

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 369

Artikel: Dekor und Reduktion : wie der Film über seine Ausstattung kommuniziert
Autor: Waack, Linda
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862930>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dekor und Reduktion

Linda Waack

ist Filmwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin.
Sie forscht zur Geschichte des kleinen Films,
zu kinematografischen Objekten und zu feministischer Filmtheorie.

Wie der Film über seine Ausstattung kommuniziert

Im Ausstattungsfilm ist weniger nicht mehr. Das lässt sich eindrücklich am Beispiel von Dominik Grafs [Die geliebten Schwestern](#) zeigen. Graf stellt das Dekor nicht in den Dienst der Figuren, sondern gibt ihm eine grössere Rolle. Über die Ausstattung kommt etwas Drittes ins Spiel, das alle Beziehungen zwischen den Figuren dynamisiert und das geschlossene System des Kostümfilms aufbricht.

Es stimmt nicht, dass weniger mehr ist. Es gibt eine Grenze, unter der ist weniger einfach weniger. Das gilt für die Ausstattung von Jugendzentren oder Schulen, von Seminarräumen oder Arbeitsstellen, das gilt generell fürs Einkommen. In gut ausgestatteten Räumen zu leben, neben gut ausgestatteten Menschen, macht nicht alles, aber vieles um vieles leichter. Das ist vielleicht der Grund, warum mich der Ausstattungsfilm fasziniert. Hier wird den Figuren Halt gegeben durch die Dinge, mit denen sie umgeben sind. Ich denke zum Beispiel an *Christian Petzolds Barbara*, in dem die Liebe zwischen der Provinzärztin und dem Provinzarzt obsiegt, aber auch ein bürgerliches Interieur – eine Villa mit offener Wohnküche, von der aus Barbara barfuss in den Garten gelangt. Man kocht Ratatouille, das Gemüse stammt von nebenan: eine Vision vom besseren Leben, die aus der Zukunft freistehender Kücheninseln in die Film-DDR hinüberweht.

«In den Dekors selbst sollte die Persönlichkeit der betreffenden Figur auch zum Ausdruck kommen», schreibt *Gerhard Midding* Mitte der Neunzigerjahre. So weit würde ich heute nicht gehen, denn nicht immer stehen Figur und Dekor in einem Äquivalenzverhältnis, nicht immer ist die Aussenwelt Ausdruck einer Figuren-Innenwelt. Bisweilen triumphiert die Ausstattung ästhetisch und kommt doch gegen die Abwärtsbewegung der Figuren nicht an. Etwa in *Yasujirō Ozus Tokio in der Dämmerung*, in dem die schöne Geometrie der Innenräume der emotionalen Haltlosigkeit, die sich in ihnen breitmacht, nicht die Stirn bieten kann.



Die geliebten Schwestern (2014)

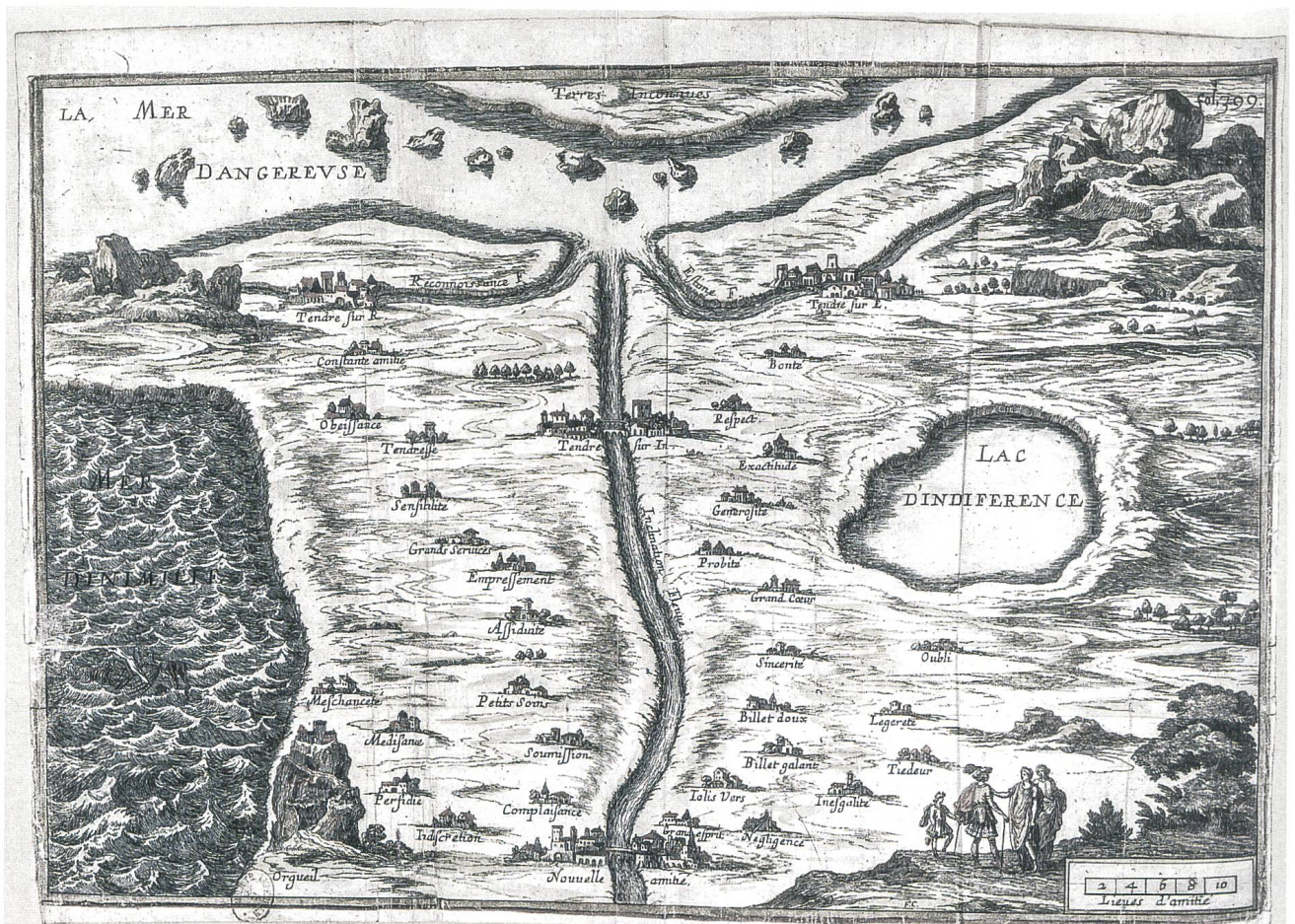




L'Apollonide (Souvenirs de la maison close) (2011) Regie: Bertrand Bonello



Die geliebten Schwestern (2014)



Die «carte de Tendre» nach Madeleine de Scudéry

Es stimmt: Ich will im Kino wohnen. Während sich der Raum um mich herum in einen entleerten Schaukasten nach dem Vorbild japanischer Aufräumkunst verwandelt, der einen sozialen Status – welchen? – ausdrücken soll und dabei zugleich eine gefühlte Mittellosigkeit verdeckt, beneide ich die Protagonistinnen in Dominik Graf's *Die geliebten Schwestern* um die Lebendigkeit ihrer Inneneinrichtung. Hier scheint es nur um eine Frage zu gehen: Stellen wir die Blumen ins Vorder- oder Hinterzimmer? Codes, Kosenamen, Kostüme, Stoff und Takt: Der filmischen Welt, welche die drei Liebenden Caroline, Charlotte und Fritz teilen, ist es erlaubt, an ästhetischen Regeln orientiert zu sein. Das Dekor arbeitet mit und bringt mehr als die Persönlichkeit der Figuren zum Ausdruck – es handelt sich vielmehr um einen Film, der über seine Ausstattung kommuniziert. Das heisst, dass der Film seinem inneren Aufbau, seinen ästhetischen Gesetzen, äusserlich zur Gestalt verhilft.

Die geliebten Schwestern ist eine Dreiecksgeschichte, nicht nur auf der Ebene der Narration, sondern auch auf der Ebene der Gestaltung. Das Dreieck bildet eine geometrische Grundfigur, die immer wieder im Bild aufscheint: als lilienförmiges, dreifarbiges Fenster in einer Buchdruckerei, als verzerrtes Dreieck einer Guillotine, als symmetrische Maserung einer Tapete in einem erinnerungswürdigen Hotelzimmer. Die Lilie, bei der ein Blatt aufgerichtet ist und von einem nach rechts und einem nach links sich neigenden Blatt flankiert wird, ist als visuelles Motiv durchgehalten und steht für den Versuch, die Drei als ästhetische Figuration auszufalten. Lokalisiert ist dieser Versuch in der frühkapitalistischen, resthöfischen Gesellschaft der Sattelzeit, jener Epochenchwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne, in der die historische Poetik ihre Hochblüte erlebt, sich das Denken am Beginn neuer Konsumformen einer noch unbekannteren Zukunft zuwendet, sich das Neue als Neues denken lässt.

Legenden der Leidenschaft

Eine Behauptung des Films: Auch in der Liebe ist weniger nicht unbedingt mehr. «Two's company, but three's a couple», schreibt der Psychoanalytiker Adam Phillips, und vorschnell lässt sich schliessen, das Paar werde hier von der Position des Dritten aus gedacht. Das Paar braucht den, die, das Dritte als konstitutives Aussen. Aber es ist komplizierter. Denn drei sind mehr als zwei – sind vielmehr drei mögliche Konstellationen, drei mal zwei. Phillips' Meditationen über Monogamie sind Befragungen der Paar-Ontologie, wie sie im Kino vielfach durchkreuzt wird. Hier ist man nicht zu zweit, auch wenn man manchmal zu zweit hingeht. Sender – Botschaft – Empfänger: Das Kino scheint operativ näher an der Drei als an der Zwei. Jedenfalls hat es die Ménage-à-trois immer wieder zum Gegenstand gemacht, von François Truffaut's *Jules et Jim* über Tom Tykwers *Drei bis hin zu Graf's Die geliebten Schwestern*. Wie das gehen soll mit der Liebe zu dritt, wird im Film gleich zu Beginn skizziert. Bei seiner Ankunft in Weimar fragt Friedrich Schiller Charlotte von Lengenfeld nach dem Weg, wobei er zur Orientierung

die Grundstruktur des Orts mit einem Stock in den Boden ritzt. In wenigen Strichen entsteht der Grundriss einer Liebesarchitektur, eine Karte mit drei Punkten, die sich imaginär zu einem gleichseitigen Dreieck verbinden lassen. Entwickelt wird in dieser ersten Begegnung der erste gemeinsame Code. Wir dürfen zusehen bei der Zeichenbildung des Films. Grafisch, in einem Dominik Graf'schen Sinn, bahnt sich eine Geometrie an. «Die zwei Schwestern und der junge Mann haben sich wie in einem gleichseitigen Dreieck gefunden», erklärt später die Erzählerstimme aus dem Off. Eine Einstellung aus der Aufsicht hält die Skizze länger im Bild, als es die Erzählung verlangen würde und unterstreicht damit ihre Bedeutsamkeit – die feste Kadrierung gibt ihr etwas Ledernes, Handfestes.

Im Filmverlauf wird die Karte dann zum manifesten Gegenstand ausgebaut, zu einem properen Prop. Caroline von Beulwitz faltet sie an einem Fenster einer Buchdruckerei lehnend dekorativ aus. Es handelt sich um die berühmte *carte de Tendre* aus dem ersten Band von *Madeleine de Scudéry's* umfangreichem Romanwerk «Clélie». Zunächst ein Requisit mit Zeitkolorit, kommen der Karte im Film zahlreiche Funktionen zu. Das Kapitel «La carte de Tendre» samt eingefügter Landkarte mit topografischen Bezeichnungen illustriert als historischer Bestseller jene ideale Liebesvorstellung gebildeter Frauen der Zeit, die auch der Film verhandelt. Der kartografisch angelegte Entwurf dieser *amitié amoureuse*, das Land der Zärtlichkeiten, ist in Provinzen geteilt und jedem Gefühl sein bestimmter geografischer Name und Platz gegeben. Für Madeleine de Scudéry verkörpern die verzeichneten Städte verschiedene Arten von *tendresse*, Zärtlichkeit, Wertschätzung und Dankbarkeit. Innerfilmisch erinnert die Karte an die Skizze im Sand, die zu Beginn gezeichnet wird. So hat die Karte von Madeleine de Scudéry drei Hauptstädte, ähnlich den drei Punkten, die Schiller zur Orientierung in Weimar vermerkt. Von der Karte leitet der Film über zum Bild der Lilien auf einer Tapete. Die durch die Schnittfolge gestiftete Verbindung verdichtet sich über den Gleichklang: Clélie und Lilie – dann auch über die Lilie als Symbol der Hingabe. Die Lilie verweist mit deutlicher Dreizahl ihrer Blütenblätter auf die Dreieinigkeit – der Film springt förmlich im Dreieck.

Filmhistorisch ist diese Karte kein Neuland. So eröffnet Louis Malle's *Les amants* von 1958 mit einem Close-up auf Madeleine de Scudéry's «La carte de Tendre». Auch hier dient das Liebesmodell, das die im *Grand Siècle* üblichen Gegensätze von *passion* und *raison* verbindet, als Referenztext. Mit Madeleine de Scudéry's Karte wird eine Vorstellung von menschlicher Freiheit und Selbstbestimmung ins Spiel gebracht, die sowohl in der Ehe als auch in der Libertinage Formen der Unterdrückung erkennt. In «Clélie» folgt die Liebe einem dreistufigen Modell und wird mit moralischen Qualitäten wie Aufrichtigkeit, Aufmerksamkeit, gegenseitiger Wertschätzung und Verlässlichkeit verbunden, die sich im Takt äussern. Wenn François Truffaut über *Les amants* schrieb, es sei «ein aufregender Film, frei, intelligent, von perfektem Takt und absolutem Geschmack», so sind damit Ideale einer Konversationskunst aufgerufen, wie sie im

19. Jahrhundert gepflegt wurde. Nahegelegt wird eine Orientierung des Films an den ästhetischen Regeln höfischer Kultur, die auch in *Die geliebten Schwestern* zugrunde liegen. Beide Filme weisen mit der Karte ein auf Takt und Geschmack zielendes Kompositionsprinzip aus – das Prop steht auch für die Proportionenlehre des Films.

Regel und Abweichung

Die Kartografie der Liebe – als Triangulation – beginnt mit einem Übertritt. Charlotte von Lengenfeld begehrt schon in der ersten Begegnung mit Schiller eine empfindliche Verletzung der Konvention – das Parlieren aus dem offenen Fenster hinaus. Dabei werden bereits wichtige Fragen gestellt: Wie kommt man hinein ins Liebesdreieck? Woran orientiert man sich? Und braucht es dazu nicht strategischen Scharfsinn? Der Film bricht und erfüllt im kurzen Dialog das ästhetische Ideal einer Konversationskunst, wie sie in der höfischen Frauenliteratur bei Madeleine de Scudéry kultiviert wird. In «Conversations sur divers sujets» von 1868 schreibt sie: «Die Hauptregel lautet: Sage niemals etwas, das gegen den Takt verstößt. [...] Und obwohl der Takt absolut unentbehrlich ist, um niemals etwas Deplatziertes zu sagen, muss die Konversation so frei aussehen, als ob sie auch nicht den geringsten Gedanken zurückweise, als ob man alles sage, was einem die Phantasie eingibt.» Der poetologische Auftrag lautet in etwa: Regel und Variation – alles ist erlaubt, solange es richtig eingesetzt und am Platz ist. Gesetze sind so lebendig zu handhaben, dass ihr hintergründiges Wirken kaum in Erscheinung tritt.

Eine Szene von Schillers Ankunft bei den Schwestern in Rüdesheim ist nach diesem Modell der Konversationskunst gebaut. Sie offenbart den Anteil, den die materielle Kultur, das Dekor, dabei hat. Die Schwestern arrangieren Blumen im Zimmer und Bücher auf einem Tisch, wo sie wie spontan abgelegt wirken. Eine Uhr gibt rhythmisch den Takt an, das Gespräch wird vorskizziert und vollzieht sich doch spontan, weil Schiller einen Tag zu früh kommt. «In diesem Verstande also, möchte ich, dass man niemals wisse, was man sagen wird, und trotzdem immer genau weiss, was man sagt», heisst es bei Madeleine de Scudéry. Geschmacksregeln werden dabei nicht nur in Bezug auf Gesprächsführung vermittelt, sondern gelten auch für Kleidung, Einrichtung und andere Gewohnheiten. Entsprechend wird Schillers Taktgefühl bei seiner Ankunft an der Qualität seiner Französischkenntnisse sowie an seinem Erscheinungsbild gemessen.

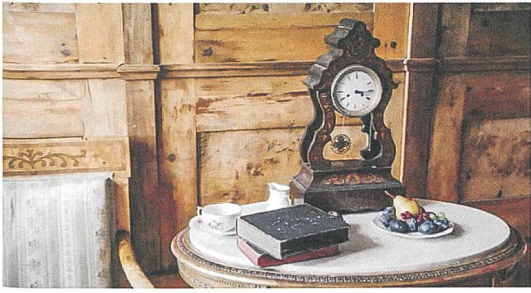
Innerfilmische Aussteuer und extrafilmische Ausstattung gehen dabei eine Koalition ein. Der Film verhandelt Fragen des Budgets und inventarisiert. Er rechnet auf, wie viel Porzellan noch im Schrank ist, lässt die Schwestern durch ein abgebranntes Haus gehen und die verlorenen Gegenstände und Arrangements erinnern, lässt imaginär auferstehen, was wo gestanden hat. Die Ausstattung bekommt eine existenzielle Dimension: Wer vermag was in eine Ehe einzubringen? Reicht es, um der Lebensführung gerecht zu werden? Am Ende wird nicht nur die Konvention geopfert,

sondern auch das Porzellan. Mitten in einem Kammerkonzert lässt Charlotte die letzten Teller zu Bruch gehen, die ihre Sorgenfreiheit nicht länger garantieren können. Zuletzt schmeisst auch der Film seine Ausstattung über Bord, und zwar nicht, indem er sie fulminant vernichtet, wie das etwa *Titanic* tut, wenn alle handgeprägten Teller am Ende aus dem Regal kippen, sondern indem er seine Gestaltungselemente in einer einzigen Einstellung zurückruft.

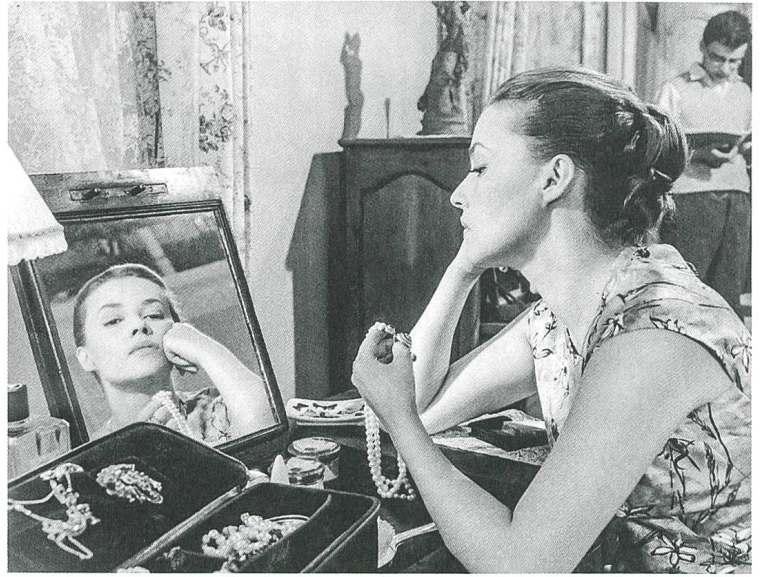
Decor-Reduction-Shot

Die Regelpoetik von *Die geliebten Schwestern* wird vor allem in jener Einstellung deutlich, in der das sorgfältig rekonstruierte Weimar der Weimarer Klassik plötzlich einem zeitgenössischen weichen muss. Kurz vor seinem Ende schaltet der Film eine Aufnahme des heutigen Schillerhauses ein und verlässt für einen Moment die Ebene des Kostümfilms. Durch den Bildausschnitt schlendern Passant_innen in neutral beleuchteter Alltagskleidung von heute. Dieser kalte Entzug des Dekors im Einstellungswechsel scheint zunächst zu sagen: Etwas ist verloren gegangen, als wir die Funktionsjacke erfunden haben. Aber was eigentlich? So ein *decor-reduction-shot* ist für den jüngeren Kostümfilm gar nicht unüblich. Ähnliches findet sich in *Bertrand Bonellos L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)*, der ebenfalls zum Ende hin eine Einstellung aus dem Ärmel schüttelt, in der die ganze Stofflichkeit des luxuriösen Bordells des Jahres 1900 dem heutigen Pariser Strassenstrich geopfert wird. Auffällig ist, dass es sich in beiden Fällen nicht um die letzte Szene des Films handelt, der Film sich also nicht chronologisch auf eine Gegenwart oder Zukunft hin öffnet, sondern ein anachronistisches Element quer einschiesst. So könnte man frei nach Madeleine de Scudéry hier weniger einen Bruch mit der Konvention vermuten als deren gekonnte Variation. Alles ist erlaubt, solange es richtig eingesetzt und am Platz ist.

Wenn Graf zuletzt eine realistische Einstellung des zeitgenössischen Weimars einfügt, präsentiert es sich zwar als Welt, die aufgrund der gestiegenen Frequenz der Warenzirkulation jeglichen Geschmack eingebüsst zu haben scheint. Zum anderen aber leistet der Film sich damit einen Ausbruch aus dem starren Korsett des Kostümfilms und spielt über den Anachronismus Elemente ein, die in der geschlossenen Konstruktion der Weimarer Klassik verdrängt bleiben würden. Ähnliches geschieht, wenn der Film kinematografisch mit Zooms operiert oder eine schrille Typografie im Zwischentitel nicht scheut. Angedeutet wird diese Poetologie der lebendigen Mischform auf diegetischer Ebene, wenn Charlotte von Beulitz und Friedrich Schiller gemeinsam an einem Roman schreiben und den Wechsel von der indirekten Rede hin zur direkten diskutieren. Sie geben damit ein Statement gegen die Einheitlichkeit der Form ab. Die Ausstattung, die über einen längeren Zeitraum eine homogene Zone Film herstellt, in die nur Pferdegetrappel und Spätsommerwiesen Einlass finden, wird genau da, wo der Film nicht länger dicht macht, in ihrer Schönheit vorgeführt.



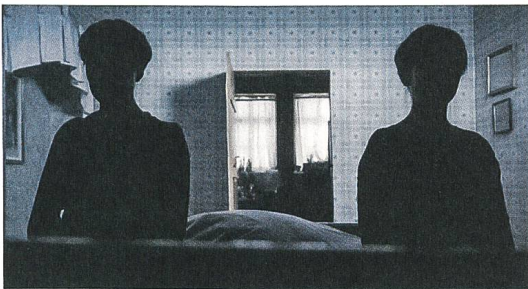
Die geliebten Schwestern (2014)



Les amants (1958) Regie: Louis Malle, mit Jeanne Moreau



Les amants (1958) Jean-Marc Bory, Jeanne Moreau, Alain Cuny



Die geliebten Schwestern (2014)



Die Reduktion des Dekors entspricht also einer Verweigerung des Ausschlusses, um die es auch auf narrativer Ebene geht. Das Dreierpaar ist für den Film interessant, weil es seine Gesetze – seine poetologischen Regeln – selbst erst finden muss, verlangt doch alles eine präzise, bisher unbekannte Choreografie, eine Anordnung der Dinge, einen Code, der so zerbrechlich ist, weil er sich selbst nicht zu bewusst zeigen darf.

Der Teufel steckt im Dekor

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Frage, wie ein Film über seine Ausstattung kommuniziert, oder besser: sich äussert. Dabei lag mir der Gedanke eher fern, diese Äusserung auf das Problem menschlicher Persönlichkeit zu beziehen oder in den Dienst einer Figur zu stellen. Am Beispiel von Dominik Grafs *Die geliebten Schwestern* lässt sich vielmehr zeigen, wie im Dekor Kompositionsprinzipien zum Ausdruck kommen. Als Beispiel kann das Dreieck als geometrische Grundfigur dienen. Mag es fraglich erscheinen, ob eine Skizze im Sand bereits als Dekor gelten kann, lässt sich die ausgefaltete Carte de Tendre hingegen bedenkenlos zur Grundausstattung des Films zählen. Denn mit jener Karte übernimmt Dominik Graf von Madeleine de Scudéry nicht nur ein Motiv. Vielmehr reichert die Karte der Schriftstellerin den Film um ein ästhetisches Koordinatensystem an, nämlich die Regeln der Konversationskunst, wie sie in der höfischen Frauenliteratur des 19. Jahrhunderts vermittelt wurden. Wenn der Film *Caroline von Beulwitz* unter dem Pseudonym Agnes von Lilien einen Fortsetzungsroman à la «Clélie» schreiben lässt, so ist das darüber hinaus auch eine Emanzipationsgeste hinsichtlich der Entscheidungsfreiheit seiner Frauenfigur. Über die Karte als Ding-Zitat aus *Les amants* wird so in *Die geliebten Schwestern* ein spezifischer Liebesentwurf vertreten. Beiden Filmen geht es um die Darstellbarkeit einer dritten Option jenseits von Ehe und Libertinage. Müssen sich heute, wie *Bini Adamczak* in ihren Arbeiten zeigt, Versuche der Entmachtung von Paar-Monogamie den Vorwurf gefallen lassen, dass auch die Abschaffung der Monogamie als Ausdruck von Patriarchat, Zweigeschlechtlichkeit oder Heterosexualität «einer Liberalisierung des Marktes dient» – die somit «Abbau von Schutz, bei gleichzeitiger Ausweitung der Konkurrenz ist» –, scheint Graf ein anderes Modell vorzuschlagen. In *Die geliebten Schwestern* geht es um die Suche nach einer Alternative, in der nicht ein Konkurrenzprinzip herrscht, sondern ein Äquivalenzprinzip, ein Prinzip der Gleichheit wie in einem gleichseitigen Dreieck.

Als Muster wird Madeleine de Scudérys Vorstellung von menschlicher Selbstbestimmung ins Spiel gebracht, eine Idee von Takt und Geschmack, die im Zwischenraum von Regelbewusstsein und Improvisation siedelt. Schiller/Graf erfinden in ähnlicher Absicht eine ungelenke Schreibtechnik. Schiller schreibt seine Briefe an die Schwestern mit beiden Händen zeitgleich und in gleichem Wortlaut; keiner soll mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, mehr Wörter oder mehr Zeit. Diese Verpflichtung zur Gleichheit des Einsatzes

legt offen, dass es hier weniger um ein ökonomisches als um ein formales Prinzip geht. Das abschliessende Bild von Lene und Lotte am Krankenbett, wo aufgrund einer Scherenschnittoptik weder die Zuschauer_innen noch Schiller die Silhouetten der Schwestern unterscheiden können, birgt in diesem Sinne keine Gefahr repressiver Vergemeinschaftung oder Gleichmachung, sondern ist eine visuelle Formel für Gleichwertigkeit. Nicht binär, sondern triangulär behandelt der Film seinen Liebesfall letztlich als Frage nach der ästhetischen Gestaltung. Monogamie und Promiskuität sind dabei keine Gegenpole, sie bilden vielmehr ein und dieselbe Facette desselben Idealismus. Argumentativ geht es nicht um zwei Optionen, sondern um drei. Durchgehalten als Möglichkeit verweigert der Film die Endgültigkeit eines Ausschlusses, der immer dann stattfindet, wenn (nur) zwei sich finden.

Ästhetisch weist der Film – und das ist die Pointe – dann auch die Geschlossenheit der Konstruktion Kostümfilm respektive die Entscheidung «Kostümfilm oder nicht?» zurück. Wenn die Funktionsjacke das Kostümbild des Films einmal kurz durchkreuzen darf, zeugt das nicht von einem kulturpessimistischen Ressentiment und folgt nicht allein einem melodramatischen Moment, der dem, was verloren ist, Ausdruck verleiht. Vielmehr zeugt es von der Offenheit eines Konstruktionsprinzips, das eher mehr als weniger zu integrieren vermag.

KINO IM KOPF?



filmdienst.de
WISSEN WAS WIRKLICH LÄUFT



CROSSING EUROPE

filmfestival linz // 25 – 30 april 2018

www.crossingEurope.at