

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

3.4.5 Syntagmatiken

In der Filmtheorie ist die Tatsache, dass die Bedeutungseinheiten des Films suprasegmental sind, vor allem von Christian Metz zum Zentrum der Beschreibung erhoben worden. Seine »Große Syntagmatik« (1973) bildet bis heute einen wichtigen Ausgangspunkt für eine struktural orientierte Untersuchung des Films anhand von Syntagmen, die sich isolieren lassen. Metz stellt den intuitiven Verfahren der Montage- und Sequenzanalyse, die eine Vielzahl heterogener Aspekte und Merkmale der Sequenzbildung erfassen, ein klassifikatorisches Verfahren entgegen, das mit einer begrenzten Zahl von Merkmalen eine begrenzte Zahl von Typen der sequenziellen Anordnung definiert.

Metz nennt die Sequenztypen, die er in einer Baumstruktur anordnet, in Anlehnung an die linguistische Grammatiktheorie Syntagmen. Er unterscheidet acht verschiedene syntagmatische Typen, eine Klassifikation, die bis heute diskutiert und in Analysen verwendet wird:

- Eine erste Frage ist, ob ein autonomes Segment aus einer oder aus mehreren Einstellungen besteht. Handelt es sich um eine autonome Einstellung und hat sie Sequenzcharakter, kann sie Plansequenz (bzw. eigentlich genauer Sequenzeinstellung) genannt werden; im anderen Falle handelt es sich um ein Insert-komparative oder subjektive Bilder, Detailaufnahmen und ähnliches.
- Im parallelen Syntagma wechseln zwei oder mehr voneinander unabhängige Serien von Einstellungen einander ab. Es besteht kein präzises zeitliches oder räumliches Verhältnis zwischen den Bildern, vielmehr wird oft ein symbolisch-thematischer Inhalt als »Vergleich« in den Bildreihen ausgedrückt.

Auch das Syntagma der *zusammenfassenden* Klammerung ist achronologisch. Darunter versteht Metz eine Serie von kurzen Szenen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden und die einen thematischen, keinen temporalen Zusammenhang bilden. Ein Beispiel sind die erotischen Evokationen am Anfang von Godards *EINE VERHEIRATETE FRAU* (F 1964), die durch Variationen und Wiederholungen eine globale Bedeutung wie »moderne Liebe« skizzieren.

Alle anderen Syntagmen sind chronologisch. Im *deskriptiven* Syntagma stehen die in einer Folge dargestellten Motive im Verhältnis der Gleichzeitigkeit. Klassische Beispiele sind Landschafts- oder Wohnungsbeschreibungen (zuerst ein Baum/dann ein Ausschnitt dieses Baumes/dann ein kleiner Bach, der vorüberfließt/nun ein Hügel in der Ferne etc.).

Das alternierte Syntagma (sonst meist: Parallelmontage, auch: Alternationsmontage) vermischt zwei verschiedene Handlungsreihen, die jeweils in sich eine konsekutive Folge bilden; die beiden Reihen dagegen werden als »gleichzeitig« angesehen. Das klassische Beispiel ist die Verfolgungsjagd oder das Doppel von »heimlichem Tun« und »möglicher Entdeckung« - Einbrecher im Keller/die Wache schläft/der Tresor wird aufgeschweißt/der Wachmann macht seine Runde/der Tresor ist offen/der Wachmann hört ein Geräusch, USW.

- Unter *Szene* versteht Metz ein kontinuierliches, narratives Segment, in dem keine Zeitsprünge enthalten sind. Insbesondere Gesprächsszenen sind Szenen in diesem Sinne.
- Eine *gewöhnliche Sequenz* beruht auf der Einheit einer komplexen Handlung, überspringt aber alle für deren Fortgang irrelevanten Phasen und ist darum zeitlich diskontinuierlich.

Die *Episodensequenz* teilt diese Charakteristik, organisiert aber die Diskontinuität. Ein Beispiel für diese nicht sehr transparente Definition ist die berühmte »Frühstücksszene« aus CITIZEN KANE (USA 1941) von Orson Welles - sie zeigt in einer kontinuierlich wirkenden Bildfolge die beiden Ehepartner in Frühstücksszenen aus zwölf Jahren Ehe - wobei das Gespräch kontinuierlich fortzuschreiten scheint, allerdings von kurzen Inserts unterbrochen ist, die die Papierbahnen in der Druckmaschine einer Zeitung zeigen.

Metz' Syntagmatik ist mehrfach kritisiert worden. Möller (1985) stellte heraus, dass sie eine Klassifikation sei, aber keine Syntax im engeren Sinne. Sie gestatte es also nicht, die »Entscheidungen der Filmemacher« zu rekonstruieren, die zur Wahl dieser oder jener Ausdrucksmittel geführt hat. Möller zeigt an zahlreichen Beispielen, wie sich die Syntagmatik weiter differenzieren lässt, so dass sie eine größere Vielfalt an filmischen Formen erfassen kann. Ferner ist zu erwähnen, dass den einzelnen Kategorien jeweils unterschiedliche Kriterien (zeitliche, inhaltliche, räumliche und kameratechnische) zugrunde liegen. Wir werden unten noch auf die einzelnen Kriterien zur Bestimmung von Syntagmen zurückkommen.

Eine andere Typologie von Montageformen, die dann unterschiedliche Formen von Syntagmen bedingen, ist von Eisenstein formuliert worden (1929, 1988). Die Formen der Montage, die Eisenstein im Lauf seines Lebens und Schaffens unterschieden hat, bilden bis heute Leitkonzepte der Montagetheorie - unter anderem deshalb, weil er sich auf andere Prinzipien beruft als die meisten anderen Klassifikationen. Er unterteilt die Montage in rhythmische, physiologische, optische und intellektuelle Wirkmomente des Films. Entsprechend lassen sich vier verschiedene Typen differenzieren:

Metrische Montage: Die einzelnen Bilder sind voneinander unabhängig, nur ihre Länge ist entscheidend; Spannung lässt sich mittels Kürzung oder Verlängerung der Bilder/Einstellungen erzeugen; das Leitbild ist das Metrum.

- *Rhythmische Montage* auf der Grundlage eines differenzierten rhythmischen Empfindens. Länge des Bildes und v.a. auch die darin dargestellte Bewegung bilden die Elemente der rhythmischen Komposition. Rhythmuswechsel ist das deutlichste Gestaltungsmittel. Soldatenschritt/Holpern des Kinderwagens auf der Treppe/entsetztes Innehalten auf dem Gesicht der Mutter - ein Beispiel aus dem PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925, R: Sergej M. Eisenstein).

Tonale Montage auf der Grundlage der physiologischen Qualitäten der Bilder. Bilder »vibrieren«, wie Eisenstein schreibt. Beleuchtung, Optik, Kontur, Oberflächenbeschaffenheit, Textur der Objekte: Ein ganzes Ensemble »physiologischer Individualisierungsmerkmale« einer Einstellung wird in der montierten Bildkette als physiologischer Erlebensprozess gestaltet. Wiederholung, Steigerung oder Verdichtung sind relevante Techniken der Gestaltung. Die Lichtveränderung von Hellgrau zu Bleischwarz in der Ernte-Episode aus der GENERALLINIE (UdSSR 1926-29) ist ein klassisches »Eisensteinsches« Beispiel.

Die *Oberton-Montage* bezeichnet die Instrumentierung der Themen eines Films an allen »Nebenklingen« des visuellen Materials. Eisenstein ordnet dem »zentralen Reiz« eines Bildes einen ganzen Komplex von »zweitrangigen Reizen« zu, die in der Oberton-Montage komponiert würden.

Eisenstein hat immer wieder darauf hingewiesen, dass seines Erachtens das Filmbild niemals zum Buchstaben werde, sondern immer die Komplexität der Hieroglyphe behalte. Und er hat darauf insistiert, dass die Prozesse der Montage eine Instrumentierung dieser Vielfalt sei, nicht ein reines Dienstbarmachen der Bilder in der Darstellung singulärer Handlungen. Darin besteht bis heute die Bedeutung dieser Überlegungen, die durch die neueren Entwicklungen in der Dokumentarfilmmontage, aber auch in der elektronischen Montage nur unterstützt werden.

Systematisierungen der Montagetypen, wie sie Metz oder Möller ausgearbeitet haben, ist gemein, dass sie mehr oder minder stabile Montagetypen zu identifizieren und zu unterscheiden versuchen. Ein bestimmter Montagetypus (oder ein Syntagma) wäre dann ein spezifiziertes Ordnungsmuster, das eine spezielle Bedeutung aufbaut und auf unterschiedliche Bilder und Bildinhalte anwendbar ist (ein Regisseur und/oder Cutter könnte nach Abschluss der Dreharbeiten also beispielsweise entscheiden, ob das Material als *Szene*, als *gewöhnliche Sequenz* oder etwa auch als *alterniertes Syntagma* organisiert werden soll).

Es zeigt sich nun aber in der konkreten Filmgeschichte immer wieder, dass im Film Anordnungsfolgen entstehen, die sich mit den Begriffen der theoretisch vorformulierten Syntagmatiken nicht beschreiben lassen. Wir schlagen daher vor, die Kategorien, nach denen Montage die Bildfolgen organisiert, in einem Katalog nicht-hierarchisierter und untereinander kombinierbarer Positionen zu erfassen; die filmanalytische Arbeit muss dann auf eine filmische Sequenz zugreifen und ihr zur Beschreibung der Montage verschiedene Merkmale zusprechen. Die Kategorien, die die Montage klassifizieren, sind jene, die in den klassischen, o.a. Montagetheorien benannt wurden: Die Kategorien *Chronologie*, räumliche und zeitliche *Kontinuität*, *Narrativität* und *Deskriptivität* beschreiben die Organisation der einzelnen Bilderserien hinsichtlich zeitlicher, räumlicher und erzähltechnischer Gesichtspunkte, *Komparativität* und *Alternation* beschreiben das Verhältnis zweier oder mehrerer Bilderserien zueinander, und zwar einerseits in inhaltlicher, andererseits in materialästhetischer Dimension.

Die erste Beobachtung an einem Syntagma gilt mithin der Frage, ob die Bilderfolge sich aus einer oder mehreren Bilderserien zusammensetzt, ob der Rezipient also die einzelnen Einstellungen in einen einzigen *Handlungs-* oder *Sinnzusammenhang* einordnen kann oder in mehrere. Der so zu rekonstruierende Handlungszusammenhang - der Inhalt - kann weiterhin danach klassifiziert werden, ob ihm eine chronologische Ordnung innewohnt oder nicht (z.B. wird eine Abfolge verschiedener Naturaufnahmen eine nicht-chronologische Serie ergeben, wenn die Aufnahmen nicht Stationen eines sukzessiven natürlichen Vorgangs zeigen). Auch für die Abbildungsebene stellt sich die Frage der Chronologie: Die Montage kann einen in sich chronologischen Inhalt sowohl in chronologischer als auch in a-chronologischer Reihenfolge anordnen. (Handelt es sich beim Inhalt der Bilderserie allerdings um einen nichtchronologischen Zusammenhang, dann kann auch die Abbildungsebene keiner chronologischen Ordnung unterliegen.)

Die Fragen nach der temporalen und spatialen (räumlichen) Kontinuität richten den Blick auf die Vollständigkeit der Abbildung: Ist der Handlungszusammenhang komplett in der Montage erfasst oder sind Auslassungen zu beobachten? Die Auslassungen sind dann weiter zu qualifizieren: Betreffen die Auslassungen relevante oder irrelevante Positionen im Handlungszusammenhang? Hinsichtlich erzähltechnischer Aspekte ist schließlich danach zu fragen, ob die Serien narrativ oder deskriptiv (s. Kap. 2.2) organisiert sind.

All diesen Kategorien ist gemein, dass sie die Organisation einzelner Serien beschreiben; d.h., dass auch bei Montagen, in denen zwei oder mehrere Serien miteinander verwoben sind, jede einzelne Bilderfolge nach diesen Kategorien klassifiziert werden kann. Im Unterschied dazu beschreiben die Kategorien der Komparativität (des Vergleichs) und der Alternation (der Abwechslung) die Relation zwischen mehreren Serien: Eine Bilderserie für sich kann nicht komparativ und nicht alternierend sein. Wohl aber ist zu untersuchen, ob zwei Bilderserien in einem komparativen Verhältnis stehen oder nicht, ob also die Kombination der Bilderserien einen begrifflichen Vergleich befördert oder ein temporales und/oder räumliches Nebeneinander bezeichnet.

Ein interessantes Beispiel für eine komplexere Montage, in dem einige der oben angesprochenen Kategorien zur Wirkung kommen, findet sich in FONTANE: EFFIE BRIEST (BRD 1972-74) von Rainer Werner Fassbinder. In der zweiten Hälfte des Films zeigt Fassbinder ein Gespräch zwischen Baron Instetten und Wüllershof, in dem Instetten seinen Freund bittet, ihm in Angelegenheiten eines Duells zur Seite zu stehen. Eine Bilderserie dieser Sequenz zeigt die beiden Figuren, die in einem langen Dialog das Für und Wider der Satisfaktion erörtern. In diese Bilderfolge sind Einstellungen einer Reise montiert, die Eisenbahnzüge und eine Kutsche auf ihrer Fahrt zeigen. Beide Serien kulminieren in der finalen Duell-Szene am Ostseestrand. Beide Serien können nun zunächst nach den oben beschriebenen Kategorien untersucht werden: Beide Serien - Dialog und Reise - zeigen chronologische, temporal und spatial diskontinuierliche Handlungen; beide Serien zeigen kaum Ansätze von Narrativität, denn beide Serien beschreiben im Grunde nicht-ereignishafte Vorgänge.

Gerade dieser Umstand macht die Relation beider Serien interessant: Erstens handelt es sich um ein chronologisches Verhältnis des Nacheinander, indem die Reise-Sequenz zeitlich nach dem Dialog stattfindet: Sie beschreibt Instettens und Wüllershofs Reise zum Duell-Schauplatz. Gleichmaßen aber eröffnet sich zwischen den Serien eine komparative Relation, indem nämlich beide Vorgänge - das Gespräch und die Reise - letztlich ohne die Denkmöglichkeit einer Alternative ablaufen. Das Duell ist bereits beschlossene Sache, die Erörterung der Argumente, die dafür oder dagegen sprechen, bleibt ohne Folgen. In eben dieser Geradlinigkeit nähert sich der Eisenbahnzug seinem Ziel, ohne auf seinem Schienenstrang eine Ausweichmöglichkeit zu kennen. Somit wäre das Verhältnis beider Serien sowohl alternierend als auch komparativ zu nennen.

Abschließend lassen sich die beschriebenen Kategorien in folgender Weise in einer Tabelle einordnen:

Abbildung 15: Organisationskriterien von Einstellungsfolgen und Einstellungsserien

1 Serie:	+/-	+/-	+/-	+/-
	chron. Abbild.	chron. Inhalt	temp. kontin.	spat. kontin.
mind. 2 Serien:	+/-	+/-	+/-	+/-
	chron. Abbild.	chron. Inhalt	temp. kontin.	spat. kontin.

1 Serie:	+/- narrativ	+/- deskriptiv	- komparativ	- alternierend
mind. 2 Serien:	+/- narrativ	+/- deskriptiv	+/- komparativ	+ alternierend

Literatur

Aumont, Jacques (1987): Montage Eisenstein. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.

Bazin, Andre (1975): Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. Die Entwicklung des Filmschnittes seit dem Tonfilm. In: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont, S. 28-44.

Dick, Bernard F. (1978): Anatomy of Film. New York: St. Martin's Press.

Eisenstein, Sergej M. (1929, 1988): Die vierte Dimension im Film. In: Ders., Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Köln: Röderberg, S. 90-108.

Fritz, Horst (Hg.) (1993): Montage in Theater und Film. Tübingen/Basel: Francke.

Kevles, Barbara (1965, 1986): Die Bildersprache des Films. Die Vorlesungen von Slavko Vorkapich, aufgezeichnet v. Barbara L. Kevles. In: Prokop, Dieter (Hg.): Medienforschung. 3. Analysen, Kritiken, Ästhetik. Frankfurt: Fischer, S. 358-396.

Metz, Christian (1973): Sprache und Film. Frankfurt: Athenäum.

Möller Karl-Dietmar (1978): Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik B. Münster: MAKS-Publikationen, S. 69-117.