

Michael Baute; Volker Pantenburg

### Klassiker des «Filmvermittelnden Films». Ein Gespräch 2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14018>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Baute, Michael; Pantenburg, Volker: Klassiker des «Filmvermittelnden Films». Ein Gespräch. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.): *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung*. Marburg: Schüren 2009, S. 216–235. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14018>.

#### 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.

## Klassiker des «Filmvermittelnden Films»

### Ein Gespräch<sup>1</sup>

*Volker Pantenburg:* Im Titel «Klassiker des «Filmvermittelnden Films»» stecken zwei Behauptungen. Zum einen die, dass es ein Korpus von Filmen gibt, die sinnvoll mit diesem Begriff beschrieben werden können. In der Filmwissenschaft würde man solche Filme als Gebrauchsfilme bezeichnen<sup>2</sup>, da sie einen bestimmten Zweck verfolgen und einen pragmatischen Hintergrund haben. Sie sollen etwas erläutern, erklären, eben *vermitteln*, und zwar die Frage, was das ist: Film, Kino, und wie es funktioniert. Die zweite Behauptung ist die weitergehende, dass es innerhalb dieser Gruppe auch eine Tradition gibt und Arbeiten, die entsprechend als «Klassiker» bezeichnet werden können. Darin steckt die Ironie, dass der Begriff «Klassiker» eine Öffentlichkeit voraussetzt, oder zumindest eine etwas breitere Wahrnehmung. Weder das eine noch das andere scheint uns bei diesen Arbeiten der Fall zu sein.

*Michael Baute:* Es handelt sich bei diesen Filmarbeiten offensichtlich um «marginale Formen», die im Diskurs selten vorkommen. Selbst in den gegenwärtigen Diskussionen um Vermittlung von Medienkompetenz, um Kino und Schule und um das Verhältnis von Bildung und Kino werden diese Arbeiten kaum erwähnt. Warum ist das so?

Eine offensichtliche Antwort ist, dass diese Filme noch keinen anerkannten Status gefunden haben. Bei diesen Filmen handelt es sich aus verschiedenen Gründen nicht um «Werke» im leicht identifizierbaren Sinn. Weil sie auf keinen marktähn-

---

1 Das Gespräch fand im Rahmen der Veranstaltungsreihe «Filme sehen, Kino verstehen» am 5. Juni 2007 im Kino 46 statt. Die beiden Autoren präsentierten Ausschnitte aus Filmvermittelnden Filmen, die sie im Gespräch kommentierten. Seit Anfang 2008 arbeiten sie gemeinsam mit Stefan Petke, Stefanie Schlüter und Erik Stein an dem von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Forschungsprojekt «Die Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films», das sich die Sammlung, Systematisierung, Katalogisierung und Erforschung dieses Genres zur Aufgabe gemacht hat. Die Ergebnisse werden auf der Internetseite [www.kunst-der-vermittlung.de](http://www.kunst-der-vermittlung.de) und in Veranstaltungen im Kino präsentiert. (Anm. d. Hrsg.)

2 Vgl. die Hefte 14/2/2005 und 15/1/2006 der Zeitschrift *montage/av*, beide mit dem Schwerpunktthema «Gebrauchsfilm».

lichen und objektivierenden Umschlagplatz gerichtet sind, wie beispielsweise das Feld der «Kunst» oder das der «Wissenschaft» ihn bietet. Weil sie in ihrer jeweiligen Haltung zu ihren primären Objekten (den behandelten Filmen) und ihrem Anspruch auf sie ihre Sekundarität – analytisch, genießend... – unterstreichen und nicht, wie beispielsweise der Found Footage-Film, die dabei zugrunde liegende Unterscheidung von «primär und sekundär» generell ausstellen und unterhöhlen wollen.<sup>3</sup> Und weil – in Deutschland zumindest, in Frankreich ist das möglicherweise anders – das Arbeiten über und zugleich mit Film kaum eine anerkannte Haupttätigkeit ist, deren Ausdruck die Kenntnis solcher Arbeiten wäre. So sind viele der Filme, die wir «Klassiker» nennen, von ihrem Produktionsstatus her Neben- und nicht Hauptwerke. Sie existieren klandestin.

**Pantenburg:** Klandestin, das heißt: Schwer zugänglich, selten zu sehen, ohne bestimmten Ort. Oder vielleicht müsste man sagen: Es sind unterschiedliche Orte, denen entsprechend unklare, unspezifische Öffentlichkeiten entsprechen. Archive von öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, in denen die Filmvermittlung eine Schnittmenge zwischen dem föderalen Bildungsauftrag und der Kinobegeisterung einzelner Redakteure bildet oder bildete.<sup>4</sup> Filmarchive und Filmmuseen, in denen ebenfalls im günstigen Falle Kinointelligenz auf Vermittlungsinteresse stößt;<sup>5</sup> und – neuerdings – eine potentiell größere Öffentlichkeit, die filmanalytische Beiträge in der Großrubrik «Bonus» auf DVDs sehen kann. Da sind «Filmvermittelnde Filme» dann allerdings lediglich eines von zahlreichen Extras und oft nicht unterschieden von «Making Of» oder Trailern für andere Filme. Filmvermittlung und Werbemaßnahmen, die den Film in die Warenkette hinein verlängern sollen, stehen von der Präsentation her auf einer Stufe, die Autoren der Analysen werden oft gar nicht genannt. Sicher ist auch das international unterschiedlich, je nach dem Status, den die Filmvermittlung besitzt.

Das vergleichsweise neue Medium DVD scheint bei allen technischen Unzulänglichkeiten zumindest zwei Effekte zu haben: Es gibt immer mehr Filme zu sehen – und zwar quer durch die Genres und Register –, und es gibt auch in den Filmen mehr zu sehen oder an ihnen zu lernen. Als analytisches Werkzeug wird die DVD bisher allerdings in Deutschland eher beschworen als wirklich ausgenutzt, von Pilotprojekten wie Enno Patalas' Metropolis-Studienfassung einmal abgesehen.<sup>6</sup>

3 Bspw. Arbeiten von Gustav Deutsch, Martin Arnold, Peter Tscherkassky und Matthias Müller.

4 Vgl. zur WDR-Filmredaktion Michael Baute: Cinephiles Fernsehen. Zur Abwicklung der WDR-Filmredaktion. In: *Recherche Film und Fernsehen*, Nr. 2/2007, S. 68-69.

5 Siehe bspw. die Vermittlungsabteilungen des Österreichischen Filmmuseums und die Initiative «Was ist Kino?» der Freunde der Deutschen Kinemathek, der Deutschen Kinemathek und der Filmvermittlerin Stefanie Schlüter in Berlin.

6 METROPOLIS, D 1927, Regie: Fritz Lang, DVD-Studienfassung, Universität der Künste Berlin, Filminstitut, 2006.

**Baute:** Konkret sind viele der «Filmvermittelnden Filme», die uns interessieren, als Nebenwerke entstanden, weil sie im Zusammenhang und gerichtet auf die Fernsehstrahlung der Hauptwerke, der jeweiligen Filme, produziert wurden (so Helmut Färbers' Ozu-Analyse), weil sie eine DVD-Veröffentlichung begleiten (Winfried Günthers Stück zu PURSUED) oder weil sie eine Retrospektive oder andere Ereignisse annoncieren.

**Pantenburg:** Die Auswahl der sechs Filme, aus denen wir Ausschnitte kommentieren, ist hedonistisch und sicher auch etwas idiosynkratisch. Wir sammeln seit längerer Zeit, aber diese Sammeltätigkeit folgt eher dem Prinzip des Findens als dem der gezielten Suche. Die Beispiele sind uns über einen längeren Zeitraum begegnet, und an jedem der Beispiele gab es etwas, das uns einleuchtete und zugleich überraschte. Etwas, an dem wir hängen blieben, weil wir es so noch nicht gesehen hatten. In allen Arbeiten scheint uns zu gelingen, was Harun Farocki einmal als Lehr- und Lernziel einer Seminarveranstaltung formuliert hat: «Einfachheit ohne Vereinfachung».

## 1. Helmut Färber:

### DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU (WDR 1988, 15 Minuten)

**Pantenburg:** Der gerade genannte Anspruch – «Einfachheit ohne Vereinfachung» – ist in Helmut Färbers DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU, einer Sendung von 1988 für den WDR, ebenso erkennbar wie in Farockis Arbeiten, aus denen wir später einen Ausschnitt sehen werden. Hier ist die Einfachheit an einer Selbstbeschränkung abzulesen: Nach ein paar einführenden Worten und der Einspielung der Szene aus SPÄTER FRÜHLING (BANSUN, J 1949) benutzt Färber ausschließlich Fotografien. Die Szene, die er zeigt und danach analysiert, ist unscheinbar, ein Radausflug von Noriko und Hattori, einem jungen Angestellten. Von jeder Einstellung gibt es eine Fotografie, lediglich von einigen wenigen Einstellungen, deren Bildinhalt sich stark verändert, zwei; eine vom Beginn, eine von ihrem Ende. Das vermeintlich Simple daran bringt zugleich das komplizierte Verhältnis zur Anschauung, das zwischen Fotografie und Film herrscht.<sup>7</sup>

Helmut Färber hat 1977 ein Buch mit dem Titel *Baukunst und Film*<sup>8</sup> publiziert, in dem es um sehr umfassende historische Zusammenhänge zwischen Architektur und Kino geht. Hier, in der Sendung über Ozu, spricht er ganz nah am Material und sehr präzise über die Bauweise einer vermeintlich unscheinbaren Szene. Die Rede ist von den Einstellungstypen und ihrem Wechsel, von den Korrespondenzen und Unterschieden, den Blickachsen der Figuren und der Kamera, dem Status der Bewegung.

7 Winfried Pauleit hat sich in seinem Buch über die «Filmstandbilder» damit ausführlich beschäftigt: Winfried Pauleit: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt am Main 2004.

8 Helmut Färber: *Baukunst und Film*. München 1977.

Färbers Methode hat zunächst, im buchstäblichen Entlangschreiten an den still gestellten Einzelbildern, nüchtern-registrierenden Charakter (Abb. 1 und 2).

Er weist mit dem Bleistift auf Einzelnes hin, nimmt Fotos aus der Chronologie der Abfolge heraus und legt sie kurz nebeneinander, um kompositorische Entsprechungen zu zeigen (Abb. 3).

Es folgt dann aber eine verblüffend einfache Anordnung, die aus dem Nacheinander der Einstellungsfolge eine räumliche Anordnung an der Wand des Fernsehstudios macht.

Fragen der Proportionalität, der Tektonik und der räumlichen Bildverhältnisse spielen in jedem Film eine große Rolle. Aber wie können solche Dinge analytisch erfasst, veranschaulicht und vermittelt werden? Hier wird es ganz evident, was unter der «Architektur» einer Szene zu verstehen sein könnte, ihrer «Bauweise», von der man oft metaphorisch spricht. Färber fasst das am Schluss so zusammen (Abb. 4 und 5):

«Wenn man das Stück im ganzen betrachtet, so zeigt sich, daß es gebaut ist aus zwei Typen von Einstellungen, Cadragens: aus den NAH-Aufnahmen, zwischen denen zum einen jene Art Grundähnlichkeit besteht – vor allem durch die, fast, gleichbleibende Horizontlinie – und zum anderen die verschiedenen benannten Entsprechungen bestehen. Die TOTALEN sind – wie dies die Anordnung der Photogramme zu zeigen versucht – für die NAH-Aufnahmen eine Art Rahmen, indem von der TOTALE (5) die TOTALE (9) eine Umkehrung ist, und ebenso (14) eine Umkehrung von (10).»<sup>9</sup>

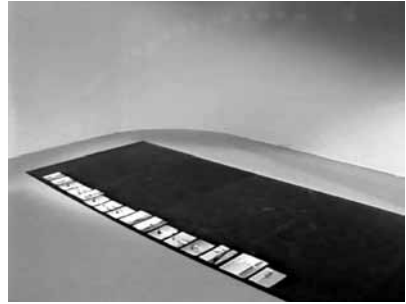


Abb. 1–3: DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU (Helmut Färber)

9 Der Text von Färbers Sendung ist – durchgesehen und erweitert im März 2003 – in der Zeitschrift *shomingeki* nachzulesen: Helmut Färber: «Drei Minuten in einem Film von Ozu». In:

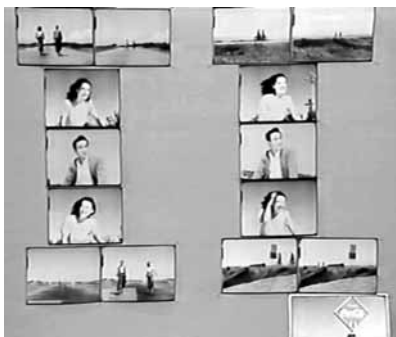
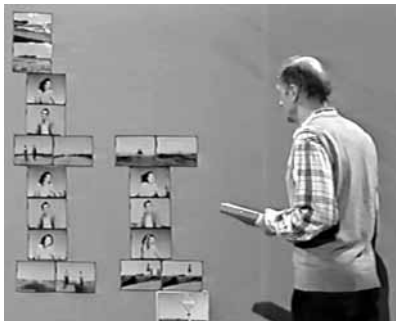


Abb. 4–6: DREI MINUTEN IN EINEM FILM  
VON OZU (Helmut Färber)

**Baute:** Der Film von Färber ist in einem Studio des WDR aufgenommen. Das Studio ist gleichmäßig hell ausgeleuchtet. Einmal spürt man die starken Scheinwerfer, die für dieses Maß an Licht nötig sind, wenn deren Strahl sich auf Färbers Hinterkopf spiegelt. Die Wände des Studios sind in einem Grau gehalten, das mit dem Bildhintergrund der in zwei senkrechten Bahnen angebrachten Standfotos zu verfließen scheint. In der letzten Einstellung dieses Ausschnitts sieht man, dass die Bilder mit kleinen Nadeln an dieser grau gestrichenen Wand befestigt sind (Abb. 6).

Klare Schnitte, nach denen jeweils ein Unterschied zu bemerken ist in der Nähe des Sprechenden zum Mikrophon, unterstreichen die einfache Materialität der färberischen Anordnung. Diese Anordnung handelt vom Begreifen und vom Ins-Verhältnis-Setzen des Betrachters zu den Bildern. Dieser Ausschnitt ist von einer Symmetrie aus Nahen und Totalen bestimmt. Die Struktur des Einstellungswechsels bei Färber verdoppelt die Struktur des Einstellungswechsels bei Ozu.

**Pantenburg:** Es unterscheidet Färbers Analyse von den übrigen Beispielen, die wir hier kommentieren, dass er selbst im Bild agiert und damit erkennbar ist als Wahrnehmender und Zeigender.

## 2. Winfried Günther: «Action, action, action – logische Dinge in logischer Abfolge». Aspekte der Inszenierungsweise von PURSUED. (2005; 38 Minuten)

*Baute:* Beim Ausschnitt aus Winfried Günthers Stück zu PURSUED, das als Bonusmaterial zur deutschen Ausgabe der DVD 2005 hergestellt wurde,<sup>10</sup> hat man es mit einer anderen Methode innerhalb des Genres des Filmvermittelnden Films zu tun. Für die Beschreibung einer Eigenheit von Raoul Walshs PURSUED zieht Günther einen Vergleich zu Filmen eines anderen Regisseurs, der im gleichen Genre, dem Western, gearbeitet hat.

*Pantenburg:* Hier ist das der vergleichende Blick auf John Ford. Ausgangspunkt ist einer der Gemeinplätze der Westernrezeption: «Im Allgemeinen sind Landschaften im Western eher mit einem Gefühl von Weite und Ungebundenheit assoziiert.» Es scheint deshalb so, als gäbe es im Western ein großes Maß an Invarianz und genrespezifischer Typisierung. Zudem wird dann meist auch gleich unterstellt, dass die Weite der Landschaft für Freiheit stehe. Von diesem Stereotyp geht Günther aus, um den konkreten Film dagegen sprechen zu lassen.

In der Gegenüberstellung von Ford und Walsh wird deutlich, dass in der Kadrierung der Landschaft (oder allgemeiner: in der Herstellung eines Bildes) die Möglichkeit der Psychologisierung steckt. Der Schauplatz kann zum Mit- oder Gegenspieler einer Figur werden oder zur Allegorie ihrer inneren Konflikte. Man sieht das in Günthers Kontrastmontage zwischen Bildern aus Ford-Filmen und PURSUED. «Das Spezifische dieser Sequenzen lässt sich besonders plastisch im Kontrast zu der Art ermesen, wie John Ford normalerweise Reiter im Monument Valley zeigt.» Sofort springt die Weite und Offenheit der Horizonte ins Auge. Bei Walsh dagegen sind die Schluchten und Bergkuppen so gefilmt, dass sie beengend, beinahe klaust-



Abb. 7: FORT APACHE (John Ford)



Abb. 8: VERFOLGT (Raoul Walsh)

10 VERFOLGT (PURSUED), USA 1947, Regie: Raoul Walsh. DVD-Veröffentlichung Kinowelt 2005.

rophobisch wirken. Und diese Differenz zwischen Weite und Enge verändert auch die Genre-Zuordnung von *PURSUED*. Aus dem Western wird durch diese Transformation der Schauplätze beinahe ein *Film noir*.

**Baute:** Der Sprachgestus des von Günther selbst aus dem Off eingesprochenen Texts ist dabei der der gelehrten Einführung, der Einleitung, der Zusammenfassung. Diese Herkunft aus den Konventionen der Schriftsprache erkennt man unter anderem am häufigen Vorkommen von Relativsätzen. Doch trotz der Nähe des gesprochenen zum geschriebenen Text entwickelt sich in dem reihenden, vielleicht redundanten Aufzählen und Beschreiben der Aufnahmen sowas wie die Verschriftlichung und Hörbarmachung eines prototypischen cinéphilien Bildverarbeitungsmodus.

**Pantenburg:** In seiner Ozu-Analyse erwähnt Helmut Färber nur einmal einen Teil des Films, der außerhalb des analysierten Segments liegt: Er sagt etwas über die letzte Einstellung des gesamten Films, weil sie ganz ähnlich komponiert ist wie die erste Einstellung des besprochenen Ausschnitts. Das ist ein Zeichen für den übergreifenden, sehr subtil wirkenden Zusammenhalt bei Ozu. Hier, bei Winfried Günther, gibt es solche Querverbindungen zu anderen Szenen aus *PURSUED* immer wieder, allerdings auf der Ebene des Plots und der Nacherzählung. Man merkt: Er will nicht darauf verzichten, auch zu erzählen, worum es geht. Manchmal wirkt das beinahe wie Misstrauen gegenüber dem eigenen Verfahren: Es werden immer noch mehr Informationen geliefert, als reiche der Hinweis auf die Bilder nicht aus, als könnten die Bilder nicht für sich sprechen.

**Baute:** Das wird auch damit zu tun haben, dass Günther nicht in die Einstellungen eingreift. Er will sie in ihrem Ganzen belassen und nimmt damit natürlich auch Längen seines eigenen Texts in Kauf. Er ordnet seinen eigenen, zweiten Diskurs der Vermittlung dem ersten, primären des Films unter. Er scheint den Film möglichst unangetastet vermitteln zu wollen, als sei er ein zerbrechliches Gut.

**Pantenburg:** Im zweiten Teil des Ausschnitts ist das anders. Nun ist das Erklärende an die Bilder aus den John Ford-Filmen delegiert, Günther muss dann nicht mehr so viel sagen. Was mir besonders gefällt: Einmal benennt er eines der wiederkehrenden Motive so, wie man es in einem «Motivlexikon der Kunstgeschichte» benennen würde: «Reiter vor Felsformationen»; damit ist auch eine Adaption des Western verbunden, dessen Ikonographie mit der gleichen Ernsthaftigkeit beschrieben wird wie Erwin Panofsky oder Aby Warburg sie einer Reitergruppe in einem Gemälde von Delacroix entgeggebracht hätten.

**Baute:** Um den unterschiedlichen Einsatz des Motivs «Reiter vor Felsformationen» bei Ford und Walsh zu verdeutlichen, beginnt Günther seine Ford-Reihe mit einem Ausschnitt, in dem eine ganz andere Musik zu hören ist als zuvor bei Raoul Walsh. Bei



PURSUED ist die Musik dunkel, fast dissonant, bei dem ersten Ausschnitt der Ford-Reihe erklingt eine fröhliche Kavalleriemusik mit heißspornig rufenden Reitern.

Was mir noch zu Günthers Motivkette einfällt: Wir sind ja in den verschiedensten Institutionen (Eltern, Schule, Universität) vom Wiederholungsverbot infiziert. In der Schule und der Uni wird es semantisch als Redundanz bestimmt; die identische sprachliche Wiederholung ist defizitär; Ausdruck mangelnder stilistischer Originalität. Andauernd müssen Synonyme und Paraphrasen gefunden werden. Bei den Wiederholungen in Günthers Analyse dagegen merkt man, wie konstitutiv toll und überschüssig die scheinbar redundante Wiederholung für den Cinéphilen ist. Das Wiederholen, der Wunsch nach dem «Noch einmal», bzw. dem «leicht verschiedenen, etwas anderen Noch einmal» ist ja ein spezifisches Verlangen des Kino-Infizierten, bzw. des Fans überhaupt. Der Fan entdeckt Differenzqualitäten, die dem Nicht-Fan strukturell entgehen müssen. In der sprachlichen Wiederholung des So-Gesehene kommt das so als different, nuanciert anders Gesehene, bzw. das Wieder- und Neugesehene zu seinem eigenen Recht. Das ist ein besonderes Recht, unbeschädigt von Mitteilungsabsichten unter dem Regime hochfliegender Relevanz. Es geht dabei aber nicht nur um die Herausstellung von Differenzen. Zugleich wird dabei auch eine von anderen Zuschauern aufgreifbare Methode erarbeitet. In Winfried Günthers Diskurs wird neben den herkömmlichen Rezeptions-Verfahren ein visueller und textueller Raum aufgespannt für das eigentümliche Zeitempfinden des Kino-Infizierten und dessen Rhythmus des Schauens. Dies ermöglicht die individuelle Einschreibung ins Kino-Denken.

**Pantenburg:** Günther hat diese 38-minütige Analyse an einem einzigen Tag im Schneiderraum produziert. Sicher auch deshalb sind Kommentartext und montierte Szene nicht immer passgenau aufeinander abgestimmt. Umso treffender sind die Momente, wo Bild und Kommentar genau zusammenfallen; wo diese Redundanz und Wiederholung, von der Du sprichst, etwas Besonderes erzeugt: So zum Beispiel, wenn Günther über eine Szene bei Ford sagt: «Der Blick öffnet sich immer wieder auf den Horizont, mag er momentweise auch einmal verstellt sein, und die grandiose Naturkulisse verleiht aufgrund der gewählten Perspektive den Menschen und ihrem Tun zusätzlich Dignität und Bedeutsamkeit.» Während er diese Sätze spricht, ist im Wesentlichen genau das zu sehen, was er benennt: Der Horizont, dann die Kulisse des Monument Valleys. Aber gleich danach scheren Text und Bild kurz auseinander; Günther fügt der Beschreibung von «Dignität und Bedeutsamkeit» hinzu: «Selbst, wenn sie im Bild so winzig erscheinen wie in PURSUED.» Weil im Bild aber weiterhin der Film von Ford zu sehen ist, scheint das wie ein kleiner Bruch einer Verabredung. Es ist verwirrend, wenn in solchen Analysen etwas beschrieben wird, das gerade nicht in diesem Bild zu sehen ist. So wie hier ein Ford-Bild zu sehen ist, Günther aber kontrastierend über den Bildaufbau in PURSUED spricht. Der Text kommt hier dem nicht nach, was man als Folgepflicht gegenüber dem Sichtbaren bezeichnen könnte. Der Rahmen des Sagbaren wird durch den Rahmen des Sichtbaren begrenzt.

**Baute:** Das unterscheidet den Filmvermittelnden Film auch von Audiokommentaren, jedenfalls von denen, die wir uns angehört haben. Da wird ja fast laufend über Sachen gesprochen, die man gerade nicht sieht: Wie schwierig es für den Schauspieler war, sich seine Dialogzeile zu merken, wie Regisseur und Drehbuchautor sich beim Barbecue kennen gelernt haben, wie das Skriptgirl bei der Premierenfeier in den Swimming Pool fiel, in dem kein Wasser war.

**Pantenburg:** Günthers PURSUED-Analyse endet mit einem sehr eigenständigen Kapitel. Er zitiert den am häufigsten zitierten Walsh-Satz noch einmal, um danach den Film selbst dagegen in Anschlag zu bringen: «Es gibt nur eine einzige Weise, um einen Mann zu zeigen, der ein Zimmer betritt», hat Walsh gesagt, und Günther antwortet darauf: «Sehen wir uns also an, wie Walsh in PURSUED Personen zeigt, die ein Zimmer betreten». Es folgt dann eine Motivanalyse genau dieser Handlung und all ihrer Darstellungsmodi im Film. Günther besteht darauf, nicht nur einige exemplarische Szenen zu zeigen, sondern *alle* Szenen, in denen jemand durch eine Tür kommt. Der gesamte Film erzählt sich in dieser Konzentration auf ein einzelnes Motiv noch einmal.

**Baute:** Das ist wie ein autonomer Experimentalfilm innerhalb der Analyse. Über zehn Minuten ist das lang!

**Pantenburg:** Und zugleich lässt sich dieses Verfahren auf andere Filme anwenden. Wie filmt Abbas Kiarostami das Auto in den zahlreichen Szenen, in denen es bei ihm im Zentrum steht?<sup>11</sup> Wie filmt Godard ein Gespräch? Wenn man diese Szenen direkt hintereinander montiert, zeigt sich ganz unmittelbar etwas von den Möglichkeiten. Man sieht sofort, dass jeder Film aus tausenden von kleinen und größeren Inszenierungsentscheidungen besteht.

### 3. Jean Douchet: M. EINE ANALYSE (Deutsche Fassung 1989, 45 Minuten)

**Pantenburg:** Die M-Analyse von Jean Douchet ist eine von mehreren Sendungen, die in der Reihe IMAGE PAR IMAGE seit den 80er Jahren produziert wurden.<sup>12</sup> Die Arbeiten dienen zu Bildungszwecken, und diese eine hier - die zu M - ist vom FWU 1989 in Deutschland herausgebracht worden. Der Titel IMAGE PAR IMAGE ist programma-

11 Vgl. dazu - allerdings im Modus des Texts - Alain Bergala: *Abbas Kiarostami*. Paris 2004, S. 75-77.

12 M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, D 1931, Regie: Fritz Lang. Weitere Sendungen sind in der Reihe IMAGE PAR IMAGE zu den folgenden Filmen erschienen.: BIRTH OF A NATION (USA 1915, Regie: D.W. Griffith, Analyse von Gérard Leblanc), CITIZEN KANE (USA 1941, Regie: Orson Welles, Analyse von Radha-Rajen Jaganathen), PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925, Regie: Sergej Eisenstein, Analyse von Radha-Rajen Jaganathen), LA RÈGLE DU JEU (F 1939, Regie: Jean Renoir, Analyse von Pierre Oscar Levy). Nach unserem Wissen ist lediglich die M-Analyse auf Deutsch übersetzt (produziert vom FWU, deutsche Bearbeitung des Films von Frieda Grafe und Enno Patalas).

tisch, denn das Prinzip der Sendungen besteht darin, sehr kleinteilig vorzugehen und sich besonders auf kurze Abschnitte zu konzentrieren. In diesem Fall ist es die bekannte erste Sequenz aus *M*: Die spielenden Kinder mit dem singenden Mädchen im Zentrum des Kreises, die Nachbarin und ihr Ruf vom Balkon hinab, dann die Mutter und, ihr zermürbendes Warten auf ihre Tochter, die nicht kommt, bis hin zum ersten Auftritt Peter Lorres als sprechender Schatten auf der Litfasssäule. Zu diesem kurzen Stück von knapp vier Minuten Länge kehrt Douchet immer wieder zurück.

**Baute:** In dem Segment des Films, das kurz nach ein paar einleitenden Bemerkungen zur historischen Bedeutung von *Langs M* kommt, ist die erste Einstellung des Films wie von einem Passepartout gerahmt. Mich lässt das an die Trägertafeln von Mikroskopen denken. Dazu die Stimme des Sprechers der Lehrfilme aus der Kindheit. Ein beweglicher Gegenstand wird untersucht wie im Physikunterricht.

**Pantenburg:** In der Formulierung, dass der Reim der Kinder «den Film in Gang setzt», steckt eine merkwürdige Verabsolutierung des Filmkörpers. Fast eine magische Idee vom Kino. Mich erinnert Deine Mikroskop-Assoziation stärker an den Biologieunterricht als an die Physikstunden. Das passt auch gut zusammen mit der Vorliebe der französischen Cinéphilie, die Einstellung als zentrale Einheit aufzufassen und zum Angelpunkt analytischer und moralischer Überlegungen zu machen. Es gibt ein ganzes Arsenal organisistischer Metaphern bei Serge Daney, Gilles Deleuze und anderen, in denen die Einstellung mit dem Übergang vom Toten zum Lebendigen verbunden wird.

Diese Analyse ist die erste in unserer Reihe, die mit Wiederholungen der ganzen Einstellung und mit zahlreichen anderen analytischen Eingriffen arbeitet. Oft wird die Einstellung auf ihr erstes und letztes Bild verkürzt. Das ist wie eine Abkürzung: Zwei Indexbilder, diagonal nebeneinander gestellt, wie man es heute von Kunstinstallationen kennt, vertreten die gesamte Einstellung. Dieses Verfahren ermöglicht es, über den in der Erinnerung enthaltenen Rest, das Dazwischen, trotz seiner Abwesenheit sprechen zu können.

**Baute:** Wie das eine Bild (vom Beginn der Einstellung) von rechts unten zur Mitte vorstößt und das andere (vom Ende der Einstellung), nach links oben bewegt und es beinahe verdrängt (Abb. 9)!

Wie die bewegten Bilder und Töne mit einer Schichtung von Eingriffen, visuellen und schematisierenden Manipulationen bearbeitet werden! Schon zuvor waren sie durch die Einspannung auf den grauen Grund und die über sie aus dem Off eingesprochene, analytisch kommentierende Stimme distanziert. Die Bilder gewinnen so eine Freiheit gegenüber der linear ablaufenden Narration.

**Pantenburg:** Diese Stillstellung, auch das wissenschaftliche Ethos, das Du mit dem Vergleich zur Naturwissenschaft anspricht, schließt an eine Tradition der französischen



Abb. 9 & 10: M – EINE ANALYSE  
(Jean Douchet)

Filmanalyse an. Zu Beginn der Siebziger und im Ernstnehmen der Idee, der Film sei so etwas wie eine Sprache mit beschreibbarer Syntax, versuchte man, diesen «Text» genauso akribisch und präzise zu analysieren wie es die Literaturwissenschaft machte. Besonders Roland Barthes' Analyse einer Novelle von Balzac in *S/Z*<sup>13</sup> diente als Vorbild. Das Verfahren hieß «Analyse textuelle» und führte zu regelrechten Präzisionsexzessen. Thierry Kuntzel hat 1971 eine solche Analyse der ersten Einstellungen von *M* vorgelegt,<sup>14</sup> ich kann mir gut vorstellen, dass auch dies hier einen Hintergrund bildet. Douchets Analyse wäre dann eine erneute Rückübersetzung dieser Vertextung in die Ausgangsbilder des Films.

**Baute:** Innerhalb der vier Minuten dieses Ausschnitts wird die erste Einstellung aus Langs Film, die ca. 60 Sekunden dauert, zweimal gezeigt. Dabei wird sie unterbrochen und angerei-

chert, in Bestandteile zerlegt, gegliedert; sie wird sogar mit konzentrischen Kreisen versehen, die nicht aus Langs Film stammen (Abb.10).

Diese konzentrischen Kreise lassen das Bild wie in einem Zerrspiegel erscheinen. Die Kinder sind nun, im still gestellten Bild, Umrisse, die sich zum Außen des Bilds verlängern. Douchet entwickelt aus dieser Bildmetapher eine seiner Thesen zu Fritz Langs Film. Über die Fabel von der Ergreifung eines Kindermörders hinaus wird *M* als Untersuchung des Verhältnisses von Einzelnem und Gesellschaft interpretiert.

Aus dem ersten Motiv der ersten Einstellung (dem Kinderkreis) wird das Thema und aus diesem «Kern» die folgende Gedankenentwicklung des Films hergeleitet.

Ein anderes Mal in diesem Film gibt es eine weitere Überraschung. Etwas, was man vorher nicht kannte, etwas Niegesehenes. Die zwei Bilder in einem Kader am Anfang der Sequenz, die Du «Indexbilder» genannt hast, das war schon überraschend. Aber wie dann zur Mitte dieses Segments vier Bilder aus der einen Einstel-

13 Roland Barthes. *S/Z*, Paris 1970.

14 Thierry Kuntzel: Le travail du film, 1. In: *Communications*, n° 19, 1972, S. 25-39. Auf Englisch erschienen: Thierry Kuntzel: *The Film-Work*. In: *Enclitic*, Vol. 2, No 1, S. 33-61.

lung gemacht werden! Wie der filmische Raum dabei dargelegt und erörtert wird! Das erinnert an einen aufgeschlagenen Fächer (Abb. 11 und 12).

Und wie das gerade eben etablierte Fächerbild mit dem rotfarbenen leuchtenden Kameraperspektivsymbol wieder auf seine filmische Bewegtheit zurückverwiesen wird und dabei dann die zarten Rahmen, die um die einzelnen Bildetappen gefasst waren, einer nach dem anderen verschwinden, der Raum als komponierter sichtbar und das Bild zu einem virtuellen Kompositbild wird. Und wie der Off-Text dazu die Oppositionen eine nach der anderen nennt und vom Kleinen ins Große vergrößert: Kinder – Mütter, Hof – Balkon, Oben – Unten, Kreis – Gerade, Spiel – Arbeit ...

*Pantenburg:* Das ist eine andere Möglichkeit, den filmischen Raum zur Anschauung zu bringen, als wir vorher beschrieben haben. Während Helmut Färber im Ozu-Stück an den Einzelbildern zeigte, wie eine Einstellungsfolge räumlich strukturiert ist, wird hier eine Kamerafahrt in ihre Abbildungsetappen aufgefächert, de- und rekonponiert.



Abb. 11 & 12: M. EINE ANALYSE  
(Jean Douchet)

#### 4. Werner Dütsch: FRITZ LANG (D WDR 1991)

*Pantenburg:* Einige der Sendungen, die wir zu Klassikern des Filmvermittelnden Films erklären, sind vom WDR produziert worden. Die Filmredaktion des Senders hat nicht nur viele Filmvermittelnde Filme in Auftrag gegeben. Die einzelnen Redakteure sind auch selbst als Autoren aktiv gewesen. Man sollte in diesem Zusammenhang auch Helmut Merker nennen, dessen FILMTIP, ein kurzes Format zur Flankierung aktueller Kinostarts, seit 1978 über 300 Mal ausgestrahlt wurde<sup>15</sup>. Eine zentrale Figur dieser Redaktion war bis zu seiner Pensionierung im Jahr 2004 Werner Dütsch; er hat zum Beispiel Sendungen Helmut Färbers und verschiedene Arbeiten von Enno Patalas und Frieda Grafe produziert, aber gelegentlich auch selbst als Autor und Regisseur Beiträge erstellt.

<sup>15</sup> Vgl. Ekkehard Knörer: *Dem Nachdenken eine Spielwiese*. In: *taz*, 16.07.2007.

In seiner Sendung zu Fritz Lang gibt es ein Kapitel zu M.<sup>16</sup> Die Sendung ist aus Anlass von Langs 100. Geburtstag produziert worden, aber sie ist anders als alles, was man von einer Geburtstagsendung erwarten würde. Keine Huldigung, kein Herunterspulen biographischer Stationen, sondern ein kluges Umgehen und Sortieren dessen, was Lang hergestellt hat. Arbeit mit dem, an dem Lang ein Leben lang gearbeitet hat.

Die acht Minuten zu M, auf deren zweite Hälfte wir uns beziehen, sind eine filmanalytische Verteidigung des von Peter Lorre gespielten Protagonisten. «Seit 60 Jahren steht fest: Dieser Mann ist ein Mörder», beginnt die Analyse, und im Folgenden wird gezeigt, dass ein wirklicher Nachweis dieser Schuld innerhalb des Films nicht zu finden ist.

**Baute:** Dieser Teil von Dütschs Sendung ist rhetorisch ganz von dieser Frage nach Lorres Schuld oder Unschuld geleitet. Er ergreift Partei und macht sich zum Anwalt des vermeintlichen Kindsmörders. Diese Parteinahme ist natürlich auch eine, die die Filmgeschichte gegen den Strich liest. Der Kanonfilm M wird aus der Erstarrung des Kanonischen herausgelöst.

**Pantenburg:** Dieser ungewöhnliche Zugriff setzt ein ganzes Arsenal analytischer Möglichkeiten in Gang. Dütsch trennt Ton und Bild, setzt zentrale Dialogszenen zu gerafften Bildstrecken in ein neues Verhältnis. Es entsteht ein sehr eigener Rhythmus zwischen analytischer Stillstellung und erneuter Verflüssigung des Bildes. Besonders deutlich ist das, wenn man sich anschaut, wie er die Gerichtsszene am Schluss einführt: Er zeigt Langs panoramatischen Schwenk über die wie eingefrorene Menschenmenge und das vor ihnen sitzende Gericht um den von Gründgens gespielten Unterweltchef, und plötzlich bleibt das Bild stehen.

Nun werden die aufhetzend-hysterischen Rufe des Mobs über das stillgestellte Bild gelegt: «Keine Gnade mit dem Mörder», «Schlagt ihn tot, den Hund». «Aufknüpfen, die Bestie». Die Rufe gehen über in die Grundsatzrede, in der Gründgens als Vorsitzender der Verbrecherversammlung über Lorre richtet: «Dieser Mensch muss ausgelöscht werden wie ein Schadfeuer.» «Dieser Mensch muss ausgerottet werden.» In Langs Film ist dies der Gegenschuss zu Lorres erstem Blick auf das Kellertribunal. Und es ist eine der wenigen völlig tonlosen, stillen Einstellungen in M, eine Art schweigender Resonanzraum, in dem die Ängste und Drohungen des bisherigen Films widerhallen. Dütschs Analyse geht sehr frei mit dieser Vorlage um, sie verdichtet die Handlung des Films, indem sie die Hysterie und Aggressivität, die im Film erst wenig später ausbricht, gleich hier als Tonspur auf das unheimliche Bild legt. So rückt das Manifeste an die Stelle dessen, was im Film zu diesem Zeitpunkt noch latent ist.

---

16 Eine Textfassung von Dütschs Sendung ist unter dem Titel «Fritz Lang. Ein Essay von Werner Dütsch» abgedruckt in der Zeitschrift *Steadycam* Nr. 18/1991, S. 29-49.

**Baute:** Anders als in den bisher gezeigten Analysen hat man in diesem Ausschnitt zum ersten Mal zwei Stimmen. Werner Dütsch und seine Ko-Autorin Martina Müller sprechen aus dem Off, raffend, zusammenfassend, bringen thematische Beobachtungen an. Die zwei Stimmen sind nicht unbedingt dialogisch organisiert, sondern vielmehr rhythmisch.



Abb. 13: M (Fritz Lang)

Eine eindeutige Kopplung von Bild und Ton ist dabei sowohl auf der Tonebene, als auch auf der Bildebene aufgehoben. Das findet man ja schon bei Lang, dessen erster Tonfilm M war. Generell hat man das Gefühl, dass dieser Film Müller und Dütsch angeht. Sie sprechen nicht nur aus einer Position diffuser cinephiler Begeisterung, oder aus der eines filmhistorischen Vermittlungsmandats. Sie sprechen aus einer wirklichen «Betroffenheit» heraus, oder besser «Angegangenheit». Der Film rührt in ihnen. Das scheint mir markiert in dem rhythmisierten Sprechen, beispielsweise der atemlos konstatierenden Aufzählung, in der die Verben von wechselnden Sprechern mehr gesetzt, als gesprochen werden:

«Lorre wird eindeutig markiert,  
eingekreist,  
gejagt,  
gefangen  
und vor ein selbsternanntes Gericht gestellt».

**Pantenburg:** Die Gegenüberstellung der beiden M-Analysen – Douchet und Dütsch/Müller – ist aufschlussreich. Im französischen Beispiel hatte man – auch durch das ideologiekritische Vokabular – den Eindruck, dass die Anklage sich an die Gesellschaft richtet. Das wirkt manchmal etwas wohlfeil und allgemein. Dütsch dagegen stellt sich in seiner Verteidigung Lorres ganz auf die Seite des Individuums. Er will Lorre als Vertreter des Individuellen gegen den Zugriff der Gesellschaft verteidigen. Dabei wird letztlich eine ähnliche Geschichte erzählt, aber sie wird gewissermaßen von der anderen Seite her beleuchtet.

## 5. Harun Farocki: ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (D 1995)



Abb. 14 & 15: ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (Harun Farocki)

*Pantenburg:* Im Abspann zu ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK ist erneut der Name Werner Dütsch zu lesen. Auch diesen Film hat die Filmredaktion des WDR mitproduziert. Anlass ist hier allerdings nicht der 100. Geburtstag eines spezifischen Filmemachers, sondern des Mediums Film insgesamt. Harun Farocki kehrt zurück zu einem der ersten Motive der Filmgeschichte und verfolgt dieses Motiv durch 100 Jahre hindurch. Den Anfang und das Ende markiert jeweils der 50 Sekunden lange Film der Lumière-Brüder (Abb. 14 und 15).<sup>17</sup>

Hier sind Filmausschnitte aus mehreren Jahrzehnten Filmgeschichte versammelt: Dokumentarische Filme, die Aufzeichnung eines Brecht-Theaterstücks, ein Werbefilm für die Sicherungsanlage eines Fabrikeingangs, aber auch Spielfilme von Pasolini, Griffith, Lang und anderen. Ein Zusammenhang wird gezeigt, und dieser Zusammenhang liegt einerseits in den Filmausschnitten selbst

und ihrem Sujet, er wird aber andererseits von Farocki auch sehr elegant durch Montage und Kommentar hergestellt und gestiftet. Einmal setzt Farocki eine Kreisblende ein, um die zupfende Arbeiterin im Bild freizustellen und den Blick auf sie zu lenken, während das Bild insgesamt verlangsamt und angehalten wird (Abb. 15). Es kommt also eine Technik des frühen Kinos zur Analyse seiner Erzählbewegung zum Einsatz.

*Baute:* Wenn man über die Verfahren des Films mit den Verfahren des Films handelt, entsteht ein neuer Gegenstand, eine neue Filmgeschichte. Mit den internen und als semantisch verstandenen Zügen eines Filmausschnitts, der mit nächsten und übernächsten in der Montage verbunden ist, werden in Farockis Film komplexe, bisweilen elliptische, bisweilen analogische Operationen ausgeführt. Der Film erarbeitet dabei eine Lektüre des Motivs, die sich in größtmöglicher Ferne zu den oft teleologisch motivierten filmgeschichtlichen Hierarchien bewegt. Farockis Be-

17 LA SORTIE DE USINES LUMIÈRE, F 1895, Regie: Louis Lumière.



obachtungen anhand des Materials der Filmgeschichte weisen über diese hinaus und machen sie verfügbar fürs Überdenken.

**Baute:** Wenn wir noch einmal einige der Verfahren zusammenfassen, die in den verschiedenen «Filmvermittelnden Filmen» zur Anwendung kamen: In dem Stück zu Ozu gab es eine sortierende Anordnung von Standbildern. Man erfährt einen Aufbau. Eine filmische Architektur wird sichtbar gemacht.

**Pantenburg:** Und es gibt die Bewegung des analysierenden Körpers in den Raum der Analyse hinein. Bei Helmut Färber erzeugt das eine zusätzliche Intimität. Es ist ein sehr unmittelbarer Umgang mit dem Material. In Winfried Günthers ACTION, ACTION, ACTION kann man sehen, wie durch die Verdopplung des Bildes durch die Beschreibung aus dem Off etwas Neues entsteht. Das lässt sich als offensiver Einsatz von Redundanz interpretieren.

**Baute:** Günthers hemmungsloses Abschweifen, sein fast hypnotisiert wirkendes Verfolgen einer Gedankenspur, hier den Fordschen «Reitern vor Felsformation», diese reichende Digression erzählt nebenbei viel über die Kinoverfasstheit von cinephilen Individuen. Bei Douchet dann die überraschende Verwendung von visuellen Schematismen, ganz neu erfundene Schemen wie das oben beschriebene Fächerbild oder die konzentrischen Kreise.

**Pantenburg:** Dies verdankt sich nicht zuletzt dem Dispositiv «Video» und seinen Möglichkeiten von Überblendungen, Nebeneinanderstellen, Überlappungen. Man könnte dem heute mit digitalen Bildbearbeitungstechniken eine sehr viel glattere Anmutung verleihen, aber die Prinzipien sind dennoch dieselben. Durch diese konstellativen Ins-Bild-Setzungen ist der bildlichen Analyse ein ganz neuer Kontinent erschlossen.

**Baute:** Nochmal das Beispiel von Douchets Auffächern des Bildes. Man müsste sich vorstellen, die Settings eines ganzen Films so darstellbar zu machen. Was wäre dabei rauszubekommen?

**Pantenburg:** Dann schließlich Dütschs Rhythmisierung von Einstellungen und Einzelbildern aus Fritz Langs Film, die stellenweise auch mit Musik der klassischen Moderne kombiniert werden. Und Farocki, der Lumières Film als Ausgangspunkt für eine ausgreifende Motivsammlung und -montage aus 100 Jahren Filmgeschichte nimmt.

## 6. Alain Bergala : *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* (F 1999)

**Baute :** Alain Bergala hat *«LE CINÉMA», UNE HISTOIRE DE PLANS* 1998/99 fertig gestellt, eine Reihe von 12 kurzen Filmen. Drei zu Lumière-Filmen, einer zu FAHR-RADDIEBE von Vittorio de Sica (I 1948), einer zu ICH WURDE GEBOREN ABER VON Ozu (1932), und jeweils einer zu Fritz Langs MOONFLEET (USA 1955), Jean-Luc Go-

dards DIE GESCHICHTE DER NANA S. (VIVRA SA VIE, F 1962), Abbas Kiarostamis LE PASSAGER (MOSSAFER, Iran 1974), Jacques Tatis DIE FERIEEN DES MONSIEUR HULOT (LES VACANCES DES M. HULOT, F 1953), Jean Eustaches DIE MAMA UND DIE HURE (LA MAMAN ET LA PUTAINE, F 1973), Jacques Demys ESELSHAUT (PEAU D'ÂNE, F 1970) und Jean Renoirs DIE SPIELREGEL (LA RÈGLE DU JEU, F 1939).

**Pantenburg:** Das Prinzip ist in jeder dieser Folgen gleich: Es ist immer nur eine einzige Einstellung aus einem Film Gegenstand der Untersuchung. Wir haben ja schon kurz die Prominenz der Einstellungsanalysen in der französischen Filmtheorie angesprochen. In dieser Tradition nennt Bergala sie einmal «die kleinste lebendige Zelle des Films» und plädiert dafür, «sich dem Kino von der Einstellung her anzunähern, da sie für mich in ihrer Zeitlichkeit, ihrem Werden, ihrem Rhythmus [...] ein relativ autonomer Bestandteil des großen Körpers Kino ist.»<sup>18</sup> Elemente wie Rhythmus, Bewegung, Dauer etc. legen diesen gedanklichen Schritt vom Toten zum Lebendigen nahe. Stellt man Färbers Ozu-Beschreibung und Bergalas Dialog zu Lumière nebeneinander, sind damit zwei Optionen benannt, die jeweils mit dem Verhältnis von Teil und Ganzem zu tun haben. Färber bringt einen komplizierten Bewegungsablauf durch seine Stillstellung in Standfotos auf den Punkt, Bergala bewegt sich innerhalb der Einstellung vor und zurück wie an einem Schneidetisch. In beiden Fällen dient eine Eingrenzung als Katalysator, bei Färber stärker auf die analytischen Mittel bezogen, bei Bergala auf ein kurzes Segment. Und beide Verfahren zeigen diese Ergebnisse nicht als fertige Ergebnisse, sondern im Vollzug; bei Färber im Nachvollzug, bei Bergala in der Dynamisierung des Sehens im Dialog.

Zu Beginn jeder Folge von *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* wird die ausgewählte Einstellung (die bei den drei Lumière-Filmen ja mit dem gesamten Film zusammenfällt) einmal vollständig und ohne jeden Zusatz gezeigt. Dann schließt sich der Hauptteil an, die analytische oder vielleicht eher: beschreibende Arbeit mit dieser Einstellung. Man sieht auch weiterhin, über einen Zeitraum von 8 bis 10 Minuten, lediglich diese eine Einstellung, nun allerdings teilweise angehalten, verlangsamt, beschleunigt, vor- oder zurückgespult. Diese fünf Operationen, die den möglichen Operationen an einem 16- oder 35mm-Schneidetisch entsprechen, sind die einzigen Eingriffe, die ins Bild gemacht werden. Jede dieser Operationen richtet sich nach dem, was aus dem Off gesprochen wird. Bergala hat diesen immer dialogisch, als Gesprächssituation konzipierten Text geschrieben, aber gesprochen wird er von je zwei Schauspielern, einem Mann und einer Frau. In unserem Beispiel, der Analyse von *ATTELAGE D'UN CAMION* der Lumière-Brüder (F 1897), sind das Michel Piccoli und Fanny Ardant. Dass es französische Schauspieler sind, die man zum Teil unmittelbar mit der *Nouvelle Vague* assoziiert (Anna Karina, Piccoli, Bulle Ogier etc.), evoziert einerseits einen bestimmten Kino-Kanon. Es bedeutet aber auch, dass hier die Filmgeschichte selbst über die Filmgeschichte spricht.

---

18 Bergala: *Kino als Kunst*, S. 88.



Abb. 16 & 17: ATTELAGE D'UN CAMION (Brüder Lumière)

**Baute:** Bergala war Ende der 90er Jahre beauftragt und mit Geld vom französischen Kultusminister ausgestattet worden, Konzepte für Filmbildungsideen zu entwickeln. Für ihn, das schreibt er in *Kino als Kunst*, ist das eine paradoxe, eigentlich unmögliche Kopplung gewesen, Kinolust mit Didaktik zu verbinden. Man kann das gut verstehen, wenn man sich die Analysen von *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* anschaut, denen auf den ersten Blick überhaupt nichts Didaktisches, Schematisches, Lehrerhaftes eignet. Bergala privilegiert tatsächlich ein Streuen im Bild, eine Ziellosigkeit und Beiläufigkeit, die auch im Verlauf des Films nicht zugunsten von Zusammenfassungen und Lehrzielformulierungen abgelöst wird.

**Pantenburg:** In jeder der 12 Folgen ist es überraschend, wie die Einstellung durch das Gespräch so stark aufgeladen wird, dass sie zu Beginn eine ganz andere zu sein scheint als die, die man nach dem Dialog sieht. Es gelingt hier tatsächlich, ganz nah am Material des Films dran zu sein und zugleich etwas über die Filmgeschichte als Ganze, über das Kino als Kunst- und Lebensraum zu erzählen.

**Baute:** Vieles davon hat auch mit dem Tonfall zu tun, den Bergala in seinen Dialogen trifft und der von den Schauspielern manchmal etwas zu stark inszeniert wird. Wir sollten zum Abschluss ein längeres Stück aus dieser Einstellungsanalyse zitieren, damit man davon einen Eindruck bekommt. Es folgen also die ersten Minuten der Unterhaltung zu *ATTELAGE D'UN CAMION*, gesprochen von Michel Piccoli und Fanny Ardant.

**Auszug aus *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS: ATTELAGE D'UN CAMION***  
(übersetzt von Michael Baute und Volker Pantenburg)

**Michel Piccoli:** Diese gefilmte Einstellung liegt 100 Jahre zurück. Man weiß, dass alle, die diesen kleinen Flecken Erde bewohnten, nun tot sind. Die Alten, die Jungen, die Pferde. Und hier sehen wir sie diese Kreuzung in der Gegenwart überqueren, in eine offene Zukunft hinein, die sie noch nicht kennen. Vor dem Kino hat keine andere Kunstform den Menschen dieses Gefühl vermitteln können.

**Fanny Ardant:** Du bist heute aber düster gestimmt.

**Piccoli:** Aber überhaupt nicht, ich finde das nicht traurig, im Gegenteil. Ich finde es sogar großartig, dass das Kino uns dies hat geben können: das sehr lebhaftes Gefühl einer Gegenwart, die keinen einzigen lebenden Zeugen mehr hat. Es existiert niemand mehr, der diese Zeit erlebt hat, aber es existieren in dieser Einstellung, mit ihrer Frische des Tages, all diese Leute, die der Zufall in einer Minute auf diesem Platz einander über den Weg laufen ließ. Vielleicht ist das die Essenz des Kinos.

**Ardant:** Ist Dir klar, was man alles in einer einzigen Sekunde über das Frankreich vor einem Jahrhundert herausfinden kann? Das ist wie eine Stichprobe. Und durch einen Zufall hat man sogar eine perfekte Probe, die alle Teile der Bevölkerung enthält und zugleich alle Transportmittel. Man hält das fast für eine Inszenierung, so vollständig ist das Bild.

**Piccoli:** Siehst Du, das Geniale an den Lumière-Kameraleuten lag in ihrer Auswahl eines Ortes und eines Zeitpunkts. Hier sieht man, wie sie auf nahezu alles mit einer unglaublichen Präzision geachtet haben. Die Position der Kamera, die Kadrierung, der genaue Moment, an dem sie die größte Chance haben, so viel Verkehr wie möglich zu erwischen. Sie begaben sich immer an eine befahrene Kreuzung wie hier, und das ergab einen Rhythmus, der zugleich voller Variation und lebhaft war, mit wirklichen visuellen Überraschungen, was jeweils ins Bild eintreten würde.

**Ardant:** Aber glaubst Du nicht, dass dies auch mit der sehr starken Begrenzung des frühen Kinos zu tun hat? Sie hatten nur 50 Sekunden Film und eine unbewegte Kamera zur Verfügung, deshalb mussten sie sich so gut vorbereiten, wenn Sie ihre Einstellung nicht verpassen wollten.

**Piccoli:** Absolut. Aber in diesem Fall ist es offenbar nicht nur diese Straßenkreuzung, die den Kameramann interessiert. Es gibt schon ein im Voraus bedachtes Thema. Was man hier sieht, ist der Transport von enorm großen Steinblöcken. Es liegt deshalb wirklich Suspense in dem, was man sieht: Was wird nach diesem Pferdezug in den Bildkader hineinkommen?

**Ardant:** Der Kameramann hat einen idealen Winkel ausgewählt. Die Pferde kommen eins nach dem anderen in das Bild hinein und durchqueren es dann durch die ganze Bilddiagonale hindurch. Als er anfang, die Handkurbel zu drehen, als das erste Pferd im Bild war, muss er berechnet haben, dass nach 50 Sekunden alle Pferde das Bild durchquert haben sollten.

**Piccoli:** Hinzu kommt noch die Höhe der Kamera. Es ist die perfekte Höhe, um zu sehen, wie ein Pferd läuft. Wo sind die Muskeln, was machen die Hinterläufe, man sieht das Auftreten der Hufe auf dem Kopfsteinpflaster.

**Ardant:** Man spürt auch das Gewicht und das Volumen der Pferde wie in einem Bild von Paolo Uccello. Es ist, als fänden die Anfänge des Kinos zu den Anfängen der Zentralperspektive in der Malerei zurück. Man hat das gleiche Gefühl eines «ersten Mals», einer völlig neuen Form der Repräsentation.

**Piccoli:** Mir gefallen auch die anderen Pferde weiter links, die sich ausruhen und dem Vorbeilaufen der anderen zuschauen, die gerade arbeiten.

**Ardant:** Hast du gesehen: Zu einem bestimmten Moment sieht man praktisch nur Pferde im Bild. Da bekommt man wirklich einen Eindruck davon, wie die Städte vor dem Automobil waren.

**Piccoli:** Was an der Wahl des Standpunkts besonders stark ist, ist, dass es gleichzeitig den Raum des Platzes gibt, der von den Pferden durchquert wird, und im Hintergrund die plane Mauer, vor der die Menschenschar wie bei einer Projektion auf eine Wand sind. Das ist wie ein verdoppeltes Bild in einem ebenso verdoppelten Raum.

**Ardant:** Willst Du, dass wir ganz zum Beginn der Einstellung zurückkehren, um uns im Detail anzusehen, was da alles passiert?

**Piccoli:** Ja, los, das machen wir.

*Bremen, Kino 46, 5. Juni 2007*

# Abbildungsnachweis

## Bettina Henzler

Abb. 1: CHRONOPHOTOGRAPHIE (Etienne-Jules Marey, F 1890)

Abb. 2: THE SEASONS (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)

Abb. 3: CANON (Norman McLaren, Kanada 1964)

Abb. 4: VORMITTAGSSPUK (Hans Richter, D 1928)

Abb. 5: RAINBOW DANCE (Len Lye, USA 1936)

Abb. 6: NOTES ON THE CIRCUS (Jonas Meckas, USA 1966)

## Claude und Francis Desbarats

Abb. 1: WAY DOWN EAST (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)

Abb. 5: SIEBEN CHANCEN (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)

Abb. 7: VERDACHT (*Caméra stylo*, November 1981)

Abb. 8, 11: VERDACHT; Abb. 10: DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, Abb. 12: DIE VÖGEL, Abb. 13: CITIZEN KANE (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)

Abb. 9: OTHON (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)

Abb. 14: DIE LADY VON SHANGHAI, Abb. 15: OTHELLO (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

## Sebastian Schädler

Abb. 1: DAS STREITGESPRÄCH. KNACKIG ODER BEKNACKT – DAS BILD DER FRAU IN DER WERBUNG (WDR-Redaktion, D 1983)

Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: SNOW WHITE AND THE 7 DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, Walt Disney, USA 1937)

Abb. 5, 7, 9, 13, 15: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Erich Kobler, D 1955)

Abb. 2, 16, 18: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Gottfried Kolditz, DDR 1961)

Abb. 8, 19, 21, 26, 29: SNOW WHITE (SCHNEEWITTCHEN UND DIE 7 ZWERGE, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)

Abb. 14: FAERIE TALE THEATRE SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)

Abb. 12, 21, 26: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)

Abb. 17: DIE MÄRCHENSTUNDE: SCHNEEWITTCHEN (Jünger Prod., D o.J.)

Abb. 23, 25: SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Akira Kurosawa, 1954).

Abb. 11: SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)

Abb. 4: EVITA (Alan Parker, USA 1996)

## Christine Ruffert

Abb. 1: LINE DESCRIBING A CONE (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London

Abb. 2: AT THE ACADEMY (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London

Abb. 3–5: ALPSEE (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

## Winfried Pauleit

Abb. 1, 2: SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (François Truffaut, F 1959)

Abb. 3–12: DIE FALSCHSPIELERIN (Preston Sturges, USA 1941)

## Jan Sahli

Abb. 1a–b: STAR GUITAR (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)

Abb. 2a–b: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)

Abb. 3: DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)

Abb. 4: A ZED AND TWO NOUGHTS (EIN Z UND ZWEI NULLEN, Peter Greenaway, GB/NL 1985)

Abb. 5a–d: LICHTSPIEL OPUS I (Walter Ruttmann, D 1921)

Abb. 6: RHYTHMUS 21 (Hans Richter, D 1924)

Abb. 7: DIAGONAL SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1925)

**Bettina Henzler und Stefanie Schlüter**

Abb. 1–4, 17–36: *ANGST ESSEN SEELE AUF* (R. W. Fassbinder, D 1973)

Abb. 5–16, 37–48, 55–57: *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, D 2004)

Abb. 49–51: *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (Douglas Sirks, USA 1955)

Abb. 52–54: *FAR FROM HEAVEN* (Todd Haynes, USA 2002)

**Eugène Andréanszky**

Abb. 1–4 *PEAU D'ÂNE* (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

**Michael Loebenstein**

Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *DEMYSTIFIED*, 2002;

Abb. 2C: [www.dvdafteredit.com](http://www.dvdafteredit.com)

Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu *BLIND HUSBANDS* (Erich von Stroheim, USA 1919)

Abb. 5: © sixpackfilm

**Michael Baute und Volker Pantenburg**

Abb. 1–6: *DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU* (Helmut Färber, D WDR, 1988)

Abb. 7: *FORT APACHE* (John Ford, USA 1948), Abb. 8: *VERFOLGT* (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: *ACTION, ACTION, ACTION – LOGISCHE DINGE IN LOGISCHER ABFOLGE. ASPEKTE DER INSZENIERUNGSWEISE VON PURSUED.* (Winfried Günther, D 2005)

Abb. 9–12: *M. EINE ANALYSE* (Jean Douchet, F 1989)

Abb. 13: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Fritz Lang, D 1931), aus: *Fritz Lang* (Werner Dütsch, D WDR 1991)

Abb. 14, 15: *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* (Louis Lumière, F 1885), aus: *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (Harun Farocki, D 1995).

Abb. 16, 17: *ATTELAGE D'UN CAMION* (Lumière, F 1897), aus: *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).