

montage

AV...

20/1/2011

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Montage]

SCHÜREN

Impressum

montage AV 20/1/2011

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-474-0

Redaktion: Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Frankfurt a.M.), Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Zürich), Kristina Köhler (Zürich), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Stockholm), Hans J. Wulff (Kiel)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

Tel./Fax: 030 - 262 84 20, **E-Mail:** montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 12,80 Euro / Sfr 22,50 UVP

Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 22,- Euro / Sfr. 37,50 UVP

Studenten: 18,50 Euro / Sfr. 31,90 UVP

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

Tel.: 06421 - 63084, **Fax:** 06421 - 681190, **E-Mail:** info@schueren-verlag.de

Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)

Satz & Umschlaggestaltung: Nadine Schrey

Druck: Druckhaus Marburg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, **E-Mail:** ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2011

Titel: Montage von Nadine Schrey

Bildnachweise: Bei den Autoren. S. 82: Annette Friedmann; S. 92: Robert Whittington / Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin; S. 225: Alexander Rodtschenko. Trotz intensiver Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden. Berechtigte Forderungen bitte an die Redaktion richten.

Inhalt

Editorial	5
Alle Autorinnen und Autoren, alle Redakteurinnen und Redakteure seit 1992	8
Gerhard Schumm: Montage, der Familie erklärt	11
Jean-Luc Godard: Schnitt, meine schöne Sorge	13
Heinz B. Heller: Jean-Luc Godard: «Schnitt, meine schöne Sorge». Anstöße für eine Re-Lektüre	17
Christine N. Brinckmann: Die poetische Verkettung der Bilder	29
Hans J. Wulff: Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen	45
Karl Prümm: Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT und die Folgen	61
Norbert M. Schmitz: Distanzmontage als modernes Kunstprinzip. Artavazd Peleschjans Theorie und Praxis der Montage	73
Gerhard Schumm: Arbeit der Filmmontage	83
Frederick Wiseman: Filmmontage als Gespräch im Viereck	95
Kristin Thompson: Den Figuren beim Schauen zuschauen, circa 1915	101
Daniel Wiegand: Vom Durchdringen der Räume. Aspekte der Montage in Benjamin Christensens HÆVNENS NAT	109
Malte Hagener: Montage im Bild. Die Splitscreen bei Brian De Palma	121

133	Barbara Flückiger: Assoziative Montage und das ästhetische System von STAY
149	Christine N. Brinckmann: Zur Erinnerung an die Zeitschrift <i>Filmkritik</i> : Einleitende Bemerkungen zu Harun Farockis «Schuss/Gegenschuss»-Aufsatz
153	Harun Farocki: Schuß – Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film
167	Hans Beller: Schuss/Gegenschuss im Dokumentarfilm: Zum Cross-over eines fiktionalen Montagemusters
183	Ulrich Gregor: NUIT ET BROUILLARD. Bemerkungen zu einer Schlüsselszene
187	Susanne Krauß: Sichtbare Montage in MEIN LEBEN TEIL 2
197	Barbara Wurm: Ein Buchstabe im ABC der Montage. Timošenko 1926: Axiome – Typologie – Diagramme
213	Wolfgang Beilenhoff: Montage 1929/Montage 1939
223	Oksana Bulgakowa: Lew Kuleschow – ohne «Kuleschow-Effekt»
247	Zu den Autorinnen und Autoren
252	Call for Papers

Editorial

Mit dem vorliegenden Heft feiert die Zeitschrift den 20. Jahrgang ihres Erscheinens. Der Titel ist immer noch Programm – was liegt also näher, als ihn anlässlich dieses Jubiläums nun endlich zum Thema zu machen?

«Montage assoziiert...

... daß etwas geschieht mit Film, Fernsehen, Video, etwas Offenes, das uns reizt;

... daß Konstruktives vor sich geht, ebenso wichtig das Einzelne mit seinem Materialwert wie der Zusammenhang;

... daß aus Elementen Neues entsteht; fließende Übergänge, klärende Kontraste, schockierende Dissonanzen;

... daß es Stücke gibt, die bleiben; anderes wird weggehängt oder fliegt 'raus;

... daß der Schaffensprozeß nicht weit ist, die Erotik des Schneide-
raums.»

So stand es im Editorial zur ersten Ausgabe von *montage AV* im Jahr 1992. Ein Manifest, eine Programmatik, gemeinsam formuliert am Kreuzberger Küchentisch – fröhliche Wissenschaft. Den Umschlag der ersten Ausgabe zierte eine Skizze Dziga Vertovs zur Montage in *DER MANN MIT DER KAMERA*.

Kaum ein Begriff ist so eng mit den ästhetischen Erfahrungen, Erfindungen und Absichten der Moderne verbunden wie dieser. «Montage» galt von Beginn an als ein – wenn nicht *das* – Kernkonzept einer Ästhetik und Semiotik des Films. Indem er die Potenziale der Montage auslotete, bestimmte der Film den Kurs der Moderne maßgeblich mit und wurde, im Austausch mit den Montageformen der Nachbarkünste, zur eindrücklichsten Kunst des 20. Jahrhunderts.

Filmisches Erzählen ist gebunden an die Montage bewegter Bilder. Der Film als analytische wie synthetische Kunst fand darin das ihm eigene Ausdrucksmittel. Montage folgt dabei keinem starren Ka-

techismus, sondern entsteht in der Auseinandersetzung mit dem Stoff, den Intentionen der Narration oder der Darstellung, der gestaltenden Zuwendung zum Gegenstand. Sie ist Ausdruck einer historisch sich wandelnden filmischen Analyse, ist die Bedingung historisch sich wandelnder Erzählformen. Doch nicht nur die Spielarten des Erzählens sind an Montage gebunden, sondern auch andere Modi des Mitteilens, Darlegens, Beschreibens, Argumentierens. Jedwede Diskursivierung eines Stoffs oder Gegenstands-in-Rede basiert auf Montage, erfolgt in montierter Form.

Montage war von Anbeginn zentraler Bestandteil im formal-ästhetischen Projekt des Films als Kunst. Auch in der konventionalisierten Form der Kontinuitätsmontage zeigten sich Potenziale, etwa durch grafische Anschlüsse, Rhythmisierung oder thematische Parallelen, über die funktionale Verbindung von Einstellungen hinaus ästhetische Wirkung zu erzeugen. Konventionen und Regeln blieben offen, da die konkrete Arbeit am Schneidetisch oder am Schnittsystem immer auch eine Auseinandersetzung mit Gegenständen und Themen bedeutet und so dem Kontext kultureller Diskurse verhaftet bleibt.

Das Reflektieren über Montage erfolgt notwendig in einem Horizont von Rezeption. Strategien, spezifische Aneignungsformen zu ermöglichen, waren und sind Fluchtpunkt aller Montagetheorie, sei sie ästhetisch, politisch, moralisch oder propagandistisch orientiert. Montage lenkt Bewegungen der Rezeption: kognitiv wie affektiv-emotional, die moralische Implikatur des Dargestellten betreffend wie die Selbstverortungen der Zuschauer. Darum auch ist der Schneideraum der Ort, an dem Planung, Inszenierung und endgültige Realisierung eines Films zusammenkommen – in beständigem Austausch mit einem imaginären Publikum. Montage umfasst die Simulation des Verstehens, sie kalkuliert Spannungen und Aha-Erlebnisse, sie sorgt für den Zusammenhang der Gedanken und die Klarheit der Darstellung; weil das montierte Material zum Ausgangspunkt des Aneignens wird. Schneiden verleiht darüber hinaus den Bildern ihren Fluss, es organisiert die Bewegungen der Zuschauer durch den Raum der Geschichte wie der sinnlich visuell oder akustisch dargebotenen Argumente.

Schnitt basiert auf Wissen und handwerklichem Können und ist doch ständig auch innovatives, kreatives Nachdenken über Möglichkeiten, durch die Folge der Bilder das Dargestellte zu modellieren. Schnitt ist Theorie und Praxis der filmischen Formung gleichermaßen. Es ist nicht allein die Schere, die die Bilder zerteilt, sondern zugleich und immer auch die Frage, wie sie sich in die Abfolge fügen: Schneiden und Kleben, Zerteilen und Konstruieren, Auseinanderneh-

men und Zusammenfügen. Es macht einen Unterschied, ob man vom Schnitt redet oder von der Montage, doch es sind die beiden Seiten desselben Vorgangs.

Wie sehr bewegen sich wissenschaftliche Analyse und visuelle, räumliche und zeitliche Analyse im Schneiderraum aufeinander zu, wie viel können sie voneinander lernen! Montage ist der Ort, an dem das Kreative und das Kommunikative, das Ästhetische und das Gedankliche, das Historische und das Abenteuernd-Aktuelle zusammenkommen. Diesem Gedanken folgend, behandeln die Artikel des vorliegenden Heftes Positionen und Entwürfe der sowjetischen Montagetheorie und -praxis, Überlegungen zum Continuity Editing und zu Montageformen jenseits davon, Montage im Dokumentar- und im Experimentalfilm und anderes mehr. Manche Beiträge haben wir aus dem Archiv des Nachdenkens über Film wieder zugänglich gemacht, andere gehen neue Wege, erkunden Formen, die in der klassischen Theorie eine nur marginale Rolle gespielt haben.

Montage ist Bewegung, ist kontinuierliches Erproben der Ausdrucksmöglichkeiten des Films. Darum ging und geht es uns, das war und ist das Programm nicht nur dieses Heftes, sondern von *montage AV* als Forum des Nachdenkens über Film und Medien überhaupt – jetzt und in Zukunft.

Der 20. Geburtstag ist natürlich auch Anlass, danke! zu sagen: Die Herausgeber bedanken sich bei allen Autoren, ohne die es dieses Projekt nicht gäbe, beim Schüren-Verlag für die gute Zusammenarbeit, bei Stefan Herzig für die Betreuung der Website und natürlich bei unseren Lesern für ihre Treue in all den Jahren.

Britta Hartmann, Hans J. Wulff für die Redaktion von montage AV

Alle Autorinnen und Autoren seit 1992:

Ralf Adelmann • Rick Altman • Dudley Andrew • Rudolf Arnheim
 • Jacques Aumont • Claude Bailblé • Joanna Barck • Richard Batz •
 André Bazin • Wolfgang Beilenhoff • Hans Beller • Raymond Bellour
 • John Belton • Christoph Bertling • Dominique Blüher • Christa
 Blümlinger • Alexander Böhnke • Franz Bokel • Göran Bolin • Ib
 Bondebjerg • David Bordwell • Andrea B. Braidt • Edward Branigan
 • Christine N. Brinckmann • Oksana Bulgakowa • Francesco Casetti
 • Thomas Christen • Michel Colin • Brian Currid • Robin Curtis •
 Scott Curtis • Adriano D'Aloia • Christof Decker • Jean Deprun •
 Natascha Drubeck-Meyer • Nicola Dusi • Jens Eder • Dirk Eitzen
 • Thomas Elsaesser • Lorenz Engell • Hans-Dieter Erlinger • Karin
 Esders • Ruggero Eugeni • Oliver Fahle • Harun Farocki • Erwin
 Feyersinger • Andreas Fickers • Raymond Fielding • John Fiske •
 Bo Florin • Barbara Flückiger • Michael Forsman • Annette Förster
 • Georges Friedmann • Regine-Mihal Friedman • Anton Fuxjäger
 • Joseph Garncarz • Lars Henrik Gass • Philippe Gauthier • Oliver
 Gaycken • Anita Gertiser • Jean-Luc Godard • Udo Göttlich •
 Ulrich Gregor • Jostein Gripsrud • Torben Kragh Grodal • Laurent
 Guido • Christa M. Haeseli • Malte Hagener • Sabine Hake • Gerd
 Hallenberger • Roxane Haméry • Britta Hartmann • Ulla Haselstein
 • Vinzenz Hediger • Olof Hedling • Franziska Heller • Heinz-B.
 Heller • Rainer Herrn • Ulrike Hick • Knut Hickethier • Klemens
 Hippel • Lilli Hobl • Matthias Hofer • Eva Hohenberger • Ute Holl •
 Chris Holmlund • Florian Hoof • Hans-Otto Hügel • Peter Hughes •
 Erkki Huhtamo • Nathalie Iványi • Nikolai Izvolov • Christian Jäger
 • Pierre-Emmanuel Jaques • Georg Jongmanns • Margarita D. Just •
 Ludger Kaczmarek • Oskar Kalbus • Hermann Kappelhoff • Judith
 Keilbach • Angela Keppler • Frank Kessler • Gunther Kirsch • Guido
 Kirsten • Naum I. Klejman • Nico de Klerk • Heike Klippel • Heinz-
 Jürgen Köhler • Siegfried Kracauer • Susanne Krauß • Klaus Kreimeier
 • Ulrich Kriest • Friedrich Krotz • Peter Paul Kubitz • Annette Kuhn
 • Thierry Kuntzel • Paul Kusters • Rebekka Ladewig • Maurice Lahde
 • Michèle Lagny • Fritz Lang • Birger Langkjær • Maria Larsson •
 Serge Lebovici • Thierry Lefebvre • Ann-Sophie Lehmann • Sabine
 Lenk • Petra Löffler • Jurij M. Lotman • Stephen Lowry • Anja Lutz •
 Georg Maas • Arnt Maaso • Eef Masson • Boleslas Matuszewski • Anna
 McCarthy • Miriam Meckel • Albert Meier • John Mercer • Christian
 Metz • Thomas Meyer • Albert Michotte van den Berck • Lothar Mikos
 • Raphaëlle Moine • Laurence Moinereau • Johannes von Moltke •

Harry S. Morgan • Edgar Morin • David Morley • Thomas Morsch • Margaret Morse • Jan Mukařovský • Tania Munz • Cesare Musatti • Eggo Müller • Jürgen E. Müller • Lihi Nagler • Britta Neitzel • Bill Nichols • Lutz Nitsche • Roger Odin • Vrääth Öhner • Peter Ohler • Jan Olsson • Volker Pantenburg • Joachim Paech • Francesco Pitassio • Carl Plantinga • Karl Prümm • Leonardo Quaresima • Jacques Rancière • Michael Real • Michael Renov • Ramón Reichert • Lars Rettberg • Martina Roepke • Jane Roscoe • Thomas Rothschild • Jens Ruchatz • Ingrid Ryberg • Michael Schaudig • Irmbert Schenk • Murray Smith • Heide Schlüpmann • Norbert M. Schmitz • Peter Schneck • Alexandra Schneider • Jens Schröter • Gerhard Schumm • Herbert Schwaab • Alexander Schwarz • Jörg Schweinitz • Martin Seel • Marc Siegel • Karl Sierek • Kathrine Skretting • Pierre Sorlin • Etienne Souriau • Yvonne Spielmann • Urs Stäheli • Markus Stauff • Henry M. Taylor • Kristin Thompson • Claus Tieber • Sasha Torres • Margrit Tröhler • Juri Tsivian • Jörg Türschmann • John Tulloch • William Uricchio • Margrethe Bruun Vaage • Dirk Verdicchio • Marc Vernet • Reinhold Viehoff • Valérie Vignaux • Patrick Vonderau • Christiane Voss • Henri Wallon • Gerlinde Waz • Susanne Weingarten • Daniel Wiegand • Linda Williams • Arnold Windeler • Simone Winko • Rainer Winter • Carsten Wirth • Werner Wirth • Mathias Wirth-Heining • Frederick Wiseman • Hans J. Wulff • Barbara Wurm • Peter Wuss • Yvonne Zimmermann • Oliver Zobrist • Michael Zryd.

Alle Redakteurinnen und Redakteure seit 1992:

Wolfgang Beilenhoff • Andrea B. Braidt • Christine N. Brinckmann • Robin Curtis • Evelyn Echle • Jörg Frieß • Britta Hartmann • Vinzenz Hediger • Judith Keilbach • Frank Kessler • Guido Kirsten • Kristina Köhler • Stephen Lowry • Johannes von Moltke • Eggo Müller • Jörg Schweinitz • Patrick Vonderau • Eva Warth • Hans J. Wulff • Peter Wuss.



Montage, der Familie erklärt

Gerhard Schumm

Wie erkläre ich meinen Eltern, Geschwistern, Großeltern, Nichten und Neffen, Freundinnen und Freunden, was ich studiere, wenn ich Montage studiere?

Wenn etwas schwer zu beschreiben ist – und Montage ist schwer zu beschreiben –, dann hilft die Blackbox-Methode manchmal: Man fragt erst gar nicht danach, was im Innern der dunklen Schachtel im Einzelnen geschieht. Man vergleicht stattdessen nur den Input mit dem Output. Man beschreibt die Dinge sozusagen ganz von außen her. Man tut, als wüsste man nichts vom Inneren, beschreibt nur die Veränderungen zwischen dem Davor und Danach.

Nehmen wir den Schneiderraum als Blackbox. Tatsächlich ist er ja auch oft ein verdammt finsterner Raum mit zugezogenen Vorhängen.

Was kommt in ihn hinein? Bilder und Töne kommen in den Schneiderraum hinein. Was kommt heraus? Bilder kommen heraus. Töne kommen heraus.

Was hat sich verändert? Vorher waren es Bilder und Töne... jetzt sind es Bilder und Töne? Nee, zuvor waren es Aufnahmen: Bildaufzeichnungen, Tonaufnahmen. Und jetzt, nachdem montiert worden ist, sind die Bilder und Töne ein Film. Also muss im Schneiderraum ein Film entstanden sein. Ja, es ist tatsächlich so: Ein Film entsteht erst im Schneiderraum. Und man traut es sich kaum zu sagen, weil es sich so großmäulig anhört: Er entsteht nur dort.

Liebe Oma, lieber Opa, liebe Tante Frieda, erst in der Montage und durch die Montage wird aus den filmischen Teilen ein Film, und in meinem Studium studiere ich, ob und wie mir das gelingt.

Die Regie, die Kamera, das Drehbuch, die Ausstattung, die Schauspieler liefern das Rohmaterial. Und ich untersuche – egal, ob allein und eigenverantwortlich oder mit anderen zusammen – was ich in

diesem Material aufspüren kann, was im Material enthalten ist, und nähere mich behutsam und schrittweise der filmischen Form an, die für dieses Material stimmig ist.

Deutlich spürbar schon jetzt: Oma und Opa gucken befremdet.

Lassen wir daher vielleicht den unruhig daneben sitzenden superklugen Neffen einfach beiseite. Er hätte ja prontofix eingewendet, dass er sich in Filmdingen verdammt gut auskennt und dass er aus dem Web weiß, dass eine Editorin die Szenen nach Vorlage des Drehbuchs nur aneinanderreihen und dann kürzen muss und dass das, was rausgekürzt wurde, Jahre später im Director's Cut wieder zu sehen ist und dass es besser gewesen wäre, wenn es drin geblieben wäre und dass...

Lassen wir außen vor, dass der Neffe dann doch ein wenig erstaunt ist, wenn er hört: Ein Drehbuch heißt Drehbuch, weil es für die Dreharbeiten nötig ist. Wäre es die Vorlage für die Montagetarbeiten, dann hieße es Montagebuch. EditorInnen lesen ein Drehbuch zwar durch. Aber sie legen es anschließend auch wieder beiseite. Denn im Schneiderraum entsteht ein Film nicht aus Worten auf Papier. Er entsteht aus Filmbildern und -tönen. Im Schneiderraum schreiben die EditorInnen einen Film mit und im Filmmaterial. Diese Materialschrift ist die Montage.

Oma und Opa sind eingeschlafen. Ich weiß. Schade eigentlich, sehr schade...

Schnitt, meine schöne Sorge*

Jean-Luc Godard

... Das biegen wir schon beim Schnitt hin: diese Maxime paßt auf James Cruze, Griffith, Stroheim, schon fast nicht mehr auf Murnau, auf Chaplin, und wird unweigerlich falsch für den Tonfilm. Warum? Weil in einem Film wie OKTOBER [Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1928] (und mehr noch wie ¡QUE VIVA MÉXICO! [Grigori Alexandrow & Sergej M. Eisenstein, USA/MEX 1932]) der Schnitt vor allem das letzte Wort der Inszenierung ist. Das eine läßt sich nicht ohne Gefahr vom anderen trennen. Das wäre, als wollte man den Rhythmus von der Melodie trennen. ELÉNA ET LES HOMMES [WEISSE MARGERITEN, Jean Renoir, I/F 1956] genau wie CONFIDENTIAL REPORT [MR. ARKADIN, Orson Welles, F/E/CH 1955] ist ein Muster an Montage, weil jeder für sich, in seinem Genre, ein Muster an Inszenierung ist... Das biegen wir alles beim Schnitt hin: folglich das typische Produzentenaxiom. Das, was im besten Fall der korrekt gemachte Schnitt einem im Übrigen uninteressanten Film vermittelt, ist eben in erster Linie der Eindruck, daß er inszeniert worden ist. Er gibt dem aus dem vollen Leben Gegriffenen die vergängliche Grazie wieder zurück, an der den Snobs und den Amateuren nichts liegt, oder verwandelt den Zufall in Schicksal. Gibt es ein größeres Lob für das, was das große Publikum zu Recht mit der Szenenfolge verwechselt?

* [Anm.d.Hg.:] Dieser Text erschien unter dem Titel «Montage mon beau souci» 1956 in *Cahiers du Cinéma*, Heft 65, Dezember. Wir drucken hier die von Frieda Gräfe besorgte deutsche Übersetzung nach, die in dem von ihr edierten Band *Godard/ Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film 1950–1970*, München: Hanser 1971, S. 38–40 publiziert wurde. Die Redaktion bedankt sich beim Hanser Verlag für die freundliche Genehmigung zum Wiederabdruck. Die ursprüngliche Rechtschreibung wurde beibehalten und lediglich die Filmtitel vervollständigt und um die filmografischen Angaben ergänzt.

Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden, aber was jenes im Raum vorauszusehen versucht, sucht dieses in der Zeit. Nehmen wir einmal an, Sie sähen auf der Straße ein Mädchen, das Ihnen gefällt. Sie zögern, ihr nachzugehen. Eine Viertelsekunde. Wie dieses Zögern wiedergeben? Auf die Frage: «Wie spreche ich sie an?», antwortet die Inszenierung. Um die andere Frage zu verdeutlichen: «Werde ich sie lieben?», kann man nicht umhin, der Viertelsekunde Wichtigkeit beizumessen, während der beide auftauchen. Es mag also sein, daß es nicht mehr der Inszenierung im engeren Sinn zukommt, mit ebensogroßer Genauigkeit wie Evidenz die Dauer einer Idee auszudrücken, sondern daß diese Aufgabe dem Schnitt zukommt. Wann? Ohne Umschweife: immer dann, wenn die Situation es verlangt, wenn innerhalb einer Einstellung ein Schockeffekt sich an die Stelle einer Arabeske setzt, wenn es die dem Film eigene Kontinuität, von einer Szene zur anderen, mit dem Einstellungswechsel verlangt, die Beschreibung eines Charakters die der Handlung überlagert. Man sieht an diesem Beispiel, daß von Inszenierung sprechen automatisch heißt, auch schon wieder von Montage sprechen. Wenn der Eindruck von Montageeffekten über den von Inszenierungseffekten triumphiert, wird dadurch die Schönheit verdoppelt; indem das Unerwartete die Geheimnisse der Inszenierung durch eine Operation ihres Zaubers enthüllt, die der entspricht, mit der man in der Mathematik eine Unbekannte errechnet.

Wer dem Reiz der Montage erliegt, erliegt auch der Verführung der kurzen Einstellung. Wie? Indem er den Blick zum entscheidenden Element seines Spiels macht. Anschlüsse machen, die dem Blick folgen, das ist fast schon die Definition der Montage, ihr schönster Ehrgeiz und zugleich ihre Unterwerfung unter die Inszenierung. So läßt man in der Tat die Seele hinter dem Geist hervortreten, die Leidenschaft hinter der Intrige, so gibt man dem Herzen den Vorrang vor der Intelligenz und zerstört dabei den Begriff des Raums zugunsten dessen der Zeit. Die berühmte Sequenz mit den Becken in der neuen Fassung von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* [Alfred Hitchcock, USA 1956] ist der beste Beweis dafür. Zu wissen, wie lang eine Szene dauern darf, ist schon Montage, ebenso wie es noch zu den Drehproblemen gehört, sich um die Anschlüsse zu kümmern. Ein genial inszenierter Film macht den Eindruck, daß er einfach Stück für Stück aneinandergehängt sei, sicher, aber ein genial montierter Film macht den Eindruck, als sei jegliche Inszenierung weggefallen. Filmisch gesprochen, bei gleichem Sujet, ist die Schlacht in *ALEXANDER NEWSKI* [Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1938] absolut gleichwertig der Schiffs-

reise im NAVIGATOR [Donald Crisp & Buster Keaton, USA 1924]. Alles in allem, den Eindruck von Dauer durch die Bewegung vermitteln, den einer Großaufnahme durch eine Totale, wäre ein Ziel der Inszenierung, und das Gegenteil eins der Montage. Man improvisiert, man erfindet am Schneidetisch wie bei den Dreharbeiten. Eine Kamerabewegung zu zerschneiden, kann sich als wirksamer erweisen, als sie beizubehalten, wie sie gedreht wurde. Nur ein geschickter Montageeffekt kann einem Blickwechsel, um noch einmal auf unser früheres Beispiel zurückzukommen, dynamisch Ausdruck verleihen, wenn das verlangt wird. Wenn in *Eine dunkle Geschichte* von Balzac Peyrade und Corentin die Tür zum Salon Saint-Cygne aufbrechen, gilt ihr erster Blick Laurence: «Dich kriegen wir schon, meine Kleine.» «Sie werden nichts erfahren.» Die stolze junge Frau und Fouchés Spione haben sich mit einem Blick als Todfeinde erkannt. Diesen furchterregenden Blickwechsel würde ein einfacher Gegenschuß, eben durch seine Knappheit, weit überzeugender wiedergeben als irgendeine Kamerafahrt oder ein ausgeklügelter Schwenk. Was hier deutlich gemacht werden muß, ist, wie lange der Kampf dauern, auf welchem Gebiet er sich abspielen wird. Folglich kündigt die Montage die Inszenierung ebenso an und bereitet sie vor, wie sie sie leugnet; beide hängen sie voneinander ab. Inszenieren heißt etwas im Schilde führen, machinieren, und von einer Machination könnte man sagen, sie sei gut oder schlecht aufgezogen, montiert.

Deshalb, wenn man sagt, ein Regisseur müsse sich intensiv um die Montage seines Films kümmern, dann bedeutet das ebenso, daß auch der Cutter mal den Geruch von Klebstoff und Zelluloid gegen die Hitze der Scheinwerfer vertauschen sollte. Wenn er sich etwas am Drehort herumtriebe, könnte er genau feststellen, worauf es bei einer Szene ankommt, welches ihre starken oder schwachen Momente sind, was den Einstellungswechsel erfordert, und würde beim Schneiden nicht nur der Versuchung zu Anschlüssen in der Bewegung nachgeben, die wohl das ABC der Montage sind, aber unter der strikten Bedingung, es nicht auf allzu mechanische Weise anzuwenden, wie zum Beispiel Marguerite Renoir, bei der man oft den Eindruck hat, daß sie eine Szene dann schneidet, wenn sie beginnt, interessant zu werden. Für den Cutter werden das folglich die ersten Schritte auf dem Weg zum Regisseur sein.

Aus dem Französischen von Frieda Grafe

1 Jean-Luc
Godard, einen
Eisenstein
gebend.



Jean-Luc Godard: «Schnitt, meine schöne Sorge»

Anstöße für eine Re-Lektüre

Heinz-B. Heller

Von Jean-Luc Godards Texten gehört dieser zweifellos zu den am häufigsten erwähnten und zitierten. Allerdings erscheinen mitunter Zweifel angebracht, ob sich dessen Kenntnis, zumindest in Deutschland, einer originären Lektüre und nicht einer aus zweiter Hand verdankt. So wird etwa nirgendwo die feine semantische Verschiebung registriert, die die Übersetzerin Frieda Grafe 1971 im Titel vornimmt: Anstelle des konjunktiven Begriffs «Montage» im Original wählt sie den disjunktiven Terminus «Schnitt».¹ Vielleicht hatten zwischenzeitliche Erfahrungen mit Godards Filmen diese Entscheidung motiviert: Immerhin liegen zwischen dem Zeitpunkt der Erstveröffentlichung, Dezember 1956, und dem von Grafe besorgten deutschen Sammelband eineinhalb Jahrzehnte, die durch ein fulminantes Filmdebüt sowie einzigartige Filmexperimente des zum Regisseur promovierten Kritikers geprägt sind. Grund genug, diesen Text aus heutiger Sicht, mehr als 50 Jahre nach seiner Formulierung, einer historisierenden Re-Lektüre zu unterziehen;² dies nicht zuletzt auch angesichts des

1 In der deutschen Erstveröffentlichung – in dem von Theodor Kotulla (1964) edierten Sammelband *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente* – hielt sich die Übersetzerin Annemarie Czaschke bezeichnenderweise noch an den französischen Terminus: «Montage, meine schöne Sorge» (ibid., 153ff).

2 Eine informative Re-Lektüre dieses Textes, aber einen anderen argumentativen Faden verfolgend als im Nachstehenden entwickelt, liefert die im Rahmen eines öffentlichen Veranstaltungszyklus durchgeführte und per Video aufgezeichnete Vorlesung (15.1.2010) von Bamchade Pourvali im Forum des Images, Paris: «Montage,

enigmatisch anmutenden Titels – mit der Anverwandlung des Oxy-morons in der Anfangszeile eines in Frankreich berühmten Liebesgedichts von François de Malherbe.³

Godards frühe Schriften in diversen Film- und Kunstzeitschriften der 1950er Jahre, insbesondere in den *Cahiers du cinéma*, bewegen sich im Kräftefeld einerseits einer praktischen Filmkritik, die vor allem das amerikanische Genrekino und das von den Europäern wie Stroheim, Lang, Hitchcock oder Preminger geprägte Hollywoodkino gegen das französische Kino der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit ausspielte, sowie andererseits filmtheoretischer Diskurse, die sich – insbesondere auch unter dem Eindruck des italienischen Neorealismus – an ontologischen oder phänomenologischen Modellierungen des Films versuchten. Wichtigste Bezugsperson für die Autoren in den jungen *Cahiers du cinéma* war bekanntlich André Bazin, und man braucht sich nur einige Titelüberschriften des jungen Godard zu vergegenwärtigen, um in ihnen programmatische Frage- und Problemstellungen Bazins wiederzuerkennen: «Défense et illustration du découpage classique» (1952), «Qu'est-ce que le cinéma» (1952) etc. (vgl. Godard 1985, 80–85). In diesem Kontext ist nun Godards besagter «Montage»-Aufsatz gelesen worden – und dies in Deutschland vor allem als Bruch mit Bazins Konzept eines filmischen Realismus.⁴

Eine kritische, historisierende Re-Lektüre sollte an zwei in der Rezeption zur Konvention gewordenen Perspektiven ansetzen: zum einen an dem Wahrnehmungsdispositiv, das Bazin in der Rezeption an der Seite des in Deutschland ungleich bekannteren Kracauer zum Exponenten eines *abbildtheoretisch* operierenden Repräsentanten des Filmrealismus machte, zum anderen – mit Blick auf den Godard-Text selbst – an dem nur scheinbar selbstverständlichen Montagebegriff.

Bazins Originalität liegt darin begründet, dass er, beeinflusst von Sartres *L'Imaginaire* (1940), in der Kunst «ein fundamentales Bedürfnis der menschlichen Psyche» ausmacht, nämlich das, die realen Existenz-

mon beau souci» de Jean-Luc Godard. Abrufbar unter: http://www.dailymotion.com/video/xbzjt0_cours-de-cinema-jean-luc-godard-ymo_shortfilms.

3 «Dessein de quitter une dame qui ne le contentait que de promesses» [Vorsatz, eine Dame zu verlassen, die ihn mit bloßen Versprechen abspeiste; Übers. HBH] (Malherbe 1961 [1598]). Man beachte die semantische Verschränkung/Verschiebung: von der Geliebten («Beauté, mon beau souci») hin zum ästhetischen Verfahren der Montage bei Godard.

4 Zu dieser oppositionellen Lesart trug vermutlich auch die Tatsache bei, dass die Erstveröffentlichung von Godards Text in derselben Ausgabe der *Cahiers* (Nr. 65/1956) erfolgte, in der auch Bazins Artikel «Montage interdit» erschien – sozusagen eine programmatische Montage seitens der Redaktion.

bedingungen zu überschreiten und außer Kraft zu setzen: Es ist vor allem ein Bedürfnis «nach Schutz vor der Zeit» (Bazin 2004a [1945/58], 33), der Vergänglichkeit und Hinfälligkeit alles Körperlichen, so wie es sich in der altägyptischen Praxis des Einbalsamierens artikuliert. Wenn Bazin nun Ontologie und Geschichte der figurativen Künste aufeinander bezieht, markiert die Fotografie insofern einen Wendepunkt, als sie die plastischen Künste von ihrer Obsession entbindet, «Ähnlichkeit» («ressemblance») zwischen Abgebildetem und Bild herzustellen. Über das Reproduktionsverfahren qua Aufnahme des Objektivs schreibe sich dieser Anspruch automatisch der «Psychologie des [fotografischen; HBH] Bildes» (ibid., 37) ein. Der Film mit seinen kontinuierlichen Bewegungsbildern hebt nun die in der Fotografie momenthaft sistierte Zeit auf, erscheint «wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. [...] Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung» (ibid., 39).

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang zweierlei: Anders als in materialistischen Modellierungen im Zeichen von Widerspiegelungstheorien gründet Bazins filmisches Realismuskonzept erstens weniger auf indexikalisch basierten Mimesisaxiomen als auf einem von Bergson inspirierten Verständnis von *Wahrnehmung*. Demzufolge vollzieht sich alle Wahrnehmung des Subjekts von Wirklichkeit in «Bildern», wobei diese eine Kategorie darstellen, die zwischen dem Objekt und der Repräsentation des Objekts im Geist angesiedelt sind. Unter «Bild» verstehen wir eine Art Existenz, die mehr ist, als was der Idealist «Vorstellung» nennt, aber weniger, als was der Realist «Ding» nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem «Ding» und der «Vorstellung» liegt» (Bergson 1991 [1896], I). Bei Bazin heißt es entsprechend, mit Bezug auf die surrealistische Fotografie: «Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden» (Bazin 2004a, 40). Insofern gründet für Bazin – anders als bei Marxisten wie Lukács, Toeplitz oder Aristarco – filmischer Realismus, wie er sich beispielhaft im italienischen Neorealismus Ausdruck verschaffte, essenziell mitnichten im Gegenständlichen und Thematischen, sondern in der ästhetischen Organisation der Zuschauerwahrnehmung: Realistisch sind für Bazin solche Filme, die den Zuschauer aufgrund der ontologischen Ähnlichkeit die Leinwandwirklichkeit in einem Modus wahrnehmen lassen, die deren asymptotisches Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit ebenso erfahrbar macht wie eine imaginäre «Identifikation mit dieser Welt [...], die vor uns abläuft und die im Filmleben vorübergehend *«die Welt»* wird» (Bazin 2004b [1951], 188). Margrit Tröhler hat

diesen phänomenologischen Wahrnehmungs- oder Erfahrungsprozess als einen mehrschichtigen Produktionsvorgang von Übertragungen modelliert, der sich vollendet in der Vereinigung von «äußere[r] wie innere[r] Wahrnehmung der Erscheinungen der Wirklichkeit in der Selbstwahrnehmung der Zuschauer». Auf dieser Ebene – «in der Wahrnehmung seines Selbst als eines Anderen» – erkenne «sich das Zuschauersubjekt [...] als *uneindeutig, vielfältig und unvollkommen*, offen auf die Welt» (Tröhler 2009, 66; Herv. i. O.).

Dieser Wahrnehmungsmodus, in dem im räumlichen Horizont sich die Perspektiven von Innen und Außen, von Subjektive und Objektive wechselseitig durchdringen, gilt zum zweiten für Bazin gemäß Bergson auch und gerade in Hinblick auf die zeitliche Dimension – insbesondere hinsichtlich des Konzepts der subjektiv-imprägnierten Zeit-Dauer («durée») und ihrer wahrnehmungs- wie erinnerungskonstitutiven Funktion; ein Modell von Zeit, das der positivistischen Vorstellung einer linear verlaufenden, numerisch erfassbaren Zeit diametral entgegensteht.

Erst vor diesem doppelt codierten Hintergrund eines primär in der Zeiterfahrung verankerten wahrnehmungsästhetisch motivierten Realismus erhält Bazins vehemente Kritik insbesondere an den sowjetischen Montagetheorien und -praktiken der 1920er Jahre ihr volles Gewicht und wird zugleich das emphatische Plädoyer für die Ästhetik der Tiefenschärfe in der Mise en scène eines Renoir, Wellman oder Welles sowie vor allem der visuell wie akustisch polyphonen Filme der italienischen Neorealisten oder eines Jacques Tati in aller Konsequenz nachvollziehbar (vgl. Bazin 2004c [1951/52/55]).

Wenn man nun vor diesem Hintergrund Godards Montage-Aufsatz als Bruch mit Bazin deutet – und diese Rezeption hat eine lange Tradition –, dann übersieht man zumindest die Spezifik der Godard-Argumentation: nämlich die Rehabilitation des Schnitts und der Montage über die schon bei Bazin zentrale Kategorie Zeit im Bergsonschen Sinn – was zugleich den vermeintlichen Bruch relativiert und das über die Malherbe-Anspielung angedeutete paradoxe Verhältnis von Verbundenheit und Trennung in der ideellen Beziehung «Godard : Bazin» aktualisiert. Nicht nur macht für Godard «der korrekt gemachte Schnitt» die Inszeniertheit eines Films kenntlich, nicht nur exponiert er die Tatsache, dass wir im Kino nicht die unvermittelte Wirklichkeit, sondern diese als Bilder wahrnehmen; darüber hinaus «gibt [er] dem aus dem vollen Leben Gegriffenen die vergängliche Grazie wieder zurück [...] oder verwandelt den Zufall in Schicksal» (Godard 2011 [1956], 13); mit anderen Worten, Schnitt und Montage übersetzen

den akzidentiell-momenthaften Zufall in ein in der zeitlichen «durée» ebenso objektiv wirksames wie subjektiv erfahrenes Schicksal.

«Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag: Schnitt und Montage verleihen dem nur instrumentellen Blick seinen Herzschlag, d.h. die Lebendigkeit menschlicher Bezüge zu seiner Wirklichkeit – seien sie körperlich, affektiv oder ideell. Und wieder wird diese Einbindung in die Realität, die in Form von Bildern erfahren wird, im Horizont der «durée» gesehen; etwa wenn dem Schnitt ausdrücklich die «Aufgabe» beigemessen wird, «mit ebenso großer Genauigkeit wie Evidenz die *Dauer* einer Idee auszudrücken» (ibid., 14; Herv. HBH).

Wenn Godard von der «Dauer einer Idee» spricht, meint dies nun mitnichten deren transzendente Überzeitlichkeit – im Gegenteil: Gemäß der Konzeption Bergsons stellt «Dauer» eine Form der erlebten Vielheit («multiplicité») der Wirklichkeit dar, die einerseits durch die Heterogenität einer Vielzahl von Momenten, zugleich aber auch durch die gedächtniskonstitutive Koexistenz und Kumulation unterschiedlicher Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart bestimmt ist. Wirklichkeit in Bildern wahrnehmen und dies in einem Modus, dem sich wesentliche Axiome der Bergsonschen Zeitmodellierung eingeschrieben haben – dies ist die maßgebliche Folie, auf der Godards Überlegungen, nicht nur seine frühen wie in diesem Aufsatz, zu sehen sind.

Damit sei schon vorab gesagt: Das Godardsche Prinzip der Montage – sie «zerstört [...] den Begriff des Raums zugunsten dessen der Zeit» (ibid., 14) – hat nun jenseits oberflächlicher Affinitäten im Kern freilich nur bedingt Gemeinsames mit den Montagekonzepten Sergej Eisensteins, in dessen Nachfolge nicht wenige Godard zu sehen sich gewöhnt haben.⁵ Weder lässt sich Godards Montageverständnis mit den behaviouristischen Prämissen der Eisensteinschen «Montage der Attraktionen» in Einklang bringen,⁶ noch lassen sich *unmittelbare* Anschlüsse des jungen Godard an Eisensteins «intellektuelle Montage» und seinen «Kinematograph der Begriffe» ausmachen, die letztlich darauf abzielten, die Methode des historisch-dialektischen Materialismus direkt zu «kinofizieren», um dem «Arbeiter dialektisches Denken» bei-

5 So identifiziert etwa noch in einer jüngeren Publikation Volker Pantenburg (2006, 70) im Zusammenhang des hier verhandelten Textes das Prinzip Montage umstandslos mit Sergej Eisenstein.

6 «Hätte ich damals mehr über Pavlov gewusst, ich glaube, ich hätte die «Theorie der Montage der Attraktionen» als «Theorie der künstlerischen Reizerreger» bezeichnet» (Eisenstein 1974 [1945], 194).

zubringen (Eisenstein 1975 [1928], 296). Andererseits: Allein mit der Pose der visuellen Selbstdarstellung, die auch das Cover der erweiterten Neuauflage von *Jean-Luc Godard par Jean Luc Godard* (1985) bestimmte (Abb. 1), setzt sich Godard nachdrücklich in ein Verhältnis zum ikonografisch geradezu festgeschriebenen, weltweit zirkulierenden fotografischen Vor-Bild, das Eisenstein beim Montagezuschnitt zeigt – und nicht etwa zu dessen ästhetischem Gegenspieler Vertov, unter dessen Namen sich Godard 1968 für mehrere Jahre zu einem Filmkollektiv zusammenschließen sollte. Auch das sind Montagezusammenhänge – zeitliche und in mehrfacher Hinsicht substanziell aufgeladene.

Auf einer anderen Ebene sind die Bezüge des frühen Godard in Theorie und Praxis zu seinem zunehmend essayistischer werdenden Filmwerk der letzten Jahrzehnte im Zeichen des hier angerissenen Montageverständnisses dichter, als es der Augenschein zunächst vermuten lässt. Wenn Wirklichkeit im Sinne Bergsons in unserer Wahrnehmung außerhalb und innerhalb des Kinos nur über Bilder erfahrbar wird und wenn das Wesen der Godardschen Montage in einer im skizzierten Sinne verstandenen radikalen Verzeitlichung liegt und wenn schließlich das Montageprinzip im Film auf den unterschiedlichsten Ebenen zur Geltung gebracht wird: von der Verknüpfung zweier Einzeleinstellungen, im Aufbau einzelner Szenen und Sequenzen, in der Verknüpfung zeitlich heterogener und zugleich affiner Narrative oder Genremuster, in der Verbindung von Bild und Ton, im Verhältnis von einzelnen filmischen Geschichten oder gar der Filmgeschichte zu unserer individuellen wie kollektiven Geschichte – dann zeigen sich unter diesen Vorzeichen unschwer Korrespondenzen und rhizomatisch verflochtene Konstanten im Œuvre Godards, die eine breit entfaltete, teilweise hoch spezialisierte Sekundärliteratur ungeachtet ihrer Verdienste nicht selten zu verkennen scheint; dann weist *À BOUT DE SOUFFLE* (F 1960) tiefenstrukturell zu späteren Filmen wie etwa *HÉLAS POUR MOI* (F/CH 1993) engere Bezüge auf, als es die einschlägige Godard-Literatur überwiegend wahrhaben will.

Vergegenwärtigen wir uns *À BOUT DE SOUFFLE* und die auf den verschiedenen Niveaus bestimmenden Montagestrategien – von den Jump cuts, den «falschen» Anschlüssen, über die stilistischen Brüche in der visuellen Gestaltung einzelner Einstellungen und Einstellungsfolgen (verfremdende kameraästhetische Zitate von der Stummfilmzeit bis zum US-Actionkino) bis hin zu ikonischen Zitaten der Starimage-rie (z.B. Humphrey Bogart) sowie komplexen narrativen Zitaten aus dem Film noir und den amerikanischen B-Movies, ganz zu schweigen von der Montage fiktionaler, inszenierter Spielfilmhandlungen

mit Dokumentarsequenzen damals aktuellen Zeitgeschehens. Im Horizont der primär zeitbasierten Montageästhetik Godards tritt vor allem zweierlei deutlich hervor: Sie zielt zum einen auf die dauerhafte Differenz zwischen filmischen Vor-Bildern und deren schöpferischer Aktualisierung. Es ist dieses differentielle «Zwischen den Bildern», das die kreativen Potenziale des Films birgt – nicht nur für den Filmemacher, sondern auch und vor allem für den Zuschauer: in seiner Wahrnehmung, in der er die oberflächlich heterogenen, von Ungleichzeitigkeiten imprägnierten Bilder zeitlich zu strukturieren sucht und sie mit seiner eigenen subjektiven medialen Erfahrung, seinem filmischen und lebensweltlichen Gedächtnis vermittelt – affektiv, kognitiv oder imaginativ als Produktionsform uneingelöster Wünsche. Insofern operiert Godards Montageästhetik nicht nur mit filmisch objektivierten Bildern, sondern immer zugleich auch mit subjektiv verinnerlichten, erinnerten wie projektiven. «Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos desirs», zitiert Godard André Bazin aus dem Off eingangs seines Films *LE MÉPRIS* (F/I 1963);⁷ ein Film, der paradigmatisch das für Godard charakteristische Prinzip veranschaulicht: einen Film im Prozess seiner Herstellung zu präsentieren, der zugleich die Reflexion seiner eigenen ästhetischen Praxis liefert.

Sicher, Godards filmische Konstruktionen sind nach seiner «période militante» der späten 1960er und frühen 70er Jahre noch erheblich komplexer, vielschichtiger, aber auch in mehrfacher Hinsicht offener geworden – in ästhetischen Formen, in denen die Dekonstruktion narrativer Zusammenhänge zunehmend im Essayistischen aufgeht. Dies gilt auch für seine Montageästhetik. Geblieben aber ist ihre Verankerung in dem maßgeblich von Bergson geprägten Zeitkonzept. Die Verschränkung von Subjektivem und Objektivem, Bild und Wirklichkeit, von Vergangenheit, Gegenwart und Potentialis/Zukunft. Mitunter deutet es sich schon im Titel an; so in Godards großem essay-

7 In der deutschen Synchronfassung von *LE MÉPRIS* heißt es nicht ganz korrekt: «Kino schafft für unsere Augen eine Welt nach unseren Wünschen.» Dieses Bazin-Zitat hat ganz offensichtlich für Godard eine Schlüsselfunktion. Wiederholt wird er diesen Satz in der Folge in anderen Werken zitieren – insbesondere, gleich mehrmals, in *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (F 1989). Deren deutsche Synchronfassung kommt dem französischen Original deutlich näher: «Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen.» Allerdings liegt die eigentliche Pointe dieses Zitats jenseits philologischer Spitzfindigkeiten: Bazin hat den ihm von Godard zugeschriebenen Satz wörtlich so nicht gesagt. Wie seit einiger Zeit bekannt, stammt diese Formulierung von Michel Mourlet (1959, 34), der mit diesem Satz Bazin zu «zitieren» meinte. Vgl. dazu näher Bamchade Pourvali (cf. Anm. 2) sowie – zur Einschätzung der Haltung Godards – Bergala (1999, 181).

istischen Film-Opus HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1989), in dem sich filmische Geschichten, Filmgeschichte, Mediengeschichte, individuelle wie gesellschaftliche Erfahrungsgeschichte teleskopisch ineinanderschieben, unterschiedliche Zeit- und Erfahrungsschichten koexistieren, sich durchmischen, brechen und reflektieren.⁸ Wie Klaus Theweleit in seinem sehr feinsinnigen Begleitband zur deutschen DVD-Edition (2009) dargelegt hat, benutzt Godard den Schneidetisch als Zeitmaschine, um nicht nur die Präsenz der Vergangenheit und ihre noch uneingelösten Potenziale erfahrbar zu machen; viel mehr als lediglich «eine Bestandsaufnahme» der Geschichte(n) des Kinos «ist es Godards Arbeit an seinem Blick auf diese sowie an unserem Blick und am Blick der Kommenden» (Theweleit 2009, 20).

Aber auch in den eher narrativ angelegten Filmen Godards kommt dieses Montagekonzept zum Tragen. *HÉLAS POUR MOI* präsentiert sich als palimpsestartige Aktualisierung des antiken Amphitryon-Mythos im gegenwärtigen kleinbürgerlichen schweizerischen Milieu, der die historischen Vermittlungsstufen und bildlich szenischen Konkretionen von der Antike über Molière, Kleist und Giraudoux durchlaufen hat und diese in der Vergegenwärtigung zugleich bewusst wach hält – ebenso wie die entwicklungsgeschichtlichen wie medienästhetischen Differenzen zwischen Theater, Film, Fernsehen und Video, über die der Vermittlungsprozess läuft.⁹

Gleich mehrere Problemaspekte der Montageästhetik Godards finden in diesem Film ihre Verdichtung. Schon auf der Sujetebene der Amphitryon-Erzählung werden wesentliche Elemente figurativ verhandelt: Probleme der bildlichen Erscheinung nach einer Trennung und neuen Verbindung, Fremd- und Selbstwahrnehmung (zumal im Horizont verschiedener Erinnerungsschichten), das Problem der Identifizierung oder der Identität; jene Geschichte, die ihren Ausgangspunkt in der Tatsache hatte, dass sich Zeus in der Gestalt des in den Krieg gerufenen, abwesenden Amphitryon dessen Frau Alkmene näherte, um dann eine unvergessliche Nacht mit ihr zu verbringen. Dieses löst eine Kette von Wahrnehmungs- und Identitätszweifeln aus, um am Ende infolge existenziell verwirrender Erinnerungen und Gefühle in eine überaus prekäre Balance einander widerstreitender, indes koexistenter Erfahrungsmodi zu münden. Der wirkliche Amphitryon

8 Michael Witt (2006) hat die Genese der HISTOIRE(S) DU CINÉMA detailliert rekonstruiert und deren Anfänge in den Seminaren Godards 1978 in Montreal ausgemacht (vgl. Godard 1981 [1980]). Dort charakterisiert Godard sein Projekt als «so etwas wie meine Psychoanalyse; die Psychoanalyse meiner Arbeit» (ibid., 18).

9 Vgl. dazu ausführlicher Heller 2006.

steht schon im Schatten seines Bildes, noch bevor dieses sich in Gestalt des Jupiter aktualisiert.

Zeitverhältnisse kommen aber auch und vor allem in dem Montagegeflecht der schon angesprochenen intertextuellen und intermedialen Zitate und Anspielungen zum Ausdruck. Sie konstituieren ein kulturhistorisches Verweis- und Referenzsystem, dessen Koordinaten im Wahrnehmungsprozess und seiner Verarbeitung von inneren Vorstellungsbildern sowie zugleich von äußeren, filmisch objektivierten Bildern diffundieren und sich verflüssigen. «So wird die Vergangenheit / allmählich zur Gegenwart, / Durch die imaginäre Inszenierung, / einer visuellen Erfahrung, / die stets mehrere Blicke / beansprucht», lautet einer der für Godard so typischen Schrift-Zwischentitel in diesem Film. Dabei ist nachdrücklich festzuhalten, dass sich diese für die «Inszenierung einer visuellen Erfahrung» notwendige Polyperspektive gerade der Godardschen Montageästhetik verdankt.

«Montage, mon beau souci»: Das Paradox «einer schönen Sorge» war Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Es scheint, als habe dieses beim späten Godard noch immer seine Gültigkeit behalten; vielleicht aber stellt es sich im Horizont der Zeit- und Wahrnehmungsphilosophie Bergsons, auch nach ihrer Re-Lektüre durch Gilles Deleuze, etwas plausibler und/oder transparenter dar. Letztere wollte Godard allerdings nicht öffentlich zur Kenntnis nehmen oder kommentieren. Er hielt sich vielmehr an Bergson, der seinerseits anfänglich den Kinematographen ignorierte und ihn später nachdrücklich ablehnte (vgl. Klippel 1995). 1997 in einem Interview nach den Potenzialen gesellschaftlicher Widerständigkeit und Gedächtnisbildung von Kunst befragt, empfiehlt Godard eindringlich die Lektüre der Schlusssätze von Bergsons *Matière et mémoire*: «Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat» (Godard 1998 [1997], 446; Übers. HBH). Auch dies ist ein Paradox.

Literatur

- Bazin, André (2004a) *Ontologie des photographischen Bildes* [frz. 1945/58]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 33–42.
- (2004b) *Theater und Film* [frz. 1951]. In: *Was ist Film?*, S. 162–216.
- (2004c) *Die Entwicklung der Filmsprache* [frz. 1951/52/55]. In: *Was ist Film?*, S. 90–109.
- Bergala, Alain (1999) *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Bergson, Henri (1991) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung zwischen Körper und Geist* [frz. 1896]. Mit einer Einleitung v. Erik Oger. Hamburg: Meiner.
- Eisenstein, Sergej M. (1974) *Wie ich Regisseur wurde* [russ. 1945]. In: *Schriften 1: STREIK*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 185–195.
- (1975) *Notate zur Verfilmung des Marxschen Kapital* [russ. 1927/28]. In: *Schriften 3: OKTOBER*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 289–311.
- Godard, Jean-Luc (1981) *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* [frz. 1980]. München: Hanser.
- (1985) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [1968]. [Erw. Neuauflage]. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de L'Étoile.
- (1998) *Résistance de l'art*. In: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bd. 2. [Nochmals erweiterte Neuauflage in zwei Bänden]. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, S. 443–446.
- (2011) *Schnitt, meine schöne Sorge* [frz. 1956]. In: *Montage AV* 20,1 (in diesem Heft).
- Heller, Heinz-B. (2006) *Zur Bildtheorie von Gilles Deleuze und Jean-Luc Godard. Beobachtungen und Anmerkungen zu Godards HÉLAS POUR MOI*. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner & Thomas Meder unter Mitarbeit v. Fabienne Liptay. München: Text und Kritik, S. 268–281.
- Klippel, Heike (1995) *Bergson und der Film*. In: *Frauen und Film*, Nr. 56/57, S. 79–97.
- Kotulla, Theodor (Hg.) (1964) *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. München: Piper.
- Malherbe, Francois de (1961) *Dessein de quitter une dame qui ne le contenait que de promesses* [Vorsatz, eine Dame zu verlassen, die ihn mit bloßen Versprechen abspeiste; Übers. HBH] [frz. 1598]. In: *Anthologie de la poésie française*. Hg. v. Georges Pompidou. Paris: Hachette, S. 83.
- Mourlet, Michel (1959) *Sur un art ignoré*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 98, S. 23–37.
- Pantenburg, Volker (2006) *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript.

- Theweleit, Klaus (2009) Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt. [Begleitband zur deutschen DVD-Ausgabe der HISTOIRE(S) DU CINÉMA / GESCHICHTE(N) DES KINOS.] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tröhler, Margrit (2009) Film-Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: *Montage AV* 18,1, S. 49–74.
- Witt, Michael (2006) Genèse d'une véritable histoire du cinéma. In: *Jean-Luc Godard. Documents*. Hg. v. Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James E. Williams & Michael Witt. [Begleitband zur Ausstellung «Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006» im Centre Pompidou 11.5. – 16.8.2006.] Paris: Centre Georges Pompidou, S. 265–280.

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 Höfin 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 Vereinzelung 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 Story-relevantes, 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 Montagetheorie 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 Settele/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 stringenten 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 Montage-theorie 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 geführt 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.

Accoladen

Die Montage der Listen und seriellen Reihungen¹

Hans J. Wulff

Als Christian Metz im Rahmen seiner «Großen Syntagmatik» (1972, 172ff) auf die nicht zeitgebundenen, nicht kausal motivierten, nicht-szenischen, achronologischen Sequenztypen zu sprechen kam, wies er explizit auf einen Typus von Montagesequenzen hin, der unauffällig ist, oft nur als Zwischenstück zwischen Szenen eingesetzt oder im Rahmen von Filmanfängen, manchmal auch als stimmungsvolles Entr'acte gesetzt wird. Gleichwohl ist die semiotische Form derartiger Bildfolgen höchst interessant, impliziert sie doch andere Beziehungen zwischen den Einstellungen als diejenigen, die bei szenisch motivierter Montage dominieren.

Achronologische Syntagmen können nach Metz' damaligem Vorschlag in zwei Formen auftreten:

1. als *parallele Syntagmen*, die solche begrifflichen Oppositionen wie die von «arm und reich», «Krieg und Frieden», «gestern und heute» als abstraktes Prinzip, nicht als Erzählung entfalten, und
2. als *Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung* (frz.: *syntagme en accolade* = «Syntagma der Umarmung», engl.: *bracket sequence*), worunter er eine Anhäufung von Bildern versteht, die in ihrer Gesamtheit eine Situation (zum Beispiel eine vielfach ausgeübte Handlung)

¹ Für Hinweise bin ich Christine Noll Brinckmann und Carlos Spoerhase zu Dank verpflichtet. Das im Titel verwendete «Accolade» ist vom frz. Verb *accoler* (= verbinden, aneinanderfügen) bzw. vom provençalischen *accolada* abgeleitet, geht wiederum auf das lat. *ad collum* (= um den Hals) zurück und ist dem lat. *accolo* (= Anwohner, Nachbar) verwandt; es wird in drei Bedeutungen gebraucht: (1) [altertüml.] jmd. zum Ritter schlagen, (verallg.:) jmd. die Ehrerbietung erweisen; (2) umarmen,

oder eine Idee (wie Landleben oder Alltag im Kloster) bezeichnen. Metz gibt die folgende Definition:

[...] eine Serie kurzer Szenen, die solche Ereignisse darstellen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden und die ganz bewußt nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gebracht werden, um gerade dadurch ihre Zusammengehörigkeit innerhalb einer *Kategorie von Tatsachen* zu betonen (ibid., 173f; Herv. i. O.).

1. Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung

Im Unterschied zu Letzteren basieren Erstere immer auf einer – mehr oder weniger komplexen – Alternation zweier Bildreihen, dem Paarigkeitsprinzip der Begriffe, die es darzustellen gilt, korrespondierend. Parallele Syntagmen illustrieren und etablieren eine symbolische Relation zwischen den Motiven der einzelnen Einstellungen, die sich zu einem Begriffsgegensatz verdichten. Gerade darum ist die *Wiederholung* eine notwendige Technik, die eine Abstraktion erzwingt – will der Zuschauer den Zusammenhang der Bildfolge nicht verlieren oder dem Eindruck ihrer Beziehungslosigkeit ausgesetzt sein. Die Bildfolge kann als Alternation erkannt werden (ABAB...), weil sie sich abstraktiv als Instantiation einer begrifflichen Opposition erweist (und *vice versa* erschließt sich aus der Verwandtschaft der Bilder der Alternation ihre Zugehörigkeit zu begrifflichen Kategorien).

Parallele Syntagmen stehen dank ihrer implizit immer anwesenden Begrifflichkeit auf einem hohen textuellen Niveau, gehören der diskursiven Struktur des Textes an. Komplizierter ist der textuelle Ort der Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung – sie sind viel stärker in den Gang der Erzählung eingebunden, realisieren große text-syntaktische Funktionen wie Transition, Imagination und Ähnliches, sind gelegentlich sogar Entfaltungen elementarer narrativer Funktionen. Schon eine Sequenz aus *THE SCARLET EMPRESS* (Josef von Sternberg, USA 1934), die Metz seinerzeit als Beispiel für ein derartiges »Syntagma der zusammenfassenden Klammerung« nannte, koordiniert die Sequenz mit der Vorstellungswelt einer der Figuren: Die Passage zeigt »das schreckliche und faszinierende Bild [...], das sich die

aneinanderfügen, verbinden; (3) typografisch, als Bez. der geschweiften Klammern. Im Dt. sind nur die beiden Bedeutungen (1) und (3) möglich, wenngleich sehr unüblich. Die im Frz. als Hauptbedeutung verbreitete »Umarmung« tritt im Dt. gar nicht auf.

zukünftige Herrscherin, damals noch ein kleines Mädchen, über das zaristische Rußland macht (die an riesige Glockenschwengel gebundenen Gefangenen, der Henker mit seinem Beil etc.)» (ibid., 174). Metz bezeichnet derartige Bildfolgen als «eine Serie kurzer Szenen, die solche Ereignisse darstellen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden und die ganz bewusst nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gebracht werden» (ibid., 173). Er kontextualisiert das Beispiel also nicht weiter im Rahmen der globalen Textstruktur.

Sicherlich finden sich unter den Klammer-Syntagmen Beispiele, deren Bezug zum Begrifflichen ähnlich fundiert ist wie bei den parallelen Syntagmen. Wenn also eine nicht-alternierende Serie kurzer exemplarischer Szenen dargeboten wird, die ohne Zeitbezug eine Kategorie von Tatsachen – im Sinne eines *Themas* respektive eines rhetorischen *Topos* – wie «moderne Liebe» illustrieren oder illuminieren,² ist auch hier eine Abstraktion nötig, soll sich die Bildfolge sinnvoll in den Gang der Erzählung eingliedern. Auch hier stehen die einzelnen Einstellungen in räumlicher und zeitlicher Koexistenz, ohne durch Kausalität, Zeitlichkeit oder andere konsekutive Verbindungen zusammengeschlossen zu sein. «Keine der Einzelevokationen wird [im Rahmen der Sequenz] in der ganzen syntagmatischen Breite behandelt, auf die sie Anspruch hätte», schreibt Metz (ibid., 174), weil sie nur als Glied im Kontext der Einstellungsfolge funktionieren muss, was den signifikativen Reichtum der Bilder radikal einschränkt. Element und Syntagma stehen so in einem abstraktiven Verhältnis. Darum auch rückt die ästhetische Qualität der Bilder in einer solchen Sequenz so wenig ins Zentrum der Aufmerksamkeit – sie wird unter der Last des Aufgehens in einem abstrakteren Konzept gelöscht, spielt allerdings in der Montage der Einzelbilder eine eigene Rolle.

2 Das Beispiel bezieht sich auf Jean-Luc Godards *UNE FEMME MARIÉE* (EINE VERHEIRATETE FRAU, F 1964), der am Anfang mit einem Klammer-Syntagma «erotische Evo-kationen» versammelt, die sich (nach Metz 1972, 174) zur Vorstellung «moderne Liebe» verdichten.

2. Typologie

Es lassen sich recht schnell drei Grundtypen der Klammersyntagmen ausmachen: *Exposition*, *Summary/Serie* (Montage-/Hollywood-Sequenz) und *Liste*. Im Einzelnen wird sich schnell zeigen, dass vom Material her die Einkreisung dessen, was man tatsächlich als «Klammer-Sequenz» ansehen kann, ausgesprochen schwierig ist.

2.1 Expositorische Funktionen

Auffallend häufig finden sich Klammersyntagmen am Anfang von Filmen. Hier dienen sie dazu, einen allgemeinen Eindruck zu geben, in welchem Zustand sich die erzählte Welt befindet. Wenn also in Géza von Radányis *VALAHO! EURÓPÁBAN* (IRGENDWO IN EUROPA, Ungarn 1947) eine Serie von Bildern auf zerstörte Städte, Bombardierungen und Trauer die Erzählung eröffnet – er handelt von einer Gruppe von verlassenen Kindern, die bei einem ehemaligen Konzertpianisten Unterschlupf finden –, so skizzieren die Bilder die Welt der Handlung in aller Kürze, Material verwendend, das der Zuschauer aus Wochenschauen kennt und das die Geschichte an seine unmittelbare Erfahrungswelt ankoppelt. In einem ähnlichen Verfahren eröffnet auch *DODGE CITY* (HERR DES WILDEN WESTENS, Michael Curtiz, USA 1939) die Erzählung: Ein Straßenschild wird durch eine Schriftüberblendung als «Dodge City» identifiziert; weitere Schriften informieren darüber, dass die Stadt durch den Rinderhandel reich geworden ist, dass aber das einzige Gesetz das des Stärkeren sei, stärker an Geld oder an Gewalttätigkeit. Es folgt eine Serie von Aufnahmen von Straßenkämpfen, Duellen, Spieltischen, Szenen der Lynchjustiz und vom Büro des Sheriffs. Das Bild der Straßenkämpfe wird wiederholt, kann als Indikator von Frequentativität gedeutet werden (Colin 1995, 65). Erst die Schrift vereindeutigt den Ort der Handlung; die Bilder allein beschreiben «eine Stadt ohne Gesetz», keinen spezifischen Ort, der mit definitivem Artikel benannt werden könnte (ibid.). Es geht um Typisches, nicht um Besonderes.

Ebenfalls zu Beginn des Films wird manchmal mit der *Nomination des Tiefenthemas* der Story gearbeitet. Oliver Stones *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994) etwa beginnt mit einer Folge von Szenen aus spektakulären Gerichtsfällen der jüngsten Zeit (das Verfahren wird im Abspann nochmals aufgenommen), die folgende Erzählung in eine Reihe von Tatsachen der US-amerikanischen Kriminalität einreihend. Dass Stone damit gleichzeitig auf die moralische und kriminologische Einordnung seiner Geschichte verweist, sei am Rande vermerkt.

2.2 Summary und Reihung

Eng verwandt den expositorischen Verwendungen sind zwei andere Typen. Der eine sei hier *Reihung* genannt. Darunter fallen Einstellungsfolgen, die gleiche Handlungen vieler Akteure bezeichnen. Derartige Sequenzen stehen im Kontext der Erzählung, akzentuieren einen gewissen Punkt der Entwicklung. Die Reihung intensiviert und dramatisiert das Geschehen und zeigt zugleich, dass es nicht um Einzelaktionen geht, sondern um Mengen gleichartiger Aktionen. Wenn also in Howard Hawks' *RED RIVER* (USA 1948) das Aufbruchsignal zum ersten großen Rindertreck (auf dem bis heute bekannten *Chisholm Trail*) von Laredo in Texas nach Abilene in Missouri ertönt, folgt eine schnelle Sequenz der Männer im Sattel, die mit einem Schrei ihre Hüte in die Höhe reißen, um die Herde in Bewegung zu setzen, damit zugleich aber auch ihre Begeisterung ausdrücken, den Treck anzutreten. Die zweiteilige Sequenz wurde mit einem langsamen Schwenk über die endlos scheinende Rinderherde eröffnet, die ruhig in der Morgendämmerung auf der Weide steht; erst als Dunson (John Wayne) seinem Pflegesohn (Montgomery Clift) sagt: «Take 'em to Missouri, Matt!», erfolgt der Umschnitt. Es ist der rabiate Wechsel des Bildthemas, der Kameradistanz und des Tempos der Montage gleichermaßen, der sich als Euphorie der Männer und Energie des Geschehens auch dem Zuschauer mitteilt. Eine Abfolgeordnung haben die Aufnahmen nicht, es ist pure Gleichzeitigkeit, die den Moment als entscheidenden Übergang zur eigentlichen Handlung akzentuiert.

Bekannter ist die *Summary-Sequenz*. Sie gehört zu den genuin filmischen Verfahren des Formenbaus und fasst längere Prozesse in einer deskriptiven Folge von Einzelbildern (oder von Bildern einzelner, zeitlich aufeinander folgender Vorgänge) zusammen.³ *Summaries* spielen mit ei-

3 Manchmal werden *Summaries* in der Metzchen Terminologie zu den Episodensequenzen gerechnet. Ein Beispiel ist das berühmte Frühstück aus Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941), das eine 12-jährige Ehegeschichte auf Veränderungen einer einzigen Situation («Frühstück») reduziert; die Sequenz ist als komplexe Alternation ausgeführt. Metz (1972, 179f) klassifiziert sie als Episodensequenz, macht indirekt auf die topikale Einheit ebenso aufmerksam wie auf den Prozess der Komparation, der die Bilder auf ihre Zusammenfassung einer zerfallenden Ehe kondensiert; vgl. dazu Reisz/Millar 1988, 81–85; Möller 1986, 239–241. Möller (ibid., 242) stellt das Klammer-Syntagma unmittelbar neben die «Sequenz durch Episoden», weil letztere die Qualität der «topikalen Rekurrenz», verbunden mit einer «progressiven Modifizierung», mit den Klammer-Sequenzen teilt. Mehrfach diskutiert wurde auch die Frage nach der Beziehung der Klammersyntagmen zur Narration; wenn Colin (1995, 68f) notiert, sie könnten nicht nur deskriptiver, sondern auch narrativer Natur sein, dann

nem internen Widerspruch, die Zeitbehandlung betreffend: Sie sind auf jeden Fall diskontinuierlich – hier wird Handlungs geschehen *komprimiert*, in einer Art von «sequentieller Raffung» beschleunigt, rhythmisiert und resümiert. Zwei semantosyntaktische Funktionen treten nebeneinander: Zum einen gehören derartige Sequenzen zu den Verfahren der *Kontinuierung* der Erzählung und des Überdeckens von Ellipsen; und zum zweiten werden sie genutzt, um das Erzählte zu foliieren, Übergangsphasen zwischen narrativ wichtigen Episoden nicht nur zu *raffen*, sondern auch zu *essentialisieren*. Musikalische Untermalung dient fast immer als Indikator für Zusammengehörigkeit, sogar von Kontinuität. Wenn also in *THE BRIDE CAME C.O.D.* (DIE BRAUT KAM PER NACHNAHME, William Keighley, USA 1941) die Nachricht öffentlich bekannt wird, die Braut sei per Flugzeug entführt worden, zeigt eine nur 20-sekündige Sequenz in nicht-chronologischer Folge Zeitungsverkäufer, Radios, Zuhörer; eine Radiostimme hält die rasend schnelle Sequenz zusammen (0:30:15–0:30:35). Sie realisiert nur eine einzige narrativ wichtige Information («Das Geschehen wird öffentlich!») – die Akteure sind austauschbar und anonym, selbst die Aktionen sind nicht wichtig, sie müssen nur die abstrakte Botschaft «Ausbreitung einer Nachricht» (in gedruckter und gesendeter Form) illustrieren.

Eine Zwischenform zum Typus der *Liste* ist die deskriptive *Sequenz einzelner vergleichbarer* Aktionen. Wenn also in *FUNNY BONES* (Peter Chelsom, GB 1995) die Kleinkünstler, die möglicherweise in der Comedy-Show des Helden auftreten werden, nacheinander mit signifikanten Ausschnitten aus ihren Probevorträgen zu sehen sind, gelegentlich unterbrochen von Aufnahmen der zunehmend resignierten Manager der Show, so versammelt die kleine Sequenz einen Querschnitt der englischen Kleinkunstszene. Keine der Aufnahmen hat Eigenwert, keine der Figuren – mit Ausnahme der Chefs – spielt in der Geschichte eine Rolle. Eine ganz ähnliche Sequenz findet sich in Alan Parkers *THE COMMITMENTS* (GB 1991), in der sich eine Reihe obskurer Gestalten als Anwärter für eine Soul-Band vorstellen, die gegründet werden soll.

schaft er definitorischen Raum, um die «Hollywood-Sequenzen» zu den Klammer-syntagmen zu stellen, dürfen sie doch «as narration of a typical succession of events» angesehen werden. Dann rechnen die oft metonymisch komplexe Handlungsabläufe zusammenfassenden Montagesequenzen tatsächlich zu den Klammer-Syntagmen. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf das sogenannte «Nummernprinzip» des frühen Films und des Musicals, auf das ich hier nicht eingehen kann, das aber den Formen nah verwandt ist, die ich hier beschreibe; vgl. dazu den perspektivenreichen Artikel von Brinckmann (1993).

Für alle bisher genannten Formen von *Summary* und Reihung gilt ein Prinzip der Ökonomie, das Reisz und Millar ganz schlicht resümieren:

Das Ziel einer modernen Montage-Sequenz ist, eine Reihe von Fakten zu vermitteln, die erst zusammen etwas aussagen, [darum] wird das Nebeneinander bestimmter einzelner Einstellungen unwichtig – sogar irreführend – und ist deshalb weitgehend aus der Mode gekommen. Man benutzt stattdessen Blenden (Reisz/Millar 1988, 79).

Ob die Bilder per Schnitt oder per Blende aneinandergereiht sind, spielt für ihre Verschiedenartigkeit keine entscheidende Rolle – immer müssen sie in der Rezeption auf jenen abstrakteren Gehalt hin kondensiert werden, der für die Erzählung von Bedeutung ist. Reisz und Millar geben ein Beispiel aus Carol Reeds *THE THIRD MAN* (*DER DRITTE MANN*, GB 1949): Als gegen Ende des zweiten Drittels der Polizist Calloway (Trevor Howard) den Schriftsteller Martins (Joseph Cotten) von den Verbrechen Harry Limes' (Orson Welles) überzeugen will, legt er ihm eine Kette von Beweisen vor, um die Anschuldigung zu untermauern. Nun muss einerseits deutlich werden, dass es viele Beweise gibt, andererseits sind sie aber im Einzelnen «dramatisch völlig uninteressant». Das Mittel der Montage-Sequenz ist ein Ausweg aus dem Dilemma – sie ist sehr schnell, sehr kurz, informationell sehr dicht, gestattet es also, das «Tempo der Handlung nur einen kurzen Moment» zu verlangsamen (ibid.).

Einen etwas anderen Status haben Traumsequenzen, die manchmal als assoziative Bilderflut sehr heterogene Elemente zusammenfassen. Nur die Sequenz ist narrativ gebunden, die einzelnen Einstellungen der Traumepisode dagegen sind frei, kombinieren sich mit den anderen Bildern der Sequenz zu manchmal sehr komplexen Bedeutungsstrukturen. Ein Beispiel entstammt Ruben Mamoulians *APPLAUSE* (USA 1929), der im Traum einer jungen Frau die Geschehnisse des konfus verlaufenen Vortages rekapituliert, an dem sie vom Kloster ins Varieté gelangt war: Bilder singender, betender, beste Wünsche aussprechender Nonnen wechseln mit Aufnahmen von Clowns, Billighotels, den Publikula der Billigtheater – und der liebenden Mutter, einer Schauspielerin, die ihre Tochter vom Kloster auf die Bühne holen will. Hier sind es keine thematischen Abstraktionen, sondern die Rückbindungen der Traum Inhalte an die Erlebnisse der Träumenden; die Wirrnisse der Bildanschlüsse, die Beliebigkeit der Bilder repräsentieren den Geisteszustand des Mädchens, keine abstrakt-begriffliche Kategorie. Wie fast alle

Traumsequenzen bietet das Beispiel vielleicht Material für eine Analyse der träumenden Persönlichkeit, aber es handelt sich nicht um eine «Kategorie von Tatsachen», die es zu erschließen gilt.

2.3 Liste

Fast als eine Reinform der Klammersequenz wirkt die hier sogenannte *Liste*.

Der *Katalog* [als übergreifende Bezeichnung einer oder mehrerer Listen; HJW] ist die tendenziell vollständige Anordnung aller Lexeme eines gegebenen Paradigmas im Syntagma schlichter Reihung und damit wohl die einfachste Textur überhaupt. Als Liste von Begriffen, die einen gegebenen Oberbegriff nach einer vorgegebenen Ordnung vollständig explizieren, ist die einzige semantische Leistung des Katalogs das Denotat, die Aufzählung aller Elemente einer Klasse (Baßler 1996, 134).

Natürlich ist hier von einer Idealform von Katalog und Liste die Rede – in der Praxis können nur «Fälle von» aufgelistet werden (nur in formalen Systemen können Listen vollständig sein). Listen sind *Kasus-tiken* und werden gerade dadurch der Verständigung zugänglich, erschließen und konstituieren Wirkliches (vgl. Henningsen 1982).

Eine Liste ist eine sehr einfache Ordnungsform, versammelt Elemente unter einer formalen oder thematischen Kategorie, wobei die Subordination der Elemente unter das Thema die primäre Anforderung an die Wohlgeformtheit der Liste ist. Möglicherweise kann damit Weiteres erschlossen oder abgeleitet werden, doch dies ist eine Leistung der Liste, nicht mehr der Elemente. Wenn also in einem Dokumentarfilm über die späten 1960er die Abwehr der «Gammler und Hippies» durch eine Mehrzahl der Erwachsenen mit einer Liste von meist älteren Bürgern illustriert wird, die nacheinander statementartig ihre Meinung kundtun, manche sogar mit «Arbeitslager» drohend, dann kann die kurze Folge von Gesichtern generalisiert werden zu «Das Kleinbürgertum», und auch die Assoziation liegt nahe, diese generalisierten Bürger mit den repressiven Methoden der Nazis zusammenzubringen (als Residuum der «Gestrigen»). Beides reiht sich in eine Interpretation der Jugendbewegung als Gegenwehr gegen Faschismus-Reste in den Haltungen eines Großteils der Gesellschaft der Spät-1960er ein. Die unscheinbare Bildfolge wird so zu einem Argument in einem historisch-politischen Diskurs – weil sie *als argumentative Einheit* in der Struktur des Dokumentarfilms eingesetzt ist.

Werden die Beteiligten an einem Geschehen in Form einer Liste vorgestellt, wechselt der semiotische Modus vollständig. Listen sind Kataloge, weder auf Entwicklung noch auf Konflikt ausgerichtet, vor allem an der Individualität der Elemente desinteressiert. Allerdings kann ihre Individualität nicht ganz gelöscht werden. In Leni Riefenstahls Reichstagsfilm TRIUMPH DES WILLENS (D 1935) findet sich eine berühmte Sequenz, in der sich einzelne Männer des SA-Arbeitsdienstes vorstellen: «Kamerad, woher stammst du? / Aus Friesland! / Und du, Kamerad? / Aus Bayern! / Und du? / Vom Kaiserstuhl! / Aus Pommern! / Und aus Königsberg! / Aus Schlesien! / ...van de Waterkant! / Vom Schwarzwald! / Aus Dresden / Von der Donau! / Vom Rhein! / Und von der Saar! / [Bild auf Hitler, im Chor:] Ein Volk, ein Führer, ein Reich! Deutschland!». Zwar sind die Sprechenden in Großaufnahmen exponiert, doch stehen sie nicht als Individuen, sondern als Vertreter der Volksmasse. Die Verschiedenheit ihrer Herkunftsorte repräsentiert die die Landsmannschaften übergreifende Allgemeinheit der nationalen Bewegung, die Gleichheit der Verschiedenen. Es ist nicht das Individuelle der Sprecher, das interessiert, sondern ihre Rolle als austauschbare Repräsentanten. Die ideologische Botschaft, dass sich aus Einzelnen ein Kollektiv formt, bleibt erhalten – perfiderweise dadurch, dass ihre Verschiedenheit hervorgehoben ist.

Eine besonders wichtige Rolle spielt die Listen-Montage im Rockumentary. Erinnert sei an Donn A. Pennebakers MONTEREY POP (USA 1968), insbesondere an den Auftritt Ravi Shankars, der am Ende mit einer minutenlangen Montage atmosphärischer Bilder des Festivals von Zuschauern/Zuhörern begleitet ist, manche in ekstatischer Hingabe, andere in meditativer Versunkenheit. Erst danach schneidet Pennebaker auf die Musiker um, geht in die Form einer normalen Konzertaufzeichnung über. Die *reaction shots*, die hier in langer Folge aneinandergereiht sind, beziehen sich auf die Musik (ob die Reaktionen tatsächlich aus diesem Moment oder aus anderen Phasen des Stücks oder des Festivals stammen, ist vom Material her nicht entscheidbar). Die Aufnahmen zeigen Individuen, aber anonymisieren sie zugleich.⁴ Durch die Musik stehen sie in chronologischer Reihung; doch dies ist eine nur schwache Zeitklammer, die die Bilder umgreifen könnte. Ein extremes Beispiel ist Ingmar Bergmans Adaption TROLLFLÖJTEN (Schweden 1975) von Mozarts Oper *Die Zauberflöte*: Die Ouvertüre

4 Dieses Prinzip einer 'listenden Rezeption' wird nur gelegentlich unterbrochen, wenn das Bild bekannte Stars zeigt, die auf dem Festival aufgetreten sind und nun als normale Zuschauer gezeigt werden.

ist aus Bildern eines hochartifiziert für die Szene zusammengestellten Publikums komponiert, das alle Menschentypen und Hautfarben repräsentiert; sie endet mit der Aufnahme eines kleinen Mädchens, das – wie alle anderen auch – konzentriert und verzückt der Musik lauscht. Mehreres kommt zusammen: Der Zuschauer muss die Vielfalt der Akteure als Repräsentation von «alle Menschen» identifizieren; er muss die Gleichartigkeit ihrer Reaktionen als Antwort auf die Musik verstehen und zu dem Schluss generalisieren, dass diese Musik keine nationalen, ethnischen oder rassischen Grenzen kennt. Aus der Liste der Aufnahmen wird eine moralische und ideologische Quintessenz lesbar, die zugleich eine Rezeptionsanweisung für den ganzen Film generiert.

3. Bestimmungselemente

Wie schwankend der Boden ist, wenn man die genannten Typen achronologischer Montage voneinander unterscheiden will, mag schon durch Metz' Umgang mit dem Problem angedeutet sein. Noch in dem Aufsatz «La grande syntagmatique du film narratif», der 1966 – also zwei Jahre vor den «Problemen der Denotation» – erschien, unterschied er das *frequentative Syntagma* und das *deskriptive Syntagma*.

Ersteres stelle Dinge in einer Reihe zusammen, die man in der Realität nie in ihrer Gesamtheit erfassen könnte; Metz spricht von «zyklisch wiederholten Bildern» (*accolades*, Klammern), die dazu benutzt werden. Zu ihnen rechnen Folgen von kurzen Kriegsszenen, aber auch Bilder, die blitzlichtartige Einblicke in psychische Prozesse gestatten (1966, 121f). Die Elemente eines deskriptiven Syntagmas hängen dagegen nicht durch zeitliche, sondern durch räumliche Nähe zusammen (wie Aufnahmen einer Schafherde, des Hundes und des Hirten; vgl. *ibid.*, 122). Schon die Beispiele oben zeigen deutlich, dass die Differenzierung viel zu kurz greift und die einzelnen Typen zudem mit ganz unterschiedlichen Bestimmungselementen voneinander unterschieden werden.

In der 1968er Revision des 1966er Modells steht dann das Klammer-Syntagma neben der Parallelmontage. Als übergeordnetes Bestimmungselement ist im porphyrianischen Baum der syntagmatischen Typen (der «großen Syntagmatik») einzig die *Abwesenheit chronologischer Beziehungen* zwischen den Einstellungen genannt. Colin präzisiert die Definition, wenn er die *Abwesenheit narrativer Struktur* (darin ist das Klammersyntagma ebenso wie das parallele Syntagma gefasst) sowie *Linearität* (die dem parallelen Syntagma nicht zukommt) ergänzt (Colin

1995, 59). In einem anderen Versuch, die semantischen Merkmale der Metz'schen Sequenztypen zu systematisieren, ordnet er den Klammer-syntagmen das Merkmal *Diegetizität* sowie die *Abwesenheit von Spezifik* zu (ibid., 73), was einigermaßen unverständlich ist – das parallele Syntagma soll dabei nicht-diegetisch sein, hinsichtlich der Spezifik der Dinge, die es zeigt, ist nichts gesagt (eine klarere Darstellung findet sich in Buckland 2000, 117f). Der Hinweis Colins ist aber insofern wichtig, als die Klammer-Syntagmen Individuelles zeigen, das zwar im Kontext der jeweiligen Sequenz nicht interessiert, aber als eine Art «semantischer Überschuss» durchaus erhalten bleibt.

Als eigentliche definitorische Qualität wird in der Beschreibung dann aber das *Exemplarische* ausgewiesen («eine Serie kurzer Szenen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden», Metz 1972, 173). Es fasst die einzelnen Bilder der Sequenz als Exempla einer *thematischen Kategorie* auf, als Bilder, die einem thematischen *Paradigma* zugehören (ähnlich Möller 1986, 232f). Die Elemente treten in rekurrierender Reihung auf, bilden so eine *Liste* der Exemplare einer Kategorie, die selbst nicht explizit, sondern ausschließlich durch die Exemplare vertreten ist, die sie realisieren; Möller spricht von *paradigmatischer* bzw. *topikaler Rekurrenz*, die die Kette charakterisiere.

Ein entscheidendes Problem derartiger Sequenzen ist, dass die Frage ungeklärt bleibt, wie Exemplare ihr Paradigma signifizieren können. Natürlich ist die Gleichheit der exemplarischen Beziehung eine Tatsache, die in der Rezeption zur Unifizierung der Sequenz als Kette von Exempla des gleichen Paradigmas genutzt werden kann. Aber dann fußt das Voranschreiten von den Bildern zu der klammernden thematischen Kategorie auf einem Schluss, der sehr unsicher ist. Fladelius (1978, 41) schlug vor, solche Klammer-Sequenzen, denen gleiche Bilder voran- und hintangestellt sind, die also rein oberflächlich eine Art von Rahmung der Bildfolge vornehmen, von den nicht-gerahmten Reihen zu unterscheiden; doch da eine derartige Technik bei allen Sequenztypen auftreten kann, ist sie nicht charakteristisch für die Klammer-Sequenz und kann höchstens eine stilistische Variante beschreiben (vgl. auch Möller 1986, 235). Und vor allem: die klammernden Bilder geben nicht notwendig einen Hinweis auf die thematischen Fundamente des Paradigmas, das die folgenden Aufnahmen exemplifizieren.⁵

5 Einen Sonderfall bilden möglicherweise solche Klammer-Syntagmen, denen das Thema mit einer Schrifttafel explizit zugeordnet ist. Wenn also ein Film mit «Wien, 1887» anfängt und eine Kette von Stimmungsbildern folgen lässt, dient die Schrift als expliziter Hinweis auf das Paradigma, dem die Einstellungen zugehören. Insbesondere im Lehrfilm wird mit solchen Techniken gearbeitet.

Der genannte Schluss erweist sich schnell als Fall der *Komparation*: «Der Vergleich der verschiedenen Bilder führt zu ihrer Gleichsetzung auf einem abstrakteren semantischen Niveau, wodurch sie auch «unifiziert», als Elemente eines Ganzen aufgefaßt werden können» (Möller 1986, 238). Es hat mit der Einwirkung der Reihe auf das einzelne Element zu tun, dass es in der Vielheit seiner semantischen Möglichkeiten eingeschränkt wird. Die Aufnahme eines säenden Bauern auf dem Felde kann in einer Reihe von Genrebildern des ländlichen Lebens stehen; es kann in einer Parallelmontage die «Feldarbeit vor der Maschinisierung» zum Ausdruck bringen; es kann in eine Reihe mit anderen Bildern des Bauern rücken, die ihn alle bei den Arbeiten eines Sommers zeigen; es kann (in einer progressiven Reihe) von Bildern gefolgt sein, auf denen immer mehr Säende auf immer größeren Ackerflächen erscheinen (um den wirtschaftlichen Erfolg des Bauern unter Beweis zu stellen; vielleicht ist er dann in den späteren Bildern gar nicht mehr unter den Säenden). Das gleiche Bild kann also unterschiedlichste Themen exemplifizieren und illustrieren. Es bedarf der benachbarten Einheiten, die zur Einschränkung der Bedeutungsvielfalten führen, die das einzelne Element immer hat – weil der Zuschauer vor der Aufgabe steht, aus der Folge der Einstellungen die thematische Kategorie zu gewinnen, die als Klammer die Bildfolge umgreift. Klammer-Syntagmen stellen dem Zuschauer eine (meist einfache) Aufgabe, die es im Verfahren der Komparation und Abstraktion zu lösen gilt.

Metz (1972, 181, Anm. 39) gibt einen verdeckten Hinweis, der es gestattet, in die Formen der Klammer-Sequenz eine Differenzierung einzubringen: Handelt es sich im engeren Sinne um die *Iteration* von Elementen, die eine thematische Kategorie exemplifizieren, basieren andere auf der *Kondensation* von Informationen, insbesondere von Prozessen, die als Bildfolge resümiert werden. Eine Folge von Bildern, die zum Beispiel in Nahaufnahmen die Reaktion von Zuschauern auf eine Aktion zeigt (und die selbst meist Teil einer größeren Handlungsszene ist), iteriert das Thema, kondensiert das Geschehen selbst aber nicht. Natürlich haben Iterationen manchmal semantische Implikationen; wie in der Linguistik die Wiederholung des «Ur» in «Urgroßmutter» die Generationenbeziehung der Bezeichneten zur *origo* der Bezeichnung vereindeutigt, zeigt auch die iterative Folge von Zuschauerreaktionen die kollektive Verbindlichkeit der Reaktion und indirekt die soziale Akzeptabilität der eigentlichen Aktion.⁶

6 Ohne dem hier nachgehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass die Wiederholung in der Rhetorik als Strategie der Intensivierung dienen kann. Allerdings geht es in

Die Anordnung der Exemplare folgt nicht nur thematischen Gesichtspunkten, sondern auch ästhetischen, die die Einheit der Sequenz markieren, aber für den Charakter der Liste nicht einmal in den Konventionen des klassischen Hollywoodkinos obligatorisch sind. Es heißt bei Metz:

Die verschiedenen, aufeinanderfolgenden Evokationen [werden] häufig durch bestimmte optische Effekte (wie z.B. wiederholte und rasche Überblenden, Vorhangblenden, Panomaraschwenke und weniger durch Abblenden) miteinander verbunden. Diese an sich redundante Anwendung bringt Biegsamkeit in die Sequenz und bestätigt dem Betrachter, dass er sie als Ganzes auffassen und nicht etwa in direkte Verbindung mit dem Erzählfortgang bringen soll (ibid., 174).

Biegsamkeit: Offensichtlich hebt Metz hier auf ästhetische Strukturen der Listenmontage ab. Wenn Klammer-Sequenzen schon nicht intensiv mit der narrativen Struktur verbunden sind, so fallen sie auf, weil sie sich vom Kontext anderer Sequenzen abheben,

- durch Beschleunigung des Schnitts
- durch Rhythmisierung der Folge der Elemente und insbesondere
- durch die Tongestaltung (sei es durch musikalische Unterlegung, durch eine eigene dialogische Struktur wie in dem erwähnten Riefenstahl-Film und anderes mehr).

Man mag diese Qualitäten als ›lyrisch‹ ansehen, sollte dabei aber die Funktion derartiger Gestaltung nicht übersehen: Sie schafft auf einer ästhetischen Ebene Zusammenhang, verstärkt den Zusammenhang der Komparation, isoliert die Sequenz von ihrer Umgebung, macht sie als Einheit rezipierbar. Durch diese besonderen ästhetischen Eigenheiten

Figuren wie *Anadiplosis* (= Wiederholung von einem oder mehreren Wörtern), *Antistrophe* (= Wiederholung desselben Wortes oder Satzes am Ende von aufeinanderfolgenden Absätzen) oder *Polysyndeton* (= Wiederholung von Konjunktionen) um die Wiederholung von identischen Sprachmitteln; das ist in der filmischen Klammer-Sequenz anders – hier sind die signifikativen Einheiten in aller Regel unterschiedlich. Gleichwohl gilt es, der These nachzugehen, ob die iterative Reihung gleicher oder vergleichbarer Inhalte – verstärkt durch die Rhythmisierung der Bildfolge – nicht ähnliche Effekte der Intensivierung freisetzt. Verwiesen sei auch auf ein mögliches komisches Potenzial, das Listen innewohnt, das Foucault in seiner berühmten »chinesischen Klassifikation« in ganz anderem Zusammenhang ansprach (Foucault 2003, 17); vgl. dazu im weiteren Jullien/Chemla/Pigeot (2004).

ragen solche Sequenzen aus dem Gang der Erzählung heraus wie In-seln von eigener stilistischer Prägung.

4. Ausblick: Poetik der Listen

In der Geschichte der poetischen Formen hat die Liste eine lange Tradition, weist über das Barock zurück bis in die Antike (als Überblicke vgl. Mainberger 2003; Belknap 2004; Eco 2009). Listen hätten kein Potenzial, das Erhabene wiederzugeben, heißt es gelegentlich bei Eco, sie erfüllten andere Zwecke. Listen sind ein primitives Verfahren, Sinn zu stiften, indem sie die Welt der Tatsachen in eine mehr oder weniger bürokratische Ordnung bringen. Wenn Moritz Baßler das Anlegen von Listen in der neueren Popliteratur nicht nur als nominalistische Abkehr von der «großen Erzählung» interpretiert, sondern das den Listen eng assoziierte Prinzip des «Sammelns» als am Ende archivarischen Zugang zur Erfahrungswelt interpretiert (Baßler 2002, 69ff, 94ff), dann artikuliert er eine These, die im Rahmen der Popkultur und -literatur aufschlussreich ist. Für eine Theorie der filmischen Listen-Montage hilft die Annahme aber wenig, es sei denn, man beschränkt sich auf jene Fälle, in denen ein allzu komplexer Gegenstand nicht mehr analytisch aufbereitet wird, sondern als lange Kette von Aufnahmen komponiert ist, aus der die bei Metz als «Evokationen» bezeichneten Bedeutungspotenziale der einzelnen Aufnahmen sich zu einem Sinn zusammensetzen sollen, der letzten Endes dem Zuschauer überantwortet ist. Dass man insbesondere in historischen Kompilationen (etwa aus der Guido-Knopp-Reihe ZDF-History) zu diesem Mittel greift, mag allerdings als Hinweis auf ein Zurücktreten eines analytischen Zugangs zur Geschichte gelesen werden. Ermöglichte noch die barocke Liste einen Blick in den Reichtum der Schöpfung und auf die Vielfalt der Objekte und Symbole, steht diese neue Schrumpfform der Liste eigentlich nur als Visualisierung von Allgemeinbegriffen, trägt also kein weiteres signifikatives Potenzial in sich.

Das ist höchst bedauerlich, kann doch das Accolieren zu Texten von enormer ästhetischer und argumentativer Dichte führen. erinnert sei abschließend an Jorge Furtados fulminanten Kurzfilm *ILHA DAS FLORES* (INSEL DER BLUMEN, Brasilien 1989), der eine Art Schnellkurs zur Politik-ökonomie ist und dabei mehrfach eine sich erweiternde Beschreibung der Produktionsprozesse und der generischen Zugehörigkeit der Akteure gibt. Ganz in der Art der Darstellungen der *artificial intelligence* ist die Zugehörigkeit immer als «is-a»-Relation [= ist ein Beispiel von] expliziert, Bestimmungselemente werden als «ausgezeichnet durch»,

die einzelnen Handlungen als zeitlich-logische Folge mit einer intentionalen «um-zu»-Beziehung miteinander verbunden, so dass eine wie selbstverständlich ablaufende Kette von Aussagen zustande kommt (*Herr x ISA Mensch* [ausgezeichnet durch die *Daumenstellung*] *baut Tomaten an UMZU sie zu verkaufen UMZU Geld zu verdienen / Geld ISA...*). Die Weiterungen dieser wiederholten und immer länger werdenden Ketten, die mit fotografischen Aufnahmen, Buchillustrationen, Tabellen u.ä. visualisiert werden, führen zu immer groteskeren bitteren Einsichten, bis am Ende Menschen die von Schweinen übriggelassenen Tomatenabfälle auf der Müllhalde zusammensuchen: accolierende Montage, die zunächst als manieristisches Spiel beginnt, um am Ende um so empörter zur Realität zurückzukehren.

Literatur

- Baßler, Moritz (1996) Historischer und rhetorischer Katalog. In: *Historismus und literarische Moderne*. Hg. v. Moritz Baßler et al. Tübingen: Niemeyer, S. 134–149.
- (2002) *Der deutsche Pop-Roman – die neuen Archivisten*. München: Beck.
- Belknap, Robert E. (2004) *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven [...]: Yale University Press.
- Brinckmann, Christine N. (1993) Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hg. v. Hans Beller. München: TR-Verlagsunion, S. 204–220.
- Buckland, Warren (2000) *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge [...]: Cambridge University Press.
- Colin, Michel (1995) The Grande Syntagmatique Revisited [frz. 1992]. In: *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 45–86.
- Eco, Umberto (2009) *Die unendliche Liste*. München: Hanser. [Zuerst ital. als: *Vértigine della lista*. 2. Aufl. Mailand: Bompiani 2009.]
- Fledelius, Karsten (1978) Syntagmatic Film Analysis – with Special Reference to Historical Research. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films I*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, S. 31–68.
- Foucault, Michel (2003) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 18. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [Zuerst frz. als: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966.]
- Henningesen, Jürgen (1982) Kasuistik: Beispielerzählen in der Streitsituation. In: *Erziehungswissenschaft im Übergang. Verlorene Einheit, Selbstteilung und Alternativen*. Hg. v. Dieter Lenzen. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 205–226.

- Jullien, François/Chemla, Karine/Pigeot, Jacqueline (2004) *Die Kunst, Listen zu erstellen*. Berlin: Merve.
- Mainberger, Sabine (2003) *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin [...]: de Gruyter.
- Metz, Christian (1966) La grande syntagmatique du film narratif. In: *Communications*, 8, 1966, S. 120–124. [Dt. als: Welche Sprache spricht der Film? In: *Film, Jahrbuch 1966*. Hannover: Friedrich 1966, S. 52–56.]
- (1972) Probleme der Denotation im Spielfilm. In: *Semiologie des Films*. München: Fink, S. 151–198. [Frz. zuerst als: Problèmes de dénotation dans le film de fiction. In: *Essais sur la signification au cinéma I*. Paris: Klincksieck 1968, S. 111–146.]
- Möller, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MakS Publikationen.
- Reisz, Karel/Millar, Gavin (1988) *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München: FilmLand Presse. [Engl. zuerst als: *The Technique of Film Editing*. London: Focal Press 1968.]

Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie

Anmerkungen zu Walter Ruttmanns

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT und die Folgen

Karl Prümm

Im Dezember 1926, mehr als neun Monate vor der Uraufführung des epochemachenden Stadtfilms BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, besucht ein Reporter des *Film-Kurier* den Regisseur Walter Ruttmann. Der empfängt seinen Gast aber nicht am Rande der Dreharbeiten, in der Pause zwischen zwei Einstellungen an einem der spektakulären Schauplätze Berlins, wie sie in diesem Film reichlich zu finden sein werden. An einem üblichen Drehbericht und an einer klassischen Atelierreportage hat Ruttmann offenbar kein Interesse. Er bittet den Korrespondenten der wichtigsten deutschen Branchenzeitung in seine Werkstatt und führt mit ihm ein Gespräch direkt am Schneidetisch. Der Interviewer ist dann auch schwer beeindruckt. Er habe Walter Ruttmann, so beginnt er seinen Text, mitten bei der Arbeit angetroffen, eingerahmt von «Hunderten von kleinen Filmrollen am Klebetisch», ganz versunken in den Prozess des Schneidens und eigentlich gar nicht ansprechbar.

Es ist nicht leicht von ihm programmatische Erklärungen zu bekommen, und so muss man im anregenden Wechselgespräch mit diesem interessanten Menschen nach und nach alles heraushören und herausholen, was man von ihm wissen will (Clarus 1989 [1926], 79).

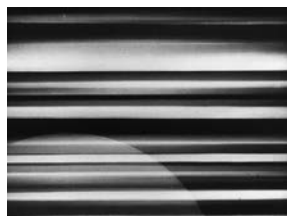
Ruttmann lag viel daran, Schnitt und Montage als eigentliches Zentrum eines Films zu propagieren, den er mit ausgeprägtem Selbstbe-

wusstsein als «Kunst ohne alle Kompromisse» (Ruttman 1989a [1927], 80), als revolutionären Einschnitt, als entscheidende Etappe der Filmgeschichte bezeichnete. Das zeigen seine genau kalkulierten Paratexte. Er greift sogar die ehrfurchtsvolle Charakteristik des *Film-Kurier*-Reporters auf, spricht kurz vor der Premiere in einem Zeitungsartikel von «babylonischen Türmen von Filmmaterial», die er zu bewältigen hatte: «[...] es galt zu sichten, zu ordnen, damit aus dem Chaos ein Mosaik, eine Sinfonie der Großstadt entstehe, eine Sinfonie der Stadt, mit der ich ein Jahr lang im Kampfe lag» (Ruttman 1989b [1927], 79).

Noch drastischer exponiert Ruttman in einer Selbsterklärung, die nach der begeistert aufgenommenen Uraufführung veröffentlicht wurde, den Schnitt als Leitprinzip des gigantischen, zeitraubenden Projekts:

Täglich wurden die Aufnahmen entwickelt und ganz ganz langsam, nur für mich sichtbar, begann sich der erste Akt zu formen. Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherner Klang oder ein Flötenton, und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren – ich formte mein Manuskript dauernd neu während der Arbeit (Ruttman 1989c [1927], 80).

Dies ist ein umfassendes Bekenntnis. Die *Postproduktion* wird als eigentlicher und schöpferischer Vorgang des Films behauptet. Aus der konkreten Arbeit am Material, aus dem Trennen und dem Neu-Zusammenfügen der Elemente, so erläutert Ruttman, sei die endgültige Form quasi «organisch» herausgewachsen. Ausschließlich nach dem Schnitt und auf den Schnitt hin sei gedreht, alles sei von der Montage diktiert worden. Die traditionellen und verbreiteten Modelle filmischer Produktion werden damit rigoros abgewiesen. Kein vorgefertigtes Drehbuch wird umgesetzt, sondern im Prozess der Montage verflüssigt sich das Skript, wird zu einer flexiblen, sich beständig auslöschenden und sich selbst überbietenden Schrift. Keine vorgegebene Systematik Berlins mit seinen charakteristischen Bauten und Plätzen wird abgearbeitet, wie es



die zahlreichen zeitgenössischen Fotobücher tun, und es gibt auch kein offenes, reportagehaftes Sehen, das der Phänomenologie der Stadt, ihrer sozialen Realität und der Konkrektion ihrer Erscheinungen gerecht zu werden versucht. Ruttmann macht mit einer schneidenden Schärfe deutlich, dass im Vorgang der Montage das Wirklichkeitsmaterial einer zweiten, einer neuen Ordnung unterworfen wird, dass die Einzelmomente zu einem *Denkbild der Stadt* zusammengefügt werden und das Gesehene allein nach der eigenen Wahrnehmung modelliert wird.

Diese wenigen hier zitierten Äußerungen machen bereits kenntlich, dass Ruttmann in den 1920er Jahren beständig zwischen zwei konträren Selbstentwürfen changiert, dass er hin- und herpendelt zwischen dem Rollenbild des modernen Materialkünstlers, der die Materialwerte prüft, arrangiert und collagiert, und dem traditionellen Selbstverständnis eines klassisch-romantischen Komponisten, der die organisch-musikalische Ordnung der Welt erspürt und zum Ausdruck bringt.

Walter Ruttmann streicht die Montage in den Begleittexten zu seiner Stadtsinfonie als entscheidenden Vorgang auffällig heraus und verfolgt damit klare strategische Ziele. Er erreicht damit zum einen eine konsequente Subjektivierung des filmischen Textes. Sowohl gegenüber einer engeren professionellen Öffentlichkeit als auch gegenüber einem breiteren Publikum etabliert sich Ruttmann als alleiniger Entscheidungsträger eines vielgestaltigen und aufsehenerregenden Projekts, das 18 Monate in Anspruch nahm, als künstlerischer Direktor, Autor, Regisseur und Schnittmeister in einem, der alles steuert und den Film in seiner letztgültigen Fassung verantwortet. «Von vorneherein war es klar», so resümiert Ruttmann die Entstehungsgeschichte im Oktober 1927, «dass die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen musste, um das entstehen zu lassen, was ich wollte» (Ruttmann 1989c [1927], 80). Dieser dezidierte Anspruch Ruttmanns, der im Gebrauch des Possesivpronomens «mein BERLIN-Film» kulminiert, wendet sich gegen zahlreiche Äußerungen im Umfeld der Premiere, die eine Urheberschaft an diesem überragenden Erfolg ebenso



für sich reklamierten. Am entschiedensten widerspricht der Drehbuchautor Carl Mayer der Selbstzuschreibung Ruttmanns. Die Idee, das Grundkonzept und sogar der Titel, so Carl Mayer, seien von ihm. Karl Freund und Walter Ruttmann hätten lediglich die «Ausführung» des genau Vorgedachten übernommen. Dankbar wird auch der Produzent Julius Außenberg erwähnt, ohne den der Film niemals Gestalt angenommen hätte. Außerdem seien Lupu Pick, Friedrich Wilhelm Murnau und Emil Jannings Eingeweihte in die Idee, in das Konzept und dessen leidenschaftliche Fürsprecher gewesen (vgl. Mayer 1989 [1927], 115). Gegen den Alleinvertretungsanspruch Ruttmanns erklärt Carl Mayer BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT zu einem kollektiven Text und erweckt den Eindruck, als habe eine produktive Elite des deutschen Films einen gemeinsamen Traum verwirklicht.

Ruttmanns ausladende Selbstdefinition umfasst demgegenüber sogar die Begleitmusik. Die Kategorie des Sinfonischen macht er sich ganz umstandslos zu eigen, alle seine zentralen Formbegriffe sind zugleich musikalische Termini, und er umschreibt seine Montagetechnik bevorzugt mit musikalischen Metaphern. Die filmische Praxis und das technische Handeln werden als musikdurchdrungen vorgeführt, sogar das Denken über den Film ist tief in die Musik eingetaucht. All dies gehört wesentlich zur romantischen, auf die Musik fixierten Kunstemphase, wie sie für Ruttmann typisch ist. Edmund Meisels Begleitmusik ist dann in der Konsequenz bloß noch die Entäußerung, das Hörbarmachen dessen, was bereits im Kern der Bilder und der Bilderfolgen als Klang und als Rhythmus angelegt ist.

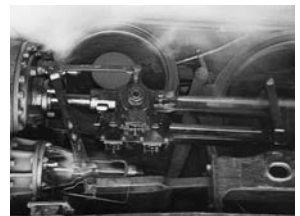
Die betonte, hervorgekehrte Montage gibt Ruttmann zudem die Möglichkeit, sein ambitioniertes Stadtprojekt historisch zu positionieren. Von den ersten Bildern an erfüllt BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT das Versprechen der Selbstankündigungen. In der Tat regiert die Montage. Eine temporeiche, beschleunigte Bildfolge, die Koppelung heterogener Elemente, scharfe und sichtbare Schnitte sind von Beginn an markante Kennzeichen. Ruttmann rückt ab vom Durchschnittskino, vom theatralischen Film, daher verzichtet er auf lange Einstel-



lungen und auf ein szenisches Ausspielen. Stattdessen arbeitet er mit einem raschen Wechsel der Bilder, mit der Konfrontation und Kollision von Bildelementen. Eine avancierte ästhetische Formgebung wird solchermassen verdeutlicht, die moderne Stadt – so verkündet bereits der Prolog – kann nur mit den Mitteln äußerster Modernität angemessen dargestellt werden.

An zwei zeitgenössische Bewegungen kann Ruttmann mit seiner Montagepraxis unmittelbar anschließen: an die französische Filmavantgarde, die ihm offenbar vertraut ist, und an das sowjetische Revolutionskino. Beide konträren Richtungen setzen auf Schnitt und gesteigerte Bewegung, auf das Unerwartete und Verblüffende. Bei Fernand Léger und René Clair treiben Witz, Ironie und eine dadaistische Lust an Bildpointen das Tempo an. In Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1925), den die linksliberale Weimarer Intelligenz als Kino einer anderen Dimension, als Offenbarung des Wesentlichen und Eigentlichen feierte, lässt ein Pathos der Verkündigung und Überzeugung rasante, konfrontative und effektvolle, scharf umrissene Bildfolgen entstehen. Ruttmanns historische Leistung besteht darin, dass er im Anschluss an diese zeitgenössischen Impulse die Wahrnehmung der modernen industrialisierten Metropolen mit dem avancierten Formenarsenal des Films zusammenbrachte. Der Soziologe Georg Simmel hatte schon um die Jahrhundertwende das gewandelte Wahrnehmungsdispositiv moderner Großstädte auf das Genaueste erfasst: «rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen» (Simmel 1984 [1903], 192). Dies könnte zugleich eine präzise Umschreibung von Ruttmanns Kameraarbeit und Montagetechniken abgeben.

Nicht nur die avanciertesten Formen des kinematografischen Mediums werden in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* benutzt, auch die modernste Technik wird mobilisiert. Kleinstkameras mit Federwerk sichern die Ubiquität des filmischen Blicks, die unbemerkte Abbildbarkeit jeder urbanen Bewegung. Hochempfindliches Filmmate-



rial gewährleistet eine Aufzeichnung ohne zusätzliches Licht, einen Einsatz der Kamera rund um die Uhr.

Mit der prononcierten Montage markiert Ruttmann zudem eine Distanz zu den vorangegangenen filmischen Repräsentationen der Stadt. Der Weltmetropole Berlin wurde ein abendfüllender «Film ohne Schauspieler» gewidmet. Das hatte nichts mehr zu tun mit den kurzen Stadtimpressionen aus der Frühzeit des Mediums, die unter dem Titel «Kientopp vor 20 Jahren» quasi als Kontrastierung und Blickschärfung im Vorprogramm der Premiere gezeigt (vgl. Goergen 1989, 114).

Der Paris-Film *RIEN QUE LES HEURES* (F 1926) von Alberto Cavalcanti muss Ruttmann vertraut gewesen sein, zu offenkundig sind die Anschlüsse und die dramatischen Unterschiede, die motivlichen Überschneidungen und die akzentuierte Differenz. Auch Cavalcanti will die Stadt in ihrer Totalität abbilden, wahrt den Ablauf der Zeit, hält sich wie Ruttmann an das zirkuläre Modell der 24 Stunden. So ergibt sich eine Fülle von Bildparallelen. Aber Cavalcanti bewegt sich noch ganz in den Traditionen poetischer Stadtbilder, inszeniert ein Paris der Armen und der Ausgestoßenen, der Clochards und der Künstler. Er arbeitet mit mythologischen Figurationen der Stadt. Die Hure und der Verbrecher werden von ihm bühnenhaft isoliert und zu symbolischen Chiffren überhöht. Sein dominantes Prinzip der Bildverknüpfung ist konsequenterweise die Überblendung, der sanfte Übergang durch eine partielle Identität der Bilder.

Die Überblendung bleibt demgegenüber bei Ruttmann auf die Morgenstimmung, auf das menschenleere, noch schlafende Berlin beschränkt. Nur an dieser Stelle werden diffuse und vernebelte Stadtansichten zugelassen. Ansonsten bestimmen Schärfe und Klarheit der Fotografie das Bild, das Abstand sucht zur überkommenen Ikonografie der Stadt und das eher dem «Neuen Sehen» angeglichen ist. Die Montage, der sichtbare und der harte Schnitt steuern die Wahrnehmung der Metropole.

Durch eine solche Übernahme von Standards der zeitgenössischen Fotografie ergibt sich eine erstaunliche Nähe von Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* zu dem experimentellen New York-



Film MANHATTA (USA 1921) von Paul Strand und Charles Sheeler. Auch diese beiden Exponenten der amerikanischen Fotoavantgarde favorisieren in ihrem Kurzfilm das scharfe, pointierte klar gegliederte fotografische Bild, auch sie nehmen Massenornamente des städtischen Alltags in den Blick, Menschenströme, die durch die Verkehrsachsen und durch die Architektur der Stadt geformt und geleitet werden. Strand und Sheeler gehen aber mit ihren Bildstrategien stets vom einzelnen Tableau aus, während Ruttmann einer Statik des Bildes entgegenarbeitet und mit dem Instrument der Montage Bildfluss und Bewegungsdynamik erzeugt.

Jene phänomenale Wirkung, die Ruttmanns Stadtsinfonie zufiel, konnten die Filme von Strand/Sheeler und Cavalcanti nicht einmal annäherungsweise erreichen – so bemerkenswert sie auch waren. 1927, im Jahr der Uraufführung von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, kamen auch METROPOLIS von Fritz Lang und SUNRISE von Friedrich Wilhelm Murnau heraus, zwei Stadtfilme, die mit gigantischem Aufwand künstliche Welten im Studio entstehen lassen. Auf dem Höhepunkt der Erzählmöglichkeiten des Stummfilms macht Ruttmann den «antitheatralischen Film» (die Kategorie des Dokumentarischen stand damals noch nicht zur Verfügung) als Abendunterhaltung überhaupt erst konkurrenzfähig. Es gelingt ihm, den Stadtfilm technisch zu modernisieren und mit der «Stadtsinfonie» eine Form zu finden, die eine Evidenz ausstrahlt und sofort den Status der Klassizität erhält. Zahllos sind die Nachahmungen, denn die Stadtsinfonie hat serielle Qualitäten, konnte auf jede beliebige Stadt übertragen werden. Bis weit in die 1950er Jahre hinein steht beinahe jedes filmische Stadtporträt im Bann der sinfonischen Form, die mit einem Gestus der harmonisierenden Totalität die moderne Metropole und ihr Lebenstempo erklärt. Und die Glorifizierung wird nun auch noch verdoppelt durch die Off-Stimme eines Kommentators. Schier endlos ist auch die Wirkungsgeschichte der Stadtsinfonie als Belegstück und als Archivbild. Keine filmische Dokumentation über die 1920er Jahre verzichtet auf Sequenzen aus dem Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, der



so beständig in seinem Rang als Supertext der Epoche und als Urtext der modernen Stadt bestätigt wird, in der Wiederholungsschleife immer wiederkehrt.

Die Montage ist das zentrale Verfahren, das allbeherrschende Prinzip der Stadtsinfonie. Sie erfüllt dabei fünf fundamentale Funktionen, die sich wie folgt unterscheiden lassen:

1. *Die Montage definiert die Stadt in einem ganz elementaren Sinn.* Nur der Prolog ist außerhalb dieser Sphäre angesiedelt. In einem Spiel abstrakter Formen rekapituliert Ruttmann zunächst seine grafisch-experimentellen Kurzfilme LICHTSPIEL OPUS I–IV, vollzieht dann einen Übergang zu den realen Erscheinungen, zu den Gleisen einer Bahnlinie, zu einer dahinrasenden Lokomotive und signiert damit, in genauer Entsprechung zu den Paratexten, das Projekt als seine eigene, subjektive Hervorbringung. Der Zug ist völlig losgelöst vom menschlichen Blick und von jeder menschlicher Steuerung, erscheint als rein technische, als freigesetzte Bewegung, die wie eine geometrische Linie auf Berlin gerichtet ist und in einer bildfüllenden Schrifttafel «BERLIN» endet. Alles, was danach im Film sichtbar wird, jeder Blick, jedes Detail, jede Bewegung, ist allein schon durch seine montagehafte Einfügung der Stadt Berlin zugeordnet. Es bezeichnet die Stadt und wird wiederum durch die Stadt bezeichnet.
2. *Die Montage erzeugt Bewegung.* Dieser Film der gesteigerten Bewegung, der oft überforcierten Bewegungseffekte verzichtet fast gänzlich auf eine technische Errungenschaft dieser Jahre, auf die bewegte, die «entfesselte» Kamera. Und nur vereinzelt überlässt sich die Kamera bewegten Objekten. Das geschieht zu Beginn, als der Blick aus dem rasenden Zug zu einem abstrakten Bewegungsbild übersteigert wird, in der Mitte des Films, als die Kamera auf einem Lastkahn unter den Spreebrücken dahingleitet, und gegen Ende, als sie in der Kabine einer Achterbahn Platz genommen hat. Ansonsten wird Bewegung allein durch die bewegten Objekte im Bild und



durch das gesteigerte Tempo der Montage entfacht. Die Bewegung ist ein Effekt der Montage.

3. *Die Montage macht Zeit erfahrbar.* Die Stadtsinfonie ist auf eine klare und transparente zeitliche Strukturierung angewiesen, denn Ruttmann will die moderne Stadt als zeitlich exakt regulierten Raum vorführen, als Schnittpunkt genau getakteter, aufeinander abgestimmter Bewegungen. Als zeitliche Großgliederung wählt er einen linearen Ablauf, der 24 Stunden umfasst, von morgens bis mitternachts reicht und am Ende wieder zyklisch in den Anfang einmündet. Im sequenziellen Ablauf markiert die Montage die kollektiv verbindlichen Zeitdiktate: den Arbeitsbeginn, die Ruhepause am Mittag und den Beginn des Feierabends. Der Film springt aber auch immer wieder aus der reinen Chronologie heraus, weil er neben der zeitlichen Mechanik auch dem Nebeneinander der Erscheinungen, der Gleichzeitigkeit von Ereignissen und Bewegungen gerecht werden will. Er benötigt die Parallelmontage, um die Verdichtung der Stadt, den Reichtum des Sichtbaren, um die Überfülle der Phänomene plausibel zeigen zu können.
4. *Die Montage musikalisiert den Stadtfilm.* Durch die Variation von Einstellungslängen rhythmisiert die Montage das Geschehen, beschleunigt und rafft die Zeit, gibt dem Zeitdruck bildhaften Ausdruck. Am massivsten geschieht dies, als alles in einem wahren Bildersturz auf die Zäsur von 12 Uhr mittags hinstrebt. Umgekehrt wird aber auch durch die Montage Zeit gedehnt, werden Ruhepunkte gesetzt. Die Montage realisiert eine visuelle Musik, die Edmund Meisel mit seiner Begleitmusik auch nicht antastet. Er will mit seiner Originalkomposition weder die Bewegungen im Bild nachahmen oder kommentieren noch den Rhythmus der Montage nachzeichnen. Er akzentuiert vielmehr die durchlaufenden Bewegungslinien und bezeichnet seine Arbeit in Vorrede des gedruckten Klavierauszugs als eine «rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt» (Meisel o.J., 2). An gleicher Stelle appelliert er an die «Herren Kapellmeister» der großen



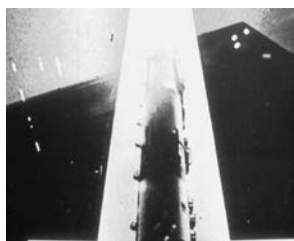
Kinos, tunlichst «jedes lyrische Portamento zu vermeiden» und verlangt: «nur Rhythmus, Rhythmus!» (ibid., 2).

5. *Die Montage erzeugt das Denkbild der Stadt.* Der wohl tiefste Impuls Ruttmanns besteht darin, die Stadt als geschlossenes, reguliertes Bewegungssystem und als eine Megamaschine zu enthüllen, die alles und jeden erfasst. Daher schneidet er unentwegt Signale, Verkehrszeichen, Richtungsangaben, Inschriften und kollektive Befehle in die Bewegungsströme ein. Die Verkehrsbahnen, Kommunikationsnetze und Versorgungslinien werden als inneres Gerüst einer strengen Ordnung ausgiebig vor Augen geführt. Die gigantischen Produktionsanlagen in den Fabriken funktionieren völlig menschenlos, dafür werden Körperbewegungen von Passanten, Tänzern oder Sportlern so partikularisiert und durch die Montage miteinander verkettet, dass sie maschinenhaft wirken. In den Schaufenstern sind mechanisch bewegte Puppen platziert, in denen die Passanten quasi ihr Spiegelbild bestaunen – eine Szenerie, die mehrfach wiederholt wird. Was Ruttmann zu einem Lob der Moderne montiert hatte, offenbart sich für den heutigen Zuschauer als Beleg für ihre beunruhigende Ambivalenz.

Und noch eine entscheidende zukunftsweisende Funktion der exponierten und genau getimten Montage hebt Ruttmann ausdrücklich hervor, nachdem er Gelegenheit hatte, die Reaktionen des offenbar hingerissenen Publikums in allen Details zu studieren: die Erlebnis- und Erfahrungsdimension des sinfonischen Films. Seine Absichten, so stellt er im Oktober 1927 fest, hätten sich in jeder Hinsicht bestätigt, das Wirkungsexperiment sei geglückt, die Konzeption habe sich erfüllt. Ihm sei es vor allem darum gegangen, den «Rausch der Bewegung» auf den Zuschauer zu übertragen, die «Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen» (Ruttmann 1989c [1927], 80). Für die damalige Zeit ist dies in der Tat eine völlig neuartige physisch-somatische Radikalität des filmischen Mediums, die hier mit der rhythmisierten Montage verknüpft wird. Ruttmann erschließt damit neue Bereiche des Montagekinos jenseits des effektvollen Erzählens, das Griffith entwickelt hatte, jenseits der experimentellen Avantgarde und auch jenseits der politischen Rhetorik Eisensteins. Er greift mit seiner Stadtsinfonie historisch weit voraus auf den Musikclip, auf das Musikfernsehen und auf den modernen, hochgestylten, formbewussten Werbefilm, wo der Körper des Zuschauers ebenso durch extrovertierte Montage, exzessiven Schnitt sowie strengen Bildrhythmus beansprucht und in Vibration versetzt wird.

Literatur

- Clarus (1989) Gespräch mit Ruttmann [1926]. In: Goergen 1989, S. 79. [Zuerst in: *Film-Kurier*, Nr. 294, 16.12.1926.]
- Goergen, Jeanpaul (Hg.) (1989) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation mit Beiträgen von Paul Falkenberg, William Uricchio, Barry A. Fulks*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Mayer, Carl (1989) Wie ich zur Idee des BERLIN-Films kam [1927]. In: Goergen 1989, S. 115. [Zuerst in: *B.Z. (Berlin)*, Nr. 252, 27.9.1927.]
- Meisel, Edmund (o.J.) An die Herren Kapellmeister! In: *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* von Edmund Meisel. *Musik zu dem gleichnamigen Fox-Film von Walter Ruttmann*. Berlin.
- Ruttmann, Walter (1989a) Der neue Film [1927]. In: Goergen 1989, S. 80. [Zuerst in: *Spielplan des Tauentzien-Palast*, Berlin, 23.–29. September 1927; auch in: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 658, 1927.]
- (1989b) Berlin als Filmstar [1927]. In: Goergen 1989, S. 79. [Zuerst in: *B.Z. (Berlin)*, 20.9.1927.]
- (1989c) Wie ich meinen BERLIN-Film drehte [1927]. In: Goergen 1989, S. 80. [Zuerst in: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 241 v. 8.10.1927.]
- Simmel, Georg (1984) Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin: Wagenbach.



1-9 Anfangssequenz aus MER DAR (UNSER JAHRHUNDERT, Armenien 2004).

Distanzmontage als modernes Kunstprinzip

Artavazd Peleschjans Theorie und Praxis der Montage

Norbert M. Schmitz

Verstörende Bilder, aufgeladen mit pathetischer Musik. Die Nahaufnahme eines Kindes, das den Zuschauer mit fragenden Augen anschaut, offensichtlich historisches Bildmaterial. Es folgt eine Totale im «rasenden» Zoom auf einen Gipfelkamm, dann Schwarzblenden und ein Zyklus von Bildern südländischer Trauerzüge, Wiedersehenstränen, Verkehrsgewühl in einer kaukasischen Metropole, nahe Einstellungen von muskulösen Straßenarbeitern und wieder historisches Material von Demonstrationen, knüppelnder Soldateska, pelzbewehrten orientalischen Reitersoldaten usw. Ein Montage-Wirbel bringt heterogenes Material zusammen und reißt es wieder auseinander. Die Bilder wechseln in ihrer Tonlage zwischen der tiefen Trauer schwarz gewandeter Klageweiber und der Komik eines monströsen Motorrades, das von der Rauchwolke eines Lasters beim Ampelstart eingehüllt wird. Die Aufnahmen des Kindes, die Schwarzblenden, der mythische Berg wiederholen sich mehrfach. Nur langsam und erst im Rückblick verdichtet sich die Bilderfolge zu einem Abriss der Geschichte Armeniens. MENK (WIR, Armenien 1969) – ein Bild des leidgeprüften Landes im Kaukasus.¹ Nur im Tonfall des Stakkato lässt sich ein ungefährer Eindruck von den Filmen Artavazd Peleschjans geben. Serge Demy wies

1 Tatsächlich funktionieren die Filme Peleschjans unabhängig vom spezifischen Vorwissen der Rezipienten, wenngleich gerade in MENK und NA ALO (AM ANFANG, UdSSR 1967), seiner Studienabschlussarbeit über die russische Revolution, gewissermaßen ein direktes Pendant zu Eisensteins OKTJABR, (OKTOBER, UdSSR 1927) einschlägige Kenntnisse und Wiedererkennung eine Art poetischen Mehrwert ermöglichen.

dem Werk des wenig bekannten Absolventen der Moskauer Filmhochschule eine exponierte Stellung in der Filmkunst der Gegenwart zu (vgl. Wulff 2004, 11). Und diese ist aus der Sicht des armenischen Dokumentarfilmers Peleschjan vor allem eine «Kunst der Montage».

Nun litt die filmtheoretische Diskussion zur Montage immer wieder unter einer grundlegenden Unklarheit ihrer Kategorien. Einerseits gab es die wissenschaftliche Analyse eines Fächers unterschiedlicher Montagetechniken vom «Kino der Attraktionen» über die Ausbildung des «Classical Style» hin zu den Verschiebungen des postmodernen Kinos; andererseits eine Reihe oft normativer Montagetheorien, die aus der künstlerischen Praxis entwickelt wurden (zu nennen ist hier vor allem die «Montagestilistik» Eisensteins). Ohne wechselseitige Abhängigkeiten und Befruchtungen zu übersehen, sollte zwischen der Deskription eines zentralen Formprinzips der visuellen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts und spezifischen künstlerischen Strategien und Programmen klar unterschieden werden. Die folgenden Überlegungen zur Theorie der Distanzmontage Artavazd Peleschjans situieren diese im System der Kunst und versuchen das Spezifische der Formensprache dieses Regisseurs herauszuarbeiten. Vergleichbare Strukturen der Montage finden sich zum Teil auch in verwandten künstlerischen Œuvres, etwa in den Experimentalfilmen Bruce Connors wie *A MOVIE* (USA 1958) oder in der «filmischen Lyrik» von Andrej Tarkowskij's *SERKALO* (*DER SPIEGEL*, UdSSR 1974).

Dieser Beitrag behandelt demnach das Kino Peleschjans als eine der radikalsten Arten der genuin filmischen Form der Montage. Der Regisseur fasst in seinem Aufsatz «Distanzmontage oder die Theorie der Distanz»² deren Spezifikum wie folgt zusammen:

Die wichtigste Differenzqualität der Distanzmontage liegt darin, daß eine Montageverbindung über Abstände hinweg nicht nur Einzelelemente als solche (einen Punkt mit einem anderen Punkt) verknüpft, sondern auch – und das ist das Wichtigste – ganze Elementkomplexe (einen Punkt mit einer Gruppe, eine Gruppe mit einer anderen Gruppe, eine Einstellung mit einer Episode, eine Episode mit einer anderen Episode), wobei es zu einer Wechselwirkung zwischen einem Prozeß mit einem anderen, ihm kontroversen Prozeß kommt. Dies nenne ich das *Blockprinzip* der Distanzmontage (Peleschjan 1999, 195f; Herv.i.O.).

2 Texte wie der hier behandelte sind zunächst als Künstlertexte, Programmschriften etc. zu lesen und insofern selbst Bestandteil ästhetischer Strategien. Arnold Gehlen

Betrachten wir dieses Prinzip etwas konkreter bei einem anderen Film: *MER DAR (UNSER JAHRHUNDERT, Armenien 1982)* (vgl. Peleschjan 2004) (Abb. 1–9). Am Anfang sehen wir die fest im kollektiven Bewusstsein verankerten Aufnahmen aus den Werkhallen der sowjetischen und amerikanischen Weltraumbahnhöfe. Dann folgen Bilder des Raketen-transportes zur Startrampe. Die Großaufnahmen auf das Zählwerk des Countdowns erzeugen Spannung, die sich in den mitfiebernden Gesichtern der Mitarbeiter in den Bodenkontrollstationen spiegelt. Schon mit den ersten Schnitten entwickelt Peleschjan eine komplexe Figur von Raum und Zeit, ohne dass das *found footage*-Material sich zu einer raum- und zeitlogischen Kontinuität verbindet, geschweige denn dass eine Ordnung im Sinne der *découpage classique* entsteht. Andererseits fällt das Geschehen auch nicht ganz und gar auseinander. Auf einer abstrakteren Ebene verbinden sich die Einzelheiten zu einer Art Erzählung über einen Raketenstart. Offensichtlich handelt es sich nicht um einen bestimmten Start. Vielmehr geht es um den Raketenstart schlechthin, zu dem – wie sich an Details wie den unterschiedlichen Transportmitteln von Lastraupen und Eisenbahn leicht erkennen lässt – sowjetische Kosmonautik und amerikanische Astronautik gleichermaßen ihren Beitrag leisten. Kaum als solcher identifiziert, wird der Handlungsraum dieses synthetischen Raumhafens auch schon erweitert. Noch bevor sich das erwartete Ereignis des Starts vollzieht, wechselt die Montage zu Aufnahmen, in denen Juri Gagarin auf seinem Triumphzug vom offenen Cabrio aus begeisterten Sowjetbürgern zuwinkt, die bis zu den Knien in Pfützen an einer überschwemmten Allee stehen, um diesem Helden des Jahrhunderts zu huldigen. Peleschjan durchbricht hier zweifach die lineare Ordnung der Zeit. Die Aufnahmen von Gagarin stammen von Anfang der 1960er Jahre, die Bilder von den Raumbahnhöfen teilweise aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren. Andererseits wird hier der Triumphzug des zurückgekehrten Kosmonauten vor den Start und das Ereignis des Raumflugs gestellt. Verbunden bleibt das heterogene Dokumentar-material durch klar definierte Assoziationen, welche die emblematisch gewordenen Bilder der Weltraumfahrt hervorrufen. Nach einer gewissen Zeit gewöhnt sich der Zuschauer an diesen Assoziationsraum, unterstützt durch den Rhythmus von Wiederholungen und Kontrasten, etwa von Bilddiagonalen. Doch schon fächert der Regisseur diesen Raum weiter auf. Einerseits erweitert sich der Horizont mit Auf-

(1960) hat diese Kommentarbedürftigkeit des modernen Kunstwerks als geradezu konstitutiv für dasselbe beschrieben.

nahmen von Sonnenprotuberanzen von abstrakter Schönheit bis in die Tiefen des Alls. Andererseits gewinnt die Erfahrung des Fliegens durch historisches, oft grotesk anmutendes Found-footage-Material aus der Frühzeit der Aeroplane und Zeppeline weitere Konkretion. Das verbindende Thema ist nun die Geschichte des heroischen Ringens um das Fliegen-Können, mit all seinen Gefahren des Scheiterns. Die aufgeladene Spannung des Anfangs entlädt sich schließlich in Bildern von misslungenen Raketenstarts, abstürzenden Flugzeugen und brennenden Luftschiffen. Noch einmal wird die Assoziationskette mit Bildern der Beschleunigung von spektakulären Autocrashes, Zugunglücken und Atomexplosionen gedehnt.

Hier ist nicht der Platz, diese komplexe Reihe deskriptiv weiterzuführen. Wesentlich für das Konzept dieser Montageästhetik ist, dass solche Elemente, *Blöcke*, wie Peleschjan derartige über inhaltliche und formale Korrespondenzen verbundene Sinneinheiten nennt, nun wieder Elemente einer übergeordneten Montage werden, in der sich alle diese Blöcke als kleinere und größere Einheiten wechselseitig beeinflussen. Die Anspannung immer neu ins Bild gebrachter Raketenstarts geht über in die nicht abreißenden Anstrengungen und den Wagemut der Flugpioniere, von der wir wiederum wechseln in die körperliche Belastung der Weltraumtrainings, des erfüllten Glückes des schwerelosen Gleitens im Orbit und schließlich zur vielfachen Katastrophe gescheiterter Expeditionen ins All. Bedeutung wird in dieser Montage nicht sukzessive gewonnen. Vielmehr scheinen die Bilder immer wieder auseinander zu streben und sich erst über weite Abstände im Film wieder miteinander zu verbinden. Kaum hat der Zuschauer sich innerhalb eines Blockes Orientierung verschafft, wird er durch harte Montagefolgen wieder aus seinem sicheren Überblick rausgerissen und ihm zugleich wieder eine frühere Einstellung ins Bewusstsein rückt.

Die an entsprechender Stelle gezeigte Sequenz enthüllt ihre volle Sinnfolge erst nach einer gewissen Zeit, in der sich im Bewußtsein des Zuschauers nicht eine Montageverknüpfung lediglich zwischen sich wiederholenden Elementen herstellt, sondern auch zwischen deren jeweiligen Umfeldern. Auf diese Weise geben die grundlegenden Leitelemente lediglich eine äußerst kondensierte Vorstellung des Themas, helfen aber zugleich durch ihre Verknüpfung über größere Abstände hinweg einer Sinnentwicklung und Evolution auch jener Einstellungen und Episoden auf ihre Sprünge, mit denen sie keinen konkreten Kontakt hatten. Jedes Mal tauchen diese Elemente in verschiedenen Kontexten mit unterschiedlicher gedanklicher Konkretheit auf. Und das Allerwichtigste ist – die *Montage der Kontexte*. Mit

einer Veränderung der Kontexte erreichen wir eine Vertiefung und Entwicklung des Themas (Peleschjan 1999, 193f; Herv.i.O.).

Wie anhand der Eingangssequenz aufgezeigt, weist jeder Block in sich ein assoziatives Potenzial auf, ebenso wie die Blöcke untereinander. Durch Wiederholungen, Ergänzungen und Variationen entstehen immer neue Verbindungen. Fast alle der erwähnten Einstellungen und Motive tauchen im Laufe des Films mehrfach auf, als einzelne Einstellungen, als thematische Elemente in Blöcken zum Start, zum Scheitern, zum Jubel oder zur Trauer. Und sie eröffnen durch Bezüge zu weit Vorausgegangenem und späterem Material ständig neue Bedeutungsfelder. Ziel ist, und darin unterscheidet sich Peleschjan nicht grundlegend von Eisenstein und seiner Montagekonzeption, eine Intensivierung der Erfahrung durch die Aktivierung des Zuschauers, mitunter auch um den Preis eines Verlustes an Transparenz und Nachvollziehbarkeit. Tatsächlich verleiht die

Distanzmontage [...] der Filmstruktur weder die Form einer herkömmlichen Montage-«Kette», noch die Form koordinierter unterschiedlicher «Ketten»,³ sondern bildet letztlich eine sich kreisförmig, oder genauer ballonförmig drehende Konfiguration (Peleschjan 1999, 199).

Die Metapher des Ballons besagt dabei, dass die Bezüge zwischen den Einstellungen in einem unabsehbaren und rekursiven Verhältnis anwachsen.

Die Leit-Einstellungen oder Komplexe, also die wichtigsten «Zündkapseln» der Distanzmontage, stehen in Wechselbezügen nicht nur zu anderen Elementen der direkten Linie, sondern erfüllen gewissermaßen auch noch eine «Kernfunktion», indem sie auf den Vektorlinien eine zweiseitige Ver-

- 3 Beispiel dafür wäre Eisensteins berühmter Göttersequenz aus OKTJABR. Naheliegender ist es, diese radikale Form der Distanzmontage mit der exponierten Montagetechnik und -theorie Eisensteins zu vergleichen, die für Peleschjan im oben genannten Aufsatz der zentrale Bezugspunkt ist. Doch offensichtlich positioniert sich die Originalität des Ansatzes nicht durch ihre Distanz zu den Konventionen des «Classical Style». Vielmehr ist die Freistellung von überkommenen narrativen und mimetischen Traditionen schon selbstverständlich, d.h. es geht allein um eine bestimmte Poetik und nicht einer des experimentellen Kinos überhaupt. Die Distanzmontage verzichtet zunächst nicht nur auf narrative und raumlogische Kontinuitäten der *découpage classique*, sondern auch auf formlogische Strukturen, wie etwa im «absoluten Film» Ruttmanns oder in den komplexen Metaphernfolgen, die Eisenstein im Konzept der «intellektuellen Montage» theoretisch bestimmt und in Teilen von OKTJABR auch annähernd realisiert hat.

bindung mit jedem Punkt, mit jedem beliebigen Komplettteil des Filmes unterstützen (ibid.).

Die Distanzmontage ist allerdings keine reine Assoziationsmontage. So sehr sie jede eindeutige Lesart verweigert, so sehr sie auch ein Feld von Assoziationen öffnet, bemüht sie sich zuletzt doch um eine möglichst präzise Einkreisung eines «Themas». «Hiermit wird ein erheblich stärkerer Sinnausdruck als beim unmittelbaren Zusammenkleben erreicht. Die Expressivität erhöht sich dabei und die Informationskapazität wächst kolossal» (ibid., 191). Die Distanzmontage, so wie sie Peleschjan entwickelt, ist also kein rein abstraktes Formprinzip, sondern unter den Vorgaben seiner dokumentarischen Filmästhetik als eine Inhaltsästhetik zu verstehen, wenngleich ihre Übertragbarkeit auf ein rein strukturelles, synthetisches oder narratives Kino erwägenswert wäre (vgl. ibid.). Wesentlich ist der Versuch, die Wahrnehmung des Films zu intensivieren, indem die Komplexität von Bedeutungsbeziehungen gesteigert wird. Das eigentlich poetische Material ist dabei die Anschaulichkeit, die Evidenz des fotografischen Filmbildes selbst, das fast ungebrochen als Fragment der Realität gedeutet wird.⁴ Die Spannung zwischen emphatischer Aufladung, einer ins Äußerste getriebenen Kombinatorik der Bilder und den Spuren des Realen «in den Oberflächen des fotografischen Bildes» lässt das filmfotografische Dokument als solches zum ästhetischen Material werden.⁵ Im Gegensatz zu Eisenstein ist das einzelne Bild bei Peleschjan keinesfalls ein pures Zeichen, das im Sinne einer «Filmgrammatik» fungiert. Vielmehr schafft es sich selbst in seiner ikonischen Vielschichtigkeit ein erstes Bedeutungsfeld, das prinzipiell offen bleibt und vom Regisseur niemals auf nur eine bestimmte Valenz beschränkt werden kann.⁶ Das gilt so auch für die Montage, in der sich die Vielschichtigkeit des Einzelbildes durch die Verschränkung mit den anderen Bildern potenziert. Deren Aneinanderfügung folgt einem offenen Prinzip. Bisweilen ist sie handlungslogisch motiviert oder fußt in einer Metapher. Oft aber ist sie nur durch die pure Intensität des

4 Zu komplexen Fragen nach der Valenz des «authentischen Materials» vgl. Schlegel 1999b, 199; Schmitz 2006.

5 Peleschjan beerbt in dieser Hinsicht durchaus die Faktografie Vertovs, nämlich des unmittelbaren Vertrauens in das fotografische Filmbild als ein «Stück» Wirklichkeit, eines allerdings, das seine realistische Evidenz erst durch die Kontextualisierung eben seiner Montage erhält. Viele der Aufnahmen aus dem Eriwaner Straßenleben scheinen wie Zitate aus Vertovs *CELOVEK S KINOAPPARATOM* (DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929).

6 Eben dieses unterscheidet ihn auch von den sowjetischen Formalisten; vgl. Weibel 1977, 101.

expressiven Potenzials begründet, das in Peleschjans Film oft zum großen Pathos gesteigert wird. Insbesondere die emotional aufgeladene Musik, welche die Bilder kommentiert, umspielt und rhythmisch auflädt, erzeugt eine oft zwingende Sogwirkung, die dennoch ganz aus dem «Geist des Materials» gewonnen ist. «Musik ist [...] keine Ergänzung zur bildlichen Darstellung. Für mich ist sie vor allem die Musik jener Idee, die sich in der Einheit mit dem bildlich dargestellten Sinn ausdrückt» (Peleschjan 1999, 189).

Das besondere Merkmal, das die Distanzmontage gegenüber anderen, auch experimentellen Formen der Bedeutungsproduktion auszeichnet, ist demnach ihre besondere Zeitlichkeit. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, dass meine Analyse nicht auf eine Theorie filmischer Zeit abzielt, sondern die ästhetische Programmatik des Künstlers Peleschjan in den Blick nimmt. Das poetische Verfahren zwingt den Zuschauer, die Vielfalt der Eindrücke zugleich vorwärts schreitend und zurückgehend zu verfolgen, den bestimmenden Eindruck immer wieder erneut zu kontextualisieren, ohne sich dabei auf eine eindeutige Lesart festzulegen. Man ist erinnert an die dichterischen Experimente Mallarmés oder die «correspondances» eines Baudelaire. Die *Blöcke* werden so immer wieder neu definiert und gewissermaßen auch rückwärts gelesen, eine poetische Form der Lektüre, die ganz auf der Aktivierung des Gedächtnisses beruht.

Doch bei großer Aufmerksamkeit können wir feststellen, daß die über die Leinwand laufende bildliche Darstellung sich eben Detail für Detail entfaltet und so zuerst in den Details und erst dann als Ganzes erfasst wird (also anders als in den *räumlichen* Künsten). Da wir visuell wahrnehmen, bilden sich die Umrisse des Ganzen erst allmählich heraus – aus einer Abfolge von Details, die sich in unseren Bewusstsein unter der unabdingbaren Beteiligung des Gedächtnisses zu einer Einheit zusammenschließen. Das aber ist, wie wir wissen, eine Eigenschaft der *zeitlichen* Künste (ibid., 200f; Herv.i.O).

Dieses Verfahren der Entwicklung offener Strukturen steht spürbar in der Tradition der symbolistischen Ästhetik. Erst in der je individuellen Lektüre bilden sich die Strukturen heraus, bereichert durch eine medienpezifische Thematisierung des filmfotografischen Materials und der Temporalität des Films.⁷ Es handelt sich um eine Filmpoetik, die auf Wirkung abzielt, indem sie den Prozess der Rezeption öffnet, bis

7 Am ehesten findet sich ähnliches bei Tarkowskij; vgl. Schmitz 1995.

hin zur Grenze der Willkür und der Beliebigkeit der Lektüre. Peleschjan geht es immer wieder um bestimmte *Themen*, wie er es selbst formuliert. Jede Poetologie in der Tradition des Symbolismus, die formale und inhaltliche Valenzen sich gegenseitig durchdringen lässt, sieht sich aber mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass ihre Bedeutungsangebote sich erst im höchst persönlichen Horizont des Zuschauers synthetisieren, zugleich aber auf einen intersubjektiv verbindlichen Sinngehalt nicht verzichten können. Genau hier lässt sich die Distanzmontage nicht mehr eindeutig beschreiben. Der «Sinn» ist immer nur rückwirkend aus der möglichen gelungenen Lektüre des Films zu erschließen und kann – so problematisch der Begriff denn auch ist – nur mit einer intuitiven Korrespondenz zwischen Regisseur und Publikum erklärt werden.

So kann die angezielte Öffnung, zumindest von der Intention des Künstlers aus gesehen, auch scheitern: dann nämlich, wenn die letztlich intuitiv errungenen Assoziationsfolgen in Auge und Ohr des Betrachters keinen Widerhall finden. Alles steht und fällt mit der Lesbarkeit des dokumentarischen Materials bzw. dessen Bedeutungspotenzialen. Denn so sehr die möglichen Sinnhorizonte sich bis hin zur letzten Verästelung zunächst kaum erschöpfend erschließen lassen, finden die «Blöcke» zuletzt doch immer wieder zu einem allgemeinen Thema, etwa dem Schicksal des armenischen Volkes in *MENK* oder das Bemühen des Menschen zu seiner Selbstüberschreitung der Raumfahrt in *MER DAR*.

Der Verlust der relativen Eindeutigkeit konventioneller Montageformen verleiht der Rezeption aber eine besondere Intensität, gerade weil sie so sehr auf die Selbstaktivierung des Zuschauers setzt. Als solche ist sie charakteristisch für eine Vielzahl von Formen moderner Kunst in den unterschiedlichsten Gattungen und Medien. Inwieweit diese wiederum den alltäglichen gesellschaftlichen Umgang mit Bildern zurück wirkt, ist eine andere Frage, aber eine, welche die Möglichkeit eines Kinos der Zukunft betrifft.

Literatur

- Gehlen, Arnold (1960) *Zeit-Bilder – Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum.
- Peleschjan, Artavazd (1999) Distanzmontage oder die Theorie der Distanz. In: Schlegel 1999a, S. 181–204.
- (2004) *Unser Jahrhundert (=Katalog zur Ausstellung in der Ursula Blickle Stiftung [22. Februar 2004 bis 28. März 2004] und der Kunsthalle Wien [2. April 2004 bis 25. April 2004])*. Hg. v. Gerald Matt). Wien: Kerber Verlag.
- Schlegel, Hans-Joachim (Hg.) (1999a) *Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*. Konstanz: UVK Medien.
- (1999b) Die Transzendenz des Authentischen. Zum Dokumentarischen bei Andrej Tarkowskij und Alexandr Sokurov. In: Schlegel 1999a, S. 145–152.
- Schmitz, Norbert M. (1995) Der Spiegel als Symbol. Überlegungen zur modernen Formensprache in Andrej Tarkowskij's *SERKALO*. In: *MontageAV* 4,2, S. 123–146.
- (2006) Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung zivilisatorischer Alltagsästhetik. In: *Performance im medialen Wandel*. Hg. v. Petra Maria Meyer. München: Fink, S. 441–462.
- Weibel, Peter (1977) Eisensteins und Vertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache. In: *Film als Film – 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*. Hg. v. Birgit Hein & Wulf Herzogenrath. Köln: Kölnischer Kunstverein/Hatje Cantz, S. 98–104.
- Wulff, Constantin (2004) Im Anfang war das Kino. Zum Werk des armenischen Filmregisseurs und Denkers Artavazd Peleschjan. In: Peleschjan 2004, S. 11.



Arbeit der
Filmmontage
(Fotos/Montage:
Annette
Friedmann).

Arbeit der Filmmontage

Gerhard Schumm

Im Vorwort seines Buchs *Die Kunst des Filmschnitts: Gespräche mit Walter Murch* stieß ich bei Michael Ondaatje (2002) auf einen Gedanken, der mir auf Anhieb gefiel. Ondaatje zieht dort eine Parallele zwischen dem Verfertigen eigener Texte und der filmischen Montagearbeit:

Als Schriftsteller habe ich entdeckt, daß ich in den letzten zwei Jahren der Arbeit an einem Buch nur noch redigiere. [...] Ich habe zwei Dokumentarfilme gedreht, und auch meine belletristischen Arbeiten folgen meist diesem strukturellen Prozeß: ein paar Monate drehen oder schreiben und dann den Inhalt in eine neue Form bringen, bis er fast eine andere Geschichte ist. Ich bewege die Dinge hin und her, bis sie scharf und klar werden und am richtigen Platz stehen. An diesem Punkt entdecke ich auch die wahre Stimme und Struktur des Werks. Als ich meinen ersten Dokumentarfilm schnitt, begriff ich, daß hier die wahre Kunst einsetzt. Als ich Walter Murch während [...] der Arbeit zusah, begriff ich, daß dies die Stufe des Filmemachens ist, die der Kunst des Schreibens am nächsten kommt (Ondaatje 2002, XX, Herv.i.O.).

Das leuchtete mir ein, zumal Ondaatje beim Vergleich zwischen Schreiben und Montieren ein Feintuning vornimmt. Er bezieht das Montieren nicht auf den Prozess des Schreibens insgesamt. Er bringt die Arbeit des Filmeditors lediglich in die Nähe zum Redigieren von Texten. Er setzt das Filmediting in Beziehung zum abschließenden Prozess der Textüberarbeitung am schon bestehenden Material.

Was ist das spezifisch Gemeinsame beider Arbeitsprozesse? Beide arbeiten an linearen Ketten: Ketten aus Buchstaben, Ketten aus Bildern und Tönen. Zufällig fand ich diese Abbildung – es ist ein Korrekturmanuskript von Honoré de Balzac – im Web:



1 Korrektur-
manuskript
von Honoré de
Balzac.

Balzac überarbeitet den eigenen Text. In schon bestehende Wort- und Satzketten fügt er neue Textteile ein. Er streicht bestehende Textteile. Er tauscht Textteile aus. Und er verschiebt sie, platziert sie an anderer Stelle. Die Abbildung ist der Schnappschuss eines Transformationsprozesses. Als Editorin, als Editor muss man, wenn man das sieht, lächeln: Es ist die pure Freude des Wiedererkennens. Die Verfahrensweise der Montage springt einem förmlich entgegen. Man sieht einen stillgestellten Moment aus dem Montageprozess. Der Rohtext ist als gedruckter Textblock bereits vorhanden, liegt in erster Abfolge, sozusagen in einer ersten Montagevariante, vor. Und über und neben diesem Schriftblock ruht eine handschriftliche Textschicht, also ein zweiter Layer. Er ist Arbeitsplan, Montageplan: Änderungsanweisungen sowie

neu ausgewähltes Material sind um und über die erste Version gekritzelt. Es handelt sich um eine Textrevision zur Erstellung einer neuen, eventuell endgültigen Textvariante. Ein Autor, der seine Sätze bereits an Land gezogen hat, redigiert oder editiert hier seinen eigenen Text. Er verhält sich gegenüber seinem Text als Lektor. Das heißt wörtlich: Er liest ihn. Er liest seinen eigenen Text mit neuen, fremden Augen und Sinnen. Das ist Editing: mit fremden Augen lesen.

Die Kritzeleien von Honoré de Balzac enthalten tatsächlich alles, was auch den filmischen Montageprozess im Kern ausmacht. Montage definiert sich durch Auswählen und Anordnen. Im Detail bestehen die Materialauswahl- und Anordnungsprozesse – bei ein wenig Vereinfachung – aus sechs elementaren Prozeduren, nämlich aus Hinzufügungen und Streichungen am Kettenende (Verkettten und Entkettten), aus Einfügungen und Tilgungen, aus Ersetzungen und Versetzungen innerhalb der Ketten. Oder spröder ausgedrückt: Montage untersucht, variiert und strukturiert die Form und den Sinn des Materials mittels Assemblierung, Disassemblierung, Insertierung, Eliminierung, Substituierung und Permutation.

Um diese Erkundungs- und Strukturierungsmethoden realisieren zu können, benötigt man entsprechende Montagewerkzeuge. Bei Schnittcomputern besitzen diese Tools jeweils firmeneigene Bezeichnungen, meinen aber Gleiches. Am digitalen Schnittsystem Avid zum Beispiel entspricht dem «Anfügen» (oder auch «Überschreiben») das Tool «Overwrite». Mit «Lift» wird diese Prozedur rückgängig gemacht. Dem «Einfügen» entspricht das «Splice-in». Der zum «Splice-in» komplementären Funktion, dem «Tilgen», also dem «Herausnehmen», entspricht am Avid das «Extract», dem «Ersetzen» das «Replace» und dem «Versetzen» der «Segmentmode: Extract-Splice-in».

Die gleichen Werkzeuge zur Handhabung von (Sinn-)Ketten findet man auch als Mittel zur Überarbeitung von Texten wieder. Balzac kritzelte damals munter in seinem Manuskript herum. LektorInnen verwenden heute Korrekturzeichen, die lustigerweise sogar eine DIN-Norm (DIN 16511) besitzen. Zum Vergleich stelle ich die Textkorrekturzeichen neben die Icons für die Montagetools der beiden wichtigsten Computerschnittprogramme (Avid und Final Cut).

Wie aber arbeitet man nun mit diesen Tools, die sich bei der Text- und der Montagearbeit derart verblüffend entsprechen? Es wäre falsch, allgemeingültige Antworten zu erwarten oder finden zu wollen. Jeder – vor allem jeder künstlerische – Text und jeder – vor allem künstlerische – Film ist anders. Die Sehnsucht nach griffigen, übersichtlichen, eindeutigen Rezepten und Regeln muss unerfüllt bleiben.

2 Montagetools von Avid und Final Cut und die ihnen entsprechenden Textkorrekturzeichen

	Montagevorgang an Kette	Avid	Final Cut	Textkorrektur
Verketten Assemble		 Overwrite	 Überschreiben	
Lösen Disassemble		 Lift	 Delete	
Einsetzen Insertieren		 Splice In	 Einfügen	
Tilgen Eliminieren		 Extract	 Shift + Delete	
Ersetzen Substituieren		 Replace	 Ersetzen	
Versetzen Permutieren		 Segmentmode Extract-SpliceIn	 Drag + Drop + Option	

Auch die Verfertigung von Schrifttexten wird – sobald man oberhalb der Ebene des Satzes mit seiner festgelegten Syntax arbeitet – nicht von festen Regeln gesteuert, sondern von erspürten und durchdachten Plänen und Absichten. Man versucht erst einmal, einen Text aufzubauen, dann überprüft man ihn, liest ihn immer wieder, revidiert ihn, baut ihn um. Irgendwann beendet man diese Arbeit. Weil sie das, was man vorhat, einlöst oder ihm zumindest sehr nahe kommt oder weil es einfach nur an der Zeit ist, den Prozess nun abzuschließen.

Gleiches gilt für die Montage: Auch sie erkundet das Material, erforscht das eigene Interesse am Material, entwickelt am Material einen Montageplan und versucht, diesem entstehenden Plan, dieser Idee durch eine bestimmte Materialabfolge gerecht zu werden. Wenn ich montiere, versuche ich durch Auswahl und Anordnung herauszuarbeiten, was die Bilder und Töne mir sagen, was ich dabei empfinde und denke und was ich davon zeigen will. Ich überlege, wie ich meine Entdeckungen anderen Menschen mitteilen kann. Ich überprüfe das bereits Montierte immer und immer wieder durch erneutes Sehen und Hören. Ich variiere die Abfolge, runzele dabei möglicherweise die Stirn, bin nicht richtig zufrieden, variiere weiter. Oder mir gelingt eine Montagelösung, und ich entscheide mich für sie. Alle diese Materialerkundungen geschehen, indem ich die Kette aus Bildern und Tönen verlängere oder kürze, indem ich Material aus der Einstellungskette

eindeutigen Antworten. Aber die gibt es nicht und es kann es nicht geben.

H. Heide ~~Donat~~ *L. Schütz* *P.* die Verfertigung von Texten – sobald man oberhalb der Ebene des Satzes mit seiner festgelegten Syntax arbeitet – ~~wird~~ nicht von festen Regeln gesteuert, sondern von erspürten und durchdachten Plänen und Absichten. ~~Das meint, man versucht erst einmal, einen Text aufzubauen, dann überprüft man ihn, liest ihn immer wieder, revidiert ihn, baut ihn um. Irgendwann beendet man diese Arbeit. Weil sie dann, was man vorhat, einlöst oder zumindest sehr nahe kommt oder weiß man merkt, dass es nun einfach an der Zeit ist, den Prozeß abzuschließen.~~

Das gleiche gilt für die Montage: auch sie erforscht, erkundet das Material, entwickelt

herausnehme oder Material einbaue, es an eine andere Stelle platziere oder durch anderes ersetze.

Solch auslotende Materialartikulation ist kein wüstes Herumgestocher, kein wildes *trial and error*. Genauso wenig aber ist es ein Ausführen von Vorschriften und Vorgeschriebenem. Zum Beispiel ist das Drehbuch bei Spielfilmen durchaus kein Montagebauplan. Es ist – daher sein Name – ein Konzept für Dreharbeiten. Für die Montage stellt es eine Ideenskizze dar. Dieses montierende Entwerfen und Verwerfen ist materialgebunden und subjektbezogen. Egal, wer im Schneiderraum montiert – ob es eine Editorin, Filmautorin, Medienkünstlerin ist, die als Solistin arbeitet, oder ob die Arbeit im Team von Regie und Montage gleichsam im Duett erfolgt –, Montage benötigt intensive Materialwahrnehmung und zugleich eine persönliche Haltung, um herauszufinden, welche Bilder und Töne man an welcher Stelle wie lange zeigen will.

Mathilde Bonnefoy, die Editorin des Films *LOLA RENNT* (Tom Tykwer, D 1998), spricht in einem Interview dieses Geheimnis der Filmmontage gelassen aus:

Die Idee, dass man im Voraus den Film im Kopf haben kann, stimmt nur bedingt. Man kann sich natürlich vorstellen, wie Einstellungen zusammenpassen werden, was ja sehr hilfreich ist, um den Film zu drehen. Aber ab dem Moment, wo man im Schneiderraum sitzt und das Material anschaut, fängt man von Null an. [...] Das heißt, mit den ganzen Einstellungen, die gedreht wurden, entstehen unendliche Möglichkeiten. Diese zu kombinieren ist das, was man im Schnitt macht. Das heißt, man trifft ständig Entscheidungen zum Verlauf der Geschichte, auch wenn die Geschichte schon geplant ist (Bonnefoy in N.N. 2009).

Montagearbeit ist eine von Erkenntnissen, Ideen, Wünschen, Absichten, Präferenzen gesteuerte materialgebundene Suche nach der stim-

migen Struktur des Materials. Montieren ist in der Tat ein erstaunlich offenes, flexibles Artikulationsverfahren.

Im Gepäck dieser Forschungs- und Entdeckungsreise hat man die Montagetools: Sie dienen zum einen der Materialhandhabung, realisiert man mit ihnen doch die Materialverkettung und -trennung. Damit verbunden sind sie zugleich auch Werkzeuge der emotionalen und rationalen Erkenntnisgewinnung. Sie helfen einem, das Material methodisch – sowohl was seine Form als auch seine Bedeutungsseite betrifft – zu befragen. Diese Materialbefragung geht den Weg über Montagevarianten, in denen man mit Hilfe der spezifischen Montagetools zum Einfügen, Tilgen, Ersetzen und Versetzen das Material kombiniert. Man erstellt also Insertierungs-, Eliminierungs-, Substituierungs- und Permutationsvarianten. Der Weg von der ersten Rohschnittversion (den sogenannten *first assemble*) bis zur letzten Feinschnittfassung (dem sogenannten *final cut*) erstreckt sich über Wochen und Monate. Diese intensive und lange Zeit ist geprägt von permanenter Variantenbildung, beständigen Variantenvergleichen und Schnittentscheidungen.

Das komparatistische Verfahren der Variantenbildung und des Variantenvergleichs ist das Arbeitsverfahren der Filmmontage schlechthin. Viele, die zum ersten Mal im Schneiderraum zusehen, wie ein Film montiert wird, sind baff, dass Montage gar nicht regelbasiert ist. Sie erstaunt, dass beim Montieren keine Montagegesetze zum Tragen kommen und vorschreiben, wie der filmische Text geschrieben werden soll. Sie sind verblüfft, wie viel Zeit für Sichtungen, für Materialkombinationen, für Schnittvarianten-Überprüfungen und -Korrekturen nötig ist. Das hatten sie sich anders vorgestellt. Montage gleicht wenig unserem syntaktisch geordneten Sprechen von Sätzen, bei dem die Satzpläne innerlich schon bereit stehen. Montage gleicht mehr der Erarbeitung eines Textes. Sie ist eher eine Suche nach dem Sinnzusammenhang, nach dem richtigen Ausdruck, dem stimmigen Textgefüge. Montage ist ein Zur-Sprache-Finden und kein Zusammensetzen nach Bauplan.

Die Montagetools ermöglichen dabei materialgebundenes, austestendes Probehandeln zum Zweck der Sinndifferenzierung: Welche (formalen und inhaltlichen) Zusammenhänge werden in dieser Version, welche in der anderen deutlicher? Welche Montageversion weist an dieser Stelle größere Trennschärfe, mehr Differenzierung auf? Welche Version hilft, Unzusammenhängendes voneinander abzusetzen? Welches variierte Montagestück dient der Thematisierung, der Spezifizierung des Themas, welches der thematischen Generalisierung, welches dem Themenwechsel? Welche Version erschließt sich beim einmaligen Sehen leichter? Welche birgt mehr Geheimnis? Welche Variante hat an

einer bestimmten Stelle den größeren Drive? Welche schenkt einem beim Zuschauen eine Atempause und ermöglicht Nachdenken? Welche Version besitzt stärkere Kontraste? Welche weist mehr Impulse und Intensität auf? Welche Version enthält ein sanftes Gleiten zwischen den Einstellungen? Es gibt unendlich viele Fragen, die man sich beim Variantenvergleich stellt.

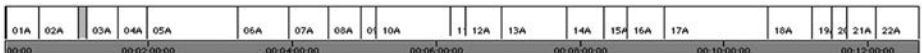
Diese Fragen hängen jeweils von Montagepräferenzen ab, die man beim Montieren an das Material heranträgt und die das Material einem zuspielt. Jedes Material will auf seine eigene Art montiert werden, und jeder Montierende findet dabei einen eigenen Weg. Übrigens: Der sattem bekannte, auf Kontinuität und kausale Handlungsverkettung abgestellte, flüssige, «unsichtbare» Schnitt ist solch eine Montagepräferenz. Sie hat zur Maxime, dass der Erhalt der Fiktion, der filmischen Illusion, das Aufrechterhalten von Spannung, dass Handlungslogik, Story-Verständnis und Emotion Vorrang haben sollen. Aber das ist tatsächlich nur eine einzige Präferenz unter vielen. Es werden nicht nur Spielfilme montiert. Die wenigsten Editoren sind im Spielfilmbereich tätig. Journalistische Filmbeiträge, Videoclips, Filmessays, Dokumentarfilme, Experimentalfilme, Videoinstallationen werden unter völlig anderen Montagepräferenzen montiert. «Continuity Editing» spielt hier keine Rolle.

Ich möchte die Arbeit mit Montagetools kurz anhand von Timelines veranschaulichen. Drei Montagetools (Versetzen, Einsetzen, Weglassen) müssen allerdings genügen. Sonst wird es zu unübersichtlich.

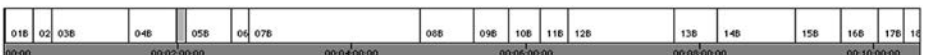
Timelines sind Diagramme, die Schnittcomputer während der Montagearbeit erstellen. Timelines besitzen eine Skala, in der die Zeit kontinuierlich abgetragen wird. Die Einstellungskette (die sogenannte *sequence*) illustrieren sie durch nummerierte Vierecke. Die Zeitdauer der Einstellungen wird als Länge der Vierecke abgetragen.

Das hier ist die (vereinfachte) Timeline der ersten tragfähigen Schnittversion eines kleinen Dokumentarfilms nach ungefähr 14 Tagen Montagearbeit. Man kann hier ablesen: Der Film ist zu dieser Zeit ungefähr zwölf Minuten lang und besteht aus 22 Einstellungen. Den Filmtitel habe ich nicht mitgezählt. Er ist grau markiert:

4-5 Timelines.



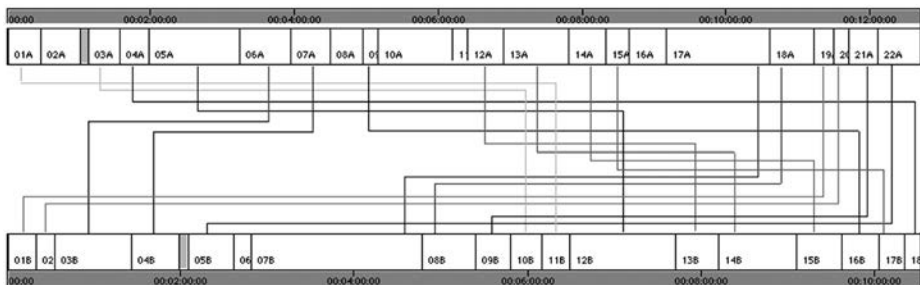
Und dies hier ist die Kopie einer Timeline des gleichen Films nach weiteren 14 Tagen:



Jetzt handelt es sich um die Grafik des fertiggestellten Films, so wie er vom Fernsehen gesendet worden ist. Beide Timelines sind natürlich willkürlich gewählte Schnappschüsse aus einem langen Arbeitsprozess. Man könnte auch hunderte Timelines abbilden: eine pro Woche, pro Tag, pro Stunde. Zwischen der Entstehung der beiden Timelines liegen zwei Wochen intensive Montgearbeit. Es gab also unzählige Zwischenstufen der Arbeit. Aus Vereinfachungsgründen greife ich daraus nur zwei Timelines heraus und nehme dafür die kurzschlüssige Engführung in Kauf.

Der Film ist in seiner Endfassung um circa zwei Minuten kürzer geworden. Jetzt besteht er nur noch aus 18 Einstellungen. Was ist in diesen 14 Tagen geschehen? Nach viel Arbeit sieht es ja nicht aus. Vier Einstellungen sind in den Orkus gewandert, ein bisschen kürzer ist der Film dabei geworden. War es das schon?

Was hier wie ein ausgetüftelter Schaltplan aussieht, ist das grafische Montageprozess-Protokoll, mit dem ich die beiden Schnittversionen zueinander in Beziehung setze. Man kann so die Transformationen nachverfolgen: Die Linien zwischen den Timelines zeichnen den Weg nach, den die Einstellungen genommen haben.

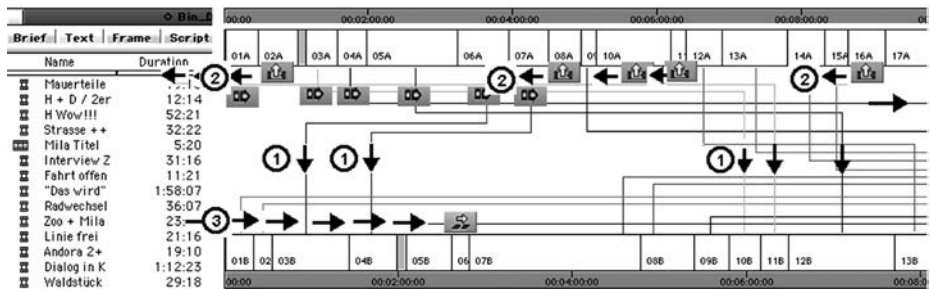


6 Montageprozess-Diagramm.

Auf den ersten Blick erkennt man, dass bei dieser Montgearbeit mehrere Male einander ursprünglich benachbarte Einstellungen zusammengeblieben sind und gemeinsam an eine andere Stelle der Endfassung versetzt wurden. Es scheinen sich beim Montieren feste Freundschaften zwischen Einstellungen gebildet zu haben. Manche gehen nur im Konnex auf Wanderschaft. Zudem fällt auf: In der Sendefassung beginnt der Film jetzt mit Einstellungen, die in der frühen Schnittfassung kurz vor Filmende platziert waren. Sie standen ursprünglich als Montagesignale für das nahende Filmende ein. Im Verlauf der Arbeit sind sie weit nach vorn in das öffnende, 'eingroovende' Vorfeld des Films verschoben worden. Und die Sendefassung endet

mit Einstellungen, die ursprünglich in initialer Position standen. Der kleine Film ist beim Montieren also reichlich geschüttelt und gerüttelt, von links nach rechts sowie von rechts nach links gewendet worden. Sämtliche Linien zwischen den zwei Timelines zeigen das Shifting von Einstellungen. So ist vom Montagetool «Versetzen» eifrig Gebrauch gemacht worden.

In der folgenden Grafik sind solche Permutationen mit einer «1» markiert. Es ist hier nur noch ein Teil der Timelines zu sehen, damit links Platz ist für die sogenannte «Bin».



Die «Bin» ist bei Schnittcomputern gleichsam der digitale Vorratsbehälter der Einstellungen. In ihr lagern die Bild- und Toneinstellungen. Sie stapeln sich dort als Auswahlbestand (als Paradigma) und warten neugierig darauf, ob sie auserwählt, selektiert werden, um in der linearen Einstellungskette (einem Syntagma) kombiniert zu werden. Bei der Permutation zirkuliert das Material nicht zwischen Bin und Sequence. Es wird nur innerhalb der Kette ausgetauscht.

Das heißt, dass die mit dem Montagetool «Permutation» verbundenen montagespezifischen Verschiebeprobe bereits bestehende Kontexte wandeln. Sie straffen diese Sinnzusammenhänge nicht, sie erweitern sie nicht. Sie loten allein die möglichst stimmige Platzierung in der Sukzession des Materials aus. Einstellungen besitzen Mehrdeutigkeit und sind kontextabhängig. Sie erhalten andere Bedeutungseinfärbungen und Anmutungen in Abhängigkeit vom jeweiligen Zusammenhang, in dem sie stehen. Material wird aber nicht nur durch den Kontext eingefärbt. Es strahlt auch insbesondere auf das nachfolgende Material ab, färbt es ein, filtert es. Das Nachfolgende wird durch das vorausgestellte Material formal und inhaltlich vorbereitet, thematisiert, eingengt, geweitet oder vom Vorhergehenden abgesetzt. Permutationen ermöglichen die Veränderung von Kontexten, und als Verschiebeprobe stellen sie einen Test auf Kontexte dar.

7 Shifting von
Einstellungen im
Montageprozess.

Die Stellen, an denen das Montagetool der Eliminierung eingesetzt worden ist, sind in Abb. 7 mit «2» markiert. Im grafischen Montageprozessprotokoll stellen sich Kürzungen nicht so auffällig dar wie das Liniengewirr der Permutationen. Man muss die getilgten Einstellungen aufspüren. Es sind die Segmente, die keine Wanderbewegung zwischen den Timelines unternehmen. Ich habe sie daher mit dem Avid-Symbol für «extract» zusätzlich gekennzeichnet. Eliminieren entfernt ein Element aus der Sequence und verweist es in die Bin zurück.

Kürzen ist normalerweise ein überaus zentraler Aspekt der Montagearbeit. In der Regel beginnt man mit längeren Schnittversionen und arbeitet sich über Kürzungsvarianten schrittweise an die «Seele», an den Kern des Films heran. In diesem kleinen Film ist wenig gekürzt worden.

Mit Hilfe solcher Weglassproben entfernt man Materialsegmente, von denen man bereits ahnt, dass sie verzichtbar sein könnten, weil sie als zu redundant, zu abschweifend, formal unpassend, formal oder inhaltlich zu schwach scheinen. Im Anschluss sichtet man die Kürzungsvariante und überprüft sie. Was hat sich geändert? Worin liegt die Differenz? Weist sie nun größere Intensität auf? Besitzt sie durch die Auslassungen, Lücken, Ellipsen größere Dichte? Kann man beim Zuschauen das Material trotz Straffung immer noch erschließen? Oft spürt und begreift man erst nach einer Tilgung den inhaltlichen und formalen Reichtum des Eliminierten.

Es fehlt einem einfach. Man hat danach Sehnsucht. Es muss wieder rein.

Mit der Ziffer «3» habe ich in Abb. 7 die Stelle markiert, an der mit dem Montagetool des Insertierens Material neu eingefügt worden ist. Bei Einfügung und Tilgung zirkuliert das Material zwischen dem paradigmatischen Stapel in der Bin und der syntagmatischen Kette der Sequence. Wird der künstlerische Impuls für die Eliminierung durch den Eindruck des Überflüssigen gebildet, so basiert die Insertierung auf dem Gefühl des Mangels. Etwas scheint zu fehlen. Aber was könnte es sein? Durch versuchsweises Insertieren von Material hilft die Einsetzprobe zu präzisieren, was in der filmischen Formulierung unabgegolten und uneingelöst zu sein scheint. Man sucht in seinem Kopf. Man durchstöbert das noch nicht benutzte Material in der Bin. Man findet etwas. Man nähert sich an. Insertieren ermöglicht die Ergänzung vorhandener Kontexte. Einsetzproben erlauben es zu sondieren, ob die Einfügung ein wirklicher Gewinn für die Artikulation des Materials ist.

Nicht sämtliche mögliche Montagevarianten werden am Material durchgeführt und durch Anschauung überprüft. Viele Umstellungen,

Kürzungen, Einfügungen spielt man allein im Kopf durch und arbeitet gleichsam mit imaginären Schnittvarianten, die man innerlich miteinander vergleicht. Arbeitet man im Team, diskutiert man über solche Montageideen und -möglichkeiten. Ein Großteil des Films wird mental montiert.

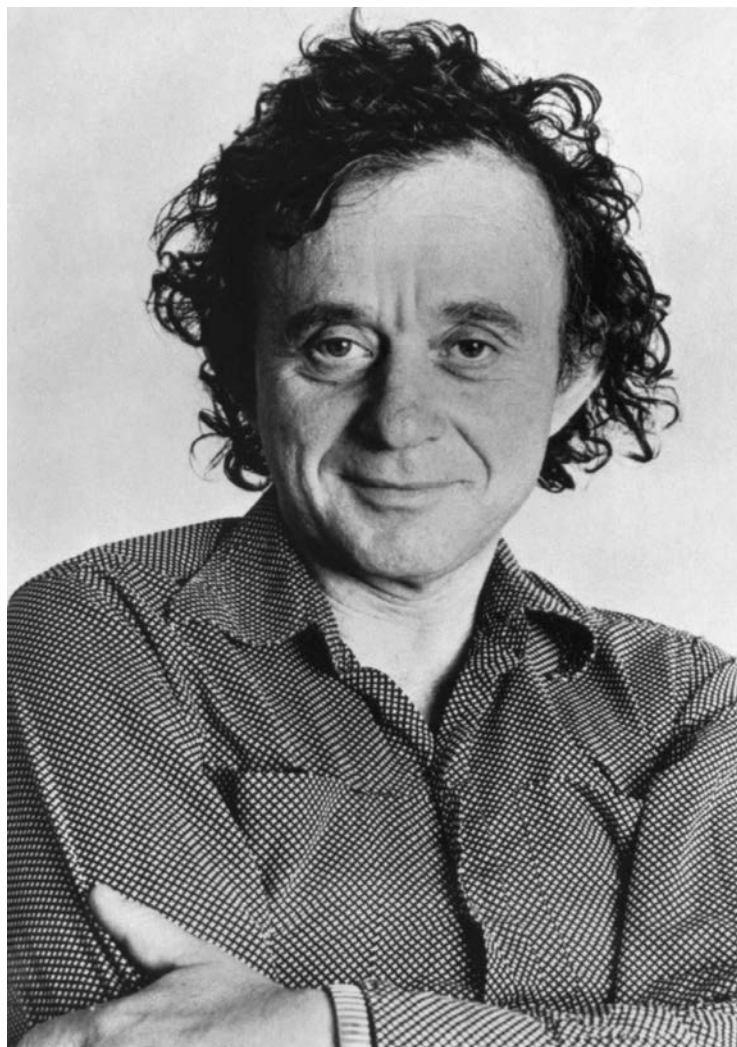
Und was ist von all diesen Montageprozeduren am Ende im fertigen Film für den Zuschauer erkennbar? Nichts. Ganz und gar nichts. Der montierte Film besitzt zwar eine Struktur, die man erkennen kann. Doch wie sie entstanden ist, welchen Weg das Strukturieren dabei genommen hat, das entzieht sich einem.

Wer diesen Text, den ich gerade schreibe, am Ende gedruckt liest, wird ihm ebenfalls nicht ablesen können, mit welchen Um- und Überarbeitungsprozeduren Britta Hartmann, Christine Noll Brinckmann und ich ihn modifiziert und redigiert haben. Die Druckversion ist die letzte Variante eines Textes, sozusagen dessen Final Cut.

Literatur

- N.N. (2009) Die Dringlichkeit der Liebe. Wie Mathilde Bonnefoy und Tom Tykwer den Puls des deutschen Kinos beschleunigt haben [http://www.vierundzwanzig.de/schnitt/interview_mit_mathilde_bonnefoy (letzter Zugriff am 18.12.2010)].
- Ondaatje, Michael (2002) *Die Kunst des Filmschnitts: Gespräche mit Walter Murch*. München/Wien: Hanser.

Frederick
Wiseman
(Foto: Robert
Whittington).



Filmmontage als Gespräch im Viereck*

Frederick Wiseman

Maine, 12. August 1992, morgens 6.30

Ich liebe meine alte Scheune, in der ich arbeite, mit ihren großen Fenstern, aus denen man die Hügelkette der Appletons sieht, und dem gemauerten Kamin, der auf den ersten kühlen Herbsttag wartet und auf das trockene Birkenholz, das unter den Eingangsstufen lagert. Im Keller steht geduldig mein Schneidetisch mit 425 Filmröllchen meines Zoo-Projekts. Ich habe schon mit dem Schnitt begonnen, aber vorerst zaghaft – zu viele Unterbrechungen durch die Dreharbeiten zu *BALLET* und *HIGH SCHOOL II*.^{**}

Eigentlich habe ich ungern drei unfertige Filme im Haus, aber ich liebe es, sie zu schneiden. *ZOO* besteht fast ausschließlich aus tierischen Instinkt-Aktionen und enthält nur wenig Dialog. In *HIGH SCHOOL II* dagegen wird unablässig geredet. *BALLET* ist bewusst gestaltete Bewegung zu wunderbarer Musik. Für jeden dieser Filme muss ich einen Montagestil entwickeln, der ihm entspricht – ein Problem, das sich erfahrungsgemäß nicht abstrakt lösen lässt. Es hat keinen Sinn, mir allgemeine Gedanken darüber zu machen, ich muss meinen Weg suchen, indem ich mich auf das Material einlasse und auf das reagiere, was ich dort finde. Jeder Dokumentarfilm, ob von mir oder jemand anderem und gleich welchen Stils, ist willkürlich, parteilich, voreingenommen, komprimiert und subjektiv. Wie alle seine fiktionalen Brü-

* [Anm. d. Hg.:] Dieser Text erschien zuerst als «Editing as a Four-Way Conversation» in *DOX: Documentary Quarterly*, Nr. 1, 1994, S. 4–6. Er wurde an seinem Anfang leicht gekürzt. Wir danken dem Autor für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung. Die in diesem Text erwähnten Filme und andere Werke von Frederick Wiseman sind bei Zipporah Films erhältlich (<http://www.zipporah.com/orders>).

** [Anm. d. Übers.:] Die hier erwähnten Filme Wisemans sind in jährlicher Folge herausgekommen: *ZOO* 1993, *HIGH SCHOOL II* 1994 und *BALLET* 1995.

der oder Schwestern ist er ein Kind von Entscheidungen – für ein Thema, einen Ort, bestimmte Menschen, Kamerawinkel, Dauer des Drehs, Sequenzen, die gefilmt oder nicht gefilmt werden, Übergangsmaterial und Cutaways.

Nun, da Zoo abgedreht ist und ich auf die Muster starre und da zwei Stunden Film an der Wand des Schneideraums hängen – nun kommen andere Entscheidungsprozesse auf mich zu. Das große Knäuel von Material, das die aufgezeichneten Erinnerungen meiner Erfahrung bei den Dreharbeiten enthält, ist zwangsläufig unvollständig. Doch auch die Erinnerungen, die nicht aufgezeichnet wurden, geistern als Fragmente in meinem Gedächtnis umher. Zwar stehen sie für den Film nicht zur Verfügung, sind aber von großer Relevanz für den Prozess des Grabens und Schiebens, den man «Montage» nennt. Dieser Prozess, der manchmal deduktiv, manchmal assoziativ, manchmal irrational vonstatten geht und manchmal in die Irre, ist mitunter langweilig und oft aufregend. Entscheidend dabei ist, dass ich meine eigene Beziehung zum Material sondiere, und zwar auf jede erdenkliche Art und Weise. Das bedeutet, dass ich ein Gespräch im Viereck führe: zwischen mir, der Sequenz, an der ich arbeite, meiner Erinnerung und allgemeinen Werten und Erfahrungen. Im Augenblick geht es darum, mich zu überwinden, in den Schneideraum hinabzusteigen und mich intensiv auf das Zoo-Material zu konzentrieren. Theoretische Statements zur Filmmontage sind nur ein Ausweichmanöver. Ich muss mich in den Keller aufmachen.

Maine, 12. August 1992, früher Abend

Ich konnte zwei Stunden lang arbeiten, ohne zu viel in den Tag zu träumen. Ich bin froh, den Film wieder am Wickel zu haben. Habe die Sequenz mit der Nashorn-Geburt angeschaut und ebenso die Muster von den Gorilla- und Schimpansen-Gehegen. Ich sollte versuchen, jenen Tag mindestens eine solche Sequenz in Angriff zu nehmen.

Maine, 13. August 1992

Bin wieder mitten beim Schneiden. Habe morgens um 6.30 begonnen. Eine kurze Mittagspause und dann weiter, bis die Zeit für einen frühen Abendspaziergang gekommen war. Ich glaube oder hoffe, dass mir die Geburtssequenz des Nashorns allmählich glückt. Sie soll eine Schlüsselpassage des Films werden. Der Gebärdprozess dauerte elf Stunden. Unmittelbar danach roch die Mutter an ihrem Baby und wendete sich von ihm ab. Der Zoo-Kurator hob das totgeborene Junge aus dem Stall. Die Tierärztin versuchte es durch Mund-zu-Mund-Beat-

mung wiederzubeleben, während der Kurator ihm auf die Brust schlug – doch es wollte nicht atmen. Die Tierärztin weinte, Kurator und Tierpfleger blickten traurig. Das tote Nashornbaby wurde auf die Ladefläche eines kleinen Lasters gehievt und zum Leichenhaus gefahren.

Ich habe soeben eine Zusammenfassung des Ereignisses geschrieben (die man in elf Sekunden lesen kann), das in Realzeit elf Stunden gedauert hat und von dem etwa drei Stunden aufgezeichnet wurden. Meine Aufgabe am Schneidetisch ist es nun, meine Erfahrungen beim Filmen und Beobachten des Geburtsvorgangs so zu kondensieren, dass das Geschehen als in sich geschlossene Sequenz funktioniert, die zugleich in den Rhythmus und die Struktur des gesamten Films passt. Heute habe ich die zwei Stunden und fünfzig Minuten der Muster durchgesehen, um alles herauszufischen, was mir verwendbar erscheint. Ich habe 80 Einstellungen ausgesucht und jede kurz in meinem Notizbuch beschrieben. Das war's für heute.

Maine, 15. August 1992

Mein momentanes Problem dreht sich darum, aus den 80 Einstellungen eine weitere Auswahl zu treffen. Ich muss die Bedeutung jeder Einstellung durchdenken, also mir selbst darüber klar werden, was darin passiert. Das kann ein einziges Moment sein, aber oft sind es mehrere gleichzeitig. Die Arbeit am Schneidetisch ist eine Art Dialog mit mir selbst, und in diesem einsamen Gespräch in der Klausur muss ich mir möglichst bewusst machen, was alles geschieht: erstens innerhalb der Einstellung, dann innerhalb einer Sequenz und schließlich im Bezug der verschiedenen Sequenzen zueinander. Die Nashorn-Sequenz bietet ein gutes Beispiel für all diese Belange.

Maine, 17. August 1992

Meine Gedanken zu den Sequenzen müssen beim Schneiden präziser und spezifischer sein als während der Dreharbeiten. Beim Filmen ist man manchmal zu bestimmten Aufnahmen motiviert, weil man beobachten will, wie jemand läuft oder angezogen ist; oder die Motivation entspringt der Vorahnung, dass sich etwas Interessantes entwickeln könnte, wenn zwei Personen miteinander ins Gespräch kommen. Ich habe gelernt, solchen Ahnungen nachzugeben, was nicht bedeutet, dass meine Intuition immer ins Schwarze trifft, sondern eher, dass ich andernfalls einem Risiko aus dem Weg ginge und eben dadurch Gefahr liefe, eine 'gute' Sequenz zu verpassen. Während des Drehens hat man keine Zeit, die verschiedenen Elemente eines Geschehens zu analysieren, die eine Sequenz zu einer 'guten' machen könnten. Die ganze

Aufmerksamkeit muss sich darauf richten, alles so aufzunehmen, dass im Schneiderraum eine detaillierte Analyse möglich wird. (Das jedoch ist natürlich abhängig von der späteren Entscheidung – einer Entscheidung, die mitunter erst nach Monaten erfolgt –, dass es sich in der Tat lohnt, diese Sequenz zu analysieren und zu schneiden. Es geht, mit anderen Worten, darum, sich zu überzeugen, dass die ursprüngliche Idee richtig war.) Eine solche nachträgliche Analyse ist bei allen Sequenzen nötig – doch einige, wie die Nashorn-Geburt, präsentieren sich unmittelbar als wesentlich, während das bei anderen weniger deutlich ist.

Ein Aspekt der Arbeit am Schneidetisch ist es also, die ursprüngliche Intuition zu bestätigen oder zu falsifizieren. Und zugleich geht es darum, die Sequenz so zu schneiden – und das heißt zu analysieren –, dass sie für Zuschauer Sinn macht, die beim Geschehen nicht dabei waren. Sowohl dieses Geschehen wie seine Interpretation muss ihnen in verständlicher Form präsentiert werden.

[An dieser Stelle springen die Tagebuch-Einträge um ein Jahr nach vorn.]

Maine, 20. August 1993

Heute habe ich an der Sequenz von HIGH SCHOOL II gearbeitet, in der eine Fünfzehnjährige nach sechswöchiger Abwesenheit wieder zur Schule kommt, nachdem sie ihr erstes Kind zur Welt gebracht hat. Wie so oft der Fall, fiel mir diese Sequenz während der Dreharbeiten ganz zufällig in den Schoß. Ich ging am Rektorenzimmer vorbei und sah einen Kinderwagen im Flur – ein ungewöhnlicher Anblick in einer Schule. Ich blieb stehen und sprach mit dem Mädchen, das dahinter stand. Sie erzählte mir, sie wolle mit der Rektorin sprechen, und dass ihre Mutter und ihr Bruder sie begleiteten. Ich fragte die Familie, ob ich ihre Unterredung mit der Rektorin aufnehmen dürfe, und erklärte ihnen, dass ich einen Film fürs öffentliche Fernsehen drehe. Weder die Familie noch die Rektorin hatten etwas dagegen. Das Gespräch dauerte anderthalb Stunden, und bis auf drei Minuten wurde alles mit der Kamera aufgezeichnet.

Es kreiste um eine Reihe von Themen. Die Rektorin wollte herausfinden, ob das Mädchen wirklich wieder in die Klasse zurückkehren wolle; ob die Versorgung des Babys während der Unterrichtszeit gesichert sei; ob es Probleme gebe zwischen dem Mädchen und dem Vater des Kindes, der ebenfalls die Schule besuchte, aber nicht mehr ihr Freund war; ob er in irgendeiner Weise Verantwortung für das Kind übernehme; ob er weiterhin eng mit dem Bruder des Mädchens befreundet sei; ob seine neue Freundin der jungen Mutter Schwierigkeiten mache; ob sie

wisse, dass andere Schulen der Stadt Krabbelstuben eingerichtet hätten, so dass die Mütter ihre Kinder mitbringen könnten; ob das Mädchen einen Schulabschluss anstrebe und aufs College gehen wolle?

Meine Aufgabe am Schneidetisch war es nun, einen angemessenen Eindruck dieses Gesprächs zu vermitteln, ohne das ganze Material zu zeigen. Ich versuchte, so viele Punkte als möglich anzusprechen, indem ich Gesamtverlauf, suggestive Hinweise und Beiläufiges so ins Gleichgewicht brachte, dass man den Zusammenhang gut verstand, und ich akzentuierte die Dramatik des Geschehens. Die Sequenz dauert jetzt nur noch 22 Minuten, muss aber noch weiter bearbeitet werden.

Maine, 21. August 1993

Habe nochmals sieben Minuten aus der Sequenz mit der Teenagermutter getilgt, vor allem, indem ich Redundanzen herausgekürzt, Pausen getrimmt und mich auf diejenigen Dialoge konzentriert habe, die das Geschehen am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Glücklicherweise verfüge ich über genügend Cutaways, um von einem Bild zum anderen zu springen. Wenn ich eine Lektion gelernt habe, dann die, dass man gar nicht genug solches Material drehen kann. All jene stillen Momente, wenn niemand spricht oder wenn man erwartet, dass jemand spricht, es aber nicht geschieht, liefern Einstellungen, dank derer sich eine Sequenz kondensieren und straffen lässt. Es geht darum, den Zuschauern wenigstens für einen Augenblick das Gefühl zu vermitteln, dass sich das Geschehen so zugetragen hat, wie sie es auf der Leinwand sehen.

Maine, 22. August 1993

Die Sequenz mit der Teenagermutter könnte mir einigen Ärger machen, wenn der Film herauskommt. Einige Leute werden sagen, dass nur wenige Schülerinnen der Central Park East High School Kinder bekommen, so dass das Ereignis kein repräsentatives Problem dieser Anstalt sei, obwohl solche Schwangerschaften gesamtgesellschaftlich häufig genug vorkommen. Es ist mir unmöglich zu entscheiden, welche Ereignisse in welchen Sequenzen überhaupt repräsentativ sind. Es genügt mir, dass sich die Dinge in meiner Gegenwart zugetragen haben und sich thematisch in den Rest des Materials einfügen. Ideologisch gefärbte Filme interessieren mich nicht, egal ob politisch rechts oder links.

Ich erinnere mich, dass ich bei HOSPITAL von linker Seite kritisiert wurde. Man wusste aufgrund ideologischer Positionen, dass Ärzte und Krankenschwestern der weißen Mittelschicht arme Schwarze und Hispanos ausbeuten. Aus diesem Grund war ein Film wie HOSPITAL

ideologisch anstößig, der (neben afro- und lateinamerikanischen) viele weiße Ärzte und Schwestern zeigt, die hart arbeiten und Überstunden machen, um ihren Patienten zu helfen. Filmideologen interessieren sich weder für die Entdeckungen und Überraschungen, welche die dokumentarische Filmarbeit mit sich bringt, noch vertrauen sie ihrem eigenen oder dem unabhängigen Urteil anderer. Denn sie wollen nur ihre abstrakten ideologischen Ansichten bestätigt sehen, die wenig oder keine Verbindung zur tatsächlichen Lebenserfahrung haben. Einige Dokumentarfilmer haben sich von Akademikern oder anderen Ideologen, von Filmmagnaten und Bürokraten oder all jenen parasitären Existenzen, die um die Filmemacher herumschwirren, dazu drängen lassen, deren selbsterfundene politische Fantasien zu übernehmen. Und sie glauben nun, dass Dokumentarfilme das Publikum erziehen, Missstände anprangern, Informationen bereitstellen, Reformen einleiten und die widerständige und ansonsten unerleuchtete Welt verändern müssten. Man bildet sich ein, Dokumentarfilme verhielten sich zum sozialen Wandel wie Penicillin zur Syphilis, und klammert sich hartnäckig an das Dogma, die Filme seien wichtige Instrumente des Wandels, obwohl es dafür keinerlei Beleg gibt.

Manchmal lässt sich ein Filmemacher gnädig herab, das dumme, ungewaschene Fußvolk*** zu erleuchten, und flößt ihm zwangsweise diesen oder jenen politischen Brei ein, obwohl es weder Gelegenheit noch das Bedürfnis hatte, an dessen Erfahrungen oder Gedanken teilzuhaben. Diese terroristische Fantasie, die man die «Carlos-Fantasie» nennen könnte, suggeriert dem Filmemacher, er sei wichtig für die Welt. Doch Dokumentarfilme sind – wie Theaterstücke, Romane, Gedichte – fiktionale Gebilde ohne messbaren gesellschaftlichen Nutzen.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

*** [Anm. d. Übers.:] Wiseman verwendet hier den Ausdruck «the great unwashed» – ein in den Sprachgebrauch übergegangenes Zitat aus einem Roman des viktorianischen Autors Edward Bulwer-Lytton. Es bezeichnet in abschätziger Weise die niederen Massen und wird heute eher selten und dann ironisch gebraucht.

Den Figuren beim Schauen zuschauen, circa 1915

Kristin Thompson

Unser Buch *The Classical Hollywood Cinema: Film, Style and Mode of Production to 1960* erlebte 2010 seinen 25. Geburtstag. David Bordwell, Janet Staiger und ich haben es in den frühen 80ern geschrieben. Es kam 1985 bei Routledge & Kegan Paul in Zusammenarbeit mit Columbia University Press heraus und ist seitdem kontinuierlich im Buchhandel lieferbar. Wir beschlossen, dass eine kleine Feier am Platz sei, und taten uns erneut zusammen, um ein paar Gedanken zu unserem Buch zu Papier zu bringen: Was andere dazu gesagt haben, welche Themen wir behandelt und welche ausgelassen hatten (und warum) und in welche Richtung sich unsere Gedanken seit 1985 bewegt haben.

Bei dieser Gelegenheit habe ich auch einen Abschnitt meines Kapitels zum *Continuity Editing* noch einmal durchdacht und dargelegt, wie ich diese Passage formuliert hätte, wenn ich damals gewusst hätte, was ich heute weiß. Das Folgende ist ein Ausschnitt aus dem so entstandenen Text.¹

Eine Rückkehr zu Epes Winthrop Sargent

Aus anderem Anlass habe ich neulich mein Dossier mit Fotokopien zum Thema ›Continuity‹ wieder hervorgeholt. Ich stieß auf einen kurzen Text aus der Feder eines frühen Experten, der auf einen Aspekt der klassischen Montage verweist, den ich seinerzeit zwar erkannt, aber nicht ausreichend behandelt hatte.

Der Experte war Epes Winthrop Sargent, den wir in *The Classical Hollywood Cinema* immer wieder mit Gewinn herangezogen haben. Er

¹ Als Ganzes ist er unter www.davidbordwell.net/essays/classical.php zu finden.

stellte eine Autorität in puncto Drehbuchschreiben dar, veröffentlichte regelmäßig die Kolumne «The Photoplaywright» für die Zeitschrift *The Moving Picture World* und schrieb eines der damals besten Handbücher, *The Technique of the Photoplay*, das drei Auflagen erfuhr (1912, 1913 und 1916).

In einer seiner Kolumnen widmet sich Sargent Anfang 1915 dem Thema «Cutting Back» – ein Terminus, der sich offenbar auf ein Auflösungsmuster bezog, bei dem ein Schauplatz in Teilbereiche mit je eigenem Kamerastandpunkt zerlegt wird, die dann in der Montage alternierend zum Zuge kommen. Ob es sich bei diesen Schauplätzen um unterschiedliche Räume handeln musste, ist nicht ganz klar. Hätte sich zum Beispiel bereits eine Schuss/Gegenschuss-Passage zwischen zwei Figuren, die nur ein paar Meter auseinander stehen, als Cut-Back qualifiziert? Ich bin nicht ganz sicher, auch wenn es sich in Sargents Beispiel, das ich gleich zitieren werde, tatsächlich um eine Schuss/Gegenschuss-Auflösung handelt; allerdings befinden sich die Figuren in einiger Distanz zueinander, im gegebenen Fall sind sie mehr als zehn Meter voneinander entfernt. Übrigens scheint sich der Terminus «Cut-Back» auch auf die Parallelmontage bezogen zu haben.

Um junge Drehbuchautoren mit dem Prinzip dieser Montageform vertraut zu machen, entwarf Sargent eine hypothetische Szene. Dass sie klischiert und ein bisschen albern daherkommt, war ihm bewusst, doch sie genügte, um das Prinzip zu illustrieren. Ein Aspekt des kleinen Segments, das er in einzelne Einstellungen (oder «Szenen», wie man damals sagte) auflöste und durchnummerierte, sprang mir ins Auge. 1915, zwei Jahre bevor das Continuity-Editing sich wirklich durchgesetzt hatte und zur nahezu universellen Praxis im amerikanischen Film avanciert war, trug fast jede Einstellung zum Raumverständnis der gesamten Sequenz bei, indem sie suggerierte, wie die örtlichen Verhältnisse sich verhielten. Das geschah, indem die meisten Einstellungen entweder klarstellten, wohin eine Figur blickte (durch sogenannte *eyeline matches* oder durch Schuss/Gegenschuss), oder erkennen ließen, in welche Richtung sie sich aus dem Bild bewegen würde. Im Folgenden zitiere ich Sargents gesamtes Beispiel, das offenbar für blutige Anfänger bestimmt war. In der Einstellungsliste habe ich alle Hinweise auf Blickrichtungen kursiviert und die Figurenbewegungen durch Unterstreichung hervorgehoben.

Das «Cutting-Back» scheint eine der Hauptschwierigkeiten zu bilden, mit denen Anfänger zu kämpfen haben, und doch ist diese Technik ziemlich simpel, sobald man den Mechanismus einmal verstanden hat.

Man stelle sich vor, dass Bill von einer Klippe gestürzt ist und Lottie ihn mit einem Seil wieder hochzuziehen sucht. Natürlich könnte sie dies im wirklichen Leben nur mithilfe einer Winde bewerkstelligen, aber das tut hier nichts zur Sache. Der Neuling würde die Szene etwa wie folgt konzipieren:

Einstellung 19 – Klippe – Bill verletzt am Fuß der Klippe liegend – Lottie blickt von oben auf ihn herab – bittet ihn, Geduld zu haben – holt ein Lasso von Bills Sattel – lässt es nach unten ab – Bill schlingt es sich unter den Achseln durch – sie zieht ihn ein Stück hoch – ist erschöpft – hält inne, um in die Hände zu spucken – Bill stürzt erneut ab – stirbt.

Wir stellen uns eine hübsche, leicht zu erklimmende Klippe vor, nicht viel höher als zehn Meter. Wollte man die Szene in einem Zug durchdrehen, so müsste die Kamera weit entfernt stehen, um gleichzeitig den oberen und den unteren Schauplatz im Blick zu halten – selbst auf einer großen Leinwand wären die Figuren sehr klein, so dass die Zuschauer weder ihre Mimik erkennen könnten noch die Details der Handlung. Mithilfe des Cutting Back kann man jedoch jeweils alle Einzelheiten abbilden und zugleich suggerieren, wie hoch die Klippe ist. Die Schnittfolge sähe etwa folgendermaßen aus:

- 19 – Fuß der Klippe. Bill am Boden – offenbar schwer verletzt.
- 20 – Oben auf der Klippe – Lottie tritt vorsichtig an den Rand des Abgrunds – *schaut herunter*.
- 21 – Fuß der Klippe – Bill hört Lottie – *schaut hinauf* – ruft.
- 22 – Oben auf der Klippe – Lottie beugt sich vor – ist verzweifelt – ratlos – hat eine Idee, rennt aus dem Bild.
- 23 – Nähere Umgebung von Einstellung 20 – Bills und Lotties Pferde sind angepflockt – Lottie rennt ins Bild – reißt ein Lasso von Bills Sattelknauf – rennt aus dem Bild.
- 24 – Oben auf der Klippe – Lottie rennt mit Lasso ins Bild – wirft das Seilende über den Abgrund.
- 25 – Fuß der Klippe – Lasso gleitet von oben ins Bild. Bill ergreift es – beginnt, es um seine Brust zu schlingen.
- 26 – Oben auf der Klippe – Großaufnahme von Lottie, die Bill *beobachtet* – ihr Gesicht drückt Panik aus.
- 27 – Fuß der Klippe – Bill hat sich das Lasso umgelegt – gibt ein Signal – schwebt langsam aus dem Bild.
- 28 – Oben auf der Klippe – Lottie zieht am Seil – ihre Kräfte schwinden – sie hält inne – atmet schwer – fürchtet zu versagen.

- 29 – «Flash» [sehr kurze Einstellung] von Bill, der am Seil in der Luft schwebt – Zwischenschnitt in den Himmel oder Andeutung großer Höhe.
- 30 – Oben auf der Klippe – Lottie hat neue Kräfte gesammelt – rafft sich wieder auf – lässt das Seil los, um in die Hände zu spucken – es springt aus dem Bild – Lottie begreift, was geschieht.
- 31 – Fuß der Klippe – ein Dummy stürzt ins Bild – Schnitt.
- 32 – Oben auf der Klippe – Lottie *schaut hinunter* – ruft.
- 33 – Fuß der Klippe – Bill liegt reglos da – tot.
- 34 – Oben auf der Klippe – Lottie erkennt, dass es vorbei ist – geht ab.

Das sind 16 Einstellungen anstelle von einer, aber die Handlung dauert kaum länger als in der skizzierten Plansequenz, und die dramatische Spannung hat deutlich zugenommen (Sargent 1915, 1757; Herv. K.T.).

Diese simple Sequenz illustriert, wie das Cutting-Back funktioniert: durch eine Montage von Einstellungen, die zwischen Oben und Unten hin und her schneidet.

Abgesehen von Anfang und Ende dieser kurzen Handlung gibt es nur zwei Einstellungspaare, in denen weder ein Blick- noch ein Bewegungshinweis erfolgt. Nr. 28 und 29 sind privilegiert, weil sie den Grund für die Katastrophe enthalten: Wir müssen uns auf Lotties Tun konzentrieren, um ihre wachsende Verzweigung zu verstehen, und die kurze Einstellung von Bill signalisiert, was ihn erwartet, wenn sie scheitert. In der Tat betont Sargent, dass die Sequenz in eine Reihe von näheren Aufnahmen aufgelöst werden muss, um genau dies zu erzielen: dass wir den Ausdruck auf den Gesichtern und «die Details der Handlung» erkennen können.

Dies entspricht in etwa dem Argument, das ich in Kapitel 16 unseres Buches geführt habe: dass das Continuity-Editing nach und nach die Plansequenz ersetzte, weil die Filmemacher feststellten, dass sich die Handlung den Zuschauern so besser erschloss. Individuelle Mik und Einzelheiten der Aktion ließen sich genau dann aus größerer Nähe hervorheben, wenn sie für das Verständnis der Handlung wesentlich waren.

Dem Interesse der Figuren folgen

Als ich Sargents Beispiel erneut las, wurde mir klar, dass hier noch eine weitere Facette im Fluss der Handlung ins Spiel kommt, die ich in *The Classical Hollywood Cinema* nicht hinreichend behandelt hatte: Die Nahaufnahme bindet unseren Blick an den der Charaktere. Weil vor allem sie es sind, die das Kausalgefüge der Handlung weitertreiben, wollen wir sehen, was sie sehen, und verstehen, wie sie darauf reagieren. Ich habe damals diesem Gedanken lediglich einen Absatz gewidmet, und zwar am Ende meiner Ausführungen zur Entwicklung des analytischen Schnitts:

Das Ausmaß, in dem sich das klassische Kino auf Point-of-View-Einstellungen, Blickstrukturen und Schuss/Gegenschuss-Muster verlassen hat, spiegelt seine allgemeine Orientierung an der Psychologie der Figuren. Wie im ersten Teil dieses Buches betont, ergibt sich die klassische Narration meist aus der Geschichte selbst, und zwar häufig, indem wir nachvollziehen, wie sich die Aufmerksamkeit der Charaktere verlagert: Wir bemerken oder konzentrieren uns auf Objekte, auf die uns die Blicke der Figuren hinweisen. In der Konstruktion räumlicher Anschlüsse arbeiten Point-of-View, Blickstrukturen und Schuss/Gegenschuss nicht unabhängig voneinander; vielmehr funktionieren sie im Verbund innerhalb des übergeordneten Systems von Logik, Zeit und Raum. Sie garantieren, dass die psychologische Motivation auch die mechanische Verbindung der Einstellungen leitet. Als Ergebnis bleibt das System der Logik dominant (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 210).

Stimmt alles, und doch denke ich heute, dass ich ein bisschen mehr Zeit auf das Prinzip der Aufmerksamkeitsverlagerung hätte verwenden sollen, statt mich so intensiv auf jene narrativen Mittel einzulassen, die im Dienste der Kontinuität und damit der Klarheit stehen.

In meinem Aufsatz «Closure within a Dream? Point of View in LAURA» (Thompson 1988 [1978]) habe ich mich eingehender mit dem Konzept der Aufmerksamkeitsverlagerung der Charaktere und ihren Reaktionen beschäftigt, das uns stets fasziniert hat. Dort habe ich den Terminus «räumliche Anbindung» [*spatial attachment*] von Boris Uspensky entlehnt, um Situationen zu beschreiben, in denen bestimmte Einstellungen nicht den Point-of-View einer Figur repräsentieren, sondern uns systematisch so nah bei den Figuren halten, dass wir uns dauernd auf ihren Informationsstand und ihre Gefühle konzentrieren. Ich beschreibe an dieser Stelle, mit welchen Verfahren das Continuity-System diese Konzentration erreicht (vgl. *ibid.*, 174f). Der Fokus auf

die fluide Sicht und die Gedanken der Figuren wird dort mit dem üblichen Ausdruck der «Identifikation» bezeichnet.

Heute glaube ich, ich hätte die zunehmende Bedeutung der Aufmerksamkeitsverlagerung als Parallelentwicklung zum etwa gleichzeitigen Funktionswandel der Zwischentitel behandeln müssen: weg vom expositorischen Erklären und hin zu den Dialogen. In Bezug auf die Zwischentitel habe ich in *The Classical Hollywood Cinema* den Umbruch in den Zehner Jahren von deren primär expositorischer Funktion zur Dialogwiedergabe betont (1985, 183–89). Dies hatte unter anderem das Ziel, den Vorgang der Narration weniger offensichtlich zu machen, indem die Informationen über die Story nun von den Charakteren zu kommen schienen statt von einer kommentierenden, allwissenden, nondiegetischen Instanz.

Erklärende Zwischentitel sind gemeinhin viel deutlicher als Ausdruck einer solchen Instanz spürbar als beispielsweise Zwischenschnitte aus der Totalen eines Zimmers zu einem Objekt auf dem Tisch. Wenn niemand innerhalb der Szene zum Tisch blickt, ist die Motivation des Schnitts allerdings weniger sinnfällig; denn nun ist es eine offenkundige narrative Instanz, die uns auf das Objekt hinweist. Im Unterschied zum Zwischentitel bleibt die eingeschobene Detailaufnahme aber wenigstens innerhalb des diegetischen Raums und fügt sich mehr oder weniger in den allgemeinen Fluss der Informationen ein, die von Seiten der Charaktere ergehen. Jedenfalls aber erwecken beide, sowohl Dialog-Zwischentitel wie Blicke der Figuren, den Anschein, als entspringe die Erzählung unmittelbar der Geschichte selbst.

Heute, im Rückblick nach 25 Jahren und nach Sichtung von hundert weiteren amerikanischen Stummfilme scheint unsere Einschätzung der historischen Entwicklung des Continuity-Systems grundsätzlich bestätigt.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York/London: Columbia University Press/Routledge & Kegan Paul.
- Sargent, Epes Winthrop (1912) *The Technique of the Photoplay*. New York: Moving Picture World.
- (1915) The Photoplaywright. In: *Moving Picture World* 23,12 (20. März 1915), S. 1757.
- Thompson, Kristin (1988) Closure within a Dream? Point of View in LAURA [1978]. In: Dies.: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, S. 162–194.
- Uspensky, Boris (1973) *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* [1970]. Berkeley: University of California Press.



Der Blick des
Ausgeschlosse-
nen: HÆVNENS NAT
(Benjamin
Christensen,
DK 1916).

Vom Durchdringen der Räume

Aspekte der Montage in Benjamin Christensens HÆVNENS NAT

Daniel Wiegand

Die Geschichte der filmischen Montage beginnt lange vor Griffith und ist auch in der Frühzeit längst nicht nur eine amerikanische Angelegenheit. Von den drei Einstellungen in *KISS IN THE TUNNEL* (G.A. Smith, GB 1899) über frühe Verfolgungsjagden wie in *STOP THIEF* (James Williamson, GB 1901) bis hin zu den räumlichen Verschachtelungen in Krimi-Serials wie *LES VAMPIRES* (Louis Feuillade, F 1915) erprobten gerade europäische Filmemacher, wie durch die Verknüpfung einzelner Einstellungen ein filmischer Raum entstehen und dramaturgische Funktionen übernehmen kann. Auch wenn das amerikanische Kino in den 1910er Jahren von Montageformen dominiert wurde, die in Europa deutlich weniger Anwendung fanden (wie etwa die später so genannte «analytische Montage»), ist eine generelle Gegenüberstellung von Montage-orientiertem amerikanischem und *Mise en Scène*-orientiertem europäischem Kino zu oberflächlich und verstellt den Blick auf die vielfältigen Montageformen des frühen europäischen Films.¹ Beispielhaft für solche soll es hier um eine sowohl in den USA als auch in Europa populäre Gruppe von Kriminalfilmen gehen, die ich als «Haus-Thriller» bezeichnen möchte und deren Plot darauf beruht, dass Bewohner eines Hauses erst von Einbrechern bedroht und schließlich in letzter Sekunde gerettet werden.

1 Beispielhaft für eine solche Ausklammerung Europas aus der Geschichte der Montage sind die Ausführungen von Ben Brewster und Lea Jacobs: «most editing innovations started in the USA and were only slowly adopted in Europe, if at all, in the 1910s» (Brewster/Jacobs 1997, 214).

In diesen Filmen erscheint das Haus als familiär-bürgerlicher Schutzraum, der von einem gesellschaftlichen Außen(seiter) bedroht wird, wobei vor allem der Binnenstruktur des Hauses eine entscheidende Bedeutung zukommt: Neben- und übereinanderliegende Räume bilden eine Gleitzone zwischen Innen und Außen und verzögern wie eine Art Puffer das Aufeinandertreffen von Einbrechern und Hausbewohnern. Filmgestalterisches Mittel zur Darstellung dieser inneren Raumstruktur ist in all diesen Filmen die Montage. Gerade an den Haus-Thrillern wird deutlich, dass es bei filmischen Raumkonstruktionen weniger um das Entwerfen statischer Räume, sondern immer um räumliche Bewegung, d.h. um Bewegung *durch* einen filmischen Raum geht.² So wird die Anordnung der Räume oft erst dadurch verständlich, dass mit der Montage Bewegungen von Figuren durch die einzelnen Zimmer aufeinander bezogen werden. Ein Gesamtüberblick über diese Struktur wird nicht gegeben, sie entsteht erst als *Produkt der Montage* und als *Bewegungszusammenhang* in den Köpfen der Zuschauer. Kennzeichnend für die Haus-Thriller ist zudem, dass die räumlichen Verhältnisse zumeist in einem ersten Teil etabliert werden, um im anschließenden Hauptteil mit den Einbrechern und den fliehenden Hausbewohnern noch einmal durchlaufen zu werden. Mit diesem Muster von Raum-Etablierung und Nachzeichnung kann die Kenntnis der Zuschauer über die räumlichen Strukturen zur Erwartungslenkung und Spannungserzeugung genutzt werden. In *LE MÉDECIN DU CHÂTEAU* (Pathé, F 1908) etwa wissen die Zuschauer, wenn die Einbrecher ins Wohnzimmer kommen, dass Mutter und Kind im dahinter liegenden Arbeitszimmer Zuflucht gesucht haben, weil sie diese räumliche Anordnung bereits kennen gelernt haben. Ein solches «letztes Zimmer», in dem am Ende die räumlichen Bewegungen von bedrohter, bedrohender und rettender Instanz innerhalb einer Einstellung zusammenfließen, bildete in vielen Haus-Thrillern eine Art Fluchtpunkt der filmischen Gesamtbewegung.³

In diesem Aufsatz soll näher betrachtet werden, wie Benjamin Christensen mit seinem Film *HÆVNENS NAT* (*DIE NACHT DER RACHE*, DK 1916)⁴ einerseits an diese Montagetradition der Haus-Thriller anknüpft, andererseits über das Genre hinausgeht. Zwei Punkte stehen

2 Erwin Panofsky spricht bei diesem Spezifikum des Films von der «Dynamisierung des Raumes» (Panofsky 1993 [1936/1947], 22).

3 Hans J. Wulff spricht in diesem Zusammenhang auch im ideologischen Sinne von einem «innersten Raum» oder einer «letzten Schutzkammer» (Wulff 1992, 111).

4 Hier analysiert wird die auf DVD vorliegende Fassung mit dem englischen Titel *BLIND JUSTICE*.

dabei im Vordergrund: Zum einen soll deutlich werden, wie Christensen das Thema der Raumkonstruktion durch spezifische filmische Inszenierungsweisen bewusst in den Vordergrund rückt, indem er mit den genrespezifischen Erwartungen der Zuschauer an eben diese Raumkonstruktion bricht. Zum anderen soll aufgezeigt werden, wie Christensen die Bewegung durch den filmischen Raum so gestaltet, dass sie von den Zuschauern nicht nur als Bestandteil einer Krimi-Dramaturgie (wie bei Haus-Thrillern üblich), sondern auch aus einer melodramatischen Perspektive erlebt werden kann.

Christensen setzte sich in *HÆVNENS NAT* selbstbewusst als Regisseur in Szene, d.h. als derjenige, der für die filmische Gestaltung verantwortlich zeichnet. Dies war möglich, weil er sich bereits durch seinen ersten Film *DET HEMMELIGHEDSFULDE X* [Das geheimnisvolle X] (DK 1914) den Ruf eines «Künstlers» erworben hatte – und zwar nicht etwa aufgrund einer literarischen Vorlage, sondern allein aufgrund der von ihm vorgenommenen filmischen Gestaltung. So schrieb ein Kritiker im *New York Dramatic Mirror* 1914 über sein Regiedebüt: «viewing the picture you are held in the grasp of a master director's art» (zit.n. Mottram 1988, 112). Ein anderer bezeichnete Christensen als «an artist who can do things with and on the screen the like of which has heretofore been almost unknown» (zit.n. ibid.). Auch Christensen selbst sprach vom Filmregisseur als «Künstler» und plädierte mehrfach für die Personalunion von Regisseur und Drehbuchautor (vgl. Mottram 1988, 111; Tybjerg 1994, 108; Dreyer 1922, 33).

In *HÆVNENS NAT*, Christensens zweitem Film, wurde das Sichtbarmachen des Regisseurs dann zum wesentlichen Bestandteil. Wie auch im Film zuvor verkörperte Christensen selbst die Hauptfigur, war aber in einem zeitgenössischen Programmheft nicht in der Filmrolle, sondern als er selbst im Portrait abgebildet (vgl. Tybjerg 1994, 108). Dem eigentlichen Film ist ein Prolog vorangestellt, in dem Christensen zunächst im Zwischentitel als Autor, Produzent und Hauptdarsteller vorgestellt wird (mit Verweis auf seinen ersten Film) und anschließend an einem Modellhaus bei Vorbereitungen zum Filmdreh zu sehen ist. Christensen knüpft damit an eine bestehende Tradition im europäischen Autorenfilm an: Autothematische Prologe gewährten den Zuschauern oftmals Einblick in filmische Produktionsabläufe und stellten durch die Präsentation von «Filmautoren» bei der Arbeit «künstlerischen Wert» und Produktionsaufwand gleichermaßen demonstrativ zur Schau (vgl. Schweinitz 2003). Während die meisten autothematischen Prologe vom Rest des Films deutlich abgetrennt waren, stellt *HÆVNENS NAT* jedoch eine organische Verbindung zwischen Prolog



1-2

und restlichem Film her. Noch bevor Christensen und seine Hauptdarstellerin Kristine Sanders ins Bild kommen, ist der Prolog weniger als Atelierbesuch, denn als spannender Filmanfang inszeniert. Das Modellhaus wird zwar als solches in einem Zwischentitel eingeführt («A model of Dr. West's villa where the important scenes are enacted»), von ihm sind aber zunächst nur die von innen hell erleuchteten Fenster zu sehen, erst aus größerer Entfernung, dann von Nahem (vgl. Abb. 1). Wenn das Haus schließlich um die eigene Achse rotiert, entsteht beinahe der Eindruck, die Kamera umkreise von oben eine tatsächliche Villa bei Nacht. Damit führt der Prolog bereits in die Stimmung des Films ein, stellt zwei für die spätere Filmerzählung entscheidende Bewegungsprinzipien vor – Annäherung und Umkreisung – und bezieht diese auf das Haus als filmischen Handlungsort.

Jetzt erst kommt Christensen ins Bild, nimmt das Dach des Hauses ab, deutet auf einzelne Bereiche im Haus (Abb. 2) und sieht sich zusammen mit Sanders dessen Grundrissplan an. Die Annäherung an das Modellhaus wird damit gleichsam über die Person des Regisseurs in das Innere des Hauses hinein verlängert und die eingeführten Prinzipien von Annäherung und Umkreisung auch auf dessen räumliche Innenstruktur bezogen. Der Prolog verweist so bereits implizit auf die Tradition der Haus-Thriller und ihre Montageformen der Annäherung und räumlichen Durchdringung eines Hauses. Indem Christensen hier jedoch als Regisseur in Erscheinung tritt und die räumlichen Verhältnisse erklärt, die *im* Film üblicherweise erst durch die Montage konstruiert werden, inszeniert er sich gleichsam als «Herr der Montage», als allwissende filmische Erzählinstanz, die frei darüber verfügen kann, was sie den Zuschauern zeigt und was sie ihnen vorenthält. So bleibt die Aufsicht auf das Modellhaus und eine Einsicht in den Lageplan letztlich nur Christensen und seiner Schauspielerin vorbehalten.

Was er Sanders genau zeigt, worüber sie so lauthals lachen und wozu das Modell dienen soll, bleibt unklar. Die Schauspielerin wird als einzige in den «Plan» des Regisseurs eingeweiht und darf den privilegierten Blick einnehmen, der den Zuschauern verwehrt bleibt.

Wie viel dieser autothematische Prolog bereits mit der Erzählung des Films zu tun hat, wird in den folgenden Einstellungen deutlich. Die Kamera befindet sich nun *innerhalb* eines Hauses, in dem eine Sylvesterfeier stattfindet. (Verwirrenderweise handelt es sich aber noch nicht um die Villa des Dr. West aus dem Prolog; diese taucht erst im zweiten Teil des Films wieder auf.) Mit einer Formulierung, die starke Assoziationen an den Prolog weckt, führt ein Zwischentitel den Außenraum vor der Villa ein: «--- but in the moonlit park a ragged figure crept stealthily towards the lighted windows». Es folgt eine Sequenz von drei relativ kurzen Einstellungen, in denen Christensen als der aus dem Gefängnis entflohene Strong John jeweils von rechts nach links den Bildraum durchquert, bis er am Haus angelangt und dann in dieses eindringt. Der sich annähernde Kamerablick auf das Modellhaus wird so zu einer Montage-Bewegung durch den filmischen Raum, ebenso wie sich der Filmemacher Christensen in die filmische Figur des Einbrechers Strong John verwandelt hat.

Die räumliche Bewegung auf das Haus zu und in das Haus hinein ist selbst hochgradig ambivalent. Einerseits hat sie etwas Bedrohliches: Strong Johns wilder Gesichtsausdruck, seine starke physische Bildpräsenz bilden einen Kontrast zur Inszenierung des bürgerlich-familiären Gemeinschaftsraums im Salon der Villa und passen zum unheilvollen 12-Uhr-Schlag, der Johns Auftritt anzukündigen scheint. Andererseits verkehrt Christensen den Krimi-Aspekt des Films von Anfang an dadurch in sein Gegenteil, dass Strong John ein kleines Baby trägt. Der Eindringling wird so zum Schutzsuchenden, und die filmische Annäherung an das Haus kann aus zwei verschiedenen Perspektiven erlebt werden: aus der Sicht derer, die sich darin aufhalten, oder aus der Sicht des Eindringenden/Ausgeschlossenen. Im ersten Fall erscheint sie als Bedrohung, im zweiten als Suche nach Hilfe und Teilhabe an Gemeinschaft und Gesellschaft. Diese Doppelperspektive bewirkt, dass der Film einerseits auf die Krimi-Tradition der Haus-Thriller aufbauen kann und sich andererseits als (männliches) Melodrama erleben lässt.

Christensen greift nun auf das für die Haus-Thriller konstitutive Muster von Raum-Etablierung und anschließender Nachzeichnung zurück, weicht aber an entscheidender Stelle von der etablierten Raumstruktur ab. Er konstruiert zunächst eine Nachbarschaft von zwei Räumen innerhalb der Villa: einem Stück Korridor und dem Zimmer



3–4

von Ann, von der sich John Hilfe für sein Kind erhofft. Anns Zimmer wird dabei, wieder in der Tradition der Haus-Thriller, als ein letztes Zimmer etabliert, das am Ende einer Reihe von Räumen liegt, selbst aber nicht mehr weiterführt. Wenn Ann sich in der Nacht in diesem Zimmer einschließt und John mit einer Lampe in den dunklen Korridor tritt, können die Zuschauer nur annehmen, dass John versuchen wird, durch diese Tür zu ihr zu dringen.

Im Folgenden bricht Christensen diese etablierte Raumstruktur des Nebeneinander auf: John verlässt den Bildkader eben nicht durch die Tür, sondern links vorne ins Off. Über einen Spiegel im rechten Bildbereich ist zu erkennen, wie er durch eine bisher nicht sichtbare Glastür geht und – wieder nach links – aus der inneren Rahmung des Spiegels hinaustritt. Zum ersten Mal im Film wird damit auch der Raum *außerhalb* der Rahmung, genauer gesagt: hinter der Kamera, sichtbar gemacht und in den Bildraum mit einbezogen.⁵ Ganz ähnlich verfährt die nächste Einstellung: Ann tritt langsam auf die Kamera zu, als habe sie etwas gehört, und schaut rechts hinter die Kamera (Abb. 3), bevor sie abrupt aufschreiend ihre Arme in die Höhe wirft. Während sie panisch versucht, die Zimmertür zu öffnen, fährt die Kamera langsam zurück und erschließt so visuell einen Teil der Hausarchitektur, der bisher verborgen war, weil er *hinter* der Kamera lag.⁶ Erst jetzt wird die vergitterte Glastür sichtbar, die sich zwischen Kamera und Zimmer befindet; John tritt von rechts unten ins Bild und durch die Glastür in Anns Zimmer (Abb. 4).

5 Das Hereinholen des *hors-champ* ins filmische Bild mittels Spiegel war im dänischen Film der Zehner Jahre eine häufig verwendete Bildstrategie; vgl. Bordwell 2010.

6 Ähnlich wie in *HÆVNENS NAT* enthüllt bereits 1911 in *L'ÉPOUVANTE* (Albert Capellani, F) eine Rückfahrt den unter dem Bett liegenden Einbrecher und dramatisiert so die allmähliche Ahnung der Frau *im* Bett, dass sie nicht allein im Zimmer ist.

Die Kamerafahrt enthüllt mithin zwei bislang unbekannte architektonische Details des Hauses: Erstens wird deutlich, dass es in Anns Zimmer überhaupt eine weitere Tür gibt, die mehr oder weniger dort positioniert ist, wo sich die Kamera vorher befunden hatte. Der Raum vor der Glastür, durch den John nun ins Zimmer tritt, muss folglich die ganze Zeit hinter der Kamera und den Zuschauern gelegen haben. Auf ein Publikum, das noch nicht gewohnt war, bei Innenaufnahmen einen filmischen Raum hinter der Kamera zu vermuten,⁷ muss diese Blickfelderweiterung ähnlich überraschend gewirkt haben wie auf Ann, die diesen Raum ebenfalls erst jetzt wahrzunehmen scheint. Zweitens deckt die Kamerafahrt die Möglichkeit auf, vom Korridor bis zur Glastür zu gelangen und Anns Zimmer somit kreisförmig zu umgehen. Dies wird erst durch Bewegungs- und Blickanschlüsse in der Montage deutlich (John verlässt die Rahmung des Spiegels nach links, Ann blickt nach rechts, John betritt die Einstellung von rechts). Auch wenn die Verknüpfung von Einstellungen mittels Bewegungsanschlüssen 1916 nicht ungewöhnlich war, scheint mir hier besonders zu sein, dass sich dieser Anschluss gewissermaßen *im Rücken der Zuschauer* vollzieht, erst sichtbar gemacht durch einen ins Off gerichteten Spiegel und eine Wegfahrt der Kamera. Christensen konnte diese «Anschluss-Montage im Off gezielt als filmischen Überraschungseffekt nutzen, weil der Einbezug des Raums hinter der Kamera bei Innenaufnahmen in dieser Zeit nicht selbstverständlich war und weil der Kamerastandpunkt eher selten als Teil des Handlungsraums genutzt wurde. Aus dem Raum-Suspense der Haus-Thriller wird so ein *räumlicher Überraschungseffekt*, durch den Christensen radikal mit den zeitgenössischen Erwartungen an filmische Konstruktionen von Innenräumen bricht. Der Schock Anns kann sich daher leicht auf die Zuschauer übertragen: Wenn sich der Bewegungsanschluss in deren Rücken vollzieht, dann werden auch sie von Strong John umkreist. Christensens im Prolog begonnene Selbst-Inszenierung als Herrscher über den filmischen Raum wird hier gleichsam *im Film* selbst wirksam. Es ist, als gebe der Regisseur durch die Kamerafahrt einen Teil des zuvor von ihm gehüteten Geheimnisses preis, als erweitere er eigenmächtig den Handlungsraum, um als die fiktionale Figur, die er gleichzeitig verkörpert, selbst in diesen einzudringen.»⁸

7 Vgl. die Diskussion der «Locus-Einstellung» und des Kamerastandortes im frühen Kino in Wulff (1992, 93ff).

8 Zu weiteren Aspekten dieser Rückfahrt vgl. Olsen (1986, 88).



5-8

Ein Vergleich mit einer späteren Sequenz des Films soll die zentrale Bedeutung der filmischen Raumkonstruktion für *HÆVNENS NAT* weiter verdeutlichen. John ist von den Bewohnern des Hauses überwältigt worden und muss zurück ins Gefängnis. Nach einem elliptischen Sprung über 14 Jahren hinweg versucht er abermals, zu Ann zu gelangen – diesmal offenbar mit dem Ziel, sich an ihr zu rächen, weil er glaubt, sie habe ihn damals verraten. Die Zuschauer wissen allerdings, dass dies nicht so war und Ann in der Zwischenzeit fürsorglich Johns Kind großgezogen hat.

Die Situation der vorherigen Sequenz wiederholt sich: Wieder befindet sich Ann in einem verschlossenen Zimmer (diesmal dem Kinderzimmer), wieder versucht John einzudringen (Abb. 5 u. 6). Hinter dem Kinderzimmer befindet sich ein Salon, in den Ann flüchtet (Abb. 7). Erneut wendet John seine Strategie der Umkreisung an: Er umgeht das Kinderzimmer über eine Art Wintergarten und kann so von einer anderen Seite als ursprünglich erwartet in den Salon gelangen. Chri-

stensen dreht die räumliche Organisation der Szene jedoch um 180 Grad und erreicht so einen vollkommen anderen Effekt. Die Türen, durch die John geht, befinden sich diesmal nicht *hinter* der Kamera, sondern sind die ganze Zeit über im Bildhintergrund sichtbar (Abb. 6 u. 7). Johns umkreisende Bewegung, vermittelt durch Bewegungsanschlüsse, spielt sich so nicht mehr überraschend im Rücken der Zuschauer, sondern in der Bildtiefe ab: John verlässt das Bild im Bildhintergrund nach links (Abb. 8) und taucht in einer späteren Einstellung von rechts wieder auf (Abb. 10). Die Möglichkeit dieses «zweiten Weges» wurde diesmal nicht geheim gehalten, sondern bereits zuvor von einer Haushälterin vorgeführt und ist den Zuschauern somit bekannt.⁹ Doch nicht nur die Zuschauer wissen nun um die räumlichen Gegebenheiten, auch Ann hat den gesamten Raum im Blick: Nachdem sie vom Kinderzimmer in den Salon geflüchtet ist, schließt sie wohlweislich die Glastür zum Wintergarten, als erinnere sie sich an die frühere böse Überraschung. Auch das Zusammentreffen der beiden im Salon ist komplementär zur Anfangsszene konstruiert. Anns erschrockener Blick richtet sich diesmal nicht ins Off hinter der Kamera, sondern in die Bildtiefe (Abb. 9); nicht eine Wegfahrt zeigt John, sondern ein Heranschnitt an die Tür zum Wintergarten (Abb. 10). Zwar inszeniert Christensen erneut durch eine Kamerabewegung einen räumlichen Überraschungseffekt, dieser zeigt nun aber Ann und nicht John als überlegen: Wenn der Salon nach dem Heranschnitt auf John wieder in der Totalen erscheint, ist Ann unerwartet verschwunden (Abb. 11), erst ein Kameraschwenk enthüllt, dass sie sich, für John nicht sichtbar, hinter dem Kamin im Bildvordergrund versteckt hält (Abb. 12). Die Gegenüberstellung der beiden Sequenzen innerhalb des Films mutet fast schon wie ein Lehrstück in Montage an: Bei gleicher profilmischer Ausgangssituation führt Christensen zwei unterschiedliche Verfahren

9 Hier muss einschränkend angeführt werden, dass in der hier gesichteten Fassung entscheidende Abschnitte des Films spiegelverkehrt sind, so dass die Raumkonstruktion der Villa an diesen Stellen recht undurchsichtig wird. Da die englischen Zwischentitel an diesen Stellen nicht spiegelverkehrt sind, ist zu vermuten, dass bereits vor dem Erstellen der englischsprachigen Schnittfassung eine Rolle des Films aus Versehen spiegelverkehrt kopiert wurde. In der jetzt vorliegenden Fassung betrifft dies im Wesentlichen eine Sequenz, in der Ann und ihr Mann zusammen alle Räume des Hauses durchlaufen und Versteck spielen. Die Etablierung der Raumstruktur funktioniert auf Ganze gesehen auch in dieser Fassung dennoch: Ab einem gewissen Punkt (sobald der Diener die Lichter in den Korridoren löscht) sind auch hier die Einstellungen wieder richtig, und die Raumstruktur wird so vorgestellt, wie sie dann im Showdown wieder auftaucht.



9-12

filmischer Raumkonstruktion vor und zeigt sich in dieser Sequenz einmal mehr als geschickter Manipulator des filmischen Raums.

Auch bei diesem zweiten Einbruch wird John überwältigt – schlussendlich gar von einem zu Hilfe eilenden Polizisten tödlich verwundet. Gleichzeitig erweist sich in einem Sub-Plot seine Unschuld. In der letzten Einstellung liegt der sterbende John in dem für ihn zuvor unerreichbaren Kinderzimmer, das er in der beschriebenen Sequenz räumlich umkreist hatte. Ann und ihre Familie, zu der auch Johns Kind gehört, sind bei ihm und halten ihm die Hand, jetzt um seine Unschuld wissend. Die Bewegungsformen des Eindringens und Umkreisens finden in diesem versöhnlichen und vollkommen statisch inszenierten Schluss-Tableau ihren Endpunkt. Angesichts dieses Familienidylls erscheinen Johns Einbrüche nicht mehr nur im Lichte der Thriller-Dramaturgie, sondern retrospektiv als Ausdruck eines Sehns nach familiärer Gemeinschaft. An seinem Ende wird der Film noch einmal zum Melodram oder, wie Heide Schlüpmann es nennt, zum «männlichen Trauerspiel» (Schlüpmann 1986, 26).

HÆVNENS NAT ist ein vielschichtiger Film; das komplexe Spiel mit filmischen Räumen erschöpft sich nicht in den hier erläuterten Beispielen. Doch zeigt sich an ihnen bereits, wie durchdacht Christensens Umgang mit dem filmischen Raum war. Vor dem Hintergrund einer dem Publikum vertrauten Tradition der genrebezogenen filmischen Raumdarstellung konnte er mit den Erwartungen der Zuschauer spielen und sich als die dafür verantwortliche Instanz inszenieren. Die Präsenz dieser Instanz wird im Prolog ostentativ in Szene gesetzt, schreibt sich dem Film an bestimmten Stellen aber auch selbst ein. Zudem führt Christensen vor, wie durch eine Genre-Hybridisierung dieselbe räumliche Bewegung unterschiedliche Zuschauerhaltungen provozieren kann. Sein Film ist mithin ein Beispiel für einen reflektierten, selbstbewussten und bisweilen «durchtriebenen» Umgang mit filmischer Montage im europäischen Kino der 1910er Jahre.

Literatur

- Bordwell, David (2010) Nordisk and the Tableau Aesthetic. [<http://www.davidbordwell.net/essays/nordisk.php> (letzter Zugriff am 17.03.2011)].
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press.
- Dreyer, Carl Theodor (1973) New Ideas about the Film: Benjamin Christensen and His Ideas [dän. 1922]. In: *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings about the Film (Om Filmen)*. Hg. v. Donald Skoller. New York: Dutton, S. 21–35.
- Mottram, Ron (1988) *The Danish Cinema Before Dreyer*. Metuchen, NJ/London: Scarecrow.
- Olsen, Jan Ib (1986) Lettura di HÆVNENS NAT (Benjamin Christensen 1915). In: *Schiave bianche allo specchio: le origini del cinema in Scandinavia*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai. Pordenone: Edizione Studio Tesi, S. 85–101.
- Panofsky, Erwin (1993) Stil und Medium im Film [engl. 1936/47]. In: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers und Stil und Medium im Film*. Hg. v. Helga & Ulrich Rauff. Frankfurt a.M./New York: Campus / Paris: Edition de la Fondation Maison des Sciences, S. 17–52.
- Schlüpmann, Heide (1986) Im Gegensinn der Worte. In: *Frauen und Film*, 41, S. 17–31.
- Schweinitz, Jörg (2003) Die rauchende Wanda: Visuelle Prologe im frühen Film. In: *Montage AV* 12,2, S. 103–118.
- Tybjerg, Casper (1994) Schatten vom Meister: Benjamin Christensen in Deutschland. In: *Schwarzer Traum und Weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Film-*

beziehungen. Hg. v. Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen & Jörg Schöning. München: Edition Text und Kritik, S. 105–117.

Wulff, Hans J. (1992) Raum und Handlung: Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths *A WOMAN SCORNE*D. In: *Montage AV* 1,1, S. 91–112.

Montage im Bild

Die Splitscreen bei Brian De Palma

Malte Hagener

*First of all, I am interested in the medium
of film itself, and I am constantly standing
outside and making people aware that
they are always watching a film.*

Brian De Palma (zit.n. Rubinstein 1973)

Montage ist ein vielgestaltiges Ding. Die Filmtheorie hat sich vor allem für die zahlreichen Spielarten traditioneller Montage interessiert, in der heterogenes Material (Einstellungen) in zeitlicher Sukzession angeordnet (geschnitten) wird. Darüber hinaus gibt es verschiedene Formen simultaner Montage, etwa die transversale Montage zwischen unterschiedlichen Bildschirmen in der Videoinstallation (Farocki 2002), die Montage im Bild durch Tiefeninszenierung (Bazin 2004; Bordwell 1997, 158–271), die bildinterne Montage durch intradiegetische Monitore (Chisholm 1989) oder die Splitscreen, in der mehrere sichtbar geteilte Bilder in einem Gesamtbild zusammengefasst werden.

Die zentrale Frage für das Verständnis der Splitscreen besteht im Verhältnis der Teilbilder untereinander, weil der kategoriale Rahmen des Gesamtbildes deren Relation nahelegt. Ansonsten wäre die Kombination mehrerer Teilbilder innerhalb eines größeren Rahmens gänzlich unsinnig oder willkürlich – dies gilt natürlich auch für unbewegte Bilder und ist deshalb in der Kunstgeschichte bekannt:

Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt. [...] Bilder – wie immer sie sich auch ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten (Boehm 1994, 29f).

Lange Zeit wurde die Splitscreen verstanden als Überführung von diegetischer Simultaneität in das optische Nebeneinander des geteilten Gesamtrahmens, also als eine Spielart der simultanen Montage mit dem klassisch zu nennenden Fall des Telefonats (vgl. Wulff 1991a; 1991b). In den vergangenen 20 Jahren hat sich jedoch das Spielfeld der Splitscreen ausdifferenziert, so dass sie inzwischen viele weitere Einsatzgebiete kennt. Insofern ist dieser Beitrag auch als Aufruf zur theoretisch differenzierten Betrachtung der Splitscreen zu verstehen, in der die unterschiedlichen Teilbilder auf vielfache Weise zusammenhängen und nicht länger ausschließlich als eine Remediation der Parallelmontage aufgefasst werden können.

Als Beispiel dazu sollen zwei Szenen aus Filmen von Brian De Palma dienen, der wie kein anderer Regisseur in fast allen seinen Filmen die Splitscreen eingesetzt hat. Zu erkennen ist dabei eine Entwicklung von hierarchischen Blickpyramiden in den Filmen der 1970er Jahre, in der eine auktoriale Perspektive aufscheint, die sich nicht diegetisch lokalisieren lässt, zu solchen Konstruktionen, die eher mentalen Strukturen nachgebildet sind und sich in der Rezeption in unterschiedliche Perspektiven auffalten. Dies ließe sich in Beziehung setzen zu einer filmtheoretischen Ablösung solcher Konzepte wie «Suture» oder «to-be-looked-at-ness» in den 1970er Jahren durch Vorstellungsräume, Virtualität und mentale Bilder; diese Tendenz, denn mehr kann mit einer solch beschränkten Untersuchung nicht geleistet werden, soll anhand zweier exemplarischer Beispiele aufgezeigt werden.

Brian De Palma und die drei Ebenen der Splitscreen

In den Filmen von Brian De Palma erfüllt die Splitscreen eine dreifache Funktion, die sich über die hier noch schematisch gesetzte Einteilung von klassischem Kino, Autorenfilm und Avantgarde beschreiben lässt. Zunächst einmal ist sie ein Gestaltungsmerkmal wie andere filmische Techniken auch: «I think split-screen is just an element of film grammar, like close-ups, or pans, or tracking shots» (De Palma, zit. in Coates 1975, o.P.). In dieser Beziehung lässt sie sich, auch wenn sie eine auffällige Technik ist, in die *découpage classique* integrieren, wobei das Nach-

einander der klassischen Montage aufgelöst wird in das Nebeneinander der Splitscreen. Auf dieser Ebene bedient sich De Palma konsequent der Mechanismen des populären Kinos, dem es um die Anleitung, Steuerung und Lenkung des Publikums geht (durch oftmals barockkomplexe Bild- und Tonanordnungen). Zweitens ist die Splitscreen bei De Palma auch eine Form der auktorialen Signatur wie Hitchcocks Cameo-Auftritte, Minnellis unsichtbare Montage oder Ophüls' Kamerafahrten. Und drittens ist die Splitscreen auch ein Instrument der filmischen Erkenntnis, weil ihre grafische Konfiguration die Frage der Beziehung zwischen einzelnen Einstellungen, die in der Montagetheorie verhandelt wird, von der Sukzession in die Kontiguität überführt. In Anlehnung an die Systemtheorie könnte man diese Figur als «Wiedereintritt der Form in die Form» (*re-entry*) bezeichnen (vgl. Luhmann 1984, 640ff; 1995, 474f), weil die grundsätzliche Frage nach der Grenze der Einstellung in zeitlicher (Länge, Schnitte, Anschlüsse) wie räumlicher (*Mise en scène*, Bewegung) Hinsicht im Bild selbst wiederkehrt. Auf ähnliche Weise, wenn auch nicht in systemtheoretischen Begriffen, hat Eyal Peretz das Werk von De Palma charakterisiert als eines, das um die für das Kino konstitutive Frage der Rahmung kreist, den Effekt der Einführung einer eigentlich dem Bild vorausgehenden Fragestellung («Wie kadrieren?», «Wann und wie schneiden?») in den Film selbst:

For what is the split introduced into the frame, into the heart of the cinematic image, if not the cutting separation that usually takes place between successive images or frames, in an edit for example, and that is thus understood as external to each of the frames, limiting them but not affecting their interiors? (Peretz 2008, 120).

In diesem dreifachen Sinne verbindet und überbrückt das Werk De Palmas klassisches Kino, Autorenfilm und Avantgarde, wobei die Splitscreen zugleich als ästhetisches Gestaltungselement, auktoriale Signatur und filmisches Erkenntnismittel figuriert: «This 'split cinema' – part identification, part distancing – is a product of De Palma's modernist sensibility and his effort to synthesize commercial projects with his avant-garde work in the 1960s» (Knapp 2003, xiii). Das Kino von De Palma kann somit – darin ähnelt es den Filmen Alfred Hitchcocks und Fritz Langs – zugleich als Genrekino verstanden werden wie als *cinéma pur*, das immer auch die Bedingungen der Möglichkeit von Film selbst reflektiert (Elsaesser 2006).

Was diese drei, hier noch schematisch getrennten Filmformen angeht, so erlaubt eine der zentralen Fragestellungen des Kinos eine Eng-

führung: das Sehen und Gesehen-Werden. Jede filmische Einstellung impliziert eine Betrachterposition, von der aus wir sehen (vgl. Branigan 1984, *passim*) – im klassischen Kino ist dies entweder eine Figur im Film als Stellvertreter des Zuschauers oder eine allwissende und kommunikative Erzähler; der Autorenfilm legt die Perspektive des Künstlers nahe; und die Avantgarde operiert von einer abstrahierten Position der Reflektion aus. Die Splitscreen mit ihrer Simultaneität und Kontinuität zweier Einstellungen ist dabei wie keine andere filmische Technik (auch nicht der *eyeline match*) in der Lage, diese Positionen nicht nur theoretisch abstrakt, sondern auch praktisch im Film selbst zu verdeutlichen: Als Zuschauer können wir gleichzeitig sehen, *dass* jemand sieht und *was* jemand sieht. Damit gilt es, für die Zuschauerposition auch Selbst- und Fremdreferenz auseinander zu halten, also das eigene Beobachten von dem anderer Personen konzeptuell zu unterscheiden.

Verdoppelung und Trennung: Re-Mediation der klassischen Montage

Brian De Palmas Mainstream-Durchbruch *SISTERS* (USA 1974) verwendet das Motiv der Trennung und Multiplikation, das für die Splitscreen konstitutiv ist, nicht nur grafisch, sondern auch thematisch, als Erzählelement. Die Verdoppelung der Hauptfigur in Dominique und Danielle Breton (Margot Kidder), siamesische Zwillinge, von denen einer bei der Trennungsoperation starb und der andere nun schizophren beide verkörpert, greift dieses Strukturprinzip auf: Ein Ganzes wird in zwei Hälften geteilt, die aber aufeinander bezogen bleiben und somit untrennbar zusammen hängen. Bedeutung entsteht erst durch das In-Beziehung-Setzen der Teile, geht also aus einem mentalen Akt der Montage hervor, wenn zwei benachbarte Einheiten (Personen beziehungsweise Bilder) in Relation gesetzt werden. *SISTERS* enthält zwei längere Splitscreen-Sequenzen im ersten Teil des Films. Die erste zeigt die unmittelbaren Folgen des Mordes an Philip Woode (Lisle Wilson) aus zwei Perspektiven: Im rechten Teilbild schleppt sich der tödlich verwundete Philip zum Fenster und schreibt mit seinem eigenen Blut «Help» an die Fensterscheibe, was Grace Collier (Jennifer Salt) im linken Teilbild vom Haus gegenüber beobachtet (Abb. 1). Diese Bildgestaltung lässt sich auf drei Ebenen verstehen: Zum ersten ahmt die Perspektive die Schuss/Gegenschuss-Logik der klassischen Kontinuitätsmontage nach, nur dass das Nacheinander der beiden Einstellungen in das Nebeneinander der Splitscreen überführt ist. Zum zweiten wird die Simultaneität der beiden Teilbilder in den Vordergrund ge-

rückt, denn in der direkten Gegenüberstellung lassen sich Aktionen und Reaktionen gleichzeitig aus zwei Blickwinkeln beobachten. Und drittens verdeutlicht die grafische Gestaltung unterschiedliche optische Perspektiven von Innen und Außen, wie dies eine traditionelle Montage gerade nicht vermag. Damit unterstreicht diese hochgradig symmetrisch angelegte Konstruktion auch die Reversibilität der Beobachterstandpunkte: Wer beobachten kann, kann auch beobachtet werden, und der Film vermag dieses wechselseitige Verhältnis abzubilden. Die Schnittstelle dieser visuellen Anordnung ist die Fensterscheibe, die einerseits Durchblick gestattet und Sichtbarkeit herstellt, andererseits aber auch trennt und Kontakt unmöglich macht – ähnlich wie die Leinwand im Kino. Indem Philip auf dieser Scheibe um Hilfe bittet, wird das Fenster nicht nur zum Umschlagplatz zweier unterschiedlicher Räume und Blicke, sondern auch zur Allegorie einer semi-permeablen Leinwand, die den intradiegetischen Beobachter (hier: Grace) zum Handeln auffordert. Die dramatische Konstellation verwandelt Beobachter in Agierende (als potenzielle Retter) und Handelnde in Beobachter (als zu Rettende). Der Filmzuschauer befindet sich im Verhältnis dazu außen; er ist nicht direkt in diese Blickanordnung eingebunden, sondern verharrt in einer Beobachterposition zweiter Ordnung. Diese Struktur ist also einerseits komplex, wird aber andererseits dadurch vereinfacht, dass beide Teilbilder grafisch wie in der Handlungslogik komplett aufeinander ausgerichtet sind und so ein in sich geschlossenes Ensemble bilden, aus dem der Filmzuschauer ausgeschlossen ist. Dies zeigt sich vor allem an der grafisch ähnlichen Komposition der Teilbilder mit einer angeschnittenen Rückenansicht links vorne, das Fenster mit einer kleinen Figur zentral in der Dis-



1 SISTERS (USA
1974)

tanz als Bildmittelpunkt und einer leichten Unter- bzw. Aufsicht zur Unterscheidung beider Orte. Es ist die (räumliche wie zeitliche) Geschlossenheit der Handlung, die nur auf sich selbst zurückverweist und damit Komplexität zu reduzieren vermag.

Das zweite Beispiel aus *SISTERS* macht noch deutlicher, dass das Prinzip hier an eine diegetische Gegenwart gebunden und auf die nahe Zukunft der Narration ausgerichtet ist: Nach einer kurzen zwischengeschalteten Szene entfaltet sich der zweite Abschnitt der Split-screen-Szene als eine wahre *tour de force*, in der im rechten Teilbild die ankommenden Polizisten mit Collier streiten und dann zur Wohnung gehen, während gleichzeitig im linken Teilbild die frenetischen Aufräumarbeiten der Mordspuren gezeigt werden (Abb. 2). Dies entspricht in der Struktur einer klassischen Parallelmontage, weil die beiden Handlungen auf ein gemeinsames Ziel ausgerichtet werden: Gelingt es, alle Spuren zu tilgen, bevor die Polizei die Wohnung erreicht? Es wird Spannung erzeugt im Hitchcock'schen Sinne von Suspense: Nur die Zuschauer haben Zugang zu allen Informationen, so dass die Spannung aus dem Wissensvorsprung gegenüber den Charakteren entsteht. In *SISTERS* ist das diegetische Universum hermetisch von der Welt der Zuschauer abgeschlossen. Problemlos ließe sich diese Split-screen – wie auch im ersten Beispiel – in eine herkömmliche Montage auflösen. Entscheidend ist, dass die Erzählung in einer filmischen Gegenwart stattfindet, in der zwei tatsächliche Räume und Bewegungen zueinander in Beziehung gesetzt werden, die gleichzeitig vorhanden sind und deren Kontiguität klar etabliert wurde. In diesem Sinne ließe sich diese Variante auch als Bewegungsbild im Anschluss an Deleuze verstehen: Die Zeit ist linear, äußerlich und verläuft regelmäßig in eine

2 SISTERS



Richtung, die Handlungen sind als Reaktionen auf klar gegebene Situationen zu verstehen, die aktuell und eben nicht virtuell vorhanden sind (vgl. Deleuze 1989).

Wessen Flashback?

Zeit und Raum aus den Fugen

Fünfundzwanzig Jahre nach *SISTERS* entsteht *SNAKE EYES* (USA 1998), der typische Motive aus De Palma-Filmen bündelt: komplexe Beobachtungssituationen, Verdoppelungen und Schichtungen, Dialektik von Subjektivität und Objektivität, diesmal aber fokussiert auf das Prinzip der Echtzeit, das Ende der 90er Jahre auch in anderen Splitscreen-Experimenten wie in *TIMECODE* (Mike Figgis, USA 2000), *D-DAG* (Lars von Trier/Thomas Vinterberg et al., DK 2000, Fernsehfilm) und in der TV-Serie 24 (Joel Surnow/Robert Cochran, USA [Fox] 2001–2010) Verwendung fand.

Im Zentrum von *SNAKE EYES*, der komplett in der Sportarena von Atlantic City spielt, steht der Mordanschlag auf den US-Verteidigungsminister Charles Kirkland (Joel Fabiani) während eines Boxkampfes; der Film zeigt die darauf folgenden Ereignisse beinahe in Realzeit. Die narrative Struktur entfaltet sich um drei Flashbacks, die alle die gleiche Zeitspanne zum Inhalt haben, nämlich die Momente vor und nach dem Anschlag.¹ Aber hier endet dann auch schon die Ähnlichkeit mit *RASHOMON* (Akira Kurosawa, Japan 1950): Ging es dort noch um die Relativität von Wahrheit, so geht es hier um den radikalen Konstruktivismus, in dem Beobachterpositionen austauschbar werden und erst der Akt der Beobachtung selbst die Wirklichkeit erschafft.

Die einzig «echte» (also nicht intradiegetisch über Monitore oder Leinwände erzeugte) Splitscreen findet sich in der Mitte des Films und markiert den dramaturgischen Wendepunkt des Films, wenn der Protagonist Rick Santoro (Nicholas Cage) herausfindet, dass sein alter Freund Kevin Dunne (Gary Sinise) hinter dem Attentat steckt. Die Splitscreen setzt ein innerhalb eines Flashbacks, der zunächst als Julia Costellos (Carla Gugino) Erinnerung an den Anschlag gerahmt ist, dann jedoch über das Wissen der Figur hinaus geht. Dies ist insofern interessant, als die noch aus dem frühen Kino stammende Konvention fortbesteht, in einem Teilbild die Figur zu zeigen, die sich erinnert, im anderen den Inhalt ihrer Erinnerung (vgl. dazu Olsson 2004; Wulff

1 Schon in einer frühen Regiearbeit Brian de Palmas, in *MURDER À LA MODE* (USA 1967), wird eine Geschichte aus drei verschiedenen Perspektiven erzählt.

3 SNAKE EYES (USA 1998)



1991a); diese Struktur wird hier jedoch bewusst unterlaufen. Schon die Momente vor der Splitscreen sind entscheidend für die Einordnung, so dass die Analyse schon vorher einsetzen muss. Die Rückblende beginnt auf herkömmliche Weise (also ohne Splitscreen), als Costello ihre Erinnerung an den Anschlag zu schildern beginnt. Es ist keine Voice-over zu hören, man sieht Bilder, die klar als Vergangenheit markiert sind, weil der Rahmen eindeutig gesetzt ist und der Flashback zum dritten Mal dieselbe Situation umkreist, ehe Santoro (aus dem Off) ungläubig ausruft: «Hold it, hold it! Stop right there!», und das Bild, das ja eigentlich die subjektive Sicht von Costello zeigt (ihre Erinnerung), einfriert, also zum *freeze frame* gerinnt. Die Gewissheit, dass dies Costellos Erinnerungsbilder sind, gerät hier erstmals ins Wanken, da offenbar Santoro von außen in der Lage ist, Costellos mentale Bilder anzuhalten – der Flashback ist also nicht länger der Bewusstseinsinhalt einer Figur, der uns als Zuschauern zugänglich gemacht wird. Es könnte sich genauso um Santoros Imagination wie um Bilder in einem extern fokalisierten Zwischenstadium handeln.

Diese ontologische Unsicherheit potenziert sich in der nun folgenden Splitscreen, deren Montage nicht mehr erkennen lässt, wo der enunziative Ort der Hervorbringung der Bilder ist. Nach einer kurzen Diskussion mit Costello in der diegetischen Gegenwart (also außerhalb der Rückblende) legt eine Überblendung von Santoro auf den fortgesetzten Flashback nahe, dass wir nunmehr in sein Bewusstsein eintauchen. Man sieht zunächst den Schützen und Dunne gemeinsam bei der Vorbereitung in einer Szene, bei der weder Costello noch Santoro Zeuge waren; es handelt sich also um eine gedankliche Vorstellung, die keiner Figur mehr klar zugeordnet werden kann. Als Dunne im linken Teilbild sein Fernglas hebt und Costello erblickt (Abb. 3), fährt mit einer Schiebeleiste die Splitscreen ins Bild, womit die Vermutung nahe liegt, wir würden nun seine visuelle Perspektive teilen. Doch



4 SNAKE EYES

auch diese These muss sofort wieder verworfen werden, wenn nach Dunnes Kommando, mit der Aktion zu beginnen, das rechte Teilbild bei Costello und ihrem Gespräch mit dem Minister bleibt, dort aber Details zeigt (Dokumente, die sie übergibt), die Dunne unmöglich sehen kann. Im linken Teilbild sind derweil Einstellungen zu sehen, die das bis dahin erworbene Wissen der Zuschauer über die Gesamtsituation aktivieren, also den Boxkampf, Santoros Handlungen und jenen Zuschauer, der mit seinem Zwischenruf «Here comes the pain!» dem Schützen ein Signal erteilt. Dieser Flashback gibt keinen einheitlichen Rahmen mehr vor, der einen unmittelbaren Zusammenhang stiften würde, sondern es müssen vielfältige Wissensbestände und subjektive Perspektiven kombiniert werden, um die Szene semantisch aufzuschlüsseln. Nur vor dem Hintergrund der Informationen, die im Laufe des Films verteilt wurden, ist diese Sequenz verständlich, weil erst das komplexe Wissen um die vielfältigen Aspekte der Situation, die in immer neuen Flashbacks immer wieder anders mit Bedeutung versehen werden, das Verständnis ermöglicht. Schließlich endet die Sequenz mit einer Splitscreen des Attentäters, der direkt nach dem von ihm abgegebenen Schüssen seinerseits von Dunne erschossen wird, um diesen Mitwisser zu beseitigen (Abb. 4).

Es handelt sich also um einen Flashback, der mehrere Perspektiven kombiniert und dies auch durch seine Gestaltung als Splitscreen offenlegt. Während in *SISTERS* die Splitscreen noch in Dienst genommen wurde von der stetig nach vorne drängenden Logik des (post-) klassischen Films, der in der Gegenwart verankert ist, aber durch einen gemeinsamen Zielpunkt beide Teilbilder auf die Zukunft ausrichtet, so verkompliziert die Montage in *SNAKE EYES* einen Flashback, ist also in die Vergangenheit gerichtet und zunächst an das Bewusstsein von Personen gebunden, die sich erinnern und diese Erinnerungen schildern. Tatsächlich lassen sich die Einstellungen in der Gesamtheit jedoch we-

der einer einzelnen Figur zuordnen noch einem privilegierten Augenzeugen, weil sich Bekanntes und Neues, bereits Gesehenes und anders Wahrgenommenes mischen. War im ersten Beispiel die Zeit noch klar der unidirektional verlaufenden Handlung (von der Gegenwart in die Zukunft) untergeordnet, so wird nun die Realität der äußeren Welt zu einem stetig reorganisierbaren Verschiebebahnhof. Die Vergangenheit ist nicht länger das, was sich im Film bereits ereignet hat, sondern sie ist flexibel und modular immer wieder zugänglich für neue Deutungen, somit auch potenziell unabgeschlossen (Deleuze 1991, *passim*).

Fazit

In *SISTERS* ist die Splitscreen noch gänzlich an das Sehen gebunden – es geht um Sichtbarkeit und die Perspektivität der visuellen Wahrnehmung –, während die Splitscreen-Montage in *SNAKE EYES* viel stärker einem Denk- oder Argumentationsvorgang ähnelt. Um diese Abfolge an Bildern zu verstehen, muss man nicht nur die Vergangenheit der Handlung, sondern auch die unterschiedlichen und zum Teil widersprüchlichen Wahrheitsansprüche und Sichtweisen der Figuren im Kopf haben. Schon an diesem beschränkten Beispiel zeigt sich, dass die Splitscreen keineswegs funktional reduziert werden kann auf die Darstellung von Simultaneität, sondern dass sie mehrdimensional und multifunktional ist. Erst die detaillierte Analyse des Verfahrens im Kontext des gesamten Films – seiner Narration und des je spezifischen Einsatzes ästhetischer Strategien – zeigt, dass die Splitscreen in Bezug auf die Zeitstruktur völlig unterschiedliche Ebenen bedient. In *SISTERS* ist sie ausgerichtet auf die Simultaneität zweier Handlungslinien, die durch ein gemeinsames Ziel in der Zukunft aneinander gebunden sind. In *SNAKE EYES* dagegen ist die Splitscreen an eine Flashback-Struktur gekoppelt, die aber die Vergangenheit als wandelbar, offen und abhängig vom Beobachterstandpunkt zeigt.

In beiden Beispielen jedoch gestattet der spezifische Einsatz, die Splitscreen sowohl als Stilmittel innerhalb einer (post-)klassischen *Dé-coupage* anzusehen, als auktoriale Signatur wie auch als Mittel der Selbstreflexion. Es bieten sich also eine ganze Reihe unterschiedlicher Fundamente an, um die Beziehungen der Bilder untereinander zu konzeptualisieren. Diese sind nicht in jedem Fall vereinbar, so dass es auch unterschiedliche kategoriale Rahmen geben kann, die sich widersprechen mögen, aber dadurch auch eine größere Polysemie erzeugen, die ja für den postklassischen Film insgesamt charakteristisch ist. Dies wäre – neben der medialen Konvergenz und der Proliferation

von gerahmten Ansichten (im Sinne von grafischen Windows-Schnittstellen) – ein weiterer möglicher Erklärungsansatz für die Verbreitung der Splitscreen, die sich in den letzten 15 Jahren von einem verhältnismäßig seltenen Stilmittel, das an die Simultaneität gebunden ist, zu einem konventionellen Bestandteil der ästhetischen Oberfläche von Film und Fernsehen entwickelt hat, das eine Vielzahl von unterschiedlichen Funktionen erfüllen kann.

Literatur

- Bazin, André (2004) Die Entwicklung der Filmsprache. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 90–109.
- Boehm, Gottfried (1994) Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders.: *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 11–38.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Amsterdam [...]: Mouton.
- Chisholm, Brad (1989) On-Screen Screens. In: *Journal of Film and Video* 41,2, S. 15–24.
- Coates, John (1975) The Making of THE PHANTOM OF THE PARADISE. An Interview with Brian de Palma. In: *Filmmakers Newsletter*, Februar; online: <http://www.briandepalma.net/phantom/phtmint.htm> (25.7.2007).
- Deleuze, Gilles (1989) *Kino 1: Das Bewegungs-Bild* [frz. 1983]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1991) *Kino 2: Das Zeit-Bild* [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas (2006) Zu groß und zu nah: Alfred Hitchcock und Fritz Lang. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner & Thomas Meder unter Mitarb. v. Fabienne Liptay. München: Edition Text und Kritik, S. 454–478.
- Farocki, Harun (2002) Influences transversales. In: *Trafic*, 43, S. 19–24.
- Knapp, Laurence F. (2003) Introduction. In: Ders. (Hg.): *Brian de Palma. Interviews*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, S. vii–xvi.
- Luhmann, Niklas (1984) *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Olsson, Jan (2004) Framing Silent Calls: Coming to Cinematographic Terms with Telephony. In: *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Hg. v. John Fullerton & Jan Olsson. Rom: John Libbey, S. 157–192.

- Peretz, Eyal (2008) *Becoming Visionary. Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*. Stanford: Stanford University Press.
- Rubinstein, Richard (1973) The Making of SISTERS: An Interview with Brian de Palma. In: *Filmmakers Newsletter*, September; online: <http://www.brian-depalma.net/sisters/sisint.htm> (23.7.2007).
- Wulff, Hans J. (1991a) Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes. In: *Kodikas/Code* 14,3–4, S. 281–290.
- (1991b) Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmischer Form und filmischem Telefonat. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hg. v. Bernhard Debatin & Hans J. Wulff. Berlin: Spiess, S. 127–165.

Assoziative Montage und das ästhetische System von STAY

Barbara Flückiger

Marc Forsters wenig beachteter Film STAY (USA 2005) lässt sich einem Phänomen zuordnen, das in den letzten Jahren in der theoretischen Debatte zunehmende Aufmerksamkeit erfahren hat. Er rechnet zu den komplexen Erzählformen, die Warren Buckland (2009) als «Puzzle Films» und Thomas Elsaesser (2009) als «Mind-Game Film» beschrieben haben.¹ Es ist dies eine Gruppe von Filmen mit unterschiedlichen narrativen Mustern, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie den Zuschauer herausfordern, ein Rätsel zu lösen, das auf mehreren Ebenen angesiedelt sein kann. Über die zeitgenössische Tendenz hinaus sind diese Filme zumindest teilweise dem Komplex «unzuverlässiges Erzählen» zuzuordnen (vgl. Blaser et al. 2007; Hartmann 2007; Flückiger 2007). Sie greifen damit ein seit einigen Jahrzehnten im Arthouse-Kino zu beobachtendes Muster auf, das mit den etablierten Regeln fiktionaler Narration zu brechen scheint und mit der Erwartungshaltung der Rezipienten spielt oder sie sogar gezielt unterwandert. Einige von ihnen nehmen eine radikal subjektive Perspektive ein, die sie darüber hinaus nicht mit den üblichen Enunziationsmarkierungen kennzeichnen. Öfter ist diese subjektive Perspektive an einen Protagonisten gebunden, dessen psychisches Erleben deutlich von der Norm abweicht, wobei – wie Elsaesser (2009, 26f) anmerkt – jeglicher Bezugsrahmen zu einer wie auch immer gearteten «Normalität» nicht nur fehlt, sondern selbst dann konsequent noch verweigert wird, wenn die psychische Dysfunktion enthüllt ist.

1 Es sind inzwischen einige Publikationen erschienen, die sich diesem Phänomen widmen, so neben Buckland und Elsaesser Bordwell 2002 u. 2006; Branigan 2002; Staiger 2006; Wilson 2006; Cameron 2008; Mundhenke 2008.

Strukturell sind die erwähnten Filme durch deutlich nichtlineare Erzählmuster gestaltet. Schon früher hat David Bordwell (2006) dafür den Begriff «Network Narratives» vorgeschlagen, die er typologisch weiter ausdifferenziert in «Converging Fates» wie Robert Altmans NASHVILLE (USA 1975) und A WEDDING (USA 1978) oder «Puzzle Films»² wie THE GAME (David Fincher, USA 1997), MEMENTO (Christopher Nolan, USA 2000) und THE OTHERS (Alejandro Amenábar, USA 2008) oder schließlich «Forking Path»-Narrationen – so LOLA RENNT (Tom Tykwer, D 1998), PRZYPADK (DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE, Krzysztof Kieslowski, Polen 1981), SLIDING DOORS (Peter Howitt, GB/USA 1998) – um nur die wichtigsten Typen zu erwähnen, die Bordwell herausarbeitet und deren Genealogie aus dem europäischen Arthouse-Kino er betont. Aus der strukturellen Anordnung mit mehreren Erzählsträngen ist eine Figurenkonzeption zu begreifen, die als Gegenpol zur subjektiven Perspektive mit einem einzelnen Fokus der Narration zu verstehen ist, nämlich die «pluralen Figurenkonstellationen» (Tröhler 2007), die schon im Querschnittfilm der 1920er Jahre zu beobachten sind.

In den bisherigen theoretischen und analytischen Abhandlungen dieser komplexen Filme dominieren narratologische und/oder kognitivistische Ansätze, welche hauptsächlich die narrative Perspektivierung und strukturelle Anordnung sowie deren hypothetischen Verarbeitungsprozess durch den Rezipienten in den Fokus nehmen. Hingegen sind die spezifischen formal-ästhetischen Strategien bisher kaum untersucht worden.³ Diese Strategien sind unmittelbar mit Montagekonzeptionen verbunden, denn klassische Verfahren des Continuity-Systems greifen entweder nur bedingt oder erfahren eine deutliche Transformation, wenn nichtlineare Systeme und interne oder multiple Fokalisierungen im Spiel sind. Beide verlangen nach assoziativen Verknüpfungen, die den logisch-kausalen Raum- und Zeitgefügen eine gedankliche Alternative gegenüberstellen.

STAY nun steht im Zentrum dieses Essays, weil er solche assoziativen Montageformen und formal-ästhetische Mittel besonders innovativ einsetzt, die sich der reinen interpretatorischen Reduktion verweigern und stattdessen vielmehr die sensorische oder affektive Dimension des Filmerlebens in den Vordergrund stellen. So lässt sich die Montage nicht als ein isoliertes Verfahren der Bedeutungskonstruktion verstehen,

2 Bordwells «Puzzle Films» entsprechen am ehesten den «Mind-Game»-Filmen in Elsaessers Konzeption.

3 Eine Ausnahme ist beispielsweise der Text von Michael Wedel (2009) zu Tom Tykwers LOLA RENNT, der sich mit Henri Lefebvres Ansatz der *rhythm analysis* mit der Funktion des Rhythmus beschäftigt.

sondern ist eingebettet in ein ästhetisches Feld figurativer Transformation des profilmischen, rational zu erfassenden Raums und der Zeit. Es gilt also, einerseits die ästhetischen Aspekte der assoziativen Montage im Ensemble stilistischer Eigenheiten zu analysieren und andererseits deren Funktion für den Rezeptionsprozess herauszuarbeiten.

Übergänge und Formenkreise

Der Film beginnt mit einer überaus enigmatischen Fahrt: der Asphalt mit seinen Markierungen rauscht dunkel und unscharf dahin, die Kamera dreht sich mehrfach, es ist eine Radkappe zu sehen, Funken stieben auf, Lichter ziehen dahin, am Ende kommt das Bild zum Stillstand; wir sehen einen Pfeiler der Brooklyn-Bridge von unten. Wenig eindeutig sind auch die akustischen Informationen, das rhythmisch schleifende Geräusch eines platten Reifens auf Asphalt, ein Knall, Metall auf Metall, Rauschen, Stille. Alles deutet auf einen Unfall infolge eines Reifenschadens hin. Die Einstellung lässt sich als Point-of-View-Shot aus der Perspektive des Reifens verstehen.

In der folgenden Sequenz geht ein junger Mann – namens Henry, wie wir später erfahren werden – auf der nächtlichen Straße inmitten von unscharfen Lichtern auf die Kamera zu, sein Gesicht transformiert sich kaum merklich mittels eines raschen Morphs in ein anderes Gesicht und löst sich in einer eigenartigen Schraubbewegung vom sich transformierenden Hintergrund eines Schlafzimmers.

Mit diesen wenigen Elementen ist ein ästhetisches System etabliert, das sich durch den ganzen Film ziehen wird, punktuell erweitert und angereichert. Eines seiner wesentlichen Elemente ist die fließende Transformation, die anstelle von harten Schnitten Sequenzen und Schauplätze miteinander verbindet. Es ist dies eine Form der Montage, die in scharfer Opposition zu Sergej Eisensteins Postulat des konflikthaften Zusammenpralls einander entgegengesetzter visueller Kontraste steht, indem sie die Unterschiede zwischen Segmenten überwindet und assoziative Verbindungen herstellt. Mit ihren fließenden Verwebungen unterschiedlicher Räume gehen diese Transformationen über die traditionell etablierten, als transparentes System ausgelegten Konventionen des Continuity-Prinzips hinaus. Im Widerspruch dazu führen Achsensprünge innerhalb der Szenen wie Synkopen zu markanten Zäsuren dieses stetig wirkenden Bilderflusses und rauhen die Wahrnehmung beträchtlich auf.

Es wäre verfehlt, diesen Typus von Montage voreilig als charakteristisch für die Elastizität digitaler Bildprozessierung zu identifizieren und das Morphing als technisches Werkzeug zu isolieren, das einen sol-

chen Umgang mit der Montage erst ermöglicht.⁴ Ähnliche Übergänge mit analogen Mitteln sind ohne weiteres möglich – man denke an Dziga Vertovs *ELOVEK S KINOAPPARATOM* (DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929), Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927), an Maya Derens *AT LAND* (USA 1944), an Max Ophüls' *LOLA MONTÈS* (F/D 1955) oder einige Verknüpfungen in Robert Altmans *IMAGES* (USA 1972), die hier nicht weiter thematisiert, sondern lediglich als Belege dafür dienen sollen, dass nicht die Technik an sich neue Formen bedingt, sondern dass neue Formen in erster Linie konzeptuelle Hervorbringungen sind, die sich allenfalls einer Technik bedienen.

In einer persönlichen Korrespondenz beschrieb der Visual Effects Supervisor Kevin Tod Haug die Grundidee der assoziativen Übergänge in *STAY* folgendermaßen:

We used a three-second rule for most of the transitions: the idea was since the human brain tends to store memories in indivisible three-second «chunks» we wanted the transitions to become short distinct memories of their own and not become attached to the scenes on either side by being too short or become their own little scenes by being too long.⁵

Ob die neuropsychologische Annahme einer Zeitverarbeitung in Chunks zutrifft oder nicht, ist umstritten, soll aber hier nicht Thema sein. Wesentlich wichtiger ist die Idee einer Kopräsenz von Räumen und Zeiten, die sich in diesen Übergängen ausdrückt und ein enges Geflecht eines annähernd ununterbrochen erscheinenden Wahrnehmungsstroms hervorbringt, das sich den üblichen Verknüpfungsregeln entzieht.

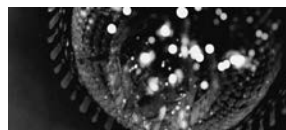
Im ganzen Film lassen sich rund zwei Dutzend solcher Transitionen eindeutig ausmachen, auch dies erst bei wiederholtem Sichten. Denn nur wenige sind so auffällig gestaltet, dass sie sich in den Vordergrund der Rezeption drängen. Dazu gehören sicherlich die beiden spektakulärsten, die sich rund um den Besuch eines Aquariums ereignen. In der ersten Raumtransformation (ab 0:26.40) verbindet eine elastisch erscheinende Drehtür das Aquarium, in dem sich im trüben Blau zwei

4 Die meisten Abhandlungen zu komplexen Erzählformen des zeitgenössischen Films führen das Phänomen pauschal auf die Digitalisierung und den Einfluss der neuen Medien zurück. Diese Argumentation ist entschieden verkürzt, vielmehr gehe ich aufgrund meiner Forschungen zu technischen Innovationen von einem verschränkten Prozess aus, in welchem die Emergenz technischer Praktiken durch kulturelle Faktoren bestimmt ist und erst in einem zweiten Schritt als Feedback-Schleife wieder in die Kultur zurückwirkt.

5 E-Mail vom 12. Oktober 2010.

Walrosse gleitend bewegen, mit dem vorhergehenden Dialog zwischen dem Patienten, Henry, und seinem Psychiater, Sam, in einem neoklassizistischen Gebäude mit imposanten Steinsäulen in lichten Beigetönen. Aus dem Aquarium hinaus führt eine schwerelos erscheinende Bewegung (ab 0:27.21), die wie ein Point-of-View-Shot des Meeressäugers inszeniert ist, zum Fenster der Wohnung von Sam und dessen Freundin Lila, die ebenfalls in eher hellen, unbunten Weiß- und Grautönen gehalten ist. Neben der Bewegung selbst, die mit ihrer organisch wirkenden, schwebenden Charakteristik auffällt, findet eine Farbtransformation vom leuchtenden, aber durch schwimmende Partikel strukturierten Blau des Wassers in die von entsättigten Tönen geprägte Wohnung statt. So sind die Segmente gleichermaßen durch nahtlose Bewegungen verbunden wie sukzessive perzeptiv durch die Farbgestaltung getrennt. Ähnliche Paradoxa, die zwischen Auffälligkeit und Unsichtbarkeit fluktuieren, prägen fast alle diese Übergänge. Man nimmt etwas wahr und sieht es doch nicht. Man spürt sozusagen subkutan eine Veränderung, meist ohne sie benennen zu können. Wasser plätschert links im Bild und führt zur nächsten Einstellung eines Waschbeckens; ein Springbrunnen verwandelt sich zum Bild eines Springbrunnens auf einer Postkarte; ein Hagelschauer löst sich in der Bewegungsunschärfe in ein Lichtmuster auf; ein Büchergestell wird zur Brooklyn-Bridge; ein Kronleuchter zur Straßenbeleuchtung; die Fluchtlinien des Bahnhof transformieren sich in eine Straße... Es ist hier nicht der Platz, jede einzelne dieser Mutationen zu beschreiben, aber es lohnt sich durchaus, sich als Zuschauer STAY zu widmen und auf die Vielzahl von phantasievoll gestalteten Szenenübergängen zu achten.

1–9 Trans-
formationen:
Szenenübergänge
in STAY



In diesem Zwischenbereich zwischen ästhetischer, mehr affektiv besetzter Wirkung und expressivem System finden sich weitere Konfigurationen, die diese flottierende Konzeption unterstützen und erweitern. Noch auf einer ähnlichen Ebene sind mehrere Raumtransformationen anzusiedeln, die sich im Hintergrund ereignen, wie schon in der erwähnten dritten Sequenz das Schlafzimmer, das sich krümmt und schließlich sogar zur Brücke verwandelt. Weitaus subtiler und kaum spürbar ist der sich ständig verändernde Außenraum von Sam und Lilas Wohnung, der in jeder Szene ein anderer ist und sich in seltenen Fällen sogar bewegt, so als sei die Wohnung ein riesiger Fahrstuhl. Das Motiv der Transformation wird überdies weiter geführt durch räumliche und zeitliche Permutationen, wie besonders auffällig in einer Szene in Sams und Lilas Wohnung (ab 0:54.20), in welcher sich konflikthaft ungelöste Probleme und unverständliche Erfahrungen verdichten. Das Gefühl der Protagonisten, einem unentwirrbaren Konglomerat von logisch nicht durchschaubaren Ereignissen ausgesetzt zu sein, überträgt sich damit zunehmend auf uns als Zuschauer, ähnlich übrigens wie in den von Charlie Kaufman verfassten Drehbüchern von *BEING JOHN MALKOVICH* (Spike Jonze, USA 1999), *ADAPTATION* (Spike Jonze, USA 2002) und ganz besonders *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (Michel Gondry, USA 2004).

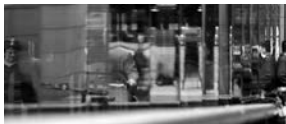
Momente, in denen die labyrinthische Anordnung so deutlich in den Vordergrund tritt wie in Kaufmans Werken, sind in *STAY* allerdings eher selten und einigen wenigen Kulminationspunkten vorbehalten. Vielmehr lässt sich eine verzweigte und in ihrer Stringenz im Hollywoodkino seltene Bildsprache beobachten, die auf unterschiedlichen Ebenen operiert und das Spiel mit der Wahrnehmbarkeit von ästhetischen Phänomenen weiterführt, das die assoziative Montage schon etabliert.

In diesem Feld lassen sich zwei dominierende Formenkreise herausarbeiten: die Gestaltung von optischen Schichten und das bildkompositorische Motiv des Gittermusters. Optische Schichten sind über mehrere Gestaltungselemente präsent. Einerseits sind es Bildschichten, die vom Vordergrund bis in den Hintergrund reichen und scharfe Bildteile mit unscharfen kombinieren. Sie operieren also mit einer geringen Schärfentiefe, wobei unscharfe Elemente im Vordergrund eine weiche, diffuse Ebene einziehen, ähnlich den Schichten in den Werken von Joseph von Sternberg, Max Ophüls oder Wong Kar-wai, um nur einige der prominentesten Vertreter dieses Stils zu erwähnen. Öfter hat der Kameramann Roberto Schaefer eine Swing-Tilt-Optik⁶ eingesetzt,

6 Auch Tilt-Shift- oder Shift-Tilt-Optik genannt. Diese Objektive ermöglichen es, die Schärfebene in der Horizontalen oder Vertikalen diagonal zu verschieben, ur-

um die Schärfentiefe abweichend von den Normen selektiv zu setzen. Überdurchschnittlich häufig sind es im Vordergrund schimmern- oder glänzende Objekte, die unscharf erscheinen und deren Glanz durch Diffusion in der Unschärfe zerfließt. Im Hintergrund ist das Motiv des diffundierenden Lichts durch überstrahlende Leuchtkörper ebenfalls anwesend. Ausgebaut wird dieses Gestaltungselement durch die Materialien und Texturen, die oftmals glänzen wie Glas oder Keramik oder eher matt schimmern wie gebürstete Metalle oder halbttransparente Glaselemente. In diesen Formenkreis gehören weiter reflektierende Oberflächen bis hin zu Spiegeln, die ihrerseits oftmals gekrümmt oder durch eine Staubschicht leicht diffus sind und damit ihre Spiegelbilder in besonderer Weise verändern. Ein solches System gekrümmter Spiegel mit transformierten Reflexionen findet sich übrigens auch in *MATRIX* (Andy & Larry Wachowski, USA 1999) und projiziert dort das Spiel mit Realität und Simulation in ähnlicher Weise auf ein sowohl motivisches wie ästhetisches Element. In Verbindung mit Regen, der über die Scheiben fließt und damit ähnlich wie die unscharfen Elemente im Vordergrund eine diffuse Schicht im Bild platziert, sind verschiedene Variationen von Glasflächen zu beobachten, die entweder durch ihre Halbtransparenz Bildteile weichzeichnen oder aber mittels Texturen oder Krümmungen wie in den Glasbetonelementen die dahinterliegenden Objekte verzerren. Weiter sind zumindest in einer Szene blau und gelb eingefärbte Scheiben zu sehen, die das Licht filtern und das ästhetische Element der Schichten nochmals in anderer Form variieren.

10–12 Schichten



Der zweite Formenkreis, die Gittermuster, ist ebenso vielfältig und omnipräsent umgesetzt. Es finden sich sogar nur wenige Einstellungen, die nicht von einem deutlichen orthogonalen Muster geprägt sind. Meist sind es architektonische Elemente, die dieses Muster hervorbringen, was nicht weiter erstaunt, ist doch insbesondere die Stadtarchitektur mit ihren sich repetierenden Gebäudeteilen davon geprägt. Doch hier weisen mehrere Fassaden auffällig betonte Gittermuster auf, und in den Innenräumen sind es Fenstergitter, Fliesen an den Wänden, kassettierte Decken, Glasbetonwände, Backsteinmauern, Geländer,

sprönglich um in der Architekturfotografie stürzende Linien zu vermeiden.

Treppen, die dieses Muster hervorbringen. Oft sind es gerahmte Durchblicke, die sich aus der Überlagerung von Gittern ergeben. Signifikant häufig sind die orthogonalen Strukturen gekippt durch die Kameraposition oder durch eine ungewöhnliche Perspektive. Besonders deutlich wird diese gekippte, diagonal verlaufende Gitterstruktur in einigen Einstellungen einer diffus leuchtenden blauen Treppe, auf welcher der Psychiater seinen Patienten verfolgt (ab 0:04.38). Nicht nur sind die Einstellungen kontrastiv gegeneinander montiert, sondern sie sind auch deutlich rhythmisiert, wobei der Rhythmus durch leichte, irritierende Kamerabewegungen nuanciert wird. In dieser Kombination entwickelt sich eine agogische Beschleunigung von labyrinthischen Eindrücken, die immer unübersichtlicher werden, indem sie M C Eschers paradoxe Treppenarrangements übernehmen (vgl. Wolf 2010). Unterstützt werden die desorientierende Wirkung sowie die rhythmische Struktur von der Tonspur, die unidentifizierbare Klangobjekte (UKOs, Flückiger 2001, 126ff) zunehmend verhallt präsentiert. Weiter kommt es in dieser bemerkenswerten Sequenz zu einer Überlagerung des Gittermusters mit dem ästhetischen Komplex der Schichten: Die Treppenstufen sind halbtransparent und fügen so den Bildern weitere Ebenen hinzu.



13–15 Gitter-
muster

Eine zweite, noch stärker perzeptiv betonte Treppenkonfiguration eignet sich (ab 1:08.00) auf einer Wendeltreppe, die aus Backsteinen gebaut ist. Auch hier kommt es zu kontrastierenden Montageformen, die über Kamerabewegungen und Rhythmus einer zunehmenden Beschleunigung unterworfen sind. Sie münden über eine Vertigo-Einstellung der spiralförmigen Wendeltreppe von oben in eine deutlich subjektiv gefärbte Sequenz, die mit einem fallenden, in prononciert selektiver Schärfentiefe mit Swing-Tilt-Optik präsentierten Ring in Zeitlupe beginnt und weiter in abstrakte oder allenfalls schemenhaft angedeutete Bilder aus Fragmenten von Henrys Familie und Freundin führen. Diese subjektiven Flashes sind durch ihre entsättigte, an alte Filme gemahnende materielle Struktur als Erinnerungen gekennzeichnet. Sie sind aber auch der Beginn einer kurzen Zeitschleife, die wiederum in eine ähnliche, aber noch deutlicher beschleunigte und verfremdete Sequenz auf der Wendeltreppe führt. Auch in diesen beiden Sequenzen nimmt das Sound Design – wie übrigens latent im

ganzen Film – eine eminent wichtige Rolle ein, indem Fetzen fremder Geräusche den subjektiven Eindruck und die Desorientierung verstärken und die rhythmische Struktur betonen.

Erst zum Ende des Films führt ein Final Twist zu einer radikalen Umdeutung. Wir begreifen, dass die ganze Produktion von Bildern und Tönen subjektiven Ursprungs ist. Ein Vorhang von Lichtern fügt den Bildern eine deutlich irrealen Schicht hinzu.

Überfluss und Expressivität

Mit dieser Analyse der ästhetischen Struktur stehen wir vor einem doppelten Problem, das symptomatisch ist für einen Bereich, der sich erstens mit Sprache nicht wirklich erschließen lässt und zweitens in der Filmwissenschaft chronisch untertheoretisiert ist – sicherlich bedingt durch das fundamentale Unvermögen der Sprache, sinnliche Qualitäten in ihrer breit gefächerten Reichhaltigkeit zu fassen und zu vermitteln. Denn die ästhetischen Elemente, die sich in *STAY* rund um die ungewöhnlichen Montageformen gruppieren, bilden eine Schicht des Erzählens, die sich mit klassischen Ansätzen der Narratologie nicht fassen lässt. Dennoch bietet es sich an, zunächst genau diese erzählerische Struktur anzuschauen, um davon ausgehend die Überlappungen und Differenzen der hier beschriebenen sensorischen Elemente zu bestimmen, einzubetten und ihren Einfluss auf die Rezeption zu reflektieren.

Retrospektiv löst sich die Geschichte relativ leicht auf. Am Ende begreifen wir, dass sie ein imaginäres Produkt des sterbenden Protagonisten Henry ist, der zufällig in seinem Wahrnehmungsfeld auftauchende Figuren und Objekte zu einer traumhaften Sequenz von Ereignissen verwebt, die durchaus eine gewisse, wenn auch nicht völlig stringente Logik aufweisen. Sam ist der anwesende Arzt, Lila die Krankenschwester. «Stay!» (im Imperativ) erweist sich als eine Aufforderung an Henry, die Welt nicht zu verlassen. Wie in Robert Enricos *LA RIVIÈRE DU HIBOU* (F 1962) nach einer Erzählung von Ambrose Bierce handelt es sich um eine Phantasie, hervorgebracht im Moment des Sterbens (vgl. Flückiger 1982; Brütsch 2011, 204ff).

In Ausdifferenzierung des Mind-Game-Films ist diese imaginäre Hervorbringung nur am Rande als «produktive Pathologie» (Elsaesser 2009, 24) zu verstehen, denn als pathologisch im klinischen Sinne ist die Nahtod-Erfahrung durchaus zu etikettieren, aber eben nicht im psychopathologischen als Resultat einer kranken Persönlichkeit. Eindeutiger reiht sich die erzählerische Konstruktion in den Typus des «epistemologischen Twist-Films» (Wilson 2006) und in diesem Rah-

men in den «retroaktiven Traumfilm» (vgl. Brütsch 2011, 182ff), also einen Film, der sich nach einem finalen Plot-Twist als ein Traum – genauer: eine Halluzination – entpuppt. Erzähltheoretisch gehört dieses Phänomen in die Kategorie «unzuverlässiges Erzählen» mittels «falscher Fährten» (vgl. Blaser et al. 2007): Dem Rezipienten werden relevante Informationen verweigert, es findet ein sogenanntes «Underreporting» (vgl. Hartmann 2007, 44) statt. Im Kontext des Traumfilms operiert STAY mit einigen gängigen logischen Inkonsistenzen, die ein unreal erscheinendes Raum- und Zeitgefüge hervorbringen. Schließlich bewirkt der finale Umschwung retrospektiv eine deutliche Verschiebung der Erzählperspektive hin zu einer mentalen Subjektivierung aus der Sicht Henrys, der in der Binnenerzählung nicht als Fokus auftritt. Insgesamt ist die Subjektivierung formal unterschiedlich betont: Teilweise fehlt eine Markierung völlig, teilweise deuten die Krümmungen von Raum und Zeit darauf hin. Vor allem in den Flashes rund um den Unfall, die immer wieder die Binnenerzählung durchbrechen und – wie die Expositionssequenz – deutlich experimentell gehalten sind, sowie in einer als Mise-en-Abyme eingeschobenen Bilderfolge der oben erwähnten, als Erinnerungsbilder materialisierten Sequenz lassen die formalen Eigenheiten auf eine Subjektivierung schließen. Eine Anbindung an den retrospektiv erzähllogisch zu identifizierenden Fokus findet nur sehr mittelbar statt: Es ist der eingangs erwähnte Morph, der Henrys Gesicht in Sams Gesicht transformiert und sich damit durchaus als eine modernisierte, digitale Version der konventionellen Überblendung lesen lässt.

In dieses Feld narrativer Eigenschaften könnte man nun die formal-ästhetischen Komplexe der assoziativen Montage sowie der beiden Formenkreise Schichten und Gittermuster einordnen und sie als Ausdruck einer latenten Subjektivierung begreifen. In seiner Analyse des epistemologischen Twist-Films anhand von FIGHT CLUB (David Fincher, USA 1999) nennt George Wilson diese Form einer angedeuteten subjektiven Transformation «impersonal, but subjectively inflected shots» (Wilson 2006, 84 u. 87f).⁷ Es sind dies Einstellungen, die mit ihrem opaken, narrativ wenig motivierten Darstellungsmodus eine Subjektivierung nahe legen, ohne dass diese Färbung durch den Kontext in ihrer Mehrdeutigkeit abgebaut würde.⁸ Während aber Wilson seine Be-

7 Interessanterweise nennt Christian Metz solche uneindeutigen Formen der Transformation «objektiv-gerichtet» (1997, 131ff), denn wie später sichtbar wird, sind diese Formen genau an dieser Schnittstelle zwischen subjektiv und objektiv angesiedelt.

8 Angeregt von einer Bemerkung Murray Smiths zieht Wilson eine Parallele zum amerikanischen Film noir der 1940er Jahre, in denen solche Transformationen ebenfalls zu beobachten sind.

obachtungen in FIGHT CLUB auf motivische Elemente reduziert, so die Ikea-Szene, den Flugzeugcrash oder die Begegnung mit dem Pinguin in der Eishöhle, und damit einen kognitivistischen Interpretationsansatz vertritt, würde ich den Fokus deutlicher auf die formal-ästhetischen Elemente richten. Denn auch in FIGHT CLUB ist es schon zu Beginn die rasende Fahrt durch die Neuronen des Hirns, die als computergenerierte Rides die mentale Perspektive eines geistigen Auges (Flückiger 2008, 379ff) visualisieren und damit in sinnlicher Form unsere Wahrnehmung an die Figur anknüpfen, ohne deren Perspektive zu teilen.

Auch die assoziative Montage reiht sich durchaus in die etablierten Strategien ein, mentale Vorgänge mit ihrem eigenen, nicht-rationalen Zugang zur Welt zu visualisieren. Damit wird man der Wahrnehmung des Films aber kaum gerecht, denn weil die Umdeutung erst am Ende erfolgt, leitet dieses Deutungsmuster die Wahrnehmung des Films keineswegs. Oder anders ausgedrückt: Es wäre eine unzulässige Vereinfachung, die audiovisuellen Phänomene nur unter ihrem offensichtlichen erzählerischen Beitrag zur Informationsvergabe zu funktionalisieren. Genauso begrenzt wäre der Versuch, diese Ebene als ästhetisierendes Beiwerk, als *l'art pour l'art* auszublenden und als bloße Spielerei abzutun. Hingegen ist die beobachtete Opazität in Verbindung mit logischen Inkonsistenzen, welche diese Darstellungsform sowohl in FIGHT CLUB wie auch in STAY von Anfang an prägen – so postuliere ich in Anschluss an Wilson –, entscheidend für einen affektiv aufgeladenen Rezeptionsmodus, der überaus aufmerksam das filmische Strukturangebot abtastet.

So formiert sich eine ästhetische Zwischenschicht, die über einen sensorischen Zugang eine Form von Bedeutung generiert, indem sie affektive Qualitäten des Filmerlebens strukturell organisiert, ohne im strengeren Sinne eine semantische Dimension zu entwickeln. Sie verwebt abstrakte Muster der Bildkomposition mit wenig konkreten situativen Raum- und Zeitelementen und fluktuiert so für den Rezipienten in einem schwebenden Bereich zwischen sinnlich-konkreter Anschauung und einer überzufälligen Musterbildung, die durchaus einen autonomen Beitrag zum Interpretationsprozess beizutragen vermag. Weniger schälen sich klare Hypothesen heraus, sondern das schon von Unsicherheiten, Brüchen und Inkonsistenzen geprägte narrative Feld erzeugt eine gesteigerte Form von suchender Wahrnehmungsbewegung, in welchem wir immer wieder Andockstellen zur konkreten Bedeutungsübertragung zu finden glauben, die sich dann als instabil erweisen und im audio-visuellen Fluss wieder verlieren. Immer wieder stellt sich heraus, dass die vermeintlichen Kodierungen unterwandert

werden. Ein signifizierendes System lässt sich kaum abschließend entschlüsseln, es besteht keine eindeutige expressive Funktion.

Statt dessen entspricht die hohe ästhetische Dichte einer gesteigerten sensoriellen Wahrnehmung im Moment äußerster psychischer Anspannung angesichts des bevorstehenden Sterbens. Sie gleicht darin durchaus *LA RIVIÈRE DU HIBOU* (vgl. Flückiger 1982), wo die intensive Naturerfahrung diesen Part übernimmt, dabei aber viel stärker in der konkreten Sphäre der Dinge und der Umwelt bleibt, statt diese Intensität in optische und akustische Transformationen der Raum- und Zeitdarstellung zu verlagern. Im Unterschied zu *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*, der ebenfalls mit elastischen Raum- und Zeitgebilden operiert, sind in *STAY* diese Verschiebungen erstens nicht so prononciert ausgestellt, sondern in ihrer Materialität nur punktuell heterogen gehalten, zweitens – wie erwähnt – nicht eindeutig als imaginäre Produktionen des Protagonisten narrativisiert, sondern lassen sich erst nach dem Final-Plot-Twist als solche deuten. Es ließe sich also durchaus sagen, dass in der Rezeption ein eigentümlicher Wahrnehmungsmodus zu beobachten ist, der sich uns in der Erfahrung des Films unmittelbar selbst präsentiert als ein Spezifisches «In-der-Welt-Sein», das sich dem Rezipienten über die Details der audiovisuellen Gestaltung selbst vermittelt – analog zu Elsaessers (1972) Beobachtung zur Rolle der *Mise en Scène* im Melodrama vor allem Douglas Sirks, wo er eine Projektion der sublimierten Gefühlsdimension in die opulente Bildsprache feststellt. Nur sind dort in den gesättigten Farben der Objekte und Kostüme, in den farbig gefilterten Lichtern, in den harten, glänzenden Materialien, in den tiefscharfen Bildern mit ihrem Bühnencharakter diese Bildelemente in einem Präsentationsmodus ausgestellt, der die appellative Eindringlichkeit des «Sirkian Style» als kommentarhafte Distanzierung zwischen die dargestellte, in Normen erstickte Welt und ihre überspitzten Emotionen einschiebt. Und gerade in ihrer zugespitzten Ästhetik drängen sie zu einer symbolischen Lesart, die *STAY* – wie ich später ausführen werde – nur phasenweise hervorruft. *STAY* bewegt sich eben zum größten Teil in einem ambivalenten Zwischenraum, wo die Prozesshaftigkeit der ästhetischen Erfahrung im Vordergrund steht.

Jüngst hat Franziska Heller diesen Zwischenraum ertragreich in ihrer Studie zur *Filmästhetik des Fluiden* (2010) mit einem phänomenologischen Ansatz erschlossen. Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty haben diese Sphäre der unmittelbaren Wahrnehmung, in der sich «bloße Sinneswahrnehmungen noch ohne Vermittlung von Zeichen» (ibid., 44) vollziehen, in ihrer sinnlichen Empfindungsdimension beschrieben und auf ihre affektive und somatische Dimension hin

befragt. Dieser Ansatz lässt sich – so Heller – besonders für den «Film als Analysegegenstand» nutzen, weil er durch die sinnliche Verdichtung einen «besonderen Erfahrungsmodus ermöglicht, [...] indem er Wahrnehmung in einen heterogenen raum-zeitlichen Austauschprozess transformiert» (ibid., 49). Wie Morsch (1997, 271) darlegt, muss man sich davor hüten, diese affektiv-somatische Rezeption als «gleichsam ursprüngliche und im Biologischen begründete Form der Erfahrung» zu denken, vielmehr steht sie in einem ständigen Austausch mit «symbolischen Encodierungen». Ließe sich das Postulat einer gänzlich auf die Körperdimension reduzierte Erfahrung für jene Momente einer dem reinen Reiz verpflichteten Überwältigungsstrategie im Blockbuster oder in den von Linda Williams (2009 [1991]) beschriebenen *body genres* noch halten, so sind gerade die nuancierten und subtilen Bauformen zeitgenössischer Mind-Game-Filme so ausgelegt, dass die Reizdimension sich niemals aufdringlich in den Vordergrund schiebt.

Schluss

Es sind verschiedene Ebenen des Films – und STAY ist beispielhaft darin, diese Komponenten geschickt auszuspielen –, die in den Austauschprozess einfließen. Zunächst ist es die Stofflichkeit des Films selbst, die aus Lichtern und Verdichtungen von Farben besteht und sich in einer steten Fluktuation befindet. Mit den leuchtenden, glänzenden, diffundierenden Oberflächen und Materialien, mit den weichzeichnenden Effekten der geringen bis sehr geringen Schärfentiefe, die im Bokeh⁹ leuchtende Flächen erzeugt, wird die Ebene der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung angesprochen. Der Film schöpft hier ein ästhetisches Moment aus, das die russischen Formalisten mit dem Begriff der «Entautomatisierung» beschrieben haben, nämlich «die für die Kunst konstitutive Selbstzweckhaftigkeit der Wahrnehmung» (Beilenhoff/Hesse 1995, 410). Es ist also diese Arbeit am Film als Material mit seiner medienspezifischen Verfassung als raumzeitliches Wahrnehmungsgeflecht oder – um einen Begriff von Walter Benjamin zu nutzen – als ein «sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit» (vgl. Arburg 2010, 15). Insbesondere in den optischen Transformationen ist ein rein atmosphärisches Element auszumachen, das nicht durch die Dinglichkeit der repräsentierten Welt gegeben ist, sondern nur durch eine eigene Tonalität der filmischen Repräsentati-

9 Als *Bokeh* bezeichnet man die weich zerfließende, kreisförmige Abbildung von Lichtern, die in der Unschärfe durch die Zerstreuungskreise erzeugt werden; vgl. Flückiger 2003, 41.

on. In seiner *Geschichte der Unschärfe* beschreibt Wolfgang Ullrich (2002) die Tendenz, mit einer geringen Schärfentiefe die gegenständliche Welt zu entmaterialisieren und in eine «Aura des Geheimnisvollen» (ibid., 125) zu tauchen. Diese Verknüpfung von atmosphärischen Elementen der Darstellung mit einem spezifischen affektiven Gehalt wurde in der Kunsttheorie des Fin-de-Siècle unter dem Überbegriff der «Stimmung» thematisiert, als eine Form des Weltzugangs, in dem sich Kategorien des Objektiven und des Subjektiven auflösen in einer übergeordneten emotionalen Gestimmtheit (vgl. Thomas 2010).

Erst in einem weiteren Schritt formieren sich aus den Formen in STAY suprasegmentale Muster, welche die Raum- in eine Zeitdimension überführen als Thema mit Variationen, das heißt Schichten und Spiegelungen als genuin optisches Thema und die Gitterstrukturen als bildkompositorisches Motiv, das gegenüber dem abstrakteren Formenkreis der Schichten schon über eine gewisse konkrete Dimension verfügt, indem es die abgebildeten Objekte selbst sind, die diese Strukturen hervorbringen. Über die Wiederholung und ständige Veränderung selbst wird ein sensorischer Strang filmischen Erlebens erzeugt, in dem sich die Elemente wie die Töne in einer Melodie über Ähnlichkeiten und Differenzen entwickeln und zeitlich ausgedehnte Gestalten formieren, die ich in Anschluss an Umberto Eco als Isotopien¹⁰ bezeichne (vgl. Flückiger 2001, 322ff), weil sie nicht zuletzt auf sensorieller Ebene Kohärenz schaffen.

Darüber hinaus bietet sich punktuell eine symbolische Ebene an. So lassen sich die Schichten und Spiegelungen als symbolische Reflexion der halluzinatorischen Erfahrung von subjektiv transformierter Wirklichkeit lesen. Besonders die beiden erwähnten Treppenszenen aber legen eine symbolische Interpretation nahe, die sie als Szenen des Übergangs kennzeichnen und damit das Sterben des Protagonisten bildlich aufgreifen. In diesen symbolischen Komplex fügen sich die vielen Fenster und Türen ein, die ihrerseits heterogene Erfahrungsräume miteinander verknüpfen und damit ebenfalls das Sterben als Übergang motivisch stützen.

In diesem mehrdimensionalen Geflecht spielen die assoziativen Montagefiguren eine besondere Rolle, denn in ihnen verzahnen sich

10 Andere Begriffe für eine Serialisierung von sensorischen Dimensionen sind «visueller Reim», vorgeschlagen von Hans Richter im Kontext des «absoluten Films» (vgl. Vimenet 2003) oder in Verwandtschaft dazu «lyrischer Modus», den Torben Grodal (1994, 187) verwendet. Die «perzeptionsgeleiteten Strukturen» im PKS-Modell von Peter Wuss (1993) erweisen sich bei genauer Analyse als motivische Verbindungen im Sinne von Topik-Reihen.

die suprasegmentalen Strukturen zu kurzen Momenten forcierter Verdichtung, in welchen räumliche und zeitliche Strukturen sich in paradoxer Weise überlagern. Auch sie sprechen vornehmlich eine affektive Ebene an, indem sie fest gefügte Muster der Raum- und Zeiterfahrung aufbrechen und an deren Stelle logisch nicht zu reduzierende Paradoxa setzen, die sich – wie erwähnt – oftmals an der Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ansiedeln. Wie die Raumtransformationen im Hintergrund, die teilweise unkonventionellen Perspektiven, die gekippten Kamerapositionen und die verschraubten Kranfahrten vermitteln sie über die optischen Spuren ein ungewohntes visuelles und kinästhetisches Erlebnis. So ist STAY nicht primär in seiner narrativen Komplexität ein Paradebeispiel für die Möglichkeiten filmischen Erzählens, sondern besonders in der Art und Weise, wie er die eigenen ästhetischen Möglichkeiten der filmischen Darstellung ausschöpft, eine Ebene, die gewiss noch weitere theoretische Reflexionen verdient.

Literatur

- Arburg, Hans-Georg von (2010) «Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit.» Zur theoretischen Konstitution und Funktion von «Stimmung» um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hoffmannsthal. In: Thomas 2010, S. 13–33.
- Beilenhoff, Wolfgang/Hesse, Christoph (2005) Glossar. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 409–423.
- Blaser, Patric/Braidt, Andrea B./Fuxjäger, Anton/Mayr, Brigitte (Hg.) (2007) *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Wien: Böhlau (= *Maske und Kothurn* 53,2–3).
- Bordwell, David (2002) Film Futures. In: *SubStance*, 97, S. 88–104.
- (2006) *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Branigan, Edward (2002) Nearly True. Forking Paths, Forking Interpretations. A Response to David Bordwell's «Film Futures». In: *SubStance*, 97, S. 105–14.
- Brütsch, Matthias (2011) *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- Buckland, Warren (2009) *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden MA: Wiley-Blackwell.
- Cameron, Allan (2008) *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Elsaesser, Thomas (2009) The Mind-Game Film. In: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Hg. v. Warren Buckland. Malden, MA: Wiley-Blackwell, S. 13–41.
- Flückiger, Barbara (1982) LA RIVIÈRE DU HIBOU [Rezension]. In *Zoom*, 2, o.S.
- (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- (2003) Das digitale Kino. Eine Momentaufnahme. In: *Montage AV* 12,1, S. 28–54.
- (2007) *Falsche Fahrten als narratives Problem*. Unveröff. Habilitationsvortrag, Freie Universität Berlin, 20. Juni 2007.
- (2008) *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Grodal, Torben Kragh (1994) *Cognition, Emotion, and Visual Fiction. Theory and Typology of Affective Patterns and Genres in Film and Television*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Hartmann, Britta (2007) Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten falscher Fahrten im Film. In: Blaser et al 2007, S. 33–52.
- Heller, Franziska (2010) *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. Paderborn/München: Fink.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus Publikationen.
- Morsch, Thomas (1997) Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. In: *Medienwissenschaft*, 3, 1997, S. 271–289.
- Mundhenke, Florian (2008) *Wege des Zufalls, Spiele des Schicksals. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film*. Marburg: Schüren.
- Staiger, Janet (2006) Complex Narratives: An Introduction. In: *Film Criticism* 31,1–2, S. 2–4.
- Thomas, Kerstin (Hg.) (2010) *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Tröhler, Margrit (2007) *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellation im Film*. Marburg: Schüren.
- Ullrich, Wolfgang (2002) *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Vimenet, Pascal (2003) Poesie und Animationsfilm. Wahlverwandschaften? Kursunterlagen publiziert von FOCAL [www.focal.ch/doc/vimenet/poesie.htm] (Zugriff am 10.2.2011).
- Wedel, Michael (2009) Backbeat and Overlap. Time, Place, and Character Subjectivity in RUN LOLA RUN. In: Buckland 2009, S. 129–150.
- Williams, Linda (2009) Filmkörper: Gender, Genre und Exzess [amerik. 1991]. In: *Montage AV* 18,2, 2009, S. 9–30.
- Wilson, George (2006) Transparency and Twist in Narrative Fiction Film. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64,1, S. 81–95.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Edition Sigma.

Zur Erinnerung an die Zeitschrift *Filmkritik*

Einleitende Bemerkungen zu Harun Farockis «Schuss/Gegenschuss»-Aufsatz

Christine N. Brinckmann

Von 1957 bis 1984 hat es die deutsche Zeitschrift *Filmkritik* gegeben. In den 50er Jahren, einer Zeit, als weder das deutsche Kino sich hervortat noch sich eine Filmwissenschaft an den Universitäten abzeichnete, regte sich eine Initiative, der man monatliche Hefte mit argumentativen Rezensionen und theoretischem Elan verdankte. Die Reflexion auf die eigene Aufgabe prägte das Vorgehen der Autoren. So lautet der letzte Abschnitt ihres kurzen ersten Editorials:

Filmkritik sollte versuchen, den Blick des ansprechbaren Kinogängers zu schärfen – im Künstlerischen für ästhetische Strukturen und Bauformen, in denen allein (und nicht im «wahren Gefühl») das Genie des Künstlers sich kundgibt; im Gesellschaftlichen: für soziale und politische Leitbilder, in denen, bewußt oder unbewußt, der Geist der Zeit sich ausspricht und sich selbst bestätigt. Die Kritik sollte die gesellschaftlichen Mechanismen im Zustandekommen und in der Wirkung von Filmen durchleuchten, die möglichen positiven Fälle, in denen Filme zur sozialen Selbsterkenntnis beitragen, feststellen und die negativen, in denen politische Beschränktheit gefördert und verewigt wird, denunzieren (*Filmkritik*, Nr.1, 1957, S. 2).

Die Autoren der frühen Hefte – Wilfried Berghahn, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla und Enno Patalas – verstanden sich zunächst als Kollektiv, ihre Artikel waren nicht namentlich gezeichnet. Später kam es zu Erweiterungen, Umschichtungen und Umstrukturierungen der

Redaktion und schließlich zu Flügelkämpfen zwischen der «ästhetischen Linken» und anderen Gruppierungen. In den 70er Jahren waren es dann die sogenannten «Sensibilisten», die in der Zeitschrift das Sagen hatten und denen es um eine persönliche, impressionistische, oft auch geschmäckerliche Filmkritik ging.¹ Als diese Strömung abklang, begann auch das Profil der Zeitschrift zu verblassen, bis sie 1984 ihr Erscheinen einstellte. Inzwischen gab es eine Vielzahl anderer filmpublizistischer und auch dezidiert filmwissenschaftlicher Impulse und Institutionen, die den Kurs bestimmten.

Während die frühen Hefte vor allem Kritiken zeitgenössischer Filme enthielten – trotz knapper Kürze oft theoretisch fundiert –, widmeten sich spätere Hefte darüber hinaus einem breiten Spektrum von Themen und Textsorten, von Buchrezensionen über Interviews mit Filmschaffenden, Übersetzungen relevanter Schriften, Reflexionen über Filmkultur/Förderung/Zensur, theoretischen, ästhetischen und politischen Standortbestimmungen, historischer Aufarbeitung oder gedanklicher Durchdringung filmrelevanter Phänomene. Ebenso aufgefüllt war das Spektrum an Stimmen, die zu Wort kamen – nicht zuletzt waren es Filmemacher, die sich auch theoretisch in die Diskussion einbrachten.

Harun Farocki hatte schon Anfang der 70er Jahre, noch bevor seine essayistischen Filme *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* (1978) oder *ETWAS WIRD SICHTBAR* (1981) herauskamen, Beiträge in der *Filmkritik* veröffentlicht; Mitte der 70er Jahre trat er der Redaktion der Zeitschrift bei. Neben Rezensionen finden sich dort nun auch verschiedene Miszellen, Reflexionen der eigenen Arbeit und theoretische Texte von ihm. Dabei steht das Thema «Montage» immer wieder im Vordergrund, so in «Die Grammatik der Welt erobern. Gespräch mit Klaus Wyborny» (Nr. 274, Oktober 1979) oder «Was ein Schneiderraum ist» (Nr. 277, Januar 1980), vor allem aber im hier abgedruckten Aufsatz über die Schuss-/Gegenschuss-Konvention und ihre Spielarten, der im Novemberheft 1981 (*Filmkritik* Nr. 299/300) erschien.

1 So schrieb Karsten Witte 1985 in einem Rückblick auf die Zeitschrift: «War von 1956–1962 die Vorstellung vom *impliziten Zuschauer* und der sozialen Relevanz des Films vorherrschend, so dominierte ab 1968 in der *Filmkritik* die Vorstellung vom *expliziten Zuschauer* und der persönlichen Relevanz des Films für ihn» («Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schließen». Die Zeitschrift *Filmkritik* und der Junge Deutsche Film 1960–1970» [1985]. Wiederabdruck in: Karsten Witte: *Schriften zum Film*. Hg. v. Connie Betz & Bernhard Groß. Berlin 2011: Vorwerk 8, S. 201–212, hier 211). Vgl. außerdem: Peter Kessen: «Ästhetische Linke» und «politische Linke» der Zeitschrift *Filmkritik* in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards. Diss. München 1996.

Farocki spürte in seinem Umkreis wachsenden ideologischen Widerstand gegen das zentrale Montageprinzip des klassischen Hollywood-Films. In seinem Aufsatz formuliert er zunächst mit neutraler Präzision, dieses Prinzip erlaube es, «Bilder, die sehr verschieden sind, hintereinander zu setzen: Kontinuität und Bruch, der Ablauf wird unterbrochen und setzt sich fort.» Und: «Damit Schuß-Gegenschuß nicht zu einem Pingpong zwischen zwei Bildern wird, muß es Varianten geben». In der Folge spielt Farocki seine Befunde und analytischen Ideen an konkreten Beispielen durch. Dass er als Erstes und ausführlich eine Godard-Stelle auslotet, macht seinen Standpunkt transparent.

Der Wiederabdruck dieses Textes ist nicht nur durch das Thema der vorliegenden Jubiläumsausgabe von *Montage AV* motiviert, sondern soll zugleich an die verdienstvolle, facettenreiche und komplexe Arbeit der Zeitschrift *Filmkritik* erinnern. Sie verschwand Mitte der 1980er Jahre relativ rasch aus dem Blickfeld, verdrängt von anderen Diskursen. Doch es lohnt sich durchaus, die alten Hefte auf Texte zu durchforsten, die sich heute neu lesen lassen. Die Ernsthaftigkeit oder auch Leidenschaft, mit der Filme betrachtet und als gesellschaftliche Größe verstanden wurden, die Zusammenschau der Gesichtspunkte – auch der handwerklichen – sowie die gedankliche Substanz und Selbstreflexion überstiegen weit die übliche Praxis einer journalistischen Filmkritik.

Schuß-Gegenschuß

Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film[★]

Harun Farocki

Es sind die Autoren, die autoriellen Autoren, die gegen das Schuß-Gegenschuß-Verfahren aufstehen. Das Schuß-Gegenschuß-Verfahren ist ein Verfahren der Montage, das aber zurückwirkt auf das Verfahren der Aufnahme, von daher auf das Ausdenken und Aussuchen, den Umgang mit Bildern und Vorbildern. Schließlich ist Schuß-Gegenschuß die zentrale Regel, das Wertgesetz.

Schuß-Gegenschuß, das heißt: es gibt ein Bild von etwas zu sehen, und danach ein Bild vom Gegenüber. Weil das Kino zu 80 Prozent aus dialogischen Situationen besteht, gibt es meistens einen Menschen, der nach rechts schaut, und dann einen, der nach links schaut, und so weiter. Auch, daß der erste nach links einen Revolver hält und der zweite die Hände nach rechts gewendet hochstreckt; und die Frau, die nach rechts lächelt, und der Mann gegenüber, der nach links ein von diesem Lächeln Angerührtsein zeigt.

Schuß-Gegenschuß ist eine so wichtige Sprachfigur, weil es damit die Möglichkeit gibt, Bilder, die sehr verschieden sind, hintereinander zu setzen; Kontinuität und Bruch, der Ablauf wird unterbrochen und setzt sich dennoch fort. Es ist die Erzählung, die weiter geht, die Aktion des ersten Bildes setzt sich als Reaktion im zweiten Bild fort, dies wirkt auf die erste Person im nunmehr dritten Bild zurück...

[★] [Anm. d. Hg.:] Dieser Text erschien zuerst 1981 in *Filmkritik*, Nr. 299/300, S. 507–517. Wir danken Harun Farocki für die freundliche Erlaubnis zum Wiederabdruck. Die ursprüngliche Rechtschreibung wurde beibehalten, ergänzt haben wir Angaben zu den erwähnten Filmen und Texten.

In jedem Cutterhandbüchlein steht, wie schwer es ist, Bilder, die in Gegenstand, Komposition und Einstellungsgröße (Kadrage, Kadrierung) einander sehr ähnlich sind, aneinanderzusetzen. Das Auge wird immer Fehler bemerken, Brüche; besser, man spricht erst von dem einen und dann von dem anderen statt von dem anderen im einen. Es muß eine große Änderung geben, so daß das zuschauende Auge sich zuerst neu zurechtfinden muß, bevor es das neue Bild zuordnet und die Qualität der Zuordnung überprüfen kann.

Das spricht in einer einfachen Weise von der häufigen Verwendung von diesem Schuß-Gegenschuß, läßt aber außer acht, warum es beim Filmemontieren keine merklichen Brüche geben soll, oder nur die so sehr merklichen, daß diese zur Behauptung der Kontinuität durchgehen mögen.

Sprechen wir von Godards Film *A BOUT DE SOUFFLE* oder *AUSSER ATEM* (F 1960), weil das folgende Protokoll auf eine Kopie in deutscher Fassung zurückgeht. *AUSSER ATEM* ist ein Film der Jump-cuts, der springenden Schnitte. Wie es zu diesen kam, ist oft je verschieden erzählt worden. Früher hörte ich, der Film sei auf einem lichtempfindlichen Material gedreht worden, das man aus Fotofilmen zu Rollen von ca. 30 Meter Länge zusammengeschnitten habe, und so habe es keine langen Einstellungen gegeben. Heute erzählt Godard, der Film sei zu lang gewesen, und so habe er lauter Stückchen herausgeschnitten. Geschichten über das Filmemachen stimmen eigentlich nie; wenn der Film fertig ist und die Reste weggeworfen werden, verschwimmt alles, was davor liegt, kann man sich nur noch an den fertigen Film halten.

- 1] Kamera auf dem Rücksitz des Autos auf Michel gerichtet, der am Lenkrad sitzt

Patricia: *Hast du deinen Ford nicht mehr?*

Michel: *Der ist in Reparatur.*

6“ Schnitt

- 2] Kamera auf dem Rücksitz des Autos auf Patricia gerichtet, die neben Michel sitzt

Michel: *Laß uns doch zusammenbleiben heute nacht.*

Patricia: *Weißt du, ich habe auch Kopfschmerzen.*

Michel: *Ich will ja nichts weiter, als in deiner Nähe sein.*

Patricia: *Nein, das ist es gar nicht, Michel.*

15“ Schnitt

- 3] Gleiche Einstellung Pause.
 20“ Schnitt
 4] Gleiche Einstellung
 Patricia: *Warum sind Sie traurig?*
 Michel: *Weil ich traurig bin.*
 Patricia: *Das ist idiotisch.* Pause.
 Warum bist du traurig? Was ist besser, wenn ich sage <du> oder <Sie>?
 Michel: *Egal, ich kann nicht ohne dich auskommen.*
 Patricia: *Das kannst du sehr gut, Michel.*
 Michel: *Egal, aber ich will nicht.*
 Pause. *Schau mal, der schöne Talbot dort, 2,5 Liter.*
- 55“ Schnitt
 5] Gleiche Einstellung
 Michel: *Bitte geh nicht zu dem Kerl!*
 Pause.
- 1'01“ Schnitt
 6] Gleiche Einstellung
 Michel: *Schade, schade, schade! Ich liebe ein Mädchen, das einen wunder- –*
- 1'06“ Schnitt
 7] Gleiche Einstellung – *schönen Nacken hat, –*
- 1'08“ Schnitt
 8] Gleiche Einstellung – *einen wunderschönen Mund, –*
- 1'09“ Schnitt
 9] Gleiche Einstellung – *eine wunderschöne Stimme, –*
- 1'11“ Schnitt
 10] Gleiche Einstellung – *wunderschöne Hände, –*
- 1'12“ Schnitt
 11] Gleiche Einstellung – *eine wunder- –*
- 1'14“ Schnitt
 12] Gleiche Einstellung – *schöne Stirn, wunderschöne Fesseln.*
 Pause. *Aber schade, sie ist feige.* Pause.
 Patricia: *Hier ist es.*

Im Vordergrund ist Patricia, hinter ihr wird ein Stück Paris durchfahren. Es gibt zehn Schnitte von einem Bild mit Patricia auf ein Bild mit Patricia, auf ein Bild, das in Motiv, Komposition und Einstellungsgröße dem jeweils vorigen sehr ähnlich ist, Patricia bleibt in ihren grafi-

schen Werten gleich, dabei ändert sich das Stück Paris, das hinter ihr zu sehen ist, sprunghaft von Bild zu Bild. In einem Sinne widerspricht der Ton der bildlichen Sprunghaftigkeit, es gibt im Ton nichts, was eine Auslassung merklich bezeichnet. Es gibt sogar zwei Stellen, an denen ein Wort über die Schnittstelle von einem Bild in das nächste reicht. (Von 6 zu 7 und von 11 zu 12.) Die Einstellung 2 ist der Gegenschuß zu 1, den Einstellungen 2 bis 11 fehlt der Gegenschuß.

Man könnte zwischen Michel und Patricia hin und her schneiden, wobei der Zuschauer die Orientierung über das vorbeifahrende Paris verlore und nicht merken könnte (nicht deutlich merken könnte), daß die Fahrt mit dem Auto länger dauert, als sie im Film erscheint. Ein anderes übliches Verfahren: nach jedem Bild von Patricia ein totaleres vom fahrenden Auto zu zeigen, aufgenommen von der Kühlerhaube aus oder von einem Auto davor oder dahinter. Indem die Schnitte Michels Sprechen gliedern, als schriebe man

ein

Wort

unter

das

nächste,

wird auf etwas aufmerksam gemacht, was im Film selten nach vorne tritt: daß Schnitte den Text gliedern. Eine Deutlichkeit des Gliederns ist auch eine deutliche Anwesenheit des Autors.

Wenn man in einem Lexikon etwas nachschlägt, bleibt man an anderen Wörtern hängen, und ich will auf etwas anderes hinaus. Ich behaupte, diese Schnitte werden gelesen wie Auf- und Abblenden, wie die Blenden, die es im amerikanischen Film der 30er und 40er Jahre gibt, wenn einer sagt, «Ich werde jetzt arbeiten, bis ich es geschafft habe», und dann sieht man ihn arbeiten, arbeiten, arbeiten, bis er es geschafft hat. Daß der Gegenschuß fehlt, ordnet diese Autofahrt einer filmsprachlichen Figur zu, die Christian Metz «Sequenz durch Episoden» nennt.

[...] die Idee einer einzigen zeitlichen Abfolge wird verbunden mit der Idee der Diskontinuität. Jedoch erscheint in der Sequenz durch Episoden jedes der Bilder deutlich als eine symbolische Zusammenfassung eines *Stadiums* einer ziemlich langen Entwicklung, die global in der Sequenz kondensiert wird.²

2 Metz, Christian (1968) Probleme der Denotation im Spielfilm [frz. 1966]. In: *Sprache im Technischen Zeitalter*, 27, S. 205–230, hier S. 218; Herv.i.O.

Metz gibt dann das Beispiel der Frühstücksszene aus *CITIZEN KANE* (Orson Welles, USA 1941) in der ein Auseinanderrücken eines Paares dadurch dargestellt wird, daß es im Verlauf der Ehemonate immer weiter auseinander sitzt (und beide weniger Interesse aneinander zeigen). *CITIZEN KANE* handelt von einem Leben und *AUSSER ATEM* nur von ein paar Tagen, insofern ist eine Autofahrt von vielleicht realen 15 Minuten, verkürzt zu anderthalb Filmminuten, nicht etwas so anderes als die erste Ehe von Kane. Allerdings ist da das Wort von Metz, «symbolische Zusammenfassung».

Die Dinge müssen eine bestimmte Deutlichkeit haben, bevor man sie zusammenfassen und symbolisieren kann. Daß es diese Deutlichkeit nicht gibt und dennoch die Rhetorik der Sprachfigur «Sequenz durch Episoden» zur Anwendung kommt, das erzeugt eine neue Bedeutung; die Rede ist hier von der Bilanz des Nichtzusammenfaßbaren und von der Symbolität des Ikonischen. Ein Mann lenkt ein Auto durch die Straßen, und er wirft seinen Blick (und seine Bezeichnungen) auf eine Frau, die neben ihm sitzt. Er liest ihrem Bild (der Bilderfolge) nicht ab, was sie ist, was mit ihr ist. Diese Autofahrt hat den *Geschmack* einer Sequenz in Episoden, etwas läuft ab, kristallisiert sich in einem Zeitversuch heraus, aber läßt sich nicht fassen. Von diesem Sich-nicht-fassen-Lassen handelt dieser Film.

Dann gibt es noch die Einstellung 3, in der nichts gesagt wird – was wie ein Schweigen ist.

Worauf ich hinaus will, und man gelangt nicht ohne Umwege hin, wenn man von wirklichen Filmen spricht: *weil* die Gegenschüsse fehlen, bekommt die Autofahrt einen anderen Geschmack. Es handelt sich nicht um eine einfache Sequenz, in der die Gegenschüsse fortgelassen sind; daß sie fehlen, gibt gleich den Geschmack eines anderen Montagetypus: Schuß-Gegenschuß ist der wichtigste Ausdruck des Wertgesetzes, eine Norm auch in Abwesenheit.

Zehn Jahre nach *AUSSER ATEM* hat Godard Schuß-Gegenschuß in einen Zusammenhang mit Faschismus gebracht.³

Historisch: der erste Schuß-Gegenschuß wurde von... Ich weiß es nicht, und es lohnt sich nicht, das herauszufinden. Vor 60 Jahren konnte es einen Schuß-Gegenschuß geben in einem Film neben anderem. Heute kann es in einem Film etwas geben, was nicht Schuß-Gegenschuß ist, und es ist dadurch bestimmt, daß es *nicht* Schuß-Gegenschuß ist. Es unterscheidet Godard von den experimentellen Filmemachern,

3 Vgl. Godard, Jean-Luc (1974) Befragung eines Bildes [frz. 1972]. In: *Filmkritik*, 211, S. 290–307.

daß er etwas anderes versucht, aber durchaus zuläßt, daß das Nichtandere im anderen erscheint. Das macht sein Filmsprechen stark, es wird wirklich gesprochen, und nicht nur erfunden.

Varianten

Damit der Schuß-Gegenschuß nicht zu einem Pingpong zwischen zwei Bildern wird, muß es Varianten geben.

Viel Varianz schafft *over the shoulder*, bei der eine Person im Anschnitt vorne zu sehen ist und die zweite im Hintergrund. Zur Zeit läßt sich dieser Einstellungstypus ausgedehnt studieren in der TV-Serie DALLAS (USA 1978–1991), da sieht man oft eine Person im Hintergrund an ein Fensterbrett gelehnt, und in dem Augenblick, in dem sie sich umwendet, wird um beinahe 180 Grad umgeschnitten, in eine zweite *over the shoulder*, was dem Schnitt etwas Peitschendes gibt.

Over the shoulder kann man montieren sowohl: Schuß auf A – Gegenschuß auf B – *over the shoulder* von A auf B; als auch: Schuß auf A – Gegenschuß auf B – *over the shoulder* von B auf A. Im zweiten Falle zeigt man abwechselnd eine Person von vorne und von hinten, macht einen Umschnitt von einer (sprechenden) Person.

Wechsel des Standorts beim Sprechen und Agieren: Damit ändert sich die Handlungsachse, andere Teile des Raumes werden exponiert. Gut zu studieren bei Hawks' BIG SLEEP (USA 1946). Eine wichtige Ökonomie: man muß darauf achten, daß ein Raum nicht zu früh *abgefilmt* ist, also kein neues Bild in ihm mehr möglich ist.

Von Bitomsky kommt die Idee, zuerst habe es den einen Raum gegeben, den die Kamera in einer theaterähnlichen Totale erfaßte. Mit Schuß-Gegenschuß habe man diesen Raum in zwei geteilt, aus einer Dekoration zwei gemacht, so wie mit der Industrie die zweite Schicht eingeführt wurde.

Es macht schon viel her, drei Personen zusammen zu haben, Beziehungen von A zu B und B zu C und C zu A, und davon das jeweilige Gegenbild, das ist schon ein Sperrfeuer. Ich sah einmal einen Fernsehkrimi, da gab es in einer Boutique A und B, die sich anscheinend aufeinander bezogen, später stellte sich heraus, daß sich A auf ein C und B auf ein D bezog, A und B waren gar nicht zusammen, der Schnitt hatte ein mögliches Zusammensein angesprochen; C und D waren die Polizei, später stellte sich heraus, daß der Film von Staudte war.

Der Wechsel der Einstellungsgröße, dabei bekommt der Held meistens die größeren Aufnahmen als der Helfer oder Widersacher, Frauen bekommen oft ein größeres Bild als Männer, weil sie schöner sind. (Al-

lerdings nur, wenn man schmeichelhafte lange Brennweiten benutzt, mittels deren alles ein leichter Nebel ist, aus dem nur die Schönheit in Schärfe tritt.)

In der freien Natur ist es schwer, vielfältig mit dem Schuß-Gegenschuß umzugehen, da fehlen die räumlichen Orientierungsmöglichkeiten. Zu sehr muß man draußen mit der Blickrichtung arbeiten, die Behauptung eines Gegenüber wird zu wenig von Einzelheiten im Raum gestützt.

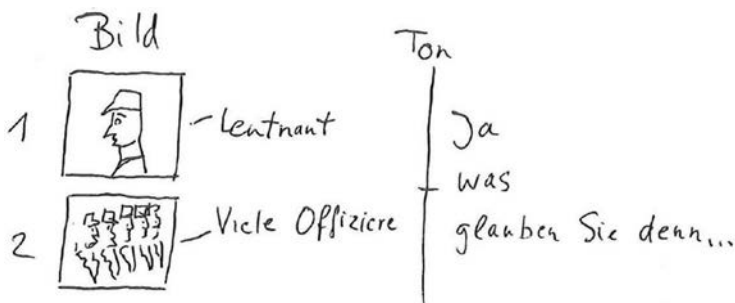
Diese kleine Liste ist nicht vollständig, es fehlt gänzlich eine Erörterung des Umgangs mit Objektiven, Kamerawinkeln und Kamerabewegungen. Sie wurde erstellt nach Durchsicht von ASPHALT-DSCHUNDEL (THE ASPHALT JUNGLE, USA 1950) von Huston. Daß Schuß-Gegenschuß eine sehr personenorientierte Sache ist, sogar eine gesichtsorientierte, dafür finden wir einen Anhaltspunkt darin, daß es auf Rolle 1 nur einmal eine Sachaufnahme gibt. (Von einer Kasse, in die ein Revolver gesteckt wird.)

Neulich, als ich CITY OF FEAR (STADT IN GEFAHR, USA 1959) von Irving Lerner sah. Es gibt da eine Stelle (ich spreche hier ständig von *Stellen*), da ist der Held vom Kobalt schon angefressen, und die Autos auf den Straßen sind ihm zuviel. Dieses Zuvielsein drückt Lerner dadurch aus, daß er Autos, die von rechts kommen, gegen Autos, die von links kommen, schneidet, Schuß-Gegenschuß gibt den Autos hier ein Leben, macht sie menschlicher, so wie man bedrohliche Maschinen früher mit Augen versah.

Dies ist eine Stelle, an der der Regisseur etwas *Unerlaubtes* tut. Ich erinnere mich an eine Zeit im Kino, da war es klar, daß der Film von selbst zu laufen hatte, und jede Stelle, an der einem etwas bedeutet wurde, war ein Verstoß gegen die Regel. Damals war man sich dieser Regel nicht nur bewußt, man konnte sicher sein, daß sie allen im Zuschauerraum selbstverständlich war, bei einem Verstoß gab es ein Rumoren, als fehlte der Ton oder wären die Akte verwechselt, Erinnerung an die deutliche Empfindung des Unerlaubten.

Damals sah ich die Schnitte zwischen den Menschen nicht, aber diese Schnitte zwischen den Autos, die Montage der Autos hätte ich natürlich bemerkt.

Vielleicht kann man Schuß-Gegenschuß mit dem Laufen vergleichen. Immer den einen Fuß vor den anderen. Erst den linken, dann den rechten. Solange schon, daß man gar nicht mehr weiß, welchen zuerst. Wenn man hinschaut oder darüber nachdenkt, kann man verzweifeln, am Tun oder am Zuschauen. Wenn man nicht hinschaut und nicht darüber nachdenkt, gibt es einen Rhythmus, der etwas tragen kann.



LIEBELEI (D 1933), von Max Ophüls. Der Leutnant Fritz ist verliebt spazieren gewesen mit seiner Christine. Nach dem Abschied wird er gestellt von einem höherrangigen Offizier. Er hat seine Mütze nicht auf und wird dafür gerügt mit milder Strenge. Am nächsten Tag gibt ihm Christine die Mütze zurück, sie hat diese versehentlich mit ins Haus genommen und auch eine Naht nachgenäht. Fritz setzt die Mütze auf mit einer Freude, jetzt wieder vollständig zu sein, ausgedrückt in diesem rituellen Zurechtrücken der Mütze, und salutiert zur Probe. Da gibt es einen Schnitt, und ihm gegenüber steht eine ganze Reihe von Offizieren. Sie salutieren zurück, da erkennen wir, daß der Schauplatz und die Situation gewechselt haben: Fritz ist mit seinen anderen Offizieren in der Kaserne angetreten, er steht selbst in der Reihe, die er mittels eines Schnitts begrüßt hat, und sie bekommen alle eine Standpauke, weil gestern einer ohne Mütze aus war. Der Ton der Standpauke beginnt schon auf dem Einzelbild von Fritz: «Ja, was glauben Sie denn...», was die beiden Schauplätze in der Wirkung des ersten Augenblicks geschmeidiger verbindet, auch wenn der Satz selbst einen Anhaltspunkt für einen stattgefundenen Wechsel, für den Bruch gibt. Die vielgestaltige Beziehung ist aus sehr, sehr einfachen Mitteln gebaut. Es ist ein Schock, zu sehen, wie sanft Fritz von dem einen Ort zu dem anderen übergeht, von der Liebe zur Kaserne expediert wird; deren kleine militärische Strenge wird sein Tod sein.

Auch Bob Beaman setzte immer einen Fuß vor den anderen, dann einmal, vor 13 Jahren, traf er einmal den Balken in der genau richtigen Nanosekunde, vielleicht kam noch eine Windböe, und er sprang 8,90 Meter. (Er machte nie wieder einen großen Sprung.)

Immer wieder: warum Schuß-Gegenschuß?

Schuß-Gegenschuß gibt die beste Möglichkeit, die Erzählzeit zu manipulieren. Durch das Hin und Her wird die Aufmerksamkeit so sehr abgelenkt, daß man zwischen den Schnitten Realzeit verschwinden lassen kann: aus einer Autofahrt von 15 Minuten werden kaum merkbar anderthalb Minuten. Auch kann die Erzählzeit ausgedehnt werden gegenüber der Realzeit. Zwei Menschen gehen aufeinander zu, und man zeigt abwechselnd den einen und den anderen, dabei gerät außer Kontrolle, daß sie 20 Schritte machen, um 5 Meter zurückzulegen. Eine stille Zeitlupe ist das, verglichen mit der lauten bei Peckinpah.

(Man manipuliert die Zeit bei beinahe jedem Schnitt, gerne schneidet man Felder heraus, wenn eine Tür sich öffnet und das in zwei Einstellungen gezeigt wird, oder wenn jemand aufsteht oder sich setzt, aber wieder gilt, daß der Gegenschuß das operabelste Mittel zu diesem Zweck ist.)

Die Gegenschüsse können dazu dienen, den Text zu gliedern. Auch machen sie das Zuhören kurzweiliger, indem sich ein anderes Bild bietet, während der Text sich fortsetzt.

Während die Personen miteinander sprechen, stellt der Filmschnitt zwei weitere Ebenen des nichttextlichen Verkehrs her. Es gibt die Blicke, Zu- und Abwendung von Blick, Gesicht und Körper sind die Konstituenten des Schuß-Gegenschuß-Schnitts. So läßt sich eine Unterhaltung aufbauen aus dem, was die Augen sagen, während der Mund spricht.

Dann gibt es noch den Rhythmus. Er kommt aus einem sehr vielfältigen Zusammenhang von Tempo der Sprache, der Personen und der Schnitte, er entsteht aus diesen Elementen und wirkt auf diese zurück. Wie die Musik am schwersten zu semantisieren, führt er ein anderes Sprechen vor, entspricht er dem Tanz der Dialogisierenden.

Noch einmal ein Blick auf *VERTIGO* (USA 1958) von Hitchcock, nur ein Blick, aber durch ein Mikroskop. In der *Filmkritik*⁴ hat es schon einige Einzeluntersuchungen zu diesem Film gegeben, aber über die Höhepunkte, die filmischen. Ich will von den Tiefpunkten sprechen. Nach einem Auftakt, der eine Vorgeschichte erzählt, folgen zwei Expositionen, einmal Scotty mit seiner Freundin Midge und einmal Scotty mit dem Reeder Elster. Gesprächsszenen, bei denen herauskommen soll (muß), was für ein Mensch Scotty ist, was für ein Leben er führt und welchen Auftrag er von Elster bekommt. In beiden Szenen gibt

4 Vgl. *Filmkritik*, Nr. 282, Juni 1980.

es auf dem jeweiligen Schauplatz je zwei sprechende Personen. (Wie sicher sich das Kino damals seines Publikums sein konnte, solche Szenen so unbesonders aufzunehmen; heute, da das Kino dem Publikum hinterherhetzt, würde man da etwas Überbesonderes reinmengen.)

Pflichtszenen; die Dramaturgie hat hier die Wahl getroffen, gleich zu Anfang auszubreiten, was ausgebreitet werden muß, damit der Film später ohne expositionellen Pflichtanteil wird vorankommen können.

Die erste Szene im Wohnatelier von Midge fängt mit einer Übersichtstotale an, dann gibt es eine Folge von Einzelaufnahmen von Scotty und Midge. Die erste Großaufnahme ist aufgespart für die Darbietung von Midges Gesicht, als von beider Beziehung die Rede ist. Scotty hat einen Stock, der auch ins Gespräch kommt, und Midge sitzt am Tisch und entwirft Bekleidungsgegenstände, was auch ins Gespräch kommt... Mehr ist erst zu bemerken, wenn man den Film zehnmal auf dem Schneidetisch hin- und hergerollt hat. Einmal: Scotty sitzt aufrecht angelehnt, während ein Bild von ihm gegeben wird, und beugt dann den Rumpf nach vorne, um eine Positionsänderung vorzunehmen. Es folgt ein Bild von Midge, und als die Kamera zu Scotty zurückkommt, hat er sich umgesetzt, etwas nachdenklich stützt er sich nach vorne gebeugt auf den Stock leicht auf, etwa wie ein Rentner im Park bei Sonne, er probiert den Ruhestand. Vor dem Bild von Midge gibt es den Beginn der Bewegung, und nach dem Bild von Midge gibt es das fertige Gestem. Der Zuschauer verlängert die Bewegung des Mannes durch das Bild der Frau hindurch zum Endpunkt, das Bild der Frau ist hier eine Art dunkle Fläche, auf der das physiologische Nachbild des Mannes erscheint. Und sähe man die ganze Bewegung und rekonstruierte sie nicht nur, die neu eingenommene Position wäre nicht so fertig, so sehr Gestem, sprechendes Bild.

Untersuchungen zu einer *Kultur* des Schuß-Gegenschuß.

In der zweiten Expositionsszene andere Besonderheiten. Der Reeder sitzt hinter dem Schreibtisch, Scotty steht ihm gegenüber, geht auf und ab. Die Rede ist von dem alten San Francisco, und als Elster über es sagt «... und *frei*», bekommt er dafür eine kurze Einzelaufnahme, deren Kürze dieses kurze Wort unterstreicht. Die nächsten sechs Einstellungen sind dann eine länger als die vorige, bis der sonst geltende moderate Schnittrhythmus wiederhergestellt ist. Der Pendelschlag muß auf Normalfrequenz zurück. Die beiden Gegenüber sind durch den Schuß-Gegenschuß verbunden in einem Zusammenklang der Bilder, so wie im musikalischen Duett zwei Stimmen in eine gemeinsame Musik eingebunden sind.

Bei diesen kleinen Beobachtungen dauert es länger, ihre Stelle zu bezeichnen, als sie mitzuteilen.

Beim Zuhören steht Scotty am Kamin, und diesem Stehen gewinnt der Film mehrere Bilder ab, indem er das Stehen aus je verschiedenem Winkel aufnimmt, so wie man in einem Text die Bezeichnungen für etwas mehrfach Bezeichnetes leicht variiert.

Ein anderes Mal beim Zuhören sitzt Scotty, er zieht die Beine an, wohl um aufzustehen, dann erscheint das Gegenschuß-Bild, und als das Bild wieder Scotty zeigt, ist er nicht aufgestanden, wie er es dem Anschein nach wollte. Wollte er aufstehen und entschied sich dafür, sitzenzubleiben? Wollte er sich nur umsetzen und tat das in einer Weise, die den Anfang seiner Bewegung wie ein Aufstehenwollen erscheinen läßt? Ist seine Bewegung zweideutig, oder hat der Schnitt ihr eine zweite Deutung gegeben?

Hitchcock behauptet, er schneide in der Kamera, nehme also nur das auf, was er für den in Gedanken bereits fertigen Film brauche. Er möchte die Abläufe unter Kontrolle bringen, der Zufall ist aus den Einstellungen verwiesen, er nistet sich jetzt zwischen die Einstellungen ein, wo sich seine Wirkung potenziert.

Es stellt sich die Frage, was der Film ist, das, was bei einer Projektion, beim Sehen des Ganzen erscheint, oder das, was man am Schneidetisch, beim Isolieren der Einzelheiten, herauschaut. Auch die Cutter müssen zwischen der Arbeit am Tisch und der Projektion hin und her wechseln.

Endlich rückt Elster mit der phantastischen Geschichte heraus. Scotty ist so überrascht, daß er mit einem *double take* reagiert. Der Filmschnitt entspricht dem, zeigt zuerst die beiden in einer Aufnahme, dann Scotty mit seiner verzögerten Reaktion, seiner Nichtreaktion und Dochreaktion, fährt von ihm zurück und erreicht wieder eine Einstellung, der ersten ähnlich. (Mit anderem Objektiv aufgenommen.) «Er hat sich gefangen.» Eine elegante Operation ist das.

Die Oberfläche dieser Szenen ist dabei gänzlich banal. Mit dem Mikroskop läßt sich einiges entdecken. Das Gewebe auch eines häßlichen Menschen unter dem Mikroskop sieht allerdings schön aus.

Definitionen: Montage und Schnitt

Die Montage bemerkt man als Montage, der Schnitt versucht als Schnitt nicht in Erscheinung zu treten. Zur Montage gehört die Idee, bloß keine Ideen, sagt die Ideologie bgl. Evidenz. Wo das Wertgesetz waltet, muß niemand in die Geschichte eingreifen.

Einen Film von Eisenstein zu schneiden geht leichter und schneller, als einen Film von Bob Fosse zu schneiden. Der letzte Film von Fosse, *ALL THAT JAZZ* (USA 1979), soll 1 Jahr lang geschnitten worden sein, und *RAGING BULL* (USA 1980) von Scorsese nur 9 Monate lang, und am Schnitt arbeiten 25 bis 30 Leute. Die Arbeit im Schneiderraum besteht darin, beinahe jede mögliche Schnittverbindung zu probieren, bis man eine hat, die nicht selbst spricht, sondern das Material zum Sprechen bringt. Wenn der Gegenschuß aus einer Dekoration zwei macht, dann macht der Schneiderraum aus einer Bildfolge dreißig.

Dazu muß es ein Aufnahmeverfahren geben, das diesen 30 Filmen, die man dreht, wenn man einen dreht, entspricht. Man muß alles aus beinahe jeder Position aufnehmen, am besten durchgehend. Man macht einen *mastershot*, der das Geschehen halbtotale aufnimmt, dann nähere Aufnahmen von den Protagonisten aus mehreren Richtungen, Übersichtstotalen aus mehreren Richtungen, Detailaufnahmen von wichtigen Requisiten, Extremes wie ausgefallene Positionen und Durchblicke von einzelnen Handlungsabschnitten. Eine Art automatische Bildergenerierung, in der der Regisseur mehr ein Spielleiter und weniger ein Bilderregisseur ist.

Ich versuche von diesem Schuß-Gegenschuß zu sprechen, indem ich von *beiden* Seiten Aufnahmen mache, zusammengesetzt soll das ein anderes Bild ergeben, und auch, was zwischen den Bildern liegt, soll etwas sichtbar machen... Wyborny (1979) hat dieses Schuß-Gegenschuß von *einer* Seite scharf abgebildet.⁵ Bei ihm zeigt sich, daß es keine Kommerzialität gibt ohne Schuß-Gegenschuß. Ebenso sieht ohne Schuß-Gegenschuß alles amateurisch aus. Mit Schuß-Gegenschuß kann jeder einen Film machen, und zugleich ist man ein Amateur, wenn man ohne Schuß-Gegenschuß einen Film machen kann. (Und nur ein Profi, wenn man etwas kann, was jeder können kann.)

Wobei die Ungeschicklichkeit, die sich im Fehlen des Gegenschusses entblößt, von der geringen Stilität des Spiels im Film kommt; anders als bei anderen darstellenden Künsten gibt es hier kaum zeitverkürzende

5 Wyborny, Klaus (1979) Notizen zum konventionellen narrativen Film. In: *Filmkritik*, 274, Oktober, S. 447–463.

sinnkondensierende Gesten. Noch eine Bestimmung von Schuß-Gegenschuß: das sonst schwer Erträgliche wird erträglich, weil es immer zur Hälfte abgedeckt ist und dennoch anwesend bleibt.

Nun ist es genug. Wenn die *Filmkritik* 50 Jahre alt ist, vielleicht mehr. Bis dahin wird deutlicher sein als heute, daß die Schauplätze alle *abgefilmt* sind, und daß es nichts mehr hilft, den Schauplatz durch 2 oder durch 1000 zu teilen. Ich glaube, der schon abgetane «Russenfilm» wird dann eine neue Bedeutung bekommen. In Zeiten großer Gefahr, auch 1941, erinnert man sich an Rußland.

Was hier steht, geht auf ein Seminar an der Deutschen Film- und Fernsehakademie zurück und nimmt auch Beobachtungen und Ausarbeitungen der Teilnehmer im Winter 1979/80 auf.



1-6 Abfolge
der Einstellungs-
größen im
Verlauf der
Dialogmontage
in DER INNERE
KRIEG. Bridget
Jackson (links) im
Gespräch mit Dee
Billups (rechts).

Schuss/Gegenschuss im Dokumentarfilm

Zum Cross-over eines fiktionalen Montagemusters

Hans Beller

Beginnt nach der Vorführung eines Dokumentarfilms die Diskussion mit dem Publikum und den Machern des Films, landet die Auseinandersetzung zuweilen bei erkenntnistheoretischen Fragen. Es geht dann um das komplexe Spektrum zwischen Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Objektivität, Subjektivität, Manipulation, eventuell auch um Fälschung, Lüge, Täuschung, darum, was fiktional ist und was nicht-fiktional, also um Realität, Wirklichkeit und Authentizität im dokumentarischen Film. Für Maxime Scheinfeigel eine «bodenlose» Diskussion: «Das Reale ist eine unerschöpfliche epistemologische Frage und ein endloses philosophisches Problem; es ist buchstäblich bodenlos, und das dokumentarische Bild gründet genau auf dieser ›Bodenlosigkeit‹» (Scheinfeigel 1998, 238).

Vielleicht kann man durch gezielte Untersuchung der dokumentarischen Praxis erkenntnistheoretische Planken auslegen, um im bodenlosen Diskurs etwas unter die Füße zu bekommen. Wie bei einem Querschnittspräparat in der Anatomie Erkenntnisse über den menschlichen Körper insgesamt gewonnen werden, soll hier beim tradierten Montagemuster «Schuss/Gegenschuss» das Verhältnis zum Realen im Dokumentarfilm untersucht werden. Was passiert, wenn die Filmmontage in einer konkreten Situation – zwei oder mehr Menschen unterhalten sich – fiktionale Strategien auf einen nicht-fiktionalen Film überträgt?

Dieser Beitrag will sich auf innerszenische Schnittmuster beschränken: Anhand von zeitgenössischen deutschen Beispielen soll insbesondere dem in Hollywood für inszenierte Standardsituationen entwickelten Coverage-System in Dokumentarfilmen nachgespürt werden

– einem System, das in fiktionalen Dialogszenen dem Illusionsbedürfnis des Publikums entgegenkommt. Inwieweit lässt sich diese Auflösungs- und Montagemethode nun bei dokumentarischen Filmen, die reale Menschen in realen Situationen zeigen, anwenden?

Das Coverage-System als Studionorm

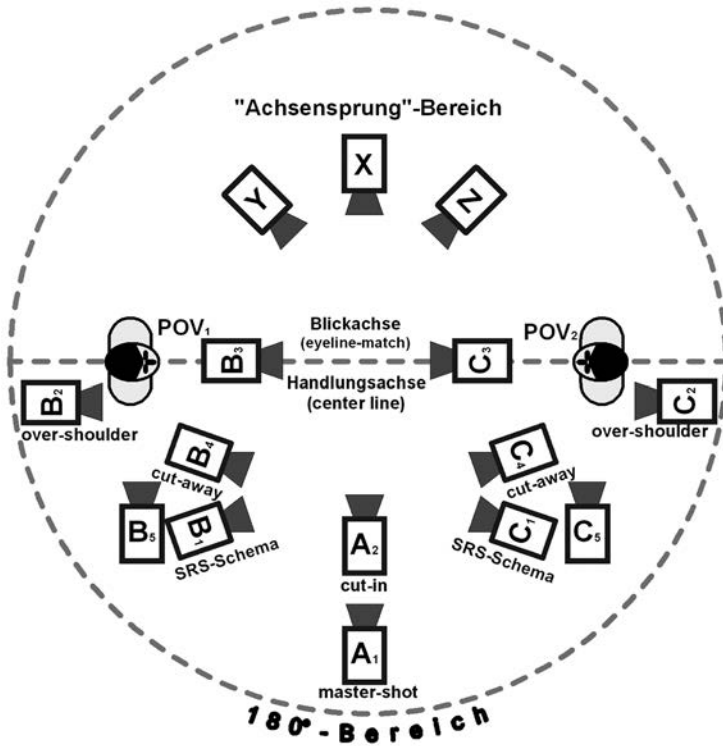
Vorab zwei Definitionen aus gängigen Nachschlagewerken zum Coverage-System, das sich im klassischen Hollywood als Norm durchgesetzt hat (vgl. Bordwell 1985, 50–60):

1. *coverage, cover.* All of the individual shots, from the various distances and angles, that comprise the photographing of a particular scene. To cover a scene is to give it a wide variety of shots (Königsberg 1987, 66).
2. *coverage.* The act of filming all the necessary footage, from all setups and angles, that may be required for editing a fluid sequence in the cutting room (Katz 1994, 299).

Das Coverage-System umfasst zugleich zusätzliche Aspekte wie 180°-Schema, Handlungs- und Blickachsen (*center line, axis-of-action, eyeline-matching*) und das damit verbundene Kontinuitätsprinzip (*continuity editing*), das auch Bewegungsschnitte innerhalb des Systems berücksichtigt. Wichtig sind außerdem prägnante Differenzen in den Einstellungsgrößen und Kamerawinkeln, nach denen die Szene aufgelöst wird (vgl. Beller 2005, 169–173). Das Schema (Abb. 7) dazu (entnommen aus Beller 2009a, 16):

Kamera A1 liefert den Überblick, den Cover-Shot, der ein durchgedrehter Master-Shot sein kann oder aber ein Opening- oder Establishing-Shot, wenn der Anfang einer Szene damit etabliert wird. B1/C1 schematisiert die Kamerapositionen für Schuss/Gegenschuss (Shot-Reverse-Shot, SRS); B2/C2 entspricht dem Over-Shoulder-Shot; B3/C3 dem subjektiven Point-of-View (PoV); B5/C5 liefern Einstellungen im Profil; B4/C4 eröffnen schließlich einen weiteren Aktionsradius.

Dieses vom Studiosystem tradierte Schema diente ursprünglich zur Effizienzsteigerung der Produktion, da eine solche Konfektionierung der innerszenischen Auflösung Kosten spart. Denn im Schneiderraum passten die normierten Kamerapositionen als kompatible Versatzstücke zusammen, und sie erleichterten auch dem Publikum die räumliche Orientierung.



7 Schematische Darstellung des Coverage-Systems.

Wegen seiner formalen und emotionalen Funktionen wurde das Coverage-System so «normal» und natürlich, dass Zuschauer bis zu einem Drittel der inner szenischen Schnitte übersehen, die den Kontinuitätsregeln folgen. «Wenn gegen diese Erwartung verstoßen wird, werden die Schnitte jedoch «wahrnehmungsauffällig» – so Peter Ohler und Gerhild Nieding in einem Artikel, der diese Daten referiert und wahrnehmungspsychologisch deutet (Ohler/Nieding 2002, 16). Der renommierte Hollywood-Editor Walter Murch meinte einmal, «daß das, was wir als normal ansehen, im wesentlichen eine Frage davon ist, was am häufigsten auf uns einwirkt» (zit. in Ondaatje 2005, 51). Die Montage nach dem Coverage-System im Schuss/Gegenschuss-Verfahren fällt unter die Kategorie des «unsichtbaren Schnitts», Ergebnis schemagestützter Unauffälligkeit (vgl. Beller 2009, 288f).

Coverage und Empathie

Zugleich intensiviert das System die illusionistische Teilhabe am Filmgeschehen, die empathische Bindung an die Protagonisten, da es figurenzentriert ist: Sämtliche Kamerapositionen beziehen sich auf und kreisen um die Darsteller im Zentrum der Szene. Margrethe Bruun Vaage hat das Phänomen der Empathie für den Spielfilm untersucht, sie definiert:

Empathie ist das Nachempfinden von Erlebnissen eines Anderen in dem Bewusstsein, dass es dessen Erfahrungen sind, in die man sich einfühlt. Das Phänomen reicht vom automatischen Nachvollzug des Gefühlszustandes des Anderen anhand seiner Körperhaltung (körperbezogene Empathie) [...] bis hin zur imaginativen Erarbeitung eines Zustandes. [...] Empathie bewirkt [...] beim Zuschauer eine Nähe zur Figur und für eine kurze Zeit das Nachempfinden ihres seelischen Zustands. Sie führt dennoch nie zu einer Verschmelzung mit der Figur (Vaage 2007, 101 u. 105).

Laut Vaage verhilft die Empathie «zu einer Beteiligung an der fiktionalen Welt» und sorgt so «für die innere Beteiligung an der Fiktion» (ibid., 105). Dabei ist die im Coverage-System integrierte Blickstruktur von Bedeutung: «[Sie kann] die empathische Teilhabe an der Figur erleichtern und unterstützen [...], [weil] sie jenes alltägliche Wahrnehmungsverhalten nachahmt, das wir zeigen, sobald wir uns für jemand interessieren» (ibid., 107). Wir schauen ebenfalls dahin, wohin ein Gesprächsgegenüber schaut. Bezüglich Schuss/Gegenschuss beschreibt Vaage den Wechsel der Teilhabe im Hin- und Herpendeln zwischen den Figuren (vor allem in Gesprächssituationen) und bezieht sich dabei auf Simon Baron-Cohen, der «diesbezüglich vom *Mechanismus geteilter Aufmerksamkeit* [spricht], der für unser Verständnis Anderer essentiell sei» (ibid.; Herv.i.O.).

Man sollte hier ergänzen, dass das System von Schuss/Gegenschuss bei der Auflösung des Dialogs ja nicht nur deshalb empathiefördernd ist, weil das im Reaction-Shot gezeigte Gesicht Abdruck der Gefühle ist, mit denen jemand auf die Äußerungen des Gegenüber reagiert und die zum empathischen Nachvollzug angeboten werden, sondern auch, weil es als Bestätigung der Gefühle dient, die wir empfinden. Das Schuss/Gegenschuss-Verfahren erweist sich so als eingebunden in das Frage-Antwort-Modell von Erzählung; die Reaktion im Gesicht des anderen ist sichtbare Bestätigung einer Gefühlshypothese oder auch -simulation, die wir gebildet haben.

Warum sollte die emotionale Nähe zu gezeigten Menschen nun nicht in gleicher Weise für dokumentarische Personen angestrebt werden? Doch beim dokumentarischen Arbeiten wird, anders als beim Coverage-System Hollywoods, üblicherweise nur mit einer einzigen Kamera gedreht (schon um eine halbwegs natürliche Gesprächssituation zu gewährleisten, die durch eine große Equipe gefährdet wäre, aber auch aus ökonomischen Gründen). Diese einzige Kamera müsste je nach Sprecher oder gewünschter Einstellung ihre Position wechseln, was Unterbrechungen des Gesprächs erzwingt, die dem dokumentarischen Beobachten einer realen Situation zuwiderlaufen. Oder die Kamera müsste permanent schwenken, um tatsächlich zwischen den Gesprächsteilnehmern hin und her zu pendeln – was wiederum die Unmittelbarkeit des Perspektivwechsels stört und den Zuschauern weniger Gelegenheit zur Beobachtung der Personen gibt, da das Schwenken Zeit verschlingt. Diese Zeit lässt sich durch Reißschwenks zwar abkürzen, doch das verwischte Bild, das so entsteht, durchbricht ebenfalls die Unmittelbarkeit der Beobachtung.

Schuss/Gegenschuss nicht-fiktional

Welche Optionen hat nun die dokumentarische Praxis, wenn eine Szene ähnlich wie im Spielfilm zur Empathie einladen soll? Drei kurze Fallstudien zu zeitgenössischen deutschen Dokumentarfilmen verdeutlichen die Komplexität der Filmmontage, die zu diesem Zweck subtile Manipulationen vornimmt. Alle drei haben mit nur einer Kamera gearbeitet, und dennoch finden sich in ihnen jeweils dialogische Situationen im Schuss/Gegenschuss, die dem Coverage-System zu entsprechen scheinen. In allen drei Fällen wurden reale, nicht-inszenierte Situationen aufgezeichnet, welche die FilmemacherInnen zwar initiiert hatten, die sich dann aber ohne weitere Einflussnahme situativ entwickelten.

Um folgende drei Filme, die Preise und Auszeichnungen bekommen haben, handelt es sich:

1. DIE SPIELWÜTIGEN (D 2004; 108 Min) von Andres Veiel; Kamera: Hans Rombach, Lutz Reitemeier, Johann Feindt, Jörg Jeshel, Rainer Hoffmann, Klaus Deubel, Pierre Bouchez; Schnitt: Inge Schneider;
2. PRINZESSINNENBAD (D 2007; 92 Min) von Bettina Blümner; Kamera: Mathias Schöningh; Schnitt: Inge Schneider;
3. DER INNERE KRIEG (D 2009; 72 Min) von Astrid Schult; Kamera: Sebastian Bäumler; Schnitt: Robert Wellié.

Die Analyse dieser drei Beispiele wird untersuchen, inwieweit sich die Szenen im fertigen Film von der ursprünglichen Konzeption, sowohl beim Drehen als auch beim Editing, unterscheiden und wie auch die tatsächlichen Gesprächssituationen differieren. Dabei stütze ich mich auf Zusatzinformationen zum Hintergrund der praktischen Arbeit, denn nicht alles lässt sich an den Filmen direkt ablesen. Ich habe daher – soweit möglich – mit allen Beteiligten von Buch, Regie, Kamera und Schnitt gesprochen, um das zu recherchieren, was man den Filmpassagen nicht ansehen kann.¹ Bei allen untersuchten Szenen, die ich im Folgenden betrachte, stand jeweils nur *eine* Kamera zur Verfügung. Das ist von zentraler Bedeutung für die Montage, gerade bei Schuss/Gegenschuss, Aktion/Reaktion, denn dazu müssen Zwischenstücke – etwa Reißschwenks – eliminiert worden sein. Ab- und Zeitlauf folgen also nicht authentisch dem tatsächlichen Geschehen, sondern wurden bei der Montage manipuliert. Dieser Manipulation gilt das Analyse-Interesse.

Fallstudie 1: DIE SPIELWÜTIGEN

Es handelt sich um die Langzeitbeobachtung von drei Schauspielerinnen und einem Schauspieler über sieben Jahre hinweg, die «faszinierende Studie einer Passion» (Gansera 2004, 42) mit all ihren Etappen, von der Vorbereitung auf die Schauspielschule und die Aufnahmeprüfung über Krisen und Konflikte während des Studiums bis zur Abschlussprüfung und zu ersten Engagements. Wegen der langen Dauer des Projekts haben sechs Kameraleute mitgewirkt. Ursprünglich war vom Drehkonzept her der Stil des Direct Cinema gewählt worden: Die Kamera arbeitete situativ, flexibel aus der Hand, mit Ausgleichs-zooms und Reißschwenks. Doch im Schneiderraum änderte sich mit der Editorin Inge Schneider das Konzept: Sie verdichtete die Szenen durch Kürzen oder Weglassen der «reportagehaften» Zwischenstücke, also durch Verzicht auf Zooms und Schwenks, die üblicherweise als

1 Es handelt sich um Gespräche mit Yvonne Tetzlaff, Schnittassistentin beim Soundediting von PRINZESSINENBAD, und dem Kameramann Mathias Schöningh sowie eine Diskussion mit Bettina Blümner nach einer Vorführung an der HFFB. Hinzu kommen Informationen aus Diskussionen mit Inge Schneider nach einer Vorführung von DIE SPIELWÜTIGEN (Veranstaltung «film+» Köln), mit Andres Veiel (Filmfest München, KHM-Köln). Bei DER INNERE KRIEG habe ich mit «meinen» Diplomstudenten Astrid Schult, Sebastian Bäumler und Robert Wellié an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg gesprochen. Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen für ihre Gesprächsbereitschaft bedanken.

dokumentarische Attitüde eine filmische Authentisierungsstrategie demonstrieren, aber die Fokussierung auf das Geschehen erschweren.

Von Anfang an scheint nun das Coverage-System bedient zu werden. Wir sehen nach der Prolog-Passage, in der jeder der vier Beteiligten einen kurzen Soloauftritt hat, über die nächsten acht Minuten ein ganz bestimmtes, für alle gleiches Setting. Alle müssen jeweils aus dem Repertoire, das sie für die Prüfung an der Schauspielschule vorbereiten, ein Stück vor ihren Eltern und Geschwistern (und damit auch vor einem imaginären Filmpublikum) vorspielen. Für den Filmemacher Andres Veiel, der übrigens auch Diplompsychologe ist, sollte dieser Anfang die Frage beantworten: «Wie erzähle ich die Kindheit meiner Protagonisten, und wo fand und findet das Familienleben statt?» Daher initiierte er diese Aktion im häuslichen Rahmen, innerhalb dessen aber offen agiert wurde. In der Reihenfolge ihres Auftritts: Constanze (Kamera: Hans Rombach), in ihrer Exposition unterbrochen durch Karina (Kamera: Lutz Reitemeier), anschließend der einzige männliche Protagonist Prodromos (Kamera: Hans Rombach) und schließlich Steffi, mit deren Prolog der Film auch beginnt (Kamera: Lutz Reitemeier).

Die performative Situation zu Beginn erfüllt geschickt die klassischen Anforderungen der Expositionsphase: Sie führt ein in Ort und Zeit und sorgt für Charakterisierung der Personen, wobei auch direkte und indirekte Hinweise auf deren Backstory ergehen. Indem die Protagonisten vor ihren Eltern agieren, wird der familiäre Hintergrund in seiner soziologischen Dimension (Migrationshintergrund, bildungsbürgerliche Herkunft etc.) deutlich und die emotionalen Reaktionen innerhalb der Familienbande kommen zur Geltung (distanziert, fröhlich, resignativ, nüchtern, skeptisch etc.).

In der Montage folgt auf die Aktion der vorgespielten Szene durch die «Kinder» jeweils die Reaktion der Eltern, und im gleichen heimischen Setting ergehen auch die Statements und Anmerkungen aller Beteiligten zur erbrachten schauspielerischen Leistung. Die Stimmungen in den Familien sind völlig unterschiedlich und im Vergleich durchaus aufschlussreich. Während bei Karinas Familie Fröhlichkeit und Zuversicht herrschen, macht Steffis Befragung eher den Eindruck eines Tribunals, bei dem über die Zukunft der Tochter skeptisch gemutmaßt wird. In allen Fällen können wir uns in die Situation einfühlen, wenn sich die Beteiligten im Schuss/Gegenschuss abwechseln. Dabei sind pro Protagonist bis zu insgesamt drei Situationen so zu einer «synthetischen» Szene verknüpft, dass ein unmittelbarer kausaler Kontext beim Betrachten und Zuhören entsteht. Nur der medial geübte Zuschauer erkennt mitunter in der Blickachsenkonstellation den

mismatch zwischen den Personen oder vermisst Belege (etwa durch verbindende Schwenks) dafür, dass sie sich im selben Raum befinden und einander tatsächlich wahrnehmen.

Der Schnitt konstruiert also eine situative Kohärenz, die der genauen medialen Überprüfung nicht standhält. Drei raum-zeitlich getrennte Situationen werden durch die Montage ganzheitlich ineinander verwoben: 1. Die Aktion der Vorspielenden und die Reaktion der Familie/Eltern; 2. Antworten, die offensichtlich auf Fragen von Andres Veiel von den Eltern wie auch den Schauspiel-AspirantInnen gegeben wurden – wobei beide wiederum so montiert sind, dass sie ebenfalls dem Aktion/Reaktionsmuster des Coverage-Systems entsprechen. Beispielsweise hören die Eltern von Constanze in einem Als-ob-Reaction-Shot ihrer Tochter zu, die in Wirklichkeit mit Veiel spricht, wobei die Blickachse der Eltern diesem ebenfalls zugewandt ist, da er wohl eine Frage gestellt hat (doch wir hören die Tochter). Prodromos wird insbesondere auf der auditiven Ebene mit dem Statement seiner Mutter verknüpft. Er bereitet sich auf eine Szene aus dem Scorsese-Film *TAXIDRIVER* vor und hantiert mit metallischen Geräuschen an seiner Pistole, dem Requisit für die Szene. Sieht man seine besorgte Mutter, die von Erziehungsproblemen berichtet, hört man ihn weiterhin im Off hantieren und umgekehrt, so dass eine unmittelbare, ganzheitliche Simultaneität von Agieren, Hören und Sprechen zwischen den beteiligten Personen entsteht, die auditive Immersion fungiert als *unification* (Chion 1994, 47f) der Szene. In Wirklichkeit ereigneten sich die Statements und Spielvorbereitungen nacheinander.

Bei Constanze waren Schwenks, die einen räumlichen Bezug durch die überschaubare Distanz zwischen Eltern und Tochter gestatten würden, gar nicht möglich. «Sie saßen tatsächlich weit auseinander», so dass ein Schwenk «zu lange toten und leeren Raum gezeigt hätte» (Veiel). In der Konkurrenz zwischen langem Schwenk und kurzem Schnitt obsiegte, wie so oft, der Schnitt. Nur die Montage bringt die getrennte Eltern/Kind-Beziehung wieder zusammen.

In etwa der Mitte des Films bekommt ein Reaction-Shot zentrale Bedeutung für den Protagonisten Prodromos. In einer Seminarraum-Szene, in deren Establishing-Shot er im Vordergrund mit Rücken zur Kamera stark gewichtet ist, wird ein gemeinsam aufgeführtes Theaterstück von der Dozentin Carmen Maya Antoni besprochen, die sich der schauspielerischen Leistung von Constanze widmet und dabei auf die hehren Frauenfiguren der deutschen Klassik verweist. Während sie im Off spricht, sieht man Prodromos, alleine auf einem Stuhl sitzend, laut schmatzend mehrmals in eine Melone beißen. Im Kino wird an

dieser Stelle gelacht, man merkt die intendierte Wirkung der Montage, wie beim Kuleschow-Effekt. Denn der Protagonist hat in diesem Augenblick keine referentielle Anbindung ans gezeigte Geschehen, die Einstellung wurde im Anschluss an die Besprechung gedreht. Durch die Montage entsteht jedoch der Eindruck, dass er zwar anwesend ist, ihn die Ausführungen der Dozentin aber nicht interessieren. An dem «prolligen» Griechen geht ihre Analyse vorbei, das sagt zumindest die so platzierte Einstellung.

Diskutiert man den Schnitt mit Andres Veiel, rechtfertigt er seine sequenziell-szenischen Konstrukte aus seiner Erzählautorität: In sieben Jahren habe er die Protagonisten so gut kennengelernt, dass er wisse, wie er sie für die Zuschauer charakterisieren müsse, auch wenn die Kamera das nicht authentisch einfangen konnte. Veiel benutzt dazu den Begriff der «Wahrhaftigkeit», unter deren Prämisse das Konstrukt sich legitimiere, um die «innere Wahrheit» der Personen zutage zu fördern. «Meine Sichtweise muss nicht die der Protagonisten sein» – was aber auch für den Regisseur einen Konflikt bei der Arbeit darstellte. Constanze beispielsweise sagte dem Regisseur: «Dein Film ist nicht mein Film», weil bei ihr Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung nicht in Einklang kamen. Es ist fraglich, ob die auch in der Chronologie des Drehens am Anfang stehenden Eröffnungsszenen am Ende der Dreharbeiten hätten durchgeführt werden können, als die Protagonisten nicht mehr unbedingt bereit waren, für die Kamera zu agieren. Für den Film und die Zuschauer ist dieser Anfang jedoch ein Glücksfall.

Fallstudie 2: PRINZESSINNENBAD

Der Film beobachtet über ein Jahr den Alltag von drei frühreifen Mädchen in Berlin-Kreuzberg. Bei der «mal munteren, mal beunruhigenden Pubertätsstudie» (Roschy 2007, 42) hatte Bettina Blümner von vornherein Inge Schneider für den Schnitt eingeplant und schon beim Drehen deren Stil und Konstruktionsweise antizipiert. Der Kameramann Matthias Schöningh war angehalten, die Einstellungen schon weitmöglich im Sinne des Coverage-Systems aufzulösen. Anders als bei dem reportagehaften Modus von *DIE SPIELWÜTIGEN* dominiert also eine geplant gesetzte Kamera. Dennoch musste die Editorin auch hier nachbessern und den dokumentarischen Duktus verdichten und verkürzen, um das Schuss/Gegenschuss-Prinzip strenger zur Geltung zu bringen.

Für die Filmemacherin waren Reaction-Shots von Anfang an für die Einfühlung in die drei Hauptpersonen wichtig und wurden bei der Montage von Inge Schneider entsprechend stark gewichtet. Mit-

unter setzte sich Bettina Blümner während des Drehens an die Stelle der Protagonistinnen, um nachzuhaken und ergänzende Antworten zu provozieren; als Reaktion auf diese Aussagen wurden dann aber separat aufgenommene Reaktionen der Mädchen eingeschnitten. Auf diese Weise holte sich Blümner die notwendigen Aufnahmen und Aussagen, die bei bloßer Beobachtung nicht erhältlich gewesen wären. Auch einige unvollständige Eltern/Kind-Szenen wurden auf Hinweis der Editorin nachträglich ergänzt.

Exemplarisch für die gewählte Methode sei hier eine in Schuss/Gegenschuss (wie gesagt: mit nur einer Kamera) gedrehte Schlüssel-szene untersucht, die etwa am Ende des zweiten Drittels des Films steht. In einer Dialogpassage bespricht Mina mit ihrem Freund George, ihrer ersten große Liebe, beim Abendessen auf dem engen Balkon die getrennte Zukunft. Er will nach Lateinamerika, um Meeresschildkröten zu erforschen, während sie in Berlin Abitur machen wird. Aus fast einer Stunde Drehmaterial entstanden lediglich drei Filmminuten. Die Szene besteht nach kurzen Anfangseinstellungen am noch hellen Nachmittag, die George beim Kochen und Mina beim Nachdenken zeigen (sie wenden sich die Schulter zu und schauen sich nicht an), aus 16 Einstellungen im Schuss/Gegenschuss-Verfahren mit montiertem Blickkontakt. Dabei ist es auf dem Balkon dunkel geworden, die Stimmung sinkt. Sie denkt an die traurige Zeit ohne ihn, er an seine Projekte. Das Gespräch währte in Wirklichkeit länger als zwei Stunden, doch dem fertigen Film kann man allenfalls entnehmen, dass es sich über ein Essen und ein paar Zigaretten hingezogen hat.

Mathias Schöningh drehte wegen der «wahnsinnigen Enge des Balkons» meist durch das Küchenfenster, neben sich den Tonmann, der von dort aus die Töne angelte. Schöningh bekam aber von der Filmemacherin auch spontane gestische Anweisungen für halbnah und nahe Einstellungen. Nach seiner Aussage ging es um «relativ lange Einstellungen in eine Richtung, eine geringe Schnittfrequenz war der Wunschtraum».

Einmal sieht man George, wie er im Stehen die Reiselogistik und sein zukünftiges Engagement beschreibt, wobei die Regisseurin ihm eigentlich gegenüber saß und Fragen aus dem Off stellte. Die Empathie richtet sich vorrangig auf Mina, da sie häufiger im Reaction-Shot gezeigt wird. Vor allem auf seine zum Teil altklugen, angesichts ihrer emotionalen Situation hart wirkenden Äußerungen hin: «Auch für dich ist es eine Chance, neue Menschen kennenzulernen», konzentrieren wir uns auf sie; und bei «Ich bin 20, du 15, wir haben noch unser ganzes Leben vor uns», sehen wir nur mehr sie. Hier hat Inge Schneider durch

Kürzen und Verdichten «die Härte [des Dialogs] herausgearbeitet, weil es viel zu lange gedauert hat und trotzdem die Wahrheit ist». Es ging ihr darum, durch die Montage «dem Gespräch die richtige Richtung zu geben». Durch Schuss/Gegenschuss soll Empathie für beide Seiten entstehen, doch nicht in jedem Fall zu Sympathie führen – George ist hier weniger sympathisch als Mina. Das Fazit der Editorin: «Die Wahrheit ist das Ergebnis.» Dass auch hier die Eigenwahrnehmung der drei Mädchen – sie hätten geweint, als sie den Film zum ersten Mal sahen – mit der Fremdwahrnehmung durch das Publikum auseinander scherte, verweist auf die schlichte Erkenntnis: Die Wahrheit liegt im Auge des Betrachters. Später, nach der Anerkennung durch Publikum und Kritik, fanden sich die Drei dann ganz passabel.

Fallstudie 3: DER INNERE KRIEG

DER INNERE KRIEG ist die Diplomarbeit von drei Studenten der Filmakademie Ludwigsburg. Er handelt von dem größten Militärkrankenhaus der US-Armee außerhalb der Vereinigten Staaten in Landstuhl bei Rammstein, in dem Soldaten mit psychischen, posttraumatischen Belastungsstörungen und physischen Verletzungen behandelt werden. Der Film erzählt nur indirekt vom Krieg, indem er die Ausgangsorte Irak und Afghanistan mit ihren Kampfzonen ausspart und ausschließlich die Verwundeten und ihre Angehörigen zeigt. Regie (Astrid Schult) und Kamera (Sebastian Bäumler) waren dabei vor Ort starken Restriktionen ausgesetzt. Tägliche Briefings, Kontrollen und Anweisungen der amerikanischen Militärbehörden machten jeden Drehtag zu einem ungewissen Unternehmen. Trotz Unterstützung durch die produzierende Filmakademie und die Redaktion des Kleinen Fernsehspiels beim ZDF stieß man hier an militärische Grenzen, wie vor einem Kasernentor.

Eine Schlüsselszene etwa in der Mitte des Films fängt das Gespräch zweier Afroamerikanerinnen über die Auswirkungen des Krieges auf ihre Männer ein. Für die Filmemacherin einer der «Glücksmomente», weil die beiden Frauen von selbst auf sie zukamen und beim Drehen auch spontan zu reden begannen. Bridget Jackson, immer links im Bild, die im Klinikareal arbeitet, kennt man schon und weiß, dass ihr Mann demnächst ins Kriegsgebiet geflogen wird. Ihr gegenüber rechts im Bild erzählt Dee Billups von ihrem Mann, der vom Einsatz zurückgekehrt ist. Die Aufnahme verlief ohne Eingriff der Filmemacher, auch ergingen keinerlei Anweisungen zur Platzierung im Raum. Außerdem legten die beiden Frauen sofort los, so dass sich das Team

sputen musste, um den Beginn des Gesprächs zu erfassen, das etwa 45 Minuten dauerte. Manchmal war das Drehverhältnis sehr gering, weil fast alle Äußerungen übernommen wurden. Die Chronologie blieb bis auf einen vorgezogenen informativen Satz (auch dieser Film verzichtet auf eine kommentierende Voice-over) erhalten.

Im Film ist die Szene dann insgesamt vier Minuten lang und enthält 18 Schnitte im Schuss/Gegenschuss-Wechsel mit drei Schwenks hin und her und einem Hochschwenk aus naher Distanz auf die erzählende Dee. Zooms waren «verpönt», wie Sebastian Bäumler ausführt. Für Astrid Schult stand nach eigener Aussage die Einfühlung in die Personen im Vordergrund. Sie stellte sich immer dicht neben die Kamera, damit die Protagonisten fast ins Objektiv schauen. Reaction-Shots waren schon bei den Dreharbeiten geplant. Da das Team bereits seit drei Monaten vor Ort gedreht hatte, ergab sich die Kameraführung «natürlich, weil es ein Rantasten war und wir in der Materie drin waren». So ist auch die subtile Einfühlung in das Gespräch Ergebnis der bisherigen Erfahrung – der Kameramann ist überzeugt, dass er zu einem früheren Zeitpunkt dem Verlauf nicht so selbstverständlich hätte folgen können. Er meint, dass «Schuss/Gegenschuss-Aufnahmen nur bei einem längeren Gespräch funktionieren», bei dem man sich auf das Geschehen einstellen und die richtige Entscheidung treffen kann, welche Person im Bild erscheinen soll. Würde man «zwanghaft auf Schuss/Gegenschuss drehen, wäre man nicht drin» und nähme zu oft die «falsche Person» auf.

Bäumler folgte beim Drehen, den Schnitt vor Augen, dem Verlauf des Gesprächs und entschied nach inhaltlichen Aspekten, wo die Hauptprotagonistin Bridget als Reagierende gezeigt werden sollte (was zeitlich entsprechend von der Montage gewichtet wurde) und wo ihre Dialogpartnerin Dee zu sehen ist. Er wusste daher auch von vornherein, welche Aspekte des Gesprächs höchstwahrscheinlich nicht in den Film eingehen würden. Dabei folgte er, wie in einem klassischen Hollywood-Dialog, der inneren Steigerungs-dramaturgie der Szene: So nahm er als Cover-Shot und Überblick zunächst eine Einstellung der beiden Frauen in der Totalen auf (diese war ursprünglich fünf Minuten lang, länger als das gesamte Gespräch im fertigen Film dauert), um dann mittels Over-Shoulder-Shots allmählich in den Schuss/Gegenschuss-Wechsel überzugehen. Dabei bewegt sich die Kamera sukzessive in die Mittellinie der Blickachse der beiden (ohne jedoch einen subjektiven Point-of-View einzunehmen) und zeigt die Gesprächspartner schließlich *en face* und immer größer im Bild (Abb. 1–6).

Wenn Dee vom traumatisierten Ehepartner erzählt, macht ihre Schilderung die destruktiven Auswirkungen des Krieges auf die Angehörigen der Soldaten unmittelbar deutlich. Es berührt, wenn sie von ihrer Flucht in Drogen und von der Gefährdung ihrer Ehe spricht: «This is what war does to us.» Die Emotionen und die Drastik des Erzählten steigern sich und damit auch die Anforderungen an Kamera und Montage. Der Film wurde von Robert Wellié, Kommilitone der Regisseurin, geschnitten, er bestimmte Dauer und Platzierung von Aktion und Reaktion und den Cutting Point der Dialoge in Absprache mit ihr. Nach seinen Angaben wurde das tränenreiche Ende des Gesprächs eliminiert, um nicht das patriotische Sentiment überhand nehmen zu lassen. Die beiden Frauen dachten übrigens, ihr Gespräch dürfe nicht in den Film aufgenommen werden, weil es nicht mit den Militärs abgesprochen war.

Resümee

Allen drei Filmen ist das Montagemuster Schuss/Gegenschuss nach dem Coverage-System gemeinsam. In allen Beispielen wurden die Gespräche nicht inszeniert, von der Regie aber angeregt, weil sie sich nicht per Zufall ergeben hätten. Alle kommen ohne eine Kommentarstimme aus dem Off aus, die erklärende oder ergänzende Informationen liefern würde, wie in Fernsehdokumentationen die Regel. Alle sind ruhig geschnitten, damit sich Empathie in jede Richtung entfalten kann. Wenn die Hauptpersonen nicht agieren, sondern reagieren, pendelt sich die Empathie allerdings stärker auf ihrer Seite ein – denn für die Zuschauer ist es leichter, mit der zuhörenden Person mitzufühlen als mit der Sprechenden, da sie die gleichen Stimuli erhalten wie diese; was die Sprechende Person motiviert, ist oft weniger offensichtlich. Übrigens ist in jedem Fall ablesbar, wo bereits bei der Produktion und dann auch bei der Postproduktion die Sympathien des Teams lagen. Sympathien und Antipathien fließen immer in die Gestaltungsabsichten und -strategien ein, wie an den Aufnahmen sowie an der Auswahl und am zeitlichen Gewichten der passenden Reaction-Shots bei der Montage ablesbar ist.

Dennoch und trotz der Ähnlichkeit des editorischen Konstrukts steht hinter jeder der Schlüsselszenen ein anderes Konzept: Hat der Schnitt bei *DIE SPIELWÜTIGEN* etwas herausgearbeitet, das beim Drehen als Gestaltungsmuster noch nicht intendiert war, ist das Muster im Fall von *PRINZESSINNENBAD* von derselben Editorin schon in dieser Weise antizipiert worden. Und beim dritten Beispiel, *DER INNERE*

KRIEG, ist trotz der höchstmöglichen Ähnlichkeit mit dem Spielfilmschema der tatsächliche Gesprächsverlauf am authentischsten nachvollzogen. – Inwiefern stellt nun das Konstrukt Schuss/Gegenschuss eine unzulässige Manipulation dar?

Filmmontage war und ist immer Manipulation. Nun kann man von Fall zu Fall die eingangs erwähnten Authentizitätskriterien auf Montagemanipulationen überprüfen und bei allen untersuchten Beispielen das Spektrum abfragen: Was ist Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Objektivität, Subjektivität, Manipulation, Fälschung, Lüge, Täuschung, was ist fiktional, was nicht-fiktional?

In den drei Fallstudien referieren die Personen in den jeweiligen Gesprächssituationen auf sich selbst, auf Familienmitglieder oder Freunde. Obwohl alle Gespräche für den Film initiiert wurden, haben wir es daher nicht mit Formen des Re-Enactment, der Inszenierung oder Scripted Reality zu tun, denn die Personen reden in der ihnen eigenen Sprache über ihre Angelegenheiten und Befindlichkeiten. Die Filme lassen sich folglich nicht der Lüge oder Fälschung bezichtigen. Selbstverständlich können, ähnlich wie Forschungsergebnisse in der Naturwissenschaft, auch dokumentarische Wirklichkeitsaussagen fingiert sein, wie der Skandal um Michael Born zeigte, der gefälschtes Dokumentarmaterial an öffentliche und private Fernsehanstalten verkauft hatte. Die drei herangezogenen Beispiele dagegen, das von Andres Veiel wohl am stärksten, arrangieren vielleicht manche Situationen, sie fabrizieren aber keine Täuschungen.

Ich schlage vor, dem pragmatischen Authentizitätsbegriff zu folgen, den Manfred Hattendorf in Anlehnung an Roger Odin in die Dokumentarfilm-Diskussion eingeführt hat:

Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die «Glaubwürdigkeit» eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der sozialen Rezeption mitbegründet (Hattendorf 1994, 67).

Hier wird die filmische Bearbeitung und damit auch die Filmmontage berücksichtigt und ebenso, dass der Befund über die Authentizität der Darstellung von der sozialhistorisch je spezifischen Rezeptionssituation abhängt. Das zeigten im Übrigen schon die Experimente Kuleschows (vgl. Beller 2009, 20ff; Wulff 2009, 178f): Die Bedeutung und emotionale Wirkung der einzelnen Einstellung hängt vom Gesamtkontext der Szene ab und ist eine Zuschreibung der Zuschauer.

Hinzu kommt das Phänomen, dass der Montage als «Kategorie des Zusammenhangs» (Kluge in Voss 2006) ein Zwang zur Kohärenz inne- wohnt. Wenn in der Natur und im Alltag etwas aufeinander folgt, erach- ten wir es als folgerichtig. Alles, was normalerweise in unserer Umwelt passiert, gehorcht naturwissenschaftlich überprüfbaren Kausalgesetzen. Auch in der Wahrnehmung einer Abfolge von Filmbildern, durch die Montage organisiert, unterstellen wir im Wahrnehmungsprozess zu- nächst, so dieser Vorgang nicht gestört wird, eine «selbstverständliche» Verbindung zwischen Aktion und Reaktion. Dieser Vorgang kommt ei- nem evolutionären Prinzip des menschlichen visuellen Systems entge- gen, der unmittelbaren Kohärenzbildung. Durch Reflexion und kriti- sches Überprüfen der filmischen Information kann diese unmittelbare Sinnstiftung als etwas anderes, nämlich als eventuelle Pseudoevidenz, er- kannt werden. Dabei kommen Alltagswissen, aber auch mediales Wissen – in diesem Fall um die Wirkung von Montagemustern – zum Tragen.

Im Spielfilmbereich etablierte Montagemuster machen aus einem dokumentarischen noch lange keinen fiktionalen Film, denn sie sind zunächst einmal formale Techniken. Und diese können im nicht-fik- tionalen Bereich durchaus adaptiert werden. Aber seiner Tiefenstruk- tur nach fördert das Schuss/Gegenschuss-Muster die Empathie mit den Menschen vor der Kamera, was sich im Selbstversuch an den gewählten Beispielen nachempfinden lässt. In diesem emotionalisie- renden Effekt liegt wohl der zusätzliche strategische Aspekt der An- wendung des Montagemusters im Dokumentarfilm, der über den der formalen Orientierung in Raum und Zeit hinausweist.

Warum sollte das Montagemuster Schuss/Gegenschuss die Wahr- haftigkeit der Darstellung ausschließen? Sich bei ihrer Beurteilung nur auf die Montage der Bilder zu stützen, hieße der Spekulation über das Gemachte nichts entgegenzusetzen. Das macht die Dokumentarfilm- diskussion so «bodenlos» und schwieriger als das Reden und Schrei- ben über Fiktion. Doch warum die Authentizitätsdebatte beim Doku- mentarischen zusätzlich erschweren, indem man härtere Kriterien für Wahrhaftigkeit anlegt als in der Geschichtsschreibung, beim Journalis- mus und in der Naturwissenschaft? Auch dort wird notwendigerweise ausgewählt und verdichtet und werden die Informationen arrangiert. So viel gegen das Argument, dass sich durch die in der Dokumentar- film-Montage getroffene Auswahl etwas ungut Tendenziöses abspiele, das die Einschätzung des tatsächlichen Ereignisverlaufs verunmögliche und damit den Anspruch auf Wahrhaftigkeit konterkarriere.

Literatur

- Beller, Hans (2005) Montage. In: *Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst. Klassisch und digital*. Hg. v. Harald Schleicher & Alexander Urban. Frankfurt a.M.: Zweitausendundeins, S.155–200.
- (2009a) Aspekte der Filmmontage – Eine Art Einführung. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts* [1993]. 6. Aufl. Hg. v. Hans Beller. Konstanz: UVK, S. 9–33.
- (2009b) Das Geheimnis des unsichtbaren Schnitts. Eine subjektive Nachlese. In: *Filmschnitt-Bekenntnisse*. Hg. v. Béatrice Ottersbach & Thomas Schadt. Konstanz: UVK, S. 169–173.
- Bordwell, David (1985) The Classical Hollywood Style, 1917–1960. In: Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, S. 1–84.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen* [frz. 1990]. New York: Columbia University Press.
- Gansera, Rainer (2004) DIE SPIELWÜTIGEN [Filmkritik]. In: *EPD Film*, H. 6, S. 42.
- Hattendorf, Manfred (1994) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Katz, Ephraim (1994) *The Macmillan International Film Encyclopedia*. New York: Macmillan.
- Konigsberg, Ira (1987) *The Complete Film Dictionary*. New York/Scarborough: New American Library.
- Ohler, Peter/Nieding, Gerhild (2002) Kognitive Filmpsychologie zwischen 1900 und 2001. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 9–40.
- Ondaatje, Michael (2005) *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch* [engl. 2002]. München/Wien: Hanser.
- Roschy, Birgit (2007) PRINZESSINNENBAD [Filmkritik]. In: *EPD Film*, H. 6, S. 42.
- Scheiffele, Maxime (1998) Abzeitige Bilder [frz. 1995]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 232–240.
- Vaage, Margrethe Bruun (2007) Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm. In: *Montage/AV* 16,1, S. 103–120.
- Voss, Gabriele (2006) Die Kategorie des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Gespräch. In: Dies.: *Schnitte in Zeit und Raum. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8, S. 118–135.
- Wulff, Hans J. (2009) Der Plan macht's. Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts* [1993]. 6. Aufl. Hg. v. Hans Beller. Konstanz: UVK, S. 178–189.

NUIT ET BROUILLARD

Bemerkungen zu einer Schlüsselszene

Ulrich Gregor

In dem Dokumentarfilm NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL, F 1955) von Alain Resnais gibt es eine Szene, besser: eine Szenenfolge, die für mich zu den stärksten Momenten der Filmgeschichte gehört, quasi eine Schlüsselszene des Kinos, aufrüttelnd wie keine andere, ein Appell an das Gewissen und das Denkvermögen der Zuschauer.

Diese Szene basiert auf einem exemplarischen Zusammenwirken aller filmischen Gestaltungsmittel, Bild, Text und Musik, aber nicht zuletzt auf der Montage. Es ist die Szene, ziemlich gegen Schluss des 31-minütigen Films, als nach einer Folge von Horrorbildern aus den KZ-Lagern des Jahres 1945 der Kommentar von Jean Cayrol sagt: «Als die Alliierten die Tore öffneten...».¹ Jetzt folgen mehrere Einstellungen schrecklicher Leichenbilder; der Kommentar fährt fort: «...alle Tore...». Nun sieht man Gruppen von KZ-Bewachern, erst eine Reihe uniformierter Frauen, die einzeln eine Baracke verlassen, dann eine Kolonne uniformierter Männer, unter Bewachung britischer Soldaten. Und nun treten die Täter und Verantwortlichen auf, offenbar in einem Prozess oder einer Verhör-Situation. Der Film fasst diesen Komplex in drei – sehr kurzen, fragmentarischen – Einstellungen zusammen. «Ich bin nicht schuldig, sagt der Kapo.» Man sieht einen heftig gestikulierenden, sich verteidigenden Mann, sein Gesicht drückt nur Protest aus, er ist sich keiner Schuld bewusst. «Ich bin nicht schuldig, sagt ein Offizier.» Neben einem Mikrofon steht kerzengerade in militärischer Haltung ein Uniformierter, er wirkt aristokratisch, der Mund ist zusammengepresst. Danach beteuert noch ein Dritter, nicht verantwortlich zu sein.

1 Die Übersetzungen des französischen Kommentartextes stammen vom Verfasser.



„Ich bin nicht
schuldig.“ –
Montage in NUIT
ET BROUILLARD
(Alain Resnais,
F 1955).

Und nun schneidet Resnais – es ist die vierte Einstellung in dieser Folge – auf das fragend nachdenkliche, bittere, fast schöne Gesicht eines Häftlings. Der Kommentar spricht den entscheidenden Satz, fast leise, kummervoll, kaum hörbar: «Ja, wer ist denn nun schuldig?» [«Alors qui est responsable?»]. An dieser Stelle setzt, nach einer kurzen Pause, emphatisch die Musik von Hanns Eisler ein, die diesem Film zu hohen Graden sein einzigartiges Profil gibt. Sie wirkt, als ob sie nach vielen verhaltenen, fast abstrakten Passagen in einer bewegenden Schlusscoda noch einmal alles Gesagte und Gezeigte, alles Schreckliche zusammenfassen möchte. Der Kommentar bemerkt etwas später, während die Kamera Bilder aus der Gegenwart, die Trümmer eines gesprengten Gebäudes zeigt: «Und wir möchten glauben, dass dies alles nur zu einer Zeit und an einem Ort war, wir wenden uns ab und wollen nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt» [«qu'on crie sans fin»].

Dies ist eine der großartigsten Sequenzen der Filmgeschichte. Wie erklärt sich ihre Wirkung? Es ist die Aufeinanderfolge von Einstellungen, die Bilder jener Männer, die nacheinander ihre Unschuld betuern, gefolgt von dem Bild eines Häftlings, unterlegt vom entschei-

denden Satz des Kommentars, kontrapunktiert von Eisler-Musik; von dieser Verflechtung filmischer Ausdrucksmittel geht eine einzigartige Wirkung aus. Diese Wirkung basiert auf der Folge sich steigernder Bilder und dem Kontrast zu einem weiteren Bild. Die Sequenz wird flankiert vom Text und von der Musik.

Es ist bezeichnend, dass auf die zentrale Frage nach der Verantwortung keine Antwort gegeben wird. Anstelle der Antwort steht eine Frage. Diese Frage, so schlicht sie auch formuliert ist oder gerade deswegen, hat angesichts der vorangegangenen und begleitenden Bilder eine geradezu zerreiende Intensität. Kein anderes formales Verfahren wäre in der Lage, mit vergleichbarer Eindringlichkeit an den Zuschauer zu appellieren, nicht die Antwort auf eine Frage zu finden, sondern die eigene Involviertheit, die eigene Haltung zur Welt und zur Geschichte zu erkennen.

Die beschriebene Szene ist nicht nur der Höhepunkt des Films, sondern sie ist eine beispielhafte Leistung der Filmsprache. Sie beruht auf dem Zusammenwirken und dem Kontrast kinematographischer Bilder, auf dem audiovisuellen Kontrapunkt, das heißt: auf der Montage. Die Montage ist das entscheidende Gestaltungsmittel dieser Szene. «Montage, mon beau souci.»

ganzes Acker
in flöz hart!
Winkelschiefer
Kloppf

nicht gefährlich sein! Angst
nicht erklären! Leben noch schlimmer
Schicksal geben!
Aufwaschen = dritter Schlag = Angst
Ich wollte mein Schicksal selbst bestimmen
Aber es dauerte doch eines anderen
Bedarf! ~~schlecht~~

Sichtbare Montage in MEIN LEBEN TEIL 2

Susanne Krauß

Hände blättern in Tagebüchern und Fotos, Filmaufnahmen werden gesichtet; eine Voice-over begleitet die Schwenks über das Material mit Gedanken zum Gesehenen, mit Assoziationen und Interpretationen; Fragen kommen auf, Zusammenhänge finden sich – ein Film entsteht.

Der «unsichtbare Schnitt» als «goldene Regel» des Continuity Editing und gängiges Gestaltungsmittel des klassischen Erzählkinos, rückt Schnittstellen zugunsten des Erzählflusses so weit wie möglich in den Hintergrund. Doch spätestens mit den Sechzigern, mit Nouvelle Vague und Autorenfilm, tritt die Montage mit ihren Möglichkeiten in ein neues Licht: Man wagt den sichtbaren Schnitt, der zuweilen irritierend und nicht selten kommentierend wirkt und eine Präsenz von Autorschaft zum Ausdruck bringt. Was aber, wenn der Montageprozess an sich – sein Suchen und Finden, sein Interpretieren und Verbinden – und damit der Editor und seine gedanklichen Arbeitsabläufe gestalterisch wie thematisch zentral werden? Welche Möglichkeiten ergeben sich für einen Film, wenn die Montage ihre Vorgehensweise und ihr «Strickmuster» offen legt und ihre Subjektivität offensiv hervorkehrt?

Die Regisseurin und Editorin Angelika Levi experimentiert mit diesem selbstreferentiellen Ansatz in ihrem persönlichen Dokumentarfilm MEIN LEBEN TEIL 2 aus dem Jahre 2003. Der Biografie ihrer Mutter Ursula Becker, die als deutsche Jüdin die Nazizeit überlebte und noch Jahrzehnte später mit ihrer Traumatisierung kämpft, begegnet Angelika Levi konsequent subjektiv und nimmt dabei unterschiedliche Rollen ein: Als Tochter der Protagonistin ist sie ohnehin Teil von deren Biografie; daneben tritt sie in ihrem ausgestellt persönlich-selbstreflexiven Umgang mit der Thematik und dem filmischen Material als Autorin und vor allem als Editorin ins Blickfeld – und wird damit auf einer weiteren Ebene selbst zu einer Protagonistin.

Die Entscheidung zu dieser Herangehens- und Gestaltungsweise kommt dabei dem Thema des Filmes entgegen: Angelika Levi begibt sich in MEIN LEBEN TEIL 2 nicht nur auf die Suche nach Spuren der Biografie ihrer Mutter, sondern erforscht zugleich Zusammenhänge und Auswirkungen von Geschichte auf das Leben des Einzelnen, auch der nachfolgenden Generation. Fragestellungen, die ihre Mutter zeitlebens beschäftigt haben, richtet Angelika Levi auch an sich selbst – und wirft dabei die Frage nach einer generationenübergreifenden Schicksalhaftigkeit auf. In der Eröffnung formuliert sie ihren Ansatz wie folgt:

«Meine Mutter starb 1996 während der Vorbereitungen zu diesem Film. Die Aufnahmen, die ich von ihr machte, waren wenige. Wie sollte ich weiterarbeiten? Nach großen Umwegen beschloss ich, einfach einen Film zu machen über die Dinge, die sie hinterlassen hat, die Bedeutung, die ich in sie hineinlegte, und die Erinnerung, die ich damit verband. Ich wollte verstehen, wie ein Trauma, das ich gar nicht erlebt hatte, an mich weitergegeben wurde und auf welche Art es meine Wahrnehmung geprägt hat.»

Neben ihrem Entschluss, die Biografie der Mutter auch ihren eigenen Fragestellungen zu unterwerfen, beschreibt Angelika Levi hier zugleich den Ausgangspunkt ihrer Arbeit im Schneiderraum: Sie verfügt über Material, das sie erforschen, dem sie sich stellen, aus dem heraus sie Fragen entwickeln und für sich beantworten möchte. Sie nimmt den Zuschauer mit, lässt ihn teilhaben an ihrer essayistischen Vorgehensweise und an den Momenten, wenn sich aus ihrer Betrachtung des Materials ein Gedanke entwickelt, lässt erspüren, wie sich während der und durch die Montage Zusammenhänge finden. Ihr persönlicher Zugriff und ihre Stimme sind durchweg präsent; häufig wechselt die Erzählperspektive zwischen der Ursula Levis, die über Jahre hinweg ihre Erinnerungen und Empfindungen aufgezeichnet hat, und der Angelika Levis, die über die Geschichte der Mutter auch ihre eigene erkundet; der Film gerät so in Schwingung zwischen einem biografischen und einem autobiografischen Zugriff.

Fragen, wie die nach dem individuellen und dem gesellschaftlichen Umgang oder eben auch Nicht-Umgang mit der Geschichte, nach der Suche nach Identität, nach Verdrängung und Traumatisierung spiegeln sich in der Gestaltung des Films, in seinem ausgestellt selbstreflexiven, zuweilen auch konfrontativen Umgang mit dem Material. So fällt bei der Voice-over auf, dass es sich dabei hinsichtlich Inhalt und Tonfall nicht um einen nachträglich formulierten und homogenen Textfluss handelt – vielmehr scheint der Kommentar, zuweilen spontan, dann

wieder zögerlich, stockend oder nachdenklich formuliert, wie O-Töne behandelt und montiert worden zu sein. Die Texte, in denen sich der Blick Angelika Levis sowohl auf die Biografie ihrer Mutter als auch auf die eigene Betrachtung derselben richtet, wirken stellenweise wie ein Selbstinterview der Autorin und Editorin während ihrer Arbeit im Schneiderraum – als hätte Angelika Levi beim Durchforsten und Sichten des Materials ihre Eindrücke und Gedanken spontan in ein Aufnahmegerät gesprochen. Neben das Imperfekt der biografischen Erzählung tritt die Gegenwart von Angelika Levis Nachdenken und ihrer montierenden Recherche. Daraus ergeben sich zuweilen einfühlsame, kontemplative und emotionale Momente. So verwebt Angelika Levi bei der Betrachtung einer alten Fotografie des Großvaters die zeitliche Einordnung mit ihren Fragen und Gedanken:

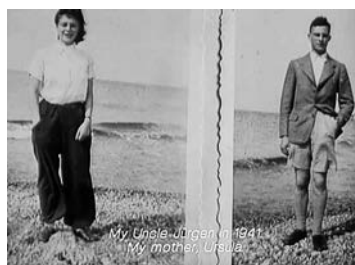
«Und dieses Foto, was er 1941 geschickt hat aus Chile, das zeigt ihn mit einem Freund, die beiden sind irgendwie guter Laune – und es ist eben mitten in den schlimmsten Zeiten –, also eigentlich die ganze Familie wurde umgebracht, und aus dieser Zeit existiert dieses Foto, was er nach Deutschland geschickt hat. Und ob die anderen auch emigrieren wollten, ob sie es nicht mehr geschafft haben ... keine Ahnung.»

Diese Methode, den eigenen Kommentar wie O-Töne aus Interviews aufzunehmen und zu montieren, betont die Rollenkonfiguration und Doppelfunktion der Filmemacherin: zum einen unterstützt sie Angelika Levis Rolle als Figur der Tochter, die in den fragmentarischen Dokumenten der Geschichte Ursulas nach Zusammenhängen und Erklärungen sucht, zum anderen tritt darin die Editorin Angelika Levi hervor, die das gefundene Material einordnet, kommentiert und den Gedankenfluss ihrer Montagearbeit zum genuinen Bestandteil des Films macht.

Neben explizit ausformulierten Eindrücken sind es immer wieder Montageentscheidungen und Randkommentare, die gerade durch ihre Beiläufigkeit bestechen und Wirkung entfalten. So belegt Angelika Levi bei der Betrachtung der Urlaubsfotos im Familienalbum ihre schlichte Feststellung, dass für das Jahr 1943 kein entsprechendes Foto existiert, mit einer leeren Seite des Albums – und inszeniert so Abwesenheit. Der Kommentar dazu:

«In dem braunen Album gibt es aus den vierziger Jahren nur diese Fotos der Familie am Strand. 1941: mein Onkel Jürgen, meine Mutter Ursula. 1942: Ursula und Carla in Boltenhagen. 1943 gibt es kein Foto. 1944: Jürgen und Ursula in Boltenhagen.»

4-5 Inse-
nierung von
Abwesenheit.



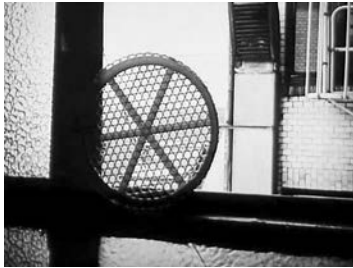
Eine eingehende Beschreibung der Lebensumstände im Jahr 1943 erübrigt sich ob dieser Montage. Der einfache Verweis auf die Lücke, auf das nicht vorhandene Material markiert die Abwesenheit von Alltag und Normalität im Leben Ursulas – und unterstreicht zugleich die Position und Haltung der Filmemacherin: Als Teil der nachfolgenden Generation zum Verständnis der Geschichte auf Zeugnisse angewiesen, ist sie konfrontiert mit diesen Lücken und formuliert in der Montage ihren Entschluss, den Blick auf eben jene Leerstellen zu richten und nachzufragen.

Auch an anderer Stelle positioniert sich die Autorin mit einer vermeintlichen Randbemerkung durch eine Doppelung in Wort und Bild, mit der sie den Stellenwert eines Momentes für sich selbst reflektiert und ihren persönlichen Zugriff auf (die) Geschichte zum Ausdruck bringt:

«[...] Im renovierten Treppenhaus sah ich in einem Aschenbecher mit Sand ein gelbes Stück Plastik. Ich entfernte die Zigarettenstummel, die Teile vom Plastik verschmort hatten. Es war ein Sieb aus gelben Davidsternen. Ich fotografierte es.»

Im Bild zeigt sie zwei Fotos des Siebes im Aschenbecher. Parallel dazu beschreibt sie im Kommentar, wie dieses Detail ihre Aufmerksamkeit auf sich zog und sie veranlasste, es zu fotografieren. Und um diese Doppelung noch zu unterstreichen, folgt eine weitere Fotografie, für die sie das Sieb eigens ins rechte Licht rückt und in die sie außerdem hineinzoomt. Die vermeintliche Randbemerkung gewinnt an Gewicht, wird zur Aussage über Angelika Levis geschärfte Aufmerksamkeit und verweist auf die im Film beständig mitschwingende Fragestellung nach der eigenen Identität.

In verschiedenen Szenen arbeitet Angelika Levi mit Wiederholungen in Wort und/oder Bild, wobei sie jeweils eine erhöhte inhaltliche Aufladung generiert, Spannungsbögen aufbaut und kausale Ketten bil-



6–9 Doppelung
in Wort und Bild:
«Ich fotografier-
te es.»

det. Bei der Beschreibung von Ursulas Karriere als Biologin in Chile stellt sie einen Zusammenhang her zwischen Beruf oder auch Berufung ihrer Mutter als Naturwissenschaftlerin und der Prägung durch ihre Erfahrungen als Überlebende der Shoah:

«Meine Mutter hat Pflanzen untersucht, die in extremen Umgebungen überleben können – durch Anpassung. – Also ich finde es erstaunlich, wie sich ihre Erfahrung von Anpassung, Wandlungsfähigkeit, Überleben in ihren botanischen Arbeiten widerspiegelt. Also wenn sie das Überleben von Pflanzen in schwierigsten Bedingungen beschreibt oder auch das Zerstören von Natur durch menschlichen Einfluss, wie sich ihre Auffassungen von Natur und Geschichte ineinander verwoben haben.»

Sprechend ist nicht allein die hier getroffene Aussage – dass Ursulas eigene Identifikation mit ihrer Arbeit als Naturwissenschaftlerin in Beziehung stehen könnte mit ihren Erfahrungen als Holocaust-Überlebende und dass Arbeit also auch Aufarbeiten oder Abarbeiten einer Traumatisierung bedeuten könnte –, sondern auch die Klarheit, mit der Angelika Levi ihre Mutter wahrnimmt und diese Feststellung trifft. Sie schwingt lange nach und schlägt einen Spannungsbogen – bis zu ihrer variierten Wiederholung, der Beschreibung der Rückkehr Ursulas nach Deutschland:

«Auf diesem Foto, das sind abgeholzte Stämme der Polylepis. Es ist der einzige Baum, der über viertausend Metern Höhe in den Anden wachsen kann. Er gehört zur Familie der Rosen. Seine Stämme sind vom Klima in sich verdreht. Meine Mutter hatte ihn in den Hochanden erforscht und wollte darüber in Bonn eine Arbeit schreiben. Für mich ist es das Foto, das meine Mutter zurück nach Deutschland gebracht hat.»



10 Die abgeholzten Stämme der Polylepis.

Das Foto, hier eingesetzt als Visualisierung für die prägenden Erfahrungen der Mutter und für das, was diese aus ihr gemacht haben – aber eben auch für das, was Ursula selbst für sich daraus (beruflich) gemacht hat –, kehrt mit ihr zurück nach Deutschland, wodurch es zugleich den Konflikt durch die Konfrontation mit der neuen Situation ankündigt. In den Formulierungen des Kommentars: «[...] Es ist der einzige Baum, der über viertausend Metern Höhe in den Anden wachsen kann. Er gehört zur Familie der Rosen. Seine Stämme sind vom Klima in sich verdreht [...]», wird der Bogen zurückgeschlagen zu der These, dass Ursulas «[...] Erfahrung von Anpassung, Wandlungsfähigkeit, Überleben [sich] in ihren botanischen Arbeiten widerspiegelt [...]». Es ist Angelika Levi, die ihre Mutter mit diesem Bild identifiziert und damit der Prägung durch ihre Erlebnisse visuellen Ausdruck verleiht: «Für mich ist es das Foto, das meine Mutter zurück nach Deutschland gebracht hat.» Diese Identifizierung wird dann noch ein weiteres Mal aufgegriffen und mit Spannung aufgeladen, dieses Mal durch eine Wiederholung auf visueller Ebene. Dasselbe Bild der Polylepis wird

nun kombiniert mit dem Text: «In Bonn lernte sie 1959 meinen Vater kennen, einen evangelischen Theologiestudenten.»

Der Vater, hier erstmals eingeführt, trifft in dieser Montage der ersten Begegnung nicht etwa auf die Person Ursula, seine zukünftige Frau, sondern auf das Bild, mit dem Angelika Levi die Mutter identifiziert und das für sie Symbol ist für die Gesamtheit der Prägungen und Traumata, welche Ursula mit sich bringt und in sich trägt. Diese dramaturgisch zugespitzte Charakterisierung Ursulas deutet die Schwierigkeiten an, die auf das ungleiche Paar zukommen werden, und bereitet den folgenden Konflikt vor: die von Ursula empfundene Isolation innerhalb der eigenen Familie im Zusammenhang mit ihrer späteren physischen und psychischen Krankheit.

Ursulas Mann, der Vater Angelika Levis, ist in der Biografie ihrer Mutter als Antagonist angelegt. Seine Rolle als Repräsentant der nichtjüdischen deutschen Nachkriegsgesellschaft mit ihrem Hang zur Verdrängung bestimmt über die Auswahl seiner Aussagen hinaus die Montage: Der Film stellt weniger seine Person dar als vielmehr seine Haltung. Man sieht ihn schweigend und hilflos ob der Konfrontation mit Ursulas vorwurfsvollen Tagebucheinträgen und angesichts ihrer psychischen Krankheit; sein – so benennt es Angelika Levi – «sentimentaler Versöhnungswunsch» und sein Streben nach einer heilen Welt und einem vergangenheitsfreien Neubeginn wird kombiniert mit Ausschnitten zeitgenössischer Fernseh-Unterhaltungssendungen, die dieses Anliegen auf gesellschaftlicher Ebene widerspiegeln. Seine Aussagen werden kommentierend eingewoben in eine Collage aus Fernsehdebatten, die einen «Schlussstrich» unter der Aufarbeitung des Nationalsozialismus fordern – der Vater selbst wird damit Teil der abweisenden Haltung der Gesellschaft gegenüber einer Diskussion um Opfer- und Täterschaft zugunsten des Wunsches nach Neuerfindung der eigenen deutschen Identität. Im Folgenden gebe ich Ausschnitte aus der entsprechenden O-Ton-Montagefolge wieder:

[Fernsehausschnitt: Margarete Mitscherlich, 1979:] «[...] die Deutschen meinen immer, durch Vergessen könnten sie ihr stark beeinträchtigtes Selbstgefühl wiederherstellen – nein! Sie leiden darunter [...].»

[Interview Vater:] «[...] Nein, ich hab nicht gefragt. – Was unsere Seelen nicht aufrührt, warum muss das aufgearbeitet werden? [...] Aber es war doch ihre Erkrankung, die sie dazu brachte, in ihrer Vergangenheit rumzuwühlen.»

[Fernsehausschnitt: Martin Walser, 1998:] «Ich habe lernen müssen wegzuschauen, auch im Wegdenken bin ich geübt [...].»

[Fernsehausschnitt: Guido Knopp, 1998:] «[...] Eine Mehrheit also, eine knappe Mehrheit *für* den viel zitierten Schlusstrich.»

[Fernsehausschnitt: Martin Walser, 1998:] «[...] Routine des Beschuldigten [...]».»

Während Angelika Levi die Entfremdung der Mutter von ihrem Ehemann und der deutschen Gesellschaft nachvollzieht und Ursulas innere Zerrissenheit, von anfänglichen Verfolgungsgedanken bis zur psychischen Krankheit, beschreibt, reflektiert sie zugleich die eigene Rolle als Kind. Sie erinnert ihre kindliche Wahrnehmung der gespaltenen familiären Situation und der gesellschaftlichen Sonderrolle, in der sie als Tochter einer zurückgekehrten jüdischen Emigrantin und eines evangelischen Theologen aufwächst: «Als ich geboren wurde, galten meine Eltern als ein exotisches Paar, das sehr viel Aufmerksamkeit auf sich zog.»

Die Kluft, die sich später innerhalb der Familie auftun und sich in Form von Ursulas psychischer Krankheit äußern wird, kündigt sich bereits nach der Geburt der Kinder mit den ersten Hinweisen auf das aufkommende Misstrauen Ursulas gegenüber ihrer Umwelt an; Angelika Levy formuliert es so: «Aber ihr Gedächtnis stand unter Schock. Jede kleine Erinnerung war ein Erdbeben. Sie misstraute den Nachbarn, den Pfarrfrauen und den Mitgliedern der Gemeinde.»

Zwei Bilder findet Angelika Levi an dieser Stelle, mit denen sie sich als Kind innerhalb der schwierigen Familienkonstellation positioniert:

11–12 Rechts der Mutter, links des Vaters: Angelika zwischen den Stühlen.



Zwei Einstellungen zeigen dieselbe Hollywoodschaukel, auf der das Kind Angelika sitzt und Eis isst – auf der ersten rechts neben ihrer Mutter, auf der zweiten zur Linken des Vaters. Offenbar haben die Eltern sich abwechselnd gegenseitig gefilmt, um einen schönen Sommertag mit der Familie festzuhalten. In harscher Diskrepanz zu der inszenierten Idylle stehen die jeweils den Eltern im Bild zugeordneten O-Töne:

[Ursulas Stimme über Bild 1:] «Ich hab da also ganz genaue Unterscheidungen [gemacht] – und jeder Mensch, der mir entgegenkommt, der wird erstmal geheckt, 'ne? Vor allem die Älteren. – Was bist du denn für eine?»
[Stimme des Vaters über Bild 2:] «Ja, ich hab mich da eigentlich so ein bisschen... neutral gehalten. Denn ich wusste, dass sie auch manchmal zu Reaktionen neigte, in denen sie auch manchmal anderen Menschen nicht gerecht werden konnte.»

Die Konfrontation der kindlichen heilen Welt im Bild mit den Unheil verkündenden Verfolgungsgedanken Ursulas und der hilflos-passiven Haltung des Vaters auf der Tonebene wird noch gesteigert durch die Art und Weise, wie Angelika Levi sich selbst durch die Montage der Bilder einbringt: einmal an der Seite der Mutter, dann an der des Vaters sitzt das Kind buchstäblich zwischen den Stühlen. Die beiden Bilder symbolisieren sinnfällig die Brüche, die die Familie durchziehen – die Filmemacherin findet in ihnen das Kind Angelika als bindendes und zugleich umkämpftes Glied der familiären Struktur.

An diesem Beispiel lässt sich ihre Vorgehensweise verdeutlichen: Die gefundenen Bilder werden zum Gegenstand der Suche nach Hinweisen und Belegen familiärer Verwerfungen. Sie induzieren und belegen die Modelle und Beschreibungen, auf die die Erzählerin und Editorin in ihrer Suche nach Charakterisierungen der Mutter und der (Familien-)Geschichte stößt. Erinnerungen erproben sich an den Bildern, an den Spuren, die das Geschehene hinterließ. Die Geschichte selbst ist unzugänglich, sie stellt sich dar als ein Stoff, der sich entzieht und in beständiger Suche immer wieder neu konstruiert werden muss. Gegenstand dieser Suche ist damit nicht allein das Thematische/Vergangene, sondern auch der Suchende selbst, sein Bemühen, Sinn und Zusammenhang zu finden.

So präsentiert sich die Tochter und Filmemacherin Angelika Levi in MEIN LEBEN TEIL 2 in ständigem Dialog mit dem Material, den Fotos, Briefen, Tagebucheinträgen, sie konfrontiert sich damit, reflektiert seine Wirkung auf sich selbst und erprobt seine Evidenz und Aussagekraft angesichts der eigenen Erinnerungen und Deutungen. Sie sucht nach Gestaltungsweisen, um den komplexen thematischen Zusammenhängen von Aufarbeitung und Verdrängung, Traumatisierung, Identität und Schicksalhaftigkeit auf unterschiedlichen Ebenen Ausdruck zu verleihen. Ihre essayistische Methode verbindet Darlegungen von Fakten und Gefühlen, von Erinnerungen und Assoziationen, von Geschichtsschreibung und persönlichem Erleben.

Angelika Levis Form der (auto-)biografischen Geschichtsschreibung ist die einer Editorin, die in dem fragmentarischen Material über das Leben der Mutter ihre eigenen Bezüge und Zusammenhänge sucht und konstruiert. Der radikal subjektive Ansatz des Filmes verabschiedet eine verallgemeinernde und faktenbasierte Geschichtsschreibung zugunsten einer ins Bild gesetzten Wahrnehmung der Auswirkungen individuellen und gesellschaftlichen Umgangs mit Geschichte auf das eigene Leben, die letztlich ausschlaggebend sind für das Bild von Geschichte und Gesellschaft. Die Fragen an die Vergangenheit und die Suche nach Erklärungen spiegeln sich im erkundenden und reflektierenden Montageprozess des Films, der darauf zurückverweist, dass er im Schneiderraum entstanden ist.

Ein Buchstabe im ABC der Montage

Timošenko 1926: Axiome – Typologie – Diagramme

Barbara Wurm

«Kulešov, Vertov, Ėjzenštejn» – Der POTEMKIN war erst im Entstehen, vom MANN MIT DER KAMERA noch keine Spur, der Höhenflug des MISTER WEST eben erst vom Misserfolg des TODESSTRAHLS düpiert – und doch bestand schon Anfang 1925 über die Nomenklatur der sowjetischen Montage-Theorie und -Praxis kein Zweifel (vgl. Belenson 1925).¹ Es sind die großen Drei, auf die sich Aleksandr Belensons eigenwillige *lit-montaž* (literarische Montage) mit dem Titel *Kino segodnja* (Film heute) bezieht. Verfasst im Laufe des Jahres 1924, gedruckt im Jahr darauf, stützt sich dieser früheste Versuch, eine Übersicht über die bewegte Filmkunstszene Sowjetrusslands zu verschaffen, auf ihre Filme, noch mehr aber auf ihre Texte. Später kam Pudovkin, noch später Dovženko dazu. Bis heute lösen diese fünf Namen eine Art reflexartiges Einverständnis in der Filmwissenschaft aus – weder die filmhistorische Bedeutung der Montage-Experimente noch die filmtheoretische Komplexität der Montage-Schriften werden in Frage gestellt. Und doch sorgen selbst jene bekanntesten, als Klassiker gefeierten Filme nicht nur allenthalben für Enthusiasmus, sondern oft genug auch für anhaltende Irritationen, während die angeblich so ruhmreichen Schriften – mit wenigen Ausnahmen – nur noch selten wirklich gelesen, geschweige denn studiert werden.

1 Gemeint sind die Filme BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, Sergej Ėjzenštejn, UdSSR 1926); ČELOVEK S KINOAPPARATOM (MANN MIT DER KAMERA, Dziga Vertov, UdSSR 1929); NEOBYČAJNYE PRIKLJUČENIJA MISTERA VESTA V STRANE BOL'SEVIKOV (DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUER DES MISTER WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI, Lev Kulešov, UdSSR 1924); LUČ SMERTI (DER TODESSTRAHL, Lev Kulešov, UdSSR 1925).

Es ist durchaus lohnend, sich mit Fokus auf den Begriffskanon der Filmwissenschaft zu fragen, was von – und neben – «Kulešov-Effekt», «Kinoglaz» oder «Attraktions- und Assoziationsmontage» bleibt. Darüber, was diese Formeln nun *tatsächlich* und *genau* bedeuten, wird sich bis ans Ende unserer Tage und darüber hinaus ganz vortrefflich streiten lassen. An dieser Stelle sei das anderen überlassen.²

Montage – das Herzstück der Filmanalyse

Bei meiner minimalistischen SU-Montage-Feier wird es daher weder um eine minutiöse Re- noch um eine sexy Neulektüre von Texten der großen Drei/Vier/Fünf gehen – obwohl beide Aneignungsweisen durchaus produktiv sind. Vielmehr will ich das Begriffs- und Diskursfeld am Kreuzungspunkt von «Montage» und «Sowjetavantgarde» neu aufmischen, um über einen Umweg in die aus heutiger Sicht peripheren Gebiete dieser Zone am Ende vielleicht doch deren Kernbereich zu berühren.

Wendet man sich den Autoren der zweiten Reihe zu, die, ähnlich wie der erwähnte Belenson, schon Mitte der 1920er Jahre am Montage-Hype *à la russe* beteiligt waren, so stößt man auf ein kleines Büchlein mit dem Titel *Iskusstvo kino i montaž fil'ma. Opyt vvedenija v teoriju i estetiku kino* (Kinokunst und Filmmontage. Versuch einer Einführung in die Theorie und Ästhetik des Kinos), erschienen 1926 im wissenschaftlich renommierten Leningrader Academia-Verlag in der Reihe *Teorija i istorija kino* (Theorie und Geschichte des Kinos), die vom Kino-Komitee des G.I.I.I., des Staatlichen Instituts für die Geschichte der Künste, herausgegeben wurde. Sein Autor ist der heute wenig bekannte Filmregisseur und -theoretiker Semen Timošenko, der im selben Jahr auf Einladung von Jurij Tynjanov und Boris Ėjchenbaum an eben jenem G.I.I.I. einen Vortrag zum Thema der Montage gehalten hat. Es sei zum damaligen Zeitpunkt, so Adrian Piotrovskij im Vorwort des Büchleins, neben den einschlägigen Arbeiten von Lev Kulešov und Aleksandr Belenson erst der dritte Versuch, das «unbestritten akuteste und aktuellste Thema der praktischen Kinematographie wie der theoretischen Filmwissenschaften», jenes der Montage, als spezifisch *filmi-*

- 2 Diejenigen, die sich mit dem Verfassen filmhistorischer Glossarien schon einmal herumgeschlagen haben, kennen den dünnen Grat zwischen deskriptiver Ambition und normativer Tendenz, zwischen (sach-, sprach- und kulturbedingter) Kompetenz und (sach-, sprach- und kulturkompetenzbedingter) Rechthaberei.

ches Phänomen, d.h. unabhängig von, ja sogar gegen Theorien aus der Literatur- und Theaterwissenschaft zu betrachten.

Hier, im Umkreis der Russischen Formalisten, die besagtes Kino-Komitee gerade erst gegründet hatten, zeichnet sich etwas ab, das nicht mehr und nicht weniger ist als die Etablierung einer Filmwissenschaft, deren theoretische Prämissen sich weitgehend auf praktische Erfahrung stützen sollten. Gerade deshalb schien es angebracht, auf dem Feld der Montage – jenem Feld also, das der 1927 erschienene formalistische Vorzeigeband *Poëtika kino* (vgl. Beilenhoff 2005) zwar nicht ignorierte, aber doch nicht wirklich zentral setzte – als Autor einen Regisseur zu gewinnen. Zugang zu empirischen Daten zu haben, setzte den konkreten Zugang zum Schneidetisch und damit zur direkten Ansicht des Filmstreifens voraus:³ Die Analyse einzelner «Montage-Stücke» (*montažnye kuski*), so Piotrovskij, sei die Grundlage für jede weitere wissenschaftliche Systematisierung wie auch für jede formale und soziale Analyse der Montageverfahren. Timošenko formuliere demnach keine verallgemeinernden Gesetze oder Definitionen von Montage, sondern liefere eine erste «systematische Beschreibung», einen «eigenwilligen Katalog der verbreitetsten und grundlegendsten Verfahren der westlichen und der sowjetischen Filmmontage» (Piotrovskij 1926, 6).

Durchaus im Einklang mit den Auffassungen der Formalisten, insbesondere mit Jurij Tynjanovs *Poëtika kino*-Beitrag «Über die Grundlagen des Films» (Tynjanov 2005), beschreibt Timošenko das erste Vierteljahrhundert des Kinos als periodischen Übergang von einer Technik (über die lebendige Theatralik) zu einer eigenständigen Kunstform. Von Filmkunst im engeren Sinn könne man, so Timošenko, erst seit der bewussten Zerschlagung der Einheit von Raum und Zeit sprechen, seit dem Einsetzen unterschiedlichster Verfahren, die Abfolge einzelner Szenen neu zu kombinieren, seit den ersten Versuchen, ein und dieselbe Szene in verschiedenen Einstellungsgrößen zu zeigen (vgl. 1926, 13). Die Montage wird so zum zentralen Instrument der «Organisation der Aufmerksamkeit des Zuschauers», im Hinblick auf die Reihenfolge (*posledovatel'nost'*) des Gezeigten, auf Alternationen (*čeredovanie*) sowie auf Perspektiven (*točki zrenija*) (vgl. *ibid.*, 17). In Bezug auf den Zuschauer sind damit drei Aufgaben verbunden: 1) Verein-

3 Mit Viktor Šklovskij kannte zwar auch einer aus den eigenen Reihen die Arbeit am Schneidetisch – Šklovskij arbeitete für kurze Zeit als «Re-editor» ausländischer Filme im Goskino-Montage-Büro und verfasste in diesem Zusammenhang sogar einen Text über den Schneidetisch (*Motalka*) (vgl. Tsivian 1996), dennoch schien es aus Sicht der Formalisten angebracht, durch die Einbeziehung empirischer Daten ihrem Image als reine Theoretiker entgegenzuwirken.

nahme, Organisation und Richtungsweisung des Zuschauers oder Steuerung der Emotionen; 2) Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Notwendige, Wichtige; 3) auf der physiologischen Ebene die «gewalt-same» Aufmerksamkeitsanregung (um alle möglichen Ablenkungen zu überwinden) (vgl. *ibid.*, 19).

Als Einstellung (*montažnyj kadr*/Montage-Kader) definiert Timošenko jenes einzeln im Film isolierbare Stück «von einer Klebestelle zur nächsten», «aufgenommen mit ein und demselben Objektiv, aus ein und derselben Perspektive und in ein und derselben Einstellungsgröße» (vgl. *ibid.*). Da sich die filmische Form ebenso wie die Aufmerksamkeit der Zuschauers über die Montage definiere, müsse die Montagetheorie zum Herzstück der Filmanalyse werden. Sein Buch sieht Timošenko als den «bescheidenen Beginn», als einen Buchstaben des «ersten Montage ABC», und auch wenn es keine Algebra der Montage gebe und er nicht in der Lage sei, eine «Mendeleevsche Tabelle» der Montage zu verfassen, so würde er doch bereits erste Zahlen, erste Axiome und erste Versuche einer geeigneten Terminologie vorlegen.

Axiome

Bevor es nun zu einer peniblen, 15 Punkte umfassenden Montagety-pologie kommt sowie zu vier Kurvendiagrammen, die bei der Lektüre dieses Büchleins förmlich ins Auge springen, skizziert Timošenko drei grundlegende Axiome der Montage, die ganz konkrete Aufträge an die Montage-Praxis der Zeit formulieren und so ein Licht auf zumindest zwei der drei «Großen» werfen.

Erstens gehe es für den Regisseur bei der Formierung des Materials um die Lenkung von Zuschauerassoziationen und -emotionen, und zwar zum Zwecke der Vermittlung des Sujets. Das ist ein klarer und expliziter Seitenhieb gegen Sergej Ėjzenštejn, dessen Attraktionsmontage, so Timošenko, den Film bekanntlich als «emotionalen Luna-Park» betrachte. Für Timošenko ist klar, dass sich nach STAČKA (STREIK) und BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERZREUZER POTEMKIN) auch Ėjzenštejn darum bemühen werde müssen, seine bisher ausschließliche Orientierung an der Affektproduktion den Zielen der Sujetvermittlung unterzuordnen (vgl. *ibid.*, 22f).⁴

4 Aus heutiger Sicht muss offen bleiben, ob diese «innerformalistische» Kritik bereits vorsichtig bestimmten politischen Konjunkturen gehorcht oder zu den – durchaus normativen – Vorstellungen des Autors gehört, die sich letztlich als nicht sonderlich visionär erweisen. Die dritte Möglichkeit – und sie scheint mir am plausibelsten – wäre, dass Timošenko das zentrale Thema des Formalismus, nämlich das Verhältnis

Das zweite vorgestellte Axiom betrifft das Verhältnis von Montage und Drehplan und nimmt implizit jene zentrale Frage der Arbeitstechniken vorweg, über die Dziga Vertov ab 1926 vermehrt mit seinen Auftraggebern und Produktionsstudios stritt. Sowohl das Dreh- oder Regiebuch (*režisserskij scenarij*) als auch die Bildkomposition (*kompozicija kadra; s''emka*) – für Timošenko neben der Montage die beiden wesentlichen Organisationsformen des Films – müssten den Prinzipien der Montage folgen, nicht umgekehrt. Die Montage oder vielmehr die Montageliste (*montažnyj list*) sei das einzig denkbare Leitprinzip des Films. Aufgabe des Regisseurs sei es somit, Drehbuch wie Bildkomposition maximal an der Montageliste auszurichten, besser noch: schon vor Drehbeginn ein so genanntes «stählernes Drehbuch» (*stal'nyj scenarij*) zu verfassen, in dem jede Einstellung entsprechend ihrer Montageabsicht minutiös verzeichnet sei. Man könne dann auf dieser Basis, so Timošenko, noch bevor der Film überhaupt gedreht ist, beispielsweise Rezensionen schreiben (vgl. *ibid.*, 24).⁵

Das dritte Axiom schließlich berührt die Einstellungslänge. Timošenko fordert vom Regisseur, schnelle, lediglich einem professionellen Zuschauer (*kino-specialista; žritel'-žnatok*) verständliche Schnittabfolgen mit Rücksicht auf den «Massen-Zuschauer» (*žritel'-massovik*) zu entschleunigen. Gerade für die experimentelle Erprobung möglicher Montagerhythmen, um die es in der sowjetischen Kinematographie in den Folgejahren gehen würde, sei es notwendig, die jeweiligen Verfahren der Montage genau zu kennen (vgl. *ibid.*, 24f). Auch hier berührt Timošenko eine zentrale Streitfrage des zeitgenössischen Montagediskurses, die nicht zuletzt durch Vertovs Forderung nach der Überrumpelung und physiologischen Überforderung des menschlichen Auges ausgelöst wurde. Der psycho-physiologische – russisch damals auch kurz: «reflexologische» – Diskurs, der dieser Programmatik zugrunde lag (vgl. Holl 2002), legitimierte umgekehrt auch die Argumentation von Vertovs Gegnern, die ähnlich wie Timošenko dafür plädierten, Montageexperimente nur bis an die erforschten Grenzen

von Fabel und Sujet, überhaupt erst mit dem Ejzenštejn'schen Affekt-Kino in Verbindung bringt, nicht zuletzt, um beide Seiten füreinander anschlussfähig zu machen.

- 5 Auch hier ist nicht ganz klar, ob Timošenko vom Standpunkt einer präzisen Wissenschaftlichkeit aus argumentiert oder nicht bereits ganz konkrete Praktiken der Zensur und der Einmischung seitens der Studios oder der Öffentlichkeit vorwegnimmt, gegen die Vertov – der als absoluter Vorreiter beim Verfassen minutiöser Montagelisten galt – bekanntlich vehement polemisierte. Letztlich verschiebt Timošenko – und das entspricht den Interessen Vertovs eindeutig – das Gewicht von den «Ideen» (Drehbuch) und den «Bildern» (Komposition) auf die Montage (Montageliste).

der Physiologie des Auges zu treiben, nicht jedoch darüber hinaus (vgl. Wurm 2007).

Typologie

Als die fünfzehn am häufigsten anzutreffenden Montage-Verfahren (*priem montaža*) verzeichnet Timošenko in seiner Typologie:

1. Verfahren des Orts-Wechsels
2. Verfahren des Perspektiven-Wechsels
3. Verfahren des Einstellungsgrößen-Wechsels
4. Verfahren der Herauslösung von Details
5. Verfahren der analytischen Montage
6. Verfahren der Rückblende (wörtl. «rückwärtsgewendeten Zeit»/ *obratnoe vremeja*)
7. Verfahren der Vorausblende (wörtl. «zukünftigen Zeit»/ *budušće vremeja*)
8. Verfahren der Parallelmontage (wörtl. «parallelen Handlung»/ *parallel'noe dejstvie*)
9. Verfahren des Kontrasts
10. Verfahren der Assoziation
11. Verfahren der Konzentration
12. Verfahren der Erweiterung/Ausweitung
13. Verfahren der monodramatischen Montage
14. Verfahren des Refrains
15. Verfahren der einstellungsinternen Montage (*vnutrikadrovyy montazh*) (Timošenko 1926, 27).

Alle 15 Typen werden von Timošenko ausführlich beschrieben und erklärt. Sie werden aber vor allem im Sinne eines praktischen Ratgebers verstanden – sowohl für diejenigen, die Filme machen, als auch für die, die sie rezipieren. Zu bemerken ist, dass einige Typen im Prinzip Untertypen von anderen sind. So ist die «Herauslösung von Details» (Punkt 4) nichts anderes als eine Sonderform des «Wechsels der Einstellungsgrößen» (Pkt. 3) – gleiches gilt für das Verfahren der «Konzentration» (Pkt. 11), also der stufenweisen Abfolge von totaler Einstellung in Richtung Detail, und für jenes der «Erweiterung/Ausweitung» (Pkt. 12), der stufenweisen Abfolge von GröÙeinstellungen in Richtung Totale.

Der fünfte Typ («analytische Montage») ist insofern auffällig, als er im Unterschied zu den meisten anderen nicht nur *eine* Alternationsfolge betrachtet, sondern auf der Zusammenschau *mehrerer* Montage-

Kader (Einstellungen) basiert. Als Beispiel für die «analytische Montage» bringt Timošenko nicht nur eine eigene (im übrigen auf einem Drehbuch Piotrovskijs beruhende) Montageliste, sondern die Szene des «Hissens der Flagge am Tag der Eröffnung des Pionierlagers» aus Dziga Vertovs Film KINOGLAZ (UdSSR 1924). Dazu lässt er eine entsprechende Montage-Tabelle abbilden, die von Vertov selbst stammt und die durch den Abdruck in Aleksandr Belensons *Kino segodnja* (1925) bereits zu Berühmtheit gelangt war. Gerade anhand des Diagramms lässt sich für Timošenko die sensationelle Montagetechnik Vertovs belegen: Eine einzige Szene wird hier nicht in einer, sondern in 52 Einstellungen gezeigt, was bei der Gesamtmetrage von 17,5 Metern im Durchschnitt nur 1/3 Meter pro Einstellung bedeutet. Es sei klar, so Timošenko, dass ein solches Verfahren den Zuschauer auf Dauer ermüde, gleichzeitig jedoch einen großen Kunstgriff darstelle. Obwohl sich die Szene dabei deutlich «strecke», da die Einstellungen in ihrer Vielzahl schlicht mehr Zeit brauchen, werde sie vom Zuschauer durch die rasch aufeinander folgenden Alternationen als geraffte Zeit wahrgenommen.

Die zweimalige, zeitnahe Veröffentlichung dieser «numerischen Aufzeichnung» (*cifrovaja zapis*) – bei Belenson und bei Timošenko – belegt ihre zentrale Bedeutung, und auch in Bezug auf eine Epistemologie der Aufzeichnungsverfahren hat sie einen besonderen tabellarischen, schriftbildlich-topologischen und diagrammatischen Wert (vgl. Wurm 2009). Für Belenson war die Kombination aus Vertovs Montagediagramm und der KINOGLAZ-Szene ebenfalls Aufhänger für eine kleine Montagetypo-

ЦИФРОВАЯ ЗАПИСЬ																							
монтажного куска из фильма Дзиги Вертова – момент												подъема флага в день открытия пионерского лагеря											
№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1. Рука выкатывает																							
2. Показывает у неба																							
3. Мачта и флаг																							
4. Наблюдает флаг поднимают																							
5. Турбачка																							
6. Лицо № 1																							
7. Лицо № 2																							
8. Лицо № 3																							
9. Лицо № 4																							
10. Утка, выходящая от острова																							
11. Показывает утка красильщикам																							
12. Красильщик с лодочной рукой																							
13. Лицо № 5																							
14. Флажок в руке																							
15. Тело флага																							
16. Вокруг выкатывает на воду																							

1 Dziga Vertov:
Numerisches
Montage-
Diagramm zu
KINOGLAZ.

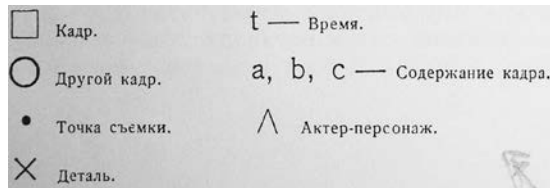
logie, bezogen allerdings in diesem Fall ausschließlich auf Dziga Vertovs KINOGLAZ. Im Unterschied zur «Montage eines Themas mit einem anderen», zur «Montage jedes einzelnen Themas intern» sowie der «Montage einer kurzen Szene, die in Zeit und Raum nicht begrenzt ist», stehe das Hissen der Flagge für die «Montage einer kurzen Szene, die in Zeit und Raum begrenzt ist». Vertovs innovatives Aufzeichnungsverfahren versteht Belenson als «einfachste Einführung in sein ›dunkles‹, ›geheimnisvolles‹ Montagelabor – wie denn überhaupt die Verläufe der russischen Kinematographie im ›Dunkeln‹ liegen» (1925, 46ff).

Nicht nur Vertovs Diagramme, sondern auch Timošenkos empirische Datensammlung und -anordnung sollen Licht in die der Öffentlichkeit bis dahin verborgenen Montage-Labore bringen. Größtenteils leisten das die ausführlichen Analysen zu den einzelnen Typen auch. Dennoch bringt gerade die additive Zusammenstellung auf einer Ebene auch Probleme mit sich. So wird spätestens bei der Rück- und Vorausblickende (Pkt. 6 und 7) deutlich, dass sich hier bildkompositorische, räumliche und zeitliche Dimensionen überlagern. Umgekehrt handelt es sich bei den von Ėjzenštejn übernommenen Typen der Kontrast- und Assoziationsmontage um inhaltliche Koordinaten, die allerdings gegensätzlich funktionieren. Als «Kontrast» gilt nach Timošenkos Definition eine Aufeinanderfolge zweier nach ihrem «visuellen Material» identischer, inhaltlich jedoch unterschiedlicher Einstellungen. Sein eingängiges Beispiel: fatter Amerikaner auf bequemem Stuhl vs. Verbrecher auf elektrischem Stuhl; Knopfdruck zum Einschalten des Lichts vs. Knopfdruck zum Betätigen des elektrischen Stuhls. Während diese Montageform eine maximale bildkompositorische Ähnlichkeit voraussetzt, bedarf die «Assoziation» wiederum keiner stilistischen Ähnlichkeiten, da sie sich auf einer rein ideellen Ebene einstellt, z.B. zwischen schlafendem – gähnendem – aufstehenden Löwen und ruhiger – langsam aufwachender – aufständischer Bevölkerung.

Das Verfahren des Refrains (Pkt. 14) korreliert mit jenen des Kontrasts und der Assoziation und verweist auf Vsevolod Pudovkins Idee der Leitmotiv-Montage, die dieser in seiner Broschüre *Kino-scenarij*, erschienen ebenfalls 1926 (vgl. Pudovkin 1926), den Prinzipien Kontrast, Ähnlichkeit, Parallelität und Gleichzeitigkeit gegenüberstellt (vgl. Pudovkin 1983, 206). Pkt. 13 wiederum, das «monodramatische» Montageverfahren, meint die Korrelation von Gesicht/Blick/Ohr und (subjektiv) Gesehenem beziehungsweise Gehörtem. Der 15. und letzte Typ, die «einstellungsinterne Montage» – übrigens ein Begriff, der bis heute in der russischen Filmterminologie gebräuchlich ist –, beschreibt eine Sonderart der Typen 6, 7, 8, 13, 14 und 4. Gemeint sind

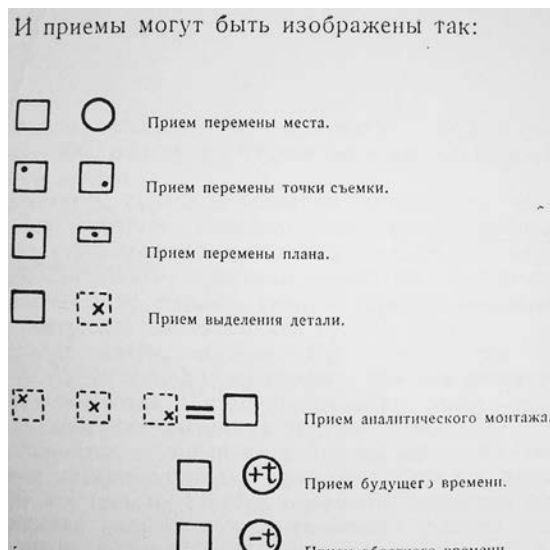
damit, wenn ich es richtig verstehe, sowohl Überblendung als auch Mehrfachbelichtungen oder -projektionen, also das Zustandekommen von Montage-Effekten innerhalb einer Einstellung.

Besonders originell ist Timošenko im Hinblick auf die Veranschaulichung seiner Typologie (vgl. Wurm 2009). So zeichnet er formale Operatoren, die den jeweiligen Montage-Verfahren quasi als Formeln zugeordnet werden können. Ein Rechteck steht für die (eine) Einstellung, ein Kreis für die darauf folgende Einstellung, ein Punkt für die Perspektive, ein Kreuz für ein Detail; t steht für die Zeit, a, b, c für die jeweiligen Einstellungsinhalte und ein Dach für eine Person/einen Schauspieler. In Kombination können diese Operatoren bestimmte Montage-Ver-



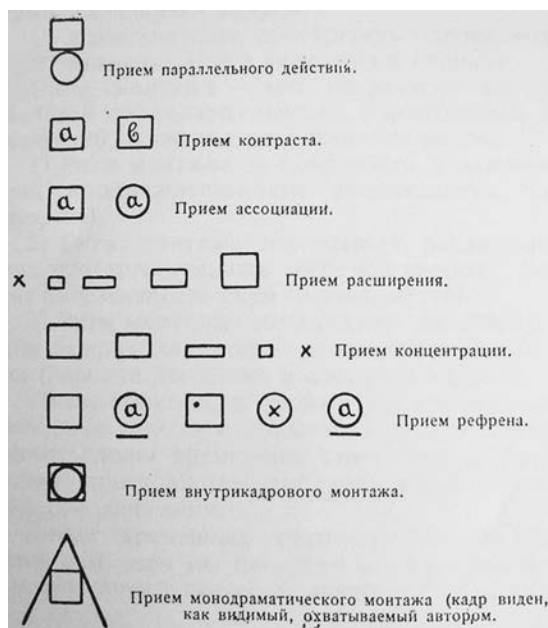
2 Semen
Timošenko:
Montage-Opera-
toren.

fahren veranschaulichen. Die ersten sieben der genannten Typen sehen dann so aus (wobei Pkt. 6 und 7, Rück- und Vorausblende, vertauscht sind):



3 Montage-
Verfahren.

Und auch für die komplexeren Typen 8-15 hält Timošenko Visualisierungen bereit – leider auch hier mit etwas veränderter Reihenfolge: die letzten fünf Zeichnungen entsprechen jeweils Pkt. 12 (Erweiterung), Pkt. 11 (Konzentration), Pkt. 14 (Refrain), Pkt. 15 (einstellungsinternes Verfahren) sowie Pkt. 13 (monodramatisches Verfahren –, hier außerdem noch hinzugefügt die Bemerkung: «Die Einstellung ist so zu sehen, wie sie vom «Autor» gesehen bzw. erfasst wurde»):



4 Komplexe Montagetypen.

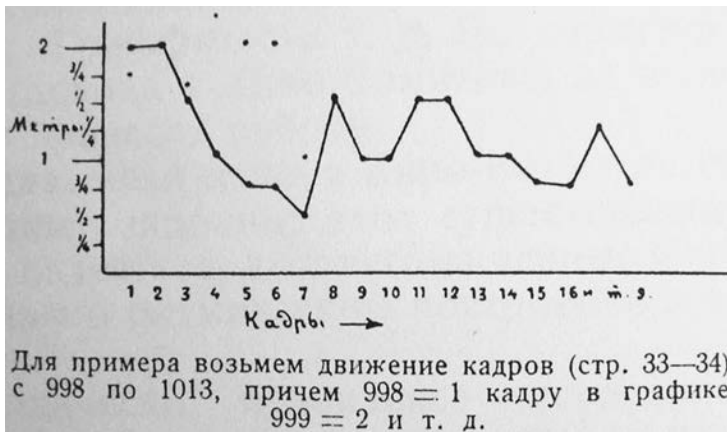
Trotz der Vermischung des jeweiligen kategorialen Status der Typen leisten gerade diese visuellen Darstellungen – und das macht sie als Aufhänger des ersten Buchstabens im neuen Montage-ABC so besonders – die Abstraktion von semantischen Kriterien der Einstellungen; was zählt ist die Korrelation formaler Kriterien. Die Operatoren veranschaulichen das dem jeweiligen Montagekonzept zugrunde liegende kombinatorische Prinzip, indem sie sich selbst ohne große Schwierigkeiten und innerhalb einer überschaubaren räumlichen Rahmung kombinieren lassen.

Diagramme

Der letzte Teil von Timošenkos Einführung in die Montage ist mit dem Titel «Montagerhythmus und seine formale Analyse» überschrieben. Auch hier greift der Autor zu mathematischen Visualisierungsinstrumenten, genauer: zu Graphen. Ähnlich wie in aktuell gebräuchlichen filmwissenschaftlichen Analyse- und Visualisierungsverfahren⁶ entwickelte Timošenko früh ein komplexes Netzwerk statistischer formaler Daten, die er am Ende als Kurven anschreibt.⁷

Er verzeichnet dabei den «rhythmischen Verlauf» eines Films, indem er auf der x-Achse jeweils die Einstellungen chronologisch anschreibt («Filmzeit»), während auf der y-Achse stilistische und formale Aspekte notiert werden:

1. Auf der «Linie der zeitlichen Abfolge» die Einstellungslänge oder Kaderanzahl (*stepen' prodolžitel'nosti metraž*/«Stufe der Metrage-Dauer»):



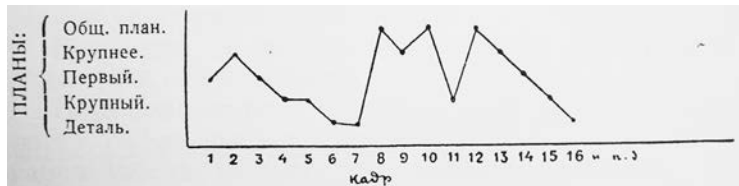
5 Die Linie der zeitlichen Abfolge.

⁶ Vgl. etwa Yuri Tsivians Arbeiten im Rahmen seiner *cinematics*-Forschung (www.cinemetrics.lv) oder Lev Manovichs Patternanalyse (FilmHistory.viz | Patterns across 1100 Feature Films, 1900–2008, <http://lab.softwarestudies.com/2008/09/filmhistoryviz-1500-feature-films.html>) sowie die Tabellen und Kurven der quantitativen Filmanalyse, z.B. Salt 1983; Aumont 1988; Bellour 2000; Korte et al. 2000 (mit Dank an Anton Fuxjäger).

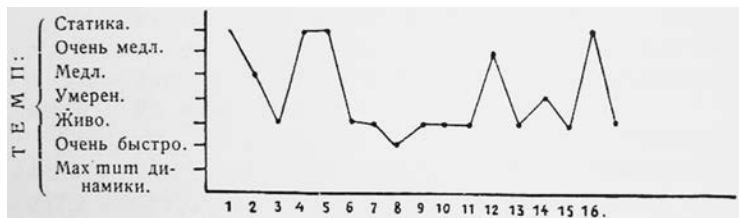
⁷ Zum nun folgenden Abschnitt vgl. bereits ausführlicher Wurm (2009).

6 Die Linie
der Akzente.

2. Auf der «Linie der Akzente» Orts- oder Einstellungsgrößenwechsel anhand einer Skala mit fünf Einstellungsgrößen (*stepen' rezkosti samogo perechoda*/«Stufe der Schärfe des Übergangs selbst»):



3. Auf der «Linie der Bewegungstypen und des Tempos» die Dynamik oder Statik von Einstellungen anhand einer Skala mit sieben Stufen von «maximal schnell» bis «statisch» (*stepen' peremeny dvizheniya*/«Stufe des Bewegungsänderung»):



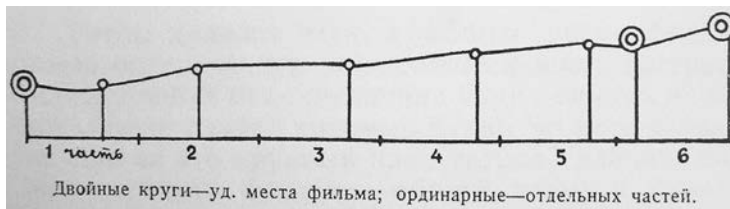
7 Die Linie
der Bewegungs-
typen und des
Tempos.

Mehrere analytische Ergebnisse lassen sich aus dieser Notationsform ablesen: Einmal wird das Einstellungskontinuum der fortlaufenden Filmzeit in einzelne punktuell fixierte Momente getaktet; zweitens lässt sich erkennen, dass, je «zackiger» die Linie ist, desto stärker variiert der Film innerhalb der einzelnen Kategorien (Einstellungsdauer, Einstellungsgröße, Einstellungsbewegung); schließlich lassen sich an den Abständen zur x-Achse weitere Spezifika des Filmstils ablesen: Je näher Linie 1 an der x-Achse liegt, desto schneller ist ein Film geschnitten, desto kürzer sind seine Einstellungen; je näher Linie 2 an der x-Achse liegt, desto größere Einstellungen (wie «Close-Ups») sind zu verzeichnen, während umgekehrt ein «oberer» Kurvenwert auf gehäuftes Vorkommen von Totalen verweist; je näher Linie 3 an der x-Achse liegt, desto schneller ist die Bewegung innerhalb der Einstellung.

Timošenko empfiehlt der formalen Filmwissenschaft, sich auf die folgenden Analyseinstrumente zu stützen: einerseits auf die drei Kurvendiagramme, die die Grundstruktur des filmischen Rhythmus nachzeichnen, und andererseits auf das von Vertov vorgelegte Montage-

diagramm, das zwar keine Hinweise auf den Rhythmus, dafür aber genaue Informationen und Zahlen über den Aufbau einer für den gesamten Film aufschlussreichen Mikrostruktur gibt. Hinzu komme: die Gesamtmietrage des Films, die Gesamtmietrage der Zwischentitel, die Anzahl der Einstellungen, die Anzahl der Zwischentitel sowie die Mietrage des Vorspanns (*pervych planov i metraž ich*).

Das Frappierendste hält Timošenkos Werkzeugkoffer allerdings erst ganz am Schluss bereit. In einem synthetisierenden Arbeitsschritt legt er offensichtlich alle vorhandenen Graphen übereinander und definiert so die Werte für eine «Linie der «Normale» eines Films»:



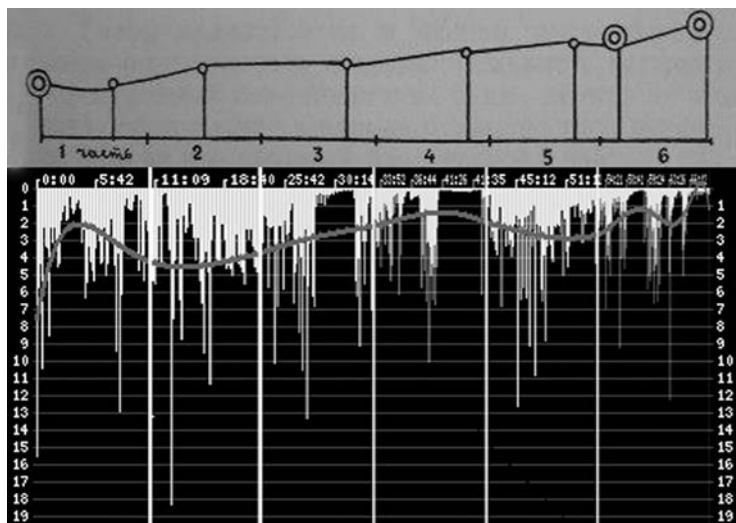
8 Die Linie der Normale.

Im Unterschied zu den anderen drei Kurven werden hier jedoch keine realen, d.h. direkt proportionalen Verhältnisse, sondern eine statistische Größe abgebildet. Außerdem ist die Kurve um einiges grobmaschiger, da sie einen Überblick über die rhythmischen und akzentuellen Verläufe des gesamten Films gibt; so bildet sie in diesem Fall alle sechs Filmakte ab. Dieser Graph liefert, so Timošenko, einen «Index der Bewegung» (*pokazatel' dviženija*), an dem sich wiederum der filmische Rhythmus ablesen lässt. So kommt es in dieser Kurve gleich zu Beginn zu Akzentuierungen (Doppelkreise), die sich später an unterschiedlichen Positionen innerhalb eines konkreten Akts – meist des vorletzten und des letzten – wiederholen. Die «Normale» repräsentiert folglich einen relativen Normalwert der filmischen Dynamik und Rhythmik und zeigt an, an welchen Stellen im Film es zu montagebedingten Kulminationspunkten und Akzentuierungen kommt, d.h. zu Momenten, an denen sich der Rhythmus ändert – auf welcher der drei analysierten Ebenen auch immer.

An diesem Punkt überlagern sich ganz augenscheinlich Analyse und Normvorgabe. Timošenko hält sich bedeckt, auf welchem Weg er zu den in der «Normale» eingezeichneten drei Akzent- und Kulminationspunkten kommt – ob über eine herkömmliche dramaturgische Normannahme oder doch in Relation zu konkreten, empirisch eruierten Montagerhythmen. Bemerkenswert ist aber in jedem Fall, dass beispielsweise die quantitative Mikroanalyse, die Yuri Tsivian und

9 Vergleich zwischen Timošenkos «Normale» und cinematics (http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=1780).

Adelheid Heftberger von Vertovs ČELOVEK S KINOAPPARATOM für *cinematics* durchgeführt haben, eine nahezu identische Akzentstruktur für den gesamten Film aufweist.



Zumindest auf der Ebene der Einstellungslänge (*cinematics* erfasst grundsätzlich nur diese) finden Norm und Empirie tatsächlich zueinander.

Grenzen der formalen Analyse

Die Dichte all jener, die sich in den 1920er Jahren in der Sowjetunion mit Problemen der Montage auseinander setzen, ist im wahrsten Sinne des Wortes unfassbar. Ich habe versucht, sie durch eine Skizze der Fragestellungen und Analysemethoden der ersten Einführung in die Montage zumindest erahnbar zu machen. In welchem Ausmaß jeder Diskussionsbeitrag damals postwendend zum Gegenstand vehementer Dementierungen und Polemiken werden konnte, belegt eine Reaktion auf Timošenko von einem jener beiden Theoretiker, die ihn zum Vortrag an das Kino-Komitee des G.I.I.I. eingeladen hatten. Das Verhältnis von Montage und Filmstil ausmessend, zitiert Boris Ėjchenbaums Beitrag zur *Poëtika kino*, «Probleme der Filmstilistik», an zentraler Stelle Timošenkos 15-Punkte-Typologie. Einer solchen Aufzählung, gerade wenn sie mit unterschiedlichen Kategorien arbeite, müsse erst eine Theorie der Montage vorausgehen. Diese aber fehle in Timošenkos Einführung, da es ihm weder um die Prinzipien und die Funktionen

der Montageverfahren noch um eine Problematisierung der Verfahren der «Einstellungsführung (visuelle Kontinuität)» – und damit um die «Montage als solche» gehe (vgl. Ėjchenbaum 2005, 37–40).

In der Tat kümmert sich Timošenko nur wenig um die Ausdifferenzierung der Montageverfahren nach Funktionen. Auch das Verhältnis von Montage zu Narration, Gattung und Autorenstil bleibt unberührt. Dennoch trägt Timošenko zu einem ersten Montage-ABC auf äußerst wertvolle Weise bei, indem er einen Werkzeugkasten für die formale Filmanalyse bereit stellt. Es ist kein Zufall, dass sich heute gebräuchliche Visualisierungstools für meßbare Eigenheiten der Montage vom Ansatz her nur wenig von den Graphen Timošenkos unterscheiden – von der Originalität der Operatoren und Visualisierungsformen für einzelne Montageverfahren ganz zu schweigen. Und vielleicht finden sich ja auch heute aktive Montage-Theoretiker und -Praktiker darin wieder, wenn es am Ende des Buches heißt:

Bald kommt der Tag, an dem klar wird, dass die Filmkunst die neueste und jüngste Kunst ist, eine moderne Kunst [...]. Und dann wird das Wort «Filmregisseur», ein Wort, das aus dem Theater kommt, verworfen werden. Und ein richtigeres, genaueres Wort wird seinen Platz einnehmen, Filmmeister oder, noch genauer und noch richtiger: Filmingenieur (Timošenko 1926, 75).

Literatur

- Aumont, Jacques/Michel, Marie (1998) *L'Analyse des films*. Paris: Nathan.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2005) *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Belenson, Aleksandr (1925) *Kino segodnja. Očerki sovetskogo kino-iskusstva* [Film heute. Skizzen zur sowjetischen Filmkunst] (*Kulešov – Vertov – Ėjzenštejn*). Moskva: OGPU.
- Bellour, Raymond (2000) *The Analysis of Film*. Hg. v. Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press.
- Ėjchenbaum, Boris (2005) Probleme der Filmstilistik [russ. 1927]. In: Beilenhoff 2005, S. 20–55.
- Holl, Ute (2002) *Kino, Trance und Kybernetik*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Korte, Helmut et al. (2000) *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Schmidt.
- Piotrovskij, Adrian (1926) Predislovie [Vorwort]. In: Timošenko 1926, S. 5–7.

- Pudovkin, Vsevolod (1926) *Kino-scenarij. Teorija scenarija* [Das Filmdrehbuch. Theorie des Drehbuchs]. Moskva: Kinopečat'. [Dt. als: W. Pudovkin: Das Filmmanuskript. In: Ders. [Pudovkin, Vsevolod] (1928) *Filmregie und Filmmanuskript*. Mit Beiträgen von: Thea von Harbou, L. Heilbronn-Körbitz, Carl Mayer, S. Timoschenko. Übertragen v. Georg & Nadja Friedland. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, S. 15–63.] [Wiederveröffentl. als: Wsewolod Pudowkin: Das Filmszenarium. In: Ders.: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. Berlin: Henschelverlag 1983, S. 169–206.]
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology, History and Analysis*. London: Starwood.
- Timošenko, Semen (1926) *Iskusstvo kino i montaž fil'ma. Opyt vvedenija v teoriju i estetiku kino* [Kinokunst und Filmmontage. Versuch einer Einführung in die Theorie und Ästhetik des Kinos]. Leningrad: Academia. [Dt. als: S. Timoschenko: Filmkunst und Filmschnitt. In: Pudovkin 1928, S. 147–204.]
- Tsivian, Yuri (1996) The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. In: *Film History* 8,3, S. 327–343.
- Tynjanov, Jurij (2005) Über die Grundlagen des Films [russ. 1927]. In: Beilenhoff 2005, S. 56–85.
- Wurm, Barbara (2007) Schauen wir uns an! Axiome der filmischen Menschwerdung (Sowjetunion 1925–1930). In: *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Hg. v. Marcus Krause & Nicolas Petthes. Bielefeld: Transcript, S. 99–130.
- (2009) Vertov digital. Numerisch-graphische Verfahren der formalen Filmanalyse. In: *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Hg. v. Klemens Gruber & Barbara Wurm, unter Mitarbeit v. Vera Kropf (= *Maske & Kothurn*, 3, 2009). Wien: Böhlau, S. 15–43.

Montage 1929/Montage 1939

Wolfgang Beilenhoff



Eisenstein am
Schneidetisch.

I.

Theorien und ihre Begriffe sind nie stabil; sie unterliegen historischen Verschiebungen und signalisieren Paradigmenwechsel. Exemplarisch zeigt sich dies an der Veränderung, die Eisensteins Montagetheorie in dem Jahrzehnt zwischen 1929 und 1939 erfährt. Sie klingt schon an in den je anderen Begriffen und Leitmetaphern. Lesen wir 1929 Titel wie: «Dramaturgie der Filmform» (Eisenstein 2006b), so heißt es 1939 in einem der wegweisenden Texte: «Das Organische und das Pathos in der Konstruktion des PANZERKREUZER POTEMKIN» (Eisenstein 1973). Von der «Filmform» hin zum «Organischen» – eine Neujustierung des Montagebegriffs deutet sich an, die, befragt auf ihre Stichworte und Leitkonzepte, sich folgendermaßen präzisieren lässt:

Discontinuity, fragmentation and stimulus disappear, as do all traces of constructivism and of the modern. In its place is a holistic system in which such qualities as synaesthesia, wholeness, organic unity and ecstasy play central roles (Bulgakowa 2001, 44).

Verbunden mit dieser begrifflich sich abzeichnenden Neuorientierung ändern sich zugleich die Referenztheorien. Dienen 1929 solcherart Reflexologie, Linguistik oder Dialektik, also Theorien, in deren Perspektive Montage verstanden wird als Generierung bedingter Reflexe, als zeichenbasierte Operation oder als dynamischer Konflikt, so tritt 1939 an die Stelle der Reflexologie eine in der Tradition der Affekttheorie stehende Pathostheorie und an die Stelle der Linguistik mit ihrer sprachgebundenen Konzeptualisierung des Films eine Bildtheorie, die das filmische Bewegtbild nicht mehr abbildtheoretisch angeht, sondern es als Synthetisierung von Sichtbarem und Unsichtbarem thematisiert.

Dieser von der Eisenstein-Forschung mehrfach ausgestellte und in den Chiffren 1929/1939 sich verdichtende Paradigmenwechsel¹ signalisiert – so die These – eine Suchbewegung nach Konzepten und Theorien, die es ermöglichen, den Montagebegriff im Kontext der auslaufenden 1930er Jahre neu zu denken. Besonderer Stellenwert kommt hierbei dem Begriff und Konzept des «Organischen» zu. Geradezu programmatisch ist der Text von 1939 mit diesem Stichwort betitelt. Das «Organische» – und mit ihm «Pathos» – tritt nun als Leitkategorie an die Stelle der bislang dominierenden Kategorie «Konflikt».

II.

Das Organische öffnet als Begriff und Konzept ein Spektrum vielfältiger Zusammenhänge: Historisch figuriert das Organische als Gegenbegriff zum «Mechanischen», zur «Herrschaft der Mechanisierung», deren im 14. Jahrhundert einsetzende «anonyme Geschichte» Sigfried Giedion entworfen hat. Beginnend im 18. Jahrhundert finden sich dann im Gefolge des Cartesianismus Entwürfe, die in ihrer Umsetzung der «mechanistischen Anschauungsweise» (Giedion 1982, 773) Maschinentheorien des Lebens entfalten, deren Persistenz nicht zuletzt die durch das Kino der 1920er Jahre schreitenden Maschinenmenschen demonstrieren. Haben wir es in dieser ersten historischen Herleitung folglich mit einem Antagonismus zu tun, der um Begriffs-

1 Vgl. hierzu exemplarisch Bordwell (1993) und Bulgakowa (2001).

paare wie Teilung vs. Integration kreist, so führt eine zweite historische Spur zu einer semantischen Profilierung des ›Organischen‹, indem dieses zum Synonym von Natur wird. Repräsentativ ist hier zweifellos Friedrich Schelling, für den das Unorganische, «das Todte (unerregbare)» darstellt, wohingegen das Organische zum Synonym der durch Prozessualität und Produktivität gekennzeichneten Natur wird (zit. n. Ryan/Seifert 1984, Sp.1329).

Das Konzept des Organischen prägt nicht minder – und dies am Leitfaden unterschiedlicher Diskurse – auch die unmittelbare Gegenwart Eisensteins. Es findet sich in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren im europäischen Kontext nicht nur in der Biologie, wo es zum Synonym des Lebensbegriffs wird, sondern auch in den Humanwissenschaften, so in Helmut Plessners soziologischem Gesellschaftsentwurf *Stufen des Organischen* (1928) oder in Hans Drieschs im selben Jahr erschienener *Philosophie des Organischen*. Was den russischen Kontext betrifft, sei hier verwiesen auf die kunsttheoretischen Debatten der 1920er/1930er Jahre, die, in Abgrenzung gegenüber dem ›Formalismus‹, «eine Gleichstellung künstlerisch-ästhetischer Elemente mit biologischen Momenten» (Nedovi 2005, 303) postulieren, um so die Humanwissenschaften den Naturwissenschaften angleichen zu können. Dass dies keine einfache Gleichung ist, dass «das soziale Sein seine eigenen Gesetze und Formen hat, die sich von den biologischen Gesetzen und Formen unterscheiden» (Zubov 2005, 304), wird nicht minder unterstrichen. Auch wird hervorgehoben, dass der Gebrauch der Begriffe ›Organismus‹ und ›Organizität‹ nicht selten metaphorischer Natur ist.

Das Organische ist somit, ähnlich wie Jahrzehnte später das Stichwort ›Struktur‹, ein Begriff, der nicht nur eine Brücke zwischen unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen und epistemologischen Feldern legt, sondern der zugleich auch beides gleichermaßen sein kann, Begriff und/oder Metapher. Eingbracht durch die Philosophie, geht er ein in die Biologie, und nachdem er dort seinen wissenschaftlichen Ritterschlag erhalten hat, kehrt er nun sanktioniert zurück in soziologische oder kunsttheoretische Diskurse. Es liegt nahe, dass Eisensteins Referenz auf das Organische keineswegs allein durch das epistemische Profil des Begriffs motiviert war, das einen Weg versprach, den Film, dieses technische Medium, von der «Herrschaft der Mechanisierung» zu befreien und auf Epitheta wie ›Wachstum‹ oder ›Natur‹ hin neu zu justieren. Offensichtlich eröffnete die zwischen Begriff und Metapher oszillierende Ambivalenz dieses neuen Leitkonzepts zudem eine diskursive Flexibilität, die das Nachdenken über die damit verbundenen Verschiebungen des Montagekonzepts produktiv zu steuern versprach.

III.

Wie viele Texte Eisensteins ist auch dieser von einem Gestus geprägt, der heterogene Diskursregister wie These, Zitat, Digression, Werkanalyse oder grafische Transkription miteinander collagiert. Er weist hierüber dem Organischen ein Profil zu, das Aspekte dessen weiterschreibt, was in begriffsgeschichtlicher und systematisierender Hinsicht angesprochen wurde, und das gleichzeitig eigene Akzente setzt, indem das Organische zum Trojaner, zur Matrix eines neuen Denkens der Montage wird. Daraus ergeben sich folgende Fragestellungen: Einleitend die Frage danach, wie die von Eisenstein verfolgte Aufschlüsselung einer «Gesetzmäßigkeit» (Eisenstein 1973, 152) des Organischen zu verstehen ist; ob somit das Organische als ästhetisches Phänomen einem Prinzip gehorcht, das als immanentes Gesetz von Leben und Wachstum angenommen wird. Im Zentrum steht also die Frage nach jener strukturellen Homologie, die Eisenstein zwischen Kunst und Leben, zwischen Montage und «Organismus» entwirft. Eine zweite Perspektive ergibt sich daraus, dass der Begriff des Organischen als Sprungbrett für eine Neu-Konzeptualisierung der Bildkategorie fungiert. Eine dritte Produktivität des Konzepts schließlich zeigt sich darin, dass es ermöglicht, Kunst als dynamisches, an die Kategorie «Pathos» gebundenes Phänomen zu denken.

Das Organische und der «Goldene Schnitt»

Die Aufschlüsselung der «Gesetzmäßigkeit» des Organischen konzentriert sich auf das Zusammenspiel von Teil und Ganzem. Dabei wird das Organische einem Zugriff unterzogen, der einerseits zergliedert, indem er auf einer Mikroebene Verfahren und Konstruktionsgesetzen nachspürt, und der andererseits synthetisiert, indem er auf einer Makroebene das Organische in Beziehung setzt zu übergreifenden Konzepten wie Wachstum und Evolution. In expliziter Abkehr von traditionellen Vorstellungen, in denen das Organische als geschlossene, immanente Struktur eines ästhetischen Objekts verstanden wird, verfolgt Eisenstein von Beginn an unter dem Sigel eines «Organischen der speziellen Ordnung» jenen «Fall, daß ein Kunstwerk – ein *künstliches Werk* – nach den gleichen Gesetzen aufgebaut ist, nach denen die *nichtkünstlichen* Erscheinungen, also die «organischen», die Erscheinungen der Natur, gebildet sind» (Eisenstein 1973, 153; Herv.i.O.). Nicht das Naturschöne, sondern, so wäre zu modifizieren, das Naturorganische, bildet den Fluchtpunkt von Eisensteins Überlegungen.

Zu dessen Präzisierung wird der Zusammenhang von Teil und Ganzen – das Grundprinzip jeder Montage – auf eine ihm zugrundeliegende Gesetzmäßigkeit hin befragt. Gefunden wird sie im Goldenen Schnitt, einer Proportionslehre, die das Verhältnis von Teil und Ganzen dergestalt bestimmt, dass der kleinere Teil sich zum größeren Teil so verhält wie dieser zum Ganzen. Einsetzend bei der Bildkomposition weitet Eisenstein Schritt für Schritt den Untersuchungsbereich aus. Er zieht immer größere Kreise, indem er dem Goldenen Schnitt in zunehmend komplexeren Werkstrukturen nachspürt, um so in einer Art expandierender Spiralbewegung mit zunehmender Ausdehnung von der einzelnen Einstellung hin zum dritten Akt des PANZERKREUZERS und von hier zum Film als Ganzen und von dort weiter zu Malerei und Literatur und von dieser intermedialen Konfiguration schließlich zur Evolution der Kunst und zur Wachstumsformel organischer Substanzen vorzudringen.

Es geht somit um eine Korrespondenz zwischen kompositionellen Verfahren – auf der Mikrostufe – und abstrakten Komplexen wie Natur und Wachstum – auf der Makrostufe. Und es verblüfft, mit welcher Insistenz Eisenstein demonstriert, wie Parameter wie die Blickachsen in Vasilij I. Surikovs Gemälde *Bojarin Morozova* (1887) und die Versstruktur in Alexander S. Puškins Poem *Ruslan und Ljudmila* (1817–1820) das Geschehen ungeachtet ihrer medialen und ästhetischen Differenz gleichermaßen nach der Formel des Goldenen Schnitts ordnen. Was sich auf dieser ersten Ebene zeigt, ist eine transmediale «Gesetzmäßigkeit» (Eisenstein 1973, 152; Herv.i.O.), die sich als a-hierarchische, für die Emergenz des Organischen konstitutive Interferenz von Teil und Ganzen bestimmen ließe. Es ist – einsetzend auf der mikroskopischen Ebene und sukzessive hinführend zu makroskopischen Perspektivierungen – somit ein Entwurf, der darauf zielt, das Prinzip des Organischen als eine Natur wie Kultur tragende Gesetzmäßigkeit zu entwerfen und eine strukturelle Homologie zwischen Kultur und Natur, zwischen ästhetischem Objekt und Adressat andeuten zu können, sobald «[...] ein und dieselbe Gesetzmäßigkeit sowohl uns als auch das Kunstwerk leitet» (ibid., 153; Herv.i.O.).

Das Organische und das Bild

Die Produktivität, die das Konzept des Organischen für Eisensteins Überlegungen zu einer Neufassung der Montagetheorie Ende der 1930er Jahre ermöglicht, zeigt sich weiterhin in der hiermit verbundenen Neuperspektivierung des Bildbegriffs. Für die russische Bild-

theorie ist generell konstitutiv eine Ausdifferenzierung des Konzepts ›Bild‹ in die beiden von derselben Wurzel herzuleitenden Begriffe *obraz* und *izobraženie*, für die es, wie Naum Klejman unlängst noch einmal unterstrichen hat, im Deutschen – und auch in anderen europäischen Sprachen – keine adäquaten Entsprechungen gibt (vgl. Klejman 2004, 7f).

Dabei deckt sich der für die russische Kunsttheorie zentrale Begriff *izobraženie* (vgl. Gabričevskij 2005) lediglich partiell mit dem deutschen Begriff ›Darstellung‹ und dem englischen/französischen *representation/représentation*. Das semantische Feld bilden weniger mimetische oder semiotische Operationen (vgl. zu dieser Differenzierung Scholz 2000) als vielmehr das relativ offen zu denkende Feld des Sichtbaren als solches. Die besondere Prägung, die dieser Begriff nun durch Eisenstein erfährt, ergibt sich daraus, dass er gezielt in ein konstitutives Verhältnis zu dem als ›Bild‹ übersetzbaren Begriff *obraz* gesetzt wird. Und so meint *izobraženie* – hier übersetzt als ›visuelle Darstellung‹ – das Sichtbare generell, das, was wir sehen, und zwar Materialität gleichermaßen wie Figuration. Wir haben es daher auch nicht mit einem traditionell zweistelligen Abbildungsvorgang zu tun, auch nicht mit einem amorphen Feld von Sichtbarkeit, sondern mit einem mehrstelligem Verhältnis, in dem Darstellung, Anblick, Materialität und Form zusammenwirken.

Was den korrespondierenden Begriff betrifft, so meint die Eisensteinsche Lesart von ›Bild‹, wie Klejman unterstreicht, ein »obobščenie po izobraženiju« (2004, 7), d.h. ein »Darstellungen folgend zu Verallgemeinerungen Kommen«. ›Bild‹ ist das, was

[...] eine gegebene Teilheit mit anderen »Teilheiten« oder mit einem Ganzen zu einer bestimmten *Gesamtheit* verbindet und für uns in der Welt eine gesetzmäßige, in der Regel empirisch nicht wahrnehmbare Einheit offenbart, wenn man so will: den *Sinn des Sichtbaren* (ibid., 7f; Übers. W.B., Herv.i.O.).

Findet sich hier eine modifizierte Wiederkehr der Interferenz von Teil und Ganzen, von »Teilheit« und »Ganzheit«, so verweist die damit verbundene Interferenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zugleich auf ein weiteres Merkmal des russischen Bildverständnisses. Der russische Bildbegriff trägt aufgrund seiner historischen Herleitung aus der Ikonie zugleich ja auch einen religiösen und theologischen Akzent. Auch wenn Eisenstein diese mit dem Begriff des ›Eikon‹ verbundene Linie nicht explizit ins Auge fasst, thematisiert sich für ihn hierüber doch

geradezu paradigmatisch nicht nur das Problem der Ähnlichkeit, des Ebenbildes, der Präsenz, sondern gleichermaßen auch die Option einer «ganzheitlichen Wahrnehmung der Welt» (ibid., 9), wie sie in dem zum gleichen Zeitpunkt formulierten Entwurf «Montage 1938» (Eisenstein 2004) zum Ausdruck kommt.

Aus dieser Interaktion von Darstellung und Bild entwickelt Eisenstein eine Neukonzeptualisierung der Montage, die darauf beruht,

[...] daß jedes Montagestück bereits nicht mehr als etwas Beziehungsloses existiert, sondern eine *Teil-Darstellung* des einheitlichen allgemeinen Themas bildet, das alle diese Stücke in gleichem Maße durchdringt. Die Gegenüberstellung einander ähnlicher Details in einem bestimmten Montageaufbau erweckt zum Leben, evoziert in unserer Wahrnehmung jenes *Allgemeine*, das wiederum alle einzelnen Teile erzeugt hat und sie zu einem *Ganzen* verbindet, und zwar zu jenem verallgemeinerten *Bild*, in dem der Künstler und nach ihm auch der Zuschauer das jeweilige Thema erlebt (ibid., 49; Übers. W.B., Herv.i.O.).

So haben wir einerseits die gegenständliche Darstellung, das konkrete, sinnliche Ding, in der ganzen Breite von Darstellung und Materialität, eine Mischung aus Ontologie und Semiotik. Und so haben wir andererseits das «verallgemeinerte Bild», den gegenständlich nicht darstellbaren Begriff, das «Allgemeine», das alle Teile erzeugt und sie zu einem «Ganzen» verbindet. Daher erfährt auch die Ende der 1930er Jahre erneut mit Vehemenz sich stellende Frage nach einer filmischen Generierung von Begriffen und Ideen eine gestufte Antwort. Begriffe, verallgemeinerte Bilder, Ideen bilden wir, wie dieses Zitat verdeutlicht, ausgehend von der wiederholten Erfahrung einzelner visueller, sinnlicher Details. Eisensteins Modell ist so zunächst ein empiristisches. Geführt von dem assoziativen Strom, der sich zwischen unterschiedlichen Sinnesdaten einstellt, ergibt sich dann ein verallgemeinertes Bild als eine aus diesen konkreten Eindrücken ableitbare Idee. Seine eigentliche Realisierung findet dieses Modell jedoch erst über die dritte Stufe des Organischen, über das Konzept «Pathos».

Das Organische und das Pathos

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass Eisenstein das Konzept des Organischen im zweiten Teil seines Textes von 1939 unmittelbar mit dem Konzept des Pathos verbindet. Lesen wir doch nun: «die höchste Form des Organischen – das Pathos» (Eisenstein 1973, 186).

Der Begriff des Pathos ist – vergleichbar dem des Organischen – im damaligen sowjetischen Kontext durchgehend positiv besetzt. Wir haben daher auch ein eigenes rhetorisches Pathos-Register, das keineswegs nur in Form von Gemälden oder Skulpturen existiert: Man denke nur an die den sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1937 krönende und später als Logo von Mosfilm dienende 25 Meter hohe Monumentalskulptur «Arbeiter und Bäuerin» mit ihren energetisch vorgestreckten, Hammer und Sichel exponierenden Händen. Pathos-Register finden wir nicht minder – wie Benedikt Sarnov in seiner an Viktor Klemperers *LTI* angelehnten Untersuchung *Unsere sowjetische Neusprache. Eine kleine Enzyklopädie des realen Sozialismus* (2005; Übers. W.B.) zeigt – im Bereich der Sprache, in den Alltagsdiskursen nicht minder als in denen der Politik. Charakteristisch hierfür sind sprachlich erstarrte Pathos-Formeln wie beispielsweise die panegyrische Überhöhung landwirtschaftlicher Operationen mittels Schlagzeilen oder Plakaten: «Auf den Feldern von Stavropol ist die Schlacht um die Ernte entbrannt» (ibid., 45; Übers. W.B.).

In Abkehr von solch buchstäblichen, rituell skandierten Pathosformeln entwickelt Eisenstein eine eigene Lesart und theoretische Zuspitzung des Pathos-Begriffs. Wie schon bei dem Konfliktbegriff, der ja durch das Organische ersetzt wurde, tritt nun an die Stelle des früheren Begriffs «Attraktion» im Sinne einer Adressierungsstrategie des Zuschauers der Begriff «Pathos».

Die eigene Lesart dieses Begriffs ergibt sich über die Explorierung und Aktivierung eines zentralen Merkmals organischer Strukturen: die jedem Organismus eignende Interaktion mit der Umwelt. Für ein ästhetisches Objekt wie den Film bedeutet dies Interaktion mit dem Zuschauer, und zwar nicht über narrative Operationen, sondern über das Pathos-Register. Konkret heißt dies, «daß ein Aufbau dann pathetisch ist, wenn er uns zwingt, seinen Ablauf in uns zu wiederholen» (Eisenstein 1973, 185), mit dem Effekt einer letztlich somatischen Aktion: «Der Sitzende – stand auf. Der Stehende – sprang von der Stelle. Der Unbewegliche – geriet in Bewegung [...]. Das Trockene – wurde feucht» (ibid., 173). Auf die filmische Interaktion mit dem Zuschauer bezogen ist Pathos somit jenes *Movens*, «das den Zuschauer von seinem Sitz auffahren läßt» (ibid., 172). Möglich wird dies – und dies wäre die dritte Perspektivierung des Organischen – darüber, «daß hier ein und dieselbe Gesetzmäßigkeit sowohl uns als auch das Kunstwerk leitet» (ibid., 153).

So signalisiert die eingangs angesprochene Zäsur eine über die Matrix des Organischen entwickelte Verschiebung innerhalb der Ei-

sensteinschen Montagekonzeption, die unmittelbar zu einer Rückkehr von Affekt und Emotion führt. Das Entscheidende hierbei ist jedoch, dass Pathos nicht – wie in der aktuellen Emotionsforschung – primär neurologisch im Zuschauer verortet wird, sondern als Interaktion zweier pathetischer Performanzen, die über die «Gesetzmäßigkeit des Organischen» miteinander verschaltet sind: jener der ästhetischen Struktur und jener eines affektiven Verstehens.

Literatur

- Ballauf, Th./Scherrer, E./Meyer, A. (1984) Organismus. In: Ritter/Gründer 1984, Sp. 1330–1358.
- Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Bulgakowa, Oksana (2001) The Evolving Eisenstein: Three Theoretical Constructs of Sergej Eisenstein. In: *Eisenstein at 100*. Hg. v. Al Lavalley & Barry P. Scherr. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 38–51.
- Čubarov, Igor M. (Hg.) (2005) *Slovar' chudožestvennych terminov. G.A.Ch.N. 1923–1929* [Wörterbuch der Kunstwissenschaftlichen Begriffe. Staatliche Akademie der Künste Moskau 1923–1929]. Moskau: Logos-Al'tera, Ecce Homo.
- Driesch, Hans (1928) *Philosophie des Organischen. Gifford-Vorlesungen, gehalten an der Universität Aberdeen in den Jahren 1907–1908* [zuerst 1909]. 4. gekürzte Aufl. Leipzig: Quelle & Meyer.
- Eisenstein, Sergej (1973) Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes PANZERKREUZER POTEKIN [russ. 1939]. In: Ders.: *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 150–186.
- (2000) *Montaž* [Montage]. Moskau: Muzej Kino.
 - (2004) *Montaž 1938* [Montage 1938]. In: Ders.: *Neravnodušnaja priroda. Töm pervyj: Čuvstvo kino* [Die nichtgleichmütige Natur. Teil I: Kino und Gefühl]. Moskva: Muzej Kino, S. 45–83. [Dt. in: Eisenstein 2006a, S. 158–201.]
 - (2006a) *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz & Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - (2006b) *Dramaturgie der Filmform* [russ. 1929]. In: Eisenstein 2006a, S. 88–111.
- Gabričevskij, Aleksandr G. (2005) *Izobraženie* [Darstellung]. In: Čubarov 2005, S. 192–198.
- Giedion, Sigfried (1982) *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt a.M.: EVA.

- Klejman, Naum (2004) Pafos Ejsenštejna [Eisensteins Pathos]. In: Sergej M. Ejsenštejn: *Neravnodušnaja priroda. Tõm pervyj: Čuvstvo kino* [Eine nicht gleichmütige Natur. Teil I: Kino und Gefühl]. Hg. v. Naum Klejman. Moskau: Muzej Kino, S. 5–32.
- Nedovič, D. (2005) *Organizm* [Organismus]. In: Čubarov 2005, S. 302–303.
- Plessner, Helmut (1928) *Stufen des Organischen. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: de Gruyter.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.) (1984) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Basel: Schwabe.
- Ryan, L./Seifert, A. (1984) Organisch/aorgisch. In: Ritter/Gründer 1984, Sp. 1329–1330.
- Sarnov, Benedikt (2005) *Naš Sovetskij Novojaz. Malenkaja Enciclopedia real'nogo Socializma* [Unsere sowjetische Neusprache. Eine kleine Enzyklopädie des realen Sozialismus]. Moskau: Eksmo.
- Scholz, Oliver Robert (2000) Bild. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Bd. 1. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 618–699.
- Zubov (2005) Organičeskoe [Das Organische]. In: *Slovar' chudožestvennych terminov. G.A.Ch.N. 1923–1929* [Wörterbuch der Kunstwissenschaftlichen Begriffe. Staatliche Akademie der Künste Moskau 1929–1929]. Hg. v. Igor M. Čubarov. Moskau: Logos-Al'tera, Ecce Homo, S. 303–304.

Lew Kuleschow – ohne «Kuleschow-Effekt»

Oksana Bulgakowa

Lew Kuleschow (1899–1970) ist im kollektiven Gedächtnis der Filmgeschichte mit einigen recht mysteriösen Allgemeinplätzen gespeichert: Er habe «Filme ohne Zelluloid» gedreht und die Montage erfunden, die seinerzeit in Russland «amerikanische Montage» hieß und in den USA die «russische» genannt wurde.¹ Die widersprüchlichen Beschreibungen des legendären Kuleschow-Effekts (den keiner außer dem Erfinder und seinen zwei Helfern Wsewolod Pudowkin und Leonid Obolenksi nach 1921 bezeugen konnte) regten immer wieder die Phantasie der Filmtheoretiker an.² Dafür blieben etwa zwanzig Filme, die Kuleschow «nebenbei» gedreht hatte, jenseits ihrer Aufmerksamkeit,³ mit Ausnahme der beiden berühmtesten, *NEOBYTSCHAJNYJE PRIKLJUTSCHENIJA MISTERA WESTA W STRANE BOLSCHEWIKOW* (DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUER DES MISTER WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKI, UdSSR 1924) und *PO SAKONU* (DURA LEX, UdSSR 1926). Aber weder die Filme noch der Kuleschow-Effekt, sondern Kuleschows Vorstellungen vom Film und vom Filmischen, eingeordnet in

1 «Wy etot montash nasywaete amerikanskim» (Sie nennen diese Montage «amerikanisch»). Gespräch sowjetischer Filmleute mit dem amerikanischen Regisseur Lewis Milestone am 15.6.1933 in Leningrad, veröffentlicht in: *Kinowedschekije sapiski*, 20, 1933/34, S. 236–253.

2 Das Experiment ist in der Literatur ausführlich behandelt und wurde von einigen Filmkünstlern (zum Beispiel Hans Richter) nachgestellt; vgl. Beller 1993, 20–23, 157ff.

3 Zum ersten Mal unternahm das Festival in Locarno 1990 in einer großen Retrospektive den Versuch, Allgemeinplätze abzubauen und der «Buchfigur» Kuleschow ihre «Filmleibhaftigkeit» wiederzugeben; vgl. Chochlova/Albera/Posner 1990. Die Retrospektive lief auch 2008 im Rahmen des Cinema-Ritrovato-Festivals in Bologna.

den Kontext des Filmverständnisses der Linken Front, sollen hier dem Vergessen entrissen werden.

Biografisches

Kuleschow begann beim Film als Ausstatter und arbeitete anfänglich im Studio des größten russischen Produzenten Alexander Chanshonschow für das herausragende Regietalent des russischen Stummfilms, Jewgeni Bauer. Visuell stark von den Präraphaeliten und dem russischen Jugendstil beeinflusst, prägte Bauer maßgeblich das Filmverständnis seines jungen Mitarbeiters. In einem von Bauers Filmen, *SACHTSCHASTJEM* (*AUF DER SUCHE NACH GLÜCK*, RU 1916), trat Kuleschow sogar als Darsteller auf, als verliebter Maler. Bauer inszenierte Melodramen in hochgradig ästhetisierten Filmbildern mit Tiefenarrangements, von Licht überstrahlt. Der Raum wurde durch Podeste, Trennwände, Türen, Spiegel zergliedert, das Material auf seine Lichtdurchlässigkeit geprüft: dünne, leuchtend weiße Kleider der Frauen, transparente Zaungitter und Korbmöbel. Einer der ersten theoretischen Aufsätze Kuleschows geht auf das Jahr 1918 zurück und war dem Licht gewidmet; Film wurde hier als Lichtkunst verstanden (Kuleschow 1987, 61–63). Sein erstes Buch, *Snamja kinematografii* (*Das Banner der Kinematographie*, Kuleschow 1987, 63–85), 1920 geschrieben, damals nicht veröffentlicht und 1929 in das Buch *Iskusstwo kino. Moi opyt* (*Filmkunst. Meine Erfahrung*) eingearbeitet, war dem Andenken Jewgeni Bauers gewidmet. Der «Kunstvater» Bauer starb zu früh, zudem an Lungenentzündung, der gleichen Krankheit wie Kuleschows leiblicher Vater, als Kuleschow gerade 18 geworden war und Russland vor dem Bürgerkrieg stand.

Nicht nur die Gesellschaftsstrukturen, auch das psychische Kostüm, die Lebensweise, die Mentalität der Russen sollten sich radikal ändern. Der neue Mensch baute Gesellschaft und Natur rational um und verstand das Leben, die Kunst und sich selbst als Organisationsform, die es zu perfektionieren galt. Die Psyche sei streng kausal (Reiz – Reaktion), Irrationales blieb ausgeschlossen. Zwischen Kuleschows letztem Film als Ausstatter und seinem Debüt als Regisseur mit *PROJEKT INSHENERA PRAJTA* (*DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRAJT*, UdSSR 1918) liegen weniger als zwei Monate, aber dennoch ein ganzes Zeitalter. Das neue Kino, das er entdeckt hatte (und das neue Lebensgefühl), nannte der 19jährige Kuleschow «amerikanisch», was die unbändige Begeisterung für Technik, Tempo, Energie, für pragmatischen und ironischen Verstand beschreiben sollte. Seitdem haftete ihm der Spitzna-



Kuleschow auf dem Motorrad
(Foto: Alexander Rodtschenko).

me «der Amerikaner» an wie die zu seiner zweiten Haut gewordene Lederjacke. Dazu passte auch seine Begeisterung für Motorräder, Rallies (an denen er selbst teilnahm) und seinen Ford, eines der ersten Privatautos auf Moskaus Straßen – neben dem Renault des Dichters Wladimir Majakowski.

Das vorrevolutionäre Kino Russlands bevorzugte einen Anachronismus: Die Vorleistungen der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts (Geschichten aus den großen Romanen eines Lew Tolstoi, Kompositionen aus der realistischen Malerei der Wanderkünstler, der naturalistisch psychologische Darstellungsstil des Künstlertheaters von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko) wurden vom gerade geborenen Film begierig aufgenommen und als Kunst des 20. Jahrhunderts präsentiert. Das bedeutete ein sehr gemäßigtes Erzähltempo in langen Bildern, den bewussten Verzicht auf Montage, damit sie die psychologischen Übergänge im Spiel nicht zerstöre, sowie vorwiegend

statische Einstellungen, die von vielen milieustimmigen Gegenständen in einen ›Trödel Laden‹ verwandelt wurden.

Kuleschow reformierte den langsamen russischen Film durch Aktion, Dynamik, Exzentrik. Die Bewegung sollte verkürzt und nur in ihrer spannendsten Phase gezeigt werden, dann könne die Aneinanderreihung von langen, statischen und tiefen Bildern in eine dynamische Montage von kurzen, flachen, rhythmischen Einstellungen übergehen. Bauers NEMYJE SWIDETELI (STUMME ZEUGEN, RU 1914) hat nach Berechnungen des Filmhistorikers Yuri Tsivian (1992) sechzig Einstellungen mit einer Durchschnittslänge von einer Minute und drei Sekunden, er sei dreimal so langsam wie ein durchschnittlicher amerikanischer Film jener Zeit. Kuleschows Regiedebüt DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRAJT entstand nur vier Jahre später, die durchschnittliche Einstellungslänge betrug sechs Sekunden!

Der Film müsse, so Kuleschow, voll und ganz auf wirksame Stereotype bauen: Kriminalintrige und Verfolgungsjagd, Masken von Bösewichtern und Vamps in einer Umgebung moderner Attribute: Zug, Flugzeug, Auto, Telefon. Das demonstrierte sein ›amerikanischer‹ Film über den Ingenieur Prajt. Ein Elektrizitätswerk entsteht, ein technisches Patent wird gestohlen: Verfolgungsjagd, kurzer Kampf, Revolverschuss, Ende...⁴

1918 leitete Kuleschow eine Gruppe von Frontberichterstatlern. Als Wladimir Gardin ein Jahr später in Moskau die erste Filmschule initiierte, berief er ihn als Lehrer dorthin. Der Legende nach nahm Kuleschow abgelehnte Schauspielschulbewerber auf, um zu demonstrieren, dass er sie zu genialen Filmleuten ausbilden könne. Er trainierte sie nach einem eigenen System, um sie zu sich perfekt bewegenden ›lebenden Modellen‹ (*naturshotschiki*) zu formen. In dieser Gruppe von Schülern fand Kuleschow seine Muse, seine ideale Darstellerin und Frau: Alexandra Chochlowa, die Enkelin des berühmten Kunstsammlers und Galeriebegründers Sergej Tretjakow.

Als Kuleschow sich mit Gardin überworfen hatte, zog er mit seinen Schülern Pudowkin, Barnet, Chochlowa, Fogel, Komarow, Obolenski und Podobed in die Räume von Wsewolod Meyerholds Theaterschule um, wohin auch Eisenstein zu den Lehrveranstaltungen kam. Rohfilm war in Sowjetrussland knapp, so entstand der neue Film, nach dem

4 DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRIGHT wurde 2008 bei Absolut Medien (Berlin) herausgegeben. Die DVD bringt den Hauptfilm in zwei Versionen mit ›hypermedialen Fußnoten‹ (Texte, Ton, Fotos, Clips), zusammengestellt von Nikolai Iswolow und Natascha Drubek-Meyer. Die Ausgabe übernimmt die amerikanische Schreibweise des Namens.

Kuleschow trachtete, meist als Theaterübung – als «Film ohne Filmmaterial», nur im Klassenraum gespielt und auf Fotos festgehalten. Für seine Montage-Experimente, die das Zusammenfügen von separaten Raumsegmenten, Handlungen, Blicken und Gesten in einer kontinuierlichen Einheit prüften, erbettelte er beim Filmkomitee ganze 19 Meter Film! Kuleschows Experimente am Schneidetisch aus dem Jahre 1921 sollten in der Praxis beweisen, dass im Film jegliche Verbindung möglich ist; dass mehrere Bilder, nacheinander gezeigt, in einen Kausalzusammenhang treten und dabei der Eindruck raum-zeitlicher Kontinuität entsteht; die Zergliederung des Raums wird aufgehoben, die disparaten Aktionen werden als *eine* Handlung wahrgenommen und zugleich mit Bedeutung versehen. Einer schießt in einem Bild, im nächsten fällt ein Anderer um. Der Zuschauer meint: getroffen!, auch wenn der Schuss in Alaska und der Sturz in Jamaika gedreht wurden. Ein Mann schaut ins Nichts. Kuleschow montiert dazu alternativ Bilder von einem Kind, einem Sarg, einer Frau; der Zuschauer ist geneigt, das Ganze jeweils als Rührung, Trauer, Begehren zu deuten. Der «Effekt» ist entdeckt, wenn auch nicht erklärt (das hat Kuleschow nie versucht). Dabei ist nicht einmal erwiesen, ob dieses Experiment tatsächlich am Schneidetisch mit einer Nahaufnahme des berühmtesten Schauspielers des russischen Films, Iwan Mosshuchin, durchgeführt wurde oder nur in Kuleschows Kopf stattfand.

Im August 1922 initiierte der Grafiker Alexej Gan die konstruktivistische Zeitschrift *Kino-fot*. Gan glaubte, der Film werde dank seiner maschinellen Natur die alte Kunst von Bauer, Mosshuchin & Co. abschaffen und eine neue Form – die dynamische Geometrie – einführen. Die Zeitschrift, von der nur sechs Hefte erschienen, wurde zum Forum für die Aufsätze von Kuleschow, dem ersten Modernisten im russischen Film.

Dabei verstand er sich nicht als Theoretiker. Kuleschow *praktizierte* Film als faszinierende Zusammenarbeit einer Gruppe Gleichgesinnter, in der man einander mit Energie und Erfindergeist ansteckt. Filme drehen war für ihn die intensivste und einzig lohnende Form zu leben. Er selbst schuf eine solche Gruppe um sich, eine Werkstatt, eine «Fabrik» – lange vor Andy Warhol. Die Arbeit war konkret und sehr demokratisch. Kuleschows Filme wurden allerdings nicht so berühmt wie die seiner gleichaltrigen Schüler. Diese wuchsen zu schnell heran und drängten alsbald den Meister weit in den Hintergrund – Wsewolod Pudowkin, Boris Barnet, Sergej Eisenstein. Selbst die originäre Entdeckung Kuleschows, der berühmte Montage-Effekt, wurde zuerst von Pudowkin formuliert und prompt ihm zugeschrieben. Doch der Ele-

ve war fair, stellte den Fall richtig und verriet der Weltfilmgeschichte im Namen aller Kuleschow-Schüler: «Wir machten Filme, Kuleschow schuf die *Kinematographie*.»

Der Spruch war bald vergessen, denn seit Ende der 20er Jahre lief eine Kampagne gegen Kuleschows «bürgerlichen Kitsch, Amerikanismus und Formalismus», die sich zunehmend verschärfte. Zunächst fielen ihr seine zwei Unterhaltungsfilme zum Opfer, WESJOLAJA KANAREJKA (DER LUSTIGE KANARIENVOGEL, UdSSR 1929) und DWA-BULDI-DWA (ZWEI-BULDI-ZWEI, UdSSR 1928), in denen sich die Unterhaltungskünste verselbständigen und die Revolution als Zirkusattraktion und Kabarettnummer dargestellt ist. Auch der Star der Filme, Alexandra Chochlowa (leuchtendes Haar, ein Körperumriss wie mit Kohle gezeichnet, exzentrische Mimik), wurde angegriffen, denn sie entsprach zu wenig der gängigen Vorstellung einer Filmschönheit («zu dünn, zu hässlich»). Nach drei großen Rollen musste sie ihren Beruf aufgeben. Sie wechselte daraufhin hinter die Kamera und durfte drei Filme drehen, bevor ein nächstes Berufsverbot erging.

Kuleschows Situation wurde immer schwieriger. Seine Erfahrung mit dem Tonfilm und die neu erarbeitete Repetitionsmethode (zunächst wird der ganze Film geprobt, dann schnell abgedreht) wurden zwar geschätzt, und als Erwin Piscator 1931 im Studio Meshrabprom mit den Dreharbeiten für WOSSTANIJE RYBAKOW (AUFGEBÄHRT DER FISCHER) begann, stellte die Leitung ihm Lew Kuleschow als erfahrenen Praktiker zur Seite; Piscator verzichtete jedoch auf dessen Rat. Auch zwei Filme Kuleschows, mit denen er seine neue Produktionstechnik vorstellte, GORISONT (HORIZONT, UdSSR 1930) – über das Schicksal eines in die USA emigrierten und nach Russland zurückgekehrten Juden – und WELIKI UTESCHITEL (DER GROSSE TRÖSTER, UdSSR 1936) – eine satirische Parabel auf die unüberbrückbare Kluft zwischen Kunst und Leben –, passten nicht ins Kunstkonzept der Zeit. Seit 1933 hatte Kuleschow nur noch an der Filmhochschule unterrichtet, und zwar das Fach, das er nicht mehr ausüben durfte: Filmregie. Nach der Hinrichtung des Filmministers Boris Schumjaski 1938 trat er noch einmal ins Atelier und drehte einige Kinderfilme, bizarre stalinistische Geschichten. In einer davon, SIBIRJAKI (DIE SIBIRER, UdSSR 1942), suchen zwei Jungen eifrig Stalins Pfeife (ein Fetisch) als Ersatz für die gefürchtet-geliebte Vater-Imago Stalin, der ihnen als Märchenfigur im Traum erschien – ambivalenter Abschluss der Karriere des ersten russischen Modernisten des Films (vgl. Bulgakowa 1995a).

Kontext: LEF und Lew

Es gibt nur eine einzige Biografie von Lew Kuleschow (Gromow 1974), die jedoch nicht auf seine Verbindungen zu den wichtigen Künstlergruppen der 20er Jahre eingeht, weder auf die zum Kreis um Alexej Gan noch die zur Linken Front, LEF. Die Linke Front war zunächst eine literarische Vereinigung Moskauer Futuristen mit Gleichgesinnten aus dem Fernen Osten, die nach Moskau übersiedelt waren, sowie den aufkommenden Praktikern und Theoretikern der Produktionskunst aus dem Institut für Künstlerische Kultur (InChuK) oder dem Kreis um die Zeitung *Iskusstwo kommuny* (Kunst der Kommune). Dazu stießen die Theoretiker der formalen Schule und des Moskauer linguistischen Zirkels, literarische Konstruktivisten und unabhängige Literaten. 1923–25 brachte die Gruppe die literarische Zeitschrift *LEF* heraus, die 1927–28 als *Novyj LEF* wiederbelebt wurde. Diesmal standen Fotografie, Film, Design stärker im Zentrum der Aufmerksamkeit: Die Gruppe entwickelte das Programm einer Literatur, ja Kunst des Fakts und erblickte im Film die größte Möglichkeit für dessen Realisierung. Lew Kuleschow stand der Gruppe sehr nah. Die Vorlagen für alle seine Filme, angefangen mit *MISTER WEST*, stammten ausschließlich von LEF-Leuten.

Die Futuristen, Produktionskünstler und Konstruktivisten gaben der Kunst eine neue Orientierung: Realität und Fakt werden über Vergangenheit (Mythos) und Zukunft (Utopie) gestellt. Diese Orientierung wandte sich bewusst gegen die russische Tradition, die immer die Gegenwart verdrängt hatte. Die sinnliche Erfahrung hatte für die Linke Front Priorität. Die Kategorie des Sehens (des «neuen Sehens» nach Schklowski) spielte eine große Rolle in diesem Programm, wenn auch die Sinnlichkeit eher rationalistisch aufgefasst wurde. LEF verstand Kunst nicht als Genuss oder Erkenntnis, sondern als Programm für das Leben. Die Kunst, ihrer Immanenz beraubt, spielte dabei die Rolle eines Modells, das dem Zuschauer das Erlernen neuer Sprach-, Denk- und Verhaltensweisen erleichtern sollte. Aufgabe der Literatur war es nicht, Erzählungen zu schreiben, sondern eine neue Gebrauchssprache anstelle der gegenwärtigen Sprachlosigkeit zu schaffen. Das Theater sollte zum Laboratorium der neuen Lebensformen werden (Meeting, Tribunal, Klubabend, Karneval, Beerdigung, Fabrikarbeit, Wahlkampagne usw.), seine Bühne zur Demonstration neuer Verhaltensmodelle und Bewegungsweisen. Film sollte den Menschen das neue Sehen und Denken beibringen. Die linke Front sah allerdings im damals praktizierten Film eine gefährliche und schädliche Institution, eine «staatlich

erlaubte Opiumschenke», die den Bürgern billige Träume verkaufte und sie zum legalen Desertieren aus dem Alltag animierte.

Dabei waren alle LEF-Leute im Kinogeschäft aktiv: Majakowski schrieb mehrere Drehbücher, von denen die meisten verfilmt wurden; Schklowski war Chef der Drehbuchabteilung des Sewsapkino-Studios, Dramaturg des 3. Staatlichen Filmstudios, einer der produktivsten und erfolgreichsten Drehbuchautoren (von etwa 40 Filmen) und ein scharfzüngiger Filmkritiker zugleich. Ossip Brik war in der Drehbuchabteilung des Studios Meshrabprom angestellt. Mehrere Filmvorlagen und etwa 50 Aufsätze über den Film stammten von Sergej Tretjakow. Der Kreis der zur LEF gehörenden Filmleute wuchs, zu Eisenstein und Wertow gesellten sich Esfir Schub, Leonid Obolenski, Michail Kalatosow, Witali Shemtschushny.

Auch Lew Kuleschow schrieb mehrere Texte für die Zeitschrift und wurde von der Linken Front als ihr «Haus-Regisseur» betrachtet. Er arbeitete mit praktisch allen LEF-Mitgliedern zusammen. *MISTER WEST* war nach einer Vorlage von Assejew entstanden, die allerdings stark umgearbeitet und von der ganzen Gruppe, allen voran Pudowkin, weiterentwickelt worden war. Schklowski schrieb für Kuleschow *DURA LEX* und *HORIZONT* und arbeitete auch am nicht realisierten Filmprojekt *FUNTIK* (1925) mit. Ihre Zusammenarbeit begann in einer für Kuleschow sehr schwierigen Periode: *LUTSCH SMERTI* (*DER TODESSTRAHL*, UdSSR 1925) war gerade durchgefallen (vgl. die Rezensionen in Bulgakowa 1995b, 61), und Kuleschow erhielt 16 Monate lang keine Filmaufträge. *DURA LEX* wurde aus produktionstechnischen Gründen vom 3. Staatlichen Studio schnell akzeptiert (drei Schauspieler, eine Dekoration), doch hatte auch dieser Film bei der Kritik keinen Erfolg (vgl. *ibid.*, 109f). Daraufhin wurde Kuleschow demonstrativ von Majakowski und Brik unterstützt. Majakowski nannte ihn den einzigen Regisseur, der Filme nach seinen Drehbüchern zu inszenieren vermochte (allerdings könnte dabei die Romanze zwischen Kuleschow und Lili Brik, Majakowskis offizieller Geliebten, die von einer Filmkarriere träumte, ausschlaggebend gewesen sein⁵). Das innovativste Drehbuch Majakowskis, *Kak poshiuwaete?* (*Wie geht es Ihnen?* – auch: *Das Herz des Films*, UdSSR 1927), das sich auf das Spiel zwischen Realität, Film und der davon angeheizten Imagination gründete

5 Mit Hilfe von Kuleschow bekam Lili Brik die Möglichkeit, beim Film zu arbeiten. Kuleschow fungierte als künstlerischer Berater für ihren ersten und einzigen Film als Regisseurin *STEKLJANNY GLAS* (*DAS GLÄSERNE AUGENGLAS*, 1928; Co-Regie Witali Shemtschushny).

und das Kuleschow realisieren sollte, wurde jedoch nie zur Produktion freigegeben. Ossip Brik sorgte sich um das Schicksal Kuleschows und schrieb für ihn ZWEI-BULDI-ZWEI (1928), *Cleopatra* (1928, nicht realisiert), *Dochunda* (1934, abgebrochen). Der Journalist Alexander Kurs, dessen nowosibirske Zeitschrift *Nastojaschtscheje* (Gegenwart) von der LEF als beste Provinzzeitschrift gelobt wurde, schrieb für Kuleschow und Chochlowa die Drehbücher *Wascha snakomaja* (Ihre Bekannte), auch SHURNALISTKA (DIE JOURNALISTIN, 1927, wovon nur der vierte Akt erhalten ist) sowie DER GROSSE TRÖSTER (1936).

Die LEF-Leute erwiesen sich für Kuleschow stets als rettende Freunde. Als die Schauspielerin Alexandra Chochlowa angegriffen wurde, schrieben Schklowski und Eisenstein eine Broschüre über sie, in der sie forderten, dieser ersten talentierten Exzentrikerin des sowjetischen Films eine eigene Serie einzuräumen (vgl. Schklowski/Eisenstein 1926).

1927 fuhren Kuleschow, Tretjakow und Schklowski nach Georgien, um dort drei Monate lang Vorlesungen für Filmstudenten zu halten. Dabei fing Kuleschow mit den Dreharbeiten für PAROWOS B-1000 (Lokomotive B-1000) an – nach einem Drehbuch von Tretjakow. Auch das war ein Hilfestus: Kuleschow war fest überzeugt, dass er den zentralen Staatsauftrag für den Jubiläumsfilm zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution bekommen würde, doch der ging an Eisenstein. Daraufhin bot ihm Tretjakow sein Drehbuch zum Jahrestag der Revolution als Ersatz an. Im August 1927 wurden die in Tbilisi gestarteten Dreharbeiten plötzlich unterbrochen und Kuleschow verhaftet. Diese Geschichte blieb im Dunkeln, Kuleschow beschreibt sie in seinen Memoiren nur als Anekdote («Ich wurde als Hochstapler verhaftet, der sich für den bekannten Regisseur Lew Kuleschow ausgegeben habe» (Kuleschow/Chochlowa 1975, 118), doch hinter der Verhaftung stand in Wahrheit Lawrenti Beria, und die Freilassung war das Ergebnis der Bemühungen Majakowskis. Obwohl alles gut endete, wurde die Weiterarbeit untersagt, das bereits abgedrehte Material verschwand spurlos. Kuleschow war so eingeschüchtert, dass er auf der Stelle Georgien verließ und nie wieder Tretjakows Drehbuch anrührte.

Ab 1927 war Kuleschow im Studio Meshrabprom angestellt. Die LEF führte eine aggressive Kampagne gegen die Produktionen dieses Studios und griff sie heftig an – als Stütze des akademischen Traditionalismus, als schlechte Unterhaltung, bürgerlicher Kitsch, als Hafen für zurückgekehrte Emigranten. Kuleschow jedoch wurde verschont. Diese Toleranz ihm gegenüber ist – etwa im Vergleich zur Intoleranz gegenüber Wertow und Eisenstein – fast schon geheimnisvoll. Dabei

war das filmtheoretische Programm der LEF auf den ersten Blick mit Kuleschows Werk alles andere als kompatibel. Man sah die gängigen Produktionen als gefährliche Desorientierung der Bevölkerung, wo Kleinbürger der visuellen Droge verfielen. Warum das moderne Kino eine staatliche Opiumschenke sei, erklärten die LEF-Leute nicht nur aus der kommerziellen Ausrichtung des Verleihs (über ihn müsse strenge Kontrolle ausgeübt werden), sondern auch aus der geläufigen Praxis der Filmemacher, mit dem Material «Realität» umzugehen.

Dabei nutzten sie das analytische Modell der formalen Schule – die Opposition von Material und Fabel – und erklärten aus dem Auseinanderfallen dieser Komponenten den desolaten Zustand des Massenkinos. Die Fabel wurde verstanden als Anpassung des konkreten Materials (der Realität) an das abstrakte Schema der Handlung. Die ästhetische Verallgemeinerung – die Fabel – führe das Material in den bekannten Kanon und die damit verbundenen Werte, die dem Neuen nicht adäquat sein konnten; die unvertraute Konkretheit werde gegen ein bekanntes Klischee eingetauscht und entstellt. Bildende Künstler – so der Vorwurf – malten Rotarmisten als Heilige Georgs, Komponisten schrieben Worte wie «Kommune» und «Revolution» in die Romanzen hinein, der Bürgerkrieg werde in den Traditionen des Familienromans aus dem 19. Jahrhundert bearbeitet, und der Film «pickfordisiere» den Arbeiteralltag (Tretjakow 1928). Das Material gehe dabei unter, weil die Regisseure es in eine Abenteuerhandlung, in ein Liebesmelodram oder eine opernhafte Historien-Epopöe pressten. Wollte man die Revolution aus sieben verschiedenen Perspektiven darstellen, werde eine Familie mit sieben Brüdern erfunden, witzelte Viktor Schklowski (1985, 110). Das Fabulieren gerate zum Fleischwolf jedes neuen Fakts, der so in eine soziale Droge, ein ästhetisches Konsumprodukt verwandelt werde (Tretjakow 1927). Solche überholten Fabeln sollten nicht mehr eingesetzt werden. Die Arbeit des Filmemachers bedeute nun, die Fakten aus der Realität zu sammeln und eine neue – fabelfreie – Art ihrer Verknüpfung zu finden (Brik 1927) oder gleich in den Dokumentarfilm zu wechseln, wo das Material seine Dominanz behaupten konnte.

Allerdings zeigte die praktische Filmarbeit der gnadenlosen LEF-Kritiker, die als Drehbuchautoren, Fachberater und Dramaturgen in verschiedenen Studios arbeiteten, dass sie sich selbst auf jene Sujetschemata stützten, die sie so scharf verrissen. Das erotische Dreieck verwandelte Schklowski in das didaktische Komsomolzen-Melodram UCHABY (SCHLAGLÖCHER, UdSSR 1926). Das berühmteste Drehbuch Briks, POTOMOK TSCHINGIS-CHANA (STURM ÜBER ASIEN, UdSSR 1928), setzte effektiv die Geschichte der Suche nach einem verlorenen Er-

ben um. Aus dem faktografischen Drehbuch von Tretjakow über China machte Ilja Trauberg den aktionsreichen melodramatischen Schlager GOLUBOI EKSPRESS (DER BLAUE EXPRESS, UdSSR 1930). Nach dem Erfolg von E.A. Duponts VARIÉTÉ (D 1925) schrieben Brik und Schklowski zwei Familiengeschichten mit mehreren «Brüdern», die im Zirkus angesiedelt waren: ZWEI-BULDI-ZWEI und POSLEDNI ATTRAKZION (DIE LETZTE ATTRAKTION, UdSSR 1929).

Theoretisch verwarfen sie die Fabelproduktion, praktisch haben sie sie gefördert und damit die Grundlagen für die Theorie der Unterhaltungsgenres gelegt, indem sie mithilfe des Modells Material/Fabel eine Reihe konstanter Merkmale festlegten: die Methode einer Wirklichkeitsaneignung, die auf vereinfachende Strukturierung hinauslief (das Unbekannte wurde dem Bekannten angepasst); die Wiederholung bestimmter Situationen und das Modellieren einer Grundsituation, die in unzähligen Invarianten, egal in welchem Milieu, wirksam werden konnte; der Einsatz des Materials als Ornament, als Exotik. Film erwies sich für die LEF-Literaten als Sandkasten zur Kombination und Rekombination der Fabel-Bauteile. Nicht anders waren die für Kuleschow von den LEF-Autoren verfassten Drehbücher.

Film war für Kuleschow jedoch nicht Fabel, sondern Bewegung, Licht, Textur und Montage. Diese Elemente bestimmten seine Arbeiten und transformierten alte Geschichten in Richtung jener Kunst, von der die russischen Konstruktivisten träumten, auch wenn sie nie ganz mit ihr kongruent waren. In der Annäherung und Entfernung von LEF und Lew gibt es viele widersprüchliche Momente. Ebenso wie LEF akzeptierte Kuleschow die Notwendigkeit kollektiver Arbeit ohne Individualismus und Geniekult, wobei man die Kunst als Produktionsprozess verstand, was allerdings auch in der Technologie des Filmemachens begründet lag; doch dort, wo die LEF sich in Richtung Utopie bewegte, blieb Kuleschow pragmatisch professionell. Die filmische Arbeit fordert genaue technische Vorbereitung; Filmkunst ist Produktion, nicht jedoch Produktionskunst im LEF-Verständnis.

Nach Vorstellungen der LEF sollte die Kunst keine ästhetischen Produkte mehr kreieren, sondern eine neue gegenständliche Welt des Menschen. Kuleschow indessen setzte dem Leben eine autonome Welt entgegen, die allein auf der Filmleinwand entstehen konnte, denn die sowjetische Realität entsprach nur wenig der herbeigesehnten Modernisierung. Kuleschow beschwor, wie die LEF, die Abschaffung des Kanons – und des dazugehörigen Weltempfindens. «Menschen, [...] die die Existenz des Telefons beklagen und sich nach dem antiken Alltag sehnen oder einem Alltag wie im 18. Jahrhundert, sind geisteskrank»

(Kuleschow 1987, 89). Und er wusste, wie er das Weltempfinden verändern könnte: Die Rettung der Welt liege allein in der Beherrschung der Bewegung.

Filmprogramm nach Kuleschow: Material und Medium

Für Kuleschow ist Film in erster Linie ein anderes *Sehen*, denn er vermag die chaotischen visuellen Eindrücke unserer Umgebung zu strukturieren und darin eine Form zu entdecken. Er gestaltet sie dank der dem Medium eigenen Merkmale: das Fehlen der Farbe, die Rückführung von Dreidimensionalität auf die Fläche, die Beschränkung des Blickfeldes durch den Kader und die Organisation der Bewegung innerhalb der Einstellung, die das Auge lenkt. Während die erstgenannten Eigenschaften bereits seit 1918 in den Texten Kuleschows als ontologische Merkmale figurieren (vgl. *Die Kunst des Lichts*), wird die Idee der Bewegung erst ab 1920 zum «Grundelement der Einstellungskomposition» (Kuleschow 1987, 104) erklärt, was parallel zur Einführung des Begriffs des «lebenden Modells» in seinem Buch *Das Banner der Kinematographie* geschieht.

Als Kuleschow 1919–1921 die Montagetechniken verfeinerte, fing er an, mit der Raumdarstellung zu experimentieren, und schuf hierfür einen neuen Kanon. Der Filmraum wurde als virtueller, mosaikartiger Raum verstanden – mit einer wesentlichen Korrektur: Für Standortwechsel der Kamera und Montagesprünge war keine Rechtfertigung mehr nötig. Eines der ersten Montageexperimente befasste sich mit der Schaffung einer nicht existierenden Geografie. Die erhaltenen Übungen (Chochlowa und Obolenski ersteigen die Treppe der Moskauer Erlöser-Kathedrale und treten ins Weiße Haus ein) demonstrieren die «sprachliche», kombinatorische Natur des im 19. Jahrhundert subjektiviert konzipierten Sehens, und Film war eines der Instrumente, das dieses neue, von Helmholtz geprägte Verständnis zu modellieren übernahm. Helmholtz hatte als Erster behauptet, es bestehe keine direkte Korrespondenz zwischen sinnlicher Erfahrung und Objekt; Bild (und Wahrnehmung) seien nicht stabil, der Beobachter strukturiere und organisiere die Wahrnehmungsdaten. Das Sehen wurde als eine Serie von Sprüngen verstanden, als komplexe Tätigkeit, die sich zwischen den verschiedenen Teilen des Gehirns abspielt: Das Denken organisiere die Daten zu einer Kette, und das Sehen sei von der Interpretation nicht zu trennen. Die Filmmontage modellierte quasi diese Tätigkeit. Gerade diese Montagefigur setzte sich in den klassischen

Hollywood-Filmen durch, die den künstlichen Charakter des Filmraums kaschieren und – wie Kuleschow in seiner Übung – ein Subjekt in den Raum einführen, das durch seine Bewegung eine Einheit der Segmente suggeriert.

Bestärkt durch seine Montage-Experimente zur Schaffung von filmischem, real nicht existierendem Raum, von Zeitverlauf und Handlung aus disparaten und zufälligen Teilen, weiß Kuleschow nur zu gut, dass man es im Film nicht mit der Realität zu tun hat, sondern mit ihrer medialen Vermittlung. Er beschreibt die medialen Besonderheiten mit zwei verschwommenen Begriffen, «Amerikanismus» und «Photogenie»; dabei verleiht er jedem Begriff eine eigenwillige Semantik.

«Amerikanismus» wurde in den 20er Jahren sehr breit gebraucht. Bei dem Dichter Alexej Gastjew, der zugleich Leiter des Instituts der Arbeit war, bedeutete der Begriff «Industrialisierung», «Mobilität» und «Planung»; bei der Fabrik des exzentrischen Schauspielers, FEKS, dagegen einen Satz von Elementen der *second hand culture* (vgl. Bulgakowa 1996, 116–121). Bei Kuleschow ist es das Programm des rein Filmischen, das auf zwei Momenten gründet: der präparierten visuellen Form und der organisierten Bewegung. «Filmisch» bedeute «ein Maximum an Bewegung». Weil dies der Praxis der amerikanischen Filme entspricht, bezeichnet er das Filmische oft mit dem Wort «Amerikanismus». Streng genommen bedeutet die amerikanische Einstellung bei ihm eine Verkürzung der Bewegungsdarstellung durch elliptische Reduktion der Bewegung auf ihre expressivste Phase (Kuleschow 1987, 68). Die Essenz des Films liegt jedoch nicht innerhalb der aufgenommenen Bilder, sondern in ihrem Wechsel: «Die Essenz des Films, seine Methode, den künstlerischen Effekt zu erzielen, liegt in der Montage amerikanischer Einstellungen», schreibt Kuleschow 1920 in *Das Banner der Kinematographie* (ibid., 69).

Das visuelle Material muss für den Film selektiert und stark bearbeitet werden. Die Wahrnehmung muss gelenkt werden, indem der Reichtum der visuellen Information innerhalb der Einstellung weitestmöglich unterdrückt und die semantische Belastung auf die Schnittstelle zweier Bilder verlagert wird. Das flache Rechteck der Leinwand liefert bereits eine konstruktive Begrenzung, die die visuelle Information reduzieren hilft und das Material in einem ersten Schritt organisiert. Eigentlich sucht Kuleschow nach Wegen, die *Gestalt* möglichst schnell erfassbar zu machen – mit Hilfe von Licht, Aufnahmewinkel, Hintergrundgestaltung und Oberflächenbeschaffenheit (Textur). Die in der Praxis gewonnene Erfahrung stellt er in einer Reihe von Texten aus den Jahren 1925–29 zusammen.

1924 wird der Begriff «amerikanisch» für kurze Zeit durch das Wort «Photogenie» verdrängt, das Kuleschow zum ersten Mal 1924 in einem Vortrag für die Assoziation Revolutionärer Kinematographie (ARK) gebraucht (Kuleschow 1987, 96–102). Höchstwahrscheinlich hing dies damit zusammen, dass im selben Jahr Louis Dellucs *Photogénie* (1920) auf Russisch erschienen war.

Bei Delluc beschreibt der Begriff zunächst antitheatralische, filmische Eigenschaften des Gesichts auf der Leinwand, doch in der Folge bezeichnet *photogénie* generell die filmischen Eigenschaften der Dinge. Delluc unternahm zunächst auch ihre Einteilung in photogene und nicht photogene; zu den ersten gehören alle Naturgewalten, mobile Objekte, Tiere (Delluc 1985, 173). Doch dann stellte er fest, dass es nicht die Natur selbst ist, die für *photogénie* sorgt. Das Material wird mit Hilfe des Lichts zum Schöpfer des Photogenen (was Kuleschow seinem früheren Verständnis von Film als Kunst des Lichts durchaus anpassen konnte).

Wie Delluc unterscheidet auch Kuleschow zunächst das Material nach photogenen und unphotogenen Dingen und Prozessen; zu ersteren zählen Wolkenkratzer, Eisenbrücken, Gleise, Dampfer, Lokomotiven, Flugzeuge, Motorräder, Autos, Rundfunkstationen, Flughäfen, Leuchtreklamen, Warenhäuser, Fabriken, Arbeitsabläufe. Photogene Gegenstände und Prozesse sind durch zwei Momente bestimmt: geometrische Form und gut organisierte Bewegung. Warum sie photogen sind, begründet Kuleschow über die Ökonomie der psychischen Energie, eine Kategorie, die bei Delluc nicht auftaucht: «Um die Form und die Linie einer Eisenbahnbrücke mit einem Blick zu erfassen, braucht man viel weniger Zeit, weil man mit sehr einfachen Formen und Richtungen zu tun hat, die schnell auf der Leinwand gelesen werden können» (Kuleschow 1987, 175). Um eine Landschaft wahrnehmbar zu machen, in der viele kurvenreiche, zickzackige, sich neigende, unbestimmt geformte Objekte verstreut sind, «braucht man 10 Meter Film; um eine Eisenbahnbrücke zu zeigen – 3 Meter» (ibid.). Kuleschow lobt Eisenstein, der die richtigen Gegenstände auswählt: Fabrik, Lokomotive, Kran, sie sind gut konstruiert und gut «lesbar» (Kuleschow 1987, 112). Im Aufsatz «Unser Alltag und Amerikanismus» (ibid., 93) verwendet er 1924 «Photogenie» und «Amerikanismus» synonym, sie beschreiben das neue Material des Films: funktionelle Architektur, dynamische Mechanismen und später Menschen, die ihren Körper wie eine Maschine beherrschen. Dabei wird die Schule, die Kuleschows Auffassung am nächsten kommt und ihn in eine andere Richtung als Delluc treibt, die Gestaltpsychologie, nicht genannt. Da sich in seinen

Schriften kein Verweis darauf findet, ist die Sekundärliteratur zu Kuleschow diesen offensichtlichen Parallelen nie nachgegangen.

Auf dem Rechteck der Leinwand müssen Gegenstände und Bewegungen – so Kuleschow – in genauen Achsen angeordnet werden, damit ihre Gestalt besser wahrzunehmen ist. In drei Achsen (horizontal, vertikal und diagonal) soll auch die Bewegung des Schauspielers verlaufen. Wird dieses Netz komplizierter, braucht der Zuschauer mehr Energie, um die Bewegung wahrzunehmen. Wolken, Landschaft, die krumme Silhouette einer Holzhütte – all das ist zu unbestimmt und daher für die Leinwand unbrauchbar: «Mit der Landschaft werden Sie nie dieselbe Wirkung erzielen wie mit einem Revolverschuss» (Kuleschow 1987, 179).

Der russische Alltag ist nach Kuleschow prinzipiell nicht filmbar, da er keine photogenen Gegenstände enthält – zu wenig Brücken, Eisenbahnlinien, konstruktivistische Gebäude (ibid., 93). Im sowjetischen Alltag existiert lediglich *ein* modernes Element, die Elektrizität, doch sie betont nur, wie unphotogen dieser Alltag ansonsten ist (ibid., 101). Einziger Ausweg ist die Ausbildung von sich perfekt bewegenden Menschen, von «Filmmodellen». Nur sie sind vollkommen dynamische Objekte, die man aus dem russischen Leben im Film einsetzen kann, da ihre Bewegung nichts mit dem alltäglichen motorischen Chaos zu tun hat und sich auf die Gesetze der gut funktionierenden Maschine gründet.

Das lebende Modell

Als einer der ersten Praktiker und Theoretiker erforschte Kuleschow den Film von dessen Material her. Auch der Schauspieler gehörte dazu und seine Bewegung zum «absoluten Basismaterial des Films» (Kuleschow 1987, 201–207). Ein «lebendes Modell»⁶ war ein Berufsfilmschauspieler – kein Laie und kein Theaterdarsteller! – mit begrenztem Einsatzbereich. Amerikanismus und Photogenie beschreiben die Verbindung zwischen dem Material, dem Mechanismus des Sehens und der optischen Bearbeitung im Film; an diesem Schnittpunkt platziert Kuleschow die natürliche Schönheit im Film (= *photogénie* = Amerikanismus). Auch sein Begriff *naturtschtschik* (ausgehend von *natura*, was im Russischen auch «Motiv» und «Modell» bedeutet) ist eine Abwandlung von «Natur».

⁶ Diese Übersetzung des Begriffs *naturtschtschik* ist geläufig, obwohl die Schriften Kuleschows bis heute noch nicht auf Deutsch vorliegen. Es existieren lediglich englische (Levaco 1974; Kuleschow 1987) und eine französische Ausgabe (Kuleschow 1994). In der DDR erschien nur die Übersetzung der Monografie von Jewgeni Gromow (1974) als Sonderheft der *Filmwissenschaftlichen Mitteilungen*, 1976.

Übungen: Ausdruckskörper von Kuleschows Schülern.



Der Begriff stammte von Valentin Turkin. Kuleschow versah ihn mit eigenem Inhalt. «Naturschtschik» war kein Modell für den Regisseur, wie ihn Turkin in Analogie zum Foto- oder Malermodell vorschlug, sondern «ein natürlicher organischer Mensch – wie im Leben –, der jedoch alles perfekter und hochgradiger zu tun in der Lage ist» (Kuleschow 1968, 10). Am besten, meinte Kuleschow, eignen sich auf der Leinwand Menschen, die eine organisierte, zweck- und zielgerichtete Arbeit ausführen: Kinder, Tiere und Exzentriker. Nach dieser Organik muss auch ein Modell streben, allerdings bei vollem Bewusstsein seines Körpers. Der Körper ist wie ein technisches Werkzeug, als vollendete Konstruktion organisiert. «Die Technik des *naturschtschik* sollte analytisch studiert und in einer Formel fixiert werden. In ihm gibt es mehr filmisches Tempo und Rhythmus als in einem sonnenbeschiene-*nen plein air*» (Kuleschow 1922).

Die Bewegung des lebenden Modells, ein Angebot im Feld der neuen körperbetonten Schulen der Ausdrucksbewegung,⁷ baut auf eine begrenzte Zahl von Elementen, genauso wie die Musik nicht die ganze Palette von Tönen einsetzt. Das Temperieren und Organisieren der

⁷ Die Polemik Kuleschows gegenüber den anderen Schulen der Ausdrucksbewegung (von François Delsarte und Emile Jaques-Dalcroze, im russischen Kreis von Sergej Wolkonski popularisiert) behandelt Yampolski (1991). Vgl. auch Bulgakowa 1996, 212–215.

Bewegung liegen dem Ausbildungsprogramm Kuleschows zugrunde. Die Bewegung des lebenden Modells erstreckt sich, natürlich, im Raum, und dieser Raum muss organisiert sein, damit die Form der Bewegung leicht wahrnehmbar wird. Jede Muskelbewegung muss in Raum- und Zeiteinheiten berechnet sein. Kuleschow teilt den Körper des Menschen in Achsen und versteht die Leinwand als Netz, in das diese Achsen sich einschreiben.

Die rechteckige Fläche einer Leinwand diktiert die Gesetze ihres Ausdrucks: parallele und diagonale Bewegungen, keine Kurven, nur Achsen und Winkel; ein farblich neutraler Hintergrund, der richtige Kamerastandpunkt und das Licht arbeiten die Gestalt (des Gegenstands, des Körpers) heraus. Die Filmhandlung ist als eine Reihe von Arbeitsprozessen zu verstehen: «Tee eingießen oder sich küssen beschreibt ein und denselben Arbeitsprozess, denn diese Bewegungen haben ihre eigene Mechanik» (Kuleschow 1987, 183). Die lebenden Modelle müssen die Gestalt der Bewegung wahrnehmbar machen. Die Dynamik selbst ist erst durch Schnitte zu erzielen.

Eisenstein verwendet den Film, um Denkmechanismen zu studieren, Kuleschow setzt Film ein, um Bewegung zu kreieren. Doch ist es nicht die filmisch erschaffene Bewegung (wie die der Statuen bei Eisenstein), sondern die gefilmte Bewegung eines lebenden Modells. Die Linke Front versteht Theater als Laboratorium, um die neuen Bewegungsformen zu erarbeiten und zu ertasten, damit sie später ins Leben übernommen werden können. Die Bewegung des Modells von Kuleschow ist nur für einen Bereich konzipiert: für den Film. Sie ist nicht als Lebenshilfe zu nutzen (wie z.B. das utopische Projekt eines Mitstreiters, Valentin Turkin, der Studios gründen wollte, in denen Amateure Bewegung erlernen; dadurch könnten ganze Generationen verändert werden). Zur Ausdrucksbewegung wird die Motorik eines lebenden Modells nicht nur durch seine Muskeln, sondern auch durch rein filmische Techniken: durch Bildausschnitt, Licht, Montage.

Die Einstellung

«Eine zufällige Kombination von Flecken, Linien, Flächen, menschlichen Figuren ist nicht akzeptabel. Der Zuschauer wird Kopfschmerzen bekommen von diesem Chaos, er wird nichts Gescheites wahrnehmen können und bleibt mit dem Film höchst unzufrieden», schreibt Kuleschow 1925 in dem Essay «Der Maler und der Film» (Kuleschow 1987, 104). Er gliedert die Einstellung in Komponenten: Milieu, Hintergrund für die Aktionen des lebenden Modells und Licht, und erarbei-

tet eine Reihe von Ratschlägen, um das Milieu und den Hintergrund so zu gestalten, dass sie die Wahrnehmung der Bewegung begünstigen und nicht hindern.

Nur die allernötigsten Requisiten sollten das Milieu vermitteln, und die neutrale Oberflächenbeschaffenheit der Materialien muss den Hintergrund – Wände, Fußboden, Decke und Möbel – bestimmen. Am besten eignet sich dafür unbearbeitetes helles Holz oder grauer Samt, mit dem die Dekoration ausgeschlagen werden kann. Der Fußboden ist mit einem Teppich zu bedecken, der auf links liegt: Die glatte graue Fläche kann das Licht am besten verteilen. Gut ist auch ein Kasch, um alles Unnötige, Störende, Chaotische zu eliminieren.

Bei der Beleuchtung wird Gegenlicht in Kombination mit Seitenlicht bevorzugt, denn beide können die grafische Linie, den Umriss hervorheben. Für eine totale Konzentration auf die Bewegung muss ein dunkler Hintergrund gefunden werden, dunkler Samt zum Beispiel. Aus der Dekoration ist alles zu entfernen, was die Aufmerksamkeit ablenken könnte, dabei ist die Oberfläche des Materials wichtiger als die Alltagsstimmigkeit der Requisiten: Wasser, Glas, Holz. «Nicht das Material ist wichtig, sondern die Materie», schreibt Kuleschow in *Das Banner der Kinematographie* (Kuleschow 1987, 79). Diese Betonung der sinnlichen Textur im Zusammenhang mit der streng geometrisierten Form zeugt vom Einfluss des Konstruktivismus. Kuleschows *DURALEX* demonstriert das ideale filmische Milieu: draußen die Wasserfluten, drinnen, in der Holzhütte, nur ein hölzernes Bett und ein Tisch. In *MISTER WEST* half der Schnee den «visuellen Schlamm Moskaus, der so bunt ist wie ein Hahn» (ibid., 93), zu verdecken und die Grafik aus schwarzen Figuren auf weißem Hintergrund herauszuarbeiten. Die Behausung der Ganoven, das Hauptinterieur des Films, ist eigentlich das leere Atelier mit wenigen Requisiten aus Holz. Einige Bilder auf dem Roten Platz oder auf dem Arbat während der Verfolgungsjagd, in denen das alltägliche visuelle Chaos dokumentarisch durchbricht, heben die gestalteten Einstellungen umso mehr hervor. Deshalb werde *MISTER WEST*, so Kuleschow, als «westlich» empfunden (Kuleschow 1987, 93). Der Raum der Einstellung ist frei von unphotogenen Gegenständen. Film ist eine materielle Kunst, doch sie besteht in der Überwindung des Materials und in dessen Beherrschung. Sogar in den Dekors des Gegenwartsfilms müssen wir nicht das vorfinden, was in den Zimmern moderner Menschen zu stehen pflegt. Zunächst ließ Kuleschow die Wohnung der Chochlowa in *DIE JOURNALISTIN* vollstopfen, um ihr chaotisches Leben zu verdeutlichen. Später verzichtete er auf diese Idee und suggerierte das Chaos durch lediglich zwei Ge-

genstände im leeren Raum vor dunklem Hintergrund: Auf einem Regal lag ein umgekippter Marmorelefant, und in einer Glasvase steckte ein Kleiderbügel. Die von Alexander Rodtschenko (dem Szenenbildner des Films) entworfenen Stühle – die expressivsten Elemente der Dekoration – wurden im Bild zu einem metrischen Netz angeordnet, um die Wahrnehmung zu erleichtern (Kuleschow 1987, 189).

Das Drehbuch: Filme und Projekte

Die Fabel muss – im Verständnis Kuleschows – über die Aktion zum Ausdruck kommen, die Emotion über die Bewegung. Aus der Kombination dieser beiden Elemente sollte ein ideales Drehbuch bestehen. Kuleschow analysierte das Spiel der Griffith-Darsteller und entdeckte darin ein Prinzip: Gefühle über die Motorik und den Umgang mit den Gegenständen zu vermitteln oder expressive Nahaufnahmen der «Arbeit der Hände» (*Rabota ruk*, 1926, Kuleschow 1987, 109ff) und unbewusste, automatische Gesten zu nutzen. Dies ist nach Kuleschow die «amerikanische» Schule des Spiels, die seine Darsteller zu erlernen haben. Anhand von Fotoserien analysierte er mit ihnen die expressiven Möglichkeiten einzelner Körperteile.

DIE JOURNALISTIN entstand als Antwort auf Chaplins A WOMAN OF PARIS (USA 1925). Hier gibt es keine Demonstration der Gefühle; das Verhalten eines Menschen kommt zum Ausdruck durch seinen unterschiedlichen Umgang mit denselben Gegenständen in verschiedenen Situationen. Der Drehbuchautor muss aus dem Fluss des Lebens die charakteristischen Aktionen des lebenden Modells mit den Teilen seines Körpers und den es umgebenden Dingen herausfiltern. Durch Demonstration der Arbeitsprozesse im bewussten und unbewussten (automatisierten) Zustand kommt er zur Darstellung des Zusammenspiels der bedingten und unbedingten Reflexe, die das Verhalten bestimmen. Die Arbeit des lebenden Modells wird dann einzig in der Verteilung der Bewegungseinheiten in den ihm angebotenen Situationen bestehen.

Nur solche Filme, die auf elementaren Bewegungen sich gründen, bestimmt Kuleschow als genuin filmisch: KRASNYYE DJAWOLJATA (ROTE TEUFELCHEN, UdSSR 1923) von Iwan Perestiani, Eisensteins STATSCHKA (STREIK, UdSSR 1925) und BRONENOSEZ POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925). Doch in OKTJABR (OKTOBER, UdSSR 1927) habe Eisenstein keine einfache Bewegungsform mehr gefunden, deshalb sei der Film misslungen.

Die Bewegung und das Spiel mit den Gegenständen bestimmt Kuleschows Filme und auch alle nicht realisierten Projekte wie *Funtik* oder *Lokomotive B-1000*. Ihr Konflikt ist immer dinglich, er gründet sich auf den Widerstand, den die Dinge leisten, oder den Konflikt zwischen Mensch und Dynamik. Bereits in seinem ersten Film nach der Revolution ist der Sieg bei der Verfolgungsjagd durch Potenzierung der dynamischen Fähigkeiten der Gegenstände entschieden: Ein Pferd wird vom Auto überholt, das Auto von einer Lokomotive.⁸ Der Sieg gehört derjenigen gesellschaftlichen Kraft, welche die mobilsten Dinge besitzt, und so entscheidet sich auch der Ausgang des politischen Kampfes. In *TODESSTRAHL* kämpfen die hoch technisierten Faschisten mit den Sowjets – und verlieren, weil diese sich den Vorrang bei technischen Innovationen sichern (an einer hypermodernen Waffe, dem Todesstrahl).

TODESSTRAHL wurde allerdings von der Kritik so heftig verrissen, dass Kuleschow ihn vorsichtig als «Angebotspalette kinetischer technischer Möglichkeiten» (Kuleschow 1987, 108) beschrieb. Im Grunde demonstrierte der Film, «wie die Menschen, die ihre Motorik beherrschen, letztlich auch siegen und wie die richtig organisierte Massenbewegung das soziale Chaos bändigt» (ibid., 101). Das klingt fast wie eine Utopie der konstruktivistischen Architekten, etwa Le Corbusiers, die glaubten, ein richtig organisierter Raum und die darin gelenkte Bewegung könnten die sozialen Probleme lösen. Der Architekt kreiert, in der Fabrik oder im privaten Bereich einer «Wohnmaschine», den Raum so, dass seine Planung die Bewegungsabläufe, Gesten und das Verhalten vorherbestimmt. Die funktionalen räumlichen Lösungen disziplinieren die biologische und potenziell anarchische Individualität.⁹ Das System der Fabrikorganisation und Arbeitsdisziplin wird als politisch relevante Idee der Ordnung betrachtet (egal ob Marx oder Ford).

In *DIE JOURNALISTIN* kann die Protagonistin ihren Körper nicht beherrschen, ihre Motorik ist desorganisiert, ihr Alltag chaotisch, deshalb erlebt sie ein Fiasko im Beruf und in der Liebe. Alle Szenen sind darauf gebaut, dass die Gegenstände, die sie anfasst, zerbrechen oder ihr außer Kontrolle geraten: Der Mantelknopf springt ab, sie rennt ihm nach, gleitet übers Eis und kommt fast unter die Straßenbahn. Beim Manu-

8 Unter Kuleschows nicht realisierten Filmideen gibt es eine Komödie über zwei rivalisierende Automobile und einen Wettbewerb der Geschwindigkeiten zwischen Auto, Boot und Flugzeug.

9 Vgl. den Vortrag «Der Plan des modernen Hauses» (11.10.1929), in Le Corbusier 1964, 119–134.

skript, das schnell zur Druckerei muss, vergisst sie Tinten und Klebstoff; ihre Ungeschicklichkeit führt dazu, dass der gesamte Satz auseinanderfällt. Sie ist der Arbeit nicht gewachsen und wird entlassen. Doch auch im Alltag erlebt sie nur motorisch verursachte Frustrationen: Sie verletzt sich den Finger an einem Nagel, lässt den Spirituskocher oder eine Zigarette brennen, vergisst ihren Schal und verrät dadurch ihre Affäre mit einem verheirateten Mann. Ihr motorisches Chaos überträgt sich auf andere Figuren, auf ihren Freund und auf ihren Liebhaber. Diese individuelle «Desorganisiertheit» steht im krassen Widerspruch zum einheitlich konstruktivistischen Design des Films, dessen Interieurs, Möbel, Requisiten und Kleider von Alexander Rodtschenko entworfen wurden.

In ZWEI-BULDI-ZWEI wird die politische Handlung über die Kinetik des Zirkus vermittelt. Im politischen Kampf siegt jener Held, dessen Nummer am virtuosesten die Kinetik beherrscht. Der Film beginnt mit einer wenig expressiven, wenig dynamischen Pferdenummer in einem politisierten roten Zirkus. Kurz darauf wird die Stadt von Roten aufgegeben und von Weißen eingenommen. Ihre Attacke ist als Pferdenummer gestaltet: Die Reiter fallen ins Zelt ein und bilden, auf die verschiedenen Reihen des Amphitheaters verteilt, eine komplizierte Pyramide – ein brillanter Zirkustrick. Die Weißen sind in diesem Fall die besseren Artisten, so gehört ihnen der Sieg. Als der rothaarige Clown den weißen Offizier bittet, seinen Sohn (einen verhafteten Roten) zu begnadigen, schlägt ihm der Offizier vor, eine Zirkusnummer vorzuführen. Doch der Artist ist so mit seinen Gefühlen beschäftigt, dass er die Nummer verpatzt und bei seinem Zuschauer durchfällt, als Clown, als politischer Anwalt und als Vater. Im Finale kann der rote Sohn, ein Akrobat, fliehen. Dies findet im Zirkuszelt statt; der Akrobat begeistert die Verfolger durch seine Kunst derart, dass sie ihre eigentliche Aufgabe vergessen und ihm applaudieren, wodurch er flüchten kann. Der Zirkus tritt hier als Milieumotivierung für eine utopische Idee Kuleschows auf, welche der perfekt organisierten Bewegung den Sieg über das soziale Chaos sichert.

Der Wechsel des psychischen Kostüms, das so notwendig für die Gegenwart ist, bedeutet für Kuleschow in erster Linie die Änderung der Motorik: Flanieren versus sportlicher Schritt, Laszivität versus Akrobatik, Frack und Ballkleid, die die Bewegung behindern, versus Ledermontur und Helm eines Fahrers oder Piloten. Die Fähigkeit oder Unfähigkeit eines Helden im Umgang mit der Geschwindigkeit und kinetischen Gegenständen, die sich emanzipieren, spielt eine große Rolle bei dessen Charakteristik. Die von Kuleschow konzipierte

und nicht realisierte Komödie *Funtik* für den Star aus dem Theater Meyerholds, Igor Iljinski,¹⁰ von der sowjetischen Kritik oft als «exzentrischer Harry Piel» apostrophiert, baut auf einen solchen kinetischen Kontrast.

Funtik (Iljinski) lebt in der Provinz und träumt vom Leben in der Stadt, in der andere Geschwindigkeiten herrschen. Dieses Leben ist durch Zeichen demonstriert: Flugzeug, Lokomotive, Autos, die durch die Provinz rasen. Funtik beherrscht diese Geschwindigkeit nur im Traum; im Traum kann er aus der Provinz fliehen, indem er sich am Rad eines Flugzeugs festklemmt. In der Realität sieht es anders aus. Er kommt irgendwann mit der Kutsche in Moskau an und erschrickt zutiefst über die schnellen Autos und Straßenbahnen. Er fällt in einen offenen Abwasserkanal, versucht auf dem Ofen seine nassen Kleider zu trocknen, die fangen Feuer usw. Zusammen mit Chochlowa, die ebenfalls nicht mit kinetischen Gegenständen umgehen kann, rast er auf einem Motorrad durch die Stadt und kann nicht bremsen. Um das Problem zu lösen, springt er ab und bindet das Motorrad – wie ein Pferd – an eine Laterne. Aus seiner Unfähigkeit werden allerhand komische Effekte gewonnen. Die Technik verselbständigt sich und rebelliert so lange, bis er sie beherrscht – dann bleiben ihm die Frustrationen erspart.

Ein anderes nicht realisiertes Drehbuch, *Lokomotive B-1000*, basiert darauf, dass Mensch und Maschine die Plätze tauschen. Die Lokomotive wird, als der Brennstoff ausgeht, mit Dörrfisch gefüttert. Die Menschen dagegen trinken das Wasser der Lokomotive. Im Dorf versuchen die Bauern, die Lokomotive wie einen Kranken zu pflegen – mit frischen Eiern, Huhn und Milch. Die Bedrohung für sie und ihren Führer stammt aus der gleichen Quelle – aus dem Feuer. Doch der schwache menschliche Körper geht dabei unter, die Maschine ist perfekter und kommt allein ans Ziel. Am Ende stirbt auch sie, als Parallele dazu wird Lenins Tod gezeigt. Doch Lenin steht als Idee wieder auf, und danach setzt sich auch die Lokomotive wieder in Bewegung, sie fliegt über die Erde und benötigt keine Gleise. Die Lokomotive und Lenin werden beide zu Zeichen, die wie symbolische Fetische funktionieren, sie lenken die Bewegung der Massen und provozieren ihre Ekstase. Tretjakow, der Drehbuchautor, parallelisiert hier die Sakralisierung der

10 Zunächst wurde der Stoff für den Schauspieler und Regisseur am Staatlichen Jüdischen Theater, Solomon Michoels, konzipiert, als Fortsetzung des Films *JEWREJSKOE SCHTSCHASTJE* (JÜDISCHES GLÜCK, Alexej Granowski, 1925).

Technik und die Sakralisierung von Lenins Körper, dem einbalsamierten Fetisch im Mausoleum.

Die Filme Kuleschows werden meist als heterogene Werke angesehen, die keiner gemeinsamen Idee folgen. Doch fast alle verweisen auf den Grundsatz seines Filmverständnisses, der aus der Ästhetik direkt in die Fabel überführt wird: Biologisches und soziales Chaos unterliegen der Technik, weil deren Bewegung perfekt ist. Bereits 1918 in *Das Banner der Kinematographie* bewundert Kuleschow den Film als Medium, weil er es erlaubt, kreativ die Maschine dem Menschen zu unterwerfen, um die krude Realität ästhetisch zu transformieren (Kuleschow 1987, 85). Seine Filme sind eine utopische Projektion seines Traums vom Zusammenleben mit der Technik, was nur möglich ist, wenn der Mensch sein natürliches Instrument, den Körper, so perfekt zu bewegen lernt, wie eine Maschine es bereits kann.

Das war die größte Kampfansage an die Langsamkeit des russischen Alltags. Kuleschow selbst, der russische «Amerikaner» mit Lederjacke auf dem Motorrad, gab sich dem Geschwindigkeitsrausch hin. So hielt ihn Alexander Rodtschenko mit seiner Kamera fest: glänzendes Leder, verwischter Hintergrund, Aufnahmewinkel von oben. Das berühmte Foto vereint wichtige Momente von Kuleschows Verständnis des neuen filmischen Sehens: eine Diagonalkomposition, die die Dynamik betont, keine störenden Alltagsdetails, ein durch das Licht geschaffener Hintergrund.

Literatur

- Beller, Hans (Hg.) (1993) *Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR Verlagsunion.
- Brik, Ossip (1927) Fiksazija fakta. In: *Nowy LEF*, 11–12, S. 48–50.
- Bulgakowa, Oksana (1995a) Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film. In: *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. Hg. v. Martin Loiperdinger, Rudolf Herz & Ulrich Pohlmann. München/Zürich: Piper, S. 210–232.
- (Hg.) (1995b) *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Ein Buch zur Filmreihe Moskau – Berlin*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- (1996) *FEKS. Die Fabrik des exzentrischen Schauspielers*. Berlin: PotemkinPress.
- Chochlova, Jekaterina/Albera, François/Posner, Valérie (Hg.) (1990) *Koulechov et les siens*. Locarno: Éditions du Festival International de Locarno.

- Le Corbusier (1964) *Der Plan des modernen Hauses* [frz. 1929]. In: Ders.: *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*. Berlin/Frankfurt a.M./Wien: Ullstein, S. 119–134.
- Delluc, Louis (1985) *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes*. Paris: Cinémathèque française.
- Gromow, Jewgeni (1974) *Lew W. Kuleschow*. Moskau: Iskusstwo. [Deutsche Übers. in: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, 1976.]
- Kuleschow, Lew (1922) *Kinematografitscheski naturschtschik* [Das lebende Filmmodell]. In: *Srelischtscha*, 1, S. 16.
- (1968) *Na krasnom fronte* [An der roten Front]. In: *Iskusstwo kino*, 2.
- (1987) *Lew Kuleschow. Sobranije sotschineni v 3 tomach. Bd. I: Teorija, Kritika, Pedagogika*. Hg. v. Alexandra Chochlowa, Jekaterina Chochlowa & Iwan Sosnowski. Moskau: Iskusstwo.
- [Kuleshov, Lev] (1987) *Selected Works*. Moskau: Raduga.
- [Kouleshov, Lev] (1994) *L'art du cinéma et autres écrits*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- / Chochlova, Alexandra (1975) *50 let v kino* [50 Jahre beim Film]. Moskau: Iskusstwo.
- Levaco, Ronald (Hg.) (1974) *Kuleshov on Film – Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Schklowski, Viktor (1985) *Sa 60 let*. Moskau: Iskusstwo.
- /Eisenstein, Sergeij (1926) *Alexandra Chochlowa*. Moskau: Teakinopetschat.
- Tretjakow Sergej (1927) *Proiswodstwenny szenari*. In: *Nowy LEF*, 5, S. 30–35.
- (1928) *S nowym godom, s nowym LEFom*. In: *Nowy LEF*, 1, 1–2.
- Tsivian, Yuri (1992) *Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films*. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des Frühen Films* 1, S. 103–113.
- Yampolski, Michail (1991) *Kuleshov's Experiment and the New Anthropology of the Actor*. In: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Hg. v. Richard Taylor & Ian Christie. London/New York: Routledge, S. 31–50.

Zu den Autorinnen und Autoren

Wolfgang Beilenhoff, Dr., em. Prof. für Theorie und Ästhetik des Films an der Ruhr-Universität Bochum; 2002–2008 Leiter des Forschungsprojekts «Medialität und Körper: Das Gesicht im Film» am Forschungskolleg «Medien und kulturelle Kommunikation»; Gastprofessuren am Zentrum für Literaturwissenschaft, Berlin, in Moskau, Vilnius und Tbilisi; 2008/2009 Fellow am IKKM, Weimar; jüngste Publikation (zus. mit Sabine Hänsen) *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm* (Berlin 2009).

Hans Beller (*1947), Absolvent der HFF München, Dipl.-Psych., Regisseur und Autor von dokumentarischen Filmen, Coach für Fernseh-schaffende, Lehrbeauftragter an Filmschulen, Professuren an der Hochschule für Gestaltung am ZKM Karlsruhe, an der Kunsthochschule für Medien Köln, z.Zt. an der Filmakademie Baden-Württemberg; Veröffentlichungen zu Filmgeschichte, Montage, Dokumentarfilm, Herausgeber von *Handbuch der Filmmontage* (6. Aufl., Konstanz 2009).

Christine N. Brinckmann (*1937), Dr., em. Prof. für Filmwissenschaft der Universität Zürich; Veröffentlichungen zu Filmgeschichte, Stilkonzepten und Erzähltheorie, zum Dokumentarismus, zur Ästhetik des Experimentalfilms und zu feministischen Fragestellungen; 1997 erschien *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* (Zürich); Herausgeberin der *Zürcher Filmstudien*, Mitherausgeberin von *Montage AV*; lebt in Berlin.

Oksana Bulgakowa (*1954), Prof. Dr., Professorin für Filmgeschichte und Filmanalyse an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, zuvor Lehrtätigkeiten in Bochum, Berlin, Leipzig, Stanford, Berkeley, Köln; ihre Arbeitsschwerpunkte sind russische und europäische Avantgarde, speziell Sergej Eisenstein und Dziga Vertov, Körpersprache im Film, visuelle Kultur des Stalinismus, Film und Architektur, russische Filmemigranten, die Stimme im Film; daneben Filmessays und Dokumentationen, Ausstellungskuratorin; Publikationen u.a.: *FilmFaustSpracheAuge. Stummfilmdebatten der 20er Jahre in Sowjetrußland* (Berlin 1992); *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki* (Berlin 1995); *FEKS – die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers* (Berlin 1996); *Sergej Eisenstein. Eine Biographie* (Berlin 1998, engl. 2002).

Harun Farocki (★1944), Filmemacher und Professor an der Akademie für Bildende Künste, Wien; Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin; seit 1966 über 100 Produktionen für Fernsehen oder Kino: Kinderfernsehen, Dokumentarfilme, Essayfilme, Storyfilme; 1974–1984 Autor und Redakteur der Zeitschrift *Filmkritik*; 1993–1999 Gastprofessor an der University of California, Berkeley; seit 1996 zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen in Museen und Galerien, Teilnahme an der documenta 12; Publikation (zus. mit Kaja Silverman) *Speaking about Godard* (New York 1998).

Barbara Flückiger, Prof. Dr., arbeitete als Filmtonmeisterin in Europa, Kanada und USA, bevor sie Germanistik, Filmwissenschaft und Publizistik an der Universität Zürich und der Freien Universität Berlin studierte; Promotion 2001 an der Universität Zürich, Habilitation an der Freien Universität Berlin 2007; Gastdozentin an Universitäten und Filmhochschulen in Deutschland und der Schweiz, seit 2007 Gastprofessur am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, arbeitet an einem Forschungsprojekt zur digitalen Archivierung des audiovisuellen Kulturguts in der Schweiz; wichtigste Veröffentlichungen: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg 2001, 4. Auf. 2010), *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer* (Marburg 2008).

Jean-Luc Godard (★1930), aufgewachsen in der Schweiz, Ethnologie-Studium in Paris, wo er in einem Filmklub François Truffaut, Eric Rohmer und Jacques Rivette kennenlernte. In den späten fünfziger Jahren war er Pressebeauftragter der Twentieth-Century Fox und Filmkritiker der *Cahiers du cinéma*. Nachdem sein Spielfilmerstling *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) positive Aufnahme fand, machte Godard das Filmemachen zu seinem Beruf. Bis heute hat er über 90 Filme realisiert und daneben Schriften zum Film publiziert. Seine Filme wurden vielfach ausgezeichnet, 2007 erhielt Godard den Europäischen Filmpreis, 2010 den Ehren-Oscar für sein Lebenswerk.

Ulrich Gregor (★1932), Studium der Romanistik und Filmwissenschaft in Hamburg, Paris und Berlin, 1962 erschien *Geschichte des Films*, 1964 *Geschichte des modernen Films*, beide zusammen mit Enno Patalas; 1963 Mitbegründer der Freunde der Deutschen Kinemathek und ab 1970 Programmarbeit für das Arsenal-Kino, ab 1966 Dozent für Filmgeschichte und Filmtheorie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, 1971 bis 2003 Leitung des Internationalen Forums des Jungen Films der Berlinale, Arbeit in Auswahlausschüssen der Film-

förderung und in Juries verschiedener Filmfestivals; Mitglied der Akademie der Künste Berlin, Abteilung für Film- und Medienkunst; seit 1963 zusammen mit Erika Gregor Herausgeber der Schriftenreihe *Kinemathek* (bis heute 99 Nummern erschienen).

Malte Hagener, Prof. Dr., Professur für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie und Filmgeschichte, Medienbildung; Autor (zus. mit Thomas Elsaesser) von *Filmtheorie zur Einführung* (Hamburg 2007; Übers. in versch. Sprachen) und von *Moving Forward, Looking Back. The European Avantgarde and the Invention of Film Culture, 1919–1939* (Amsterdam 2007); Ko-Herausgeber u.a. von *Film: An International Bibliography* (Stuttgart/Weimar 2002), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne* (Berlin 2004) und *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Amsterdam 2005).

Heinz-B. Heller (*1944), Studium in Marburg, Paris, Freiburg; 1973 Promotion, 1983 Habilitation; 1987 bis 2009 Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität Marburg; Gastprofessuren in Austin, Kairo und Moskau; zahlreiche Veröffentlichungen v. a. zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen, zu Problemen und Aspekten der Drehbuchpraxis, zur Intermedialität; letzte Buchveröffentlichungen (Hg., zus. mit Matthias Steinle): *Filmgenres: Komödie* (Stuttgart 2005), (Hg., zus. mit Burkhard Röwekamp & Matthias Steinle) *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (Marburg 2007).

Susanne Krauß (*1978), arbeitet seit dem Abschluss als Diplomschnittmeisterin an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ als freie Film- und Videoeditorin in Berlin.

Karl Prümm (*1945) Dr., em. Prof. für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; zahlreiche Publikationen zur Geschichte, Theorie und Ästhetik der Literatur, des Films, der Fotografie und des Fernsehens. Studien zur Intermedialität, zur Bildanalyse und zur Kameraarbeit; Initiator des Marburger Kamerapreises und bis 2010 Organisator der Marburger Kameragespräche; 2008 erschien *Abschied vom Zelluloid. Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes* (Marburg), hg. zus. mit Andreas Kirchner und Martin Richling.

Norbert M. Schmitz, Dr. phil., Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule, Kiel; Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz, Zürich und Salzburg; arbeitet zu Fragen der Intermedialität von Bildender Kunst und Film, zur Ikonologie der alten und neuen Medien, zur Avantgarde, zur Diskursgeschichte des Kunstsystems und der Medienkunst sowie zur Methodik der modernen Bildwissenschaft; Publikationen u.a.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne* (Weimar 1994).

Gerhard Schumm, Prof. Dr., Studium der Filmregie, Promotion im Fach Philosophie; Arbeit als Filmeditor und Autor von Texten und Filmen; Dozent an verschiedenen Hochschulen u.a. in Hamburg, Berlin, Wien und an der Filmschule Zelig, Bozen; Hochschullehrer an der Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam-Babelsberg im Studiengang Montage, Lehre und Forschung im Fach Künstlerische Montage.

Kristin Thompson (*1950), Dr., Promotion an der University of Wisconsin-Madison, seit 1982 Honorary Fellow am dortigen Department of Communication Arts; jüngste Veröffentlichungen: *The Frodo Fran-chise: THE LORD OF THE RINGS and Modern Hollywood* (Berkeley 2007) und (zus. mit David Bordwell) *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking* (Chicago 2011); das gemeinsam verfasste Einführungswerk *Film Art. An Introduction* (Reading 1979) erscheint 2012 in 10. Auflage.

Daniel Wiegand (*1980), M.A., Doktorand und Dozent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und wissenschaftlicher Mitarbeiter im NCCR Mediality; arbeitet an einer Dissertation zu Film und Tableaux vivants um 1900; Magisterarbeit und Aufsätze zum Einsamkeitsmotiv im dänischen Stummfilm; letzte Veröffentlichung: «Bewegung, die verblüfft: Kiss ME und das Motiv des bewegten Plakats», in: *Cinema* 56.

Frederick Wiseman (*1930) hat nach dem Jurastudium und Abschluss in Yale zunächst als Anwalt gearbeitet und am Boston University Institute of Law and Medicine gelehrt, bevor er sich mit *TITICUT FOLLIES* über die Zustände in einer psychiatrischen Anstalt 1967 dem Dokumentarfilm zuwandte. Bis heute 35 Dokumentarfilme, die sich vorrangig den Abläufen in amerikanischen Institutionen widmen. Wisemans Filme haben zahllose Preise und Auszeichnungen auf Filmfestivals weltweit errungen; sie sind erhältlich über www.zipporah.films.

Hans J. Wulff (*1951), Prof. Dr., Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie und zur Populärkultur, u.a. *Die Erzählung der Gewalt* (Münster 1985), *Psychiatrie im Film* (Münster 1995), *Darstellen und Mitteilen* (Tübingen 1999), *TV-Movies «Made in Germany»* (2 Bde., Kiel 2000) und (zus. mit Nils Borstnar & Eckhard Pabst) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* (Konstanz 2002); Mitherausgeber u.a. von *Suspense* (Hillsdale 1996) sowie von *Lexikon der Filmbegriffe* (www.bender-verlag/lexikon/).

Barbara Wurm (*1973), Assistentin für Filmwissenschaften am Slawischen Seminar der Universität Basel, promoviert zur Biopolitik des Neuen Sehens im frühsowjetischen Nicht-Spielfilm; Studium der Russistik, Germanistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Wien, Innsbruck, Moskau und München; Arbeitsschwerpunkte: Literatur-, Film- und Medientheorie, osteuropäische Filmgeschichte, Dokumentarfilm, Wissensgeschichte, Schrift(bildlichkeits)theorie; Veröffentlichungen zu Dziga Vertov, Aleksej Gastev, Jurij Tynjanov, Gerbert Rappaport, Ladislav Galeta; freiberufliche Filmkuratorin und -kritikerin.

Call for Papers: «neues fernsehen»

Das Fernsehen, seit jeher durch technischen, kulturellen und medialen Wandel geprägt, durchläuft gegenwärtig eine Phase schneller und tiefgreifender Veränderungen. Sie betreffen unter anderem die textuellen Eigenschaften von Fernsehsendungen (stilistische Innovation, «narrative Komplexität», Konjunkturen bestimmter Genres), die Verbreitungsformen von Fernsehen sowie die Rezeption. Neben der Vermarktung von Serien als DVD-Box-Sets findet Fernsehen zunehmend im Internet statt, oder es wird auf mobilen Geräten empfangen. Dementsprechend werden neben den Sendungen auch *Mobisodes* und Special Features für die DVD produziert sowie Multiplattform-Angebote erstellt und «soziale Medien» integriert, die zur Tele-Partizipation einladen. Diese crossmedialen Strategien führen nicht zuletzt zur Entwicklung hybrider Fernsehgeräte, die zugleich «Home Theater», Display für die Spielkonsole und Computermonitor sind.

Die Tragweite dieser Zerstreuungen und Konvergenzen des Fernsehens zeigt sich nicht nur in dessen Praktiken, sondern betrifft auch die Theoriebildung: Gängige Beschreibungsmodelle (*broadcasting*, *scheduling*, «Häuslichkeit») scheinen ihre Gültigkeit zu verlieren und werden – mit der Rede vom «Ende des Fernsehens» – entweder völlig verworfen oder an die heutige Situation angepasst. Welche Konzepte noch Erklärungskraft besitzen und welche neuen Ansätze die gegenwärtige Fernsehlandschaft besser beschreiben, wird derzeit lebhaft diskutiert.

Montage AV lädt dazu ein, diesen Veränderungen nachzugehen. Für Heft 21/1/2012 zum Thema «neues fernsehen» wünschen wir uns Beiträge, die das Spannungsfeld von Technologie, Ökonomie und Ästhetik in den Blick nehmen, die herkömmlichen Konzepte der Fernsehtheorie kritisch befragen, Modelle zur Beschreibung aktueller Phänomene vorschlagen oder international geführte Debatten für die bundesdeutsche Fernsehlandschaft produktiv machen.

Die Redaktion freut sich über die Einreichung von Texten (max. 35.000 Zeichen). Einsendungen bitte bis 1. November 2011 an die Adresse der Redaktion, Email: montage@snafu.de. Rückfragen beantworten Judith Keilbach (j.keilbach@uu.nl) und Kristina Köhler (kristina.koehler@fiwi.uzh.ch).