



## Die Filmklappe im Film

Überlegungen zu *footage* als Anschauungsmaterial

Felix Hasebrink, Bochum

### Spaghetti-Klappen

Geraldine Brezca dürfte zu den wenigen Kamera-Assistentinnen gehören, deren Name es aus den unteren Rängen eines Filmabspans in eine breitere Medienöffentlichkeit geschafft hat. Ihre Bekanntheit verdankt sie einer Making-of-Featurette, die erstmals auf der Special-Edition-DVD des Films *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009, Quentin Tarantino) veröffentlicht wurde. Der 2:42 Minuten kurze Film *QUENTIN TARANTINO'S CAMERA ANGEL* besteht ausschließlich aus kurzen Einstellungsfragmenten, in denen Brezca am Beginn eines Takes die Filmklappe schlägt. Die Bildschnipsel sind nicht nach der Reihenfolge der Szenen im späteren Film angeordnet, sondern thematisch nach Brezcas Ansagen gruppiert. Statt die Takes mit der üblichen Reihung aus Filmtitel, Zahlen und Buchstaben auszurufen, ersetzt Brezca die Buchstaben-Nennung der Kamerapositionen durch Worte mit den entsprechenden Anfangsbuchstaben, die von allgemeinen Filmausdrücken („Hollywoood“ für Set-ups mit H) und den Namen bekannter Filmemacher:innen bis zu italienischen Pasta-Sorten (Ravioli, Spaghetti, Tortellini) reicht.

Auf YouTube erreichten Brezcas lustige Ansagen stolze 2,1 Millionen Views. Ein *IndieWire*-Artikel interpretiert ihre unkonventionellen Filmklappen gar als wichtigen Bestandteil der Schauspielführung, weil Brezca die Darsteller:innen je nach Wortwahl und Aussprache in die passende Stimmung der Szene hineinversetzen würde.<sup>1</sup> Der kurze Film zeige damit eindrucksvoll, wie die Funktion des „slate operators“ über rein organisatorische Aufgaben hinausgehe. Der Ausgangspunkt meines Beitrags ist die Überlegung, dass diese Beobachtung des *IndieWire*-Autors unter bestimmten Umständen auch auf die Filmklappe selbst zutrifft. Auch die Klappe kann ihre organisatorischen Funktionen überschreiten und einen ästhetischen Mehrwert stiften. Eigentlich fungiert sie im Produktionsablauf als logistisches Hilfs-

---

<sup>1</sup> Vgl. Soules 2015.

mittel, das Ordnung und Übersichtlichkeit im gedrehten Material stiftet. In bestimmten Fällen – die *INGLOURIOUS-BASTERDS*-Featurette wäre ein prägnantes Beispiel – taucht sie allerdings auch als Objekt *in* einem Film auf. Ihr operativer Charakter tritt dann in den Hintergrund und macht einer anderen Form der Anschaulichkeit Platz. War die Klappe zuvor ein Produktionsutensil mit klar festgelegten Funktionen, lässt sie als sichtbares Objekt in der Kadrierung das Bildmaterial des Films als etwas Ungeordnetes, Unbearbeitetes und Unfertiges in Erscheinung treten. Die Klappe vermag es, Filmbilder in eine umgekehrte ontologische Richtung zu lenken: Sie weist nicht von der Rohaufnahme zur fertig produzierten Einstellung, sondern vom fertigen Filmbild zurück zum Rohmaterial. Das Bild erscheint nunmehr als Teilstück einer weitaus größeren Bildmenge – als *footage*, und nicht länger als abgeschlossene ‚fertige‘ Einstellung. Die Klappe macht auf diese Weise eine Produktionswirklichkeit des Films *im Bild* anschaulich, ohne, dass dafür eine Außenperspektive jenseits der Aufnahme eingenommen werden müsste. Sie ist ein herausgehobenes Motiv, um über die Anschaulichkeit unterschiedlicher Felder des Filmischen nachzudenken, die ansonsten voneinander getrennt bleiben.

### **Doppelfunktion der Filmklappe**

Die Filmklappe ist ein technisches Hilfsmittel, dessen Geschichte bislang nicht wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Die Umstände ihrer Erfindung – sofern es überhaupt eine einzelne Erfindung gegeben hat – verlaufen sich im Anekdotischen und sind mutmaßlich eine Reaktion auf die technischen Herausforderungen, die bei der Produktion von Tonfilm ab den späten 1920er Jahren auftraten. Der australische Theaterbetreiber und Filmproduzent F. W. Thring gilt als erster, der um 1930 zwei Hölzer am Beginn einer Einstellung für einen scharfen Knall zusammenschlagen ließ.<sup>2</sup> Im Schnitt konnte das Geräusch exakt an den Moment angepasst werden, an dem die Hölzer auch im Bild aufeinandertrafen – und somit die separaten Ton- und Bildaufnahmen nachträglich synchronisiert werden. Der US-amerikanische Tontechniker Leon M. Leon soll diese Konstruktion kurze Zeit später mit der damals schon gebräuchlichen *slate* verschraubt haben<sup>3</sup>, einer beschreibbaren Tafel, die zu Anfang eines Takes als Orientierungshilfe für die Editor:innen kurz ins Bild gehalten wurde.

Damit erfüllt die Filmklappe seit ihren diffusen Anfangstagen zwei wichtige Funktionen: Zum einen dient sie als Synchronisierungshilfe für Bild- und Tonspur, zum anderen statet sie jede Aufnahme mit einer kodifizierten Signatur aus.<sup>4</sup> Die fortlaufenden Nummerierungen und Aufzählungen auf der Klappe bilden ein visuelles Pendant zu den Aufnahmelisten, die von der Continuity nach den Vorgaben der Regie und der Regieassistenten geführt werden. Mithilfe dieser Listen kann analoges, aber auch digitales Filmmaterial gezielt nach einzelnen Aufnahmen durchsucht werden, ohne die Aufnahmen noch einmal in voller Länge sichten

---

<sup>2</sup> Vgl. Fitzpatrick 2012: 452.

<sup>3</sup> Vgl. Ross o. J.

<sup>4</sup> Kuhn/Westwell 2012: 379–380.

zu müssen. Seit den frühen 2000er Jahren wird dieses Signatursystem noch um einen laufenden Timecode auf der Filmklappe ergänzt, der wiederum durch einen „master clock time code“ mit den Film- oder Videokameras und der Tonaufzeichnung synchronisiert wird.<sup>5</sup> Auch wenn dieser Timecode die Weiterverwendung der Aufnahmen noch stärker vereinfacht, erweitert er strenggenommen nur ein bereits etabliertes Signaturprinzip. Filmklappe und Continuity-Listen bilden schon weit vor der Digitalisierung der Filmproduktion eine Metadatenbank, die auf weiterverarbeitende Zugriffe durch bestimmte Produktionsbeteiligte ausgelegt ist.<sup>6</sup>

Die Filmklappe ist Eckpfeiler eines Systems, das die schnelle Auffindbarkeit einzelner Aufnahmen in einer potenziell unüberschaubaren Menge gedrehten und aufgezeichneten Bild- und Tonmaterials sicherstellen soll. Während in einzelnen Aufnahmen ansonsten alles Mögliche passiert, zu sehen und zu hören ist, produzieren korrekt geschlagene Filmklappen größtmögliche Eindeutigkeit. Die visuelle und akustische Entropie der Aufnahmen wird umgangen, um diese möglichst effizient weiter ver- und bearbeiten zu können. Ab einem bestimmten Punkt im Postproduktionsablauf werden die Filmklappen jedoch obsolet. Steht der Bildschnitt nach dem sogenannten *picture lock* fest, muss das aufgezeichnete Material hypothetisch nicht mehr nach weiteren Aufnahmen durchforstet werden. Die Filmklappen werden am Beginn oder, bei sogenannten ‚Schlussklappen‘, am Ende der ausgewählten Takes routiniert weggeschnitten, weil sie auf die profilmische Realität der laufenden Dreharbeiten verweisen und demnach die Entstehung einer geschlossenen filmischen Diegese potenziell unterminieren. Die für den Moment der Dreharbeiten so wichtigen Filmklappen werden hier zu einem filmischen Ausschluss, der sorgfältig getilgt wird, bevor die ausgewählten Aufnahmen die Form der intendierten Schnittfassung annehmen.

### Filmklappen als Bildobjekte

Mit Blick auf die Arbeitsabläufe im Schnitt ist die gefilmte Filmklappe also ein Anhängsel, das beim Zurechtstutzen der final ausgewählten Einstellungen irgendwann wegfällt. Im Regelfall sind die tausenden Klappen, die für eine gewöhnliche Filmproduktion geschlagen werden, im fertigen Film nicht mehr zu sehen. Unter bestimmten Voraussetzungen gelangt die Filmklappe aber doch wieder zurück ins Filmbild. Gerade weil sie wie kaum eine andere Produktionsgerätschaft *pars pro toto* für das Filmemachen an sich steht (und deshalb längst nicht mehr nur Teil professioneller Geräteparks ist, sondern als Replikat zu Dekorationszwecken auf zahllosen Bücherregalen und Fensterbänken herumsteht), taucht die Filmklappe etwa dann gut sichtbar in der Kadrierung auf, wenn Dreharbeiten dokumentarfilmisch eingefangen werden sollen. Making-of-Crews wird in Handreichungen etwa empfohlen, am Set

---

<sup>5</sup> Denecke/Denecke/Parra 2007.

<sup>6</sup> Durch die Möglichkeit, Daten zu einzelnen Aufnahmen automatisiert zu erfassen und um weitere Parameter zu erweitern, nimmt die Menge generierter Metadaten pro Aufnahme im digitalen Film allerdings prinzipiell zu (vgl. Atkinson 2018: 89).

auf jeden Fall Einstellungen vom Schlagen der Klappe zu drehen.<sup>7</sup> Die Filmklappe scheint also in besonderem Maße prädestiniert, Filmproduktion *anschaulich* zu machen. Sie verdichtet kleinteilige Vorgänge zu einem griffigen, wiedererkennbaren Bild bzw. zu einem Artefakt, das aus dem eigenen Wohnzimmer eine Brücke zur Welt des Filmmachens und zum kulturellen Mythos Hollywood schlägt.<sup>8</sup> Das Wissen, das die Filmklappe vermittelt, bezieht sich dabei nicht direkt auf technische Kenntnisse oder Fertigkeiten. In erster Linie handelt es sich um die Kompetenz, eine unübersichtliche Produktionssituation korrekt einzuschätzen: Wenn Filmklappen geschlagen werden, dann wird gedreht. In gängigen Making-ofs steht die geschlagene Filmklappe daher häufig am Anfang von Montagesequenzen aus *Behind-the-Scenes*-Aufnahmen, wo sie nicht nur eine konkrete Einstellung, sondern gleich ein ganzes Sammelsurium unterschiedlicher Produktionsansichten in Gang zu setzen scheint. Einige Regisseur:innen verwenden die Klappe darüber hinaus als Markierung ihrer eigenen Autor:innenschaft, indem sie – gut sichtbar in der Making-of-Kamera – am Set höchstselbst die Klappe schlagen.<sup>9</sup>

Spätestens an diesem Punkt fungiert die Klappe nicht länger als konkrete Signatur einer Aufnahme, deren Anschlussverarbeitung sie gewährleisten soll. Sie verliert ihre operative Hauptfunktion, Aufnahmen per Zahlen- und Buchstabenkombination auffindbar und sortierbar zu machen.<sup>10</sup> Was für Produktionsbeteiligte ein logistisches und organisatorisches Hilfsmittel war, stiftet nun eine informativ-produktionsästhetische Anschaulichkeit für ein Publikum, das nicht selbst an einem Film mitarbeitet und eher, so kann vermutet werden, an allgemeinen Informationen über Produktionsvorgänge interessiert ist.<sup>11</sup>

Wird die Filmklappe bewusst am Anfang einer Aufnahme im Bild belassen oder von einer anderen Kamera gezielt gefilmt, wird sie zu einem eigenständigen filmischen Bildobjekt – was die gängige Schnittpraxis normalerweise effektiv unterbindet. Im Verbund mit den übrigen sichtbaren Dingen, Menschen, Architekturen und Landschaften innerhalb einer Kadrierung nimmt sie jedoch eine recht eigenartige Position ein. Dies gilt insbesondere dann,

---

<sup>7</sup> Vgl. Barnwell 2019: 106.

<sup>8</sup> Vgl. Trope 2011.

<sup>9</sup> Ein bekanntes Beispiel ist Werner Herzog, der im Making-of *BURDEN OF DREAMS* (zum Film *FITZCARRALDO*, 1982) als Filmmacher mit dem Schlagen der Klappe die Aufnahme gewissermaßen signiert. Eine solche autor:innenschaftliche Geste wird noch gesteigert, wenn keine klassische Filmklappe, sondern Zettel und Stift verwendet und die eigenen Hände lapidar aneinander geklatscht werden. Dies ist etwa im Falle von *Éric Rohmer* in *FABRIQUE DU CONTE D'ÉTE* (2005, Françoise Etchegaray/Jean-André Fieschi, Making-of zu *CONTE D'ÉTE*, 1996) oder bei *Jean-Luc Godard* in *FILM CATASTROPHE* (2018, Paul Grivas, Making-of zu *FILM SOCIALISME*, 2010) zu beobachten.

<sup>10</sup> Das Bild der Filmklappe bewegt sich damit in der Nähe des „operativen Bildes“, wie es im Anschluss an Harun Farocki diskutiert wird (vgl. Hoel 2018). Filmklappen am Anfang einer Aufnahme sind Gebrauchsbilder, die in erster Linie ein begrenztes Set von Handlungen induzieren. Im Unterschied zu anderen operativen Bildern sind Filmklappen aber keine phantomhaften Bilder eines Maschinenhandelns. Sie richten sich nach wie vor an menschliche Betrachter:innen und müssen im herkömmlichen Filmproduktionsablauf von Menschen prozessiert werden.

<sup>11</sup> Vgl. Hediger 2005: 62.

wenn sie nicht nur als Emblem eines filmtechnischen Produktionsspektakels von einer zusätzlichen Making-of-Kamera eingefangen wird, sondern wenn die noch unbearbeiteten Rohaufnahmen vom Set, sogenannte *Rushes* oder *Dailies* gezeigt werden – inklusive der geöffneten Filmklappe, die, wie wieder und wieder in QUENTIN TARANTINO'S CAMERA ANGEL zu sehen, in den ersten Sekunden der Aufnahme ins Bild gehalten wird. In einer solchen Kadrierung gehört die Klappe kurzzeitig, manchmal nur für Sekundenbruchteile, zum visuellen Ensemble aller Elemente, die später zu diegetischen Bestandteilen der filmischen Welt werden. Ebenso schnell ist die Klappe aber aus diesem Ensemble wieder verschwunden. Jemand hält sie aus dem Off kurz in den Vordergrund des Bildes oder verschwindet mit ihr nach dem Klappen sofort wieder aus dem Bild. Die Geste des Klappen-Schlagens ruft damit ein produktionstechnisches Außen auf den Plan. Selbst wenn es, wie in verschiedenen Spielarten des Dokumentarfilms, keine fixe Trennung zwischen den Bereichen vor und hinter der Kamera gibt<sup>12</sup>, indiziert die Klappe im Bild stets die Präsenz einer ‚anderen Szene‘ im Off<sup>13</sup>, einer wenigstens momentan abgeschirmten, produktionsbezogenen Außenzone.

Ein solcher Außenbereich im *hors-cadre* des Bildes<sup>14</sup> weist andere Realitätsgefüge als der Innenbereich einer Kadrierung auf. Dies gilt insbesondere aus der Perspektive der Produktionsbeteiligten, deren Erleben der Realität der Filmherstellung markant von der Realität des Films abweicht, wie sie seine späteren Zuschauer:innen erleben. Ute Holl interpretiert die Filmklappe deshalb als Werkzeug, das eine Trennung zwischen innerfilmischen Wirklichkeiten und äußeren Produktionsrealitäten maßgeblich mit herstellt. Für sie wird die Filmklappe zum Instrument, das fortwährend eigenständige (potenziell fiktive) Zeit- und Wirklichkeitszonen aus der profilmischen Wirklichkeit ausschneidet.<sup>15</sup> Diese grenzmarkierende Eigenschaft der Filmklappe könnte ein Grund sein, weshalb sie bislang kaum als kinematografisches Objekt eigenen Rechts kommentiert wurde – obwohl auch andere Produktionsgerätschaften, darunter auch die Kamera und ihr Stativ, hinlänglich ins Interesse der Filmwissenschaft gerückt sind.<sup>16</sup>

Holl nennt Abbas Kiarostamis Kurzfilm *BE TARTIB YA BEDUN-E TARTIB* (MIT ODER OHNE ORDNUNG, 1981) als Beispiel, in dem durch bewusst zwischengeschnittene Klappen die Trennungs- und Ordnungsfunktionen der Filmklappe gezielt unterlaufen werden. Wenn Kiarostami Filmklappen in die Montage seiner Filme einfügt,<sup>17</sup> erzeugt er Umschlagpunkte, an denen eine Wirklichkeitsordnung in die andere kippt, Dokumentarisches und Fiktionales durcheinandergeraten und speziell der scheinbaren Evidenz und Anschaulichkeit der Klappe spürbar der Boden entzogen wird. Diesem Potenzial der Klappe möchte ich anhand von

<sup>12</sup> Vgl. Krautkrämer 2014: 118–119.

<sup>13</sup> Vgl. Bonitzer 1976: 17.

<sup>14</sup> Vgl. Aumont et al. 1992: 15–18.

<sup>15</sup> Vgl. Holl 2018: 128.

<sup>16</sup> Vgl. Böttcher et al. 2014.

<sup>17</sup> So etwa auch in *ZİR-E DERAKHTĀN-E ZEYTŪN* (QUER DURCH DEN OLIVENHAIN, 1994).

zwei Beispielen weiter nachspüren, die sich beide – anders als Kiarostami – mit ihren Klappen-Ansichten jedoch auf existierende Spielfilme beziehen. In beiden Fällen werden aus Ansichten der Filmklappe alternative Fassungen dieser Filme hergestellt. Das gedrehte Material tritt darin nicht als abgeschlossene Einstellung eines späteren Films, sondern zuvorderst als unbearbeitetes *footage* in Erscheinung.

### Klappen-Serien 1: KLAPS

Parallel zu Krzysztof Kieślowskis Spielfilmdebüt *BLIZNA* (1976) entstand ein fünfminütiger Kurzfilm unter dem Titel *KLAPS*. Der Film wirkt in der Rückschau wie die strukturelle Blaupause zur *INGLORIOUS-BASTERDS*-Featurette, denn auch hier werden hauptsächlich verschiedene Filmklappen zu den Aufnahmen von *BLIZNA* aneinandergereiht.<sup>18</sup> Zu sehen ist jeweils das Schlagen der Klappe, oftmals auch noch ein Teil des daraufhin einsetzenden Dialogs. Einige Takes werden sofort abgebrochen, weil sich zum Beispiel der Hauptdarsteller Franciszek Pieczka fluchend verhaspelt. Aber auch bei gelungenen Einsätzen wird zumeist schon nach wenigen Worten, mitten im Satz, zur nächsten Klappe geschnitten. Insgesamt präsentieren sich die nur sekundenlangen Schnipsel wie eine Auswahl aus den vielen Metern belichteten Materials, die von Kieślowskis Cutterin Krystyna Górnicka irgendwann im Arbeitsprozess von den ausgewählten Aufnahmen abgetrennt wurden. *KLAPS* ist eine Abfallcollage – als ob Górnicka am Schluss ihrer Arbeit noch einmal in den Mülleimer gegriffen und ein paar Handvoll weggeschnittener Filmmeter nachträglich zusammengeklebt hätte.<sup>19</sup>

Aus diesem Materialfundus lässt sich der Plot des Films *BLIZNA* kaum rekonstruieren. Die Reihenfolge der Klappen entspricht nicht der Szenenreihenfolge des Films, höchstens, aber auch das muss spekulativ bleiben, der Abfolge der einzelnen Drehtage. Die Geschichte des Baus einer Düngermittelfabrik in der polnischen Provinz ist nichts, was sich die Zuschauer:innen von *KLAPS* aus den kurzen Fragmenten zusammenreimen könnten; noch dazu gibt es einige Takes zu Szenen, die in der fertigen Schnittfassung von *BLIZNA* gar nicht enthalten sind. Der relativen Eindeutigkeit der Klappenbezeichnungen für Cutter:innen wie Górnicka steht die Uneindeutigkeit der kurzen Aufnahmen für die Zuschauer:innen gegenüber. Gleichwohl ist *KLAPS* nicht völlig frei von strukturierenden Momenten: Einige verpatzte Takes werden wiederholt, was an die „Bloopers“ in zeitgenössischen Komödienabspännen und „Deleted Scenes“ in DVD-Bonusmaterialien denken lässt.<sup>20</sup> Eine Reihe von Filmklappen bezieht sich auf die Szene einer öffentlichen Dorfversammlung; das Wiederholungsprinzip der Takes gibt einem Alten im Publikum die Möglichkeit, gleich mehrfach mit

<sup>18</sup> Ein neueres Beispiel für ein ähnliches Verfahren im Bereich populärer DVD-Bonusmaterialien ist der Kurzfilm *BROKEN FLOWERS. START TO FINISH* (2005, Jennifer Apel) zum gleichnamigen Film von Jim Jarmusch.

<sup>19</sup> Im Abspann von *KLAPS* wird das Kernteam der Produktion von *BLIZNA* als Regie-Kollektiv angegeben (Kieślowski wird zuerst genannt). Den eigentlichen Schnitt des Kurzfilms verantwortete Górnickas Assistent Eugeniusz Dmitroca.

<sup>20</sup> Vgl. Distelmeyer 2012: 90–92.

„Was ist das für ein Blödsinn“ auf den Satz eines Lokalpolitikers auf dem Podium zu reagieren. In anderen Klappen-Einstellungen sind im Off die Kommandos des Regieassistenten zu hören („Kamera ab!“, „Achtung!“, „Wir beginnen!“); auch der kurze Abspann wird von weiteren Off-Tönen des Teams begleitet („Ausschalten?“ – „Jetzt noch nicht!“). In diesen Tonfragmenten offenbart sich ein dezidiert spielerischer, unernster Umgang mit dem Material.

Noch charakteristischer als die abgehackten Sätze der Darsteller:innen ist auf der akustischen Ebene der Tonspur indes das Geräusch der fallenden Klappen. Mit dem immer wieder im Dialog zu hörenden polnischen „tak“ („ja“) verschmelzen die Ansagen der Kameraassistentin und das Knallen der schwarz-weiß-gestreiften Hölzer zu einem rhythmischen Staccato, das vom Titel des Kurzfilms, der puristisch einfach nur „Filmklappe“ bedeutet, noch einmal lautmalerisch zusammengefasst wird. Die Filmklappe wird in KLAPS demnach von ihrer operativen Ordnungsfunktion entbunden und stärker als Objekt mit eigenen ästhetischen Qualitäten interpretiert. Sie ist nicht länger lediglich ein organisatorisches Hilfsmittel, sondern tritt durch ihre Geräusche, ihre Optik und ihre Handhabung als eigenständiges kinematografisches Motiv in Erscheinung – insofern sie, nach Lorenz Engell und André Wendler<sup>21</sup>, *durch* ihre Eigenschaften *als* Ding die Einstellungen und Handlungsweisen des Kurzfilms KLAPS wesentlich mitbedingt und mitstrukturiert.

Durch die Gestaltung des Kurzfilms entlang der Längen und Geräusche der geschlagenen Klappen (und, teilweise, der Reaktionen der Beteiligten auf die Klappen) setzt eine graduelle De-Narrativierung und De-Diegetisierung ein. Die Fragmente von Einstellungen aus BLIZNA können durch die Klappen kaum als Ausschnitte einer diegetisch-fiktionalen Welt, das heißt „fiktivisierend“ im Sinne Roger Odins<sup>22</sup> gelesen werden; dennoch ist der visuelle Aufbau der Einstellungen des Films gut sichtbar in jeder Klappen-Aufnahme angelegt. Umgekehrt dokumentieren die Filmklappen zwar die konkrete Aufnahmesituation an den jeweiligen Sets, ohne aber automatisch den Blick auf einen versteckten Bereich „hinter den Kulissen“ der Dreharbeiten freizugeben. Produktionsbeteiligte tauchen höchstens punktuell an den Rändern einer Einstellung auf, ansonsten wird ein *hors-cadre* des Films BLIZNA nur akustisch durch die Stimmen der Aufnahmeleiter und Regieassistenten evoziert. Die Einstellungen mit den Klappen gehören damit einerseits bereits zu den Einstellungen von BLIZNA, andererseits aber noch zum Produktionsmoment des Films. Die kurzen Bildschnipsel sind keinem Bereich eindeutig und vollständig zuzuordnen. Dieses Schwanken oder Changieren der Filmklappen-Aufnahmen spielt auch in einem zweiten Beispiel eine Rolle, bei dem die Bearbeitung der Aufnahmen und ihr Drehzeitpunkt jedoch 57 Jahre auseinanderliegen.

<sup>21</sup> Vgl. Engell/Wendler 2009: 46.

<sup>22</sup> Vgl. Odin 1998: 259–161.

## Klappen-Serien 2: UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE

Im Sommer 1936 drehte Jean Renoir *UNE PARTIE DE CAMPAGNE*, eine Adaption von Guy de Maupassants gleichnamiger *Nouvelle*. Die Aufnahmen wurden abgebrochen und der Film blieb unvollendet, bis Renoirs Produzent Pierre Braunberger zehn Jahre später eine 40-minütige Schnittfassung des Films erstellte. 1962 überließ Braunberger die gesamten *Dailies* der *Cinémathèque française*, die sie 1993 zur Feier des hundertsten Geburtstags von Renoir wiederentdeckte. Der Filmemacher Alain Fleischer schnitt auf dieser Materialgrundlage Renoirs Film noch einmal neu, aber grundlegend anders als Braunberger. Die Akzentverschiebung wird schon im Titel von Fleischers Fassung deutlich: aus „Partie“ wurde bei ihm „Tournage“.

*UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE* ist doppelt so lang wie Braunbergers Schnittfassung, folgt aber in etwa derselben Einstellungsanordnung. Die längere Laufzeit ist das Ergebnis eines anderen Auswahlverfahrens: Die Braunberger-Fassung bemüht sich um eine Rekonstruktion im Sinne des Regisseurs, während Fleischer die Einstellungen als unbearbeitete *Dailies* zeigt. Manche Einstellungen sind Serien aus verschiedenen Takes, die Renoir drehen ließ, oder zeigen Wiederholungen derselben Aktion bei durchlaufender Kameraaufnahme. Es entsteht der Eindruck, teilweise tatsächlich den durchlaufenden Filmstreifen zu sehen, auf dem die einzelnen Takes belichtet wurden, inklusive des überschüssigen Materials. Der strenge Zugriff auf das gefundene Archivmaterial bedeutet auch, einige Einstellungen stumm zu zeigen, weil am Drehort möglicherweise kein Originalton aufgenommen wurde oder die entsprechenden Aufnahmen nicht erhalten sind. Und: Immer wieder sind die geschlagenen Filmklappen zu Beginn einer Aufnahme zu sehen.

Fleischers Arbeit ist ein Quasi-Remake des unfertigen Films. Während sich *KLAPS* hauptsächlich auf die entfernten Filmsekunden mit Ansichten der Filmklappe konzentriert, enthält Fleischers Film die bereits gefilmten Momente kurz vor Beginn einer geplanten Einstellung und die Einstellungen selbst, aus denen der Film später zusammengefügt werden sollte. Damit ist es möglich, *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* in Fleischers „Auswahl“ der *Dailies* (so der Vorspann) zu entdecken; aber *UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE* bietet Zugang zu diesem Film nicht ohne ein profilmisches *surround*, das Kameras und Tonaufnahme bei den Dreharbeiten notgedrungen mit eingefangen haben.

Die Filmkritik interessierte sich vor allem für die Möglichkeit, in *UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE* dem ‚Meister bei der Arbeit‘ zuzusehen (obwohl Renoir meist nur im Off zu hören ist) und damit einige Produktionsmythen kritisch überprüfen zu können (etwa den Grad an Improvisation am Set).<sup>23</sup> Tatsächlich macht sich der Regisseur und Nebendarsteller Renoir im gesamten Film immer wieder bemerkbar: Er ruft Set-Kommandos, lobt oder kritisiert die Schauspieler:innen, gibt letzte Anweisungen vor dem Beginn einer Spielszene oder albert, im Kostüm des Herbergsvaters Poulain, mit seiner Drehpartnerin herum. Fleischer scheint mit

---

<sup>23</sup> Vgl. Magny 1994.



seinem Projekt also eine bestimmte *Auteur*-Performance des Regisseurs Renoir zu rekonstruieren, bewegt sich damit aber durchaus noch im Bereich gängiger Making-of-Formate. Hier wie dort wird der Filmemacher in den Mittelpunkt gerückt; die Entstehung eines Films wird über seine künstlerischen Intentionen erzählt.<sup>24</sup>

Interessanterweise gehört das, was von der Filmproduktion in UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE tatsächlich zu sehen und zu hören ist, aber nicht ausschließlich zum physischen Wirkungskreis des Regisseurs Renoir, der die meiste Zeit gar nicht im Bild zu sehen ist. Deutlich wird dies wiederum durch die Filmklappe, die sich gemäß Fleischers Bearbeitungsmethode leitmotivisch durch den gesamten Film zieht.<sup>25</sup> Die Klappen wurden nicht nur von erwachsenen Kamera- und Regieassistenten, sondern streckenweise auch von Jungen im Gymnasialalter geschlagen, für die die Mitarbeit an Renoirs Set möglicherweise ein Ferienjob war. Ein Hupen diente als akustischer Marker für den Abbruch eines Takes; kurze Schwarzbilder signalisieren den Umbau der Kamera für ein neues Set-up. Zudem gibt es auch hier verpatzte Szenen, bei denen die Klappe immer wieder als Startschuss für die Performance der Darsteller:innen fungiert.

Wo in KLAPS die Filmklappen für eine alternative Strukturierung des Materials herangezogen werden und aus den Szenenabfällen einen neuen Kurzfilm entstehen lassen, enthält UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE also Serien gefilmter Zusätze vor und nach den geplanten Einstellungen, in denen sich Produktionsvorgänge wie das Schlagen der Klappe abspielen. Dieses ‚Mehr‘ an Film bei Fleischer ist nicht nur durch den Beginn oder das Innehalten im Spiel der Darsteller:innen als etwas anderes markiert als die Bilder, aus denen der Film UNE PARTIE DE CAMPAGNE normalerweise bestehen würde. Die Momente, bis Renoir durch sein Kommando die profilmische Performance vor der Kamera starten oder enden lässt, zeigen wiederholt auch Bewegungen der Kamera, darunter vor allem Schärfenverlängerungen, Schwenks oder kurze Fahrten. Häufig handelt es sich hierbei um Rekadrierungsbewegungen, um die Kamera von der Aufnahme der Filmklappe zu dem Punkt zu bewegen, an dem die eigentliche Einstellung beginnen soll. Die Rekadrierungen sind also durch äußere Produktionsumstände motiviert und noch nicht Teil der ‚eigentlichen‘ Kamerabewegung in der geplanten Einstellung. Sie wirken wie vorübergehende Suchbewegungen der Kamera, die eine bestimmte Bildkomposition noch nicht gefunden hat.

Derartiges Bildmaterial ist nicht in gleicher Weise mit Bedeutung aufgeladen wie die Teile der Aufnahmen, aus denen UNE PARTIE DE CAMPAGNE erstellt werden sollte. Der Schwenk der Kamera von der Klappe zu „Scène D, Numéro 4, troisième“ hinauf auf eine Baumreihe ist etwa eine grundlegend andere Bewegung als die direkt danach einsetzende Fahrt nach rechts, die den Blick auf den Gasthof Poulain freigibt. Der Schwenk ist eine rein funktionale Bewegung der Kamera, die Fahrt dagegen eine potenziell diegetische, weil sie als PoV-

---

<sup>24</sup> Vgl. Wortmann 2010.

<sup>25</sup> Dies registrierten auch die Redakteur:innen der *Cahiers du Cinéma*: Joël Magnys Besprechung des Films wurde mit üppigen *stills* umgeben, die vor allem Bildmaterial mit Filmklappen zeigen (vgl. Magny 1994).

Einstellung aus der Perspektive einer fahrenden Kutsche gelesen werden kann. Bewegungen wie der Schwenk entsprechen demgegenüber eher der „stumpfen Bedeutung“ („obtuse meaning“), die Brian Hu im Anschluss an Trinh T. Minh-ha und Roland Barthes bei bestimmten Veröffentlichungen von geschnittenen Szenen auf DVDs beobachtet.<sup>26</sup> Kamerabewegungen wie ein Schwenk in die gewünschte Kadrierung erzeugen Bedeutung ohne direkte ästhetische Einbindung in den geplanten Film, weshalb sie in der Postproduktion normalerweise der Schere zum Opfer fallen. KLAPS und UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE inszenieren eine Rückkehr gerade jenes *footage*, das solche „stumpfen“ Bedeutungen transportiert. Beide Projekte gewinnen aus den visuellen und akustischen Eigenheiten dieses Überschussmaterials neue filmische Strukturen, ohne dessen besonderen Bedeutungscharakter völlig auszublenden.

### Filmklappen-*footage*

Die Filmklappen ergeben keine Gegenerzählung. Sie begründen kein ästhetisches Manifest und transportieren keine künstlerische ‚Botschaft‘. In erster Linie verweisen sie auf eine besondere, ontologische Qualität des Bildmaterials. Die Filmklappen signalisieren, dass die Bilder keine fertigen ästhetischen Artefakte sind. An ihnen wird noch gearbeitet; sie werden am Set noch in die gewünschte Form gebracht. Was die Klappen im *footage* von KLAPS und UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE anschaulich machen, sind also Produktionsvorgänge. Doch dabei handelt es sich nicht um die Herstellung, die von einer Außenposition beobachtet wird. In der Umwandlung des Filmmaterials durch die Klappe kommt vielmehr eine Produktion zur Anschauung, die *im Bild* und *am Bild* selbst abläuft. Anders ausgedrückt: *footage* zeigt Arbeit an einem Bild *als* dieses Bild.

Wenn Filmklappen Filmbilder in einen Zustand von *footage* zurückführen, wird demnach eine eigene, interne Operativität des Filmbildes sichtbar. Das Filmbild tritt als Menge von Herstellungsoperationen auf, die an ihm ausgeführt werden, die es dabei aber selbst dokumentiert und als eigene Vorgänge wiedergibt. Dazu gehört nicht zuletzt das Schlagen der Klappe selbst. Auch diese Operation ist dem Bild nicht äußerlich. Sie findet bereits im „Innen“ der aufgenommenen Szene statt, wie Jan Philip Müller schreibt,<sup>27</sup> und damit, so soll hier argumentiert werden, auch im ‚Innen‘ des Bildes selbst.

Bilder von Filmklappen fungieren damit wie Kontaktpunkte zwischen Bereichen, die eigentlich ontologisch getrennt sind: die Ebene der Filmproduktion, des Filmtextes und der Filmrezeption. Die Klappe markiert das Zusammentreffen dieser Ebenen, und dies im Fall von KLAPS und UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE in Bildern, die nicht einfach nur eine Durch-

---

<sup>26</sup> Hu 2006: 501–502.

<sup>27</sup> Müller 2015: 318.

gangsstation des fertigzustellenden Films darstellen (wie es etwa der Begriff der „filmografischen Wirklichkeit“ nach Étienne Souriau<sup>28</sup> nahelegen würde). *Footage* ist ein eigener ontologischer Zustand des Films, in dem Produktion nichts ist, das vom Bild getrennt abläuft. *Footage* steht deshalb außerhalb von Unterscheidungen wie diegetisch und extradiegetisch, textintern und produktionsseitig oder, bei Souriau, profilmisch und filmografisch. Filmklappen sind ein *tool*, das diese Produktionsästhetik im Bild anschaulich macht.<sup>29</sup>

\*\*\*

## Über den Autor

Felix Hasebrink ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, wo er 2017 einen Master in Medienwissenschaft und Komparatistik abschloss. Sein Promotionsprojekt untersucht zeitgenössische Ästhetiken des ‚Making-of-Dokumentarfilms. Weitere Forschungsinteressen sind die Theorie, Geschichte und Ästhetik des Animationsfilms und spanisches Kino.

Kontakt: felix.hasebrink@ruhr-uni-bochum.de

## Filme

BE TARTIB YA BEDUN-E TARTIB (MIT ODER OHNE ORDNUNG, IR 1981, Abbas Kiarostami)

BLIZNA (DIE NARBE, PL 1976, Krzysztof Kieślowski)

BROKEN FLOWERS (USA/F 2005, Jim Jarmusch)

BROKEN FLOWERS. START TO FINISH (USA 2006, Jennifer Apel)

BURDEN OF DREAMS (USA 1982, Les Blank)

CONTE D'ÉTÉ (F 1996, Éric Rohmer)

FABRIQUE DU CONTE D'ÉTÉ (F 2005, Françoise Etchegaray/Jean-André Fieschi)

FILM CATASTROPHE (F 2018, Paul Grivas)

FILM SOCIALISME (F 2010, Jean-Luc Godard)

FITZCARRALDO (BRD/PER 1982, Werner Herzog)

INGLOURIOUS BASTERDS (USA/D 2009, Quentin Tarantino)

KLAPS (PL 1976, Krzysztof Kieślowski et al.)

QUENTIN TARANTINO'S CAMERA ANGEL (USA 2009, o.R.)

---

<sup>28</sup> Souriau 2020: 59–60.

<sup>29</sup> Ich danke Thomas Ochlast und Marion Biet für ihre Hilfe beim Umgang mit dem polnischen Originalton von KLAPS und dem französischen Originalton von UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE.

UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE (F 1994, Alain Fleischer)

UNE PARTIE DE CAMPAGNE (EINE LANDPARTIE, F 1936/46, Jean Renoir)

ZĪR-E DERAKHTĀN-E ZEYTŪN (QUER DURCH DEN OLIVENHAIN, IR 1994, Abbas Kiarostami)

## Literatur

Atkinson, Sarah (2018): *From Film Practice to Data Process. Production Aesthetics and Representational Practices of a Film Industry in Transition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aumont, Jacques/Bergala, Alain/Marie, Michel/Vernet, Marc (1992): *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.

Barnwell, Robert G. (2019): *Guerrilla Film Marketing. The Ultimate Guide to Branding, Marketing and Promotion of Independent Films & Filmmakers*. New York/London: Routledge.

Bonitzer, Pascal (1976): *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Böttcher, Marius/Göttel, Dennis/Horstmann, Friederike/Müller, Jan Philip/Pantenburg, Volker/Waack, Linda/Wuzella, Regina (Hg., 2014): *Wörterbuch kinematografischer Objekte*. Berlin: August Verlag.

Dennecke, Henry Michael/Dennecke, Celia M./Parra, Charles (2007): *Time Code Slate System and Method. United States Patent No. US 7,200,320 B1*, 03.04.2007. <https://patentimages.storage.googleapis.com/e6/08/cc/9377e28b064b4e/US7200320.pdf>, letzter Zugriff: 10.10.2022.

Distelmeyer, Jan (2012): *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin: Bertz + Fischer.

Engell, Lorenz/Wendler, André (2009): „Medienwissenschaft der Motive“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1:1, S. 38–49.

Fitzpatrick, Peter (2012): *The Two Frank Thrings*. Victoria: Monash University Publishing.

Hediger, Vinzenz (2005): „Making movies is like making cars, only more fun“. In: Christian W. Thomsen/Angela Krewani (Hg.): *Hollywood. Recent Developments*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, S. 56–62.

Hoel, Aud Sissel (2018): „Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory“. In: Luisa Feiersinger/Kathrin Friedrich/Moritz Queisner (Hg.): *Image – Action – Space: Situating the Screen in Visual Practice*. Berlin: de Gruyter, S. 11–27.

Holl, Ute (2018): „Mit ohne Ordnung. Kontingenzproduktion als Strategie des Dokumentarischen (am Beispiel Abbas Kiarostami)“. In: Elisabeth Büttner/Vrääth Öhner/Lena Stölzl (Hg.): *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 111–132.

Hu, Brian (2006): „DVD Deleted Scenes and the Recovery of the Invisible“. In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 20:4, S. 499–508.

Krautkrämer, Florian (2014): „Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6:2, S. 113–126.

Kuhn, Annette/Westwell, Guy (2012): „Slate“. In: dies. (Hg.): *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 379–380.

Magny, Joël (1994): „„Partie de campagne“, deuxième!“ In: *Cahiers du Cinéma* 479/480, S. 120–124.

Müller, Jan Philip (2015): „Audiovision und Synchronisation. Sehen, Hören und Gleichzeitigkeit in Anordnungen vom Observatorium über psychologische Experimente bis zum Tonfilm im 19. und 20. Jahrhundert“. Dissertation, Weimar. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15459>, letzter Zugriff: 10.10.2022.

Odin, Roger (1998): „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 259–275.

Ross, Kerry (o. J.): „Leon M. Leon Mini Biography“. In: *IMDb*, <https://www.imdb.com/name/nm0502499/bio>, letzter Zugriff: 10.10.2022.

Soules, Conor (2015): „Watch: Here’s Why Slate Operators Matter (And Why Quentin Tarantino’s is so Great)“. In: *Indiewire*, 09.06.2015. <https://www.indiewire.com/2015/06/watch-heres-why-slate-operators-matter-and-why-quentin-tarantinos-is-so-great-61137>, letzter Zugriff: 10.10.2022.

Souriau, Étienne (2020): „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]“. In: ders.: *Das filmische Universum. Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 51–66.

Trope, Alison (2011): *Stardust Monuments. The Saving and Selling of Hollywood*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.

Wortmann, Volker (2010): „DVD-Kultur und ‚Making of‘. Beitrag zu einer Mediengeschichte des Autorenfilms“. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 001|2010, S. 95–108. [https://www.rabbiteye.de/2010/1/wortmann\\_dvdkultur.pdf](https://www.rabbiteye.de/2010/1/wortmann_dvdkultur.pdf), letzter Zugriff: 10.10.2022.