

K. WYBORNY

FILMTHEORETISCHE SCHRIFTEN

BAND 3

VERSUCHE

Unterwegs zu einer Schnitt-Theorie
Angewandte Topologie
Erkundung von Randbereichen

mit freundlicher Unterstützung des Österreichischen Filmmuseums Wien
und der Fakultät für Gestaltung an der Hochschule Mannheim

VERSUCHE

Inhalt

Thomas Friedrich Einleitung	7
Erster Teil: Unterwegs zu einer Schnitt-Theorie	13
I. Die Idee des Schnitts und das Raumzeitbewusstsein 1908-1911 (1974)	15
II. Vorwort / Nachwort zu einer Elementaren Schnitt-Theorie (1974)	31
III. Wer ist eigentlich der Erzähler in einem narrativen Film (1990)	53
IV. Einführung in die Montageformen von zeitbasierten Bildsystemen (1999)	107
V. Elementare Filmgeschichte (2006)	135
VI. Literatur und Film - Ein neuer Umgang (2003)	149
Zweiter Teil: Angewandte Topologie	157
VII. Traum-Topologien (2013)	159
VIII. Kollisionsschnitte in <i>The Lonely Villa</i> (2014)	183
IX. 24 Momente - In jeder Sekunde (1975)	205
Dritter Teil: Erkundung von Randbereichen	215
X. Begrüßung von Jonas Mekas (1994)	217
XI. Einführung in das narrative Erzählen (1992)	221
XII. Was erwarten wir eigentlich von Bildern (1993)	231
XIII. Rhythmus im Blut - Rechteck, Zeit und Angst (1979-1991)	271
XIV. Über eine musikalisch-rhythmische Filmform (1984)	319
XV. Unerreichbar Heimatlos (1979)	335
XVI. Vom Standpunkt (1988)	339
XVII. Lieder der Erde (1996)	343
Anhänge:	
1.) Editionsplan von Wybornys Comédie Artistique	354
2.) Übersicht der in der Topologie benutzten Symbole	355
3.) Werkverzeichnis von Wybornys Film- und Videoarbeiten	358
Personenindex	360

Danksagung:

Für das Redigieren der Einleitung danken wir Prof. Dr. Gerhard Schweppenhäuser. Für sein hilfreiches Mitwirken gilt unserer besonderer Dank Prof. Dr. Jürgen Berger von der Fakultät für Gestaltung der Hochschule Mannheim. Hervorzuheben sind auch Stefan Drößler vom Filmmuseum München, sowie Alexander Horwath und Andrea Glawogger vom Österreichischen Filmmuseum Wien, ohne deren Unterstützung diese Publikation nicht hätte realisiert werden können.

Über den Autor:

Klaus Wyborny, geb. 1945 bei Magdeburg. Studium der theoretischen Physik an der Universität Hamburg und der Yeshiva University New York. Seit 1968 eigene Filme, die auf der Documenta 5 und 6, sowie auf zahlreichen internationalen Filmfestivals liefen - u. a. *Dämonische Leinwand* (1969), *Die Geburt der Nation* (1973), *Bilder vom verlorenen Wort* (1975), *Das szenische Opfer* (Preis der deutschen Filmkritik 1980), *Das offene Universum* (1989), *Sulla* (Großer Preis des Filmfestivals Split 2002), *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010), *Syrakus* (in Zusammenarbeit mit Durs Grünbein, 2012). Etliche seiner Filme sind in Museen wie dem Museum of Modern Art New York, dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt, dem Filmmuseum München oder der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Seit 1974 unterrichtete er auch an zahlreichen renommierten Universitäten, Kunst- und Filmhochschulen insbesondere Filmgeschichte und die Theorie des Filmschnitts. Die Arbeit an der Comédie Artistique, einer bislang 12-teiligen Romanserie, begann er im Sommer 1990. Seit 2009 ist er Professor an der Hochschule Mannheim. 2013 erhielt er in Frankreich den *Prix Walter Benjamin*.

EINLEITUNG VON THOMAS FRIEDRICH

In diesem dritten Band filmtheoretischer Arbeiten von Klaus Wyborny sind „Versuche“ versammelt, die etliche Problemzonen des Films umkreisen. Anders als die in den ersten beiden Bänden vorgestellten Theorie-Anstrengungen beansprucht keiner dieser Versuche strikte Allgemeingültigkeit. Ihnen ist gemein, dass sie - im essayistischen Sinne - gewissermaßen übers Ziel hinausschießen, ohne dass ihnen in moderierender Absicht die Spitzen abgebrochen werden. Es werden häufig Thesen formuliert, die sich wohl nicht in Gänze halten lassen, die aber in einem Terrain, in dem es ohnehin kaum dauerhaft Gültiges zu vermelden gibt, trotzdem einigen Wert haben.

Weil zahlreiche, zum Teil stark divergierende Themen angesprochen werden, soll im Vorwort zu dieser Sammlung nicht um jeden Preis der Anschein einer homogenen Verbindung erzeugt werden. Während die ersten beiden Bände abgeschlossene Theoriesysteme vorstellen, sind hier Texte versammelt, die das Entstehen dieser Theorien - aber auch etlicher Filme des Autors - verdeutlichen. Insofern wird Wybornys systematisch über Jahrzehnte sich hinstreckende Arbeit durchsichtig. Und weil eine *creatio ex nihilo* dem Menschen nicht möglich ist, tauchen in diesem entstehungsgeschichtlich relevanten Aufsatzband auch biografische Elemente auf, die die Zusammenarbeit Wybornys mit anderen Filmmachern oder Schauspielern - Werner Herzog, Hollis Frampton, Ken Jacobs, Paul Sharits, Harun Farocki, Tony Conrad, Jonas Mekas, Hanns Zischler, Tilda Swinton, Heinz Emigholz und andere - behandeln. Dies geschieht nicht, um den Text durch Anekdoten kulturindustriell-journalistisch „aufzulockern“, sondern weil die Zusammenarbeit für Wybornys Arbeit relevant war. Während man die Schnitt-Theorie und die Topologie systematisch von vorne lesen muss, um die stetig zunehmenden Ausdifferenzierungen begreifen zu können, besteht diese Notwendigkeit bei Band drei nicht. Die Teile sind einzeln und unabhängig voneinander lesbar.

Als Fokus, der das ausgedehnte Spektrum dieser Versuche verbindet, kann die Genese ihrer zeitlichen Abfolge dienen, und zwar gerade wegen der partiell unhaltbaren Verstiegtheit mancher der auftauchenden Thesen und Positionen. Denn es gibt dabei ein immer wieder erscheinendes Thema, das von Wyborny ständig umkreist wird, eins, das keinesfalls nur filmspezifisch, sondern eher existenzial-philosophisch ist. Ich meine den „*sausenden Webstuhl der Zeit*“, um eine Formulierung aus Goethes „*Egmont*“ aufzugreifen. Die Zeit ist das große nach wie vor ungelöste Rätsel, weit rätselhafter noch als der Raum. Wyborny behandelt Zeit als Film-
macher jedenfalls nicht im Sinne der Platitude, dass Film eben als bewegtes Bild

immer schon mit Zeit zu tun hat, sondern er greift in das Material Film direkt ein, um Zeitphänomene sichtbar zu machen. Am deutlichsten wird diese Vorgehensweise in den Aufsätzen „Kollisionsschnitte in *The Lonely Villa*“, „Rhythmus im Blut – Rechteck, Zeit und Angst“ und „Über eine musikalisch-rhythmische Filmform“. Darin wird der Bezug zwischen Musik und Film auf verschiedene Weise theoretisch hergestellt, was man in seinen Filmen dann praktisch umgesetzt sehen kann.¹ Die Dialektik von Melos und Rhythmus, welche die Musik bestimmt, lässt sich nämlich auch auf Film anwenden. Das erklärt zwar nicht das Rätsel der Zeit, aber Wybornys implizite These, dass Musik nicht nur ein Anhängsel des Films ist, im Sinne etwa klassischer Filmmusik. Dass Film selbst, auch der normale kommerzielle Film, quasimusikalisch strukturiert ist, versucht der Autor in eigenen Filmen und etlichen seiner Vorträge auf unterschiedlichen Ebenen deutlich zu machen. Musik ist für ihn also kein Epiphänomen des Films, sondern ihm wesentlich. Der kontinuierliche Verlauf des Melos und die Iteration des Rhythmus gehören in der Musik zusammen wie im Film die Erzählung und die Konstituierung und Strukturierung derselben durch die verschiedenen Schnittarten. In diesem Chiasmus überkreuzen sich zwei Zeitverhältnisse, nämlich die nichtreversible Zeit der Erzählung und des Melos sowie die reversible des Rhythmus, der Iteration. Dass Wybornys Filme durch ihre vielen in Feinheiten durchvariierten Wiederholungen immer wieder an Musikstücke von Erik Satie erinnern, ist kein Zufall, sondern Konsequenz seiner impliziten These.

Im Folgenden möchte ich auf einige philosophische Bezugspunkte zum Thema Zeit eingehen, die zum Verständnis des Wyborny'schen Ansatzes wichtig sind. Vor allem beziehe ich mich auf Edmund Husserls „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins“ von 1905.²

Nach Husserl ergibt sich das Zeitbewusstsein durch eine spezifische Verknüpfung einer *Urimpression* mit einer *Protention* und einer *Retention*. Bei jedem Wahrnehmungsverlauf haben wir eine Vormeinung, das heißt, das Bewusstsein antizipiert (im psychologischen Sinne durchaus unbewusst) die wahrzunehmenden Dinge, dass z. B. wahrgenommene Dinge bei veränderter Blickrichtung so sind, wie ich sie erwarte. Oder, mit Husserl gesprochen, wie ich sie *vermeint* habe. Ich sitze jetzt zum Beispiel am Computer und tippe, während ich auf die Tastatur sehe. Doch immer wieder schweift mein Blick zum Bildschirm, um zu kontrollieren, ob ich mich vertippt habe und dann zurück zur Tastatur. Bin ich im Begriff, zum

1 Etwa in K. Wyborny, *Kritische Werkausgabe, Set 5 Rhythmische Studien 1967–1979*, Hamburg 2015 (siehe S. 365); spektakulär aber auch in *Studien zum Untergang des Abendlands* [W66, 2010] oder *Hommage an Ludwig van Beethoven* [W60, 2006] - (T. F.)

2 Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917), Husserliana (HUA), Band X, S. 3 ff.

Bildschirm aufzublicken, ist mein aktuell wahrgenommener Gegenstand zwar die Tastatur (Urimpression: aktuelles Wahrnehmen) und doch bin ich erwartend, vermeinend bereits gerichtet auf das, was ich noch nicht sehe, aber gleich sehen werde, den Bildschirm (Protention: kommendes Wahrnehmen). Habe ich dann zum Bildschirm aufgeschaut, ist der erwartete, vermeinte Gegenstand „Bildschirm“ neue Urimpression geworden, während die gerade eben noch gehabte Wahrnehmung der Tastatur mir retentional noch bewusst ist (Retention: gerade eben gehabte Wahrnehmung). Dieses gleichzeitige Vorhandensein von retentionalen, urimpressionalen und protentionalen Eindrücken im Bewusstsein konstituiert das Zeitbewusstsein. Und nicht nur das, es ist überhaupt die Basis eines kontinuierlichen Wahrnehmungsverlaufs äußerer und innerer Gegenstände wie der Erinnerungen.

Seltsam daran ist, dass wir Ereignisse erst wahrnehmen, wenn sie bereits geschehen sind. Die Urimpression „*passiert*“. Erst, wenn wir sie aus ihrem retentionalen Status des Vergessens wieder herausnehmen, wird sie im eigentlichen Sinne bewusst. Hegels Rede von der „*Eule der Minerva*“, die „*erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug*“³ beginnt, lässt sich auch auf dieses Phänomen anwenden. Trotzdem sind wir nicht selbstlos Wahrnehmende, denn erstens hat Wahrnehmung mit Wiedererkennen von bereits Bekanntem zu tun, und zweitens verläuft das Begreifen eines Gegenstandes approximativ. Dass sich dieser Prozess, der im Leben meist allmählich stattfindet, im Film bei jedem Schnitt mit folgendem Rückschnitt geradezu explosiv wiederholt, gehört zu den Attraktionen der Filmkunst. Die Genese, der Verlauf in der Zeit, bleibt jedenfalls das große Rätsel. Die Approximation eines Gegenstands beim erkennenden Subjekt, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Bildung und Verfall, das Eingebettetsein von Wahrnehmungen in Erinnerungshorizonte, das Verhältnis von Geschichte und der ständigen Wiederkunft des Gleichen, all dies bleibt ungelöst. Wyborny gibt uns davon immerhin einen Eindruck: Er gibt dem Leser Einblicke in die Genese der Schnitt-Theorie und der Topologie, indem er uns in seine Theorie- und Filmwerkstatt führt.

Besondere Bedeutung hat für ihn dabei das Rechteck. In „*Rhythmus im Blut*“ schreibt er (ab S. 287) programmatisch dazu:

Wenn es überhaupt ein Land gibt, das wir mit dem Rechteck identifizieren, sind es die Vereinigten Staaten von Nordamerika [...] Die USA stehen für den Aufbruch in Dimensionen, vor denen es Europa graut. Dieses Grauen haben die Amerikaner durch das Symbol des Rechtecks überwunden. [...] Die Kreuzung von Raum und Zeit im Rechteck war der Moment der Geburt des Spielfilms. Möglich wurde er [...] durch die Begegnung mit der raum- und schreckenorientierten amerikanischen Fotografie, die in den Bürgerkriegsjahren entstand. Folgerichtig stand an diesem Kreuzungspunkt von Raum, Zeit und Fotografie 1914 ein Film über den amerikanischen Bürgerkrieg: Griffiths „*The Birth of a Nation*“,

3 G. W. F. Hegel, Werke 7, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, (1821), Frankfurt a. M. 1986, S. 28

den man als ersten „richtigen“ Spielfilm bezeichnen kann. [...] Und man darf nicht vergessen, dass „*The Birth of a Nation*“ im ersten Weltkrieg produziert wurde. In diesem Krieg erkannten die Menschen vermutlich zum ersten Mal, dass sie in der Lage sein könnten, das Ende der Welt herbeizuführen. Parallel zum Aufstieg des Films wurde dieses Ende zusehends realer. Vielleicht liegt darin ja eins der Geheimnisse der Entstehung dieser großen Tempel zur Anbetung des Rechtecks, die wir Kinos nennen: weil in ihnen die Angst vor dem zeitlichen Ende der Welt beschworen wird (S. 287 f., S. 292 ff.).

Ausgehend von Oswald Spenglers Versuch die europäische Kultur aus einer einzigen Figur heraus zu erfassen, wundert sich Wyborny, wie Spengler übersehen konnte, dass im 20. Jahrhundert die Figur des Rechtecks die Welt zu bestimmen beginnt. Dabei geht er zunächst morphologisch-psychologisch an das Phänomen Rechteck heran, dessen mythische Vorgängerformen Kreis und Ellipse wären. Psychologisch, weil er deutlich macht, dass das Rechteck, letztlich wie alle Kulturleistung, der Angstbewältigung dient. Morphologisch tritt es zweidimensional in Erscheinung als Bilderrahmen, Fotografie, Einzelbild eines Filmes, als Kinoleinwand oder als Geldschein, dreidimensional als Steinquader, Kinoraum, Fernsehgerät und Bauhausstil - aber auch in der Quantenelektrodynamik bei Richard Feynmans berühmten Gedankenmodell: „*Nehmen wir einmal an, alle Atome des Weltalls seien in einem Kasten*“ (siehe S. 283).

Im Rechteck sieht Wyborny die Vereinfachung einer unfassbaren Welt-Komplexität, die Angst macht. In ihm wird Fassungsloses in spezifischer Form in Fassung gebracht. Das könnten die Vorgängerformen Kreis oder Kugel zwar auch leisten, aber Kugeln sind nicht stapelbar, eine Pyramide aus Kugeln lässt sich nicht bauen, sie ist instabil, stürzt leicht ein - macht also wieder Angst. Aus Steinquadern gebaute Pyramiden haben dagegen Bestand - seit 4500 Jahren. Insofern scheint das Rechteck der Inbegriff der Funktionalität zu sein. Doch dazu schreibt Wyborny:

Dem liegt ein Missverständnis zu Grunde. Funktionalität ist in unserer Kultur vor allem Ausdruck von leicht verbesserter Ökonomie; und das Rechteck stellt auch in der Architektur nur eine dürftige Annäherung an die Ideale der Funktionalität dar. Denn Kern der Funktionalität ist die mathematische Funktion, und als mathematische Funktion ist das Rechteck komplizierter als der Kreis oder die Ellipse. Den Gedanken an Funktionalität in der Architektur hemmt es langfristig eher, denn Rechtecke müssen immer irgendwie vernagelt und zusammengefügt werden. Für in einem Stück aufblasbare Ballonhäuser wäre das Rechteck z. B. funktionale Idiotie. Die Liebe des Bauhauses zum Rechteck wird weniger durch Funktionalität bestimmt, als durch ein Missverständnis davon. Vermutlich aber ist sie Ideologie (S. 287).

Auch hier spricht Wyborny als Naturwissenschaftler und bezieht damit eine Gegenposition zu Husserls Phänomenologie der Lebenswelt. Wie immer man zu

dieser Basis mathematischer Funktionalität steht, die Kritik an der Rechteckidee sensibilisiert für die Angstbewältigung durch eine konkrete Form. Die Geschlossenheit derselben spielt dabei die wichtige Rolle; was durch einen Rahmen eingegrenzt ist, liefert scheinbar Sicherheit nach Innen, der „Feind“ steht dann außerhalb, unfassbar, unkontrolliert. Alles, was im Rahmen ist, ist Teil einer „heilen“ Welt. Wyborny spricht von der Angst vor der Dummheit, ihn interessiert die wahre Komplexität der Welt, die psychisch kaum auszuhalten ist. Alles was Ekstase (*ekstasis*) ist, verlässt die Sicherheit des Rechtecks; freudianisch gesprochen, wird die Klammer des Über-Ichs verlassen. Dass der Begründer der modernen Leibphänomenologie, Edmund Husserl, den Leib transzendentalphilosophisch fasste, hat möglicherweise seinen unbewussten Grund darin, dass er mit diesem Begründungsmodell die dionysische, ekstatische, angsteinflößende, weil schwer zu begreifende Sexualität des Menschen umgehen konnte. Daran traute sich zu Husserls Zeit nur Freud heran. Kein Wunder, dass Freud ein weiterer wichtiger Bezugspunkt Wybornys ist, insbesondere in den Texten zum Traum und zur Traumsymbolik.

Die Zeit ist jedenfalls etwas, was bisher weder Geistes- noch Naturwissenschaftler in den Griff bekamen. Wie Wyborny im Rechteck-Essay deutlich macht, kann der Raum in Form des rechteckigen Containers uns psychologisch immerhin einige Sicherheit suggerieren, und deswegen, so argumentiert er, versuchen wir die Zeit mit Raummetaphern zu begreifen. Die reversible Zeit ist schon nicht mehr so fürchterlich und rätselhaft, wie die irreversible. Das Altern, das unvermeidliche Untergehen von Subjekten und Objekten bleibt jedoch unfassbar. Stets trifft man in Wybornys Filmen auf untergehende oder bereits untergegangene Welten, alte Industrieanlagen, die noch ein wenig rauchen, die aber bald abgerissen werden, Wracks aller Art.

Für diese Publikation wurden die hier versammelten Versuche - einige waren bereits im Internet publiziert - stilistisch überarbeitet und in drei Abteilungen gruppiert. Die erste enthält vor allem Vorarbeiten zum ersten Band dieser filmtheoretischen Schriften, „*Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms*“. Die zweite Gruppe hat deren zweiten Band, „*Grundzüge einer Topologie des Narrativen*“, zum Gegenstand, und die dritte befasst sich mit weiteren Filmbereichen, in denen Wyborny ebenfalls theoretische Beiträge zu leisten versuchte. Interessant ist, dass etliche der anklingenden Themen wiederkehren. Griffith's „*Lonely Villa*“ taucht z.B. bereits im ersten Versuch „*Die Idee des Schnitts und das Raum-Zeit-Bewusstsein 1908 - 1911*“ aus dem Jahr 1974 als referenzbildender Prototyp auf. 2014 wird darauf in „*Kollisionsschnitte in THE LONELY VILLA*“ erneut ausführlich eingegangen, mit nun aber allen ihm inzwischen zur Verfügung stehenden analytischen Mitteln, die man zum Teil nur begreifen kann, wenn man zuvor die „*Topologie des Narrativen*“

durchgearbeitet hat. Das gilt ähnlich für die „*Traum-Topologien*“, wozu es im Vorwort zur „*Topologie des Narrativen*“ heißt:

Ich wollte wenigstens noch ein kurzes Kapitel über die Topologie von Träumen einschalten. Zu meiner Verblüffung erwies sich dies als weit komplexer als vermutet. [...] [Es] entstand nur eine zunehmend ausufernde Baustelle. Die ich schließlich [...] wieder herausnahm.⁴

Die anderen Teile dieser Textsammlung sind dagegen meist leicht verständlich. Interessant ist beispielsweise „*Vorwort / Nachwort zu einer Elementaren Schnitt-Theorie*“ aus dem Jahr 1974, weil sich darin bereits einige Kernthesen des späteren Schnitt-Theorie-Buches klar formuliert finden und zugleich das Bemühen spürbar wird, theoretische Anstrengungen nicht bloß in den Raum zu stellen, sondern sie in einer realen Person und ihrem Ehrgeiz zu verankern. Ein Bemühen, das 20 Jahre später zu Wybornys bislang 12-teiliger Romanserie „*Comédie Artistique*“ führen sollte, deren grober Editionsplan im Anhang 1 (S. 354) dargelegt wird.

Ganz besonderes Augenmerk unter Wybornys Versuchen verdienen noch „*Wer ist eigentlich der Erzähler in einem narrativen Film*“ und „*Was erwarten wir eigentlich von Bildern*“, zwei mehrfach gehaltene Vorträge, die, zusammen mit einem „*Was sehen wir eigentlich in Bildern*“ genannten dritten, einen Anhang zur „*Schnitt-Theorie des Spielfilms*“ bilden sollten. Da der letztgenannte nun in einer Zusammenstellung publiziert werden soll,⁵ die stärkeren Bezug zu den literarischen Teilen von Wybornys „*Comédie Artistique*“ hat, taucht er hier nicht auf.

Um den häufigen Hinweisen auf seine eigenen Filme einen Bezugsrahmen zu geben, habe ich am Ende dieses Bandes ein durchnummeriertes Werkverzeichnis von Wybornys Film- und Videoarbeiten hinzugefügt (S. 358). Wird auf diese Arbeiten Bezug genommen, verweisen eckige Klammern auf das Werkverzeichnis. Und zu guter Letzt noch eine Bemerkung zu den Fußnoten. Es gibt zwei Typen. Die einen, die vor allem dazu dienen, Bezüge zu anderen Arbeiten Wybornys herauszuarbeiten, stammen von mir. Sie werden durch mein in Klammern gesetztes Namenskürzel (T. F.) oder meinen vollen Namen gekennzeichnet. Nicht weiter gekennzeichnete Fußnoten stammen dagegen stets von Klaus Wyborny.

Thomas Friedrich - Mannheim, 25. 9. 2015

4 Seine gleichfalls dort angekündigte „*Theorie der Zeit*“, die unter dem Titel „*Auf der Jagd nach den Aller kleinsten*“ ebenfalls eventuell einen Platz finden sollte, fand allerdings keine Aufnahme in diese Textsammlung, da sie nur unzureichend ausformuliert blieb und mathematisch so kompliziert war, dass niemand in seinem Bekanntenkreis sie lesen (und schon gar nicht überprüfen) konnte. - (T. F.)

5 In *Materialien zum Ausnahmezustand*, siehe „Editionsplan der *Comédie Artistique*“ auf S. 354

ERSTER TEIL

Unterwegs zu einer Schnitt-Theorie

Inhalt:

I. Die Idee des Schnitts und das Raumzeitbewusstsein 1908-1911 (1974)	15
II. Vorwort / Nachwort zu einer Elementaren Schnitt-Theorie (1974)	31
III. Wer ist eigentlich der Erzähler in einem narrativen Film (1990)	53
IV. Einführung in die Montageformen von zeitbasierten Bildsystemen (1999)	107
V. Elementare Filmgeschichte (2006)	135
VI. Literatur und Film - Ein neuer Umgang (2003)	149

- I -

DIE IDEE DES SCHNITTS UND DAS RAUM-ZEIT BEWUSSTSEIN
1908 - 1910

Eine Annäherung an die Primitivgrammatik der frühen Filme von D.W.Griffith
(Vortrag an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg im Mai 1974)

Der Grundbaustein eines jeden Montagekomplexes ist die Einstellung.

Unter einer Einstellung verstehen wir das Bild, das eine auf einem Stativ befestigte Kamera von einem sich vor ihr abspielenden Ereignis liefert, wenn sie mit einer Geschwindigkeit von etwas mehr als 20 Bildern pro Sekunde läuft, wenn das Bild richtig belichtet ist, das Objektiv in etwa ein Normalobjektiv ist, das Bild einigermaßen scharf, und das Stativ fest mit der Erde verbunden ist.

Unter der Projektion einer Einstellung verstehen wir die Projektion mit einem Projektor, der mit etwa gleicher Geschwindigkeit läuft und in einem annähernd dunklen Raum ein einigermaßen scharfes und helles Bild liefert. All dies sind durchaus keine Selbstverständlichkeiten.

In dieser Terminologie wird die Vorführzeit einer Einstellung in etwa gleich der Aufnahmezeit. Filme, die aus einer Einstellung bestehen, können daher nur ein Zeitkontinuum beschreiben, das annähernd gleich der Vorführzeit ist, und ein Raumkontinuum, das gleich dem Raum der Abbildung ist.

Die Menge solcher Filme ist nur beschränkt durch die Menge des zur Verfügung stehenden Filmmaterials. Zu ihrer Klassifizierung bieten sich vor allem inhaltliche Kategorien an. Man kann sie vielleicht in solche einteilen, die nicht inszeniert sind, also dokumentarische Einstellungen, wie die berühmte Zugankunft der Lumières, in solche, die teilweise inszeniert sind - das Lumièresche Frühstück eines Babies oder die sich nassspritzenden Gärtner, und solche, bei denen, wie bei kürzeren Theater-Abfilmungen, auch die Hintergründe inszeniert sind. Der Begriff des Dokumentarischen ist hier jedenfalls irreführend, denn dokumentarisch sind alle Produkte, in denen sich eine Epoche den ihr folgenden offenbart.

Im Grunde müsste eine Klassifizierung dieser Filme isomorph zu einem Klassifizierungssystem der sich frei entfaltenden Wirklichkeit sein.

Wir sagten, dass Filme, die aus einer Einstellung bestehen, ein Zeitkontinuum beschreiben würden, das gleich der Vorführzeit ist, und ein Raumkontinuum, das gleich dem des abgebildeten Bildes ist. Eine Extrapolation über diese Kontinua ist nicht möglich und wird vom Zuschauer auch nicht versucht. In Ein-Einstellungsfilmen entfaltet sich die Wirklichkeit in ihrem Ist-Zustand, oder - historisch gesehen - ihrem War-Zustand.

Und es gibt das Bewusstsein, dass es zwar potentiell eine Unmenge von anderen Bildern gibt, die sich zur gleichen Zeit abspielen, dass man aber über die Beziehungen dazwischen im Film, den man gerade sieht, nichts erfährt.

Ein-Einstellungsfilme sind daher tendenziell unmoralisierend, sie haben in sich keinen didaktischen Wert. Dieser entsteht nur durch die Projektion des Gesehenen auf die eigene Erfahrung, durch, wenn man so will, einen inneren Mehr-Einstellungsfilm.

Und sie haben den Charakter einer ungeheuren Beliebigkeit.

Eine kommerzielle Verwertung von Ein-Einstellungsfilmen erwies sich auf längere Sicht als schwierig. Als das Medium jungfräulich war, wirkten sie eher als Demonstration seiner Fähigkeit. Ihre Vorführstätten waren die Weltausstellungen und, als ihre Abziehbilder, die Jahrmärkte. Als die Sensation der im Wind sich bewegenden Blätter begriffen war, gab es kaum noch ökonomische Möglichkeiten dafür. Denn um wirklich zu sein, fehlte es ihr an zwei Qualitäten, dem Ton und der Aktualität.

Das Medium wäre zur Bedeutungslosigkeit verdammt gewesen, hätte es nicht zufällig die Möglichkeit gegeben, den Bildträger mit einer Schere durchzuschneiden. Dies war von den Erfindern der bewegten Abbildung eigentlich nicht vorgesehen und wurde von ihnen im Nachhinein zeitweise sogar verurteilt.

Erst die Möglichkeit des Schnitts machte Film ökonomisch in großem Maßstab verwertbar. Mit dem ersten Schnitt wurde das Kino moralisierend, didaktisch und kriminell. Davor war das Kino beobachtend, man musste sich eine Einstellung sorgfältig ansehen, musste beim Sehen an ihr arbeiten, um in irgendeiner Form daraus Nutzen zu ziehen. Man musste also in irgendeiner Form geistig produktiv sein - danach konnte man sich diese Arbeit von Manipulateuren mit Scheren und Klebpressen abnehmen lassen. Aber gehen wir langsam vor.

Zuvor noch eine weitere Bemerkung: Mit dem ersten Schnitt etablierte sich auch eine systematische Arbeitsteilung im Film. Fortan gab es Leute, die sich nur mit den Hintergründen der inszenierten Handlungen befassen, es gab Schauspieler, dazu Leute, die für die Koordination der Einstellungen sorgen mussten, usw. Die Produktion wurde arbeitsteilig, die Inhalte der Produktionen wurden normiert, die Produkte wurden zur Ware und verloren unglaublich schnell den Charakter der Kuriosität, den sie zur Zeit der Erfindung hatten.

Aber noch einmal zurück zu den Ein-Einstellungsfilmen - nicht, weil ich so dran hänge, weil sie schön übersichtlich sind und man deshalb leichter zu haltbaren Aussagen kommt, sondern weil sie von enormer Bedeutung für die ersten Montageversuche waren.

Die Beschränkung, einen Vorgang mit Hilfe nur einer Einstellung abzubilden führte rasch zu einem Bildausschnittsmodus, die man heute *Totale* nennt. Man bildete das Wesentliche eines Vorgangs und seine Umgebung ab. Denn die Abbildung einzig eines Details löst in einem Ein-Einstellungsfilm Rätsel aus, es gibt zu viele Fragen über die Fortsetzung des abgebildeten Raumkontinuums. Dafür vermochte man damals anscheinend nicht viel Geschmack zu entwickeln.

Die Totale wurde die beherrschende Einstellung bis 1910. Im erzählerischen Film bliebe sie es eigentlich bis heute, weil sie auch dann einen räumlichen und damit einen elementaren Sinnzusammenhang stiftet, wenn die kabbalistischeren Details der Filmgrammatik beim Zuschauer Unsicherheit ausgelöst haben mochten.

Ich möchte jetzt zur Aufmunterung mal ein Dia zeigen.

Dieses Dia ist kein Ein-Einstellungsfilm. Wie Sie sehen, bewegen sich die Blätter der Bäume in Hintergrund nicht. Aber auch wenn wir annehmen, sie würden sich bewegen, hätten wir immer noch keinen der typischen Filme jener Zeit vor uns. Denn diese Einstellung, auf der vor allem unklar wirkende Felsstrukturen sichtbar sind, ist keine Totale. Es ist auch keine Naheinstellung. Es ist etwas von beiden, der sichtbare Raum wird einem als Zuschauer jedoch nicht klar. Man weiß nicht, was um den Bildausschnitt herum passiert, möchte es aber wissen. Um mit dem Bild etwas anfangen zu können, muss man ziemlich viel nachdenken. Das aber ist ein Verlangen, das diesen „Film“ von einer kommerziellen Verwertung ausschließen würde. Man könnte über dieses Dia (oder diesen Film, wenn es einer wäre) natürlich noch mehr sagen, zum unklaren Verhältnis etwa vom Vordergrund zum diffus bleibenden Hintergrund, man könnte sogar das Geheimnis dahinter lösen (es handelt sich um die Externsteine, die dort hineingehauenen Stufen gehören zu den ersten Kulturspuren in Deutschland), aber ich will vor allem auf Folgendes hinweisen: Nehmen wir einmal an, die Blätter dort bewegten sich im Wind, ich glaube, dann würde man an sich beobachten, dass unsere Aufmerksamkeit sich den Blättern zuwenden würde. Das wäre in einem hypothetischen Film eine enorme Ablenkung vom kulturellen Gehalt des Bildes, oder wie immer man das da sichtbar werdende bezeichnet. - Soweit das Dia.

Die entscheidende Erfindung, die den Film kommerziell verwertbar machte, war der Zwischentitel. Mit dessen Hilfe ließen sich nämlich die meisten Fragen lösen, die durch den Übergang von einer Einstellung zur nächsten entstehen. Es gab zwar einige Versuche, Bilder ohne Titel zu verbinden, aber es war oft schwierig den Zusammenhang zu begreifen, und es gab noch kein Verfahren, das die serielle Produktion solcher Filme ermöglichte. Der Zusammenhang zwischen den Bildern war oft nur den Herstellern richtig verständlich.

Dass es dabei zu Genieleistungen kam, wie zu den Filmen Edwin S. Porters⁶, ändert nichts an der Grundsätzlichkeit der Aussage. Aber mit der Erfindung des Zwischentitels gab es plötzlich die Möglichkeit der seriell kommerziellen Produktion und Auswertung.

Es ergab sich nämlich sehr bald folgende Film-Form:

$$(1) \quad F = x_1 T_1 x_2 T_2 x_3 T_3 \dots x_n T_n$$

ein Film F also, der aus n Einstellungen x_1 bis x_n und n Titeln T_1 bis T_n besteht.

Dabei konnte man die einzelnen Einstellungen munter wie Ein-Einstellungsfilme herstellen, denn alle Probleme, die durch das Aneinandersetzen entstanden, ließen sich verbal durch die Zwischentitel lösen. Die Möglichkeit dieses Verfahrens löste den ersten Konzentrationsprozess in der Filmindustrie aus, der sich mit dem Namen der MPPC verbindet, der *Motion Pictures Patents Company*.⁷ Mit dieser Erfindung hatte man ein Rezept zur Verfügung, mit dem sich normierte Produkte von einer ungeheuren Vielfalt seriell herstellen ließen.

Nebenbei bemerkt ist dies die Form, die sich bis heute in allen TV-Features gehalten hat, nur dass man heute statt der überleitenden Zwischentitel einen überleitenden Kommentar im off wählt. Das spricht für das außerordentliche Potential dieser Erfindung.

Nun gibt nun zwei extrem wichtige Klassen von Zwischentiteln. Einmal Titel von

6 Edwing S. Porter (1870-1941), berühmt für seine Filme *The Great Train Robbery* (1903) und *Rescued from an Eagle's Nest* (1908) - (T. F.)

7 Seine hier ausgebreiteten Kenntnisse über diesen Konzentrationsprozess entnahm Wyborny vor allem Peter Bächlins *Film als Ware*, Basel 1945. In *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms* (Berlin 2012) hinterließ dieses Buch gleichfalls deutlich Spuren (auf S. 67). In einer Fußnote wird dort ausdrücklich auf Peter Bächlin verwiesen. - (T. F.)

der Art „*Fünf Jahre später*“, und zum anderen solche vom Typ „*Gleichzeitig, aber in Frankfurt*“. Dabei ist die Klasse der Titel erster Art, derjenigen also, die Zeitverschiebungen beinhalten, früher entdeckt worden. Wenn man die Entwicklung der Filmgrammatik betrachtet, ist sie die bedeutungslosere.

Die Titel vom Typ „*5 Jahre später, am gleichen oder anderen Ort*“ wurden direkt aus der Literatur übernommen. Sie erwiesen sich als direkt auf das neue Medium übertragbar und wurden von einem Publikum, das zu lesen verstand, auch begriffen: die dem Titel folgende Einstellung wurde nach Maßgabe des Zeitsprungs mit der vorherigen verglichen, und man verstand es, sie einander zuzuordnen. Dieser Titeltyp hat sich bis heute im erzählerischen Kino erhalten - wenn er nicht explizit erscheint, wird er kontextuell aus dem Folgenden hergeleitet, was nach der Tonfilmerfindung kein Problem mehr war. An Überleitungsstellen setzt man manchmal noch heute Ab- und Auf- oder Überblendungen; aber auch ein harter Schnitt lässt sich meistens durch die dann folgenden Bilder begreifen.

In der Stummfilmzeit gehörte der Titel „*Einige Zeit später*“ (wobei „einige Zeit“ bis zu einigen Jahren reichen mochte) zum Muss-Repertoire jedes Films, der Zeitabschnitte darstellen wollte, die über einen einzigen Tag hinausgingen. Bei den Titeln, die Verschiebungen des Abbildungsraums beschreiben, verhält es sich anders. Titel dieser Art verschwanden schnell aus dem Repertoire. Und das gehört zweifellos zu den Verdiensten von D.W.Griffith.⁸ Deshalb wollen wir jetzt einen Film zeigen, der den Zustand des Kinos vor Griffith beschreibt.

Es handelt sich um den Film „*Crossroads of Life*“, dessen Form im wesentlichen dem beschriebenen Schema entspricht.⁹ Bis auf zwei Ausnahmen, von denen die erste auch unverständlich anmutet. In ihr wirft ein Mädchen einen Brief, von dem keiner weiß, wann er geschrieben wurde und an wen er adressiert ist, in einen Briefkasten.

8 David Wark Griffith (1875-1948) gilt mit seinen zwischen 1908 und 1912 gedrehten über 300 Kurzfilmen als Begründer des Erzählkinos. Sein dreistündiger Bürgerkriegsfilm *The Birth of a Nation* (1914) zählt zu den Meilensteinen der Filmgeschichte und dient bis heute als Referenz für ein in die Zukunft weisendes erfolgreiches Film-Erzählen. Wyborny setzte sich 1972 gründlich mit Griffith auseinander, als er einen 1911 spielenden Film mit ebenfalls dem Titel „*The Birth of a Nation*“ entwarf [W16, 1973], von dem er hoffte, er könnte die Filmgeschichte in andere Bahnen (oder zumindest ein Paralleluniversum) lenken. Dazu erwarb er Super 8 Kopien von gut einem Dutzend kürzerer Griffith-Filme, deren Schnittstruktur er so präzise wie möglich analysierte. Diese Analysen wurden Basis nicht nur dieses Vortrags, sondern auch seiner sich daran anschließenden Vorlesungsreihe zum Filmschnitt, die wiederum zur Keimzelle seiner *Elementaren Schnitt-Theorie des Spielfilms* werden sollte. - (T. F.)

9 *At the Crossroads of Life*, Regie Wallace McCutcheon, Drehbuch D.W. Griffith, der auch als Schauspieler auftritt, ca. 12 Min 1908.

Dieser ist aber in der Totalen so klein und zudem spielt sich in anderen Bildteilen zugleich so viel ab, dass man nur durch Glück bemerkt, dass überhaupt ein Brief eingeworfen wurde. In dieser Szene muss sich das Publikum also selbst einen Zwischentitel basteln, was aber hier nicht so einfach möglich ist.

Die andere vom Schema abweichende Szene im Theater ist dagegen recht flüssig und verständlich, obwohl man auch hier gern eine Erklärung als Zugabe hätte.

Insgesamt zeichnet diesen Film allerdings die Lächerlichkeit einer Problematik aus, wie sie auch heute nicht selten typisch für kommerziell verwertbare narrative Filme ist. Aber daran brauchen wir uns ja nicht mehr zu stören, denn heute verfügen wir über genug Abstand gegenüber dem Dokument.

Es gibt in diesem Film noch einen speziellen Titel, der beträchtliches Potential hat, das ist der Text T des Briefes, ein Insert. Er wird in eine Einstellung x_1 eingebettet, wobei die ihn enthaltende Montagefigur die Struktur $x_1 T x_1$ hat. Diese Figur ist der Prototyp des Dialogzwischentitels, und stellt besondere Anforderungen an die Kontinuität der Bewegung.

Die einfachste Arbeitsmethode, diese Figur zu erstellen, besteht darin, x_1 durchgehend aufzunehmen, dann aufzutrennen und den Zwischentitel einzufügen, wobei man u.U. einige kürzere Passagen aus x_1 ausschneiden kann, um die Zeitverlängerung auszugleichen, die durch die Addition des Titels entsteht. Es gilt hier also die Gleichung Projektionszeit = Eigenzeit der Einstellung. Diese Montagefigur stellt daher an die Raum-Zeitvorstellung des Zuschauers keine besonderen Anforderungen.

Bei sehr langen Einstellungen gibt es die Möglichkeit, die Einstellung x_1 an der Stelle, an welcher der Titel eingeschnitten werden soll, abubrechen, und mit der Inszenierung von x_1' wieder neu anzusetzen, wobei man natürlich gewisse Kontinuitätskriterien erfüllen muss.

Diese Arbeitsmethode ist, wie wir sehen werden, die Keimform der seriellen Produktion von Montagekomplexen. Kürzere Spieleinstellungen lassen sich nämlich mit geringerem Materialverbrauch als längere realisieren, die Fehlermöglichkeiten bei der Realisierung kürzerer Szenen sind geringer. Dies macht sich bei Filmen, deren dominierende Einstellung die horizontal durchspielte Totale ist, allerdings nicht so stark bemerkbar, weil man auf das Repertoire der Theaterschau-

spielerei zurückgreifen konnte, und dort verstand man ja, durchgehend horizontal zu spielen.

Mit der Erfindung der Naheinstellung trat dagegen der ökonomische Vorteil der kürzeren Inszenierung hervor. Eine Kontrolle des Schauspielers weist in der Naheinstellung erhebliches Fehlerpotential auf, falsche Blickrichtung etwa, falschen Gesichtsausdruck, zu schnelle Bewegung, Fehler, die in der Totale durch die vielen Störinformationen der anderen Darsteller und die herumstehenden Objekte weitgehend vertuscht werden.

Die MPPC¹⁰ fand also zur Zeit ihrer Gründung die Filmform $F = x_1 T_1 x_2 T_2 \dots x_n T_n$ vor, wobei x_i in der Regel ungleich x_k war. Diese Form ermöglichte es, eine Unzahl von Filmen herzustellen, sodass der Optimismus der Produzenten, mit dieser Form die industrielle Produktion einer Ware möglich zu machen, nicht unbegründet war. Es gab keine Drehbuchprobleme, denn jede literarische Vorlage konnte mühelos in eine Folge von 10 oder 15 Einstellungen umgewandelt werden. Eine Arbeit, die jeder des Lesens und Schreibens einigermaßen Kundige ohne große Mühen ausüben konnte, was es ermöglichte, die Drehbuchhonorare auf niedrigem Stand einzufrieren. Schauspielerei und Inszenierung konnte man wegen des Beharrens auf der Herrschaft der Totale auf dem Laienspielniveau belassen, weil in der Totale Ungenauigkeiten leicht zu übersehen sind. Auf diesem Sektor war also ebenfalls eine Politik niedrigster Entlohnung möglich, die Voraussetzungen für monopolistische Marktausnutzung waren gegeben.

Das Verfahren hatte ökonomisch freilich eine Schwäche, die letztendlich verantwortlich für den Niedergang des Filmtrusts war. Denn wenn man heute Filme aus den Tagen der Entstehung des Monopols sieht, fällt auf, dass, bei aller Vielfalt der Geschichten, die Hintergründe, vor denen die Geschichten spielen, von armseliger Gleichförmigkeit sind. Man sieht immer gleich möblierte Räume mit billigster

10 In Peter Bächlins *Film als Ware* heißt es zur MPPC: „Die rücksichtslose Ausbeutung der Filme, das dauernde Absinken der Filmpreise und die unlauteren Verleihmethoden waren der direkte Anlaß zur Gründung eines machtvollen Filmtrusts, der „MOTION PICTURES PATENTS COMPANY“ (MPPC), die durch den Zusammenschluss von neun führenden Filmfabrikanten, der Amerikaner Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem und der französischen Importeure Pathé und Méliès, sowie des Verleihers Kleine 1909 gegründet wurde. Diese Unternehmungen legten ihre zahlreichen, ursprünglich hauptsächlich auf der Edison'schen Erfindungen beruhenden Patentrechte zusammen, und jede einzelne der Mitgliedsfirmen erhielt eine Filmherstellungslizenz. Die Filmproduktion Amerikas sollte dadurch ausschließlich auf diese neun erwähnten Firmen beschränkt werden. Die MPPC schuf praktisch ein Rohfilmmonopol, indem mit der Rohfilmfabrikantin, der Eastman Kodak Co., vertraglich vereinbart wurde, dass ausschließlich Mitglieder des Trusts mit Rohfilm zur Filmfabrikation beliefert werden durften.“ - (Thomas Friedrich)

Theaterstaffage, eine Schmucklosigkeit, die einem zahlenden Publikum auf Dauer nicht verborgen bleiben konnte.

Es gab zwei Wege, diesem Armseligen zu entinnen. Beide waren mit höheren Kapitalkaufwand verbunden. Zum einen konnte man die Räumlichkeiten luxuriöser ausstatten, mit Requisiten oder Statisten, man konnte also sorgfältiger dekorieren. Zum anderen konnte man auf die Straße gehen. Dass auch das zweite Verfahren kostspielig ist, wird klar, wenn man sich überlegt, dass Aufenthaltskosten für den gesamten Stab entstehen, dass man wetterabhängig ist und es (oft erhebliche) Zeit kostet, von einem Schauplatz zum nächsten zu kommen.

Bei einer Produktionsform $F = x_1 T_1 x_2 T_2 x_3 T_3 \dots x_n T_n$ mit x_i ungleich x_k gab es keine Möglichkeit, mit gleichem Kapitalkaufwand üppiger ausgestattete Filme herzustellen. Das Üppigere blieb auf Prestigeproduktionen beschränkt. Theoretisch gab es indes trotzdem eine Chance: Wenn man schon eine Einstellung luxuriöser ausstattet, so wollte man sie wenigstens öfter sehen. Die Form $x_1 T_1 x_2 T_2 \dots x_n T_n$ bot dazu jedoch kaum Potential. Im Grunde gab es dafür nur den Dialog-Zwischentitel, aber das war bei der Dominanz der Totalen nicht abwechslungsreich genug.

Dies etwa war der Zustand der Filmsprache für seriell hergestellte Filme, als der 1875 geborene Griffith die Szenerie betrat. Fassen wir noch einmal zusammen:

Filmform: $F = x_1 T_1 x_2 T_2 x_3 T_3 \dots x_n T_n$ mit x_i ungleich x_k wobei die T_i Produkte der Form $T_i = T_{iH} T_{iV} T_{iZ}$ sind, mit

T_{iH} - *Handlungstreibende* Titel (Dialoge, Briefe etc.)

T_{iV} - *Ortsverschiebende* Titel (gleichzeitig an einem anderen Ort)

T_{iZ} - *Zeitverschiebende* Titel (5 Jahre später)

Das Produkt kennzeichnet Mischformen z. B. der Art: „*Ein wenig später an einem anderen Ort*“. Dabei lässt sich die Zeitvorstellung, die sich der Zuschauer von einem aus n Einstellungen bestehenden, vor ihm sich abspielenden Geschehen macht, durch folgende Gleichung ausdrücken:

$$(2) \quad t(F) = \sum t(x_i) + \sum t(T_{iZ})$$

wobei die Summen \sum jeweils von 1 bis n gebildet werden, $t(F)$ die vom Film F ausgelöste Gesamtzeitvorstellung des Zuschauers bezeichnet, $t(x_i)$ die Projektionsdauer der Einstellung x_i und $t(T_{iZ})$ die Zeitverschiebung, die der Titel T_i suggeriert.

Bei unserem Filmbeispiel haben wir schon bemerkt, dass Titel der Form „*Ein klein wenig später an einem in der Nähe gelegenen Ort*“ gelegentlich weggelassen wurden, wobei man hoffte, dass sie sich im Zuschauer von allein herstellen. Griffiths Verdienst nun war nicht zuletzt, ein Verfahren entwickelt zu haben, das die serielle Produktion von Filmen ermöglichte, in denen sich

Erstens: Zwischentitel vom Typ „*Gleichzeitig oder ein klein wenig später an einem in der Nähe gelegenen Ort*“ aus dem Zusammenhang ergeben und nicht mehr explizit aufgeführt zu werden brauchten.

Zweitens: gleichzeitig die Inszenierung von Einstellungen mit luxuriöser Ausstattung (einer Außenaufnahme etwa) finanziell vertretbar wurde, weil sie mehrmals auftauchte, mehrmals sogar auftauchen *musste*, um die weggelassenen Zwischentitel evozieren zu können.

Drittens: wurde beim Zuschauer eine Erwartungshaltung nach einem Phänomen ausgelöst, das man als filmische Spannung bezeichnen kann, nach etwas, das man vorher nicht seriell hat herstellen können.

Das Wundermittel, mit dem das alles erreicht wurde, heißt *Parallelmontage*.

Wir wollen als erstes einen 1910 entstandenen Griffith-Film zeigen, bei dem man dieses Montageverfahren bereits beobachten kann. Er heißt „*Her Terrible Ordeal*“ und ist sicher nicht der erste Film, bei dem diese Montageform angewandt wurde, aber es ist ein repräsentatives frühes serielles Produkt. Es gibt darin keine Zwischentitel mehr, die Einstellungen sind häufig Außenaufnahmen und es entsteht filmische Spannung durch Montage, eine Spannung, die unseren heutigen Sehgewohnheiten freilich inzwischen eher rührend vorkommt.

(Vorführung von „*Her Terrible Ordeal*“)

Das Filmgeschehen findet an fünf Schauplätzen x_1 bis x_5 statt, von denen drei direkt benachbart sind:

x_1 - das Büro

x_2 - die Straße davor

x_4 - das Innere eines Safes im Büro

Den räumlichen Bezug zwischen den Orten vermitteln *Bewegungsträger*, in diesem Fall Personen, von denen wir sehen, dass sie, nachdem sie aus einem Schauplatz verschwunden sind, direkt danach in einem neuen auftauchen, ohne dass zwischen- durch ein anderes Bild erscheint. Einen solchen Übergang nennen wir einen *einfachen kontinuierlichen Schnitt*.

Der Schauplatz x_3 ist eine Straße, die „in der Nähe“ der Straße x_2 liegt. Es gibt einen durch einen Bewegungsträger vermittelten Übergang von x_2 nach x_3 . Bei ihm taucht die Person in x_3 aber nicht unmittelbar nach ihrem Verschwinden aus x_2 auf, sondern man beobachtet das Straßengeschehen in x_3 erst eine Weile, bevor sie erscheint. Daraus schließen wir, dass die Schauplätze weiter voneinander entfernt sind als x_1 und x_2 . Solchen Übergang nennen wir einen *quasikontinuierlichen Schnitt*. Dann gibt es noch x_5 , den Bahnhof. Auch dessen Zuordnung zu den anderen Schauplätzen erfolgt durch einen Bewegungsträger, allerdings nicht durch einen direkten Übergang, sondern erst nachdem wir einige andere Einstellungen gesehen haben. Auch hier wäre ein quasikontinuierlicher Schnitt möglich gewesen, aber um das Gefühl von „erheblicher Entfernung“ zu vermitteln, hätte man erst eine für das Handlungsgefüge gewissermaßen „tote“ Zeit von erheblicher Länge vergehen lassen müssen. Dieses Problem wurde gelöst, indem man in der Zwischenzeit andere Ereignisse an anderen Schauplätzen beobachtete.

Ich gebe mal eine Liste der Schnittfolgen:¹¹

- (3) $x_1 x_2 x_1 x_2 x_1 x_2 x_1 x_2 x_3 x_1 x_4 x_2 x_1 x_4 x_1 x_4 x_1 x_4 x_1 x_5 x_1 x_4 x_1 x_2 x_4 x_5 x_4$
 $x_2 x_1 x_2 x_4 x_5 x_1 x_2 x_1 x_2 x_4 x_3 x_4 x_2 x_1 x_4 x_1$

Es fällt auf, dass zunächst die Hauptschauplätze x_1 und x_2 sowie x_1 und x_4 mehrmals sorgfältig hintereinander durch kontinuierliche Schnitte verbunden sind, sodass über die räumlichen Abstände dieser Orte keine Zweifel mehr bestehen. Unklarer ist die Lokalisierung von x_3 und x_5 . Im wesentlichen ist das Prinzip aber das gleiche:

11 Es ist interessant, dass Wyborny diese Schnittfolge in „*Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms*“ noch einmal (auf S. 403 f.) ausführlich analysiert. Die Verschränktheit der Raum-Zeitstrukturen von Parallelmontagen stellte offensichtlich einer der größten Herausforderungen seiner Arbeit dar. Um Parallelmontagen in allgemein gültiger Form darzustellen, wurde ein Formalismus benötigt, dessen Komplexität angesichts der Leichtigkeit, mit der die nun folgende erste Analyse (aber auch die Produktion von Griffith's Film!) vonstatten ging, erstaunt. Doch auch der Fall eines Apfels ist ja *in praxi* kein Problem. Versucht man jedoch, zu einem tieferen Verständnis davon zu gelangen, benötigt man zumindest ein Verständnis von Newtons Gravitationsgesetz. Und Wyborny betont immer wieder, dass die Logik hinter den Raum-Zeitstrukturen des Spielfilms strukturell erheblich komplexer ist als die der meisten physikalischen Gesetze. - (T. F.)

man erhält den Abstand zweier Örtlichkeiten, indem man die anscheinende Geschwindigkeit eines Bewegungsträgers mit der zeitlichen Differenz zwischen seinem Verschwinden und seinem Wiederauftauchen multipliziert. Ist die Differenz zum Beispiel Null, dann sind die Räume unmittelbar benachbart.

Das ist allerdings eher theoretisch richtig, denn als Zuschauer hat man ja keine Stoppuhr dabei, im Gegenteil: Das Zeitbewusstsein, das man beim Filmbetrachten entwickelt, scheint dem einer Stoppuhr oft zu widersprechen. Wenn ich von einem Filmgeschehen vermute, es habe etwa eine Stunde gedauert, bemerken wir oft, dass die reine Vorführzeit nur zehn Minuten betrug, d.h. irgendwo sind 50 Minuten verschwunden. Das ist nun nicht ganz so rätselhaft, wie es scheint. Bei einer ins Einzelne gehenden Analyse der Montagefiguren lässt sich sehr wohl zeigen, wo die Zeit verschwindet. Aber diese Analyse vollzieht man als Zuschauer nicht. Obwohl er es also mit einem Raum-Zeit-Gefüge zu tun hat, von dem er glaubt, dass es ihm vertraut geworden ist, dass es sogar real und „realistisch“ ist, handelt es sich um einen total synthetischen Zusammenhalt, der Merkmale des Irrealen hat. Dass hier einer der Gründe für die Unterlegenheit des Zuschauers gegenüber den Leinwandhelden liegt, ist offensichtlich und eine der Wurzeln des Starcults, doch auch das müsste man genauer untersuchen.

Wir haben bislang über die räumliche Distanz der Schauplätze gesprochen, aber noch nicht über die geometrischen Beziehungen dazwischen. Zwischen x_1 (dem Büro) und x_4 (dem Inneren des Safes) ist die geometrische Relation klar, offensichtlich liegen die Räume direkt nebeneinander, ganz wie die Doppeldekoration in „*Crossroads of Life*“. Man kann hier leicht beobachten, dass sich die räumliche Zuordnung disjunkter Schauplätze aus der Bewegungsrichtung der Bewegungsträger ergibt. Das erklärt auch die Unsicherheit, die einige Zeit über die genaue geometrische Beziehung zwischen dem Büro x_1 und der davor liegenden Straße x_2 entsteht. Dort ändert sich nämlich beim Schnitt die Bewegungsrichtung, was irritiert. Heute nennt man so etwas einen Achssprung, und in einer stringenten Filmgrammatik würde man diesen Schnitt als Fehler bezeichnen. Aber hier geraten wir schon an spezielle Einzelprobleme, von denen wir hoffentlich einige im Seminar genauer besprechen können.

Zum Schluss möchte ich versuchen, die neue Form, welche die seriellen Filmproduktionen annahmen, etwas präziser in den Griff zu bekommen. Die beherrschende Montageform ist die *disjunkte Parallelmontage*. „Disjunkt“ bedeutet, dass sich die Schauplätze nicht überlappen.

Filme mit n Schauplätzen, zwischen denen insgesamt m mal hin und her gesprungen wird, haben die Form

$$(4) \quad F_n^m = x_{i_1} x_{i_2} x_{i_3} \dots x_{i_m}$$

wobei $i_k \in \{1 \dots n\}$ und $m > 2n$ und $i_k \neq i_{k+1}$, sowie $x_i \neq x_k$ für $i \neq k$. Wobei $m > 2n$ eine Näherungsgleichung ist, die bedeutet, dass m , also die Gesamtzahl der Schnitte, deutlich größer ist als die Zahl n der im Film erscheinenden voneinander verschiedenen Räumlichkeiten x_1 bis x_n .¹² Nach der Etablierung der räumlichen Zuordnung der Schauplätze durch Bewegungsträger gibt es als Beschränkung für Hin- und Hersprünge zwischen den Örtlichkeiten nur gewisse Kontinuitätskriterien für die Bewegungsträger, insbesondere, wenn sie den Schauplatz wechseln.

Diese Form lässt die serielle Produktion zu: denn 1.) können alle Einstellungen, die am gleichen Schauplatz spielen, nacheinander abgedreht und später beim Schnitt in die richtige Reihenfolge gebracht werden, und 2.) lässt sie potentiell den ganzen Kosmos zum Schauplatz des Geschehens werden, wenn die einzelnen Schauplätze durch Bewegungsträger miteinander verbunden sind.

In der Existenz dieser Form und der Möglichkeit ihrer ökonomischen Nutzung liegen auch die wirklichen Ursachen für die Etablierung der Nahaufnahme und das Repertoire von Ausschnittsveränderungen, die wir von den Produkten auch der gegenwärtigen Filmindustrie gewohnt sind. Griffith hat die Großaufnahme gewiss nicht erfunden, aber mit der Entdeckung dieser Form hat er der Großaufnahme zu einem syntaktischen Zusammenhang verholfen, ohne den sie sich nicht hätte etablieren können. Paradoxerweise wurde durch die Benutzung der Großaufnahme und die sich daraus ergebende Vielfalt der Abbildungsformen die Produktion kurzweiliger längerer Filme mit Stars möglich, die der MPPC selbst, die sie aus ökonomischen Gründen einführte, den Garaus machten.

Wenn wir unsere Terminologie ausweiten, indem wir die x_{i_k} weiter indizieren und einen Index $q(i_k)$ für die Einstellungsgröße einführen so haben wir mit

$$(5) \quad P_n^m = x_{i_1}^{q(i_1)} x_{i_2}^{q(i_2)} x_{i_3}^{q(i_3)} \dots x_{i_m}^{q(i_m)}$$

wobei wieder $i_k \in \{1 \dots n\}$ und $m > 2n$ und $i_k \neq i_{k+1}$, sowie $x_i \neq x_k$ für $i \neq k$

¹² „*Her Terrible Ordeal*“ besteht z. B. aus 43 Einstellungen, die an 5 Drehorten angefertigt wurden. Es gilt also $m = 43$ und $n = 5$.

die universelle Form der disjunkten Parallelmontage P_n^m aus m Einstellungen an n Schauplätzen, wenn dabei die Plausibilitätskriterien für zeitliche Kontinuität eingehalten werden.

Wir werden zum Abschluss einen Film sehen, der nach dieser Struktur gebaut ist, und danach besser schätzen lernen, ein wie ungeheures Potential diese simple Formel enthält und wie weitgehend sie noch heute zum Beschreiben recht komplexer Vorgänge und Handlungsabläufe taugt.

(Vorführung von „*The Lonely Villa*“) ¹³

Montierte Filme beschreiben im Gegensatz zu Ein-Einstellungsfilmen kein Zeitkontinuum, in dem die abgebildete Zeit gleich der Vorführzeit plus den in den Zwischentiteln evozierten Zeitsprüngen ist. Auch das Raumkontinuum ist nicht mehr identisch mit dem in den Bildern direkt dargestellten. Der Zuschauer extrapoliert über das direkt Dargestellte hinaus. Jede Einstellung, die er sieht, begegnet ihm wie ein Zeigefinger, der auf einen bestimmten Ausschnitt eines Gesamtpanoramas weist, das sich ihm allmählich im Verlauf eines Filmes erschließt und erst in seinem Kopf entsteht. Dass er durch diese Montageform tendenziell entmündigt wird, macht ihn bereit für bedingungslose Konsumtion. Und die Produkte, die er konsumiert, offenbaren die Wirklichkeit nicht mehr im Ist- oder War-Zustand, sondern sie stellen eine Wirklichkeit dar, deren Raum-Zeit-Gefüge prinzipiell und von Grund auf deformiert wurden.

Es ist sicher kein Zufall, dass die Produktionsstätten solcher Filme als Traumfabriken bezeichnet wurden. Die Irrealität setzt nicht erst beim Starkult ein oder den verdrängten Wünschen, die Irrealität ist dem Entstehungsprozess immanent.

Zum Abschluss eine Bemerkung zum dauernden Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Schauplätzen, wie es sich durch diese Erzählform eingebürgert hat. Offenbar entsteht dadurch beim Zuschauer der Eindruck, er könne an allen Schauplätzen zur gleichen Zeit anwesend sein. Zudem wird auf diese Weise die zeitliche Länge, die er an einem einzelnen Schauplatz ist, beschränkt: er muss sich rasch wieder anderem zuwenden. Dies führt zu zwei wesentlichen Resultaten: zum einen hat sich durch die Etablierung dieser Filmform die Konzentrationsfähigkeit gegenüber der einzelnen Einstellung abgeschwächt, was sich an uns, die wir mit dieser Form

13 Eine ausführliche Analyse dieses Films findet sich im 2014 entstandenen Essay „*Kollisionsschnitte in The Lonely Villa*“, der ebenfalls in diesem Band enthalten ist (ab S. 183). - (T. F.)

aufgewachsen sind, dadurch bemerkbar macht, dass wir Mühe haben, den embryonalen Gebilden dieser Form, wie wir sie heute gesehen haben, zu folgen.

Und zum anderen führt die ständige Begegnung mit dieser Form zu etwas, was ich das *Postulat von der universellen räumlichen Präsenz des Zuschauers* nennen möchte, dass er nämlich erwartet, in einem Film an jeden Schauplatz geführt zu werden, der einen Bezug zum Geschehen hat. Und dieses Postulat ist wiederum verantwortlich für die verbitternde Uniformität, in der sich die seriell hergestellten narrativen Filme heute offenbaren. Denn dieses Postulat führt immer wieder zu den gleichen Motivationen und Hintergründen, sodass sich Bitomskys Aussage, dass wir eigentlich nur zwei, drei Filme sehen¹⁴, aus diesem Postulat begründet.

Vielen Dank.

14 Formuliert in Hartmut Bitomsky *Die Röte des Rots von Technicolor*, München 1972. Das bereits an dieser Stelle klar formulierte Postulat von der universellen Präsenz des Zuschauers sollte Wyborny noch mehrfach beschäftigen. 1990 elaborierte er den hier dargelegten Grundgedanken in einem eigenen Kapitel (abgedruckt auf S. 104 ff.) seines Vortrags *Wer ist eigentlich der Erzähler in einem narrativen Film*. Gültige Form gab er ihm aber erst in seiner *Elementaren Schnitt-Theorie des Spielfilms* (Berlin 2012, S. 434 ff.) - (T. F.)

- II -

VORWORT/NACHWORT ZU EINER
ELEMENTAREN SCHNITT-THEORIE
(1974)

(unveröffentlicht)

*Pierre Menard gewidmet,
dem Mann, der den DON QUICHOTE wiederschrieb*

A. ERSTER TEIL: VORWORT

Diese Broschüre entstand aus einer Vorlesungsreihe, die ich im Sommer 1974 an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg hielt.¹⁵ Mein Plan war es zunächst, elementare Schnittformen wie den einfachen kontinuierlichen Schnitt, den quasikontinuierlichen Schnitt, den Rückschnitt und den atmosphärischen Schnitt in einem rigiden mathematischen System darzustellen, das ihre einfache und sachliche Anwendung in dokumentarfilmähnlichen Filmformen erleichtern helfen sollte.

Sehr bald allerdings gerieten mir meine Versuche zu Essays über Raum-Zeit-Konstruktionen, die mit Montagetheorien, wie sie üblicherweise an die Darstellung der Möglichkeiten des Filmschnitts gekoppelt sind, kaum noch zu tun haben. Begriff ich diese Raum-Zeit-Konstruktionen doch als verantwortlich für gewisse Schnittregeln, welche die, ich nenne sie provisorisch: „Grammatik“ des konventionellen narrativen Films konstituieren. Und umgekehrt: die „Grammatik“ des konventionellen narrativen Films, die einzige uns bekannte „Filmgrammatik“ von einigermaßen stringenter Verbindlichkeit, ist nichts anderes als eine Anzahl von Regeln für einigermaßen verbindliche Raum-Zeit-Konstruktionen.¹⁶

Das legte ein Beschreibungsverfahren nahe, in welchem sich Einstellungen zu Vektoren transformieren, während man Schnitte als Operatoren begriff, die zwei solcher Vektoren zu einem Raum-Zeit-Gefüge verbinden.

15 Offenbar im Anschluss an seinen Vortrag *Die Idee des Schnitts und das Raum-Zeit Bewusstsein 1908-1911*. Aus der „Broschüre“ wurde jedoch nichts. Unter dem Titel *Nicht geordnete Notizen zum konventionellen narrativen Film* stellte Wyborny immerhin einige Kernpunkte für die Zeitschrift *Boa Vista* 3 (Hamburg 1976, S. 117-143) zusammen. 1979 wurden sie in *Filmkritik* Nr. 274 (München S. 447-463) nachgedruckt und, stark modifiziert, schließlich in die *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms* (Berlin 2012) integriert. - (T. F.)

16 In seiner *Elementaren Schnitt-Theorie des Spielfilms* schreibt Wyborny über die Wortbildung „Filmgrammatik“: „Insofern scheint der Begriff ‚Filmsprache‘ ähnlich vage zu sein wie ‚Sprache der Augen‘ oder gar ‚die Sprache des Winds‘. Und wenn sich im Film keine Sprache artikuliert, daran zweifle ich inzwischen nicht mehr, verfügt er auch über keine Grammatik. Daher habe ich mir erlaubt, im 1974 bereits veröffentlichten Teil dieser Arbeit Begriffe wie ‚Filmsprache‘, ‚Grammatik‘ oder ‚Filmgrammatik‘ durch den schlichteren Ausdruck ‚narratives System‘ zu ersetzen, denn dass ein System dahinter steckt, werden wir rasch begreifen.“ (S. 25 f.) Da die hier abgedruckte Arbeit bislang unveröffentlicht blieb, stehen diese Ausdrücke noch in ihrer ursprünglichen Form. Als Leser sollte man sie sich aber auf gleiche Art ersetzt denken. - (T. F.)

Auf diese Weise wurde die Bedeutungsvielfalt der isolierten Einstellung eliminiert, deren Folgen semiotische Montagetheoretiker in die Verzweiflung treiben mussten, versuchten sie doch eine verbindliche „Filmgrammatik“ ausgerechnet dort zu konstruieren, wo es sie überhaupt noch nicht gibt, bei den atmosphärischen Schnitten nämlich, in denen sich die Bilder auch in den existierenden narrativen Filmen noch in ihrer ganzen Vielschichtigkeit entfalten dürfen, ohne konventionalisierten Regeln unterworfen zu sein. Es ist kaum Zufall, dass sich ein beachtlicher Teil der filmischen Avantgarde mit dem Problem der Kopplung atmosphärischer Schnitte befasst hat, ein Zeichen für die Abwesenheit einer verbindlich grammatikalischen Theorie.

Die narrative Grammatik (ich lasse die Anführungszeichen jetzt aus Bequemlichkeit weg) scheint dagegen mittlerweile eine derart grobe Stabilität auszustrahlen, dass sich kein kreativer Filmmacher über einen längeren Zeitraum mehr mit ihr einlassen wollte. Und umgekehrt: Filmschaffenden, deren Filme vornehmlich konventionelle Raum-Zeit-Konstruktionen gemäß der narrativen Grammatik sind, schienen sich von der Kreativität so weitgehend auszuschließen, dass man ihre Resultate bestenfalls als Produkte eines resignierenden Humanismus begreifen mochte, dem die Zeit davongelaufen ist. Und selbst da nur, wenn man seine Gutmütigkeit mobilisierte und beim Sehen manchmal die Augen schloss, um nicht zu bemerken, wie mühelos sich all diese Filme in den Reproduktionsprozess finanzieller Macht fügten und selbst die entschlossensten Artikulationsversuche zu Ausstellungsoperetten des Kapitals degenerierten.

Dies liegt nicht notwendig an der Struktur des ihnen zugrunde liegenden Erzählsystems, auch wenn die Produktion dieser Struktur gewöhnlich hohen Kapitalaufwand erfordert, wodurch man sich als Autor dem Einfluss dieses Kapitals nur schwer entziehen kann. Und gewiss liegt es auch nicht notwendig an der Etabliertheit der Struktur, obgleich die Etabliertheit eines formalen Systems in der Regel ein Indiz für eine verhängnisvolle Neigung ist, sich mit gedanklich ebenso etablierten Vorstellungen zu verbinden, was das formale System vollends ins Konservative driften lässt. Und man beobachtet ja tatsächlich, wie wesentliche neue Erkenntnisse über die Wirklichkeit Hand in Hand gehen mit veränderten Sprachsystemen zu ihrer Beschreibung.

Nun lässt sich hoffen, dass die Etabliertheit der Film-Grammatik und ihr Hang zum inhaltlich Konservativen (oder zumindest längst Bekannten) wesentlich auf den Einfluss des Kapitals zu reduzieren sei. Diese Hoffnung war auch Anlass dieser

Vorlesungsreihe, bestand doch die Möglichkeit, dass eine präzise Raum-Zeit-Analyse der Schnittformen eine intime Kenntnis der Grammatik vermitteln könnte, mit deren Hilfe die Kosten zu ihrer Erstellung in einem Film derart reduzierbar seien, dass er nicht notwendig Teil eines Kapitalverwertungsprozess wird. Ästhetische Voraussetzung dafür wäre allerdings eine gewisse Verstümmelung der existierenden Grammatik, die durch die Beschränkung auf disjunkte Schnitte und einige standardisiert überlappende Schnittformen wie das Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit rahmender Totalen eintreten würde.

Die Raum-Zeit-Analyse der Schnittformen zeigte nun, dass die narrative Filmgrammatik eine ziemlich untaugliche Grundlage zur Beschreibung von Wirklichkeit ist. Und zwar liegt das nicht allein an der Subjektivität filmischer Äußerungen, die ja prinzipiell Wirklichkeit nur durch die Brille eines (möglicherweise kollektiven) Autors erfassen können. Es liegt manifest auch an der Unfähigkeit des menschlichen Gehirns, sich mit zugleich sich ereignenden Phänomenen analytisch auseinanderzusetzen, wenn diese nicht kausal miteinander verbunden sind. Diese Schwäche ist verantwortlich für Raum-Zeit-Konstruktionen, die in sich derartig deformiert sind, dass sie mit Wirklichkeit nur den Eindruck gemeinsam haben. Und gerade dieser Eindruck von verständlicher Wirklichkeit entsteht in der narrativen Grammatik nur über eine resolute Deformation der abgebildeten Wirklichkeit in Raum und Zeit.

Diese Deformation scheint auf den ersten Blick schwerwiegend, aber nicht fatal zu sein, lässt sich doch vermuten, dass sie vom Zuschauer wiederaufhebbar sei. Häufig ist dies auch der Fall, beim *einfachen kontinuierlichen Schnitt* etwa, wenn sich bei ihm die Bewegungsrichtung eines Darstellers ein wenig ändert. Dann ist die Deformation wahrnehmbar und kann korrigiert werden, denn das beobachtete Ereignis gleicht einem kausalen Prozess, den man von zwei Positionen mit leicht verändertem Blickwinkel beobachtet. Und die Induktion der Gleichzeitigkeit an der Schnittstelle, dass das zeitliche Ende der ersten Einstellung dort nämlich gleich dem zeitlichen Beginn der neuen ist, ist dem menschlichen Gehirn zwar nicht von Geburt an vertraut, aber 10-jährige Kinder vermögen Gleichzeitigkeit bei kausalen Prozessen mühelos zu begreifen. Und bei horizontal kausal strukturierten zeitlichen Doppelreihen können sie die Gleichzeitigkeit sogar *rekonstruieren*, wie Piagets Versuche gezeigt haben.¹⁷

17 Jean Piaget *Le développement de la notion du temps chez l'enfant*, Paris 1946, deutsch *Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde*, Zürich 1955

Eine ähnliche Korrektur erfolgt auch bei anderen linearen Schnitten, wenn sich bei ihnen die Gleichzeitigkeit nicht direkt über das Kausalprinzip konstruieren lässt, sondern nur über eine beschleunigte Form der Kausalität, die dazu führt, dass man dem angebotenen Zeitgefüge ein gewisses Zeitintervall aufaddiert, bevor man die Gleichzeitigkeitsoperation durchführt. Dieses Intervall kann der Zuschauer zwar nur mit relativ großer Ungenauigkeit schätzen, aber häufig wird bei den linearen Schnitten eine Standardentfernung überbrückt, die man aus anderen Filmen kennt, oder die Größe des Zeitsprungs wird im Nachhinein im Kontext klar.

Hier setzt allerdings eine Annahme ein, die sich im Postulat von der universellen Präsenz des Zuschauers manifestiert. Über dieses Postulat verlangt der Zuschauer eines herkömmlichen narrativen Films, an allen Ereignissen, die zu einem Handlungsgefüge wesentlich beitragen, beteiligt zu sein. Und umgekehrt: von allen Ereignissen, an denen er nicht teilhat (oder schwächer gesagt: von denen er nicht explizit erfährt), vermutet er, dass sie für das Handlungsgefüge nicht wesentlich sind; oder, wiederum schwächer: dass sie sich im Rahmen des Üblichen abspielen. Und das Übliche ist das, was er aus anderen Filmen kennt.

Dieses Präsenzpostulat ist ein aktives Eliminationsprinzip, mit Hilfe dessen Ereignisfolgen von erheblicher Dauer auf die übliche Kinolänge reduziert werden. Es ist das gedankliche Rückgrat der narrativen Grammatik, die das Problem der Zeitverkürzung permanent zu lösen hat, und es erklärt das von Bitomsky bemerkte Paradoxon¹⁸, dass man als Zuschauer das Gefühl hat, im Kino immer den gleichen Film zu sehen, obwohl jede Einstellung von dem Bemühen gezeichnet ist, das Unübliche darzustellen. Dass dieses Verfahren eine Perversion der Kategorie des Üblichen zur Folge hat, versteht sich von selbst, denn ein Großteil des in einem Film gesehenen Unüblichen denaturiert beim Betrachten eines weiteren Films zum ergänzten Üblichen. Lässt man dieses Verfahren über Jahrzehnte operieren, wirkt plausibel, dass allmählich ein Zustand erreicht wird, an dem sich das Reservoir des Unüblichen derart erschöpft, dass es unmöglich wird, die narrative Grammatik daraus mit Substanz zu versorgen. Während sich das Arsenal des Üblichen zugleich so vermehrt hat, dass es aus seiner Überfülle den Titel eines Films schon derart zu speisen vermag, dass es sich erübrigt, den Film zu sehen. Dieser Zustand beschreibt den Zustand des gegenwärtigen kommerziellen Kinos, und man braucht kein Prophet zu sein, um vorauszusagen, dass sich das kommerzielle Kino mit der narrativen Grammatik nicht mehr wird retten können.

18 vergl. Fußnote Nr. 14

Bei den linearen Schnitten operiert das Präsenzpostulat in den übersprungenen Zeitintervallen. Die Raum-Zeit-Deformation dieser Schnitte sind erheblich, aber über das Prinzip der beschleunigten Kausalität lässt sich ein plausibles Raum-Zeit-Gefüge rekonstruieren. Prinzipiell anders verhält es sich beim nichtlinearen Rückschnitt. Ein solcher Rückschnitt konstruiert eine Gleichzeitigkeit, die keiner Kontrolle durch das Kausalprinzip unterliegt, wird hier doch nicht geschnitten, weil sich ein Ereignis kausal in eine andere Einstellung fortsetzt, sondern weil sich vielmehr in einem anderen Raumabschnitt ein Ereignis, das Aufmerksamkeit verdient, ereignet, und es wird wegen seiner Eigenschaft, gleichzeitig mit einem anderen zu sein, direkt danach abgebildet.

Ganz allgemein gilt, dass die Zeitordnung nicht kausaler Ereignisse zufällig ist. Zwei Ereignisse, die nicht kausal miteinander verbunden sind, können gleichzeitig sein oder zu verschiedenen Zeitpunkten stattfinden, das heißt, im Film bestimmt einzig die Platzierung der Ereignisse die Zeitordnung, und diese Zeitordnung kann vom Zuschauer nicht korrigiert werden, es sei denn sie wird explizit widerrufen.

Diese Setzung einer Zeitordnung wird kritisch, wenn eine zeitliche Doppelreihe vorliegt, in der die einzelnen Reihen in vertikaler Richtung kausal oder beschleunigt kausal verknüpft sind, ohne dass es zwischen den Reihen zu horizontalen Kausalitäten kommt.¹⁹

Werden sie einzeln dargestellt, kann man zwei solchen Reihen gewöhnlich ein relativ eindeutiges, in sich konsistentes Raum-Zeit-Gefüge zuordnen. Über die zeitlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Reihen lassen sich dagegen keine präzisen Aussage machen, es sei denn, in beiden Reihen ist eine fortlaufende Uhr einkopiert. In die narrative Grammatik ist nun ein Verfahren eingebettet, das eine Zeitbeziehung zwischen solchen Reihen erzeugt, ohne dass Uhren einkopiert sind. Und zwar ist dies die *Parallelmontage*. In ihrer einfachsten Form ist sie identisch mit einer fortgesetzten Rückschnitt-Montage, bei der fortwährend zwischen zwei Schauplätzen hin und hergeschnitten wird, ohne dass Bewegungsträger ausgetauscht werden.

19 Die folgenden Erörterungen über Doppelreihen wirken ein wenig umständlich. Man hätte dem Autor gewünscht, dass er sie stilistisch so kompakt dargestellt hätte, wie wir es von anderen Publikationen über den Filmschnitt gewohnt sind. Leider sind aber die Verhältnisse in Parallelmontagen so komplex, dass es offenbar keine einfache Darstellung davon gibt. Das ist auch der *Elementaren Schnitt-Theorie des Spielfilms* zu entnehmen, wo den Parallelmontagen der mathematisch komplizierteste Teil (S. 320 - 440) gewidmet wird. Insofern erstaunt eher, dass es Wyborny überhaupt gelang, den Stoff hier auf nur drei Seiten einigermaßen präzise zusammenzufassen. - (T. F.)

Die Parallelmontage suggeriert in der Doppelreihe eine Gleichzeitigkeit, die nur durch Plausibilität abgestützt ist, oder, schärfer gesagt, durch die Abwesenheit extremer Inplausibilitäten. Die Zeitordnung der Doppelreihe wird dabei aus der Zeitstruktur der einzelnen Reihen übernommen, und zwar jeweils aus der Reihe, in der die Zeitstruktur im jeweiligen Moment klarer ist. Dadurch wird das Zeitgefüge beider Reihen deformiert. Und diese Deformation ist vom Zuschauer nicht korrigierbar. Schon ihre Existenz ist ein Indiz für die Unfähigkeit des menschlichen Gehirns, solche nicht kausal verknüpften Doppelreihen zu rekonstruieren. Da man auch beim Herstellen der Doppelreihen gewöhnlich nicht weiß, was momentan in der anderen geschieht, lässt sich die Deformation nicht dadurch auffangen, dass man besonders sauber arbeitet. Denn auch der Cutter hat als Orientierungsprinzip nur das Vermeiden von Inplausibilitäten. Das ist aber ein passives Prinzip, das serielle Produktionsprozesse, und um solche handelt es sich ja bei narrativen Filmen, nicht zu steuern vermag. Daher versucht man, horizontale Kausalität in die Doppelreihen zu injizieren. Und da man sich realer Bewegungsträger dazu nicht bedienen kann, versucht man es mit virtuellen, mit Blicken also. Ich weiß nicht, wieviele Blicke in Filmen ausgetauscht werden, aber ich kann mich nicht gegen den Eindruck wehren, dass ich in meinem ganzen Leben noch nicht so viele Leute habe einander anblicken gesehen wie in einem einzigen Film. Der Blick hat für den narrativen Film derart kultische Bedeutung, dass es auf dieser Welt nichts zu geben scheint, das wert wäre abgebildet zu werden, wenn nicht vorher ein Darsteller darauf blickt. Es sei denn, es handelt sich um eine Katastrophe von schon mehr als mittlerem Ausmaß - dann kann es passieren, dass wir den blickenden Darsteller erst Sekunden später zu Gesicht bekommen.

Der Doppelreihenbildung mit konstruierter horizontaler Kausalität durch Blicke ist eine grammatikalische Grundfigur vorbehalten, die sogenannte Schuss-Gegenschuss-Montage. Sie beherrscht den narrativen Film so weit, dass man sich nicht gegen das Gefühl wehren kann, dass das grammatische Problem bei der Filmherstellung darin bestehe, von einem Schuss-Gegenschuss-System zum nächsten zu gelangen. Weshalb man diese Filme leicht für kultische Beschwörungsrituale der völkerverbindenden Idee des Blicks halten kann. Und trotz der beständigen Bestätigung der horizontalen Kausalität beim Schuss- Gegenschuss-Verfahren scheint der so erzeugten Raum-Zeit-Struktur noch eine derartig große Löchrigkeit innewohnen, dass man immer wieder verbindende Totalen einfügen muß, die einem versichern, dass die Orte zusammen gehören und dass all das in kontinuierlich vergehender Zeit geschieht.

Diese Versicherung ist nötig, denn über all diesem regiert als aktives Prinzip das Präsenzpostulat, das dazu führt, dass bei nicht ausdrücklich dynamischen Prozessen die Bewegungsvariablen bis zum Rückschnitt eingefroren erscheinen. Das heißt, dass wir Darsteller beim Rückschnitt meist in der gleichen Position vorfinden, in der wir sie eine Zeitspanne zuvor verließen. Ihnen wird das Recht vorenthalten, sich in der Zeit, in der wir sie nicht beobachten, frei zu bewegen. Tun sie das trotzdem, treffen wir sie also beim Rückschnitt in veränderter Pose an, hat der Zuschauer den Verdacht, der Schnitt könnte diskontinuierlich sein, dass also inzwischen mehr Zeit vergangen ist, als man zunächst vermutete. Dieses Einfrieren der Bewegungsvariablen führt zu einem Bewegungs-Ereignis-Paradoxon²⁰, was seinesgleichen in keiner Wirklichkeit hat. Obwohl sich nämlich der Darsteller während der Abwesenheit des Zuschauers nicht oder nur wenig bewegte, entwickelt sich nach dem Rücksprung plötzlich eine erstaunliche Bewegungsfülle: Türen werden geöffnet, Gardinen fangen an zu flattern und schöne Frauen beginnen zu weinen, bloß weil der Rücksprung über das Präsenzpostulat motiviert sein will. So kommt es, dass die Wirklichkeit bei fortgesetzten Rücksprüngen pulsartig an den Zuschauer herangetragen wird. Denn nur dieser eigenartige Wechsel von Ruhe und Bewegung vermittelt ein kompaktes Raum-Zeit-Gefüge.

All das scheint sich dazu zu verdichten, dass das Präsenzpostulat die narrative Grammatik untauglich zur Beschreibung von Raum-Zeit-Wirklichkeit macht. Oder vorsichtiger gesagt, die Teile der Grammatik, in denen das Präsenzpostulat operiert. Nun könnte man denken, dass sich diese Teile eliminieren ließen. Dabei übersieht man jedoch, dass der Rückschnitt, das manifesteste Operationsfeld des Präsenzprinzips, das Rückgrat der narrativen Grammatik bildet. Er ist es, der die Grammatik institutionalisierte. Fast alle anderen Schnittformen wurden nur in sie integriert, um den Rückschnitt unproblematisch werden zu lassen.

Man hat viel von der Magie des Films geredet oder von der Dämonie der Leinwand, und ich habe den Eindruck, dass sich diese ins Mystische langenden Kennzeichnungen in einem Phänomen konzentrieren, das mit jener eigenartigen Neigung des Zuschauers zusammenhängt, die eigene Person beim Betrachten narrativer Filme weitgehend aufzugeben. Um sie stattdessen auf wenig durchsichtige Weise in das angebotene Handlungsgefüge zu integrieren. Man hat versucht, diesen Effekt auf eine Eigenschaft der „lebenden“ Bilder selbst zu reduzieren und behauptet, bei der kontinuierlichen Fotografie gäbe es eine zwingenden Tendenz, die Abbildung der Wirklichkeit mit dieser Wirklichkeit zu verwechseln. Und im Gegensatz zur

20 Mehr dazu in *Wer ist eigentlich der Erzähler in einem narrativen Film*, Abschnitt 4 (S. 73 ff.) - (T. F)

statischen Fotografie, die den „War-Zustand“ von Ereignissen beschreibe, billigt man kontinuierlichen Aufnahmen zu, sie würden den „Ist-Zustand“ der Wirklichkeit entfalten, auch wenn sie vor langer Zeit hergestellt wurden.

Ich möchte das Geistvolle daran nicht einschränken, aber diese Bemerkung scheint mir doch aus einer Zeit zu stammen, in der man noch wenig Übung im Umgang mit ‚lebenden‘ Bildern hatte. Wenn ich Wochenschauen von vor dem ersten Weltkrieg sehe, habe ich jedenfalls eine klare Vorstellung vom „War-Zustand“ des Abgebildeten. Und es gibt eine Reihe von Filmen, bei denen ich den beschriebenen Identitätsverlust keinesfalls spüre. Dafür bemerke ich ihn häufig dort, wo man am wenigsten erwartet, dass sich Wirklichkeit im „Ist-Zustand“ darstellt, bei Kostümfilmen nämlich, die einen in vergangene Zeiten versetzen, in Western, Gangsterfilmen, Filmen über die französische Revolution und ähnlichem. Was aber unterscheidet Wochenschauaufnahmen aus dem Jahr 1910 von einem Spielfilm über die französische Revolution aus dem Jahr 1950? Der Unterschied ist kaum auf das Unmittelbare von bewegten Bildern zurückzuführen, denn Unmittelbarkeit strahlen die Wochenschauaufnahmen weit eher aus, als die synthetisch hergestellten Partikel eines Kostümfilms.

B. MÜNCHEN

Seit dem Schreiben dieser Absätze sind drei Monate vergangen, die zu den deprimierenderen meines Lebens gehören. Nicht, dass sich inzwischen nichts Angenehmes ereignet hätte, aber fast alles, was mein Filmmachen betrifft, belastet mich mit einer zunehmend nervenden Indifferenz.

Ich sitze im „*Stop-In*“ in München, kenne kein Schwein und denke daran, dass ich einmal einen Film gemacht habe, vor grad mal zwei Jahren, „*Die Geburt der Nation*“, und seitdem eigentlich nichts mehr.²¹ Nach einer Woche Dreharbeiten für Werner Herzog in der Spanischen Sahara, wo er mir etliche hundert Kamele vor die Kamera trieb, damit ich davon irgendwelche Bilder mache.²² Seltsame Unberührtheit

21 Im Folgenden bezieht sich Wyborny mehrfach auf einige seiner Filme, hier auf *Die Geburt der Nation (The Birth of a Nation)* [W16, 70 Min 1973]. Zur Vorgeschichte dieses dezidiert mit Griffith sich auseinandersetzenen Films Fußnote Nr. 8 - (T. F.)

22 Für Werner Herzogs *Jeder für sich und Gott gegen alle* stellte Wyborny das Material für die traumartigen Sequenzen her. Herzog wurde auf Wyborny dadurch aufmerksam, dass sowohl Herzogs *Aguirre* als auch Wybornys *Die Geburt der Nation* in einem *listing* der *Top-Ten*-Filme des Jahres 1973 der englischen Filmzeitschrift *Sight and Sound* auftauchten. - Zum fertigen Film steuerte Wyborny u.a. die Eröffnungsequenz (Min. 0:00-0:59 auf der Arthaus-DVD) bei, sowie etliche Landschaftssequenzen (z.B. 16:26-17:32), die er Anfang Juni 1974 in und um Dinkelsbühl aufnahm, wo Herzog

angesichts dieser Kamele, selbst mit Kamera kam mir die Szenerie vollkommen irreal vor, also tatsächlich „wie ein Traum“. Danach allerdings hochrealer Streit wegen des Gelds, das pro Kamel bezahlt werden sollte, Flucht zum Flughafen, zur Erholung dann ein paar Tage Lanzarote, wo Werner mir die Finca zeigte, auf der er den Zwergenfilm gedreht hatte und das Puff in den Bergen aus „*Fata Morgana*“.²³ Heute der erste Abend, an dem ich wieder allein bin, erste Abende zurück in Deutschland sind wirklich so eine Sache.

In meinem miserablen Zustand beginne ich die Leute zu zählen, von denen ich mit einigem Grund annehmen kann, dass ihnen „*Die Geburt der Nation*“ mal irgendwas bedeutet hat, und komme so auf 20 oder 30, das Resultat von 2 Jahren Arbeit. Nicht grad effektiv, plötzlich kommt es mir so vor, als hätte ich in diesen 2 Jahren mit mehr Mädchen geschlafen.

Ich notiere mal eine Liste dieser Leute:

Christoph Hemmerling (Dichter, Maler & Schauspieler) und *Gabi, Uta Reichardt, Manfred Hennig*, mit dem ich häufig Blitzschach spiele, *Daniel Dubbe, Marlis Heppermann, Helmut und Susanne Herbst, Alfred Nemecek*, der eine kleine Notiz im *Spiegel* lancierte, *Rita Pohland*, die den Film nach der Premiere „sexy“ fand, *Dietrich Kuhlbrodt*, dessen Artikel über den Film nicht in der *Filmkritik* gedruckt wurde, *Gerd Roscher*, der den Fernseher abstellte, als er den Film sah, *Hannes Hatje*, der sich den zweiten Teil mal auf einem Trip angesehen hat, *Franz-Josef Schub*, der mich nach der Sendung anrief und sagte, der Film sei deprimierend, *Alf Bold*, der dafür sorgte, dass er im Berliner Arsenal während des Forums lief, *Harun*

derzeit mit seinem Team die inszenierten Teile drehte. Anschließend führen die beiden für Kaspars Schlusstraum in die Spanische Sahara, wo Wyborny die Wüstenaufnahmen machte (im fertigen Film 1:39:00-1:41:14), von denen hier die Rede ist. Am 28. Juli waren sie dann noch auf der jährlichen *Craagh-Patrick*-Prozession in Irland, worauf sich in „*24 Momente (In jeder Sekunde)*“ die Episoden H und M beziehen (hier auf S. 208 f.). Dieses München-Kapitel wurde also Mitte Juli 2014 verfasst.

Im Audiokommentar zur Arthaus-DVD geht Herzog auf diese Zusammenarbeit ein, und sagt u.a.: „Wichtig bei diesen Bildern war immer auch Klaus Wyborny, ein Experimentalfilmregisseur, der in Hamburg lebt und dessen Filme mich sehr, sehr beeindruckt haben das sind ganz rätselhafte Farben von Bäumen und Landschaften, da verdanke ich ihm sehr, sehr viel. Das hat ja einen eigenen Charakter ... Klaus Wyborny hatte da eine ganz bedeutende Rolle, und ich danke ihm heute noch auf den Knien dafür...“ - Und zu den Wüstenaufnahmen: „Das ist jetzt gedreht in der damals spanischen Sahara, die sich ja durch die Polisario-Bewegung Unabhängigkeit verschaffen wollte. Als ich mit Wyborny da in der Wüste ankam, in El Aiun, dieser kleinen Hauptstadt, nicht nur eine Oase, genau an dem Tag kamen Flugzeuge aus Marokko im Tiefflug über uns weggebraust, und der Krieg fing an, und wir haben das ganz schnell dann organisiert...“ - (Thomas Friedrich)

23 Werner Herzog *Auch Zwerge haben klein angefangen*, 96 Min 1970; *Fata Morgana*, 79 Min 1971

Farocki, der mir einen kurzen Brief dazu schrieb, *Winfried Günther*, der daraufhin eine Retrospektive meiner Filme im Filmmuseum Frankfurt veranstaltete, *Elena Kristl*, die Hellmuth Costard in einem Brief davon berichtete, *Werner Herzog*, der mich, wie bereits angedeutet, deshalb bat, für ihn die Traumsequenzen seines Kaspar-Hauser-Films zu drehen, *Cynthia Beatt*, *David Larcher*, *Peter Blagøved*, der ihn bei Uwe Nettelbeck ohne Ton sah, ein Mann im NFT, der mir sagte, ich erinnere ihn an Stockhausen, ein Mädchen, das Michael Craig Martin davon erzählte, *Gil Eatherley*, *David Curtis*, *Tony Rayns*, der einen Artikel darüber in *Sight and Sound* schrieb, *Michael*, der den Film in London zeigte, jemand von der *Cinematèque Paris*, der dort im Winter eine Retrospektive machen will, *Jonas Mekas*, der in der *Village Voice* darüber schrieb, *Gregory Markopolous*, von dem in London ein kurzer Film vor meinem lief, *Ken und Flo Jacobs*, *Larry Gottheim*, *René Safranski*, *Heinz Emigholz*, die Freundin von Howard Guttenplan, weshalb dieser den Film wohl nicht mochte, *Paul Sharits*, dem ich erzählte, es sei ein Film „*for men only*“, *Tony Conrad*, mit dem ich 1972 eine Film-Algebra entwickelte, ohne die der zweite Teil nie und nimmer seine Gestalt angenommen hätte, *Morgan Fisher*, *Bill Brand*, jemand von der Walker Art Gallery, der mir einen Brief dazu schrieb, *Tony Reif* von der *Pacific Cinematèque Vancouver*, der mir Notizen schickte, die er sich während der Vorführung gemacht hatte, *Dimitri Eidipides*, der mir ein „*Diplome d'Excellence*“ seines Montrealer Festivals ausstellte und *Albie Thoms*, der vor 5 Jahren was Schönes über „*William Parmagino*“ geschrieben hatte.²⁴

Na, doch mehr als gedacht. Wohl an die 50 Personen. Für die habe ich also den Film gemacht. In etwa gleich der Zahl der Vorführungen in Filmmuseen, Festivals, kleinen Kinos, Kunstmuseen etc. - Wirkungsquerschnitt also eine Person pro Aufführung. Insgesamt hatte der Film allerdings wohl 201.500 Zuschauer, davon 200.000 im Fernsehen bei einer geschätzten Sehbeteiligung von 1%, da kommen die Mädchen nun doch nicht mit. Ein Massenmedium, das so unreal ist, das es keinerlei Wirkung auf einen hat. Eine reale Vorführung ist effektiver.

OK - ich bin also im „*Stop-In*“ und zähle träumend vor mich hin, da setzt sich eine Blonde mit Freundin neben mich, nein, nicht direkt daneben, dazwischen ist Platz. Ich rutsch also rüber - im Flugzeug hierher nach München hatte ich mit Werner etliche Bourbons gekippt. Sie unterhält sich mit ihrer Freundin. Das Übliche, Männer, und wie man Männer behandelt. Ich nehme einen Schluck von meinem Bier

24 *Das abenteuerliche aber glücklose Leben des William Parmagino* 25 Min 1969 [W10]. In der 26-DVD-Edition von Wybornys Filmen auf der DVD „*K. Wybornys 1968*“ enthalten. Die Kritik von Albie Thoms, einem australischen Filmmacher, erschien in *Afterimage* 2, London, 1970 - (T.F.)

und tick sie ein bisschen an, sage He - sie hat ein paar Falten um die Augen, wirkt aber nicht beleidigt und hochlebendig, fast ganz in Weiß, nicht unberührt oder wie in einem Traum, aber ich fühle mich angezogen, ein altes, von jahrelangem Wüstenwind verdorrtes Wrack, herrlich ... Aber dieses Gequatsche, das Gequatsche turmt ab, ich nehm noch einen Schluck und torkele raus, in den kaputten VW, den mir Joschi geliehen hat, und finde mit Mühe die Wohnung, in der ich schlafen darf, kann jedoch nicht einschlafen, bald, herrje, zittere ich wieder am ganzen Leib, bin aber froh, wenigstens allein zu sein. Bei meinem letzten Anfall war ich bei einer Freundin, grauenhaft; nach einer Stunde endlich Schlaf, wie immer bei einer Rückkehr nach Deutschland.

Ich schlafe lange, Joschi weckt mich um 12, er hat den Koffer mit meinen belichteten Negativen, der vorausgeschickt wurde und irgendwie verloren gegangen war, auf dem Rosenheimer Bahnhof wiedergefunden. Toll! Werner kommt mit Walter, sie besprechen, wie sie von der Filmförderungsanstalt Kohle für einen neuen Film kriegen könnten, ich leg mich in mein Zimmer und döse, noch immer irgendwie verstört, vor mich hin. Werner fährt mich später in die Stadt, das Mädchen aus der Leopoldstraße, das ich ein bisschen kenne, ist blöderweise grade in Hamburg, Theuring²⁵, mit dem ich was reden könnte, hat keine Zeit; ich geh also in einen Bücherladen, will ein Buch kaufen, kriege angesichts des Angebots das kalte Grauen, setze mich deshalb erst mal, trinke Kaffee, Gottlob hat der HSV gegen Eintracht Frankfurt gewonnen. Ich lese das in der *Süddeutschen* nach und wechsele das Café, lese die *Süddeutsche* gründlicher. Am Nebentisch ein paar dieser Münchener Filmdeppen, ich höre was von Produzenten und Produktionssummen und fange an, die Liste, die ich gestern im „*Stop-In*“ im Kopf zusammengestellt habe, nun tatsächlich aufzuschreiben, da erscheint tatsächlich das Mädchen in Weiß und setzt sich an den Nebentisch. Einer der Fritzen, der im roten Hemd, scheint der Typ zu sein, über den sie gestern mit ihrer Freundin redete. Herrje, ich bin in einer miserablen Verfassung, wie soll ich da eine sophistische Antwort auf die Frage nach der Dämonie der Leinwand finden. Denke an Strascheks *Filmkritik*-Nummer, die mir gut gefiel, auch weil er schrieb, wie er mit Bitomsky Erfahrungen beim Buchschreiben ausgetauscht hat, und dass sie lachen mussten, als sie sich von ihrer Technik erzählten, wie man schwache Argumentationspassagen durch Fremdwort-Trara überspielt.²⁶ Hartmut Bitomsky, dem ich meine *Geburt der Nation* gewidmet habe. Ja, Strascheks Nummer hat mir gefallen.

25 Gerhard Theuring, Münchener Filmmacher; Wyborny zählt seinen Film *Neuer Engel. Westwärts*, 231 Min 1990, zu den besten deutschen Filmen. - (T. F.)

26 Günther Peter Straschek (1942-2009); das betreffende Heft ist *Filmkritik* 212, München 1974

Also:

Ich glaube, dass der Identitätsverlust des Zuschauers beim Betrachten eines Films erst eintritt, wenn in der Montage Doppelreihen gebildet werden.

Das ist nun so ein Satz, den man langsam und vorsichtig begründen müsste. Genau das hab ich vor drei Monaten versucht, aber diese Begründerei, das ihr zugrunde liegende Verfahren erschien mir schließlich so handgestrickt und zäh, dass ich die Lust an der Sache verlor.

Ich erwähnte, dass das Schuss-Gegenschuss-Verfahren so etwas wie das Zentrum der narrativen Grammatik darstellt, und man kann sich natürlich fragen, wieso der einfache Dialog zwischen zwei Personen nicht standardmäßig durch die Planeinstellung gelöst wird, sondern durch das ungleich aufwendigere Verfahren der Parallelmontage zweier Gesichter. Mit anderen Worten: durch eine blickkausal verknüpfte Doppelreihe. Unterstellt man der Filmindustrie und ihren Machern ein Interesse daran, den Identitätsverlust des Zuschauers standardmäßig zu erzeugen (weil Zuschauer nur Filme sehen wollen, in denen sie ihn erleben), könnte das standardisierte Aufbrechen der Planeinstellung und ihre Transformation in eine Doppelreihe bereits ein kräftiges Indiz für unseren kühnen Satz sein.

Gewiss ist die Doppelreihenbildung nicht Garant des Identitätsverlustes, dazu gehört wohl noch mehr, aber sie ist möglicherweise eine Voraussetzung, erklärt sich so doch mühelos (ein wenig zu mühelos allerdings) der geringe Kinoerfolg all jener Produkte, die auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren verzichteten, viele der Kunstfilme der Fünfziger und Sechziger Jahre etwa, die beim Publikum erst griffen, als ihre Autoren (Bergman, Visconti, Polanski) auf die Standard-Verfahren zurückfielen. Nun gut.

Das alles klingt, als könne man der narrativen Grammatik nicht entrinnen, aber ich meine, der Eindruck täuscht. Während ich mich damit beschäftigte, hatte ich immer das Gefühl, es handele sich um ein abgewirtschaftetes Randkuriosum, so interessant wie das kleine Einmaleins, doch mit einer Reihe humoristischer Details, so als würden Kinder beim Einmaleins Fehler machen, und ich dachte oft an den Satz von Tony Rayns in seiner Kritik zur *Geburt der Nation* [W16], mein Film bewiese in seinem zweiten Teil, dass Bilder schon laufen konnten, bevor sie durch die von Griffith präformierte Grammatik das Gehen erlernten.²⁷ Oder, zurück im

²⁷ Wohl Tony Rayns, *Sight and Sound*, London, Winter 1973. In exakt dieser Formulierung ist die Formulierung dort allerdings nicht zu entdecken. Vielleicht stammt sie von einem anderen Kritiker

anderen Bild: es gibt jenseits des kleinen Einmaleins noch reichlich Gebiete, die erheblich interessanter sind, als der universell dämliche Kuhhandel zwischen vier Eseln und zweiundvierzig Schafen.

Es ist Abend geworden in diesem, ja es ist wohl *Schwabing*. Die Stadt des großen Karl Valentin; ich bin jetzt ruhiger, trotz der vielen Kaffees. Ich zittere noch ein wenig, doch der Kopf ist ruhig. Ich denke, das ist ein schönes Ende für ein VORWORT / NACHWORT ... Leider sitzt das Mädchen noch immer am Nebentisch, ich hatte sie beim Schreiben vergessen - sie streichelt dem Typ mit dem roten Hemd nun den Rücken ... *Neid*. Ja, fraglos *Neid*. Morgen muss ich wieder in die Versicherung, Wasserschäden und wie sich vielleicht auch die Feuerversicherungspolicen programmieren ließen, ich bin nämlich jetzt Programmierer.²⁸ Natürlich wär mir lieber, sie würde den Tisch wechseln. Ja, mir wär lieber, sie würde sich zu mir setzen und fragen: „Sag wolln wir nicht miteinander schlafen“, ich glaube, ich würde wahrhaftig antworten: „Klar.“

Klar.

C. ANHANG ZUR ELEMENTAREN SCHNITT-THEORIE (1974)

1. EINLEITUNG: DER ÄSTHETISCHE KANON

Neulich ging ich mit Herbert, der ein leserliches Manuskript meiner Vorlesungsnotizen angefertigt hat, mit einem gewissen Widerwillen die „*Elementare Schnitt-Theorie*“ durch und versuchte ein paar Stellen zu klären, die ihm unleserlich oder nicht verständlich waren.²⁹ Dabei stießen wir schnell auf die Kategorie des *Verbote-*

oder Rayns hat sich auch andernorts in dieser Form dazu geäußert. - (T. F.)

28 1974, also ein Jahr nach der Fertigstellung von *Die Geburt der Nation* [W16], arbeitet Wyborny bei der Iduna-Lebensversicherung. Für die Dreharbeiten mit Herzog nahm er sich im Sommer Urlaub. Die in diesem Text dargestellte Verwirrtheit reflektiert insofern das Konfuse seiner damaligen Existenz. Er kündigte am Jahresende, weil ihm Larry Gottheim und Ken Jacobs anboten, an der State University of New York in Binghamton zu unterrichten. Dort hielt er u. a. eine 10-teilige systematische Vorlesung zur Schnitt-Theorie und beendete dann seinen Film *Pictures of the Lost Word* [W20, 50 Min], eine stilisierte Autobiografie, für die er, sporadisch mit englischem Kommentar versehen, das Bildmaterial versammelte, das er seit dem Frühjahr 1973 gedreht hatte. Über 1974 heißt es darin pauschal zu Bildern aus Irland: „*One year later Werner Herzog asked me to help him shooting some footage in Ireland. This year had been horrible. I was cleaning oil tanks and worked as a computer-programmer. In the evenings I got home from work, went into bars, got drunk and ended in weird situations. Fucking got worse and worse. There were no pictures worth being recorded...*“ - (T. F.)

29 Das Manuskript beruhte derzeit offenbar zum Teil nur auf handschriftlichen Notizen. Aus der Publikation wurde zunächst nichts, obwohl Wyborny in einem Interview, das Jonas Mekas im Mai

nen. An ihr wurde mir die Ursache meines Widerwillens klar, handelt es sich beim *Verbotenen* doch um ein Prinzip, das ich in der eigenen Arbeit nur als freiwillige Beschränkung akzeptiere. Darüber hinaus scheine ich die Entdeckung von Verboten häufig sogar zu feiern, indem ich ihre systematische Übertretung zum Gegenstand künstlerischer Aktivität werden lasse.

Diese emanzipative Koexistenz mit der Verbotsidee will mir im narrativen Kontext, so sehr mich meine Neigungen immer wieder dorthin ziehen, weniger und weniger gelingen. Die Situation scheint mir der des Musikschaffens beim Auftreten der ersten nicht gefällig in harmonische Gefüge eingebetteten Disharmonien, in der Zeit also nach Wagner, der sogenannten Spätromantik, nicht unähnlich. Das Nebeneinander führte zu einer Interpretation disharmonischer Elemente im harmonischen Kontext, innerhalb dessen ihnen grammatikalische Werte zugewiesen wurden. Ähnlich will mich Herzog benutzen: meine „Traumbilder“ sollen als moderate „Dissonanzen“ dienen, die dem Traumhaften im Rahmen seiner ansonsten eher biederer Inszenierung - die durch den von Bruno „gespielten“ Kaspar allerdings reichlich schräg wirken wird - Glaubwürdigkeit verleihen. - Die Bestätigung des harmonischen Systems galt in negativer Form dann auch für die Musikrichtung, die tonale Ansätze immer mehr diskreditierte, die zunächst also wiederum deren *allzu simple* Ausprägungen mit Verboten belegte. Die so entstehende „moderne Musik“ (frühester Schönberg, Strawinsky usw.) wurde gern als Ausdruck der „Zerrissenheit des modernen Menschen“ etc. interpretiert, einer „Zerrissenheit“, die sich unwohlthuend wahrhaftig von der Intaktheit der weiterhin existierenden harmonischen Gefüge von „ländlichen Idyllen“ oder Ähnlichem abhob.

Die Zerstörung dieser Homologie von immer abgeschmackter klingenden Verbalismen und künstlerischer Produktion fand erst mit der Neuformulierung der musikalischen Theorie statt, durch das also, was Konzertbesucher als Zwölftonmusik noch immer in Schrecken versetzt. Ähnliches geschieht momentan wohl auf der Ebene des Films. Mit konsequent ähnlichen Haltungen der Kinobesucher, weshalb man die wenigen, die mit den Resultaten der gegenwärtigen Überlegungen etwas anzufangen verstehen, als die wahren Helden der Kultur begreifen sollte - die Leute also auf meiner Liste! -, und nicht die armen Produzierenden, von denen viele meiner Kenntnis nach ohnehin hoffnungslose Fälle wurden.

1975 mit ihm führte - *Village Voice* New York, 2. Juni 1975 (s. Fußnote Nr. 114, S. 219 f.) -, offenbar noch hoffte, dass sich etwas ergeben würde. Erst 1993 kam es wenigstens zu einer provisorischen CD-Edition, und 2012 schließlich zur Publikation im LIT-Verlag. Die Genealogie beschreibt Wyborny im dortigen Vorwort. „Herbert“ ist auch von Wyborny nicht mehr zu identifizieren. - (T. F.)