den amerikanischen Filmen wird viel gesprochen und die Figuren bewegen sich lange vor unseren Augen hin und her, doch wird dies niemand für gefilmtes Theater halten. Einige Regisseure scheinen all ihre Kunstfertigkeit darauf zu verwenden, sich den Mitteln des klassischen Kinos zu verweigern, auf die etablierten Verfahren der Filmsprache zu verzichten und jedes Ausdrucksproblem direkt anzugehen. So haben William Wyler mit *THE LITTLE FOXES* (USA 1941) und Jean Cocteau mit *LES ENFANTS TERRIBLES* (F 1950) Theaterstücke fast unverändert auf die Leinwand gebracht. Für *MRS. MINIVER* (USA 1942) bediente Wyler sich einer Technik, die dem Bericht des Theramen, der Mauerschau, entlehnt war, um Dünkirchen und die Evakuierung darzustellen.** Alfred Hitchcock drehte *ROPE* (USA 1948) in einer einzigen Einstellung, in derselben

* Ursprünglich erschienen unter dem Titel «Du montage au découpage. Évolution actuelle du langage cinématographique» in *Image et Son* 51 (März 1952), S. 6–8.

** [Anm. d. Ü.:] Amengual verweist hier auf Jean Racines Tragödie *Phèdre*, in der Theramen Theseus vom Tod des Hippolytos berichtet, der auf der Bühne nicht dargestellt werden konnte.

Kulisse, 90 Minuten lang, was genau der Dauer der Handlung sowie der des Stücks entspricht, auf dem der Film basiert.* Die gleiche reale Dauer findet sich in *THE SET UP* (USA 1949) von Robert Wise. Mit der berühmten Spazierfahrt im Auto sowie der Szene in der Küche in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (USA 1941) zeigt Orson Welles uns Dialogszenen in schier endlosen Einstellungen (vier Minuten in der Küchenszene! Normale Einstellungen sind zehn bis zwölf Sekunden lang). Und schließlich all die Filme in der ersten Person wie *LOST WEEKEND* (Billy Wilder, USA 1946), *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, USA 1944) oder *UNE SI JOLIE PETITE PLAGES* (Yves Allegret, F 1948) geben das Prinzip raumzeitlicher Ubiquität zugunsten psychologischer Wahrhaftigkeit auf. Mit einem Wort: Das Kino verzichtet freiwillig auf die Montage und ihre Effekte, und zwar nicht als unmotiviertes Wagnis, sondern um sich seiner Freiheit zu versichern und neue Möglichkeiten zu erkunden.

Wie Eisenstein entrüstet feststellte: «Nachdem sie lange der Meinung waren, die Montage sei alles, folgen die russischen Filmschaffenden – diese Entwicklung, die 1940 einsetzte, ist allerdings international – nun geradezu trotzig der entgegengesetzten Tendenz, der die Montage nichts mehr gilt.»**

Die *Montage* wurde bislang als die eigentliche schöpferische Phase angesehen: Hier ordnet der Filmemacher die Einstellungen und die Bilder an wie der Dichter die Worte, der Maler die Farben oder der Musiker die Noten. Doch nun hat sich der gestalterische Schwerpunkt hin zur *Découpage* verlagert, also zur Planung und Umsetzung der Kontinuität, die es mit der Kamera direkt aus der Wirklichkeit zu schöpfen, freizulegen, zu konstruieren gilt.¹ Um diese Entwicklung besser zu verstehen, scheint es

* [Anm. d. Ü.:] Tatsächlich enthält der Film zehn Schnitte, die durch Rollenwechsel notwendig wurden, aber durch Abdeckungen und Eylene Matches relativ «unsichtbar» gemacht wurden.

** [Anm. d. Ü.:] Amengual gibt zu diesem Zitat keine Quelle an. Die Feststellung, die Montage sei früher alles gewesen und gelte nun nichts mehr, trifft Eisenstein bereits in seinem Aufsatz «Montage 1938» (2006 [1938], 158).

1 Es mag erstaunen, dass hier zur Bezeichnung eines Stils, der sich der Zerstückelung verweigert, ausgerechnet der Begriff *Découpage* gewählt wurde. Aber die Kritik hat ihre Terminologie nicht erfunden, sondern sie von der Praxis geerbt. Zwar ist die *Montage* theoretisch schlicht der symmetrische Gegenpol der *Découpage*, denn sie sorgt für die Synthese der Elemente, welche die *Découpage* zuvor analytisch herausgearbeitet hat. Doch abgesehen davon, dass sich dieses Gleichgewicht in der Praxis so gut wie nie einstellt, kann man es auch auf zwei unterschiedliche Weisen verstehen: entweder steht die *Découpage* im Dienst der *Montage* als deren noch unbestimmte («kinematografi-

mir hilfreich, zunächst die Ästhetik der Montage genauer zu analysieren, um ihr dann die heutige Ästhetik der Découpage gegenüberzustellen.

Die Montage

Im Stummfilm ist die Montage «die ästhetische Basis» des Kinos (Wsewolod Pudowkin), «das spezifisch Filmische» (Nikolai Lebedev). Sie bestimmt alles. Sie erschafft alles. Die Montage ist das Kino. Die Montage erschafft das Bild: In *KONEC SANKT-PETERBURGA* (*DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG*, SU 1927) wollte Pudowkin eine gewaltige Explosion zeigen. Er ließ Dynamit eingraben und detonieren. «Die Explosion war wirklich fürchterlich – filmisch jedoch war sie nichts, eine leblose, langweilige Angelegenheit.»* Nach zahlreichen Versuchen schuf Pudowkin eine Explosion, wie er sie sich vorstellte, mithilfe der Montage, ohne einen Schnipsel des gedrehten Materials zu verwenden. Er filmte einen Flammenwerfer, der viel Rauch entwickelte, und um den Eindruck der Explosion zu vermitteln, schnitt er kurze Aufnahmen von Magnesiumblitzen in rhythmischem Wechsel von Licht und Dunkel ein. In der Mitte fügte er noch eine weitere, bereits früher aufgenommene Einstellung ein, die ihm aufgrund ihrer besonderen Leuchtkraft passend schien.

Die Montage erschafft den Schauspieler: Neben dem berühmten Experiment, das Kuleschow mit einer Großaufnahme Iwan Mosschuchins durchführte, kann man noch das folgende Beispiel von Pudowkin anführen: Hat man drei Einstellungen, die eines Gesichts, einmal lachend, einmal erschrocken, und die eines Revolvers, der auf jemanden gerichtet ist, so kann man sie auf zweierlei Art montieren:

Entweder: lachendes Gesicht – Revolver – erschrockenes Gesicht;

oder: erschrockenes Gesicht – Revolver – lachendes Gesicht.

Im ersten Fall wirkt die Figur feige, im zweiten tapfer.**

sche Novelle», Eisenstein) oder möglichst genaue Vorstufe («eiserne Découpage» oder «Montage a priori», Pudowkin), oder aber die Montage steht im Dienst der Découpage und setzt sie um, verleiht ihr die endgültige Gestalt. In diesem zweiten Sinn gründet die Ästhetik der «Découpage». Ausgangspunkt der Découpage ist die Welt, das *Kontinuum* der Wirklichkeit; die Montage kennt nur Einstellungen, nur *Stückwerk*.

* [Anm. d. Ü.:] Amengual gibt ohne Quellenangabe eine gekürzte Fassung dieses Satzes aus der Einleitung zur deutschen Ausgabe von Pudowkins Buch *Filmregie und Filmmannuskript* (1928) wieder; hier vollständig zitiert nach Pudowkin 1979, 75.

** [Anm. d. Ü.:] Siehe Pudowkin 1983, 354 f. Auf S. 355 findet sich die Beschreibung des Experiments mit der Großaufnahme von Mosschuchins Gesicht.

Die Montage erschafft eine ideale Anatomie: Montiert man Aufnahmen von Händen, Armen, Oberkörper, Beinen, Gestalt mehrerer Frauen, so ergibt dies eine fiktive, imaginäre Frau, die dennoch eine lebendige Leinwandpräsenz besitzt.*

Die Montage erschafft eine ideale Geografie: Hier ein weiteres Experiment Kuleschows aus dem Jahr 1920. Fünf Einstellungen wurden in dieser Reihenfolge hintereinander montiert:

1. Ein junger Mann geht von links nach rechts.
2. Eine junge Frau geht von rechts nach links.
3. Beide begegnen sich und schütteln einander die Hand. Der junge Mann zeigt auf etwas.
4. Ein großes weißes Haus mit einer breiten Treppe.
5. Die beiden jungen Leute steigen die Treppe hinauf.**

Dies ist eine in sich geschlossene Szene. Zusammengestellt wurde sie jedoch aus einer Aufnahme des jungen Mannes vor einem Gebäude im Zentrum Moskaus; der Händedruck wurde vor dem Gogol-Denkmal gefilmt, die Begegnung in der Nähe eines Theaters, das große Bauwerk stammte aus einer amerikanischen Wochenschau, es war das Weiße Haus, die Treppe wiederum führte zur Sankt-Xaver-Kathedrale.*** So erschuf die Montage einen idealen Raum.

Um mich kürzer zu fassen: In gleicher Weise *erschafft die Montage eine ideale Zeit*, indem ereignislose Momente herausgeschnitten werden, durch Zeitlupe und Zeitraffer, durch Ausdehnung von Abläufen oder Kontraktion un abgeschlossener oder sich wiederholender Geschehnisse, durch Rückblenden oder Veränderung der Chronologie. *Sie erschafft den Rhythmus* durch die Länge der Einstellungen und der Metrik ihrer Kombination (die Suspense bei Griffith ist ein extremes Beispiel, doch es gibt auch das Ballett bei René Clair, die jugendliche Dynamik amerikanischer Komödien, die erstickende Langsamkeit von Expressionismus und Kammerspiel). *Die Montage erschafft ein Poem:* Der Film rhythmisiert die Bilder wie ein Dichter die Worte oder Verse. Der große russische Stummfilm ist voll von solchen Poemen. Hier eine Episode aus MAT' (DIE MUTTER, Wsewolod

* [Anm. d. Ü.:] Siehe Pudowkin 1983, 273 f.

** [Anm. d. Ü.:] Siehe *ibid.*, 231 f.

*** [Anm. d. Ü.:] Bei Pudowkin (*ibid.*, 232) heißt es: «Der junge Mann wurde in der Nähe des GUM aufgenommen, die junge Dame in der Nähe des Gogol-Denkmal, der Händedruck in der Nähe des Bolschoi-Theaters, die Einstellung des weißen Hauses stammte aus einem amerikanischen Film (es war der Sitz des Präsidenten in Washington), und der Gang beider auf der Treppe wurde in der Nähe der Erlöserkirche aufgenommen.»

Pudowkin, SU 1926), in der die Montage gleichzeitig den Darsteller, seine Gefühle und das Poem erschafft: Der Sohn sitzt im Gefängnis. Er empfängt die geheime Botschaft, dass die Kampfgefährten ihn am folgenden Tag befreien werden. «Eine bloße Aufnahme seines freudestrahrenden Gesichts wäre matt und wirkungslos geblieben», schreibt Pudowkin:

Stattdessen zeigte ich das erregte Zucken seiner Hände und eine Großaufnahme der unteren Hälfte seines Gesichts, den lächelnden Mund. Diese Aufnahme montierte ich zusammen mit verschiedenem anderem Material, Aufnahmen eines rasch dahinplätschern- den Frühlingsbächleins, das Spiel von Sonnenflecken auf dem Wasser, Vögel auf einem Dorfteich und schließlich ein lachendes Kind. Dann schien mir der Ausdruck «Freude des Gefangenen» gestaltet. (Pudowkin 1979, 76)

Und schließlich erschafft die Montage den Effekt, den Schock, das Bravourstück, das Symbol, den Moment des «wahren» Kinos. So Eisensteins «Montage der Attraktionen», von der es zwei schöne Beispiele in L'ESPOIR (André Malraux, E/F 1945 [fertiggestellt 1939]) gibt: der Zusammenprall des Autos mit der 75-mm-Kanone, die Tauben, die Sonnenblumen. Doch halten wir fest, dass hier, wie bei allen solchen Schöpfungen, der Sinn, die Idee, die Bedeutung des Ganzen von außen aufgezwungen werden; sie werden den eigentlich statischen und bedeutungslosen Bildern hinzugefügt. So lautet eine Formel Eisensteins: «Die Montage ist für mich ein Mittel, zwei statischen Bildern Bewegung (also eine Idee) zu verleihen.» Die Montage tendiert dazu, zu singen und zu erzählen. Darum nimmt Griffith in der Filmgeschichte einen so bedeutenden Platz ein. Er hat alle Verfahren des filmischen Erzählens vermittelt der Montage, also der Zergliederung der Handlung, erfunden oder perfektioniert. Der Film besteht aus Teilen, diese aus Szenen, die wiederum eine Sequenz von Einstellungen bilden (ein treffender Begriff, der wunderbar das Kartenspiel bezeichnet, in dem der Filmmacher die Trumpfkarten eine nach der anderen kraftvoll auf den Tisch,*

* [Anm. d. Ü.:] Von Amengual zitiert ohne Quellenangabe, möglicherweise so übernommen aus «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo» (Astruc 1964 [1948]). Das Zitat entspricht allerdings nicht Eisensteins Montage-Auffassung von der Montage als Konflikt. In «Dramaturgie der Filmform» heißt es: «Meiner Meinung nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der aus dem Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT («Dramatisches» Prinzip).» (Eisenstein 1975, 205).

also die Leinwand wirft).^{*} Die extreme Zergliederung – 2000 Einstellungen in DIE LIEBE DER JEANNE NEY [G. W. Pabst, D 1927] und 1200 in ANTOINE ET ANTOINETTE [Jacques Becker, F 1947] gegenüber 400 in LA RÈGLE DU JEU [Jean Renoir, F 1939], der die entgegengesetzte Tendenz repräsentiert. Die Ästhetik der Zergliederung sucht nach starken Momenten und aussagekräftigen Details, die sezierend und atomisierend einer linearen, meist einfachen dramatischen Erfolgsformel folgt und deren Prinzip Bazin folgendermaßen umschreibt: «Die Leinwand darf nie zwei Dinge auf einmal zeigen.»^{**} Dadurch geht der Einblick in die Umgebung verloren (der Hintergrund ist unscharf), dorthin also, wo Lebewesen und Dinge sich befinden; der Raum ist entweder pittoresk oder logisch vorgegeben, vor allem aber tendierten die Filme zur Abstraktion. Alles (Figuren, Gesten, Bauten, Gegenstände) diente nur dazu, die Handlung zu unterstützen, die Abfolge der Ereignisse, den Verlauf des Dramas abzustecken, so wie eine gestrichelte Linie auf einer Karte die Route vorgibt. Der Inhalt einer Einstellung war wie ein Begriff, wie ein Wort, das aussagt, was es zu *verstehen* gilt, und dann verschwindet. Jede Einstellung wurde zu einem Verb in der Gegenwartsform. Der Kern der Dinge ging verloren. Darüber hinaus wurde die Leinwand zu einem Guckloch, einem Loch in der Wand, durch das man die Welt betrachtet (was besonders spürbar wird, wenn das Leinwandbild klein ist). Der Tonfilm hat diese Tendenzen noch verstärkt. Um das gesprochene Wort der Montage unterordnen zu können, hat man den Ton kontrapunktisch verwendet und die Sprache, außer natürlich, wenn es sich um abgefilmtes Theater handelte, wie ein Geräusch oder als bedeutungslosen Laut eingefügt. Und wenn einmal das Wort zum Verständnis der Handlung notwendig war, wurde der Dialog im Schuss/Gegenschuss-Verfahren montiert. Der Tonfilm trickste mit der Sprache, als ob er sich ihrer schämte, und konzentrierte sich ausschließlich auf die Handlung. Aus diesem Grund denkt man bei den meisten Filmen eher an Unterhaltungsliteratur als an die Werke großer Schriftsteller. Deshalb sind Abenteuer- und Kriminalgeschichten im Kino so verbreitet. Und deshalb ähneln sich auch die Verfilmungen der Werke großer Autoren: Ob die Vorlage von Balzac, Dickens, Gide, Stendhal, Hemingway oder Dostojewski stammt, immer wird daraus ein mehr oder weniger veredelter Trivialroman.

* [Anm. d. Ü.:] Wortspiel: «séquence» bezeichnet im Französischen auch eine Folge von Spielkarten gleicher Farbe.

** [Anm. d. Ü.:] Das Zitat stammt aus Bazins Essay «La technique de CITIZEN KANE» (1947). Dort heißt es: «Diese Découpage, die ich als analytisch bezeichnen würde, tendiert dazu, nie zwei Dinge auf einmal zu zeigen» (Bazin 1947, 945).

Die Découpage

Langsam entwickelte sich jedoch ein neues Prinzip, der Welt im Kino Ausdruck zu verleihen. Anstatt in erster Linie eine Geschichte zu erzählen und atemlos einem Drama zu folgen, will man vor allem eine Welt aufscheinen lassen, die Welt des Autors, also unsere Welt, wie sie der Autor begreift. Der Vorläufer dieser neuen Sprache ist Jean Renoir (wie beim Anfang von *LA BÊTE HUMAINE* [F 1938] oder dem Anfang von *LA GRANDE ILLUSION* [F 1937] und jener Szene aus demselben Film, in der die *Marseillaise* gesungen wird; in *LA PARTIE DE CAMPAGNE* [F 1936] in seiner Gesamtheit, vor allem aber in *LA RÈGLE DU JEU*). Von 1940 an entwickelt sich dieses Prinzip immer weiter, und als Pioniere und Meister der «Découpage» wären zu nennen: die Amerikaner Kazan, Dmytryk, Wyler und Wilder, teilweise auch der Engländer Hitchcock, der seit 1940 in Amerika lebt, und selbstverständlich Welles; die Russen Sergei Gerassimow, Friedrich Ermler, Michail Romm; unter den Italienern Rossellini und all die jungen Regisseure, die mehr oder weniger von Renoir beeinflusst wurden, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti, Alberto Lattuada; sowie die Franzosen Bresson, Cravenne, Leenhardt und Renoir selbst.²

Was zeichnet diese neue Ästhetik aus? Zunächst will sie nicht nur erzählen, sondern auch *zeigen*. Für sie setzt die Darstellung einer Welt – der

- 2 Von einer ästhetischen «Revolution» kann man allerdings nur hinsichtlich des Tonfilms sprechen, Es wäre ein Irrtum zu glauben, der Stummfilm sei insgesamt den extremen Zwängen der Montage unterworfen gewesen. Neben *BRONENOSSEZ POTJOMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, Sergej Eisenstein, SU 1925), *NOWY WAWILON* (*DAS NEUE BABYLON*, Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg, SU 1929), *FIÈVRE* (Louis Delluc, F 1921), *LES DEUX TIMIDES* (René Clair, 1928), *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (Carl Theodor Dreyer, F 1928) gab es Werke wie *NOSFERATU* (F. W. Murnau, D 1922), *TARTÜFF* (F. W. Murnau, D 1925), *POLIZEIBERICHT ÜBERFALL* (Ernö Metzner, D 1928), *SYLVESTER* (Lupu Pick, D 1924), die Arbeiten Stroheims – wie André Bazin in allen Einzelheiten dargelegt hat – sowie die fast noch stummen frühen Tonfilme: *M* (Fritz Lang, D 1931), *EKSTASE* (Gustav Machatý, CS 1933), *DER BLAUE ENGEL* (Josef von Sternberg, D 1930), *DIE DREIROSCHENOPER* (G. W. Pabst, D 1931). Hier findet man, neben Passagen reiner Montage, noch im Inneren von Montagesequenzen (in jeder Einstellung) die geradezu erdrückende Präsenz einer einzigartig konkreten Welt, die dennoch einen Sinn vermittelt. Im Übrigen findet man hier bereits die Schärfentiefe, lange, kontinuierliche Kamerabewegungen, Einstellungen von ausdrucksvoller Dauer, deren Bildrealismus uns überwältigt, sowie eine bemerkenswerte Verwendung des Raums. Die Erzählung (Montage) hat die Dichte, den Widerstand der Materie noch nicht absorbiert, Manchmal entfaltet sie sich sogar nur unbeholfen gegen das Gewicht der Wirklichkeit. Daher die Sprünge, die seltsamen Löcher zwischen den Sequenzen, die *taktile* Poesie des Universums, der kosmische Atem, der diesen Filmen ihre Wahrheit und Faszination verleiht.

des Autors – auf der Leinwand voraus, dass sie sichtbar wird und man uns die Zeit gibt, sie zu betrachten und in sie einzutreten. Um existieren zu können, muss diese Welt kohärent sein, aus Tausenden enger Verbindungen bestehen. Auf der Leinwand, wie in der Wirklichkeit, müssen Lebewesen, Orte, Dinge miteinander verflochten sein, ein Ganzes bilden. Auf der Leinwand muss die sowohl dingliche wie auch die zeitliche Kontinuität der Lebewesen und Gegebenheiten deutlich zutage treten. Die Leinwand muss uns umschließen, uns in ihr Universum hineinziehen. Sie ist kein Guckloch mehr, sondern ein Periskop, das uns in alle Richtungen blicken lässt, ein Gyrokopter, der alle drei Dimensionen erschließt. Eine Bemerkung des Malers André Masson, der dabei an seine eigene Kunst dachte, bringt diese Forderung sehr gut zum Ausdruck:

Im Gegensatz zu der europäischen Tradition, sich vor den Dingen zu platzieren in einer szenischen und polizeilichen Auffassung der Welt, gilt es, eine zerstreute Sichtweise einzunehmen. Ich befinde mich nicht vor diesem oder jenem. Ich stehe nicht vor der Natur. Ich bin Teil von ihr. (Masson 1950, 147)

Anstatt anzunehmen, die Einstellung sei statisch und unbedeutend und die Lebendigkeit der Bewegung und der Idee müsse ihr von außen, durch die Montage, verliehen werden, verlangt die «*Découpage*», dass die Einstellung selbst ihrem Gehalt nach dynamisch und bedeutsam sei. Die Kamera gewinnt der natürlichen (oder einer rekonstruierten) Welt eine Wahrheit ab, eine Poesie, eine Schönheit, die der Künstler geschaffen hat und die sich in der Einstellung entfaltet. Sie ist ein Werkzeug, das es erlaubt zu schreiben, sich einer Sprache zu bedienen, wie es Alexandre Astruc (1964 [1948]) mit seiner Formel von der «Kamera als Federhalter» zum Ausdruck brachte. Diese Metapher erweist sich noch in anderer Hinsicht als treffend. Die schöpferische Arbeit findet nicht mehr erst im Anschluss an die Dreharbeiten statt. Sie geht der Aufnahme voraus – wenn man das überhaupt so sagen kann – und schlägt sich in ihr als eine Art Schreibweise nieder. Die Filmkunst ist somit eine Verwandte der Literatur, nicht einfach nur die Kunst des Illustrierens, der Inszenierung, des *a posteriori*. Sie ist ein Gesamtwerk. Und selbstverständlich müssen Regisseur und Drehbuchautor ein und dieselbe Person sein, wie es bei Renoir, Malraux, Chaplin, Bresson, Cocteau, Welles ja auch der Fall ist.

Erläutern wir dies anhand eines Beispiels, das Astruc bereits anführt. Um das sexuelle Verlangen der Eheleute in *QUAI DES ORFÈVRES* (UNTER

FALSCHEM VERDACHT, Henri-Georges Clouzot, F 1947) darzustellen, hätte es, so Astruc, andere Möglichkeiten gegeben als den überkochenden Milchtopf. Clouzot bedient sich eines symbolischen Montageeffekts. Für einen Schriftsteller wäre dies unmöglich gewesen: Er würde entweder die Figuren und ihr Verhalten minutiös beschreiben oder aber die Gefühle mithilfe eines Dialogs oder einer Innenschau ausdrücken. Die Ästhetik der Découpage verbietet die Metapher und gleicht somit der realistischen Inspiration des Romanautors.

Welche technischen Verfahren, welche Stilfiguren ermöglichen es, diese ästhetischen Forderungen zu erfüllen? An erster Stelle die *lange Einstellung*, die für eine Sequenz oder Szene steht, oft mit mehreren Figuren (CITIZEN KANE [Orson Welles, USA 1941], THE LITTLE FOXES, LA RÈGLE DU JEU), und die den dramatischen und logischen Faden nicht mehr als eine Abfolge von Einzelheiten spinnt; der Zuschauer wird nicht vom Filmmacher geführt, stattdessen trifft er auf die objektiven Bedingungen der Wirklichkeit: die Undurchdringlichkeit der Figuren, ihre Mehrdeutigkeit, das Risiko, Wichtiges zu verpassen oder zu spät zu bemerken; die Plansequenz also, in der die Position der Figuren wie auf einem Schachbrett Kraftlinien erzeugt, verschiedene Pole, ein bewegtes dramatisches Feld, das umso stärker wirkt, weil man es in seiner Totalität erfasst.

Zusammen mit der langen Einstellung sodann *die Schärfentiefe*, wodurch alle Bildebenen gleichermaßen deutlich werden können, das Spiel der Darsteller sich auf alle drei Dimensionen erstreckt, und auch deren Umgebung zur Geltung kommt. Denn die Figuren müssen in ihrer Welt verwurzelt sein; der heimische ebenso wie der kosmische Raum kann somit, anstatt rein mechanisch zu wirken, die bedeutungstragende Rolle erfüllen, die er seit den großen Stummfilmen verloren hatte. Statt starrer Einstellungen erlauben es vielfältige *Kamerabewegungen* – Fahrten und Schwenks – bruchlos Verbindungen herzustellen (was Béla Balázs [1972 [1948], 124] ganz in unserem Sinn so zutreffend als «Bildwechsel ohne Schnitt» bezeichnet). Die Kamerabewegungen ermöglichen es zudem, eine Szene ohne Unterbrechung zu drehen und ihre dramatische, psychologische und poetische Dichte als einheitliches Ganzes zu wahren. Sie verknüpfen Figuren und Orte zu einer einzigartigen Wirklichkeit. Und schließlich, als das hervorstechende Merkmal dieser Entwicklung, hat die Découpage keine Angst vor dem gesprochenen Wort. Die Sprache gehört zur Realität des Menschen und muss genau wie alle anderen Elemente der Wirklichkeit in der filmischen Einstellung zum Ausdruck kommen. Man trickst nicht länger bei den Dialogen (Schuss/Gegenschuss, Stimmen aus

dem Off, Zwischenschnitte) und betrachtet die Sprache nicht länger als ein Geräusch unter anderen, sondern akzeptiert, dass das Wort wie in der Literatur etwas vermittelt und die Handlung, die Figuren, ihr Universum dadurch erhellt werden. LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (Robert Bresson, F 1945), THE MAGNIFICENT AMBERSONS, einige der Episoden in PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946) sind in dieser Hinsicht beispielhaft. Was die Freiheit zur Abstraktion betrifft, welche die Montage ermöglicht, arbeitet die *Découpage* daran, sie sich zurückzuerobern, doch nun im Konkreten. Sie strebt danach, Szenen so darzustellen, dass sie auf zwei Ebenen wirken: auf der konkreten der *Dramatik*, der Präsenz, sowie auf der abstrakten der *Erzählung*, der Narration. Hier einige schöne Beispiele: In GERMANIA ANNO ZERO (Roberto Rossellini, I 1948) wird der Schatten Hitlers, der über allem schwebt, was von Berlin übriggeblieben ist, nicht durch eine Montage-Metapher dargestellt. Rossellini beschwört ihn auf realistische, konkrete Weise herauf durch den Verkauf einer Schallplatte mit einer Rede des Führers in den Ruinen der Reichskanzlei. Das ständige Jammern des Vaters, es sei besser für die Familie, wenn er stürbe, bringt seinen jüngeren Sohn Edmund dazu, ihn zu vergiften. Es hat einerseits durch die schier unerträgliche Aufdringlichkeit eine abstrakte, expressionistische Dimension, ist gleichzeitig aber auch konkret und realistisch, denn alles was der Vater sagt, trifft zu und verursacht schließlich seinen Tod.

Etwa in der Mitte von LES DERNIÈRES VACANCES (Roger Leenhardt, F 1948) erscheinen plötzlich und unerwartet vier oder fünf Aufnahmen von Gegenständen in einer Reihe von Totalen. Unter ihnen insbesondere die einer Bauernuhr mit Pendel und die eines ebenfalls hin und her schwingenden Bambusvorhangs. Das regelmäßige, sanfte Eigenleben dieser Dinge, die detailgenaue Reichhaltigkeit der Bilder, die sie, obgleich sie isoliert gezeigt werden, Teil der *Umgebung* sein lässt, verleihen dieser Sequenz einen erstaunlichen Reiz und die Gleichförmigkeit von etwas *Unabgeschlossenenem*. An einem heißen Feriennachmittag hat sich die Hausgemeinschaft wie gewöhnlich zur Mittagsruhe zurückgezogen, während in der Küche die Kühle möglichst erhalten bleiben soll. Die Montage ist hier nur deswegen so ausdrucksstark, weil jede Einstellung so lange dauert, dass sich uns der jeweilige Gegenstand und seine *Stimmung* geradezu aufdrängt und nicht zu einer abstrakten Idee wird. Leenhardt verweigert sich der Metapher; ganz im Geist der «*Découpage*» entspringt der abstrakte Sinn (es ist die Zeit der täglichen Mittagsruhe, die Hausgemeinschaft schläft, die strahlenden Sommertage gehen dahin) der konkreten poetischen Beschreibung.

Dass es sich bei der Unterscheidung zwischen «Montage» und «Découpage» nicht um Wortklaubereien haarspalterischer Filmkritiker handelt, belegen selbst einige zweitrangige Werke des amerikanischen Kinos wie *HOUSE OF STRANGERS* (Joseph L. Mankiewicz, USA 1950). Der Film zeigt uns einen italienischen «citizen kane» (ich verwende absichtlich keine Großbuchstaben, denn er hinterlässt nur kleine Fußstapfen), einen Haus-tyrannen und abenteuerlichen Geschäftsmann, und zieht seine Lehren aus den Lektionen von Orson Welles; die Küchenszene von *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* wird auf alle möglichen Weisen variiert. Ich begnüge mich hier mit dem Hinweis auf eine bemerkenswerte Sequenz, die aus einer einzigen Einstellung besteht, die eine Rückblende einleitet. In bläulich-schwarzer Beleuchtung – wie in der Ballszene in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* – lehnt sich einer der Söhne, von dem wir wissen, dass er gekommen ist, um eine Katastrophe auszulösen, an einen enormen Kamin und sammelt sich innerlich vor einem riesigen Gemälde. Es handelt sich um ein Porträt seines Vaters, der elend gestorben ist, von seinen anderen drei Söhnen verleugnet und im Stich gelassen. Der ihm treu gebliebene Sohn öffnet einen Schrank, legt eine Schallplatte auf und die Arie aus *Martha*, «Ach so fromm, ach so traut / hat mein Auge sie erschaut ...» erfüllt den Raum. Dann folgt die besagte Plansequenz. Eine subjektive Kamerafahrt schwebt eine monumentale Treppe hinauf. Die Treppe scheint endlos, die Fahrt dauert so lang wie die Arie. Das ist dermaßen seltsam und ungewöhnlich, dass der Zuschauer einen radikalen Wechsel erwartet und es geradezu als *notwendig* empfindet, dass die Treppe schließlich in ein lichtüberflutetes Stockwerk mündet. Es ist Tag. Der Vater lebt. Er sitzt am Tisch.

Eine ähnliche Einstellung findet sich in *UNE PARTIE DE CAMPAGNE*. Hier handelt es sich nicht um eine Rückblende, sondern um einen Zeitsprung, in beiden Fällen also um einen Bruch im Zeitverlauf. Das Gewitter drohte bereits seit dem Mittagessen. Dennoch haben die Ruderer den Bootsausflug unternommen. Das junge Mädchen hat sich einem von ihnen hingeegeben. Da bricht das Gewitter los, die Kamera flieht in einer schier endlosen Fahrt rückwärts über die Marne. Auch diese Kamerafahrt ist subjektiv. Die Ufer der Marne sind verlassen. Keine Menschenseele ist zu sehen. Regen, Flucht, Musik. Diese wunderbare Einstellung mit ihrer langen, schnellen Rückwärtsbewegung und der menschenleeren Landschaft, der Subjektivität, die keiner Figur zugeordnet werden kann – niemand befindet sich im Boot, denn es gibt gar kein Boot –, ist eine Vorahnung dessen, was nun folgt, in einer ganz und gar natürlichen Überlei-

tung: Einige Jahre später ist das sanfte Mädchen die Gattin eines dumpfen Bürgers. Diese Einstellung ist die kinematografische Entsprechung jenes berühmten Satzes in *L'Éducation sentimentale*, mit dem Flaubert Jahre überspringt und sich mit einem Flügelschlag von seiner Erzählung und seinen Helden löst, sie von oben betrachtet, sie vergisst, sie bewertet und sie dann wieder aufgreift, als seien sie ganz neu.

Wie bereits festgestellt, ist die Formel der «*Découpage*» gleichzeitig konkret und abstrakt, sowohl konkreter als auch abstrakter als die Montage. Konkret: Das Gewitter droht zunächst, dann bricht es los, das Fest endet in einem Debakel, man kehrt zurück, die in den vorangegangenen Sequenzen erzählte Handlung setzt sich fort. Abstrakt: Die Einstellung ist mit weiteren Bedeutungen aufgeladen. *Rückwärtsbewegung*: Unsere Helden müssen vor dem Unwetter flüchten, doch vor unseren Augen flüchtet «man»; es ist eine anonyme Flucht. Der Autor äußert sich jetzt in eigener Sache. *Dauer*: Die Länge der Einstellung ist befremdend, unerklärlich. Der Zuschauer ist nun auf jede Entladung, jede Wendung in der Erzählung gefasst. *Andeutungen*: Die Traurigkeit und die düstere, hastige, unbestimmte Flucht entsprechen der Freudlosigkeit und der monotonen Leere der Ehejahre.

Renoir hätte diese Wirkung vielleicht auch mithilfe einer konkreten Montage erzielen können (Szenen der Ehe, des Lebens zu zweit usw., was ihm allerdings den Schock des schikanösen Gatten unter den Bäumen nicht gestattet hätte); oder mit einer abstrakten Montage (mit geeigneten Einstellungen). Doch es wäre ihm nicht gelungen, denn die Zerstückelung durch die Montage hätte ihm das wesentliche Ausdrucksmittel genommen, das unsere beiden Beispiele bestimmt: eine in der Logik der vorangegangenen und später folgenden Szenen befremdende, unerklärliche Dauer, die vieldeutig genug ist, um sich mit mehreren Bedeutungen aufzuladen, und es dem Autor erlaubt, seine eigene Sicht einzubringen, ohne die Einheit des Ganzen zu zerstören.

In der Summe ist das neue Kino freier als das alte. Es verwendet selbstverständlich die Montage, wo es sie braucht, es isoliert und fragmentiert, wo es nötig ist, es wechselt von der Totalen in die Großaufnahme, von der statischen Einstellung zur Kamerabewegung, es schweigt oder spricht, je nachdem, was es zu sagen hat, es umfasst *LES PARENTS TERRIBLES* (Jean Cocteau, F 1948) oder *MACBETH* (Orson Welles, USA 1948) genauso wie *L'ESPOIR*. Indem er seine Wurzeln in der Welt wiedergefunden hat, die Präsenz der Dinge und somit seine Freiheit, kann der Tonfilm klassisch werden.

Bevor ich zum Ende komme, möchte ich noch einen Einwand widerlegen, den manche Leser gewiss bereits im Sinn haben: Der Tonfilm ist wie das Theater. Aber dieses Kino (LA RÈGLE DU JEU, CROSSFIRE [Edward Dmytryk, USA 1947]) kann nicht wie das Theater sein:

- denn die Sprache regiert nicht, sie macht nicht das Wesen der Filme aus;
- denn die Theaterwirklichkeit (Figuren, Zeit, Raum, Gefühle) ist Konvention. Die des Kinos, wie die des Romans, ist authentisch;
- denn selbst wenn sich die Wirklichkeiten von Theater und Film ähnelten, kann uns das Theater die Dinge weder aus der Nähe zeigen noch von allen Seiten;
- denn die Bewegungen der Figuren auf der Bühne sind gleichwertig, für die Kamera ist es dagegen wichtig, wenn der Schauspieler erst in der Totale, dann in der Halbtotale und schließlich in Großaufnahme zu sehen ist.

Zum Abschluss und um einige möglichst deutliche Gedanken zu diesen einigermaßen schwierigen Fragen zu vermitteln, möchte ich den Lesern einige Formeln à la «Corneille zeichnet die Menschen, wie sie sein sollen, Racine so, wie sie sind» vorlegen:

Im Gegensatz zu Monsieur Jourdain* sprach die Montage in Versen, ohne es zu wissen; die Découpage spricht Prosa.

Die Montage strebte nach Abstraktion, nach *Spektakel*; die Découpage will zeigen, *präsentieren*, eine Bedeutung vermitteln, sie strebt nach der Sprache.

Die Montage war diskontinuierlich, die Découpage ist kontinuierlich.

Die Montage suchte den rhythmischen Effekt, den Schock, das Poem, das Symbol, die Annäherung an die Poesie; die Découpage sucht die Nuance, die Tiefe, die direkte Teilhabe (Beispiele: das Verhör in BOOMERANG! [Elia Kazan, USA 1946], die Halluzination in THE LOST WEEKEND).

Die Montage evozierte Gedichte oder aber Unterhaltungsliteratur, die Découpage den Roman. Sie konstruiert, zeigt und erkundet ein Universum. Sie erlöst den Film von der Tyrannei *der Geschichte*. Sie eröffnet ihm endlich die Sphäre des Denkens.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

* [Anm. d. Ü.:] Anspielung auf Molières Stück *Der Bürger als Edelmann*, in dem der nach Höherem strebende Monsieur Jourdain erstaunt feststellt, dass er sein ganzes Leben lang Prosa gesprochen hat, ohne es zu wissen.

Literatur

- Astruc, Alexandre (1964) Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [frz. 1948]. In: Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film*, Bd. 2, München: Piper, S. 111–115.
- Bazin, André (1947) La technique de CITIZEN KANE. In: *Les Temps modernes* 2,17, S. 943–949.
- Balázs, Béla (1972). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* [1949]. Wien: Globus.
- Eisenstein, Sergej M. (1975) *Schriften 3: Oktober*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- (2006) Montage 1938 [russ. 1938]. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. von Felix Lenz & Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 158–201.
- Masson, André (1950) *Le Plaisir de peindre*. Nizza: La Diane française.
- Pudowkin, Wsewolod (1979) Filmregie und Filmmanuskript [1928]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 73–76.
- (1983) *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. Berlin: Henschel.