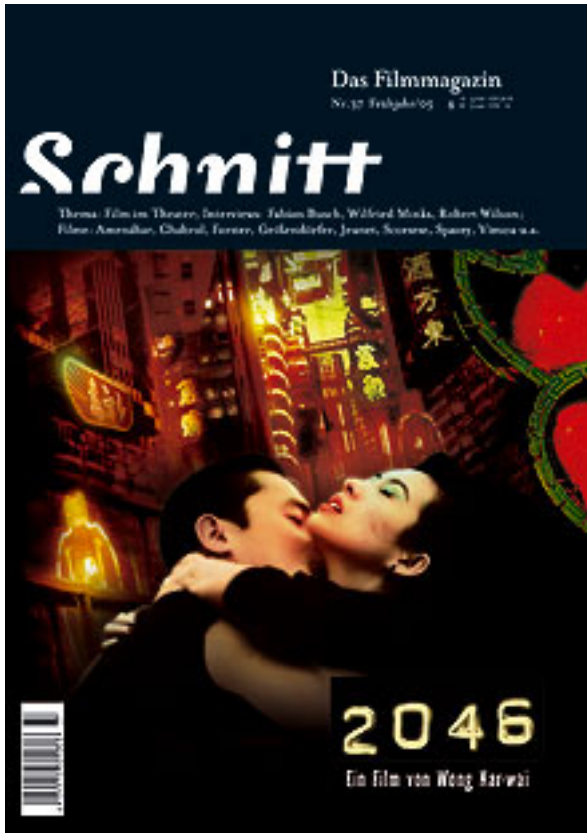


ABDRUCK



Eine Eisenstein-Referenz: *The Untouchables* von Brian de Palma

Kleines Ketzerbrevier für Cutter ...oder Wer macht das Drama?

VON TILMAN KELLERSMANN

Warum eigentlich nennt sich in Deutschland Cutter, wer einen Film schneidet? Dieses Wort ist eine Scheinentlehnung – vergleichbar Handy statt Cell oder Mobile Phone. Denn im englischen Sprach- und Filmraum nennt sich Editor, der einen Film schneidet. Hat man sich in Deutschland am »Cut!« orientiert, mit dem US-Regisseure am Set die Aufnahme so schnittig beenden?

Der Begriff Cutter verweist jedenfalls auf ein Schnitt-Verständnis, das die Finalität und damit die vermeintliche Autonomie einer Einstellung unterstützt. Der Begriff Editor hingegen unterstützt die Bezugnahme von Einstellungen auf das ganze Werk, stellt die Einstellung unter den Bezug eines ganzen Werks. Dieser Begriff anerkennt, daß Einstellungen durch den Schnitt einer dramaturgischen Ordnung zugeführt werden und Kontextqualitäten zum Tragen kommen.

Denn der Cutter – bleiben wir also bei dem »deutschen« Begriff – kann Figuren hervorheben, er kann sie vernachlässigen. Er kann ihr Innenleben betonen, kann ausgewählte Figuren plastisch und identifizierbar darstellen – und kann damit die emotionale Anlage eines Films maßgeblich beeinflussen. Der Cutter kann Szenen umstellen, er kann über die Parallelisierung von Szenen Bezüge herstellen, die das Drehbuch möglicherweise gar nicht vorsah – und so die Handlung modulieren. Doch dieser Cutter ist ein Dramatiker, dessen Gestaltungen auf der inszenatorischen Unschlüssigkeit des Regisseurs beruhen; kein seltener Fall. Wenn Cutter Figuren Leben einhauchen müssen oder Spannung zu forcieren suchen, dann dürfte die Inszenierung nicht geglückt sein. Der Zusammenklang von Drama und Montage kann am Schnittcomputer exekutiert, nicht aber produziert werden.

»Die Schnittfrequenz des Films hat sich mit den Jahren immer mehr erhöht« – ist gelegentlich aus kulturkritischer Ecke seufzend zu hören. Tatsächlich ist jedoch die Schnittfrequenz eines Filmes nur schwer einzuschätzen. Langsamer

wirkende Filme mögen de facto mehr Schnitte aufweisen als offensichtliche Schnittgewitter-Filme. Denn ein visuell motivierter, fließender Schnitt wird als Einstellungswechsel durchaus nicht immer wahrgenommen. Für das Tempogefühl, das eine Szene im Zuschauer auslöst, ist maßgeblich die dramatische Spannung einer Szene verantwortlich. Wenn die Szene in einer hohen inneren Frequenz vibriert, erinnert ein Zuschauer evtl. Schnitte, wo nicht ein einziger Schnitt war. Ein Zuschauer erinnert auch unterschiedlich viele Schnitte bei exakt derselben Szene, je nachdem, welcher Score, Source, Sound unterlegt ist. So ist die Beobachtung um die vermeintliche Erhöhung der Schnittfrequenz sorgfältig zu prüfen.

Die Bewegung von Kamera und/oder Objekten führt zu Einstellungswechseln analogen Phänomenen. Angenommen, Hitchcocks *Rope* von 1948 wird vorgeführt, und der Zuschauer wird nicht auf die Besonderheit hingewiesen, daß der Film im Prinzip aus einer einzigen Einstellung besteht: Welcher Zuschauer will am Ende keine Schnitte gesehen haben? Und sind nicht tatsächlich konstitutive Bedingungen der Schnittanmutung erfüllt, wenn die Kamera inhaltlich motiviert neue Objekte erfaßt, wenn die Kamera neue Szenen optisch eröffnet, wenn Tiefenschärfeverlagerungen Schneisen schlagen von der Großaufnahme zu Halbtotale? Findet hier ein »Schneiden ohne Schnitt« statt?

Ein wahrer Schnittgewitter-Film war 1996 *The Rock* von Michael Bay. Der Film hat Stärken, kann aber nicht dauerhaft standhalten, denn sein Stil des hochfrequenten Einstellungswechsels ist Attitüde ohne substantielle Verankerung: Unter der Oberfläche der schneidigen Clip-Ästhetik entfaltet der Film ein konventionell gestricktes Drama bewährter Ablaufmuster. Die Wirkmacht »Schnitt« tänzelt eine Weile konvulsivisch auf glatten Planken, bevor sie sich selbst über Bord spült. In seinem künstlerischen Scheitern verweist der Film allerdings auf einen Gedanken, den wir festhalten wollen: Schnitt läßt sich nicht willkürlich beschleunigen. Schnitt ist verknüpft mit den Spannungszuständen des Dramas und kann der Entwicklung der emotionalen Konfliktlinien nicht davongaloppieren.

Wenn Regisseure eine elliptische dramatische Form anstreben – um zu einer neuen künstlerischen Intensität zu gelangen? – dann ist der Zuschauer eventuell nur mit einzelnen Stationen der Gemütswelt der Protagonisten befaßt. Ein Teil der emotionalen Entwicklung der Figuren und ihrer Konflikte mag abstrakt bleiben. Indem der Zuschauer die emotionalen Konfliktlinien nicht in der Aktualität des dramatischen Geschehens schlüssig erlebt, droht die Film-Zuschauer-Beziehung in ihrer empathischen Qualität eine Störung zu erfahren.

Der Schnitt kann also das Drama nicht forcieren, noch kann das Drama die Konfliktlinien von Figuren beliebig forcieren. Hat dies zur Konsequenz, daß der Schnitt sich in ästhetischer Erstarrung befindet? Nein, freilich geht die Entwicklung des Schnitts einher mit der Entwicklung des Dramas und Modi der Narration. Der Schnitt ist wesentlich zu befragen jenseits der Position seiner Frequenz. Allen Kulturkritikern zum Trotz.

Ein Beispiel: *In the Mood for Love*, 2000, von Wong Kar-wai erzählt von der Unterdrückung der Gefühle – unausgesprochener Gefühle, unaussprechlicher Gefühle. Die dramatische Spannung verlangt danach, daß sich die Gefühle Bahn brechen – was jedoch nie passiert. Und so fokussiert die Montage in wichtigen Momenten des Konflikts nicht etwa die Akteure, sondern Gegenständliches. Das interpersonelle Moment bleibt optisch ausgespart – und die Leerstelle der Aussparung findet sich im melancholischen Schimmer von Linoleumböden, abgewetzten Furnieren, seidenmatten Kleidern und den Lichtreflexen billiger Lüster.

An einigen Stellen des Films wird die jeweils selbe Szene zweifach hintereinander erzählt, nämlich aus entgegengesetzten Blickrichtungen, die zwei Figuren im Konflikt meinen. Die Montage belegt die unterschiedliche Wahrnehmung der Figuren, dokumentiert den Konflikt, der in der dramatischen Aktualität intentional agierender Figuren nicht stattfindet. Der Schnitt folgt der Schau des Ungesagten – die schließlich über die seelischen Positionen der Figuren hinaustritt in die Gültigkeit historischer und religiöser Belange. Der Schnitt dokumentiert die stumme Demut der Figuren gegenüber der Lakonie des Schicksals, das die Kategorien des Individuums, wie Sehnsucht und Liebe, nicht kennt.

Oben haben wir die Frage vom Schneiden-ohne-Schnitt in Bezug auf schnittäquivalente Modi und Funktionen angesprochen. Wäre es an anderer

Stelle sinnvoll, von einem »Schnitt innerhalb des Frames« zu sprechen? Zumal im Zuge digitaler Verfahren inzwischen unbemerkt wie routinemäßig verschiedene Bildebenen in einem Frame miteinander kombiniert werden. Das Verfahren der tricktechnischen Kombination von getrennt aufgenommenen Bildelementen in einem Frame findet sich freilich in weiten Teilen der Filmgeschichte; zum Beispiel in symbolistischer Weise in Ingmar Bergmans *Persona* von 1966. Indem Bildphänomene in einen sich ergänzenden, Handlungs- wie Sinn-Progression bedeutenden Bezug gebracht werden, passieren Ereignisse, die sonst ein konventioneller Schnitt zu leisten hätte. Ein kombinatorischer Schnitt im Frame realisiert absolute Gleichzeitigkeit und kein Aufeinanderfolgen.

Schon die verschiedenen Möglichkeiten der Blende bezeugen, daß man den Begriff Schnitt nicht allzu physisch verstehen darf. Und die Technik des Screen Splittings (siehe etwa *The Thomas Crown Affair*, Norman Jewison, 1968) verweist anschaulich auf die Möglichkeit des Schnitts im Frame. Eisenstein spricht von »Innerer Montage« im einzelnen Filmbild als dialektischem Bezug von Vorder- und Hintergrund.

Sehen ist kein kontinuierlicher Prozeß. Das Auge wechselt beständig die Blickrichtung und fokussiert neu. Dies bedeutet jedoch keinen Bruch zeitlich-räumlicher Kontinuität in der Wahrnehmung. Denn die nervösen Ströme werden im Hirn einem Sinnprozeß zugeführt, der die Raum-Zeitachse kennt und respektiert; und recht eigentlich das Auge lenkt, bevor der Input geschieht. Ähnlich nimmt das Auge eine Filmeinstellung wahr: Das Auge wandert in der Einstellung umher und konzentriert sich auf immer neue Momente im Bild. Diese Rezeption verläuft nicht ungesteuert durch die Inszenierung, sondern hängt mit vielen Faktoren zusammen: Bildkomposition, dramatische Aktualität, Aktion in der Einstellung, Kostüm, Maske etc. Mit anderen Worten: Das Auge schneidet mit. Es gibt beständige Schnittprozesse durch das Auge des Betrachters, die dem Cutter nicht obliegen: Schnitte ohne Schneiden.

Die Frage nach dem Schnitt stellt die Frage nach dem Film. Ist Montage die Essenz des Filmischen? Ist Montage das, was übrig bleibt, wenn alle anderen künstlerischen Ausdrucksmittel als Konstituenten des Mediums abgezogen werden, die es historisch auch schon vor dem Film gab und gegenwärtig auch ohne den Film bestehen? Liegt in der Montage die genuin filmische Kraft und künstlerische Entwicklungsmöglichkeit? Antwort: Narrativer Film ist ein System von Interdependenzen, das sich von der Frage ableitet, was vermittelt wird und wie es vermittelt werden soll. Eine Frage der Hierarchie stellt sich nicht. Doch wenn das Primat bei Erzählung und Dramaturgie (was und wie vermittelt wird) liegt, worauf alle filmischen Ausdrucksmittel sich zuordnen sollten, wird dann der Begriff der Montage nicht zu einer rein technischen Größe? Wäre es nicht sinnvoll, von »dramatischen Impulsen« als dem kleinsten unteilbaren Ganzen eines Films zu sprechen – jenseits des einzelnen Frames? Impulse, die kleiner als eine einzelne Einstellung sein oder mehrere Einstellungen umfassen können, die eine zusammenhängende sinngeladene Aktion bedeuten, eine geschlossene dramatische Progression.

Ob dies eine interessante Bemerkung ist, mag der Leser entscheiden. Ich finde, es ist eine interessante Bemerkung. Denn viele Schnitte sind nichts anderes als geölte Sklaven einer narrativen Aktion und besitzen kaum »filmkonstitutive« Bedeutung. Und das ist gut so. Wo kämen wir denn hin, wenn jeder Schnitt ins Bewußtsein springen will wie ein Rasiermesser. Ist es nicht eine Ode an die Freude, wenn gekonnte Schnitte in eine ungeteilte Verschmelzung mit der physischen und emotionalen Aktion einer Handlung geraten? So unterstützt der Schnitt die suggestiv-illusionistischen Kräfte des Films und schenkt uns (hin und wieder) wundervolle Kinoerlebnisse. Es gibt aber auch ein ganz anderes Modell.

Brian De Palma hat im Jahre 1987 Sergej M. Eisenstein Referenz erwiesen. In seinem Al Capone-Film *The Untouchables* hat De Palma eine analoge Treppensequenz geschaffen zu der des *Panzerkreuzer Potemkin* von 1925. De Palma orientierte sich ausdrücklich an Eisensteins Montage-Ästhetik und stellte dessen Schnitte bis ins Detail nach. Chicago meets Odessa? Traumfabrik meets bolschewistische Filmavantgarde?

Nein, denn: Eisensteins Schnitte folgen nicht den Notwendigkeiten einer narrativen Progression. Eisensteins Schnitte selbst bewirken Progression. Die Konfrontation ausgewählter »unabhängiger« (nicht zwangsläufig entlang der Narration aufgefädelter) Einstellungen führt zum dialektischen Sprung in der Wahrnehmung des Zuschauers. Der Regisseur provoziert aus der Kombination

der Einstellungen eine Synthese, die nicht bildlich expliziert wird. In rein äußerlicher Analogie zu Eisenstein realisiert auch De Palma kontrastiv anmutende Schnitte – die wohl parallele Handlungsmomente dynamisierend nebeneinanderstellen – die sich allerdings in der Konkretisierung der Narration abspulen und erschöpfen. Eine durch den Schnitt selbst getroffene Aussage findet nicht statt. De Palma bebildert die Handlung, Eisenstein läßt Bilder handeln. De Palma spannt den Zuschauer, Eisenstein aktiviert den Zuschauer.

De Palmas Handlung und Kamera folgen dem Helden, und die Schnitte verkünden eine fiktionale Realität als Lebenswelt des Helden. Eisenstein sprengt den Helden und sprengt die Realität. Im Moment der Explosion sagt Eisenstein: »Freeze« – greift sich bestimmte Realitätssplitter, konfrontiert sie mittels Schnitten. Seine antiillusionistische Realität entsteht auf einer Leinwand hinter den Augen des Zuschauers. De Palma nutzt den Schnitt als Wirkmacht der Suggestion. Sein fließend-unsichtbarer Schnitt läßt den Zuschauer reibungsfrei in die Welt des Films hinübergleiten. (De Palma erweist sich als Schüler des Eisensteinschen Gegners wie Genossen Vsevolod Pudovkin.) Interessanterweise hat das Skript von *The Untouchables* David Mamet geschrieben. Mamet bezieht seine dramaturgischen und inszenatorischen Positionen – er ist auch Regisseur – aus der Schnittlehre Eisensteins; ungewöhnlich genug für einen heutigen US-Dramatiker. Montage ist für ihn nicht bloß funktionales Gestaltungsmittel des Dramatischen, sondern ist ihm das elementare filmdramatische Prinzip. (Wie hätte wohl Mamets Inszenierung der Treppen-Sequenz ausgesehen?) Mamets dialektische Montage-Ästhetik vollzieht sich allerdings weniger auf der Ebene von Einstellungen – auch wenn er nicht müde wird, dies theoretisch einzufordern – sondern funktioniert in erzähltechnischer und nur vermittelt visueller Hinsicht.

Mamet erzählt elliptisch, läßt Dinge unbenannt, verrätselt, ummantelt den Kern seiner Erzählung mit Schichten aus Subtext. Ohne den Zuschauer als dramaturgisches Aktiva steht eine solche Erzählung nackt und sinnlos da. Mamet schließlich stülpt die Handlung um, indem die Geschichte zur Folie der inneren Spannungszustände und Entwicklungsnotwendigkeiten des Helden wird. Das Innere ist Außen. Dieses »Außen« wiederum besteht ohne das Innere des Zuschauers nicht. Die Innenwelten verschmelzen zu einem gemeinsamen Klangkörper, den der Dramatiker in Schwingung versetzt hat. Solcher Film funktioniert nicht auf der Grundlage einer Trennung von Fiktion vs. Realität. Schnitt und Kamera kraulen auch nicht im Fahrwasser des Helden – wie sonst üblich – und appellieren auch nicht an den Konflikthorizont des Zuschauers. Der kommunikative Akt besteht in einer tiefgründigen Ergänzung, die Membran wird permeabel.

Wer schwingt denn nun den Taktstock: Drama oder Schnitt? Der Schnitt ist Teil der Dramaturgie und exekutiert das Drama auf seine Weise – wie es auch die anderen Gewerke des Films tun. Das ist ein gutes Modell, es ist das gängige Modell. So entstehen Filme, die uns in ihre Geschichte umso mehr involvieren, als der Schnitt die Eintrittstür in die jeweilige Filmrealität weit zu öffnen weiß.

Der Schnitt liefert das Prinzip der Dramaturgie. Dieses Modell unterstützt nicht nur die visuellen Kräfte des Filmdramas. David Mamet belebt heute das dialektische Moment insgesamt. Er interpretiert die Eisensteinschen Montagetheorien neu und läßt sie in der Erzähltechnik zur Geltung kommen. Die Erzählung entsteht im Zuschauer selbst und der dramatische Konflikt kommt zusammen mit dem Zuschauer zum tragen. Der Dramatiker geht ein Stück des Weges mit seinem Zuschauer und hilft ihm, sich selbst zu erkennen.

2005-04-01 16:04