

Olivier Zobrist

"Quel début!" Beobachtungen an Filmanfängen der Tradition de la Qualité

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/161>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zobrist, Olivier: "Quel début!" Beobachtungen an Filmanfängen der Tradition de la Qualité. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12 (2003), Nr. 2, S. 52–67. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/161>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Olivier_Zobrist_Quel_debut.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Olivier Zobrist

«Quel début!»

Beobachtungen an Filmanfängen der *Tradition de la Qualité*

LA FÊTE À HENRIETTE: variierte Anfänge

Zu Beginn von LA FÊTE À HENRIETTE (AUF DEN STRASSEN VON PARIS, F 1952, Julien Duvivier) erfahren zwei Drehbuchautoren, dass ihr letztes Drehbuch von der Zensur abgelehnt wurde. Eine Hure als Heilerin, ein Bischof, der sich an einem Mädchen vergreift, und ein General als Kriegsverweigerer waren den Behörden zu viel des Guten. Enttäuscht machen sich die Autoren augenblicklich daran, eine neue Geschichte auszuhecken. Bei ihrer Suche verfahren sie so, als ginge es darum, dem klassischen Bild des Drehbuchautors der *Tradition de la Qualité*¹ zu genügen, wie es François Truffaut 1954 in seinem berühmten Aufsatz «Une certaine tendance du cinéma français» entworfen hat: Sie denken in Schemata und verwenden für ihre Filme altbekannte Formen und Typen. Entsprechend konventionell fallen denn auch die Geschichten aus, die sie sich ausdenken.

Der eine spickt seine Geschichte mit Erotik, Gewalt und Provokation – und dies gleich von Anfang an, wie nun zu sehen ist: Nach Außenaufnahmen der Place Vendôme und der Fassade eines noblen Pariser Hotels sieht man eine junge blonde Frau mit üppigen Formen, die spärlich bekleidet in einer teuren Hotel-Suite umhergeht. Ein Kellner kommt mit einem Tablett herein – und beginnt plötzlich, die Frau zu schlagen, um sie zum Reden zu bringen. Da klingelt das Telefon und beide erstarren. Es wird gemeldet, dass ein gewisser Parker auf dem Weg zum Zimmer sei. Die zwei werden nervös, der Kellner zieht eine Pistole, als es bereits an der Zimmertür klopft...

«Quel début! Quel suspense!» ruft der Drehbuchautor aus, ganz entzückt von diesem Anfang voller Spannung, Gewalt und Erotik. Damit hat er gleichzeitig auch einen klassischen Typus des Filmanfangs skizziert: den Beginn *in*

1 Ich fasse unter dieser Sammelbezeichnung das französische populäre Kino zwischen 1945 und 1960, insbesondere die Filme von Regisseuren wie Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Christian-Jaque, René Clément, Henri-Georges Clouzot, Jean Delannoy, Julien Duvivier oder Jean-Paul Le Chanois.

medias res. Der Film fängt mit oder inmitten einer Handlung an. Der Autor liefert gleich selbst die Erklärung für die Wahl eines solchen Einstiegs: «Nous commençons le film par un coup de poing et nous accrochons le public au premier round!»

Doch sein Kollege ist mit der Geschichte nicht einverstanden, also beginnen sie wieder von vorne. Der Einstieg, den die beiden schließlich für ihr neues Drehbuch wählen, ist denn auch ein ganz anderer – und für das Kino jener Zeit ebenso gewöhnlich wie die Geschichte, die sie erzählen wollen. Es ist die einer «einfachen» jungen Frau namens Henriette an einem speziellen Tag, dem 14. Juli, französischer Nationalfeiertag und zugleich Henriettes Geburtstag. Wiederum wird der Anfang der Geschichte gezeigt, während die Off-Stimme des zweiten Drehbuchautors über das Geschehen informiert. Wir sehen, wie Henriette am Abend vor dem großen Tag nach Hause kommt, wo sie gemeinsam mit ihren Eltern mit den Vorbereitungen für den 14. Juli beginnt. Dabei wird zuerst Henriette und anschließend das Elternpaar vorgestellt. Erst danach erfolgt die Präsentation der zweiten Hauptfigur, ihres Freundes. Noch bevor er auf der Leinwand erscheint, bringen Henriette und ihre Eltern das Gespräch auf ihn und die zentrale Frage: Wird Robert am Nationalfeiertag endlich um Henriettes Hand anhalten?

Die Konstruktion der fiktionalen Welt

Bei diesem Filmanfang geht es nicht darum, den Zuschauer von Anbeginn an zu packen und an den Sitz zu fesseln. Er soll vielmehr in die fiktionale Welt hineingleiten und sich allmählich in ihr zurechtfinden können, ähnlich wie das Roger Odin (1980) anhand des Anfangs von *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE, F 1936, Jean Renoir) gezeigt hat. In seiner Analyse arbeitet Odin heraus, wie sich zu Beginn des Films die «Konstruktion der Diegese», der Aufbau der fiktionalen Welt vollzieht, wie dieser Prozess mit den ersten diegetischen Bildern seinen Anfang nimmt (ibid., 206). In diesen ersten Sekunden bringt der Film den Zuschauer dazu, sich der Fiktion hinzugeben, und stellt die «Illusion von Realität» (ibid., 209) her. Was aber braucht es, um diese Illusion zu erzeugen? Banal gesagt: zunächst einmal ein (bewegtes) Filmbild, das ein Handlungsumfeld präsentiert, sowie Geräusche aus dieser Umgebungsrealität. Wenn diese Elemente eingeführt sind, ist – so jedenfalls möchte ich es für meine Zwecke fassen – *der erste Ansatz der Diegese* erreicht. Doch um den Zuschauer in die Fiktion einzubinden, ist darüber hinaus die Identifikation mit den Figuren vonnöten, und dafür muss sich das Filmbild selbstverständlich zunächst mit

Figuren füllen. An ihr Auftreten knüpft sich der folgende Zustand im Ablauf des Anfangs, den ich als *volle Szenerie* bezeichne. Ich verwende den Begriff «Szenerie» dabei nicht schlicht als Synonym für das Dekor oder den Schauplatz, sondern verstehe darunter die Stufe der Präsenz all jener Elemente, welche notwendig sind, damit die Handlung einsetzen kann. Gegenüber dem ersten Ansatz der Diegese hat sich hier die erzählte Welt weiter konkretisiert. Der Zuschauer nähert sich, wenn man so sagen möchte, dem inneren Schauplatz der Geschichte. In der vollen Szenerie sind Ort und Zeit der Geschichte bekannt, verschiedene Figuren, meist schon die Protagonisten, sind erschienen, und neben den Geräuschen ist auch der erste Dialog zu hören. Bei einem Beginn *in medias res* wird dieser Zustand sehr schnell und fast gleichzeitig mit der ersten Handlung erreicht, im Gegensatz zum zweiten Typus von Anfängen, bei dem der erste Ansatz der Diegese, volle Szenerie und erste Handlung nacheinander etabliert werden. Es scheint bei diesen Anfängen fast so, als wolle der Film seinen Zuschauer nicht überfordern. Die Informationsvergabe erfolgt langsam und sukzessiv, so dass der Zuschauer bald alles für das Verständnis der nachfolgenden Geschichte Notwendige weiß. Im zweiten Anfangsversuch der Autoren von *LA FÊTE À HENRIETTE* ist dies schön zu sehen. In den ersten Einstellungen von Henriettes Heimkehr beginnt der erste Ansatz der Diegese, und durch das Zusammentreffen mit den Eltern stellt sich die volle Szenerie ein. Die erste Handlung setzt viel später ein, erst nach der Ankunft des Freundes: Er verabredet sich mit Henriette für den nächsten Tag und erzählt, was sie alles unternehmen werden.

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS: ausführliche Orientierung des Zuschauers

Diesen Überlegungen zur Konstruktion der fiktionalen Welt als phasisch sich vollziehendem Prozess am Filmanfang soll nun anhand dreier Filmbeispiele genauer nachgegangen werden. Sie stammen von Regisseuren, die zu den bekanntesten Vertretern der *Tradition de la Qualité* gehören: von Julien Duvi vier, dem wir eben schon begegnet sind, von Christian-Jaque sowie von Claude Autant-Lara. Neben der Struktur und dem phasischen Ablauf der Anfänge steht die *Exposition* im Vordergrund der Analysen. Der Begriff der *Exposition* wurde in der Fachliteratur sehr widersprüchlich aufgefasst, wie Britta Hartmann aufgezeigt hat (1995, 106ff). Ich verstehe darunter die Vergabe jener Informationen, welche die Handlungsvoraussetzungen betreffen und daher für das Verständnis der Handlung unabdingbar sind. Michel Chion zählt hierzu die

Informationen über die Protagonisten, dem Umfeld, der Ausgangssituation und dem ersten Konflikt (2001 [1985], 186). Diese Fülle an Informationen könnte man folgendermaßen unterteilen: Von Branigan (1992, 18) übernehme ich das Konzept von «Orientierung» (*orientation*) als Einführung in die gegenwärtige Lage. Ihr gegenüber stehen all jene Informationen, die sich auf die Vorgeschichte beziehen, hier «Retrospektion» bzw. «retrospektive Informationen» genannt.² Die Orientierung wiederum lässt sich in zwei Funktionen aufgliedern: die *erste Orientierung*, welche über Ort und Zeit der Geschichte informiert, und die *eigentliche Orientierung* über die Figuren, deren Beziehung zueinander, den konkreten Handlungsort und teilweise auch den Handlungsverlauf. Diese Unterscheidung ähnelt jener zwischen dem ersten Ansatz der Diegese und der vollen Szenerie, da auch sie auf dem Prozess der Konkretisierung der erzählten Welt beruht. Dies bedeutet aber nicht, dass die Orientierungen fest an die entsprechenden Phasen gebunden sind. Schon allein die Tatsache, dass die Exposition zwar bevorzugt am Filmanfang erfolgt, aber keineswegs auf ihn beschränkt ist, unterstreicht dies.

Ein Paradebeispiel für die weiter oben beschriebene Art «langsamer» Anfänge ist der von VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS (DER ENGEL, DER EIN TEUFEL WAR, F 1956, Julien Duvivier): Eines Tages erscheint beim Star-Koch André Chatelin (Jean Gabin) die Tochter seiner Ex-Frau. Catherine (Danièle Delorme) erzählt ihm, dass ihre Mutter kürzlich gestorben sei. Aus Mitleid nimmt Chatelin die junge Frau bei sich auf, doch sie ist ihm übel gesinnt. Sie beginnt ein Verhältnis mit Chatelins jungem Freund Gérard (Gérard Blain) und will ihn überreden, Chatelin zu töten. Als Gérard sich weigert, bringt Catherine den Geliebten kaltblütig um. Doch Chatelin kommt ihr auf die Schliche und entdeckt, dass seine Ex-Frau noch lebt und aus dem Hintergrund gegen ihn intrigiert.

Die erste Sequenz des Films beinhaltet die Ankunft von Catherine in Chatelins Restaurant. Sie beginnt mit einer Einstellung der Pariser Markthallen und der Straße davor, gefilmt als Panorama aus der Vogelperspektive, womit meinem Modell zufolge der erste Ansatz der Diegese bereits erreicht ist. Die Kamera schwenkt leicht über den Ort. Eine ähnliche Anfangseinstellung – Totale mit Kameraschwenk über die Dächer von Paris – bezeichnet Pierre Billard (1995, 461) als ein «filmisches Ritual» im populären französischen Kino seit René Clair. Eine Einstellung dieser Art soll dem Zuschauer eine *Übersicht* über den Schauplatz geben. Dem ersten Ansatz zur Diegese kommt hier also

2 Branigan selber bezeichnet diese Art von Informationen als *exposition*. Da bei mir «Exposition» der Oberbegriff ist für die Einführung in die gegenwärtige Lage und die Hinweise auf vergangene Ereignisse, habe ich für letztere den weniger verwirrenden Begriff der «Retrospektion» gewählt.

die Funktion der ersten Orientierung zu. Zuweilen bildet eine solche Übersicht eine eigenständige Phase der Informationsvergabe innerhalb des Anfangs. Nicht so bei *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS*: Da der Schwenk kaum zehn Sekunden dauert und der Schauplatz in den folgenden Einstellungen nicht gewechselt wird, dient er lediglich als *establishing shot* für die mit ihm eröffnete Szene. In der nächsten Einstellung ist die Kamera nun bereits um einiges näher am Ort des Geschehens: einem Metro-Eingang. Im Hintergrund ist der Name der Metro-Station zu lesen: «Les Halles». Damit wird die Information über den Ort, die in der ersten Einstellung bereits enthalten war, nochmals bestätigt.

Nicht nur über den Ort geben die ersten Bilder Aufschlüsse, sondern auch über den Zeitpunkt des Geschehens. Anhand des Schauplatzes (den es in dieser Form seit 1970 nicht mehr gibt), der Fahrzeuge und der Kleider der Passanten wird klar, dass die Geschichte in den 1950er-Jahren spielt. Die Straßenlampen brennen, der Himmel ist jedoch fast hell. Es scheint Morgen zu sein. Wie zur Bestätigung bauen Händler vor dem Eingang zu den Hallen ihre Stände auf. Gleichzeitig schlägt eine Kirchenglocke. Der aufmerksame Zuschauer zählt sieben Schläge und kennt damit die Uhrzeit. Dem weniger konzentrierten Publikum wird diese Information durch eine Nahaufnahme des Kirchturms mit dem beleuchteten Ziffernblatt der Uhr nochmals unübersehbar mitgeteilt. «Optimally, a significant motif or informational bit should be shown or mentioned at three or four distinct moments», beschreibt Bordwell eine Faustregel zur Informationsvergabe im klassischen Hollywood-Kino (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 31). Roland Barthes spricht vergleichbar davon, dass der Filmanfang die höchste «signifikative Dichte» aufweise (1993 [1960], 870). Dem Zuschauer muss zu Beginn eine ihm unbekannte Situation dargelegt werden, und zu diesem Zweck bedient sich der Text des Verfahrens, ein Signifikat durch mehrere Signifikanten variierend zum Ausdruck zu bringen, wie Barthes dies am Beispiel des Anfangs von *LE BEAU SERGE* (*DIE ENTTÄUSCHTEN*, F 1958, Claude Chabrol) zeigt. In diesem Film werden über die Kleidung des Protagonisten und die Objekte, die dieser mit sich führt, verschiedene Informationen hinsichtlich der Figur vermittelt (ibid., 871ff).

Ähnliches lässt sich am Anfang von *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* beobachten. Catherine erscheint bereits in der zweiten Einstellung im Metro-Eingang, ist aber hier noch eine Figur unter vielen. Daran schließt sich jedoch eine Nahaufnahme ihres Gesichtes an, die darauf verweist, dass diese Figur für die Geschichte wichtig ist. Gleichzeitig zeigt die Aufnahme den suchenden Blick der Frau und weist so auf ihre mangelnden Ortskenntnisse hin. Als sie darauf einen Passanten nach dem Weg fragt, wird dieser Eindruck bestätigt. Viel mehr wissen wir bis dahin

noch nicht über sie. Wir können ihr Alter schätzen (um die zwanzig); und ihre Kleidung (schlichter Mantel) deutet darauf hin, dass sie aus dem Mittelstand stammt. Im Gegensatz zu LE BEAU SERGE wird hier mit Informationen zur Protagonistin vorerst noch geizig – zugunsten des Rätsels um sie: Der Zuschauer weiß lange nicht, wer sie genau ist und was sie hier will.



Ankunft und Ortswechsel als strukturierende Elemente

Mit dem Erscheinen der Figur erfolgt die *eigentliche Orientierung*. Diese fängt hier nur ein bis zwei Einstellungen nach dem Beginn der ersten Orientierung an, welche zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen ist. Zwar erfolgen die erste Orientierung und der erste Ansatz der Diegese in diesem Beispiel gleichzeitig, doch auch die eigentliche Orientierung setzt bereits in dieser Phase ein. Noch während die Glockenschläge zu hören sind, sieht man in der Nahaufnahme Catherines Gesicht. Danach erscheint jedoch das Ziffernblatt, welches wiederum auf die Zeit verweist. In der Folge sind Informationen zur Protagonistin aber selten, und es dauert noch, bis weitere Figuren auftreten. Diese Verzögerung wird durch ein am Filmanfang häufig verwendetes Motiv erzielt: die Ankunft oder den Ortswechsel einer Figur. Folgt man der Enunziationstheorie von Christian Metz (1997), so liegt darin eine «Verdoppelung», ist doch die Ankunft wie der Anfang ein Akt des Beginns. Die Figur, die an einen neuen Ort kommt, spiegelt in gewisser Weise die Position des Zuschauers im Kinosaal wider: Beide müssen sich in einer neuen Situation zurechtfinden. Um die Orientierung des Zuschauers zu ermöglichen, bietet sich sowohl die Ankunft einer Figur am Schauplatz als auch die Fahrt oder der Gang dorthin an. Oksana Bulgakowa bezeichnet solche Teilhandlungen als «einfache Handlungen» oder auch als «Bewegungen» (1990, 18) und fasst darunter Aktionen, die auf die eigentliche Geschichte kaum Einfluss nehmen und vom Zuschauer mit Leichtigkeit aufgenommen werden können. Dabei geschieht nicht viel, und meistens ist auch (noch) kein Dialog zu hören, so dass man sich auf das konzentrieren kann, was gezeigt wird: auf den Ort oder die Landschaft, das Äußere der Figuren. Während Catherines Gang durch die Marktstände bis zum Restaurant von Chatelin hat der Zuschauer Zeit, die Figur zu betrachten und den Ort kennenzulernen.

Wenn eine Figur an einem ihr unbekanntem Ort ankommt, ähnelt ihre Situation noch stärker der des Zuschauers, und die Figur kann die Fragen stellen, die den Zuschauer beschäftigen: Wo sind wir? Wer seid ihr? Genau das ist bei der Ankunft von Catherine der Fall. Sie sieht sich suchend um, fragt nach dem Weg, schaut auf die Uhr und informiert so sich und uns über Ort und Zeit. Orientierung und Exposition werden mit der Geschichte verwoben. Eine Technik, die laut Michel Chion für eine gelungene Exposition von zentraler Bedeutung ist: «Die Kunst der Exposition besteht [...] darin, Informationsvergabe zu dramatisieren» (2001 [1985], 186). Folgt die Kamera einem berühmten Schauspieler oder Star (der meist Protagonist der Geschichte ist), so führt er oder sie oft an einen Ort, der für die Handlung zentral ist. Handelt es sich um eine Nebenfigur (oder einen unbekanntem Schauspieler), so begleitet man diese in der Regel zu den Protagonisten. Diese Aufgabe könnte natürlich auch eine Kamerafahrt übernehmen; doch mit der Begleitung der Figur wird die Bewegung zum Ort des Handlungsbeginns in die Geschichte eingebunden. Sie steht im Dienst der Exposition.



In VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS führt die Figur sowohl zum Handlungsort als auch zur zweiten Hauptfigur: André Chatelin. Als Catherine beim Restaurant ankommt, taucht er sogleich hinter einer Fensterscheibe auf. Der Gang bis zum Restaurant entspricht damit der Phase des Übergangs in die volle Szenerie. Jetzt sind Ort und Zeit bekannt und die Prota-

gonisten aufgetreten. Eigentlich könnte nun die erste Handlung beginnen. Stattdessen erfolgt die eigentliche Orientierung über André Chatelin. Der Film bewerkstelligt diese Aufgabe auf ziemlich banale Art und Weise, etwa in Bezug auf dessen Namen: Der Schriftzug «Chatelin & Traiteur» steht auf der Fensterscheibe, hinter der André Chatelin erscheint. Nach dem Schild der Metro-Station ist dies das zweite Mal, dass eine Information via diegetisch verankerter Schrift vermittelt wird. In den folgenden drei Minuten wird der Name aber auch im Dialog genannt – nicht weniger als fünfmal: mehrmals in einem Zeitungsartikel über das Restaurant, aus dem der Hilfskoch vorliest. Dies ist eine denkbar unoriginelle Methode, Informationen zu dramatisieren, denn der Artikel spielt in Bezug auf die Handlung überhaupt keine Rolle, sondern dient lediglich expositorischen Zwecken. Aber sie ist effektiv, da so in kurzer Zeit viele, zum Teil auch retrospektive Informationen vermittelt werden können: Der

gute Ruf des Restaurants wird erwähnt, Chatelin positiv charakterisiert, auf seine Familie hingewiesen, und es werden die anderen Figuren im Restaurant kurz beschrieben (wobei die Kamera sie gleichzeitig kurz fokussiert). Die Hinweise haben hier hauptsächlich die Funktion der Orientierung über die Figuren und ihre Beziehungen zueinander sowie über den (ersten) Handlungsort.

Nachdem der Artikel verlesen ist, wäre die Erzählung abermals an einem Punkt angelangt, an dem die Handlung beginnen, d.h. Catherine ins Restaurant eintreten könnte. Das tut sie aber erst, nachdem Chatelin das Gebäude verlassen hat. Durch die Verzögerung der Begegnung wird Spannung aufgebaut. Der Zuschauer wird ungeduldig zu erfahren, was die junge Frau nun eigentlich von Chatelin will. Gleichzeitig dient der Weggang von Chatelin wiederum expositorischen Zwecken, denn zwischen den Marktständen trifft Chatelin auf Gérard – die dritte Hauptfigur. Ihr kurzes Gespräch informiert uns darüber, dass Gérard zur Finanzierung seines Medizinstudiums in den Markthallen arbeitet. Da er mit seinem Onkel zerstritten ist, kümmert sich Chatelin ein wenig um den Jungen. In der Zwischenzeit fragt Catherine im Restaurant nach Chatelin. Ihr wird gesagt, sie solle später wiederkommen. Es folgt eine Überblendung zu jenem Moment am Nachmittag, als Catherine erneut im Lokal erscheint. Und nun endlich findet die Begegnung zwischen Catherine und Chatelin statt. Seit dem ersten diegetischen Bild sind fast acht Minuten vergangen, und erst jetzt beginnt die eigentliche Handlung. Die Überblendung markiert nicht nur den Wechsel von einer Sequenz zur nächsten, sondern auch den Übergang von der vollen Szenerie zur ersten Handlung.

Das Beispiel von *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* demonstriert geradezu exemplarisch, wie Ankunft und Ortswechsel der Figuren den Anfang strukturieren. Den Auftakt des Films bildet die Ankunft von Catherine. Ihr Gang durch die Marktstände bedeutet den Übergang zur vollen Szenerie und zugleich den Fokuswechsel innerhalb der eigentlichen Orientierung von Catherine zu Chatelin und den Figuren im Restaurant. Diese Phase wird durch den Weggang Chatelins ausgeweitet, damit durch die Begegnung von Chatelin und Gérard auch die eigentliche Orientierung hinsichtlich der letzten noch fehlenden Hauptfigur stattfinden kann. Bevor die Handlung beginnt, sind alle wichtigen Figuren genauer vorgestellt worden – mit Ausnahme von Catherine, über die man immer noch sehr wenig weiß. Und auch wenn sie in der nächsten Sequenz von sich erzählt, wird das Rätselhafte an ihr haften bleiben, ein Hinweis, dass die Figur «etwas zu verbergen» hat.

FANFAN LA TULIPE: Einführung mittels Voice-Over

Der nächste Anfang stammt aus einem Film, der in den 1950er-Jahren zu den erfolgreichsten französischen Produktionen gehörte: *FANFAN LA TULIPE* (*FANFAN, DER HUSAR*, F 1952, Christian-Jaque). Der Mantel-und-Degen-Film erzählt die Abenteuer des frechen Fanfan (Gérard Philipe), der zu Zeiten von Louis XV. der Armee beitrifft, weil ihm eine falsche Hellseherin (Gina Lollobrigida) dort Ruhm und die Liebe der Königstochter vorausgesagt hat – und weil er gerade einer unfreiwilligen Heirat entkommen muss. Auch als Fanfan realisiert, dass die ›Hellseherin‹ Adeline die Tochter des rekrutierenden Sergeanten ist, glaubt er weiterhin fest an deren Vorhersage. Er unternimmt alles, um der Königstochter zu begegnen, dringt sogar ins königliche Schloss ein und wird dabei ertappt. Es folgt eine Reihe von Verwirrungen und Abenteuern, bei denen sich Adeline und Fanfan näher kommen und letzterer schließlich beinahe im Alleingang und mehr aus Versehen die feindliche Armee derart durcheinander bringt, dass sie sich ergibt, noch bevor die Schlacht wirklich begonnen hätte.

Die ersten beiden Sequenzen der Geschichte erzählen, wie Fanfan zur Armee gelangt. Noch davor aber führt uns ein Voice-Over in die Geschichte ein. Ganz am Anfang ist ein Ausschnitt aus einem Landschaftsgemälde zu sehen, das bereits den Hintergrund für die Filmtitel gebildet hatte. Der Kommentar beginnt mit: «Il était une fois un pays charmant qui s'appelait la France. Regardez-la par le petit bout de la lorgnette. C'est elle en plein 18ème siècle.» Mit drei Sätzen ist die erste Orientierung vorgenommen: Wir kennen Ort und Zeit der Geschichte, noch bevor mit den ersten diegetischen Bildern und Tönen der erste Ansatz der Diegese einsetzt. Damit wird eine der zentralen Aufgaben des Voice-Over erfüllt, wie sie Kozloff beschreibt: «Among the most common tasks of voice-over narrators is to introduce the characters of the story and to define story time and story place» (1988, 57). Danach gibt uns die Stimme, die im Vorspann einem «Historiker» zugeschrieben wird, weiter wort- und geistreich über das Zeitgeschehen Auskunft – den Siebenjährigen Krieg gegen Österreich. Entsprechend sind Schlachtenbilder zu sehen. Gleichzeitig wird auch die erste handlungsrelevante Figur vorgestellt: Louis XV, der in einer Nahaufnahme zu sehen ist. Mit dem Auftritt der historischen Figur verbindet sich weniger die Orientierung über diese selbst, als vielmehr eine Präzisierung der Epochenfestlegung. Zum Schluss weist der Voice-Over darauf hin, dass der französischen Armee allmählich die Soldaten ausgingen, und der Kommentar schließt mit folgendem Satz: «Des agents recruteurs sillonnaient alors les belles routes de France et prospectaient les villages les plus reculés.» Zu sehen ist ein Wagen auf einer

Landstraße, auf dessen Plane «Régiment d'Anjou» geschrieben steht. Mit diesem Schriftzug ist der Ort der Geschichte ein wenig genauer lokalisiert als mit dem Voice-Over, wir nähern uns dem inneren Schauplatz der Geschichte.

Die geschriebenen Worte stehen als diegetische Informationen in Kontrast zum Voice-Over, denn der Historiker spricht als «externer Erzähler» (Metz 1997, 43f) aus einem unbestimmten Raum, der nicht der Diegese angehört. Ich nenne die Phase des Voice-Over-Kommentars daher eine *explizite Einleitung*: Sie richtet sich von «außerhalb» direkt an den Zuschauer, und ihre Funktion ist klar expositorischer Natur. Dies ist die häufigste Verwendungsweise des Voice-Over in den Filmen der *Tradition de la Qualité*. Nur sehr selten werden hier Kommentar-Stimmen benutzt, die von einer Figur innerhalb der Diegese stammen. Auch die Stelle, an der in diesem Fall die Einleitung erfolgt, ist als typisch anzusehen: Der Voice-Over setzt meist gleich nach dem Vorspann ein, bevor die Geschichte wirklich beginnt, und bildet so auch den Übergang zum ersten Ansatz der Diegese. Im vorliegenden Beispiel wird der erste Ansatz der Diegese im Verlauf des Kommentars erreicht, nachdem das Gemälde durch die Kriegsbilder abgelöst wurde.

Die erste Orientierung wurde also vor allem durch extradiegetische Elemente geleistet, da die Filmbilder lediglich das Gesagte wiederholen und unterstreichen. Mit dem Schriftzug auf der Plane setzt denn auch der Wechsel von der extra- zur innerdiegetischen Informationsvergabe ein: Der Voice-Over verstummt, die Handlung beginnt. Gleichzeitig «steht» die Einstellung von der Kutsche sinnbildlich für die Fahrt und Ankunft des Rekrutierungskommandos der Armee. Bereits in der nächsten Einstellung sehen wir dessen Kommandanten auf einer Bühne auf dem Dorfplatz, von der aus er dem Volk das Soldatenleben schmackhaft zu machen versucht. Aus dem Schriftzug auf der Plane und den letzten Worten des Kommentars schließen wir, dass die Geschichte in einem abgelegenen Dorf in der Region Anjou spielt. Entsprechend setzt sich die Zuhörerschaft ausschließlich aus Bauern zusammen. Einer von ihnen kommt angelaufen und ruft einem anderen zu, seine Tochter werde gerade verführt. Die Bauernschar rennt zum Ort des Geschehens, einem Feld, und entdeckt die Tochter in den Händen von Fanfan, dem Protagonisten und Titelhelden des Films. Der Ortswechsel der Figuren entspricht dem Übergang von der vollen Szenerie, welche mit der Szene auf dem Dorfplatz erreicht wurde, zur ersten Handlung: Fanfan wird *in flagranti* erwischt. Wiederum ist der Zuschauer zum Protagonisten und zum Ort der Handlung hingeführt worden. Wenn die Bauern den jungen Mann nun zur Rede stellen, erfahren wir mehr über ihn: Zweimal wird erwähnt, dass er aus Paris kommt, also ein Städter ist, der von seinem Onkel, einem Bauern, aufgenommen wurde. Gleichzeitig wird gesagt, dass der

junge Mann in der Großstadt einen sehr freizügigen Lebensstil pflegte. Und seine gelassene Reaktion, als er ertappt wird, lässt erahnen, dass er sich nicht zum ersten Mal in einer solchen Situation befindet. In dieser ersten Sequenz wird der Protagonist als junger, kühner und frecher Lebemann und als Taugenichts charakterisiert. Diese Informationen sind mit der Handlung verwoben, neben dem Dialog werden auch das Äußere der Figur und ihr Verhalten als Informationsträger eingesetzt. Exposition und Handlung sind hier nicht getrennt wie in *Voici le temps des assassins*, sondern gehen Hand in Hand vorstatten. Eine solche Trennung bestand nur während des expositorischen Voice-Overs. In der langen Einleitung wurden so viele Informationen vermittelt, dass die Handlung nun rasch beginnen kann.

LA TRAVERSÉE DE PARIS: implizite Einleitung und antizipatorische Hinweise

Der Film *LA TRAVERSÉE DE PARIS* (*ZWEI MANN, EIN SCHWEIN UND DIE NACHT VON PARIS*, F 1956, Claude Autant-Lara) spielt im besetzten Paris. Martin (Bourvil) verdient sein Geld mit heimlichen Fleischtransporten quer durch die Hauptstadt. Als sein regulärer Partner geschnappt wird, heuert er für einen Auftrag den Maler Grandgil (Jean Gabin), eine Zufallsbekanntschaft, an. Auf ihrem nächtlichen Weg durch Paris mit einem Koffer voller Fleisch widerfahren den beiden unzählige Abenteuer, bis sie schließlich – bereits am Ziel angekommen – von der SS geschnappt werden.

Zur Beschreibung der expositorischen Informationsvergabe muss in diesem Fall bereits beim Vorspann begonnen werden, weil schon die Titel mit Bildern des besetzten Paris unterlegt sind. Die Wahrzeichen von Paris (Eiffelturm, Arc de Triomphe, Sacré Coeur) lassen keine Zweifel aufkommen, an welchem Ort die Geschichte angesiedelt ist. Deutsche Soldaten und Militärfahrzeuge sowie die Aufschrift «Kommandantur» an einem Gebäude etablieren die Epoche und die zentrale Handlungsvoraussetzung. Somit wird die erste Orientierung bereits vor den ersten diegetischen Bildern und (noch fehlenden) Tönen vorgenommen. Bei den Bildern des Vorspanns handelt es sich um eine Vorwegnahme diegetischer Elemente, um einen Vorverweis auf die Geschichte, so wie auch die Musik im Vorspann bereits deren Hauptmotive vorwegnimmt. Beide Elemente – musikalische Motive und bewegte Bilder als Hintergrund der Vorspanntitel – gehören zum konventionellen filmischen Vokabular der *Tradition de la Qualité*.

Nach dem letzten Titel wird die Musik leiser und erste Geräusche sind zu hören. Wir sehen einen Metroausgang, ein deutscher Soldat marschiert vorbei. Es

wäre denkbar, dass nun wie in VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS eine Figur auftritt. Tatsächlich folgen die Nahaufnahme eines Neon-Schildes mit der Aufschrift «Refuge», zwei Einstellungen eines Fahrrad-Taxis und dann die Nahaufnahme eines Ortsplanes mit der Überschrift «Saint-Martin». Statt beim ersten Ort zu verweilen und diesen zu etablieren, «springt» die Erzählung, wie schon während des Vorspanns, weiter durch Paris, um schließlich im Quartier Saint-Martin anzukommen. Wiederum erlaubt die Schrift auf dem Stadtplan eine genauere Lokalisierung. Die Kamera fährt nun zurück und schwenkt auf einen weiteren Metro-Eingang. Die untermalende Musik macht dabei endgültig diegetischen Geräuschen Platz. In diesem Moment ist die erste Stufe der Diegetisierung abgeschlossen. Doch weiterhin ist Musik zu hören: Ein blinder Geiger, der auf der Treppe zur Metro sitzt, spielt die Marseillaise. Ein Mann geht an ihm vorbei, eine Frau kommt die Treppe hoch, gibt ihm Geld und warnt ihn zugleich vor einem herannahenden deutschen Offizier. Doch dieser ignoriert die Melodie und legt dem Blinden ebenfalls einige Münzen hin. In diesem Moment kommt ein Ehepaar die Treppe herauf: Martin und seine Frau. Die beiden diskutieren, ob es nun frech oder mutig sei, die Marseillaise zu spielen.

Zuvor, während der Bilder vom Schutzraum («Refuge») und vom Fahrrad-Taxi scheint es, als ob die Erzählung den richtigen Ort erst noch suchen muss, an dem sie verharren will. Solche Einstellungen fasst Espenhahn in ihrer Dissertation zur «Exposition beim Film» aus dem Jahre 1947 als *lyrischen Auftakt* und unterscheidet dabei zwei Typen: «Landschafts- und Naturimpressionen» sowie «Symbolbilder» (vgl. 102ff). Die Bilder hier liegen irgendwo dazwischen: Es sind Stadtbilder, also Landschaftsimpressionen im weiteren Sinne, und gleichzeitig auch Symbolbilder für das besetzte Paris. In Anlehnung an die oben vorgestellte Form der expliziten Einleitung mittels Voice-Over möchte ich diese Form als *implizite Einleitung* bezeichnen. Im Unterschied zur ersten sind die expositorischen Informationen hier stark reduziert; die Konstruktion der fiktionalen Welt vollzieht sich allmählich, und dem Zuschauer wird mehr Zeit gelassen, sich in ihr zurechtzufinden. Auch danach, wenn die Kamera am Metroeingang von St. Martin angelangt ist, hält die Suche, diesmal bezogen auf die Figuren, an: Verschiedene Leute gehen die Treppe hinauf oder hinunter, wobei die Kamera sie jeweils kurz verfolgt, dann aber zur nächsten Figur wechselt. Erst mit dem Erscheinen des Ehepaars bleibt die Kamera konstant bei einer bzw. zwei Figuren. Sie *fokussiert* eine bestimmte Figur unter vielen. Eine ähnliche Annäherung wird in VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS durch die Montage vollzogen, wenn von der Totalen der Markthallen auf das Gesicht von Catherine geschnitten wird. Das Verharren der Kamera auf dem Ehepaar und der einsetzende Dialog weisen darauf hin, dass die beiden Figuren für die Geschichte von

Bedeutung sind. Hiermit wird nicht nur die volle Szenerie erreicht, sondern gleichzeitig der Wechsel von der ersten zur eigentlichen Orientierung vollzogen.

Ähnlich wie der Gang der Bauern in *FANFAN LA TULIPE* führt das Ehepaar nun zum ersten Handlungsort. Es wäre nur logisch, wenn der Dialog, den sie unterwegs führen, klare Informationen über sie liefern würde. Dies ist jedoch nur am Rande der Fall. Was zählt, ist weniger, was, sondern wie sie miteinander reden: Die beiden zanken ständig. Unterwegs treffen sie auf einen Bauern mit einer Kuh, der sie nach dem Weg fragt – gleich wie in *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* gibt uns dies Einblick in die Ortskenntnisse der Figuren: Martin hat keine Mühe, den Weg zum gesuchten Ort zu beschreiben, die Gegend scheint ihm vertraut. Später erfahren wir auch, warum: Dank seiner nächtlichen Botengänge kennt er die Straßen der Stadt genau. Dann gelangt das Ehepaar zu einem Lebensmittelgeschäft, vor dem Menschen anstehen. Nach dem Bauern mit der Kuh und der Bemerkung von Martins Frau, dass das Tier vielen «Tickets» entsprechen würde, ist dies die zweite Anspielung auf den Lebensmittelmangel in der Stadt. Und damit ein wichtiger Hinweis auf die Handlungsprämisse. Martin hält an und horcht an der Wand, «Tu l’entends?», fragt er seine Frau. Wen oder was er zu hören vermeint, darüber kann der Zuschauer in diesem Moment nur spekulieren, die Auflösung erfolgt erst in der nächsten Sequenz. Die Frage von Martin ist ein antizipatorischer Hinweis auf die folgende Handlung. Weitere Sätze ihres kurzen Dialogs vor dem Laden wie «il ne sait pas ce qui va lui arriver» oder «je ne peux pas voir ça» deuten gleichfalls auf die kommenden Ereignisse hin. Inzwischen hat uns das Ehepaar nun fast schon an den Ort der ersten Handlung geführt und so den Übergang von der vollen Szenerie zur ersten Handlung vollzogen. Martin begibt sich in den Keller von Jambier, wo er Akkordeon spielen muss, um beim illegalen Schlachten das Grollen des Schweins zu übertönen. Nach der Tat verabschiedet er sich von Jambier mit den Worten: «Je viens vous le prendre à huit heures.» Dies wiederum deutet auf die kommende Handlung hin, die nächtliche Odyssee mit dem Koffer voller Fleisch, die eigentliche Geschichte.

Der Mangel an konkreten Informationen über die Figuren zeigt, dass der hier geschilderte Anfang in dieser Hinsicht nur geringen Wert auf eine Orientierung des Zuschauers legt – im Gegensatz zu den Hinweisen zur politischen und sozialen Lage. Zwei grundsätzliche Informationen werden mehrmals wiederholt: Erstens, dass die Geschichte im besetzten Paris spielt, und zweitens, dass Lebensmittelmangel herrscht. Mit den Hinweisen darauf ist nicht nur die Ausgangssituation beschrieben, sondern auch die kommende Handlung motiviert und zwei zentrale Themen der Geschichte eingeführt. Vorspann, implizite Ein-

leitung, aber auch die Phase der Fokussierung auf die Figuren und der Gang des Ehepaars zum Lebensmittelladen stehen im Dienste dieser orientierenden und expositorischen Funktionen.

Ein Blick zurück auf den Anfang

Auffallend an den drei untersuchten Filmanfängen ist, dass die erste Orientierung stets sehr früh, ja so früh als möglich, vorgenommen wird. Sie kann sogar bereits vor dem Abschluss der ersten Phase der Diegetisierung vollbracht worden sein, wie etwa in *FANFAN LA TULIPE* mit den ersten Sätzen des Voice-Over oder in *LA TRAVERSÉE DE PARIS* mit den Bildern des Vorspanns.³ Spätestens mit den ersten diegetischen Bildern soll man sich in der erzählten Welt zurechtfinden können – noch bevor irgendetwas geschieht. Hierzu dienen natürlich auch die Einleitungen der beiden erwähnten Filme; die gleichfalls den Übergang des Zuschauers in die fiktionale Welt erleichtern sollen. Diese Bewegung wird durch die Figuren bildlich zum Ausdruck gebracht: In *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* geht Catherine von der Metro zum Restaurant, in *LA TRAVERSÉE DE PARIS* führt ein ähnlicher Gang zum Ausgangspunkt der Handlung. Diese Bewegungen strukturieren den Anfang, indem sie zur nächsten Phase führen. Da sie das Erreichen der vollen Szenerie bzw. der ersten Handlung aber gleichzeitig auch hinauszögern, geben sie dem Zuschauer auch mehr Zeit zur Orientierung.

Während die erste Orientierung also bis zu einem gewissen Grad doch an die Phase des ersten Ansatzes der Diegese gebunden scheint, da sie sich spätestens mit ihr vollzieht, scheinen die Unterschiede hinsichtlich des Zeitpunkts der eigentlichen Orientierung um einiges grösser. Während sie in *LA TRAVERSÉE DE PARIS* mit der vollen Szenerie einsetzt, erfolgen die ersten Informationen zur Protagonistin in *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* schon früher. Auch das Erscheinen von Louis XV während der Einleitung in *FANFAN LA TULIPE* bringt bereits erste Hinweise zu einem der Handlungsträger mit sich, wohingegen sich die Orientierung zu Fanfan vor allem über die erste Handlung vollzieht. Die eigentliche Orientierung und die volle Szenerie scheinen also nur sehr lose miteinander verbunden.

3 Dies wäre natürlich auch mit einem Zwischentitel möglich. In dem von Roger Odin genannten Beispiel *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* ist das der Fall. Solche Titel werden in den Filmen der *Tradition de la Qualité* aber selten verwendet.

Unterschiede lassen sich auch in der Art und Weise der Informationsvergabe ausmachen. So sind in *FANFAN LA TULIPE* einige Hinweise extradiegetischer Natur, während sich alle drei Filme diegetischer Schrift in orientierender Funktion bedienen. Dagegen ist auf der Ebene des Tons und vor allem des Dialogs die signifikative Dichte sehr verschieden – wie überhaupt die Informationsmenge in den gewählten Beispielen. In *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* gerät die Exposition sehr ausführlich, und auch bei *FANFAN LA TULIPE* erfährt man in den ersten Minuten einiges zur aktuellen Lage und über den Titelhelden. Anders verhält es sich mit der Orientierung über die Figuren in *LA TRAVERSÉE DE PARIS*: Anstelle von konkreten Informationen werden hier vermehrt Vorverweise auf die kommende Handlung gegeben. In diesem Sinne gleicht dieser Anfang jenem Beginn *in medias res* von *LA FÊTE À HENRIETTE*, dessen Dialoge gleichfalls voller Andeutungen sind. Davon unberührt ist jedoch die erste Orientierung: Sie erfolgt ebenso klar und stringent wie in den anderen Beispielen. Die Übersicht über die Place Vendôme und die Hotelfassade stellt in diesem Fall eine eigenständige Phase dar, indem sie durch eine Überblendung eindeutig von der Szene im Hotelzimmer abgetrennt ist. Auch in der Folge zeigen sich strukturelle Ähnlichkeiten: Mit der Ankunft des Kellners wird die volle Szenerie erreicht und kurz darauf – als er die Frau zu schlagen beginnt – die erste Handlung. Letztere wird durch eine zweite Ankunft, oder genauer: deren Ankündigung unterbrochen. Auch dieser Anfang gehorcht trotz der zeitlichen Komprimierung der verschiedenen Phasen den Regeln und Schemata jener Zeit. Die beiden Drehbuchautoren in *La FÊTE À HENRIETTE* scheinen ‚gute‘ Vertreter der *Tradition de la Qualité* zu sein.

Literatur

- Barthes, Roland (1993) *Problèmes de la signification au cinéma* [1960]. In: *Roland Barthes - oeuvres complètes*. Bd. 1. Hg. v. Eric Marty. Paris: Editions du Seuil, S. 869–874.
- Billard, Pierre (1995) *L'Age classique du cinéma français: du cinéma parlant à la nouvelle vague*. Paris: Flammarion.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Bulgakowa, Oksana (1990) Narration auf ein Minimum reduziert: Analyse der Anfangssequenzen in einigen Spielfilmen. In: *Erzählen in Literatur und Film. Mate-*

- rialien eines Symposiums der Forschungsgruppe Film vom 5. bis 7. Dezember 1989.* Hg. v. Jörg Schweinitz. Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, S. 18–21.
- Chion, Michel (2001) *Techniken des Drehbuchschreibens* [frz. 1985]. Berlin: Alexander Verlag.
- Espenhahn, Liselotte (1947) *Die Exposition beim Film: Ein Beitrag zur Dramaturgie des Films*. Phil. Diss. Wien: Universität Wien.
- Hartmann, Britta (1995) Anfang – Exposition – Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage/AV* 4,2, S. 101-122.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers – Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Theorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean-Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198–213.
- Truffaut, François (1954) Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du Cinéma*, 31, S. 15–29.
[dt. als: Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: *Der Film. Manifeste – Gespräche – Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. Hg. v. Theodor Kotulla. München: Piper 1964, S. 116–131.]