



Hier entsteht ein Klassiker: «Rope» (1948) von Alfred Hitchcock (der füllige Mann mit den Händen in den Taschen), unter anderen mit James Stewart (der lange Mann in der Mitte). Everett Collection/Keystone

Erzählen ohne Unterbruch

Der Erste-Weltkrieg-Film «1917» kommt ohne sichtbaren Schnitt aus: Er besteht aus einer einzigen Einstellung. Warum fasziniert diese Technik Filmemacher seit jeher?

Von Simon Spiegel, 06.02.2020

Die Oscars stehen vor der Tür. Wie immer wird im Vorfeld eifrig spekuliert, wer dieses Jahr ausgezeichnet wird. Zumindest *ein* Sieger dürfte allerdings schon feststehen: Höchstwahrscheinlich geht der Oscar für die beste Kamera an den Engländer Roger Deakins für «1917», das Erster-Weltkrieg-Drama, bei dem Sam Mendes Regie geführt hat.

Dass der 70-jährige Kameramann Deakins ein Meister des Lichts ist, bestreitet niemand: Die blutroten Sandstürme von «Blade Runner 2049» (für den er 2018 einen Oscar bekam) weiss er ebenso effektiv in Szene zu set-

zen wie die endlosen Schneelandschaften von «Fargo». Falls er am 9. Februar seine Auszeichnung tatsächlich entgegennehmen kann, dann aber nicht in erster Linie für das Licht, obwohl «1917» auch diesbezüglich auftrumpft. Sondern für die Tatsache, dass der Film scheinbar aus einer einzigen ungeschnittenen Einstellung besteht. Einer sogenannten Plansequenz.

«1917» beginnt mit zwei britischen Soldaten, die sich, friedlich an einen Baum gelehnt, kurz Ruhe gönnen. Doch das Durchatmen ist nicht von Dauer. Die beiden erhalten den Auftrag, sich durch Feindesland zu schlagen, um ein anderes Regiment vor einem fatalen Hinterhalt zu warnen. Also treten Blake (Dean-Charles Chapman) und Schofield (George MacKay) zu einem Wahnsinnsmarsch an: durch Schützengräben, Bunkersysteme, offenes Feld, einen reissenden Fluss und so manches mehr. Sie treffen auf Leichen in unterschiedlichen Verwesungszuständen, zerbombte Häuser, Berge leerer Geschosshüllen und erschossene Kühe, retten sich nur knapp aus einem einstürzenden Unterstand und werden Zeugen eines Doppeldeckerluftkampfes, bis sich ganz am Ende des Films immerhin einer der beiden wieder am Fusse eines Baums niederlassen kann.



1917 - In Theaters December (Behind The Scenes Featurette) [HD]

Und das alles ohne sichtbaren Unterbruch. Zumindest fast. Nur einmal, als Schofield angeschossen zu Boden geht, wird die Leinwand schwarz und zeigt erst dann wieder ein Bild, als er wieder zu sich kommt.

Filmische Kür

Plansequenzen üben seit jeher eine besondere Faszination auf Filmemacher aus. Sie stellen gewissermassen die filmhandwerkliche Kür dar. Die Filmgeschichte ist voll von berühmten Beispielen.

Etwa der Auftakt zu Orson Welles' «Touch of Evil» von 1958. Der Film beginnt mit einer Grossaufnahme: Wir sehen, wie der Zünder einer Zeitbombe eingestellt wird und wie ein Mann, dessen Gesicht unkenntlich bleibt, die Höllenmaschine in einem Kofferraum verstaut. Kaum hat er das getan, kommen die nichtsahnenden Besitzer des Fahrzeugs ins Bild, steigen ein und fahren davon. Nun hebt die Kamera zu einer spektakulären Kranfahrt an und folgt dem Wagen, der durch die abendliche Betriebsamkeit einer mexikanisch-amerikanischen Kleinstadt fährt. Passanten, Strassenhändler, andere Autos, und wie zufällig trifft die Kamera auch auf den von Charlton Heston gespielten Drogenfahnder Miguel Vargas, der mit seiner Verlobten einen Spaziergang macht. Und dazwischen immer wieder, mal vorne im Bild, mal im Hintergrund, der Wagen mit der tickenden Zeitbom-

be. Erst nach dreieinhalb Minuten, nachdem Vargas und seine Angetraute die Grenze passiert haben und zu einem Kuss ansetzen, geht die Bombe hoch.

Ende der 1950er-Jahre, als Welles «Touch of Evil» drehte, stellte diese Szene das Maximum dessen dar, was in Sachen Plansequenz möglich war. Die 35-mm-Kameras, mit denen Kinofilme damals gedreht wurden, waren schwere Möbel. Um sie zu bewegen, musste man sie auf einen Wagen, einen sogenannten Dolly, stellen oder eben mit einem Kran manövrieren. Beides schränkte die Beweglichkeit erheblich ein und setzte den Endlosfahrten Grenzen.

Was nicht bedeutet, dass keine langen Einstellungen möglich waren. Was Mendes und Deakins heute in «1917» vorführen, nahm vor gut 70 Jahren im Grunde schon Alfred Hitchcocks Kammerspiel «Rope» vorweg. Auch dieser Film verzichtet auf sichtbare Schnitte. Dabei hatte Hitchcock mit ganz banalen technischen Beschränkungen zu kämpfen: Das Magazin einer 35-mm-Kamera fasst nur gerade Film für rund zehn Minuten Aufnahme, mehr lässt sich nicht am Stück filmen. Der Master of Suspense behalf sich, indem er, kurz bevor der Film ausging, mit der Kamera nahe an den Rücken einer Figur oder an ein Möbelstück heranfuhr, sodass die ganze Leinwand ausgefüllt war. An diesem Punkt setzte die neue Aufnahme wieder ein, der Schnitt ist so kaum sichtbar.

Im Grunde tut Deakins nichts anderes. Denn am Stück gefilmt wurde «1917» nicht, aber die Übergänge zwischen den nach wie vor sehr langen Aufnahmen werden dank digitaler Tricktechnik viel besser kaschiert.

Mit Rocky die Treppe hoch

Die Beschränkungen, mit denen Welles und Hitchcock noch zu kämpfen hatten, sind längst gefallen. Mitte der 1970er-Jahre entwickelte der Kameramann Garrett Brown die Steadicam, ein Halterungssystem für Kameras, das dank einer geradezu genialen Mechanik praktisch volle Beweglichkeit gewährleistet, ohne dass das Bild verwackelt. Mit der Steadicam kann man laufen und springen – das Bild bleibt dabei immer ruhig. Die berühmte Treppenrennsequenz in «Rocky» oder die langen Fahrten durch das Overlook-Hotel in Stanley Kubricks «The Shining» wären ohne Steadicam nicht möglich gewesen.

Was sich mit dieser Wunderkonstruktion realisieren lässt, zeigte Martin Scorsese 1990 in «Goodfellas». In einer der berühmtesten Szenen des Films führt Mafioso Henry (Ray Liotta) seine spätere Frau zum ersten Mal aus. Es beginnt ausserhalb des Copacabana-Nachtclubs; auf der Tonspur setzen die Crystals zu «Then He Kissed Me» an, und Henry, der hier praktisch zu Hause ist und den alle kennen, steht natürlich nicht mit dem gemeinen Volk an, sondern geht durch den Nebeneingang, wird links und rechts begrüsst, steckt hier einem Kellner einen Geldschein zu, macht dort einen Spruch und führt seine Begleitung zielsicher durch die Küche direkt in den Clubraum, wo sogleich ein Tisch mit bester Sicht auf die Bühne bereitgestellt wird.

Die Szene dauert «nur» zweieinhalb Minuten, aber in dieser Zeit klettert die Kamera eine Treppe runter und umrundet eine enge Küche, in der ein ganzes Heer von Köchen und Kellnern unterwegs ist. Kein Kamerawagen (Dolly) der Welt könnte sich hier bewegen. Dank Steadicam wird aus diesem Hindernislauf eine einzige fließende Bewegung, die den Rhythmus der Musik mit tänzerischer Leichtigkeit aufzunehmen scheint. Henry

bahnt sich seinen Weg mit einer atemraubenden Selbstsicherheit und Nonchalance – und wir mit ihm. Am Ende dieser Szene steht fest: Wenn seine Begleiterin nun nicht beeindruckt ist, dann wird sie nichts beeindrucken.

Einmal durch die russische Geschichte

Dank Steadicam waren der Kamera in Sachen Beweglichkeit kaum noch Grenzen gesetzt. Zur Jahrtausendwende fiel dann die zweite fundamentale Beschränkung: Digitale Kameras kennen keine Obergrenze bei der Aufnahmedauer. Mit der digitalen Revolution setzte ein regelrechter Wettlauf um den längsten ungeschnittenen Film ein.

2001 drehte Alexander Sokurov «Russian Ark», eine 97-minütige Reise durch die russische Geschichte beziehungsweise durch die Eremitage in Sankt Petersburg. Um das umzusetzen, liess Sokurovs Kameramann Tilmann Büttner ein spezielles System bauen, das die Aufnahmen direkt auf Festplatten aufzeichnet. Da Festplatten verhältnismässig heikel sind, bestand beim Dreh stets die Gefahr, dass die Datenträger beschädigt werden und somit die Aufnahmen verloren gehen könnten. Dank Flash-Speichern hat man mittlerweile auch dieses Problem gemeistert.

Den Rekord für den längsten ungeschnittenen Film hält derzeit die iranische Produktion «Immortality» (2016) mit 145 Minuten, dicht gefolgt von Sebastian Schippers Berlin-Film «Victoria» (2015), der es auf 140 Minuten bringt. Zumindest technisch ist heute also fast alles möglich.

Worin aber liegt der Reiz der Plansequenz?

Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt ist handwerklicher Stolz oder, etwas böser ausgedrückt, Effekthascherei. Es geht darum, zu zeigen, was man alles kann, wie perfekt die vielen Elemente zusammenspielen. In «Russian Ark» etwa steht jeder Raum für eine andere Epoche der Geschichte Russlands. Folglich treten unter anderem Katharina die Grosse und Zar Nikolaus I. auf; es finden Bälle und Konzerte statt, eine Unzahl von Figuren in opulenten Kostümen kommt und geht. Damit das alles wie gewünscht abläuft, müssen die Bewegungen der Kamera, die Schauspieler und das Licht genau aufeinander abgestimmt sein. Und das während anderthalb Stunden. Ein einziger Fehler, und alles muss wieder zurück an den Start.

Proben für die Kamera

Bereits Hitchcock liess für «Rope» Kulissen mit verschiebbaren Wänden bauen, damit sich die Kamera freier bewegen konnte. Ein Team war einzig damit beschäftigt, Requisiten auf- und abzubauen, je nachdem, wo die Kamera, deren Fahrten haarklein geplant waren, gerade stand und was folglich im Bild zu sehen war. James Stewart, der Star des Films, fand an dieser Arbeitsweise keinen Gefallen. Von ihm ist der Ausspruch überliefert, dass bei «Rope» mehr mit der Kamera als mit den Schauspielern geprobt worden sei.

Während «Rope» nur in drei Zimmern und «Russian Ark» in einem einzigen – zugegeben riesigen – Gebäude spielt, wechseln sich in «1917» die Enge des Schützengrabens und die Weite des freien Felds ab. Es sind Sets enormen Ausmasses, welche die Protagonisten durchqueren und in denen sich die Kamera scheinbar frei bewegt. Als Zuschauer fragt man sich unweigerlich, wo sich die Kamera- und Toncrew, wo sich die Lichttechniker versteckt haben, wo all die Scheinwerfer und Kabel sind, von denen ein

Filmset normalerweise überquillt. Man kann nur erahnen, wie viele Proben und missglückte Anläufe nötig waren, bis alles so perfekt ablief wie geplant.

Als logistische Leistung ist «1917» zweifellos beeindruckend. Doch was bringt die Plansequenz erzählerisch?

Die Freiheit des Blicks

Zu den prominenten Befürwortern der Plansequenz gehört der französische Filmkritiker André Bazin, einer der geistigen Väter der Nouvelle Vague und ein grosser – wenn auch nicht unumstrittener – Theoretiker des filmischen Realismus. In seinen Augen entspricht eine ungeschnittene Szene viel eher der natürlichen Wahrnehmung als eine geschnittene, da die Einheit von Zeit und Raum gewahrt bleibt. Zudem sei die Zuschauerin bei einer Plansequenz freier, da ihr Blick nicht durch Schnitt und Close-ups gelenkt wird.

Zumindest im letzten Punkt darf Bazin als widerlegt gelten. Wie Untersuchungen mit Eye-Trackern – Geräten, mit denen sich die Blickbewegung aufzeichnen lässt – gezeigt haben, sind die Blickbewegungen unterschiedlicher Zuschauer erstaunlich einheitlich, und dies unabhängig davon, wie viel geschnitten wird. Im Grunde wenig überraschend, verharrt der Blick doch meist dort, wo etwas geschieht – sei es, dass eine Figur spricht, dass etwas in die Luft fliegt oder jemand niederstürzt. Das erkundende Schauen, bei dem der Blick zu schweifen beginnt, setzt erst ein, wenn in einem Bild während längerer Zeit nichts geschieht, was zumindest im Mainstream-Kino nicht den Normalfall darstellt.

Wo Bazin aber wohl recht hat, ist bei der Einheit von Zeit und Raum. Der Beginn von «Touch of Evil» wirkt just darum so nervenaufreibend, weil wir dem Auto mit der tickenden Bombe auf Schritt und Tritt folgen müssen. Ähnlich in «Goodfellas»: Es ist die gleitende Qualität dieser Szene, die uns hier in ihren Bann schlägt.

Unkomprimierte Zeit

Diesen Vorzügen steht aber eine Reihe von handfesten Nachteilen gegenüber. So effektiv Plansequenzen eingesetzt werden können, stellen sie in gewissem Sinne ein sehr unfilmisches Mittel dar.

Bazin mag im Schnitt eine Gängelung des Zuschauers sehen, für viele Filmtheoretiker und Filmemacherinnen liegt aber gerade in der Möglichkeit, von einer Einstellung zu einer anderen zu wechseln, die Essenz der Filmkunst. Der Schnitt bringt getrennte Dinge zusammen, schafft neue Verbindungen, rafft Zeit und verkürzt den Raum.

Wenn in einem Film jemand seine Wohnung verlässt, um einen Freund zu besuchen, sehen wir normalerweise nicht, wie er aus seinem Haus tritt, in den Wagen steigt, losfährt, nach zehn Minuten Fahrt ankommt und wieder aussteigt. Geschieht auf der Fahrt nichts, was für den Plot relevant wäre, wird sie gar nicht oder nur in einigen kurzen Einstellungen gezeigt. In einer Plansequenz sind derartige Komprimierungen unmöglich, weshalb wir in Filmen wie «Russian Ark» oder «Victoria» viel Zeit damit verbringen, Menschen beim Gehen zuzuschauen. Zumindest in dieser Hinsicht zieht sich Mendes elegant aus der Affäre, denn in «1917» macht der Weg von A nach B schlichtweg die gesamte Handlung aus.

Die Macht der Reaktion

Noch problematischer als die fehlende Möglichkeit der Raffung ist, dass bei der Plansequenz eines der wichtigsten Mittel zum Erzeugen von Gefühlen wegfällt. Geschieht in einem Film etwas Dramatisches – jemand stirbt, offenbart seine Liebe oder kriegt eine Torte ins Gesicht –, wird fast immer auf das Close-up eines Betroffenen umgeschnitten, dessen Gesicht die Reaktion auf das Geschehen zeigt. Der sogenannte *reaction shot* ist eines der wirkungsvollsten filmischen Mittel überhaupt. Obwohl wir uns dessen selten bewusst sind: Die emotionale Wirkung einer Szene hängt nicht nur davon ab, was geschieht, sondern mindestens so sehr von der Art und Weise, wie andere Figuren darauf reagieren, also vom *reaction shot*.

Um das ganze Geschehen zu zeigen, bedienen sich Plansequenzen in der Regel aber relativ weiter Einstellungsgrößen. Grossaufnahmen von Gesichtern sind die Ausnahme, ein schneller Schnitt ist sowieso nicht möglich. Der *reaction shot* fällt damit als Stilmittel komplett weg.

Wozu diese Beschränkungen im schlimmsten Fall führen, erwies sich beim Plansequenz-«Tatort» von Dani Levy, der in und um das KKL in Luzern spielt («Die Musik stirbt zuletzt»). Nicht nur gibt es da viel tote Zeit, weil ständig jemand den Schauplatz wechseln muss. Um das Fehlen der emotional intensiven Grossaufnahme auszugleichen, drehen alle Beteiligten voll auf, was bei einem Schauspieler wie Hauptdarsteller Stefan Gubser, der ohnehin zum Overacting neigt, bereits vorhandene Schwächen noch verstärkt. Das Ergebnis ist im schlechtesten Sinne theaterhaft. Alle drehen immer voll auf, es ist ein einziges Rennen, Fuchteln und Toben aus Angst, die innere Verfassung der Figur nicht genug klar zum Ausdruck zu bringen.

Dass man mit dieser Beschränkung geschickter umgehen kann, zeigen Mendes und seine Darsteller, allen voran George MacKay, der den Kriegshelden angenehm zurückhaltend und unheroisch spielt.

Eine künstliche Hürde

Obwohl «1917» die Fallstricke der Plansequenz besser meistert als viele vergleichbare Experimente, wird dennoch nie recht ersichtlich, was der Verzicht auf den Schnitt wirklich bringt. An manchen Stellen des Films unterstützt die Plansequenz das Geschehen, oft wirkt sie aber wie eine künstlich geschaffene Hürde.

Betrachtet man die grossen Plansequenzen der Filmgeschichte, so handelt es sich fast immer um Szenen, bei denen die Kontinuität erzählerisch motiviert ist – wie etwa bei Welles und Scorsese. Gerade Welles war ein Regisseur, der dem schnellen Schnitt alles andere als abgeneigt war, der aber die gestalterischen Mittel der Szene entsprechend wählte. Und nicht umgekehrt.

Hitchcock wiederum – auch er ein Meister des Schnitts – äusserte sich im legendären Interview mit seinem Regiekollegen François Truffaut rund fünfzehn Jahre nach dem Dreh von «Rope» abfällig über seinen Einfall, auf sichtbare Schnitte zu verzichten. Im Grunde sei das bloss ein Trick gewesen, ein Kunststück, das seiner Vorstellung von filmischem Erzählen komplett widersprochen habe.

Ob Deakins dafür nun seinen zweiten Oscar gewinnt oder nicht, letztlich ist auch «1917» vor allem ein Kunststück. Ein Beispiel vollendeter Handwerks-

kunst, bei dem man sich als Zuschauer konstant dabei ertappt, die technische Virtuosität zu bewundern, statt mit der Handlung mitzugehen.

Zum Autor

Simon Spiegel ist Filmwissenschaftler und schreibt regelmässig Kritiken für die Republik, zuletzt über Orson Welles' letztes Werk. Er lehrt an der Universität Zürich und ist Privatdozent an der Universität Bayreuth. 2019 ist «Bilder einer besseren Welt», seine Studie zur Utopie im Dokumentar- und Propagandafilm erschienen. Seit 2018 ist er Privatdozent an der Universität Bayreuth.