media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Henri Diamant-Berger

So rettet sich der französische Film. Was man über Amerika wissen muss, um dort mit unseren Filmen durchzudringen

2022

https://doi.org/10.25969/mediarep/23519

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Diamant-Berger, Henri: So rettet sich der französische Film. Was man über Amerika wissen muss, um dort mit unseren Filmen durchzudringen. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Messy Images, Jg. 31 (2022), Nr. 1, S. 153–156. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/23519.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2022_31_1_MontageAV/montage_AV_31_1_2022_153-156_Diamant-Berger_So-rettet-sich-der-franzoesische-Film.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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

6e Année — Nlle Série N° 155 Le Numéro : 0 fr. 75 (Etranger, 1 fr.) 2 Mars 1919

Pour sauver le Film Français

Ce qu'il faut connaître de l'Amérique pour y faire pénétrer nos films

Maintenant, pour nous placer à un point de vue plus général, existe-t-il une technique française opposée à la technique américaine? J'entends par technique une certaine façon de présenter et de développer un sujet, de décrire un caractère ou de faire valoir une action. La réponse ne me semble pas douteuse, mais bien des gens ne sauront pas démêler ce qui est vraiment une « technique » française de ce qui n'est qu'erreur et paresse, routine et incompréhension.

L'Américain agit par contraste, le Français par liaison. Il faut avouer que la premjère méthode est plus facile à mettre au point que la seconde, d'abord parce qu'elle a fourni ses preuves, et ensuite parce quela seconde exige un tact, une étude et un travail qu'elle n'a pas encore eu l'occasion de rencontrer à son service.

Il ne s'ensuit nullement que la méthode française doive réprouver le découpage minutieux et le grand nombre de tableaux, sur lequel nous allons nous expliquer, mais, alors que ce qu'on peut appeler la méthode américaine usera, pour obtenir ses effets, de l'opposition brusque et continue, la méthode que je m'obstine à reconnaître dans le film français et qui y est en puissance, procèdera plutôt par touches successives et harmonieuses. L'erreur qui nous empêche de voir et d'apprécier cette méthode est de présenter ces indications dans le même tableau, ce qui les rend imperceptibles et confuses. N'oublions pas qu'un principe domine toutes ces méthodes et toutes celles qui pourront se créer, c'est que pour chaque idée il faut un tableau et par contre-partie, il s'ensuit qu'il ne faut pas de tableau sans idée. Ne confondons pas l'expression que j'emploie à dessein « tableau », avec le mot « scène ». Une scène est le développement, dans l'action générale, d'une partie de l'action qui forme, si l'on veut, un drame dans le drame. Un tableau est une vue prise par l'appareil sous le même angle. Prenons un exemple simple : une femme entre dans sa chambre, le soir ; elle allume la lumière

Faksimilé: *Le Film* 155 (1919), S. 5

So rettet sich der französische Film

Was man über Amerika wissen muss, um dort mit unseren Filmen durchzudringen

Henri Diamant-Berger

[1919]*

Allgemein gefragt: Gibt es eine französische Technik, die sich von der amerikanischen Technik unterscheidet? Unter «Technik» verstehe ich eine bestimmte Art und Weise, ein Sujet zu zeigen und es zu entwickeln, eine Figur zu beschreiben oder eine Handlung darzustellen. Die Antwort scheint mir kaum zweifelhaft, auch wenn es vielen Menschen schwerfallen wird, das, was wirklich die französische Technik ausmacht, von dem zu unterscheiden, was lediglich aus Versehen und Faulheit, Routine und Unverständnis hervorgeht.

Der Amerikaner arbeitet mit dem Kontrast, der Franzose mit der Verbindung. Zugeben, die erste Methode ist leichter zu entwickeln als die zweite, einerseits, weil sie sich bewährt hat, und andererseits, weil die zweite Fingerspitzengefühl, Sorgfalt und Arbeit erfordert, die aber bislang im Dienst dieser Methode selten sind. Daraus folgt keinesfalls, dass die französische Methode auf eine sorgfältige Découpage verzichten muss und auf die entsprechend große Anzahl von Tableaus [Einstellungen],

* Diese Übersetzung basiert auf der französischen Originalfassung: Henri Diamant-Berger, «Pour sauver le Film Français. Ce qu'il faut connaître de l'Amérique pour y faire pénétrer nos films.» In: *Le Film*, 155 (1919), S. 5–8.

auf die wir noch zu sprechen kommen. Doch während die amerikanische Methode ihre Wirkung durch den kontinuierlichen Einsatz schroffer Gegensätze erzielt, geht die Methode, die ich im französischen Film immer wieder beobachte und die hier vorherrscht, eher in sukzessiven, harmonischen Schritten vor.

Der Fehler, der uns daran hindert, diese Methode zu sehen und zu schätzen, liegt darin, alle Hinweise in einem einzigen Tableau darstellen zu wollen, das auf diese Weise kaum zu entschlüsseln ist und verwirrend wirkt. Vergessen wir nicht, dass ein Prinzip all diese Methoden und alle, die sich noch entwickeln mögen, dominiert, nämlich dass es für jede Idee ein Tableau geben muss und dass es umgekehrt kein Tableau ohne Idee geben darf. Das Wort «Tableau», das ich hier bewusst verwende, ist nicht mit dem der «Szene» zu verwechseln. Eine Szene ist die Entwicklung eines Teils der allgemeinen Handlung, bildet also sozusagen ein Drama im Drama. Ein Tableau ist dagegen eine Aufnahme aus demselben Kamerawinkel.

Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Eine Frau betritt abends ihr Zimmer, sie macht das Licht an, und als sie ihren Schmuck ablegt, sieht sie im Spiegel einen Einbrecher; sie ruft um Hilfe, diese kommt und der Einbrecher flieht. Das ist eine Szene mit einem Anfang, einem Höhepunkt und einem Ende; sie ist natürlich mit der vorherigen und der nachfolgenden Handlung verbunden und enthält sogar Handlungseinschübe von anderen Schauplätzen. Glauben Sie, dass es möglich wäre, uns an dieser Szene Anteil nehmen zu lassen, ohne dabei die Position der Kamera zu verändern? Denken Sie, man könne uns die Angst dieser Frau und die Habgier des Diebes aus sieben oder acht Metern Entfernung zeigen? Es ist ganz einfach: Dass die Frau den Mann im Spiegel sieht, verstehen wir nur dann, wenn auch unsere Sicht auf diesen Spiegel beschränkt ist und wir nicht das Ganze sehen. Würden wir verstehen, dass ihr jemand zu Hilfe eilt, wären da nicht ein oder zwei Bilder von Dienstboten oder Passanten eingefügt, die ihre Rufe hören, herbei eilen und an die Tür klopfen? Wir haben es also hier mit einer Szene von dreißig oder vierzig Filmmetern zu tun, die sich aus zwanzig Tableaus zusammensetzt.

Könnte sie nicht – um einen Ausdruck zu verwenden, der von den Anhängern der Découpage gern benutzt wird – weniger stark «verwoben» [filée] sein? Aber welchen Vorteil für die [ästhetische] Einheit oder das Gefühl hätte es, alles aus demselben Blickwinkel zu zeigen, abgesehen davon, dass wir dann das gesprochene Wort, erklärende Titel oder andere Mittel für das Verständnis vermissen würden? Im Film ist die Découpage genau-

so unabdingbar wie der Dialog im Theater oder die Zeichensetzung beim Schreiben. Allerdings lässt sich die Länge der Tableaus ebenso wenig festschreiben, wie die Länge der Szenen. Das ist eine Frage des Gleichgewichts und auch der Persönlichkeit, die hier nicht näher erläutert werden muss.

Den Amerikanern wird nachgesagt, sie würden lange Szenen nicht mögen; das ist richtig, und wir mögen sie ja auch nicht, aber Länge ist keine Frage der Meterzahl sondern des Eindrucks. Was machte es schon aus, wenn eine Szene hundert Meter lang wäre, solange meine Aufmerksamkeit ständig erregt wird; eine Szene von zehn Metern Länge ohne Handlung langweilte mich hingegen sehr. In einem der letzten Filme von D. W. Griffith ist eine Szene achtzig Meter lang, und ich darf versichern, sie wird uns nicht zu lang.

* * *

Kommen wir auf die Anordnung und Abfolge der Tableaus zurück, so zeigt sich, dass die Darstellungsweise des Sujets und der Figuren in Frankreich und in Amerika nicht dieselbe ist. Trotz ihres natürlichen Handlungsdrangs präsentieren die Amerikaner langsam; ihre Exposition ist im Allgemeinen schläfrig und verliert sich in überflüssigen Einzelheiten. Bezeichnend ist: Sie versuchen in ihren Filmen nicht, eine Psychologie zu entwickeln; sie setzen diese zu Beginn des Films fest und lassen sie dann unverändert. Die moralische Tendenz, Figuren als abgeschlossene Wesenheiten darzustellen, haben wir bereits untersucht; diese Tendenz bestimmt sogar die Typenbildung und die Wahl der Schauspieler bis in die Feinheiten ihres Spiels und der Filme insgesamt.

Damit sich in unsere Versenkung in die Handlung kein unnötiges Nachdenken mischt und kein Streben nach vollständigerem Verstehen, werden die Charaktere ihrer Helden schon zuvor mit einer unnötigen Fülle an Details und Bewertungen ausgestattet. Die kommerzielle Notwendigkeit, jedes beliebige Thema um jeden Preis auf fünf Akte zu bringen, zwingt zur Verlängerung des Films; diese Verlängerung betrifft aber eher den Anfang als die eigentliche Handlung; hat sie einmal richtig begonnen, muss sie unaufhörlich abrollen.

In Frankreich hingegen führen wir unsere Figuren, kaum sind sie vorgestellt, in die Handlung ein, die sie dann formen wird und die uns zum großen Teil gerade wegen der Rückwirkung interessiert, welche sie auf die Mentalität und die wohlüberlegten Handlungen der Figuren im Spiel hat. Der Amerikaner wendet sich an ein Publikum, das so sensibel ist wie jedes

andere, das er aber offenbar für faul hält. Da wir auf Schauspiel [spectacle] ausgerichtet sind, unternehmen wir sehr bereitwillig und sogar instinktiv all jene Anstrengungen, welche die Konvention und die Vorstellungskraft von uns verlangen. Der Amerikaner, so haben mir Vertriebsleute versichert, lässt sich nicht ohne weiteres auf solche Konventionen ein. Das mag im Widerspruch zur Unglaubwürdigkeit mancher amerikanischen Drehbücher stehen, aber der Eindruck täuscht, denn außerhalb des psychologischen Bereichs gibt es für die Amerikaner nichts Unwahrscheinliches. Wir wiederum sind abgestumpft, wenn es um Geschichten geht, in denen wunderbare Zufälle die Handlung verkomplizieren oder im richtigen Moment die Wendung bringen, und wir versuchen, all dies durch Charakterentwicklungen oder psychologische Unendlichkeiten zu ersetzen, die dort niemanden interessieren. Der Amerikaner erklärt also viel, nicht um eine Idee zu entwickeln, sondern um sie verständlich zu machen, danach geht er zur Handlung über, die er dann nur noch zu Ende führen will. Dies wäre noch deutlicher zu erkennen, wenn es weniger Titel gäbe.

Der französische Film hingegen steigt nach einem Minimum an Erklärungen ins Geschehen ein, bleibt aber nicht immer dabei. Oft verliert er sich in nachträglichen Erklärungen, in späten Abschweifungen und zusätzlichen Details. Aus dem, was der Amerikaner dann mit einem «touch» oder «flash» gibt, nur um einfach einen visuellen Kontrast zu schaffen, macht der französische Film eine Nebenszene, die die Handlung verlangsamt und für amerikanische Augen zudem weit davon entfernt ist, die gewollte Figur zu verdeutlichen, sondern lediglich das Verständnis erschwert.

Aus dem Französischen von Jörg Schweinitz