

---

## Schnitt, meine schöne Sorge\*

Jean-Luc Godard

... Das biegen wir schon beim Schnitt hin: diese Maxime paßt auf James Cruze, Griffith, Stroheim, schon fast nicht mehr auf Murnau, auf Chaplin, und wird unweigerlich falsch für den Tonfilm. Warum? Weil in einem Film wie OKTOBER [Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1928] (und mehr noch wie ¡QUE VIVA MÉXICO! [Grigori Alexandrow & Sergej M. Eisenstein, USA/MEX 1932]) der Schnitt vor allem das letzte Wort der Inszenierung ist. Das eine läßt sich nicht ohne Gefahr vom andern trennen. Das wäre, als wollte man den Rhythmus von der Melodie trennen. ELÉNA ET LES HOMMES [WEISSE MARGERITEN, Jean Renoir, I/F 1956] genau wie CONFIDENTIAL REPORT [MR. ARKADIN, Orson Welles, F/E/CH 1955] ist ein Muster an Montage, weil jeder für sich, in seinem Genre, ein Muster an Inszenierung ist... Das biegen wir alles beim Schnitt hin: folglich das typische Produzentenaxiom. Das, was im besten Fall der korrekt gemachte Schnitt einem im Übrigen uninteressanten Film vermittelt, ist eben in erster Linie der Eindruck, daß er inszeniert worden ist. Er gibt dem aus dem vollen Leben Gegriffenen die vergängliche Grazie wieder zurück, an der den Snobs und den Amateuren nichts liegt, oder verwandelt den Zufall in Schicksal. Gibt es ein größeres Lob für das, was das große Publikum zu Recht mit der Szenenfolge verwechselt?

\* [Anm.d.Hg.:] Dieser Text erschien unter dem Titel «Montage mon beau souci» 1956 in *Cahiers du Cinéma*, Heft 65, Dezember. Wir drucken hier die von Frieda Gräfe besorgte deutsche Übersetzung nach, die in dem von ihr edierten Band *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film 1950–1970*, München: Hanser Verlag 1971, S. 38–40 publiziert wurde. Die Redaktion bedankt sich beim Hanser Verlag für die freundliche Genehmigung zum Wiederabdruck. Die ursprüngliche Rechtschreibung wurde beibehalten und lediglich die Filmtitel vervollständigt und um die filmografischen Angaben ergänzt.

Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden, aber was jenes im Raum vor auszusehen versucht, sucht dieses in der Zeit. Nehmen wir einmal an, Sie sähen auf der Straße ein Mädchen, das Ihnen gefällt. Sie zögern, ihr nachzugehen. Eine Viertelsekunde. Wie dieses Zögern wiedergeben? Auf die Frage: «Wie spreche ich sie an?», antwortet die Inszenierung. Um die andere Frage zu verdeutlichen: «Werde ich sie lieben?», kann man nicht umhin, der Viertelsekunde Wichtigkeit beizumessen, während der beide auftauchen. Es mag also sein, daß es nicht mehr der Inszenierung im engeren Sinn zukommt, mit ebensogroßer Genauigkeit wie Evidenz die Dauer einer Idee auszudrücken, sondern daß diese Aufgabe dem Schnitt zukommt. Wann? Ohne Umschweife: immer dann, wenn die Situation es verlangt, wenn innerhalb einer Einstellung ein Schockeffekt sich an die Stelle einer Arabeske setzt, wenn es die dem Film eigene Kontinuität, von einer Szene zur anderen, mit dem Einstellungswechsel verlangt, die Beschreibung eines Charakters die der Handlung überlagert. Man sieht an diesem Beispiel, daß von Inszenierung sprechen automatisch heißt, auch schon wieder von Montage sprechen. Wenn der Eindruck von Montageeffekten über den von Inszenierungseffekten triumphiert, wird dadurch die Schönheit verdoppelt; indem das Unerwartete die Geheimnisse der Inszenierung durch eine Operation ihres Zaubers enthüllt, die der entspricht, mit der man in der Mathematik eine Unbekannte errechnet.

Wer dem Reiz der Montage erliegt, erliegt auch der Verführung der kurzen Einstellung. Wie? Indem er den Blick zum entscheidenden Element seines Spiels macht. Anschlüsse machen, die dem Blick folgen, das ist fast schon die Definition der Montage, ihr schönster Ehrgeiz und zugleich ihre Unterwerfung unter die Inszenierung. So läßt man in der Tat die Seele hinter dem Geist hervortreten, die Leidenschaft hinter der Intrige, so gibt man dem Herzen den Vorrang vor der Intelligenz und zerstört dabei den Begriff des Raums zugunsten dessen der Zeit. Die berühmte Sequenz mit den Becken in der neuen Fassung von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* [Alfred Hitchcock, USA 1956] ist der beste Beweis dafür. Zu wissen, wie lang eine Szene dauern darf, ist schon Montage, ebenso wie es noch zu den Drehproblemen gehört, sich um die Anschlüsse zu kümmern. Ein genial inszenierter Film macht den Eindruck, daß er einfach Stück für Stück aneinandergehängt sei, sicher, aber ein genial montierter Film macht den Eindruck, als sei jegliche Inszenierung weggefallen. Filmisch gesprochen, bei gleichem Sujet, ist die Schlacht in *ALEXANDER NEWSKI* [Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1938] absolut gleichwertig der Schiffs-

reise im NAVIGATOR [Donald Crisp & Buster Keaton, USA 1924]. Alles in allem, den Eindruck von Dauer durch die Bewegung vermitteln, den einer Großaufnahme durch eine Totale, wäre ein Ziel der Inszenierung, und das Gegenteil eins der Montage. Man improvisiert, man erfindet am Schneidetisch wie bei den Dreharbeiten. Eine Kamerabewegung zu zerschneiden, kann sich als wirksamer erweisen, als sie beizubehalten, wie sie gedreht wurde. Nur ein geschickter Montageeffekt kann einem Blickwechsel, um noch einmal auf unser früheres Beispiel zurückzukommen, dynamisch Ausdruck verleihen, wenn das verlangt wird. Wenn in *Eine dunkle Geschichte* von Balzac Peyrade und Corentin die Tür zum Salon Saint-Cygne aufbrechen, gilt ihr erster Blick Laurence: «Dich kriegen wir schon, meine Kleine.» «Sie werden nichts erfahren.» Die stolze junge Frau und Fouchés Spione haben sich mit einem Blick als Todfeinde erkannt. Diesen furchterregenden Blickwechsel würde ein einfacher Gegenschuß, eben durch seine Knappheit, weit überzeugender wiedergeben als irgendeine Kamerafahrt oder ein ausgeklügelter Schwenk. Was hier deutlich gemacht werden muß, ist, wie lange der Kampf dauern, auf welchem Gebiet er sich abspielen wird. Folglich kündigt die Montage die Inszenierung ebenso an und bereitet sie vor, wie sie sie leugnet; beide hängen sie voneinander ab. Inszenieren heißt etwas im Schilde führen, machinieren, und von einer Machination könnte man sagen, sie sei gut oder schlecht aufgezogen, montiert.

Deshalb, wenn man sagt, ein Regisseur müsse sich intensiv um die Montage seines Films kümmern, dann bedeutet das ebenso, daß auch der Cutter mal den Geruch von Klebstoff und Zelluloid gegen die Hitze der Scheinwerfer vertauschen sollte. Wenn er sich etwas am Drehort herumtriebe, könnte er genau feststellen, worauf es bei einer Szene ankommt, welches ihre starken oder schwachen Momente sind, was den Einstellungswechsel erfordert, und würde beim Schneiden nicht nur der Versuchung zu Anschlüssen in der Bewegung nachgeben, die wohl das ABC der Montage sind, aber unter der strikten Bedingung, es nicht auf allzu mechanische Weise anzuwenden, wie zum Beispiel Marguerite Renoir, bei der man oft den Eindruck hat, daß sie eine Szene dann schneidet, wenn sie beginnt, interessant zu werden. Für den Cutter werden das folglich die ersten Schritte auf dem Weg zum Regisseur sein.

*Aus dem Französischen von Frieda Grafe*