

Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Weinheim et.al: UTB, 2002

3.4 Einzelbild - Bildfolgen: Syntagmatik und Montage

3.4.1 Theorie der Montage

Kaum ein Begriff innerhalb der Filmwissenschaft ist zugleich so produktiv wie aber auch von Ausleerung bedroht wie der der Montage. Im Rahmen von Syntagmatiken wird untersucht, wie einzelne Elemente, Syntagmen, zu einem Ganzen »zusammenmontiert« sind. Wollte man das Konzept der Montage auf seine reduziertesten Bestimmungsstücke zurückführen, käme man darauf, dass es zwei unterschiedliche Grundauffassungen, zwei Möglichkeiten der montierenden Sinn-Erzeugung umfasst:

- Montage reiht Elemente aneinander und integriert sie in einen übergeordneten, kohärenten Kontext.

Montage kontrastiert heterogene Elemente miteinander und erzeugt so einen neuen Sinn, der den Elementen in isolierter Form nicht innewohnt.

Beiden Auffassungen gemeinsam ist die Vorstellung, dass Montage ein konstruktives Prinzip ist. Sie unterscheiden sich in der Art und Weise, wie der Sinn der montierten Einheit zu fassen sei: In der ersten hat er eine eigene Struktur, die durch die Elemente realisiert wird, in der zweiten ist der neue Sinn ein Potenzial von Bedeutung, das aus den Bedeutungen der Teilelemente erst erarbeitet werden muss.

Montage wird zudem manchmal in einem rein handwerklichen Sinne verstanden: Es geht um die Zusammenstellung und das Aneinanderfügen von Bild- und Tonsegmenten (man bezeichnet das handwerkliche Aneinanderfügen von Einstellungen meist als Schnitt; ähnlich unterscheidet man im Englischen das Cutting vom Editing). Die mechanische Seite des Prozesses ist aber zu unterscheiden vom kreativem Akt der Anordnung der Teile des Films, der Entwicklung der äußeren und inneren Gestalt des Kunstwerks aus seinen Bausteinen unter Berücksichtigung der damit hervorgerufenen unterschiedlichen Wirkungen in der Rezeption des Films. So bedeutsam zahlreiche Äußerungen von Regisseuren und Cuttern selbst sind (Kevles 1986) und so bedeutsam die Bücher des Handwerks sein mögen (Reisz und Millar 1965), so ist doch eine pragmatische Theorie der Montage bislang noch kaum reflektiert worden (Schumm 1989, 1990): In ihr ginge es darum, die Intelligenz der praktischen Routinen

zu erfassen, in denen Montage vollzogen wird. Wir werden im Folgenden auf die unterschiedlichen Termini und Konzepte zur Montage eingehen und am Ende darstellen, welche praktischen Analysehinweise die Konzepte liefern.

Montage in einem theoretischen Sinne beschreibt die Leistungen, die das Aneinanderfügen von Bildern im Aufbau des Films als Werk, als Kommunikationsmittel, in der Rezeption etc. hat. Entsprechend heißt es bei Karel Reisz, Film sei »the selection, timing, and arrangement of given shots into a film continuity« (1969, 15).

Die Koordination der Bildfolge mit der Erzählung bildet im Spielfilm in der Regel den sinnhaften Rahmen - die Montage der Bilder (und der Töne) ist dann dem Vorgang des Erzählens (Kap. 3.5) untergeordnet. Entsprechend ist die Montage als Ausdrucksmittel der übergeordneten textuellen Strukturen gefasst - sie illuminiert die Themenentfaltung im dokumentarischen oder didaktischen Film, sie entfaltet die Argumente im Essayfilm usw. Montage bildet so keinen Wert in sich, sondern interagiert mit den umfassenden Bedeutungsstrukturen des jeweiligen Films.

Montageformen sind also Ausdrucksformen, die Bedeutungen modifizieren oder erst hervorbringen. Wie dieser Prozess zu beschreiben ist, ist in verschiedenen Filmtheorien verschieden interpretiert worden. Fundamental ist die Annahme, dass durch das In-Beziehung-Setzen zweier Einstellungen neue Bedeutung entsteht, die über das in den jeweiligen Einstellungen Abgebildete hinausreicht. Montage ist in diesem Sinn definierbar als »the combining of two film elements, resulting in the production of a specific effect that could not be produced by either of the two elements« (Aumont 1987, 48). Doch ist es nicht allein die Kombination von Elementen, an denen sich Montage bemerkbar macht - sie ist immer wieder als Doppel-Akt von Auswahl und Zusammenfügung angesehen worden:

An film, editing consists of the selection and arrangement of shots based on their place within the narrative; their contribution to the mood of a particular scene or of the film as a whole; and their ability to enhance the film's rhythm, elucidate its symbolism, or simply help the film maker achieve his or her purpose, which can be anything from a desire to tell a story to a desire to reform the world.« (Dick 1978, 40)

Wie groß das Feld der montierenden Tätigkeit beim Film ist, ist seit Vertovs Programmatik (1973) unterschiedlich gefasst: Für ihn ist Montage die Organisation der sichtbaren Welt und spielt damit in allen Phasen der Filmproduktion eine Rolle - von der Montage während der Beobachtung bis zur eigentlichen Montage der Filmstücke im Schneiderraum. Dagegen setzt für viele andere die Montage erst mit der Bearbeitung des Materials ein. Es bietet sich an, ein weites und ein enges Verständnis von Montage zu unterscheiden: Durch *Fragmentation (Decoupage)* der profilmischen Realität in eine Anzahl von einzelnen Aufnahmen erhält man das Ausgangsmaterial von Bildern, die bei der Montage im engeren Sinne, also bei der Zusammenfügung von Aufnahmen, zu Ganzheiten der Aussage kombiniert werden (*Assemblage*). So sind Auswahl und Zusammenfügung zwei Seiten des gleichen Umgehens mit dem Bild der Realität.

Die Verknüpfung von Einstellungen weist unmittelbar auf Fragen der Kontinuität. Auf allen Ebenen der filmischen Struktur können *Kontinuitätseffekte* auftreten, die sich nicht allein auf die Kontinuität der Handlung reduzieren lassen: So ergeben sich neben Handlungskontinuitäten etwa grafische Verbindungen zwischen Einstellungen, rhythmische Beziehungen, räumliche und temporale Verhältnisse, Kontiguitätsbeziehungen wie vor allem der Kausalität u.a.m.

In zahlreichen *Montageexperimenten* erkundeten die russischen Filmemacher bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Macht der Montage sowie die Kräfte, die zur Bildung neuer Gedanken freigesetzt werden, die nicht dem Einzelbild zukommen, sondern erst dann auftreten, wenn Einzelbilder in Beziehung zueinander gesetzt werden. Kuleschow hat das vielleicht berühmteste Experiment durchgeführt: Er nahm eine Großaufnahme des Schauspielers Iwan Mosschuchin, eine Aufnahme mit bewusst ausdruckslosem Blick, und schnitt sie mit der Aufnahme eines Tellers Suppe, der Aufnahme eines toten Mannes und der Aufnahme einer lasziven Frau zusammen. Die Zuschauer, denen Kuleschow diese kleine (wohl aus drei Einstellungen bestehende) Sequenz vorführte, glaubten angeblich, auf dem Gesicht des Schauspielers im einen Fall Hunger, im anderen Trauer, im dritten Begierde feststellen zu können (*Kuleschow-Effekt*). Es kommt also auf den Kontext an, welche besondere Bedeutung mit einem Bild assoziiert wird, und Montage organisiert derartige Kontexte (*Kontexttheorem*). Ähnlich kann sehr heterogenes, an verschiedenen Orten aufgenommenes Material dennoch den Eindruck einer einheitlichen Raumvorstellung erzeugen (Kuleschow sprach von »künstlichen Landschaften«).

Das Interesse, das Kuleschow und seine Kollegen an Montageexperiment_{en} hatten, war praktischer, nicht psychologischer Natur. Montageexperiment_e erkunden dem gemäß ein Wissen über die Induktion von Bedeutunge_n, das unmittelbar in Montagepraxis und damit in die konkrete Filmproduktion zurückgeführt werden kann.

3.4.2 Geschichte der Montage

Die Bedeutung der Montage für den Film als Kunst- und Kommunikationsform ist von Beginn der Montagetheorie an unumstritten. Pudowkins Diktum »Die Montage ist die Grundlage der Filmkunst« markiert eine Position, die der realistischen Tendenz der Filmtheorie Kracauerscher und Bazinscher Prägung unmittelbar entgegensteht: Für jene ist die fotografische Reproduktion der äußeren Wirklichkeit die primäre Tatsache, auf der alle Bedeutungsmöglichkeiten des Films aufrufen. Für Pudowkin und andere Anhänger der Montageauffassung des Films dagegen bildet das Fotografische nur eine Voraussetzung, sozusagen das Rohmaterial der filmischen Bearbeitung von Realität zum Zwecke der Konstruktion weiterreichender Bedeutungen. Film ist nach diesen Theorien nicht so sehr ein abbildendes als vielmehr ein gestaltendes und pädagogisches Medium: Die wichtigsten und bis heute maßgeblichen Theoretiker der Montage waren Filmemacher, die im Nachfeld der sowjetischen Revolution Film als Teil der revolutionären Bildungs- und Propagandaarbeit einsetzten (Eisenstein, Pudowkin, Schub, Vertov u.a.). Für sie ist Montage eine notwendige Technik, die dazu dient, die Dinge vor der Kamera aus ihren alltäglich-normalen Erscheinungsformen zu befreien und sie damit einem neuen Blick zugänglich zu machen. Die Kunst muss das Alltägliche verfremden, wie die formalistische Literaturtheorie forderte, weil sie erst dann eine künstlerische Befreiung aus den Routinen normaler Realitätswahrnehmung und Lernprozesse des Publikums ermögliche (vgl. auch Kap. 5 und 6).

Die Geschichte der Montage beginnt mit der Aneinanderreihung von Einzelszenen, wie sie z.B. Melies vornahm, um größere Filmerzählungen vorzutragen. Mit den ersten Versuchen zu einer szenischen Auflösung, wie sie vor allem Edwin S. Porter in der Parallelmontage entwickelte. In seinem frühen Western DER GROSSE EISENBAHNRAUB (USA 1903) verknüpfte er erstmals zwei Handlungsstränge, die am Schluss des Films im klassischen *Showdown* zusammengeführt werden. Wenige Jahre später entwickelte David Wark Griffith erste Montageregeln: Bei der Auflösung der Spielhandlung in

Einzeleinstellungen gelangte er zu immer feineren Unterteilungen, stellte dabei aber fest, dass bei der Montage der einzelnen Groß-, Nah- und Totalaufnahmen darauf zu achten war, dass die Anordnung der Teile zu keinen Fehlinterpretationen des Raum- und Zeitgefüges führen durften. Diese Montagerregeln bilden die Grundlage für das später sich etablierende Continuity System (siehe Kap. 3.4.3).

Zum zentralen Bezugspunkt von Filmtheorie, -kritik und -praxis wird die Montage, wie oben bereits erwähnt, im sowjetischen Revolutionskino der zwanziger Jahre. Die Theorien Eisensteins, Pudovkins und Vertovs fanden rasche Verbreitung und zeigten auch in der künstlerischen Produktion anderer Länder ihren Niederschlag. Die Entwicklung des Tonfilms erweiterte das Feld der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten und der Bereiche, in denen »montiert« werden konnte und musste.

Die weitere Entwicklung der Montageformen ist entweder gebunden an einzelne Genres (wie den Kompilationsfilm), an programmatische und medienethische Diskussionen (wie im Dokumentarfilm und im ethnographischen Film), an andere Medien (Fernsehen, Video), an technische Entwicklungen (Möglichkeiten der elektronischen Bildbearbeitung, Videoschnitt etc.). Für die poetische und avantgardistische Entwicklung der Montage ist die negative Orientierung am Continuity-System Hollywoods zentral geblieben, wie sie z.B. in Verfahren manifest wird, die mit Ellipsen, Jump Cuts, Achsensprüngen, Tonverzerrungen durchsetzt sind (vgl. unten).

- Möller, Karl-Dietmar (1985): Aspekte der Parallelmontage. 1: Entwicklung, Form, Funktionen. 2: Parallelmontage in einem Nazi-Propagandafilm. In: Ellung, Elmar/Möller, Karl-Dietmar (Hg.): Untersuchungen zur Syntax des [Films](#). [2.Alternation/Parallelmontage](#). Münster: MAkS-Publikationen, (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik 13), S. 7-28, S.119-163.
- Möller, Karl-Dietmar (1990): Auflösung, analytische Montage und filmische Wahrnehmung. In: Schumm, Gerhard/Wulff, Hans J. (Hg.): Film und Psychologie. 1. Kognition - Rezeption - Perzeption. Münster: MAkS-Publikationen (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten 1), S. 211-226.
- Peters, Jan-Marie (1993): Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller, Hans (Hg.) (1993): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen - praktisch 5).
- Reisz, Karel (1997): Die Kunst der Filmmontage. In: Rost, Andreas (Hg.): Zeit, Schnitt, Raum. Frankfurt: Verlag der Autoren (Reden über Film), S. 121-144.
- Reisz, Karel/Millar, Gavin (1965, 1988): Geschichte und Technik der Filmmontage. München: Filmlandpresse.
- Schumm, Gerhard (1989): Der Film verliert sein Handwerk. Montagetechnik und Filmsprache auf dem Weg zur elektronischen Postproduction. Münster: MAkS-Publikationen (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten).
- Schumm, Gerhard (1990): Der Schneiderraum im Kopf: Filmische Konjunktoren und Disjunktoren im Rahmen einer produktionsorientierten Wahrnehmungspsychologie des Films. In: Schumm, Gerhard/Wulff, Hans J. Wulff (Hg.): Film und Psychologie. I. Kognition - Rezeption - Perzeption. Münster: MAkS-Publikationen (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten), S.179-210.
- Vertov, Dziga (1973): Schriften zum Film. München: Hanser.
- Vertov, Dziga (2000): Tagebücher/Arbeitshefte, hg. von Thomas Tode und Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien (Close Up 14).
- Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin: Sigma (Sigma Medienwissenschaft 15).