

Filmregisseurin
und -editorin
Yoko Ono auf
dem Boden des
Schneideraums.



Die poetische Verkettung der Bilder

Christine N. Brinckmann

*Each image seems to float on a sea of
possible associations, never truly coming
down on the side of a definitive one.*

(David Ehrenstein 1984, 54)

Es versteht sich, dass jede Verkettung von Bildern Auswirkungen auf das einzelne Element hat: Sie zeigt, worauf die Bilder hinauswollen, macht sie rückwirkend eindeutiger; zeigt, was ihnen noch fehlte, komplettiert sie; betont oder zentriert gewisse Informationen, verstärkt oder verdoppelt sie; lässt sie als Glied einer Reihe erscheinen oder als Pol einer Binarität; stellt sie richtig, repariert Missverständnisse, erklärt das vorangehende Bild zum Fundament der folgenden – oder gerade nicht.

In Spielfilmen dient die Verkettung fast immer der linearen Entwicklung, die nach kausalen Prinzipien und der Chronologie der Ereignisse strukturiert ist. Hier liegen die Montageprinzipien im Wesentlichen auf der Hand – jedenfalls was die Verkettung der Bilder betrifft (der Ton geht oft eigene Wege). Auch hier kann eine Einstellung die vorherige verdeutlichen, steigern, Lügen strafen, kann Kontraste setzen, variieren oder verrätseln. Doch der eigentliche Motor und Vektor der Montage ist die Fortentwicklung einer Geschichte, die aus der einen oder anderen Perspektive für die Zuschauer augenfällig werden soll. Eben daraus folgt auch die vielbeschworene «Unsichtbarkeit» des Schnitts: Das sogenannte *Continuity Editing* gehorcht intuitiven wie konventionalisierten Regeln, erfüllt klare Funktionen; jeder Schnitt hat einen ersichtlichen Sinn, erbringt einen dramaturgischen Mehrwert. Und weil die Schnitte einleuchten und mühelos verständlich

sind, erscheinen sie «unsichtbar».¹ Sichtbar im narrativen Film sind nur die Brüche und Sprünge, die ihrerseits aus einer Erzählintention resultieren, die das Drehbuch vorgibt: der Intention, Zäsuren zu setzen.

Zwei Stadien sind bei der Montage zu unterscheiden. Zum einen die Gesamt- oder Makrostruktur, die den Rohschnitt bestimmt und festlegt, was in welcher Reihenfolge vorkommt. Ebenso wichtig – und die eigenste Aufgabe der Cutter – ist zum anderen der Feinschnitt, die Mikrostruktur.² Nicht nur die Frage also, welche Aufnahme am besten gelungen und welche Auflösung aus dem Angebot der Muster zu konstruieren ist; sondern ebenso die Frage, wie lang eine Einstellung dauern soll, an welchem Punkt der Schnitt erfolgt. Stellt man sich die Aufnahmen nicht nur als Folge rechteckiger Kader vor, sondern als Folge dreidimensionaler Quader, in die man hineinblickt, oder als organische Eisensteinsche «Zellen»³, so zeigt sich, wie komplex die Arbeit am Schneidetisch ist. Nicht nur die Bildkomposition und die Akteure müssen bei den Anschlüssen bedacht werden, sondern auch die Raumwirkung sowie die Platzierung und Bewegung der Objekte oder der Kamera im Raum.

Obschon das Continuity-Prinzip im Spielfilm grundsätzlich dominiert, finden sich dort – als Randerscheinung oder Enklave – auch Montagestrukturen, die ihm nicht unterworfen sind, sondern sich ästhetisch davon abheben. Dies sind vor allem die Nummern des Musicals, außerdem Traumsequenzen oder auch die sogenannten «Hollywood-Montagen» (vgl. Wulff 2011, Beitrag in diesem Heft). Sie alle lassen poetische Verknüpfungsprinzipien erkennen, auch wenn sie im Rahmen eines handlungsorientierten Films in dessen Vektoren eingebunden sind.

Im Musical geht es darum, die Phasen einer Choreografie mit ihren wechselnden Impulsen zu einer Nummer zu verschmelzen. In einem Aufsatz zu «Busby Berkeleys Montageprinzipien» (1993) habe ich zu analysieren versucht, welche Verkettungsstrategien dabei zum Tragen

- 1 Zum Continuity Editing und zum unsichtbaren Schnitt existiert eine Flut von Schrifttum – ich verweise daher nur auf Hans Bellers Montagebuch (1993a), in dem auch eine ausführliche Bibliografie zu finden ist.
- 2 Als Einblick in die Praxis vgl. die Beiträge von Gerhard Schumm und Ursula Höf in Beller (1993).
- 3 Vgl. Sergej Eisensteins Aufsatz «Jenseits der Einstellung» von 1929, in dem es vor allem um Konflikte geht, die von Einstellung zu Einstellung ausgetragen werden (Eisenstein 1988, 82). An anderer Stelle vergleicht er filmische Einstellungen mit Hieroglyphen, um ihre komplexe visuelle und inhaltliche Befrachtung zum Ausdruck zu bringen; vgl. Eisenstein 1984 [1929], 235.

kommen. Prinzipien, die bei Berkeley prominent auftreten, sind zum Beispiel Metamorphosen, Verwandlungen durch Überblendung oder harte Schnitte, wobei Teile des Bildes kongruent bleiben, um visuelle Brücken zu bauen, während andere sich ändern. Oder die Komposition wandelt sich durch Inversion – Hell wird zu Dunkel, Dunkel zu Hell; oder das Figur/Grund-Verhältnis kippt, statt einer dominanten Figur im Vordergrund ist es nun der Hintergrund, der das Interesse absorbiert. Häufig finden sich auch Registerwechsel – von abstrakt zu konkret, von diffus zu klar, von Flächigkeit ins Dreidimensionale, vom Geometrischen ins Organische. Spiegelungen, Symmetrien und Asymmetrien, Pars-pro-toto-Verhältnisse, Multiplikationen von Objekten oder ihre Vereinzelnung liefern weitere Muster, bei denen Bildverwandtschaften, interne Bezüge, evidente Gestaltvariationen dazu dienen, die Elemente im Zuge der Montage zu verknüpfen. Berkeleys Reigen von Bildern ist genau vorkonzipiert und choreografiert, und natürlich folgt er weitgehend den Impulsen der Musik, die ihrerseits über Grenzen hinweg gleitet oder Kontrapunkte setzt. Man kann an solchen Nummern studieren, wie eine Sequenz trotz reichem grafischem und konzeptuellem Wandel im Fluss bleibt.

Auch der Traum soll sich vom übrigen Film abheben und bedient sich daher alternativer Register (vgl. Brütsch 2011). Meist ist er «surreal» konzipiert, darf also auf irrationalen, assoziativen, metaphorischen Elementen aufbauen – solange er seiner Aufgabe genügt, etwas Storyrelevantes, aber bisher Verborgenes oder tief in der Psyche Vergrabenes preiszugeben. Selbst wenn Träumen eine Art Handlung zugrunde liegt, weicht ihre Montage vom Continuity-Prinzip ab, um den Traumcharakter nicht nur auf der Ebene der Inhalte, sondern auch in ihrer Verknüpfung zu signalisieren. Häufig sind hier disjunktive Sprünge oder Metamorphosen, die ein Objekt in ein anderes verwandeln, wie es die Traumlogik erfordert. So kann es anstelle von Brüchen auch umgekehrt zur Glättung inhaltlicher Dissonanzen durch die Montage kommen. Das ganze Arsenal des Continuity-Schnitts steht zur Verfügung, um Scheinkontinuitäten zu kreieren – Blickachsen-Verkettungen etwa oder über mehrere Einstellungen sich fortsetzende Bewegung unterschiedlicher Objekte, die einen diegetischen Zusammenhang suggerieren, auch wo er nicht gegeben ist. In mancher Hinsicht ist die Traumgestaltung jener der Musical-Nummern verwandt, auch wenn die Sequenzen nicht dem choreografierten Wohlgefallen dienen, sondern das innere Drama einer Figur ausloten.

Bei den Hollywood-Montagen handelt es sich ebenfalls um Sequenzen eigener Bauart, die wie die Musical-Nummern oder die

Träume in die Spielhandlung eingeschoben sind und für formale Variation sorgen. Solche Montagestrecken fungieren als raffende Überblicke über ein vielgliedriges Geschehen, etwa eine historische Epoche oder die Atmosphäre einer Großstadt oder eine Phase im Leben der Protagonisten. In der Montage werden heterogene Einzelelemente so gegeneinander positioniert, dass gerade *keine* narrative Continuity entsteht, sondern jedes Element sich separat behauptet. Oft geschieht dies, indem die Bilder im Wechsel nach links und rechts kippen oder durch einen Augenblick Schwarzfilm getrennt sind; oder sie stehen so nebeneinander, dass formale Kontraste wie fern/nah oder schwarzweiß/farbig sie visuell trennen. Typischerweise verbindet sie ein metrischer Rhythmus, der sie vorantreibt, oder eine kontinuierliche Musikspur (die Bilder selbst bleiben stumm) und nachvollziehbare Inhalte, die sie als Teilaspekte eines größeren Zusammenhangs ausweisen. Im klassischen Hollywood und verwandten Traditionen sind solche Montagen ein mehr oder weniger konventionalisierter Bestandteil des filmischen Textes. Sie dürfen spielerischer, artefaktischer sein als die eigentliche Spielhandlung und sich wie Musical-Nummern oder Träume dagegen abkapseln, stehen aber grundsätzlich in ihrem Dienst.

Quer zum Schnitt-Regime des fiktionalen Kinos, insbesondere des klassischen Hollywood, das vielerorts aufgelistet und analysiert ist, steht die Montagesystematik Sergej Eisensteins, die er im Zuge des russischen Revolutionsfilms der 20er Jahre formuliert hat – bezogen also auf ein Kino, das zwar im wesentlichen narrativ, aber nicht auf reibungslose Illusion angelegt ist. Seine Kategorien vermögen die Prinzipien des Continuity-Editing zu ergänzen (und sind teilweise anwendbar auf die beschriebenen Sonderfälle). Sie bieten insofern reiche Anschlusspunkte zu einer poetischen Verkettung der Bilder und vor allem präzise Beschreibungen der Wirkung dieser Montagestrategien.

Im Aufsatz «Die vierte Dimension des Films» hat Eisenstein 1929 eine Systematik formuliert,⁴ die fünf Typen der Montage enthält: die metrische (die nach schematischen Prinzipien der Einstellungslänge vorgeht); die rhythmische (die organischer, nach musikalischen und inhaltlichen Prinzipien verfährt); die tonale (die atmosphärische Einheiten bildet), die intellektuelle (die einen Sachverhalt analytisch betrach-

4 Eisenstein hat immer wieder neue Theorien der Montage oder Revisionen bestimmter Kategorien vorgelegt – vgl. Oksana Bulgakowas Überblick über seine Montagelehre in Beller (1993).

tet) und schließlich die Oberton-Montage (die komplexe gemeinsame Nenner des Materials zum Ausdruck bringt). Er hat diese Typen, die sich in der Praxis verschränken können, an seinen eigenen Filmen gewonnen und konstruiert. «Poetisch» sind dabei vor allem die metrischen, rhythmischen und tonalen Spielformen.

Der kurze Streifzug durch Sonderfälle im Spielfilm, die einer anderen Logik und Ästhetik folgen, als es die szenische Illusion, die Continuity, vorgibt, hat bereits eine Fülle von Verkettungsmöglichkeiten zutage gebracht. Doch es soll im Folgenden um eine andere Gattung gehen: den Experimentalfilm, und innerhalb dieser Gattung um ein «Subgenre», den poetischen oder lyrischen Film, das filmische Gedicht oder visuelle Poem – und dabei wiederum um eine Tendenz, die auf der freien Montage heterogener Bilder beruht. Solche Gedichte sind eigenständige, persönlich gefärbte Kompositionen ohne feste Vorgaben, dicht, intensiv und formal auffällig. Beim kurzen filmischen Gedicht zeigt sich die poetische Verkettung sozusagen in Reinkultur, denn jedem Bild und jedem Anschluss kommt dort ein besonders hoher Stellenwert zu. – Unterlegte Musik soll bei dieser Betrachtung ausgeklammert bleiben, um das Feld der Möglichkeiten nicht ins Uferlose zu dehnen. Ohnehin sind viele poetische Filme stumm.

Anders als im aus Worten komponierten Gedicht sind beim filmischen zwei zeitlich auseinanderliegende technische Phasen oder Generierungsprozesse zu unterscheiden: die Kreation der Bilder und die der Montage. Hollis Frampton hat eine idealtypische Skala für Filmmacher aufgestellt, je nach ihrem Interesse am einen oder anderen Pol der künstlerischen Arbeit (oder ihrer Position dazwischen):

For some film-makers, editing is nothing more than the closure of a scheme that has pre-established every quality of the cinematic material, and every aspect of its gathering. For others, to edit is to decode into rationality the implications of cinematic material gathered in an intentional void. Between these two poles, as between filming and editing, there is no zone of demarcation, but rather a horizontally modulated continuous field (Frampton 1985, 124).

Wenn ich das Augenmerk nun vor allem auf Filme aus heterogenem Material richte, so deshalb, weil hier die Montage im Zentrum steht. Im Extremfall, am einen der beiden Pole Framptons, entstehen Found-footage-Filme aus fremdem, «gefundenem», bereits bestehen-

dem Material;⁵ doch vieles, was für solche Collagen gilt, gilt auch für die poetische Arbeit aus eigenen Bildern. Denn sobald man sie aus einem noch ungerichteten *Fundus* – dem «intentional void» Framptons – kombiniert oder aus ihrem ursprünglichen Kontext löst, um daraus ein neues Gebäude zu errichten, behandelt man sie im Grunde wie gefundenes Material.⁶ Filme dieser Art – man könnte sie «Fundusfilme» nennen⁷ – kommen ohne Drehbuch aus. Ihre Montage folgt einem kreativen Konzept, einer vielleicht noch vagen Idee oder einer formalen wie sensuellen Vorstellung vom fertigen Werk. Doch letztlich entstehen sie erst am Schneidetisch.

Man stelle sich also vor, dass ein poetischer Experimentalfilm – ohne oder fast ohne narrative Entwicklung – aus einer Vielfalt von Aufnahmen komponiert werden soll. Sie seien unterschiedlicher Provenienz, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gedreht, stammten entweder vom Filmemacher, der Filmemacherin selbst oder aus fremden, vielleicht unterschiedlichen Quellen oder aus einer Mischung. Aufgabe der Montage ist es nun, das Material so zu ordnen, dass ein unumkehrbarer Fluss entsteht, in dem sich die späteren Bilder auf die früheren beziehen. Dabei soll ein «filmischer Text» entstehen, ein Gewebe, das durch Querverbindungen, Binnenbeziehungen und einen gerichteten Verlauf verfestigt ist. Ein solches filmisches Gedicht könnte sich – wie sprachliche Gedichte auch – an Stimmungen, Wahrnehmungserlebnissen, Reminiszenzen, Assoziationen, mentalen und

- 5 Gefundenes Material kann zu sehr unterschiedlichen Zwecken verwendet werden, in poetisch-experimentellen ebenso wie in essayistischen oder dokumentarischen Arbeiten, die über ihre Materialprovenienz verbunden sind. Zum experimentellen Zweig vgl. etwa Settle/Hausheer 1992, Wees 1993 und Peterson 1994; zum dokumentarischen Kompilationsfilm mit vorwiegend politischer Intention vgl. Leyda 1964. Christa Blümlinger (2009) lässt die verschiedenen Ausprägungen in einem großen analytischen Bogen Revue passieren, vom Archivfilm über den Essayfilm zur Avantgarde und zur Videokunst.
- 6 «Die eigenen Bilder als «Found Footage» hat Stephan Sachs (1992, 124) einen kleinen Text zu seinen Filmen genannt. Er führt aus, dass man die Komplexität seiner Aufnahmen am Besten erfasst, wenn man sie wie Fremdmaterial betrachtet, um in der Montage mit ihnen «jonglieren» zu können. Sachs spricht aus, was viele Filmemacher praktizieren und empfinden.
- 7 Ein Großteil des Experimentalfilmschaffens ist keiner verbindlichen Kategorie zuzuordnen. Dies einmal, weil die Gattung sich äußerst volatil verhält, zum andern, weil die bisher aufgestellten Klassifikationen sich nicht allgemein durchgesetzt haben oder sich nur auf Epochenphänomene beziehen. Benennungen wie «*cinéma pur*», «*trance film*», «Fensterfilm» oder «Found-footage-Film» ziehen unterschiedliche Ebenen zur Definition heran, so dass sich zwar Gruppierungen ergeben, nicht aber eine schlüssige Terminologie.

sensuellen Prozessen aller Art orientieren. Seiner Thematik sind keine Grenzen gesetzt, solange sie sich durch eine Bildkette ohne fiktionale oder dokumentarisch-expositorische Motivation ausdrücken lässt. Zu denken wäre an Themen wie ‚Vergänglichkeit‘, ‚Konflikt‘, ‚die Farbe Türkis‘, ‚die Ähnlichkeit von Mensch und Maschine‘ oder ‚die langsame Steigerung eines Gefühls‘.

Nur wenn man über einen großen Fundus verfügt, kann man mit Bildern ‚sprechen‘ – sie gewinnen einen ‚hieroglyphenhaften‘ Charakter, jedenfalls insoweit, als jedes seine eigene Expressivität mit einbringt. Natürlich sind Bilder keine Wörter und daher weniger festgelegt in ihrer Bedeutung oder verwendbar in einer Syntax; sie sind wesentlich freier und ambivalenter. Insofern sollte die Vergleichbarkeit von sprachlichem und filmischem Gedicht nicht allzu sehr strapaziert werden. Auch bringen die filmischen Bilder ihre eigene Dauer und Bewegung mit, so dass eine einzige Einstellung manchmal bereits wie ein ‚Gedicht‘ komponiert ist.

Welchen Prinzipien kann nun die Montage von Fundusbildern folgen? Wie affiziert die jeweilige Verkettung die einzelne Einstellung? Wie kann es gelingen, die Elemente in einen filmischen Text zu binden, der von einem Anfang zu einem Ende fließt? Dem weder der Sammelbecken-Charakter des Ausgangsmaterials anhaftet noch die sture Systematik einer kategorialen Aufzählung? Vielmehr sollte die Verkettung das Einzelelement dynamisieren, seine Konnotationen hervortreiben, sein metaphorisches oder allegorisches Potenzial entfalten, seine sensuellen Qualitäten stärken. Dabei sind sowohl die größeren Bögen, die Makrostrukturen zu bedenken wie die kleineren Segmente, sowohl die Rückverweise, Echos, rhythmischen Blöcke, Kontraste und Umschwünge wie die Nachbarschaft der Bilder, die Art, wie sie aneinander stoßen oder verschmelzen.

Zunächst die Makrostrukturen, oder jedenfalls eine kleine Auswahl von Strukturen, die man häufiger antrifft. Es versteht sich, dass filmische Gedichte nicht die dramatische, pyramidale Tektonik von Phasen, Wendepunkten, Klimax und Lösung bieten können und wollen, wie sie Gustav Freytag in seiner *Technik des Dramas* (1983 [1863]) beschreibt. Doch ansatzweise sind solche Bauformen auch hier zu finden, so etwa Wendepunkte in der Zielrichtung der Bilder oder Momente der Stagnation und Prozesse der Steigerung, des An- und Abschwellens von Intensität in einer Kurve, die kurz vor Ende ihren höchsten Punkt erreicht. Denkbar ist auch, dass zwei Prinzipien – Gedanken, Formen oder was immer – wie Protagonist und Antagonist eines Konflikts gegeneinander antreten. Hier bewegt man sich zugleich in Richtung auf

musikalische Strukturen, bei denen thematische Verwicklungen einer Auflösung zustreben.

Näher als dramatische Bauformen liegen ohnehin musikalische, mit denen das Lyrische ja verwandt ist. Manche Experimentalfilme tragen dem schon im Titel Rechnung: Sonate, Serenade, Scherzo, Sinfonie oder Fuge sind Begriffe,⁸ die als Analogie fungieren, ohne dass ihnen ein entsprechendes Musikstück unterlegt ist. Vielmehr bietet die Musik ein komplexes Reservoir von Registern, Strukturen und Phänomenen, und es ist gerade die Mischung aus Ähnlichkeit und Differenz, die den analogen Einsatz fruchtbar macht.

Eine musikalische Struktur kann beispielsweise über Farben oder geometrische Figuren durchgespielt werden (die Elemente können ‹orchestriert› sein, so dass sie wie Instrumente zusammenklingen) oder sich in der Fügung von Variationen und Permutationen ausdrücken, die in ‹Sätzen› aufeinander folgen. Gliederungen in ‹Strophen›, die durch ‹Pausenzeichen› markiert sind – Schwarzfilm oder andere Interpunktionen –, erinnern an Musikstücke ebenso wie an sprachliche Gedichte. Auch identische Reprise, Wiederholungen von Passagen kommen vor, die im Film ansonsten sehr selten sind, weil sie gegen das Prinzip zeitlichen Fortschreitens verstoßen und zugleich darauf aufmerksam machen, dass das Material manipuliert, verdoppelt, verschoben werden kann. Musikalische Strukturen betonen den formalen Aspekt der Bilder und ihre sensuelle Wertigkeit, während sie den inhaltlichen Aspekt oder konkreten Bezug ein Stück weit abschwächen.

Eine andere Struktur findet sich nicht nur im poetischen Experimentalfilm, sondern auch im Essayfilm, so dass sich Überschneidungen ergeben. Hanno Möbius (1991) hat in ‹Das Abenteuer ‹Essayfilm›› aufgezeigt, dass kulturell geläufige Gegensätze in dieser Gattung oft ein flankierendes Konstruktionsprinzip bilden (neben dem thematischen Hauptkonzept): Polaritäten wie Erinnern und Vergessen⁹ oder Leben und Tod können zur metaphorischen Unterfütterung dienen oder auch die Tiefenstruktur des Films bilden. Eine solche motivische Polarisierung entspricht dem Essayfilm in seiner persönlichen, keiner stringenter Systematik verpflichteten Form, die gattungsübergreifend funktioniert und auch poetische Elemente zulässt – es gilt, ‹eine freiere

8 So gibt es allein im deutschen Avantgardefilm der 1920er Jahre mehrere Werke, die sich als ‹symphonisch› bezeichnen: von Eggelings *DIAGONAL-SYMPHONIE* (1924) über Walter Ruttmanns *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) bis zu Hans Richters *RENNSYMPHONIE* (1929).

9 Christa Blümlinger (2009) hat dieses Thema als genuin filmisches hervorgehoben, vgl. das Kapitel ‹Ästhetik des Verfalls›, S. 35–40.

Bewegung der Gedanken in Raum und Zeit des Sichtbaren und des Hörbaren zu wagen» (ibid., 13). Das »Spannungsverhältnis zwischen polaren Begriffspaaren» (ibid., 16) bildet im Essayfilm jedoch nur eine Struktur unter anderen; im poetischen Experimentalfilm kann es zur Hauptsache avancieren und kreist insbesondere um natürliche oder stoffliche Gegensätze wie blass und grell, sanft und spröde, luftig und flüssig.

Ein weiteres Konstruktionskonzept – verwandt mit der Hollywood-Montage oder auch dem Nummernprinzip des Musicals – bildet das der Liste, der Anhäufung ähnlicher Dinge oder von Dingen, die sich auf eine dritte Größe beziehen, welche ihnen erst Sinn verleiht (vgl. wiederum Wulff 2011). Als Modell kann man sich die Textsorte der Einkaufsliste vorstellen, die ganz unterschiedliche Ingredienzien für ein Abendessen enthält, manche offensichtlich und zweckgerichtet, andere vielleicht suggestiv und geheimnisvoll. Raffinierter ist Jorge Luis Borges' Einteilung von Tieren (1941), die er einem antiken chinesischen Dokument entnommen haben will: Sie enthält systematische Ansätze, aber auch Systembrüche, wenn einerseits bestimmte Spezies aufgezählt werden («Milchschweine», «Fabeltiere»), andererseits Tiere dazwischen auftauchen, «die von weitem wie Fliegen aussehen», oder gar solche, die bereits «in diese Einteilung aufgenommen» sind. Hier beginnen die Kategorien zu flimmern, weil logische Schemata zugunsten irrationaler oder assoziativer Kriterien aufgegeben sind. Michel Foucault hat Borges' Liste zum Auftakt von *Die Ordnung der Dinge* (1978 [1966]) gewählt und den mentalen Schauer geschildert, den sie auslöst. Im Fundusfilm könnte eine derartige Liste *mutatis mutandis* Platz finden – ein visuelles Kompendium, das eigenen Gesetzen folgt und Verwandtschaften, Scheinverwandtschaften, falsche Analogien, Kontraste und Sprünge zum Prinzip der Montage macht.

In der Mikrostruktur der Verkettung poetischer Bilder ist im Grunde die ganze Palette visueller Anschlüsse denkbar – von der Bewegungskontinuität bis zum polaren rhythmischen Wechsel, von metrischen Längenverhältnissen bis zu tonaler Atmosphärik, von Blickstrukturen bis zu grafischen Verschmelzungen, von assoziativen Sprüngen bis zur Aufzählung wie «Perlen an der Schnur». Doch wie schon beim Sonderfall des Traums haben die Verknüpfungen hier einen anderen Stellenwert als in anderen Kontexten: Ein «unsichtbarer» Schnitt ist im Experimentalfilm nicht dasselbe wie im Spielfilm. Vielmehr kann er hier die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sichtbar werden, weil er wunder-

sam und unwahrscheinlich ist – dass heterogenes, nicht auf Anschluss gedrehtes Material reibungslose Übergänge ermöglicht, ist ja nicht selbstverständlich. Ein unsichtbarer Schnitt kann aber auch eingängig und unauffällig mitlaufen, weil man ihn aus dem Spielfilm kennt.

Ein nicht-narrativer Film entwickelt keine illusionistische Diegese, sondern eine Art Diskurs. Er hat kein materielles Hier und Jetzt, auf das er sich kontinuierlich bezieht oder überhaupt festlegt – Zeit- und Ortsprünge bilden keine Brüche, da der Zusammenhang imaginärer Natur ist. Auch wenn das fotografische Bild seinem Wesen nach konkret ist, einem Augenblick und einem Standort im realen Raum seine Entstehung verdankt, ist die indexikalische Verbindung im Fundusfilm ein Stück weit außer Kraft gesetzt und bestimmt die Montage nur gelegentlich und sekundär. Die gezeigten Dinge sind zwar in ihrer Dingwelt verhaftet, aber zugleich Teil einer formalen Komposition, die für sich steht. Die poetische Montage trägt dieser Autonomie oft durch harte Fügungen Rechnung, hält die Übergänge zwischen den Einstellungen spürbar. In manchen Filmen werden einzelne Kader Schwarz- oder Blankfilm eingeschoben, um die Eigenständigkeit zu betonen. Auch trägt die Multiplizität der Aufnahmesituationen dazu bei, dass sich kein Schauplatzeindruck konsolidiert. Die sichtbare Welt tritt uns als mit der Kamera fokussierte, zum Bild gemachte, fragmentierte, artefaktische entgegen, nicht als zusammenhängende reale oder scheinbar reale, in der man sich materiell bewegen könnte.

Ein solches Bild, das fotografische Bild als solches, bietet Anschlussmöglichkeiten nach vielen Seiten, je nachdem, welche seiner Qualitäten als verkettungsrelevant betrachtet und sozusagen nach vorn gezogen, der Aufmerksamkeit anempfohlen werden. Mit der Montage wird das Material also gerichtet, wobei es durchaus geschehen kann, dass seine inhärente Gewichtung oder «Dominante», um einen Begriff Eisensteins aufzugreifen,¹⁰ übergangen, umgedeutet oder konterkariert wird.

Dem kommt zugleich entgegen, dass fotografische Bilder nur begrenzt beherrschbar sind. Viele Parameter spielen mit, auch der Zufall ist ein Faktor, mit dem zu rechnen ist. Fotografiert man einen Baum, so kann das Wetter eingreifen oder ein Vogel, der vielleicht gerade auffliegt. Enthält das Foto damit ein Maß an Überschuss und eröffnet einen Auslegungsspielraum, so potenziert sich dies im Film durch Dauer und Bewegung. Die Montage kann diese Qualität des Mediums nut-

¹⁰ In Eisensteins Montagetheorie spielt die Dominante – wiederum ein musikalischer Begriff – eine wichtige Rolle; vgl. 1984 [1929], 234ff.

zen, indem die Aufnahmen einander bestärken und im Verbund bestimmte Bedeutungen hervortreiben. Der Baum mit dem auffliegenden Vogel kann Aufbruch konnotieren, Freiheit oder Wildnis; er kann in einer Reihe von Vogelbildern stehen und damit eine Liste von Motiven eröffnen, eine Topikreihe im Sinne von Peter Wuss (1992); oder er kann formal genutzt werden als haptischer Kontrast zwischen Federn, Blättern und Rinde oder zwischen diffuser Kleinteiligkeit der Baumkrone und klarer Fläche des Himmels, auf dem sich die dunkle Silhouette des Rabens abzeichnet – Eigenschaften des Bildes, welche die Anschlussbilder so oder so aufgreifen und aktualisieren können. Ob und wie das jeweils funktioniert, ist am Schneidetisch meist ein Prozess von *trial and error*.

Viele der oben genannten Makrostrukturen sind – wie die musikalischen oder die dramaturgischen Konstruktionsprinzipien – in verschiedenen Künsten zu verwirklichen, die auf Zeit basieren. Dagegen sind die Mikrostrukturen der Verkettung viel stärker dem jeweiligen Material verhaftet, und in diesem Kontext gewinnen die Eigenheiten der Fotografie besondere Relevanz. Mit fotografischen Bildern im poetischen Film zu arbeiten heißt, die Besonderheit der Fotografie als Prämisse gelten zu lassen, die im Material steckt. Im Spielfilm ist diese Eigenmächtigkeit weitgehend und im Dokumentarfilm nach Maßgabe der Möglichkeiten zurückgenommen. Inszenierungen sind kontrollierbar, dokumentarische Aufnahmen einem realen Zusammenhang eingeordnet, den man im Prozess der Montage zu verfestigen sucht. Kleinere Unstimmigkeiten oder zufällige Unbestimmtheiten gehen dabei in der Fülle und Dauer eines längeren Werks unter. Das ist im Fundusfilm oder überhaupt im Experimentalfilm ganz anders. Hier zählt jedes Element, jede Nuance, jeder kleinste Unterschied, jeder Gestus der Kamera und jeder Lichtstrahl.

Nun ist die Frage, was eigentlich passiert, wenn heterogene Einstellungen einem neuen Zusammenhang unterworfen werden. Wenn sie, wie bei Eisenstein gefordert, zusammenprallen oder, wie in der konventionellen Montage, sich aneinanderfügen. Was geschieht, ist ja etwas Doppeltes: ein durchgehender Faden (das Thema, das Motiv, das die Bilder zu einem filmischen Text vereint) auf der einen Seite und auf der anderen ein sich sträubendes Beharren der einzelnen Einstellungen darauf, dass auch andere Bedeutungen möglich wären oder gemeint waren, als die Aufnahme entstand (dies insbesondere bei Found footage historischer Provenienz). Ganz geht also der Film in seinem scheinbar

kohärenten Textcharakter nicht auf, es bleiben größere oder kleinere Widerhaken, die für sich und auf ihrer Stelle oszillieren. Doch da er allmählich am Schneidetisch entsteht, kann er einen Teil der Widerhaken entschärfen, glätten oder integrieren, indem er sie erneut aufgreift, sie in seine Vektoren einbezieht, sie berücksichtigt.

In einem Kapitel zur Funktion des Metrums im lyrischen Gedicht schreibt Seymour Chatman über ein Phänomen, das einem ähnlichen Prozess entspringt: «[...] the effect of meter in composition is to dislocate the message, and thereby, paradoxically, to enrich it» (Chatman 1965, 213). Gemeint ist, dass das Metrum (oder der Reim oder jede andere Art vorgegebener Struktur) mit der avisierten Aussage in Konflikt gerät. Statt der Wörter, die das Gemeinte am treffendsten bezeichnen würden, verlangt die formale Vorgabe ein Ausweichen auf Wörter, die sich dem Metrum fügen. Und diese leichten semantischen Verschiebungen führen zu einer Verschiebung der Intention – auf die nun wiederum der Rest des Gedichts reagiert: Denn wie der Film am Schneidetisch entsteht das Gedicht ja nicht in linearer Abfolge, sondern in der willkürlichen Chronologie ständiger Revision, so dass im Verlauf des Komponierens mal am Ende, mal am Anfang, mal in der Mitte gearbeitet, bereits Geschaffenes wieder aufgetrennt, verbessert, angereichert oder gelöscht wird. Was den Zusammenhang stört, wird geändert – oder der Zusammenhang ändert sich –, und jeweils neue Kombinationen und Sinnstrukturen tun sich auf, bis das Werk sich zu einem eigenen Gebilde rundet.

Voraussetzung dafür ist, wiederum nach Chatman,¹¹ eine gewisse Undeterminiertheit, Unbestimmtheit der Bausteine. Im Gedicht sind es Wörter, deren semantischer Hof weit ist, so dass sie unterschiedlich aufgefasst werden können, ambivalente Resonanzen aufweisen. In der Montage von Einstellungen oder ‚Zellen‘ sind es größere Konglomerate von Elementen und Bedeutungen, aber auch die Reste von nicht mehr ersichtlichen Kontexten, die noch mitschwingen; die zufällig ins Bild gekommenen Nebensächlichkeiten; die Perspektiven, deren Motivation sich nicht mehr erschließt oder die etwas zum Teil verdecken, das vielleicht die Hauptsache hätte sein können. Die Zwänge, die für Chatman aus dem Metrum entstehen und den Sinn verschieben, entstehen im poetischen Fundusfilm aus der Lust, mit Aufnahmen zu arbeiten, die unterschiedlich gelagert sind, Zufall und Überschuss enthalten und polyvalente Deutungen zulassen. Ein Satz oder ein ge-

¹¹ Chatman stützt sich hier auf die Poetiktheorie von John Crowe Ransom: *The New Criticism*. Norfolk, CT 1941, S. 261.

regelter Paragraph könnte aus solchem Material schwerlich entstehen, wohl aber ein visuelles Gedicht von vielseitiger Kohärenz.

Am Schneidetisch wird man, wie beschrieben, auf das auseinanderstrebende Gemenge an Bildern einwirken, sie in Nachbarschaften bringen, um Bedeutungen zu priorisieren, das Material mehr oder weniger ausrichten und bändigen – aber man wird dabei nicht stringent auf einem rationalen und eindeutigen Pfad bleiben. Was entsteht, ist daher ein Werk, dem die Eigenmächtigkeit der fotografischen Aufnahme nie ganz ausgetrieben wird, auch nicht ausgetrieben werden soll. Die Botschaft, die «message» Chatmans, vibriert, verschiebt sich, wird wieder eingeholt, vibriert erneut, der Film entdeckt neue Binnenbezüge und neue Sinnstrukturen, indem er den Mehrwert der Bilder mit bedenkt, das Schleppnetz an Assoziationen, Informationen, plastischen Differenzen oder farblichen Anmutungen für sich nutzt. Jeder Aufnahme wird ein Ort im so entstehenden Werk zugewiesen, sie wird gestutzt, fixiert und einem Verlauf unterworfen, dabei aber nicht in all ihren Elementen dienstbar gemacht. Oder, in den Worten David Ehrensteins: «The means by which montage gets us from one place to another are seen in terms of a logic of which the filmmaker is not master, but servant» (1984, 52).

An welche Filme ist dabei gedacht? Es sind, um nur wenige zu nennen, zum Beispiel die Found-footage-Collagen von Bruce Conner oder die filmischen Impressionen von Henri Chomette, aber auch die Reisejournale von Lisl Ponger, die Stadt- und Landschaftsbilder von Peter Hutton, die prallen kalifornischen Visionen von Pat O'Neill oder die autobiografischen Reminiszenzen von Matthias Müller. Sie mögen thematische Leitstrukturen aufweisen, mögen musikalischen Prinzipien folgen oder Listencharakter tragen, mögen auf Konflikte oder auf Harmonie setzen, auf Atmosphäre oder auf Selbstreflexion des Mediums – stets wird ein zentraler Reiz von der Eigenmächtigkeit des Materials ausgehen, das den übrigen Strukturen untergründig in die Quere kommt und sie teils mehr, teils weniger vom Wege abbringt. Die poetische Kraft dieser Filme resultiert aus dem Reichtum ihrer Umschwünge und Kombinationen, die zu einer konzisen Form gefügt sind.

Literatur

- Beller, Hans (1993a) (Hg.) *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion.
- (1993b) Aspekte der Filmmontage – Eine Art Einführung. In: Beller 1993a, S. 9–32.
- Blümlinger, Christa (2009) *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8.
- Borges, Jorge Luis (1992) Die analytische Sprache von John Wilkins [1942]. In: Ders.: *Essays 1941–1952*. Bd. 7. Hg. v. Gisbert Haefs & Fritz Arnold. München/Wien: Hanser, S. 113–117.
- Brinckmann, Christine N. (1993) Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: Beller 1993a, S. 204–220.
- Brütsch, Matthias (2011) *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- Bulgakowa, Oksana (1993) Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Beller 1993a, S. 49–77.
- Chatman, Seymour (1965) *A Theory of Meter*. London etc.: Mouton & Co.
- Ehrenstein, David (1984) *Film: The Front Line 1984*. Denver: Arden.
- Eisenstein, Sergej (1984) Die vierte Dimension im Film [russ. 1929]. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 4. Hg. v. Hans Joachim Schlegel. München/Wien: Hanser, S. 234–253.
- (1988) Jenseits der Einstellung [russ. 1929]. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 72–89.
- Foucault, Michel (1971) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft* [frz. 1966]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Frampton, Hollis (1983) Notes on Composing in Film [1975]. In: Ders.: *Circles of Confusion. Film – Photography – Video – Texts 1968–1980*. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop Press, S. 117–125.
- Freytag, Gustav (1983) *Die Technik des Dramas* [1863]. Hg. v. Klaus Jeziorkowski. Stuttgart: Reclam.
- Höf, Ursula (1993) Werkstatt-Notizen aus dem Schneiderraum. In: Beller 1993a, S. 114–121.
- Klejman, Naum I. (1993) Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher. In: *Montage AV* 2,2, S. 5–34.
- Lawder, Standish (1992) Einige Bemerkungen zum Collage Film/Comments on the Collage Film. In: Settele/Hausheer 1992, S. 112.
- Leyda, Jay (1964) *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill & Wang.
- Möbius, Hanno (1991) Das Abenteuer «Essayfilm». In: *Augenblick*, Nr. 10. Marburg: Institut für Neuere deutsche Literatur, S. 10–24.

- Peterson, James (1994) *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sachs, Stephan (1992) Die eigenen Bilder als «Found Footage». In: Settele/Hausheer 1992, S. 124.
- Schumm, Gerhard (1993) Feinschnitt – die verborgene Arbeit an der Blickregie. In: Beller 1993a, S. 221–241.
- Settele, Christoph/Hausheer, Cecilia (Hg.) (1992) *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklus.
- Wees, William C. (1993) *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.
- Wulff, Hans J. (2011) Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen. Beitrag in diesem Heft.
- Wuss, Peter (1992) Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage AV* 1,1, S. 25–35.