

Hollywood-Montage

Theorie, Geschichte und Analyse des «Vorkapich-Effekts»¹

Patrick Vonderau

Montage – für das frühe sowjetische Kino bedeutet sie bekanntlich alles: Sie gilt als wichtigstes Bauprinzip und Ausdrucksmittel des Films, verkettet Bilder zu Frage und Antwort, synthetisiert Wahrnehmungen, ist rhythmisch und tonal, «erschwerte Form» (Beller 1993; Bulgakova 1993). Anders scheint es sich mit dem Begriff der Montage zu verhalten, der in den Studios der klassischen Ära Hollywoods umläuft. 1934 berichtet Cecil B. DeMille in einem Sitzungsprotokoll der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* in Los Angeles: «I've asked everybody I knew – technicians, directors, and executives – what the word Montage meant, and the last one said he thought it was a Frenchman who invented something in connection with the camera» (Bauchens 1934, 7). Ähnlich lapidar erklärt 1939 eine Fachzeitschrift der Academy ihren Namen *Montage* wie folgt:

The name, by the way, is pronounced like the first and last syllables of MONTana garAGE. Coined by the French to designate the general process of editing or «mounting» a picture, the word was borrowed by the Russians and applied to the quick-cut-flashes-of-angle-shots-and-symbols-for-emotional-effect which characterized one period in the Soviet art.²

1 Für die Unterstützung bei der Forschung, auf der dieser Aufsatz basiert, bedanke ich mich bei Doron Galili, Chris Horak, Cynthia B. Meyers, Julie A. Turnock; ferner bei Jenny Romero (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles) und Riksbankens Jubileumsfond, Stockholm (P13–1261 Advertising and the Transformation of Screen Cultures).

2 *Montage* 1,1, Mai 1939, Titelseite.

Der vorliegende Aufsatz widmet sich dem Begriff und Verfahren der Hollywood-Montage, einer zur Zeit der klassischen Ära verbreiteten Spielform der Darstellung. Auch wenn historische Zeugnisse nahelegen mögen, dass sich in ihr bloß ein avantgardistisches Prinzip verschleift (Bordwell 1986, 74), ist sie weder Abklatsch sowjetischer Montagekunst noch Ergebnis filmischen Schnitts. In dem hier zu entwickelnden Sinn geht es primär um eine *Form des Compositing*, die im Umfeld ›Slavko‹ Vorkapichs erstmalig an ästhetischer und theoretischer Relevanz gewinnt, und um die Erfahrungen, die mit dem Bewegungssehen von Kompositbildern einhergehen.

Auch wenn Vorkapich meist als ein an Hollywood verlorener Avantgardist behandelt wird,³ beginnt und beendet er seine Karriere als Gebrauchsgrafiker. Nach Kunststudien in Belgrad, Budapest und an der École des Beaux Arts in Paris wandert der in Serbien geborene Slavomir Vorkapić (1893–1976) in die USA aus. Er arbeitet zunächst als Mode- und Werbezeichner in New York, ab 1921 als Porträtmaler und Filmstatist in Los Angeles. Am Set lernt er Robert Florey kennen; ihr gemeinsamer Experimentalfilm *THE LIFE AND DEATH OF 9413: A HOLLYWOOD EXTRA* (USA 1928) festigt Vorkapichs Ruf als eines «special effects man» und Trickkameramanns – ein Ruf, den er sich bereits seit 1926 durch Fachvorträge erworben hatte (Kevles 1965, 21). Bald verantwortet er den wenig beachteten Spielfilm *I TAKE THIS WOMAN* (USA 1931), vor allem aber rund fünfzig Montage-Sequenzen, den Großteil für die Studios MGM (1934–1939), RKO (1932–43) und Paramount (1928–1931), darunter für viel zitierte Werke wie *SAN FRANCISCO* (Willard van Dyke, USA 1936) oder *MEET JOHN DOE* (Frank Capra, USA 1941). Der «Vorkapich-Shot» oder «Vorkapich-Effect» wird so rasch zum Synonym der Hollywood-Montage. Vorkapich arbeitet eng mit David Selznick zusammen, trifft Eisenstein während dessen Zeit bei Paramount und prägt infolge seiner Lehr- und Vortragstätigkeit an der University of Southern California einen weiten Kreis von Schülern. «We Vorkapiched all over the place», wird sich der Drehbuchautor Sidney J. Perelman (1995, 113) später erinnern. In den 1960er-Jahren widmet sich Vorkapich erneut der Werbung, unter anderem mit

3 So bezeichnet David Ehrenstein (1984, 17) Vorkapichs Montagen als «an artistic elephant's graveyard for innovations seen on the Cine-Club circuit a decade before», während Annette Michelson (in: MacDonald 2014, 44) die Aufnahme Vorkapichs in den Kanon der amerikanischen Avantgarde (vgl. James 2005) grundsätzlich für unnötig hält. Vgl. auch David Bordwell: «Someone like Slavko Vorkapich could make a career as a montage «specialist» by subjecting clichéd montage tropes to visual hyperbole» (1985b, 188).



Published monthly by the ACADEMY of MOTION
PICTURE ARTS AND SCIENCES in the interest of
"The best in motion pictures"

Donald Gledhill
Editor

Harold R. Hall
Associate Editor

Vol. 1 May, 1939 No. 1

<i>Contents</i>	<i>Page</i>
"Freedom of the Screen".....	1
Is Television Our Next Hurdle?.....	3
What Was the First Talking-Picture?.....	5
Air Vogue Continues.....	6 and 7
Little Lessons in Acting.....	8
The Eleventh Annual Academy Awards.....	9
Acting Awards Winners and Nominees.....	12 to 23
Headlines.....	24
Winners and "Oscars".....	25
Candid Photos at Awards Dinner.....	26 and 27
On the Set of "Wuthering Heights".....	28
Applied Publicity (Newsreel for A.D. 6939).....	31

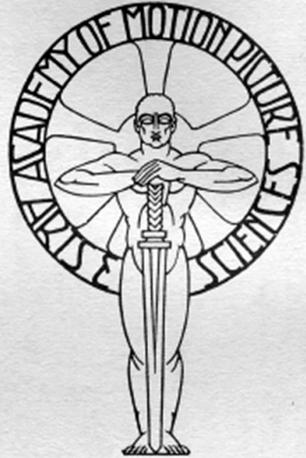
ABOUT THIS JOURNAL

The need within the industry for an intelligent but not too stuffy magazine of the arts and sciences has been pretty generally agreed upon for years. It is felt that the Academy, divorced from all economic activities, is the logical organization to foster such a publication now in the interest of "the best in motion pictures."

This Journal is in no way designed to compete with any other paper or magazine in the picture field. It will be a policy never to review new productions, for obvious reasons. Commercial advertising will be accepted but not coaxed or high-pressured. "Personal" advertising from individuals in the industry positively will not be solicited or accepted. A subscription will of course be one of the privileges of Academy membership but the widest possible interest and subscription support throughout the industry is very much to be desired.

The name, by the way, is pronounced like the first and last syllables of MONTana garAGE. Coined by the French to designate the general process of editing or "mounting" a picture, the word was borrowed by the Russians and applied to the quick-cut-flashes-of-angle-shots-and-symbols-for-emotional-affect which characterized one period in the Soviet art. Hollywood picked it up some years ago and finds the word useful for the whole range of transition and atmospheric sequences from a simple calendar with pages dropping off to the most elaborate Vorkapich mixes.

Editorial and business offices, 1201 Telford Building, 1500 No. Vine Street, Hollywood, California. Published monthly. Subscription \$5.00 a year. Single copies 50 cents. Advertising rates on application. Neither the Academy nor Montage is responsible for statements made by authors nor for unsolicited manuscripts or photographs. All photos and manuscripts submitted should be accompanied by return postage. Copyright 1939 by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.



ACADEMY OFFICERS

Frank Capra	President
Howard Estabrook	1st Vice President
Nathan Levinson	2nd Vice-President
Jane Murfin	Secretary
Fred Leashy	Treasurer
Donald Gledhill	Executive Secretary

BOARD OF GOVERNORS

John Arnold	Clark Gable
Lionel Atwill	Nathan Levinson
Graham Baker	Frank Lloyd
S. J. Brislin	Van Nest Polglasse
Edwin Burke	David O. Selznick
Frank Capra	Darryl Zanuck

C. B. deMille

COVERS

The front cover of this issue is an old, unidentified still about which the editors would appreciate information. The photograph on the back cover is from "Transatlantic". Gordon Wiles won the Academy Award in the Fifth Awards Year, 1931-32, for his art direction on this Fox film directed by William K. Howard, photographed by James Wong Howe, with Edmund Lowe, Lois Moran and John Holliday heading the cast.

Fernsehsports für Shampoo und Zigaretten sowie als Berater der Werbeagentur Filmex in New York.⁴

In der Forschung ist die Verwirrung über Art und Reichweite des Vorkapich-Effekts kaum geringer als in damaligen Studiokreisen. Wie Vorkapich ihn konkret in Filmen realisiert, lässt sich nicht ohne Weiteres mit seinen programmatischen Äußerungen oder der Studiopraxis der Montage gleichsetzen. Unter der Hollywood-Montage wird meist eine Filmsequenz verstanden, die zweifach gegen einen ansonsten konventionellen Erzählkontext abgesetzt ist: Zum einen, insofern sie in ihm als Übergang, Einschub oder Auftakt einen eigenen Sequenztypus bildet, zum anderen, weil dieser Übergang zwar narrative oder rhetorische Funktionen erfüllt, in seiner Verdichtung und Eigengestalt aber über diese Funktionen hinausgeht. Zeit verstreicht, eine Schlacht wird geschlagen, eine Figur erinnert sich – jede/r kennt solche Passagen, die einen längeren Prozess zusammenfassen, zugleich aber in sich ein rhythmisches, grafisches und musikalisches Spektakel darstellen. «Vorkapich» erfüllt als Autorname in diesem Zusammenhang die Funktion eines Qualitätssiegels, um die ursprüngliche Idee der Montage als eines «poetischen Zwischenspiels» (James 2005, 67–92) oder künstlerisch innovativen Effekts abzugrenzen von ihrer routinemäßigen Umsetzung im Studiobetrieb. Es ist indes nötig, die Bruchstellen zwischen «Vorkapich» als historischer Person, als Chiffre einer modernistischen Programmatik und als konkretem filmischen Effekt genauer in den Blick zu nehmen.

Die folgende Skizze zu einer Archäologie dieser Bruchstellen bezweckt nicht, den Anfang zum Ursprung zu machen, sondern bescheidet sich damit, Neuerungen und Umbrüche als besonders aufschlussreiche Momente der Mediengeschichte zu betrachten (Gitelman 2006; Marvin 1988). Der Vorkapich-Effekt erweist sich in diesem Zusammenhang als ein zeittypischer, idealistischer Versuch, die alltägliche Welt der Erfahrung über ein *filmfotografisches* Verfahren zu «erretten». Er ließe sich überdies auf Montage als persönlichen Stil, auf einen Werkbegriff oder eine historische Poetik beziehen. Im Vordergrund steht hier indes zunächst seine kompromissreiche Produktion und schrittweise Konventionalisierung, weil diese verdeutlichen, dass der oft unterstellte Gegensatz von künstlerischem Ideal des Effekts und industrieller Umsetzung der Montage haltlos ist. Statt also ein weiteres

4 Anon., «Slavko and Edward Vorkapich Join New York Staff of Filmex», *Business Screen Magazine*, 28, 1967–68, Januar-Dezember 1967. Daneben drehte Vorkapich weitere experimentelle Kurzfilme.

Mal den Avantgardisten gegen das System, oder die reine Form gegen ihre gedankenlose Klischierung auszuspielen, geht es mir um den Kurzschluss dieser vermeintlichen Gegensätze. Über das historische Moment hinaus bleibt Vorkapichs Schaffen, wie ich abschließend behaupten möchte, überdies gültig als Einladung zu einem Wahrnehmungsspiel, das uns erlaubt, Kino im Kontinuum mit Formen etwa des Fernsehens oder der Werbung zu betrachten.

Zur Geschichte der Hollywood-Montage

Die klassische Form der Montagesequenz bildet sich in den 1930er-Jahren nach Prinzipien der Arbeitsteilung in Hollywood heraus. Janet Staiger vergleicht das *producer-unit*-System der Studios mit dem einer seriellen Manufaktur, in der Arbeitsprozesse zwischen Produktionseinheiten eng koordiniert und standardisiert wurden (1985, 325ff). Management, industrieweite Standards und Routine ließen gleichwohl Spielraum für stilistische Variation, dem Innovationsbedarf der kapitalistischen Produktionsweise gemäß. In diesem Kontext verbreitete sich die Montage als Veredelung herkömmlicher Übergangssequenzen oder *transitional sequences* (auch *transitional shot*), die bislang mit Zwischentiteln oder Überblendungen gestaltet worden waren.

Von ihrem Ort im Produktionsgefüge her ließe sich die Montage somit in einer ersten historischen Annäherung als das Tonfilm-Äquivalent zum Zwischentitel beschreiben. Zwischentitel hatten die Funktion, über Zeitsprünge, Ortswechsel und ähnliches schriftlich zu informieren. Überdies ermöglichten sie unauffällige Bild- oder Rollenwechsel oder gaben das Gefühl einer außerdiegetisch vermittelnden Instanz; auffällig gestaltete «art-titles» betonten ab 1916 auch den privilegierten Status des Grafischen gegenüber dem fotografischen Bild (Dupré la Tour 2005, 326ff). Die Montagesequenz setzte sich parallel zum Rückgang von Zwischentiteln im frühen amerikanischen Tonfilm durch, wobei sie deren grafische und auktoriale Form teilweise beibehält.

Studiointern fiel die Gestaltung solcher Sequenzen in den Aufgabenbereich der *Special Effects Departments*, die historisch aus den *Title and Insert Departments* hervorgegangen waren (Jackman 1934). In der klassischen Tonfilmphase gehörten die Montagen zu den sogenannten *opticals*, also in den Bereich visueller Effekte, die separat vom Drehgeschehen verwirklicht wurden (Turnock 2014, 30). Sie entstanden nicht im Continuity-Schnitt, sondern an der optischen Bank. Vorkapichs

Tätigkeit in den *Special Effects Departments* und seine wiederkehrenden Credits als «trick shot director», für «transitional effects» oder «montage effects» begründet deshalb auch seinen Ruf als Vorläufer der heutigen Effects-Tradition; neben Saul Bass, Chuck Workman oder Pablo Ferro wird er zu den herausragenden Designer-Persönlichkeiten Hollywoods gerechnet (Horak 2014, 43; MacDonald 2005).

Bei der optischen Bank handelt es sich um die Kombination von einem Projektor mit einer Kamera, deren Objektiv auf das Bildfenster des Projektors ausgerichtet ist, sodass Filmmaterial dupliziert werden kann (Turnock 2014, 40f). Die Geräte sind auf einer Schiene verbunden, die es der Kamera erlaubt, durch Vor- oder Zurückfahren Zoomeffekte zu bewirken oder Bildausschnitte anzufertigen; des Weiteren können an der optischen Bank Mehrfachbelichtungen, Blenden aller Art und Split Screens hergestellt sowie heterogenes Bildmaterial als Collage zu einem sogenannten «Composite» vereint werden (Bauchens 1934, 7; Okun/Zwerman 2010, 848). Vorkapich spricht in diesem Zusammenhang von einem «mounting of images» (1939, 9), und möglicherweise erklärt sich die Vorliebe im Studiokontext für den Begriff «Montage» durch diese Homonymie mit *mounting*.

Vorkapichs Initiativen in den Effects-Departments der Studios waren Teil eines Produktionsprozesses, den er meist in leitender Funktion überwachte, aber in seinem Verlauf nicht bestimmte; Kompromiss und Konventionalisierung prägten das Verfahren von Anbeginn.⁵ Während Vorkapichs ästhetisches Denken primär um «particular movements» kreiste, «imbued with such intense life and power that they seem to carry us along, regardless of the meaning and the specific point of the story» (1930, 31), waren die von ihm gestalteten Übergänge stets eng auf Plot und Figuren abgestimmt. Üblicherweise begann seine Tätigkeit im Vorfeld der Produktion, parallel zur Entwicklung des *shooting script* (Kevles 1965, 17). Vorkapich analysierte zunächst das Drehbuch mit Blick auf die narrative Funktion der Montage und erarbeitete dann ein ausführliches Treatment, das von technischen Erklärungen begleitet war. So heißt es etwa zu einer Montage in *ROMEO AND JULIET* (George Cukor, USA 1936):

5 Vorkapich selbst arbeitete nicht an der optischen Bank; er beschränkte sich auf «very precise diagrams with explanatory charts for the man who does the optical printing, telling him how to do it, and where to start to overlap from one scene to another» (Vorkapich 1939, 11).

A continuous receding view beginning at the window of (a miniature exterior of) the monastery and past some fruit trees in blossom in foreground. DISSOLVE or CUT on the blurred movement of trees to – TECHNICAL NOTES. (Note: Some of the following are merely suggestions to be eventually improved upon or modified by technicians and experts more qualified in their particular branches, such as Art Direction, Miniature, Photography, Props, etc.)

This could be a fairly simple miniature with incomplete parts of it masked by miniature trees. CAMERA or CRANE starting from window of wall PULLS AWAY and UP. We get perhaps the impression that the CAMERA is receding up a wooded hill past fruit trees in blossom. Angle just misses showing the ground, to avoid the difficulty of concealing the cut-in path of the top of crane. Or is there an easier technical solution to this problem?⁶

Anschließend wurden alle Montage-Treatments in den Produktionskonferenzen diskutiert und budgetiert. Aus Kostengründen wurde der von Vorkapich veranschlagte Aufwand dabei häufig begrenzt. In einem der ersten Entwürfe für *THE GREAT WALTZ* (Julien Duvivier, USA 1938) etwa imaginiert Vorkapich noch «a new effect which may prove very striking or pleasing: With each bar of music a soft wipe glides smoothly across the screen, each time revealing or unfolding rhythmically a new scene or a new angle of increasing beauty and brilliance.»⁷ Zehn Tage später ist der Effekt gestrichen. Vorkapich selbst berichtet von fortwährenden Schwierigkeiten mit Produktionsleitern, so etwa diesem:

He had the idea that montages were made out of odds and ends of film found on the cutting room floor, or scenes shot by the director, or stock shot scenes from different news reels, or various bits out of past pictures. When I began demanding actors, and wanted to shoot some scenes and needed a pool with about 100 pounds of mercury in it, and a newspaper front page enlarged and reproduced on a large sheet of cloth, about 10x12 feet, he didn't like it a bit because, in his opinion, that simply added to the cost of making the picture. He said, «If I ever meet that guy Montage I'll wring his neck.» (Vorkapich 1939, 8)

6 AMPAS, Turner/MGM Scripts, Production files-Produced, 2471-f.R-843, *ROMEO AND JULIET*, transitions and notes by Slavko Vorkapich, 8.–29. April 1936.

7 AMPAS, Turner/MGM Scripts, Production files-Produced, 1132-f.G1125, *THE GREAT WALTZ*. S. auch Ronald L. Davis, Interview transcript, Slavko Vorkapich, 11. August 1975, f. 477, SMU collection of Ronald L. Davis oral histories on the performing arts.

Vorkapichs Treatments schlüsseln die Kompositbilder der Montage in ihre einzelnen Elemente auf; sie verweisen auf Props, Miniaturmodelle, Stop-Motion-Animation, Darsteller und Musik sowie auf eigens inszenierte Einstellungen. Selbst wenn sich Vorkapich öffentlich über Produktionsleiter mockierte, die *stock shots* vorzogen, plante er für seine eigenen Entwürfe stets mit Archivmaterial.⁸ In einem Produktionsmemo erklärt sein Mitarbeiter László Benedek, für die Montage in *TEST PILOT* (Victor Fleming, USA 1938) noch dringend Nahaufnahmen aus dem Studioarchiv zu benötigen.⁹ Im Zuge ihrer Routinisierung im Studiobetrieb wurden Montagen zwar nicht durchgehend mit Schnittabfällen, aber doch zunehmend ökonomisch gestaltet, etwa mit Grafiken oder Schriftinserts, und oft wurden sie nach einer Preview vereinfacht oder gekürzt.

Mit Beginn der 1940er-Jahre wechselten die Zuständigkeiten von den *Special Effects* in die *Editing Departments*. Montagen entstanden nun häufiger am Ende des Schnittprozesses, waren im Drehmanuskript lediglich markiert und blieben den Cuttern überlassen, denen es lediglich oblag, eine «reasonably pleasant looking continuity» (Reisz 1953, 114) herzustellen, die sich an klassische Beispiele anlehnte, aber meist nur aus einer schnell geschnittenen Bildkette bestand, ohne die komplexen Effekte der optischen Bank. Übergänge wurden im Schnitt als gestalterisch interessante Freiräume oder «free-editing zones» begriffen (Höf 2005, 119; Beard 2010, 259), aber auch als klischierte Konvention, nicht zuletzt in Hollywood selbst.

Wir können somit drei Phasen in der Geschichte der Hollywood-Montage unterscheiden. Vor 1930 entstehen Übergangssequenzen während der Dreharbeiten durch Mehrfachbelichtungen in der Kamera (Salt 1976, 27). Vereinzelt Filme wie *SO THIS IS PARIS* (Ernst Lubitsch, USA 1926) verwenden auch kompliziertere Überblendungen, die in den Studios als «Ufa-Shots» bezeichnet oder auch als Aneignung sowjetischer Montagetechniken verstanden wurden. In der zweiten Phase, ab 1930, werden Montagen parallel zum Dreh produziert, nun im arbeitsteiligen Prozess der Studios. Der Eindruck ist oft weniger der einer Reihe von kurzen, ineinander überblendeten Einstellungen als der einer *einzig*en, fließenden Überblendung. Slavko Vorkapich oder sein Kollege Don Siegel, der für Warner Brothers

8 So vermerkt Vorkapich an einer Stelle im Treatment zu *ROMEO AND JULIET*, «This is a STOCK SHOT taken by myself for another production but never used» (ibid.).

9 AMPAS, Turner/MGM Scripts, Production files—Produced, 2953-f.T-593, Test Pilot, Memo von Laszlo Benedek an Bob Barnes, 4. Januar 1938.

arbeitet,¹⁰ gestalten Sequenzen von oft hoher Eindringlichkeit. In der klassischen Phase sind Montagen bald so verbreitet, dass sie zu einem eigenständigen Typus der *Découpage* werden, die auf einer anderen Erzählebene operiert als der restliche Film (Bordwell 1985b, 74f). Wie Bordwell weiter vermerkt, durchbrechen die «summaries» mit ihren «short bursts for narrow purposes» und «symbolic shorthand» zwar den Fluss der «scenes», dem Haupttypus der filmischen Erzählung, doch kann dieser Bruch durchaus zum narrativen Vorteil genutzt werden. Ab etwa 1940 entstehen Montagesequenzen im Schneiderraum, ihre Produktion wird nicht gesondert budgetiert oder geplant. Sie eröffnen den Cuttern zwar Freiräume, sind als Verfahren aber so alltäglich und ubiquitär, dass sie, wie etwa in *THE MASK* (Julian Roffman, USA 1961), reflexiv als Gimmick angespielt werden können.¹¹ Komposit-Montagen prägen in den 1960er-Jahren überdies einen design- und kino-bewussten Trend der amerikanischen Fernsehwerbung (Spigel 2008, 216), getragen von Agenturen wie *Batten, Barton, Durstine & Osborn* (BBDO) oder auch Vorkapichs Sohn Edward, der sie als Werbedesigner in den 1980er-Jahren in die Musikvideobranche einführt. Wie Julie Turnock (2014) gezeigt hat, beeinflusste Vorkapichs Vorstellung einer immanenten Energie des Grafischen und die Ästhetik stilisierter, immersiver und kinetischer Kompositbilder überdies auch die Visual Effects-Branche, insbesondere George Lucas und *Industrial Light and Magic*.

Industrielle Theorien der Montage

Der produktionshistorische Überblick ermöglicht, verschiedene Bereiche des Nachdenkens über Montage gegeneinander abzusetzen. Widmen wir uns zunächst dem, was Caldwell (2009, 14) die «interpretativen Rahmungen lokaler Produktionskulturen» genannt hat. Genaugenommen handelt es sich dabei nicht um Theorie im engeren Sinne,

10 Vor seiner Karriere als Regisseur, von 1935 bis in die 1940er-Jahre, widmete sich Siegel der Kunst der Montage. Beispiele seiner Arbeit finden sich zum Beispiel in *THE ROARING TWENTIES* (Raoul Walsh, USA 1939), *BLUES IN THE NIGHT* (Anatole Litvak, USA 1941) oder *CASABLANCA* (Michael Curtiz, USA 1942).

11 In diesem Film findet sich eine von Vorkapich gestaltete Montage-Sequenz, die deutlich als Gimmick, also als Publicity-Gag und freistehendes Spektakel intendiert ist, ganz im Sinne William Castles, der solche Gimmicks regelmäßig in seine Produktionen einbaute, indem er etwa die Zuschauer durch den Film zur Abstimmung über das Schicksal eines Helden motivierte. «Put on the mask now!» fordert *THE MASK* sein Publikum auf, das an dieser Stelle die 3D-Brillen aufzusetzen hatte.

sondern um Formen des Erfahrungs- und Steuerungswissens, die ins Selbstverständnis einer bestimmten Produktionskultur eingehen. Solch Wissen ist nicht auf normative Festschreibungen begrenzt, wie es rationalistische Ansätze der Studiogeschichte nahelegen, wenn sie die «Normen» der klassischen Produktion mit konzeptionellen Regeln und Prinzipien identifizieren (Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Industrielle «Theorien» beinhalten implizites oder empirisches Wissen über die Funktionen der Montagesequenzen, aber sie dienen auch dazu, Arbeitsaufteilungen oder ästhetische Entscheidungen im Nachhinein zu rechtfertigen, Karrieren zu begründen, vorhandene Erkenntnisse zu hinterfragen und die Idee eines geschmiert laufenden Produktionsapparats nach außen zu verteidigen. In der klassischen Periode, auf die ich mich hier konzentriere, sind es mehrere Funktionskreise, die der Montage im industrienahen Diskurs zugesprochen und in der Praxis umgesetzt werden:

(1) *Erzählökonomie*. Montage erlaubt das Verhältnis von Erzählzeit zu Vorführzeit zu verringern, indem sie eine größere Menge narrativer Informationen auf wenigen Metern Film verstaubt. Überdies spart Montage Zeit für das szenische Ausgestalten der Figuren. Nötig scheint dies wegen des im Tonfilm verlangsamten Erzählflusses, wegen der *double bills*, die keine Überlänge zulassen, sowie wegen der vielen literarischen Vorlagen und epischen Stoffe im *producer*-kontrollierten Studiosystem der 1930er-Jahre. Man denke etwa an Cecil B. DeMilles Film *CLEOPATRA* (USA 1934), zu dem DeMille anmerkte, die darin erforderlichen Übergänge und Zusammenfassungen hätten in einem Stummfilm etliche Filmrollen verschlungen:

We can now get a picture down to a decent length which doesn't bore audiences. The *TEN COMMANDMENTS* was 14 reels, *CLEOPATRA* is 9 reels – less than 10,000 feet. While dialogue does take more time, at the same time you can cover one line of dialogue all the quicker. These things are vital, and the further they can be developed, the further the art of picture making will go. (Zit. in Bauchens 1934, 7)

(2) *Dramaturgie*. Zu den Funktionen der klassischen Montage gehört die eines dramaturgischen Werkzeugkastens. Sie ist, wie Karel Reisz resümiert, «a convenient way of presenting a series of facts which are necessary to the story but which have little emotional significance» (1952, 113). Montage rettet, was sich in der Arbeit am Skript als schwierig erweist, stopft Löcher, eliminiert ereignislose Zeit, klärt relevante,

aber umständliche Sachverhalte in Kurzform. Sie öffnet den Horizont der erzählten Geschichten, lässt ihn weiter wirken, schafft Polysemie. Montage bündelt unwichtiges Geschehen, übertüncht Unlogisches und deutet zur Zeit des Hays Code Unzeigbares an. Als einer ihrer wichtigsten dramaturgischen Effekte gilt zudem die Beschleunigung und Verdichtung des Handlungsgeschehens. Montage entspreche darin dem «modern tempo», heißt es, sie sei «as terse, factual and to the point as today's crisp journalism» (Gibbons 1937). Wiederholt wird auf «newsreel leaders», also die Aufmacher der Wochenschauen, als Vorbild verwiesen. Montage gilt als «filmic ideography», als filmische Kurz- oder Zeichenschrift, «a photographic device by which dozens of ideas and suggestions are crammed into a brief footage and conveyed to audiences as fleeting impressions». ¹²

(3) *Production Value*. Schließlich schafft Montage Schauwerte. Sie ist die kosteneffiziente Lösung für das Problem, eine wichtige Ereigniskette anschaulich und aufregend darzustellen – so jedenfalls bei Montagesequenzen im Stil Vorkapichs. Anne Bauchens (1934), eine der führenden Cutterinnen Hollywoods in den 1930er-Jahren, bezeichnete die Komposit-Sequenz als eines der «devices to increase production value». Es gelte als Tatsache, so notiert ein zeitgenössischer Bericht, «that many people get more exhilarating «kicks» out of the nearly abstract montage», als dies bei anderen Elementen des Kinoprogramms der Fall sei (Gibbons 1937). Außerdem machen Montagen den Film interessant fürs Publikum der *séance continue*, also für Leute, die erst zur Mitte der Vorführung hereinkommen und auch unabhängig vom Stand der Erzählung bewegt werden wollen. Sie gestatten «emotional and dramatic reactions [...] entirely independent of the emotional and dramatic content of the actual scenes» (ibid.).

Der industrielle Montage-Diskurs mündet hier zugleich in eine spezifischere Diskussion, die von Fachverbänden wie der *American Society of Cinematographers* oder Branchenblättern wie dem *American Cinematographer* entlang der Frage geführt wurde, wie die Stimmung der erzählten Geschichte in Einklang mit der grafischen Gestalt der Bilder zu bringen sei (Keating 2010, 123). Die Frage nach dem Verhältnis zwischen narrativer und expressiver, fotografischer und grafischer Gestalt des Bildes bezog sich auf die Norm des Erzählkinos, setzte sie jedoch nicht voraus. Namhafte Kameralaute vertraten die Position, dass das

12 Anon., «The Hollywood Scene», *Motion Picture Herald*, Bd. 131, Nr. 7, 14. Mai 1938.

Publikum gleichsam zwei Filme sah: eine filmische Fiktion, in der sich Ereignisse in einer dreidimensionalen Welt entfalteten, und einen abstrakten Film mit zweidimensionalen grafischen Qualitäten (ibid.). In diesem spezifischeren Feld des Diskurses bewegt sich auch Vorkapichs eigene Theoretisierung der Montage und ihres «graphic dynamism» (Turnock 2014, 49).

Vorkapichs theoretische Manifeste

Im nächsten Schritt können wir die produktionsinternen Beobachtungen zum Nutzen der Montage abgrenzen von Vorkapichs Nachdenken über sie. Zwar arbeitet er innerhalb der Institution Hollywood, aber ein Großteil seiner Schriften läuft dieser Tätigkeit voraus oder nach; sie gehen nicht im Produktionsdiskurs der Studios auf.¹³ Erste Schriften entstehen bereits 1926, also vor seinen ersten Montage-Credits, und sie bleiben grundsatztreu, ja redundant bis in die 1970er-Jahre hinein. Vorkapichs Schriften theoretisieren die Bedingungen und Möglichkeiten filmischer Erfahrung, in einer präskriptiven und dogmatischen Form, die an die Programmatiken der europäischen Avantgarden erinnert. Es sind theoretische Manifeste; kaum zufällig entwickelt Vorkapich sie meist im Rahmen öffentlicher Vorträge. Neben den Theorien filmischer Avantgarden (insbesondere Eisenstein, Nilsen, Pudovkin, Richter) ist ihr intellektueller Horizont geprägt von der Wahrnehmungspsychologie (K. Koffka, J.J. Gibson), von Kunst- und Literaturtheorien (R.G. Collingwood, I.A. Richards), vor allem aber vom zeitgenössischen Kino selbst.¹⁴ Vorkapichs Manifeste sind appellativ, oft performativ wie ein Theaterstück und durchgehend an Beispielen entwickelt.

Zur Bühne dieser Theoriebildung werden über weite Strecken die Branchenorgane und -treffen der Kameraleute. 1926 hält Vorkapich einen Abendvortrag bei der *American Society of Cinematographers*, der seine Position und die sie nachhaltig prägenden Topoi verdeutlicht. Seine Antwort auf die klassische Frage, ob Film Kunst sei, entwickelt

13 Noch haben seine Gedanken keinen Eingang in den Kanon der klassischen Filmtheorie gefunden. In Fachgeschichten und Theoriekompendien fehlt Vorkapichs Name, auch wenn er zwischen 1965 und 1985 vereinzelt als Theoretiker vorgestellt oder diskutiert wurde, so etwa von Richard Dyer MacCann (1966), Gene Youngblood (1970), Vlada Petric (1978) oder Dudley Andrew (1984) (vgl. dagegen Polan 2007).

14 Die zuverlässigsten Einführungen in Vorkapichs Denken stammen von Swerdlow (1950), Kevles (1965) und Hayeem (1979). Eine umfassendere Theoriegeschichte steht aus und kann auch im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geleistet werden.

er anhand einfacher Vorstellungs- und Wahrnehmungsübungen. Ausgehend von *DER LETZTE MANN* (F.W. Murnau, D 1924) führt Vorkapich zunächst die Kunst der *motion pictures* auf die rhythmische Koordination aller Bewegung im Bild zurück. So wie Murnaus berühmte Hotellobby-Sequenz eine «symphony of motions» (Vorkapich 1926, 19) sei, müsse die künftige Kunst des Kinos alles Aufgenommene zum Zweck seiner kinästhetischen wie auch psychologischen Wirkung arrangieren. Die Parallelen zwischen Filmsprache und Musik weitet Vorkapich bis zum Drehbuch aus, von dem er sich wünscht, es möge sich eher an «musical scores with their andantes, largos, lentos, prestos, etc.» orientieren als an «the present apparent police-records» (ibid., 15).¹⁵ Fotografie sei keine Kunst, ebenso wenig die filmische Aufzeichnung von Action oder illustrativem Schauspiel, die er am amerikanischen Unterhaltungsfilm kritisiert. «Real cinematography» drücke sich über Bewegung aus. Nur ein Kameramann, der Bewegung regelmäßig mit geschlossenen Augen imaginieren und im Alltag beobachten, lerne sie unabhängig von Repräsentation und Bedeutung zu begreifen, um sie erst *anschließend* in ihrer affektiven oder psychologischen Tiefe auszugestalten. Im Kern geht es Vorkapich darum, Film als Form der Bewegungserfahrung zu beschreiben.

Vorkapichs Vision vom Film als Bewegungsintensität mag im Kontext filmtheoretischer, avantgardistischer oder produktionsinterner Diskurse wenig originell erscheinen, doch hält sie einige produktive Widersprüche parat. So geht seine gegen jedes «Lesen» von Filmen gerichtete Idee einer vorsprachlichen «Unschuld der Wahrnehmung» mit dem erklärten Wunsch einher, eine Grammatik der Filmsprache zu entwickeln, die Bewegungsabläufe regelhaft mit Emotionen korreliert (Kevles 1965, 12; Vorkapich 1938; 1930, 33).¹⁶ Obwohl er in Hollywood arbeitet, geht es ihm nicht primär um das Erzählen von Geschichten,¹⁷ sondern um die Intensität der Erfahrung und die kinästhetisch-ästhetische Präsentation reiner Bewegung, die er als Kunst,

15 Neben der Musik bezieht sich Vorkapich gelegentlich auf den Tanz, um diese Idee vom Kino als Bewegungsintensität zu veranschaulichen, vgl. Vorkapich 2015.

16 Vorkapich übernimmt diesen Widerspruch von den Debatten zu Ausdrucksbewegung, Geste und der Wiederentdeckung des Körpers, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts u.a. von Béla Balázs ausgetragen wurden. Dank an Kristina Köhler für diesen Hinweis.

17 Entsprechende Äußerungen sind von seinen Schülern und Arbeitspartnern überliefert. «He wasn't interested in story or any of *that* stuff. He gave filmmakers the «tools» with which to control the movement on the screen», vermerkt etwa Arthur L. Swerdlhoff (zit. n. Weaver 2010, 132). Vgl. Swerdlhoff 1950, 195ff; Kevles 1965, 35 sowie Hayeem 1979.

zugleich aber als «Werkzeug» für jede Art von «Geschäft» versteht. Trotz seines Interesses an der Spezifik der filmischen Form verneint er deren Existenz im Rahmen einer nie endenden Kritik ihrer prominentesten Beispiele, die weder Hollywood noch das Cinéma Vérité, Godard, Antonioni oder Bergman ausspart. Er arbeitet sich ab an den ästhetischen *Beschränkungen* des Kinos. Immer wieder betont er, dass Bewegungseffekte auch im Fernsehen oder in den animierten Bildern der Werbung («barber-poles gyrate, windmills revolve and electric signs do a dervish dance every night») zur ästhetischen Erfahrung werden können (Vorkapich 1930, 20; Swerdloff 1950, 71). Und obwohl Begriff und Prinzip der Montage Übereinstimmungen mit Eisensteins Montagetheorien aufweisen, bezieht er sich vorwiegend auf die Schriften Hans Richters und lässt an Eisenstein vor allem die Spielfilme gelten, deren historische Bedeutung er aber an seiner eigenen Innovation der Komposit-Montage relativiert. Rückblickend erklärt sich die Pointe dieser scheinbar hakenschlagenden Programmatik als der geglückte Versuch, den Vorkapich-Effekt als «best practice» der Studioproduktion zu kodifizieren.¹⁸

Es geht Vorkapich um das Erarbeiten eines «rational standard [...] by which aesthetic values can be judged» (Swerdloff 1950, 145). Vorausgesetzt wird, dass ästhetischer Wert bei *motion pictures* auf gestalteter Bewegung beruhe. Vorkapich grenzt entsprechend «cine-motion», also ausdrucks- und kinematografierte Bewegung, von bloß aufgezeichneter oder kommunizierter Bewegung ab (1930, 31). Kreativität sei nicht an eine spezifische Medientechnik wie die Kamera gebunden und könne sich nicht entfalten, wenn Film als Medium oder als bloße «Verlängerung» von Medien wie Fotografie oder Zeitung gedacht würde: An einer Konzertaufnahme lobe man ja auch nicht die Schallplatte, die sie festhält (1950, 143). «It is not the paint that matters, it is the painter who uses it» (1930, 30). Die Theorie setzt somit an beim Moment *kreativer Kontrolle*, die Vorkapich durch genaueste Kenntnis der Grenzen des Mediums Film und durch eine systematische Analyse aller Bewegungsformen erreichen will. Ihr Anspruch ist nicht der einer Theorie des Mediums, sondern des Bewegungssehens, von dessen Zukunft er sich mehr verspricht als von einer Gegenwart, in der nur «a few passages» in Filmen und eben Vorkapichs Montagen den klassischen

18 Damit leistet Vorkapich ironischerweise genau das, was Bordwell als das Etablieren einer klassischen Norm beschrieben hat. Kevles (1965, 2 und passim) verdeutlicht die kodifizierende Rolle von Vorkapichs Theorien. Ausführlich zu seinem Verständnis der sowjetrussischen Montageprinzipien vgl. Swerdloff (1950, 50–104).

Künsten vergleichbaren ästhetischen Wert erlangt hätten (Swerdloff 1950, 3; 138).

Der von Vorkapich oft benutzte Begriff der «Analyse» oder «analytischen Montage» hat in diesem Zusammenhang nichts mit Eisenstein oder Pudovkin gemein, sondern meint das systematische Zerlegen allen Geschehens in einfache geometrische Formen und Bildbereiche *unabhängig* vom jeweils gezeigten Inhalt (ibid., 186; 191). Den Bezugsrahmen bildet dabei einerseits «the modern scientific concept of Space-Time» und die Annahme, bewegte Bilder könnten Raum-Zeit-Gefüge gemäß ihrer jeweiligen Zwecke neu schaffen, erweitern, zusammenziehen oder verformen (Vorkapich 1930, 30). Zum anderen bezieht sich Vorkapich auf Positionen der Gestalt- und Wahrnehmungspsychologie, was das Auslösen kinästhetischer Reaktionen durch Umgebungsreize und Bild-«Typen» betrifft. Montage erscheint so im Gegensatz zu den übrigen filmischen Techniken weniger als Werkzeug, denn als «general organizing principle» oder «essence» künstlerisch gestalteter Bewegung (Swerdloff 1950, 148).

Ästhetik und wissenschaftliches Raisonement mit praktischer Handreichung verbindend, zerlegt Vorkapich Bewegung in Typen, Richtungen, Tempi und Intensitäten. Am wichtigsten ist ihm der «intensity factor», den er abhängig von der Größe des bewegten Bereiches auf der Leinwand beschreibt (ibid., 193). Einmal vor dem inneren Auge oder in Wahrnehmungsspielen zerlegt, lassen sich die Bewegungs-Bilder rhythmisch so montieren, dass ein «sehr grafischer» und unmittelbar eingängiger Eindruck entstehe:

We must look at an action or event from many angles and infinite points of view [...]. If we do this, we get an intense feeling of that action or event, and the whole idea is more clearly impressed upon our mind. (Vorkapich 1930; 1938, 19)

Wechselnde Standpunkte implizieren dabei ein «omnipresent eye» (1939, 11), das der Film simulieren kann, indem er verschiedene Aspekte eines Geschehens in der analytischen Zergliederung zusammenfügt.

Versuch einer analytischen Typologie

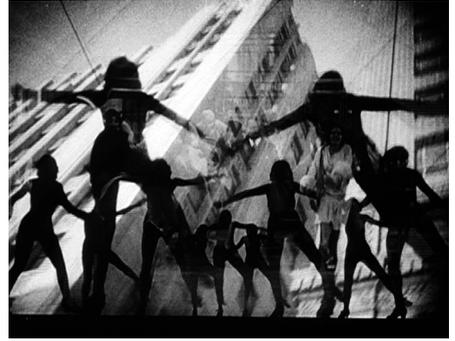
Produktions- und Theoriegeschichte verdeutlichen den Unterschied zwischen der Praxis der Hollywood-Montage und Vorkapichs nachhaltigem Bemühen, seinen eigenen Beitrag einerseits an die Diskurse der europäischen Avantgarden zurückzubinden und sie damit

andererseits als *«best practice»* zu kodifizieren. Sie zeigen, dass Montage durch ihre anfängliche Situierung in den *Special Effects Departments* und in Vorkapichs Person zunächst als privilegiert grafisches Moment in die Produktion fiktionaler Unterhaltung hineinkommt. Das *«mounting»* von Kompositbildern zielt auf ein Erleben von Bewegung als Intensität, wobei die Idee einer dynamischen *«Zeichenschrift»* über den engeren Kontext der Studiopraxis hinaus etwa auch mit Formen der zeitgenössischen Werbegrafik zusammenspielt. Blieben die Filme selbst bislang unberücksichtigt, so geht es nun abschließend um eine analytische Sicht auf den Vorkapich-Effekt.

Das Korpus der zwischen 1928 und 1943 entstandenen Montagen wirft verschiedene Ausgangsfragen auf. Ist die Montagesequenz als solche auffällig oder nicht? Was leitet sie ein, wie hört sie auf? Was hält sie zusammen? Ist es eine, sind es mehrere? Wo stehen sie und wie lang sind sie? Wie ist die Transition motivisch, grafisch, narrativ oder musikalisch eingebettet? Wie verhält sie sich zum Dialog, zum Zwischentitel oder Insert? Insbesondere die *«talkativity»* des *Talkie* ist ja ein Bezugspunkt der klassischen Montagen. Einmal ins Licht gerückt, provozieren solche Sequenzen weiterreichende Fragen, die unter anderem ihren historischen Ort und ihre Gestalt betreffen. Wie verhalten sie sich zur Geschichte ihrer Codes? Inwiefern sind sie als filmische Zeichenschrift oder als Blick eines *«omnipresent eye»* zu erleben? Stiften sie an zum Diegetisieren, tun sie es nicht?

Sieht man einmal von dem kleinen Kanon immer wieder abgesonderter Paradebeispiele ab,¹⁹ so ergibt die stichprobenartige Analyse des klassischen Korpus folgenden Befund: *«The golden rule is that there is no rule»*, wie Vorkapich selbst feststellte (1930, 32). Anders ausgedrückt: Montagen sind strukturell *immer* determiniert von ihrem Umgebungstext, man kann sie aus ihm so wenig herauslösen wie die Stunts aus einem Keaton-Film. Ihre Anzahl, Länge, Platzierung oder Formgestalt kann völlig unterschiedlich ausfallen. *THE PRESIDENT VANISHES* (William A. Wellman, USA 1934) enthält sieben kurze Montagen, die über den ganzen Film verteilt sind, *MEET JOHN DOE* hingegen drei längere an entscheidenden Peripetien. Auch wenn produktionshistorisch eine längerfristige Konventionalisierung der Form evident ist, erweist sich die Unterscheidung Innovation/Konvention für die Analyse als kaum hilfreich. Im einen Fall ist die Montage grafisch auffällig und originell

¹⁹ Darunter etwa *SAN FRANCISCO* (W.S. Van Dyke, USA 1936), der gegen Ende nur eine einzige, besonders auffällige Katastrophen-Montage enthält, die indessen von John Hoffinan und nicht Vorkapich gestaltet wurde.



wie das kaleidoskopartige Komposit aus kippenden Hochhäusern und tanzenden Chorus-Girls in *MANHATTAN COCKTAIL* (Dorothy Arzner, USA 1928), im anderen so banal wie die Metaphorik fliegender Totenköpfe in der Schlachtszene von *THE FIREFLY* (Robert Z. Leonard, USA 1937), im dritten überhaupt nur schwer abzugrenzen als eigener Sequenztypus. So etwa in *MARIE ANTOINETTE* (W.S. Van Dyke, USA 1938), für den Vorkapich einen Montage-Credit erhält, aber nur kurz überblendete Continuity-Übergänge, keine Montagen im erwarteten, «prototypischen» Sinne gestaltet.

Worin besteht nun dieser «Prototyp» des Vorkapich-Effekts, wenn man das Korpus selbst betrachtet? Er wird für eine begrenzte Zahl von Funktionen eingesetzt, etwa um:

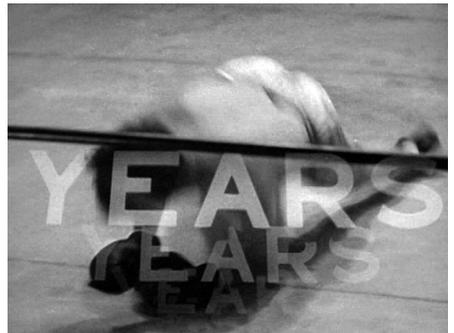
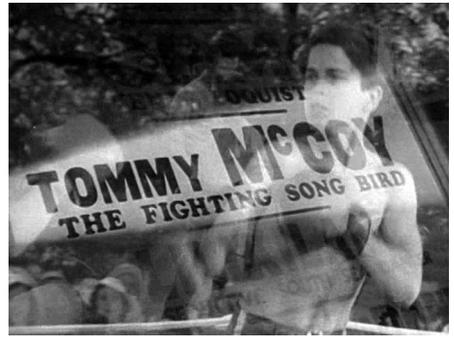
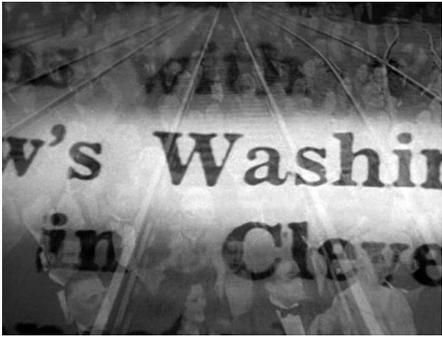
- ein spektakuläres Ereignis eben als Spektakel einzuleiten, auch wenn dieses Ereignis ansonsten narrativ oder dramaturgisch nicht weiter wichtig ist, so etwa die erste Flugschau in *TEST PILOT* (Victor Fleming, USA 1938) (*attraktionale Montage*);
- ein Erzählmoment zu überbrücken, in dem sich Situationen oder Figuren verändern oder um ein über größere räumliche und zeit-

2-5 Momente aus einer Montage in *MANHATTAN COCKTAIL* (Dorothy Arzner, USA 1928)

liche Distanzen gestrecktes Ereignis zu bündeln, wie z.B. in *THE CROWD ROARS* (Richard Thorpe, USA 1938), der den Werdegang eines Jungen zu einem Boxchampion beschreibt (*summarische Montage, unbestimmte oder bestimmte Ellipsen*);

- die Wiederholung von Tätigkeiten über einen kürzeren oder längeren Zeitraum darzustellen und ein Ereignis in Wiederholungsbeziehung zur Diegese zu setzen, besonders auffällig etwa in *MAYTIME* (Robert Z. Leonard, USA 1937), der so das stete Üben, Auftreten, und Reisen einer Sängerin beschreibt, oder in *BROADWAY MELODY OF 1938* (Roy Del Ruth, USA 1938), wo ein Komponist immer wieder glücklos von Agent zu Agent eilt (*iterative Montage*);
- ein Geschehen von außen, im Sinne einer auktorialen erzählerischen Instanz zu kommentieren, die es mehr als jeder andere überblickt, wie etwa in *NO OTHER WOMAN* (J. Walter Ruben, USA 1933), in dem uns die Montage von Stahlföfen und Kochtöpfen eine moralisch wertende Parallele zwischen dem Bergarbeiter Stanley und seiner schuftenden Ehefrau nahelegt (*ekphratische oder kommentierende Montage*);
- ein äußeres Ereignis dramatisch mit der Innensicht einer zentralen Figur zu verknüpfen oder diese ein für sie wichtiges Geschehen im Sinne einer inneren Rück- oder Vorausschau Revue passieren zu lassen, oft unter Verwendung bereits gezeigten szenischen Materials, so etwa in *NO OTHER WOMAN* oder *MEET JOHN DOE* (*fokalisierende Montage, kontemplative Erzählpause*);
- zwei Plotlinien an einem entscheidenden Moment zu verknüpfen, wie etwa die Liebes- mit der Boxgeschichte in der romantischen Montage im letzten Drittel von *THE CROWD ROARS* (*dramaturgische Montage*);
- ein scharf abgegrenztes, erzählerisch signifikantes Ereignis in dramatischer Form zu verdichten und zu veranschaulichen, so in der Schlussmontage von *CHRISTOPHER STRONG* (Dorothy Arzner, USA 1933), in der sich die Protagonistin bewusst einem für sie tödlichen Höhenflug aussetzt (*dramaturgische Montage*).

Diesem an Filmen beobachtbaren und in Produktionsdiskursen auch ähnlich erfassten Funktionskreis korrespondiert ein kleines Inventar an Formen sowie bildlich-grafischen Tropen. Vorkapichs Effekte entsprechen den Hollywood-Montagen im allgemeinen Sinne in ihrer Länge (bis zu 60 Sekunden) oder darin, dass sie mit nicht-diegetischer Musik unterlegt und in einem eigenen, meist schnelleren Schnittrhythmus gehalten sind. Zusätzlich aber verwenden sie häufig auffällig lang



stehende Doppelbelichtungen, Kreis- oder Sternblenden, Schriftinserts («YEARSYEARSYEARS», in THE CROWD ROARS), grafisch kontrastierende oder in Großaufnahmen gehaltene Bildfolgen und eben stetig wiederkehrende Tropen, etwa sich drehende Zeitungen oder Fahrten auf Eisenbahnschienen. Zeitung und Schiene sind leicht verständliche rhetorische Sinnbilder für das räumlich-zeitliche Voranschreiten der

6-11 THE CROWD
ROARS (Richard
Thorpe, USA
1938)

Handlung, sie können gut in Bewegung visualisiert werden, und sie verleihen der Montage quasi-exklamatorischen (Zeitung) oder dynamisch expressiven (Schiene) Charakter, das vorhandene Ausdruckspotential des Kinos wie ein Resonanzkörper verstärkend.

Dabei wurde der Vorkapich-Effekt selbst in Filmen, für die Vorkapich Titelcredit erhielt, meist sparsam eingesetzt. Erzählerische oder attraktionale Höhepunkte – Feste, Tanzeinlagen, Wettkämpfe, Gefahren, Reisen – erscheinen überraschenderweise oft *nicht* als Montagen. Überdies sind sie keineswegs immer trennscharf von der Continuity abgesetzt. Im Gegenteil: längere Montagen gehen stets nahtlos aus Szenen hervor und wieder in sie ein. Auch fallen sie insofern nicht stilistisch aus den Filmen heraus, als sie Ähnlichkeitsbeziehungen zu konventionellen Szenenübergängen (gestaltet durch kurze Überblendungen) aufweisen sowie zu Summaries, die elliptisch geschnitten, aber nicht expressiv oder rhetorisch montiert sind. Manchmal wird die Montage sogar für szenische Einschübe mit Dialog unterbrochen. In Filmen wie *THE GOOD EARTH* (Sidney Franklin, USA 1937) erscheinen die Grenzen zwischen den Typen der *Découpage* gänzlich verwischt, weil der Continuity-Schnitt selbst grafisch auffällig, fokalisierend oder kommentierend ist.

Allerdings lässt sich das ästhetische Erlebnis mit Hollywood-Montagen nicht reduzieren auf diesen Formenkreis und seine Funktionen. Wulff (2011; 2015) etwa wendet das erzähltheoretische Interesse über den Einzelfall hinaus zu Aspekten der Morphologie und des Textverstehens und beschreibt die Hollywood-Montage mit Christian Metz als eine «achronologische» oder «accolierende» und damit als Typus einer Serie von Bildern, die in ihrer Gesamtheit eine Situation, Idee oder Kategorie von Tatsachen veranschaulichen. Text- oder erzähltheoretische Überlegungen zur Montage sparen dabei eben jene nicht-syntaktischen oder vor-semiotischen, phänomenologischen Facetten ihrer Formen und Effekte aus, um die es Vorkapich selbst gelegen war. Wie ließe sich der mit seinem Autorennamen so unlöslich verbundene Effekt über den engeren Horizont der Studiopraxis hinaus fassen?

Schluss: Montage als Wahrnehmungsspiel

Vorkapich machte die ästhetische Erfahrung der Montage fest an ihrer systemsprengenden Kraft, worin er zugleich ein allgemeineres Prinzip zur Erneuerung aller Wahrnehmung erkannte. «Filmic analysis», notierte er (1973, 178), könne einfachste Alltagshandlungen aufregend machen und zeigen, «that there is a new kind of visual beauty to be

found in the ordinary world». Das analytische Zerlegen meint hier also eine Form der «Errettung der äußeren Wirklichkeit» in Siegfried Kracauers Sinne, dessen Interesse an den «kleinen Entrefilets» des Films Miriam B. Hansen (2002, 14ff) im Sinne eines vor- oder paraklassischen Rezeptionsmodus charakterisiert hat. Getragen war dieser Modus von einer Faszination für «Handlung, die nicht ins Optische erst übersetzt werden muß, sondern aus ihm heraus sich gebiert» (Kracauer 2004 [1925], 120) – eine Idee, die sich ebenso auch bei Vorkapich findet.²⁰ Dessen ephemere Zwischenspiele probieren eine «Versöhnung mit der Dingwelt» (Hansen 2002, 16), die das Prinzip des Bewegungsbildes über den verengten Raum des Hollywood-Dispositivs hinaus zu Formen der Werbung, des Fernsehens, ja aller alltagsweltlichen Bewegung hin öffnen will, und dies *inmitten* Hollywoods.

Für Zuschauer beruht der bleibende Reiz der Hollywood-Montagen auf der Abstraktion, nach der sie verlangen: vom Foto zur Grafik, von der Diegese zum Statement über sie. Stets fordern sie vom Publikum, das Verhältnis ihrer Elemente zu entschlüsseln, das eines der Stimmungen, des Ungesagten, aber auch der erzählerischen Wiederholung ist. Im bewegten Bild bewegen sich nicht nur das Bild und die in ihm gezeigten Objekte, sondern Bewegung erscheint auch im Übergang von Bild zu Bild. Die Montagesequenz gestaltet dieses komplizierte Verhältnis als eines der denotativen Offenheit. Es gibt sie in reicher und armer Gestalt, mit raffinierter Metonymie und flacher Metaphorik. Sie erklärt oder versteckt sich selbst nicht. Die Montagesequenz ist der Moment, wo der Film zeigt, was er sonst nicht zeigt. Eigentümlich – wie eine Form filmzeitlicher *différance* – bleibt selbst die einfachste Montage noch gegen den Film versetzt.

Literatur

- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Bauchens, Anne (1934) Transitions and Time Lapses: How We Use These Devices to Increase Production Value. In: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Technical Bulletin* 10 (28. September 1934), S. 6–8.
- Beard, William (2010) *Into the Past: The Cinema of Guy Madden*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press.

²⁰ Das Kracauer-Zitat stammt aus seiner Besprechung von DER LETZTE MANN (11.2.1925).

- Beller, Hans (Hg.) (1993) *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion.
- Bordwell, David (1985) The Classical Hollywood Style, 1917–1960. In: Ders./Staiger/Thompson 1985, S. 1–84.
- (1985) *Narration in the Fiction Film*. New York/London: Routledge.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (Hg.) (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York/London: Routledge.
- Brinckmann, Christine Noll (2011) Die poetische Verkettung der Bilder. In: *Montage AV* 20,1, S. 29–44.
- Bulgakowa, Oksana (1993) Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Beller 1993, S. 49–77.
- Caldwell, John Thornton (2009) *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Dupré La Tour, Clair (2005) Intertitles and Titles. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. Oxon/New York: Routledge, S. 326–331.
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Ehrenstein, David (1984) *Film: The Front Line*. Denver: Arden Press.
- Gibbons, Ed (1937) Montage Marches in. In: *Photographer* (Oktober), S. 25–29.
- Goodman, Ezra (1945) Movement in Motion. In: *American Cinematographer* (Juni 1945) und abgedruckt in: Jacobs, Lewis (Hg.) *The Movies as Medium*. Farrar, Straus & Giroux, New York 1970, S. 85–89.
- Hansen, Miriam B. (2002) *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Hayeem, Benjamin (1979) Vorky's Law. In: *American Film* 14,4 (1. Februar), S. 10.
- Höf, Ursula (2005) Werkstatt-Notizen aus dem Schneiderraum. In: Beller 1993, S. 114–122.
- Horak, Chris (2014) *Saul Bass: Anatomy of Design*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Jackman, Fred (1934) Organization of a special Effects Department. In: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Technical Bulletin* 10 (28. September), S. 1–3.
- James, David E. (2005) *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.
- Keating, Patrick (2010) *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York: Columbia University Press.
- Kevles, Barbara L. (1965) Slavko Vorkapich on Film as a Visual Language and as a Form of Art. In: *Film Culture* 38 (Herbst), S. 1–46.

- Kracauer, Siegfried (2004) *Werke. Band 6.1. Kleine Schriften zum Film, 1921–1927*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LoBrutto, Vincent (1991) *Selected Takes. Film Editors on Editing*. Foreword by Robert Wise. New York/Westport, Connecticut: Praeger.
- MacCann, Richard Dyer (1966) *Film: A Montage of Theories*. New York: Dutton & Co.
- MacDonald, Scott (2005) *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- (2014) *Avant Doc. Intersections of Documentary and Avantgarde*. Oxford: Oxford University Press.
- Okun, Jeffrey A. / Zwerman, Susan (2010) *The VES Handbook of Visual Effects. Industry Standard, VFX Practices, and Procedures*. Amsterdam, Boston: Elsevier.
- Perelman, Sidney J. (1995) *Conversations with S.J. Perelman*. Edited by Tom Teichholz. Jackson: University Press of Mississippi.
- Petric, Vlada (1978) The Vorkapich-Effect. In: *American Film* 3,5 (1. März 1978), S. 27–29.
- Polan, Dana (2007) *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Reisz, Karel (1953) *The Technique of Film Editing*. London: Focal Press.
- Salt, Barry (1976) Film Style and Technology in the Thirties. In: *Film Quarterly* 30,1 (Herbst), S. 19–32.
- Spigel, Lynn (2008) *TV by Design. Modern Art and the Rise of Network Television*. Chicago/London: Chicago University Press.
- Staiger, Janet (1985) The Hollywood Mode of Production, 1930–1960. In: Dies./Bordwell/Thompson 1985, S. 309–338.
- Swerdlöf, Arthur LeRoy (1950) *A Comparative Analysis of the Filmic Theories of Slavko Vorkapich. A Thesis Presented to the Faculty of the Department of Cinema, University of Southern California*. Unveröff. Ms.
- Thompson, Kristin (1995) The Limits of Experimentation in Hollywood. In: *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*. Hg. v. Jan-Christopher Horak. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 67–93.
- Turnock, Julie A. (2014) *Plastic Reality. Special Effects, Technology, and the Emergence of 1970s Blockbuster Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Vorkapich, Slavko (1926) Motion and the Art of Cinematography. In: *American Cinematographer* 7,8 (November), S. 10–23 sowie 7,9 (Dezember), S. 15–17.
- (1930) Cinematics. Some Principles Underlying Effective Cinematography. In: *Cinematographic Annual* 1, S. 29–33.
- (1938) Montage – A Look into the Future with Slavko Vorkapich. In: *Cinema Progress* 2,5 (Dezember/Januar 1937–38), S. 18–34.
- (1939) Montage and the Creative Camera. In: *National Board of Review Magazine* (Mai), S. 8–12.

- (1950) Creative Use of the Motion Picture. In: *Educational Theatre Journal* 2,2 (Mai), S. 142–47.
 - (1973) Towards True Cinema. In: *American Cinematographer* 54,7, Juli, S. 884–886, 930–933.
 - (2015) Cinedance [1967]. In: *Montage AV* 24, 2, S. 139–144.
- Wulff, Hans J. (2011) Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen. In: *Montage AV* 20, 1, S. 45–60.
- (2015) Suprasegmentale Funktionen der Filmmusik: Summaries und Rekapitulationen. [derwulff.de (letzter Zugriff 17.9.2015)].
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema. Introduction by R. Buckminster Fuller*. New York: Dutton & Co.