

**Autor:** Beller, Hans.

**Titel:** Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung.

**Quelle:** Hans Beller (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, 3., durchgesehene Auflage, 1999. S. 9-32.

**Verlag:** TR-Verlagsunion.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Hans Beller*

## **Aspekte der Filmmontage**

### **Eine Art Einführung**

Jeder Film muß geschnitten, montiert werden. Daher haben sich immer schon Theorie und Praxis des Films mit diesem Bereich auseinandergesetzt. Der Begriff "Filmmontage" wird in Deutschland, trotz seiner ursprünglichen Herkunft aus der Praxis, eher in Analyse und Reflexion über Film angewandt als im filmischen Arbeitsprozeß selbst. Die Praktiker sprechen hierzulande meist von Filmschnitt. Da Filmmontage jedoch als Sammelbegriff für vieles aus Theorie und Praxis aufgefaßt werden kann, soll dieser Terminus hier Verwendung finden. Wenn er im folgenden also nicht mit einer präzisen Trennschärfe definiert wird, dann liegt das daran, daß Filmmontage für einen komplexen Vorgang steht, der einen Film in seinem Ablauf strukturiert. Zum Beispiel ist mit Filmmontage ganz abstrakt die Auswahl, Begrenzung und Anordnung der visuellen und akustischen Elemente eines Films gemeint. Eisenstein vertrat die Überzeugung, daß der "eigentliche Zweck der Montage... - wie für jedes Erzeugnis der Kunst - in der *Erkenntnisvermittlung* liegt: *die Aufgabe, das Thema, das Sujet, Handlungen, Taten, die Dynamik* innerhalb der Episode wie auch innerhalb des Films insgesamt *zusammenhängend und folgerichtig darzulegen*."<sup>1</sup>

---

1 Sergej Eisenstein: *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin (Ost) 1960, S. 325.

## Einheiten der Montage

Die kleinste Einheit der Filmmontage ist das filmische Einzelbild auf dem belichteten Filmstreifen. Mit dem von Eastman 1888 auf den Markt gebrachten Rollfilm für die photographische Kodakkamera wurde der kinematographische Film, von seiner Trägersubstanz her gesehen, erst möglich (engl. *film*: "Schicht, Schleier, Membrane, Häutchen..."). Denn auch auf dem kinematographischen Film wurden und werden die Filmbilder einzeln von der Kamera belichtet und erst bei der Vorführung zum "Laufen" gebracht. Dieser Bewegungseindruck, der durch die sukzessive Darbietung ruhender Einzelbilder erzielt wird, wurde in der Wahrnehmungspsychologie als *Phi-Phänomen* untersucht und stellt gleichsam die Urform der Montage dar: Aneinandergereihte Einzelbilder verschmelzen zu einem Gesamteindruck, der mehr ist als die Summe seiner Teile. Eisenstein hat diesem Phänomen in seinem PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) am Schluß der berühmten Treppensequenz ein Denkmal gesetzt (vgl. nachfolgende Abb.).



Der schlafende Löwe ...



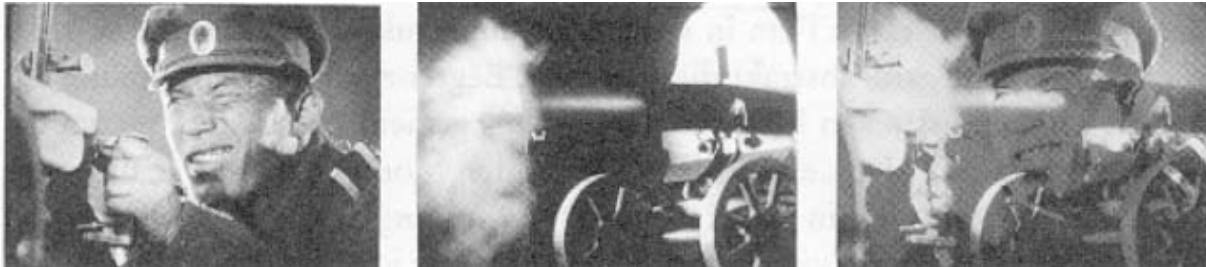
wacht auf ...



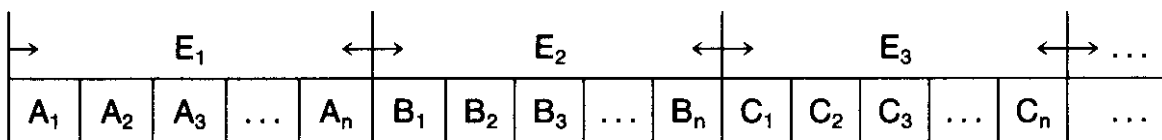
und erhebt sich brüllend.

Auch das wahrnehmungspsychologische Phänomen des *Nachbildes*, wonach durch die "Trägheit" des Sehvorganges eine vorausgehende Reizung auf der Netzhaut eine Nachwirkung hat, wurde von Eisenstein in seinem Film OKTOBER (1927/28) demonstriert: Das Gesicht des Maschinengewehrschützen, der auf die Streikenden

schießt, "verschmilzt" mit seiner Waffe, weil Eisenstein je zwei Einzelbilder von Gesicht und MG abwechselnd montiert (vgl. nachfolgende Abb.).



Phi-Phänomen und Nachbild-Effekt ermöglichen es, daß die auf dem Filmstreifen zeitlich hintereinander angeordneten Einzelbilder bei der räumlich aufeinanderfolgenden Projektion zum kinematographischen Gesamteindruck von Bewegung verschmelzen. Werner Nekes entwickelte in dem Film ÜBER DIE TRÄGHEIT DER WAHRNEHMUNG (BRD 1981, Regie/Buch: Helmuth Herbst und Klaus Feddermann) für diese kleinste Einheit der Montage das nachfolgende Schema:



Dabei bedeuten A<sub>1</sub> bis A<sub>n</sub> die Einzelbilder der Einstellung E<sub>1</sub>; B<sub>1</sub> bis B<sub>n</sub> die der daran montierten Einstellung E<sub>2</sub> und so fort. Der Timecode beim Video-Editing ist nichts anderes als die Zuordnung einer Ziffer zu den entsprechenden Einzelbildinformationen auf dem Videoband.

Die Einzelbilder setzen sich dann also zur nächstgrößeren Filmeinheit, der *Einstellung*, zusammen. Wobei man allgemein unter Einstellung die von der Filmkamera ohne Unterbrechung gefilmte Aufnahme versteht. Dabei ist normalerweise die Filmzeit mit der Realzeit identisch. Zeitlupe, Zeitraffer und andere Trickverfahren gelten als Ausnahmen.

Der Begriff "Einstellung" im deutschen Sprachgebrauch stammt vom apparativen Einstellen der Kamera her, auch wenn als Bedeutung die "Einstellung" der Kamera und der Regie zu den gefilmten Dingen und Menschen mitschwingt.

Eisenstein selbst polemisiert gegen eine zu technisch-mechanistische Einstellung zur Einstellung, wozu der von den Russen aus der industriellen Fertigung übertragene Begriff "Montage" verführt: "Die Einstellung. Ein kleines Rechteck mit einem irgendwie darin gestalteten Ereignisausschnitt. Aneinandergeklebt, ergeben die Einstellungen eine Montage ( ... ) So etwa lehrt es die alte Schule des Films. Schraubchen für Schraubchen, Ziegelstein um Ziegelstein..."<sup>2</sup>

Eisenstein setzt in seiner Polemik gegen Kuleschow der mit Montage assoziierten Starre der Einstellung den vitalen Begriff "Zelle" entgegen: "Eine Einstellung ist keineswegs ein *Element* der Montage. Eine Einstellung ist die Zelle der *Montage*."<sup>3</sup>

Der angelsächsische aggressivere Begriff "*shot*" für Einstellung setzte sich erst zu Beginn der 50er Jahre durch. Am Anfang sprach man bei der Einstellung von der "*scene*" als kleinster Erzähleinheit auf dem Filmstreifen, später dann auch vom "*take*".

Schwerer tun sich die Theoretiker mit der Bezeichnung für die nächstgrößere Filmeinheit, die aus den montierten Einstellungen besteht. Hierfür gibt es die unterschiedlichsten Termini, die Szene, die Sequenz, das Syntagma oder das Segment, aus dem sich dann das Filmganze zusammensetzt.

In der Praxis ging man von der zu filmenden *Szene* aus, die anfangs aus einer Einstellung bestand, wie wir auch im folgenden sehen werden. Aus der Theatertradition ist die Szene durch die Einheit von Ort und Zeit definiert. Beim Film kann diese Einheit der Szene durch die Auflösung von Einstellungen innerhalb einer Sequenz aufgehoben werden. Beim Drehen ist man dabei nicht an die raum-zeitliche Kontinuität gebunden, da man die einzelnen Einstellungen achronologisch und mit Unterbrechungen aufnehmen kann. Später muß die Szene eines Filmes innerhalb der montierten Sequenz wieder eine organische, formal und gedanklich sinnvolle Einheit ergeben. Daher ist die durch Montage zusammengesetzte Szene filmterminologisch eine *Sequenz*, wie auch der Begriff

---

2 Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig 1988, S. 79.

3 a. a. O., S. 80.

"séquence" im Französischen bzw. "sequence" im Angelsächsischen mit "Folge" (von Einstellungen) assoziiert ist.

Die wissenschaftliche Spezialdisziplin Filmsemiotik ersetzte den Begriff "Sequenz" durch "Syntagma" (Lotman, Metz etc.). Dies brachte Kritik aus den eigenen Reihen hervor: "Die Substitution des Begriffs "Sequenz" durch "Syntagma" suggeriert, daß ein vorwissenschaftlicher und unpräziser Begriff durch einen wissenschaftlichen und präzisen ersetzt wurde. Dieser Eindruck ist falsch. Der *Gegenstand* bleibt die *Sequenz*, und er bleibt problematisch, wie immer er genannt wird. Die neue Bezeichnung bringt eher neue Konfusion; denn der Begriff "Syntagma", dessen Gebrauch in der Linguistik und Semiotik noch uneinheitlich ist, kann zu jeder Art syntaktischer Konstruktion verwendet werden und ist daher viel abstrakter und semantisch leerer als der Begriff "Sequenz" ... Es ist nichts dagegen einzuwenden, die Sequenz *als* Syntagma aufzufassen; den deskriptiven Begriff "Sequenz" durch "Syntagma" zu ersetzen ist dagegen verfehlt..."<sup>4</sup>

Daß gelegentlich "Segment" anstelle von Sequenz verwendet wird, sei zwar der Vollständigkeit halber erwähnt, aber im folgenden steht Sequenz für die Vielzahl von Einstellungen (mindestens zwei), die einen gedanklichen und/oder formalen Kontext bilden. Damit ist die zentrale Kategorie Sequenz die größte filmspezifische Einheit der Montage-Konstruktion. Der Umgang mit den damit verbundenen logischen und praktischen Aufnahme-Problemen und schnitt-technischen Schwierigkeiten mußte von den Filmemachern aber erst gemeistert werden.

## Die Evolution der Montage im Zeitraffer

Ähnlich der natürlichen Evolution, der Entwicklung von einfachen zu komplexeren Organismen, kann man in der Kinematographie kleine Schritte und größere Sprünge in der Entwicklung von einfachen zu komplexeren Montageformen vorfinden. Obwohl der Film gerade erst hundert Jahre alt wird, gewinnt man auch hier durch Beobachtung der Anfänge Auskunft darüber, warum Filme heute so aussehen, wie wir es gewohnt sind. Und wie in der Evolution, bleiben auch die Aussagen über das Urkino vorläufig, bis man

---

4 Karl-Dietmar Möller-Naß: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster 1986, S. 174f.

wieder ein *missing link*, eine Büchse mit einem Filmstreifen entdeckt, der Aussagen über: "Wie alles anfang" in neuem Licht erscheinen läßt. Daher werden hier hauptsächlich die Etappen geschildert, in denen sich eine Entwicklung etablierte, und es wird nicht versucht, die allerersten Vorkommnisse dieser oder jener Montageweise auf das Jahr genau festzulegen.

1893 ließ sich Edison den handgetriebenen *Kinetoscope*, einen Münzfilmkasten, patentieren. Die Filmschleifen (Rollfilm von Eastman) waren bis zu einer Minute lang (25-50 *feet*) und wurden ab 1894 am Broadway und in allen großen amerikanischen Städten in sogenannten *parlours* oder *peep shows* gezeigt. Die Vorführräume, in denen jeder einzeln an seinem Guckkasten kurbelte, wurden auch *penny arcades* genannt. Zu Beginn des Films und seines Schnitts wurden nur Anfang und Ende der Einstellung beschnitten, damit der Filmstreifen besser als Schleife zusammengeklebt werden konnte oder besser in ein Vorführgerät paßte. Damals war jede Einstellung eine in sich ungeschnittene Szene, die Filme waren sogenannte *single-shot scenes*. Die ersten Filmvorführungen im Jahr 1895, von den Gebrüdern Skladanowsky mit dem *Bioscope* in Berlin und den Gebrüdern Lumière mit dem *Cinématographe* in Paris, zeigten verschiedene solcher Szenen, die aus jeweils einer Einstellung bestanden, projiziert auf eine Leinwand. Das Filmprogramm seinerseits war damals wiederum Teil eines Varieté oder Vaudeville-Programmes und wurde daher von einem größeren zahlenden Publikum wahrgenommen, als es beim Kinetoscope möglich war. Edison zog daher 1896 mit dem Projektionspatent *Vitascope* für die öffentliche Filmvorführung vor größerem Publikum nach.

Daß ein Filmstreifen mehr als eine Einstellung enthalten konnte, "erfuhr" der französische Illusionist und Filmkünstler George Méliès 1896 durch einen Zufall. Bei einer Aufnahme verfang sich der Film in der Kamera, und Méliès konnte am Place de l'Opéra erst mit einminütiger Verzögerung weiterkurbeln: "Während dieser Minute hatten sich natürlich die Passanten, Omnibusse, Wagen von der Stelle bewegt. Als ich den Streifen, den ich dort, wo er gerissen war, wieder zusammengefügt hatte, projizierte, sah ich plötzlich, daß aus dem Omnibus Madeleine-Bastille ein Leichenwagen und aus Männern Frauen geworden waren."<sup>5</sup>

---

5 Zit. nach Jürgen Ebert: Montage Editing Schnitt. In: *Filmkritik* Nr. 276, Dezember 1979, S. 558.

Damit wurde erstmals das Prinzip sichtbar, Einstellungen, die Verschiedenes zeigen, zeitlich nahtlos hintereinander und räumlich identisch aufeinander zu projizieren. Der erste Filmstreifen von Méliès, der zwei verschiedene Einstellungen hintereinander zeigte, verdankte dies also nicht einem Schnitt, sondern zufällig dem, was man später einen "Stopptrick" nannte und von Méliès dann auch häufig verwendet wurde. Mit diesem ältesten Kameratricks konnte man durch Anhalten der Kamera Gegenstände und Menschen verschwinden lassen oder austauschen. Méliès frühe Filme standen ansonsten in der Theatertradition, waren genaugenommen eigentlich *multiple-scenefilms*, Filme, bestehend aus *single-shot scenes*, die Reihungen von in sich ungeschnittenen Szenen zeigten. Die Übergänge in den französischen und amerikanischen Filmen dieser Art waren oft schon Überblendungen oder Irisblenden, um "harte" Schnitte zu vermeiden.

Ein anderer Impuls für Montage und Schnitt kam von den Kameramännern, die Aktualitäten aufnahmen, deren Abläufe meist nicht so genau voraussehbar waren wie beim Theaterspiel. Sie "schnitten" sozusagen in der Kamera, indem sie die Kamera immer wieder neu aufbauten, um einem Ereignis logisch zu folgen, oder sie kurbelten erst weiter, nachdem sie einen näheren oder interessanteren Kamerastandpunkt gefunden hatten. Damit kamen, immer noch ohne Schnitt, die ersten verschiedenen Einstellungen auf einen Filmstreifen. Das geschah zwischen 1897 und 1900 bei Ereignissen wie *QUFEN VICTORIA'S DIAMOND JUBILEE* (GB 1897) und *DEWSBURY FIRE BRIGADE* (GB ca. 1900). Mit dieser Art von Aufmerksamkeitsvertellung und -fokussierung folgte man erst später auf dem set oder im Studio dem Spiel der Schauspieler.<sup>6</sup>

So entwickelte sich der Film, der eine Kunst in der Zeit ist, wie z. B. Theater und Tanz, zu einer neuen, über die Zeit hinweg manipulierbaren Kunst: Da die Filmzeit über zwei aneinandermontierte Einstellungen hinweg nicht mehr mit der Realzeit der beiden Einzeleinstellungen identisch sein mußte, eröffneten sich neue gestalterische Möglichkeiten: Man konnte nun ein Ereignis aus seiner Dauer und Chronologie lösen. Der Schnitt und die Montage begannen nach und nach Einstellungen zu unterbrechen, abzuwechseln, gegenüberzustellen und neu anzuordnen.

---

<sup>6</sup> Vgl. Stephen Bottomore: *Shots in the Dark. The Real Origins of Filmmaking*. Sight & Sound - International Film Quarterly, British Film Institute London, Summer 1988, Volume 57, No. 3.



Filmschnitt in den 20er Jahren ...



... in den 90er Jahren

Die Fortschritte in der Montagetechnik standen jedoch nicht für sich, sondern hingen eng mit den anderen Entwicklungsschritten und qualitativen Sprüngen der ästhetischen, technischen und ökonomischen Entwicklung des Films zusammen. Die Entwicklung ging von einfachen Bewegungsabbildungen, *living pictures*, über zu abwechslungsreichen Geschichten und Ereignissen, weil das Publikum nach immer neueren Sehweisen und Geschichten verlangte. Hatte um 1900 der Anteil der zuvor erwähnten dokumentarischen Filme noch 87% betragen, war er 1904 bereits halbiert, und um 1908 standen nur noch 4% dokumentarischen Filmen 96% fiktionale Filme gegenüber.<sup>7</sup>

In der sogenannten primitiven Periode (1894-1908) entwickelte sich der Film vom anfänglich eingliedrigem, ca. einminütigen Filmstreifen weiter zum mehrgliedrig montierten Streifen von 4-6 Minuten Länge um die Jahrhundertwende und wurde ab 1905 zum ca. 13-16minütigen Einakter oder "*one-reeler*" (dt. "Einspuler").

Ab 1905 bekam der Film in Amerika auch sein eigenes Haus, das Nickelodeon, wie dort die Vorläufer der heutigen Kinos hießen. Ab 1906 wurde die Filmproduktion arbeitsteiliger, und Kameramänner, die bis dahin hauptsächlich auch die Regie geführt hatten, gaben diese ab an Regisseure, die oft aus dem Theater kamen. Einer davon war David Wark Griffith, der in Amerika die Filmmontage vorantrieb wie kein anderer.

Die "Erfindung" des Starsystems passierte 1910. Ab da wurden die Filmschauspieler in Amerika mit Namen genannt. Das Starsystem mit seinem Identifikationsangebot brachte die Kamera dazu, sich mit den Augen der Helden im Raum zu bewegen und sich in die

<sup>7</sup> Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988, S. 25.



Handlung "einzumischen". Die Einstellungen zeigten nicht mehr ausschließlich die Beobachterposition eines Theaterzuschauers, sondern auch die der Filmhelden. Dadurch veränderten sich Einstellungsgrößen, Kamerapositionen und -winkel, die Filme wurden dementsprechend komplexer montiert.

Zwischen 1909 und 1914 etablierten sich dann die Traumfabriken, in denen von der manufakturrellen Arbeit zur industriellen Fertigung der Ware "Film" übergegangen wurde. Normen, Standards, Arbeitsteilung, Hierarchie und Zentralisierung setzten sich damit auch in der Filmbranche durch. Nach 1911 wurden aus den "Einspulern", die zwischen 15 und 30 Einstellungen hatten, "Mehrspuler", weil die Geschichten oft nicht mehr auf eine Spule paßten, und das Publikum sich über das bisweilen abrupte Ende vieler Filme beklagte. Zu dieser Zeit bildete sich der Beruf des *filmeditors* heraus. Das Aufkommen des über einstündigen, "abendfüllenden" Spielfilms ab 1913 setzte dann eine Film- und Erzähllänge von 5 und mehr Rollen als Norm.

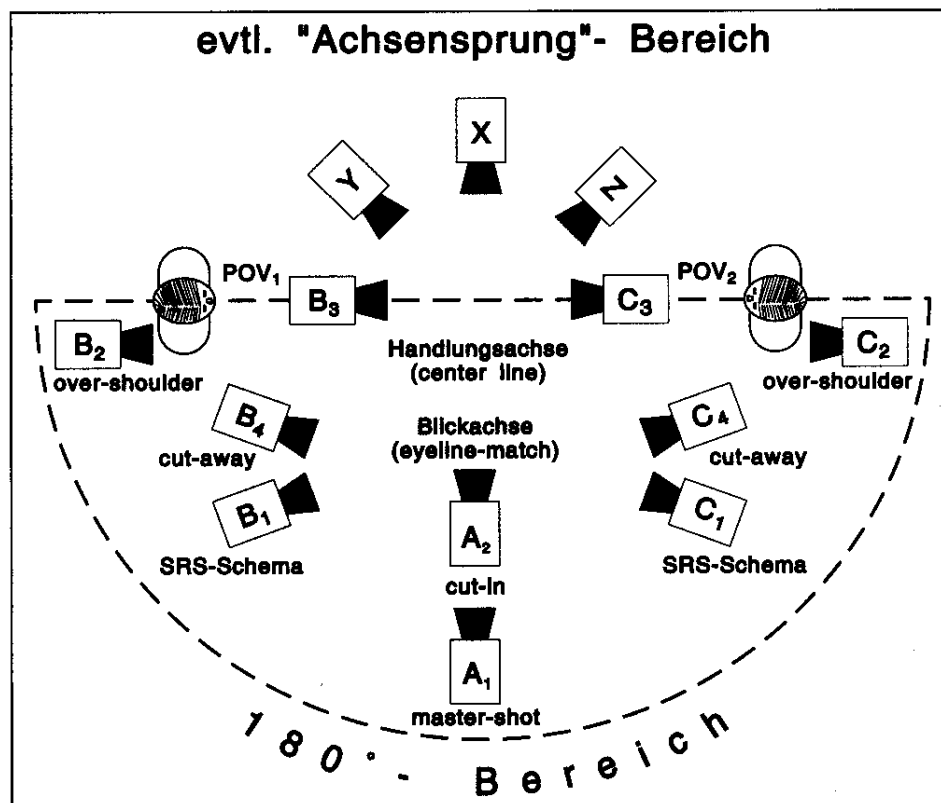
Ab 1914 gewann daher auch, neben der Regie, der Produzent an Bedeutung. Sein Interesse führte zum *breakdown*, der Gliederung des Drehbuches nach ökonomischen Gesichtspunkten: Zum Beispiel wurden alle Innendrehes oder Außendrehes, die zu einem set gehören, aus der Chronologie der späteren Filmerzählung herausgenommen und hintereinander abgedreht. Ort, Zeit und Handlung wurden zusätzlich von Kamera und Regie auch nach ästhetischen Gesichtspunkten durch die *Auflösung in takes am set* fragmentiert und mußten nun am Schneidetisch wieder zusammengesetzt werden.

Um nun bei der Fragmentierung der Einzeleinstellungen die Handlungskontinuität der filmischen Erzählung und die Orientierung in Raum und Zeit beizubehalten, setzte sich ab 1917 durch, was später als das 180-Grad-Prinzip bezeichnet wurde.

## **Das 180-Grad-Prinzip**

Verfolgt man die Entwicklung von Aufnahme und Schnitt bis heute, so zeigt sich, daß sich die unterschiedlichsten Kamerapositionen und Schnittkonventionen nach diesem Prinzip richten. Das 180-Grad-Prinzip - auch (Handlungs-) Achsenschema genannt - besagt, daß

der Zuschauer auf einer Seite der Handlung bleibt, ähnlich wie beim Proszenium im Theater. Die Handlungsachse, *center line*, wird zum imaginären Vektor der Handlungsbewegung, der Anordnung der Darsteller und der Blickrichtung der Szene. Das folgende Schema verdeutlicht mögliche Zuordnungen.<sup>8</sup>



Alles, was im ABC-Bereich liegt, dient zur Orientierung im Handlungsgeschehen, alles im XYZ-Bereich schafft einen "Achsenprung" und damit Desorientierung beim Zuschauer. Es sei denn, daß zwischen dem Umschnitt von dem einen zum anderen Bereich die Kamera selbst auf der Handlungsachse positioniert war (B<sub>3</sub> oder C<sub>3</sub>) und so den Übergang vom ABC- zum XYZ-Bereich motiviert. Der Schnitt hat nun innerhalb der verschiedenen aufgelösten Einstellungen der aufgenommenen Szene zu vermitteln, um eine Sequenz sinnvoll zu montieren. Diese Art der aus Mehrfacheinstellungen montierten Sequenz wird als *multiple-shot scene* bezeichnet und ist nicht mit den frühen *multiple-scene films* zu verwechseln, in denen jede Szene einer Einstellung entsprach.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch: David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1988 (1985), S.56.

Die Einstellung  $A_1$  entspricht der Aufnahme eines szenischen Tableaus, gewöhnlich von der Kamera mit einem Normalobjektiv gedreht, ca. 4 1/2 Meter (15 feet) zentralperspektivisch von der Aktion entfernt. Zum Teil wird so eine Aufnahme *master-shot* genannt, auch *cover-shot*, wenn sie das Handlungsgeschehen visuell abdeckt, eine Totale, wenn sie dieser Einstellungsgröße entspricht und schließlich auch *establishing-shot*, wenn diese Aufnahmeart am Anfang einer Sequenz steht.  $A_1$  war die gängigste Form in der "primitiven Periode" der Kinematographie, der Zeit der *single-shot films* und *multiple-scene films*.

Bei  $A_2$  nähert sich die Kamera der Handlung. Der Schnitt von Kamera  $A_1$  auf  $A_2$  entspricht einem *cut-in*, zum Beispiel vom *establishing-shot* hinein in das Geschehen, von einer Totalen auf eine Amerikanische Einstellung oder von einer Halbnahen auf eine Nahe oder Großaufnahme. Von dem *cut-in* kann nun auch wiederum zurückgeschnitten werden: *cut-back* von  $A_2$  auf  $A_1$ .

Auch dies mußte erst einmal gemeistert werden. Selbst das Genie Griffith drehte noch 1916, bei seiner Großproduktion INTOLERANCE, die *cut-ins* auf dem *set* nicht gleich mit, sondern teilweise erst, nachdem er sich die *cover-* oder *master-shots* angesehen hatte.

Das Schuß/Gegenschuß-Prinzip, *shot/reverse-shot* (SRS), bezieht sich auf den Wechsel zwischen Kamera  $B_1$  und  $C_1$ , wobei sich typischerweise die Protagonisten ansehen. Das SRS-Prinzip begann sich zwischen 1911 und 1914 auszudifferenzieren. 1915 wurde diese Schnitt- und Sehgewohnheit schon parodiert: In YE GODS! WHAT A CAST! spielt der Hauptdarsteller sechs verschiedene Rollen, wobei er sich mit SRS selbst anschaut und mit sich Konversation treibt. Insgesamt gibt es dabei 103 Schnitte, die auf dieser Art von Kontinuität und Blickanschluß aufbauen. Diese bipolare Wahrnehmungsorganisation des SRS-Musters verlangt, neben der Berücksichtigung der Handlungsachse, auch präzise Einhaltung der Blickachse, *eyeline-match*, andernfalls schauen die Protagonisten aneinander vorbei. Man muß daher beim "Achsensprung" den Sprung über die Handlungsachse vom Sprung über die Blickachse unterscheiden. Beim Sprung über die Blickachse stimmen zwar die Kamerapositionen im ABC-Bereich, nur geht der Blick der Protagonisten aneinander vorbei. Cutter haben das oft durch einen Zwischenschnitt auf etwas anderes oder gar durch seitenverkehrtes Umkopieren des falschen Gegenschusses

"repariert". Mit diesen *cheat-cuts* werden bis heute noch nachträgliche Lösungen versucht.

Dem SRS-Schema kann auch das Verhältnis *shot/reaction-shot* zugeordnet werden, wobei z. B. von Kamera B, auf C, und wieder zurück auf B, geschnitten wird. So werden, ähnlich wie beim Ping-Pong, Aktion und Reaktion deutlich gemacht. Der Schußwechsel im *showdown*, dem Höhepunkt im Western-Genre, wird meistens nach dem Schuß/Gegenschuß-Verfahren geschnitten.

Nimmt die Kamera genau die Position eines der Protagonisten ein und zeigt uns einen Ausschnitt des Geschehens aus dessen Blick, wie bei Kameraposition B3 und C3, spricht man vom *point of view-shot*, abgekürzt POV, der wiederum in das SRS-Schema paßt.

Der *over-shoulder-shot* B<sub>2</sub> und C<sub>2</sub> innerhalb des SRS etablierte sich erst mit dem Tonfilm ab 1930, da man als *reaction-shot* nun auch denjenigen zeigen konnte, der nicht sprach, weil man denjenigen hören konnte, über dessen Schulter man dabei schaute. Der Film TOTE TRAGEN KEINE KAROS (USA 1981) von Carl Reiner zeigt viele SRS-Sequenzen, in denen Steve Martin als Detektiv in *over-shoulder-shots* mit schon verblichenen Stars aus alten Filmen dialogisiert. Der Film "zitiert" Dialogsequenzen aus etwa 25 alten Hollywoodfilmen, in die nachgedrehtes Material geschickt einmontiert wurde, so daß der Eindruck entsteht, Martin hätte direkten Kontakt mit den Verblichenen. Ähnlich wie beim zuvor erwähnten YE GODS! WHAT A CAST! werden also auch hier Dialoge mittels SRS "simuliert".

Ist der *reverse-cut* durch einen Blick eingeleitet, der nach außerhalb des Aktionsradius des 180-Grad-Schemas verweist, wie bei den Kamerapositionen B<sub>4</sub> und C<sub>4</sub>, liegt ein sogenannter *cut-away* vor, der nicht die "Tabulinie" der Handlungsachse verletzt, weil er durch den Blick motiviert ist. Einer der Protagonisten hört zum Beispiel, während er im Dialog mit dem Partner ist, ein Geräusch. Sein Blick geht dann am Partner vorbei, und wir sehen im Gegenschuß die Ursache des Geräuschs, die außerhalb des bisherigen szenisch gezeigten Aktionsradius liegt und mit dem *cut-away* einen neuen Raum eröffnet.

Das Schema macht deutlich, wie analytisch gedacht, gedreht und geschnitten werden muß, um keine Konfusion beim Filmbetrachter zu provozieren. Deshalb spricht man beim Schnitt innerhalb des 180-Grad-Schemas auch vom *analytical editing*, das im Keim mit der

Schnittfolge *establishing-Shot*, *cut-in* und *re-establishing-shot (cut-back)* um 1910 entstand. Das 180-Grad-Prinzip sorgt bis heute für Kontinuität der Handlung innerhalb des szenischen Raumes, innerhalb der *multiple-shot scene*. *Multiple-space-scenes* verlangen nach einer anderen Art von Kontinuität, die bei der Montage berücksichtigt werden muß.

## Das Konzept "Kontinuität"

Der Begriff "continuity", mit der Bedeutung einer visuell ungebrochenen, filmisch kohärenten Erzählweise, tauchte in der Sprache der angelsächsischen Filmemacher etwa ab 1910 auf. Die Kontinuität bezog sich dabei sowohl auf die innersequentielle Kontinuität einer aufgelösten Szene im gleichen Raum, zum Beispiel nach dem 180-Grad-Prinzip, als auch auf die transequentielle Kontinuität einer Handlung über mehrere verschiedene Räume und Orte hinweg. Auch wenn kausal-lineare Handlungsverläufe klar waren, mußte man erst einmal lernen, die Aufmerksamkeit und raum-zeitliche Orientierung des Zuschauers über die verschiedenen Räumlichkeiten und Zeitabschnitte der Handlung hinweg zielgerichtet zu lenken. Das Problem bestand darin, eine Bewegung der Einstellung von Ort A zur Einstellung an Ort B weiterzuführen. Das war der Beginn des *continuity systems*.<sup>9</sup>

Die Kontinuität einer Bewegungsrichtung über mehrere Sequenzen hinweg lief nach einem einfachen Prinzip: Wenn einer in der einen Einstellung in der Richtung links-rechts läuft, muß er diese Bewegungsrichtung in der nächsten Einstellung fortsetzen. Läuft er rechts aus der Einstellung A hinaus, muß er nach dem Schnitt bei Einstellung B links wieder hereinkommen, sofern es nicht ein Motiv für einen Richtungswechsel gibt.

Auf die Kontinuität mußte man aber nicht nur wegen der Orientierung der Zuschauer achten, sondern auch aus praktischen und ökonomischen Gründen, denn die Kontinuität mußte ab 1910 vom Skript her für die Produktion planbar gemacht werden, da diese ab ca. 1910 wiederum Richtlinien für die Dreharbeiten festlegte. Zum Beispiel, wie schon zuvor als *breakdown* erwähnt, alle Innendreh und Außendreh in einer für die Produktion effizienten und ökonomischen Reihenfolge, die nicht dem späteren Handlungsverlauf im

---

<sup>9</sup> Vgl. Bordwell et al. a. a. O., S. 194f.

Film entsprechen mußte. Auch das Drehen mit verschiedenen Kameras, etwa bei einer Actionszene, hatte die Achsenproblematik und das Kontinuitätskonzept zu berücksichtigen. Es ging vor allem darum, "flüssig" zu erzählen und ohne abrupte Sprünge filmische Raumanordnungen und Zeitverläufe zu konstruieren. Doch bis die Schnitte richtig "weich", "smooth", und zu einem Markenzeichen des "Classical Hollywood" wurden, dauerte es noch zwei, drei Jahrzehnte, weil die Schnitt-Technologien (Moviola, Schneidetische ... ) erst entwickelt werden mußten. Das *continuity-script* entstand parallel zum Cutterberuf um 1911. Das *script-girl* und der *continuity-clerk*, die Kontinuität und Anschluß notierten und überprüften, bildeten sich zwischen 1917 und 1920 als Beruf heraus. Um diese Zeit begann man auch die Szenen mit verschiedenen Kamerawinkeln aufzunehmen, und das SRS-Schema wurde zur Konvention.<sup>10</sup>

Die Kontinuität im Schnitt bedarf der Überlappung beim Drehen. Klassisches Beispiel für einen Schnitt in der Bewegung: Ein Mann richtet sich von seinem Sessel in einer Halbtotale (E<sub>1</sub>) auf und kommt in einer Nahen (E<sub>2</sub>) zum Stehen. In der halbtotale Einstellung E<sub>1</sub> wird die ganze Bewegung aufgenommen, und bei der Wiederholung in der nahen Einstellung E<sub>2</sub>, mit anderer Brennweite und/oder anderem Kamerawinkel, wird das ganze Aufstehen noch einmal gedreht, um anschaulich umschneiden zu können.

Auch dies mußte von Filmemachern und Zuschauern erst gelernt werden. Edwin S. Porter zeigte 1903 in dem Film *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* einen Teil der Handlung zweimal: Ein Feuerwehrwagen rückt aus, um eine Mutter mit Kind aus einem brennenden Haus zu retten. Dabei wird die Rettung in letzter Minute, einmal von innen, aus der Sicht der gefährdeten Mutter, und einmal von außen, aus der Sicht der Feuerwehrleute gezeigt. "Also wird die Kontinuität einer gleichzeitig ablaufenden Handlung in zwei nichtkontinuierliche Blöcke oder Sequenzen aufgeteilt, die aber durchaus Gleichzeitigkeit meinen!"<sup>11</sup> Der Film wurde übrigens 1910 entsprechend den geänderten Sehgewohnheiten umgeschnitten, d. h. es wurde innerhalb der Kontinuität zwischen Innen und Außen hin- und hergeschnitten (*cross-cutting*).

Bei der Kontinuität von Bewegungsabläufen über verschiedene Sequenzen und Orte hinweg werden daher gerne am Ende einer Sequenz Aktionen gestartet, die sich in der

---

<sup>10</sup> Vgl. Bordwell et al. a. a. O., S. 194-209.

<sup>11</sup> Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988, S. 20 f.

nächsten Sequenz fortsetzen. Das reicht vom Türen Auf- und Zumachen über Autofahrten bis hin zu Verfolgungsjagden und Actionsequenzen. Die eine Sequenz gibt sozusagen die "Stafette" an die nächste weiter oder "echo" in sie hinein, so daß Anschlüsse wie beim Dominospiel logisch aneinanderpassen. Die Zuschauer sollen dabei in das Geschehen gleichsam eintauchen und nicht durch harte Schnitte herausgerissen werden. Der amerikanische Trend hatte ein harmonisches Ganzes der Filmerzählung als Ziel, das man durch den sanft geführten Blick des Zuschauers über Schnitte hinweg erreichen wollte. Ganz anders als beispielsweise das "Russenkino" des frühen Eisenstein, der erklärtermaßen auf Konflikt, Kollision aus war (s. Oksana Bulgakowa: *Montagebilder bei Sergej Eisenstein*, in diesem Buch S. 49 ff.).

## Kuleschows Experimente

Lew Kuleschow war der erste, der systematisch filmische Experimente zur Montage versuchte. Sie sollen hier erwähnt werden, weil im experimentellen Teil dieses Bandes darauf aufgebaut wird (s. Hans Beller: *Montage-Experimente ...* und Hans J. Wulff : *Der Plan macht's*, in diesem Buch S. 157 ff. bzw. 178 ff.).

Zur Person: Lew Wladimirowitsch Kuleschow wurde 1899 in Tambow, südöstlich von Moskau geboren, zog mit zehn Jahren nach Moskau, wo er auch 1970 71jährig verstarb. Er begann als Kunstmaler und arbeitete dann als Filmbildner und Assistent bei Jewgenij Bauer. Ab 1917 führte er Regie und arbeitete zwischen 1918 und 1919 als Kameramann bei der Roten Armee. 1920 begann Kuleschow an der 1919 gegründeten Filmhochschule in Moskau, der ersten der Welt, mit einer eigenen Klasse in workshops zu lehren. Zum inneren Kreis der Klasse gehörte z. B. Pudowkin, zum äußeren Kreis der fakultativen Zuhörer aus Bereichen wie Theater und Literatur zählte u. a. Eisenstein. Kuleschow glaubte, daß man mit wissenschaftlichem Kalkül auch die künstlerische Kreativität des Filmemachens lenken könne.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Vance Kepley, Jr.: The Kuleshov Workshop. In: *Iris, A Journal of Theory on Image and Sound. 'The Kuleshov Effect.'* Vol. 4, Nr. 1, Sommaire 1986, s. S. 6 f.

Zwei Grundannahmen Kuleschows führten zu seinen Experimenten. Einmal sah Kuleschow im Filmdarsteller keinen Schauspieler, sondern ein organisches "Filmmodell", das durch spezielles Training von Emotion und Motorik als "vollkommen technisches Werk" funktioniert. Der zweite Grundgedanke bezog sich direkt auf die Montage: "Das Wesen des Films muß nicht innerhalb der Grenzen des gefilmten Fragments gesucht werden, sondern in der Verkettung dieser Fragmente."<sup>13</sup>) Kuleschow ging 1928 sogar so weit zu sagen, daß „...es nicht so wichtig war, wie die Einstellungen *aufgenommen* wurden, sondern wie die Einstellungen *geschnitten* wurden.“<sup>14</sup>

Die Montage-Experimente auf dem leicht entzündlichen Nitrofilm sind der historischen Forschung nicht mehr zugänglich, weil sie wahrscheinlich während des Zweiten Weltkrieges verbrannten, jedenfalls sind sie verschollen. Die mündliche Überlieferung der Experimente führte zu den unterschiedlichsten Vorstellungen davon, so daß der Meister selbst daran fast irre wurde: "Filmhistoriker und Memoireschreiber haben die Daten so vermischt, daß es manchmal schlichtweg unvorstellbar ist, daraus schlau zu werden. Manchmal kommen mir Zweifel, wer ich wirklich war oder bin, dieser Lew Kuleshov..." schrieb er 1966 in einem Brief.<sup>15</sup>

Um bei den Schwierigkeiten der Quellenforschung zum experimentellen Programm Kuleschows nicht zu sehr ins Spekulieren zu verfallen, halten sich die folgenden Angaben an Kuleschows eigene Aussagen.

## **Zum Experiment „Schöpferische Geographie“**

"Khoklova und Obolensky haben mitgespielt, und sie wurden auf folgende Weise gefilmt: Khoklova geht an der Petrowka in der Nähe des Warenhauses Mostorg; Obolensky geht, drei Werst entfernt, auf dem Deich der Moskwa. Sie entdecken sich, lächeln und setzen

---

13 Vgl. Matthias Rüttimann: Thema - Retrospektive Lew Kuleschow. *Ein „Amerikaner“ in Moskau*. In: Zoom. 42. Jahrgang, 18./19. September '90.

14 Vgl. Ronald Levaco (Hrsg.): *Kuleshov on Film - Writings by Lew Kuleshov*. Berkeley, Los Angeles, London 1974, S. 48. (Übers. HB)

15 Vgl. Steven P. Hill: *Kuleshov Prophet without honour?* In: *Filmculture* Nr. 44, Spring 67. An Hill war der Brief gerichtet. Hill hat diesen Brief in *Filmculture* zusammen mit einem „Bio-Interview“ veröffentlicht, das er mit Kuleschow am 25., 26. und 29. Juli 1965 in Moskau geführt hatte. (Übers. HB)



sich in rasche Bewegung, um sich zu treffen. Ihre Begegnung wird auf dem Boulevard Prechetensky aufgenommen, der sich in einem ganz anderen Stadtteil Moskaus befindet. Sie geben sich dann die Hand vor dem Denkmal Gogols (4. Ort). Dabei richten sie ihre Blicke auf etwas, das sich außerhalb der Leinwand befindet. Und hier wird im Schnitt eine Aufnahme aus einem amerikanischen Film eingefügt - das Weiße Haus in Washington ... Hierbei haben wir keinen Trick angewandt, keine doppelte Belichtungszeit; diese Wirkung wurde lediglich durch die Zusammenstellung des Rohmaterials und durch kinematographische Methoden erzielt ... In dem ersten Experiment hatten wir willkürlich eine eigene Geographie geschaffen, die Schauplatz einer einzigen fortlaufenden Handlung war."<sup>16</sup>

### **Zum Experiment "Die ideale Frau"**

Im ersten Experiment hatten wir willkürlich unsere eigene Geographie geschaffen, in der sich ein einzelner Handlungsverlauf abspielte. Im zweiten Experiment hielten wir sowohl einen einzigen Hintergrund, als auch eine einzige Handlung aufrecht, aber nun, indem wir die Personen selbst neu zusammensetzten. Ich filmte ein Mädchen, das vor seinem Spiegel sitzt, Augen und Wimpern anmalt, sich die Lippen schminkt und die Schuhe zubindet. Allein durch das Mittel der Montage zeigten wir ein lebendiges Mädchen, das es aber in Wirklichkeit gar nicht gibt, weil wir die Lippen der einen Frau, die Beine einer anderen, den Rücken einer dritten und die Augen einer vierten gefilmt hatten. Wir verbanden diese Einstellungen, indem wir ein bestimmtes Verhältnis zwischen ihnen festhielten, und wir verschafften uns eine völlig neue Person, indem wir nichts anderes taten, als völlig authentisches Material zu benutzen. Dieses Beispiel verdeutlichte, daß die ganze Kraft der kinematographischen Wirkung in der Montage liegt. Nirgendwo anders kann man mit dem bloßen Rohmaterial solche völlig unerwarteten und scheinbar unglaublichen Dinge erreichen. Das ist in jeder anderen Form des Schauspiels als der des

---

<sup>16</sup> Zit. nach Walter Dadek: *Das Filmmmedium. Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie*. München, Basel 1968, S. 148. Diese Textstelle ist eine Übersetzung aus dem Buch von Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London, Boston, Sydney 1983 (1960), S. 164.

Kinos unmöglich, wobei das Ergebnis nicht durch Tricks, sondern allein durch die Organisation des Filmmaterials gewonnen wird..."<sup>17</sup>

## Zum "Kuleschow-Effekt "

"Dieses Experiment sah folgendermaßen aus: Aus alten Filmen nahm ich Einstellungen mit dem Schauspieler Mosschuchin und fügte sie mit verschiedenen anderen Einstellungen zusammen. Zuerst ließ ich Mosschuchin scheinbar im Gefängnis sitzen, dann erfreute er sich an der Sonne, der Landschaft und der wiedergewonnenen Freiheit. In einer anderen Kombination ließ ich Mosschuchin in der gleichen Haltung dasitzen, mit dem gleichen Gesichtsausdruck, und eine halbnackte Frau ansehen. In einer anderen Kombination sah er einen Kindersarg an - oh, ich weiß nicht mehr - es gab viele verschiedene Kombinationen ... Und das ist das Experiment, das als ‚Kuleschow-Effekt‘ bekannt geworden ist."<sup>18</sup>

Schließlich noch Kuleschow zu einem *vierten Experiment*:

"Wir hatten eine Meinungsverschiedenheit darüber, wie eng die psychologische Darstellungsweise eines Schauspielers mit der Montage verknüpft ist. Einige sagten, daß diese (die Darstellungsweise, HB) nicht durch die Montage zu ändern sei. Zu einem bedeutenden Filmschauspieler, der diese Ansicht hatte, sagten wir: ‚Stellen Sie sich diese Szene vor: einem Mann, der im Gefängnis am Verhungern ist, wird eine Schüssel Suppe gebracht; er ist überglücklich und verschlingt die Suppe gierig. Eine andere Szene: der Gefangene ist nun satt, aber er sehnt sich nach der Freiheit, nach den Vögeln, der Sonne,

---

17 Zit. nach Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London, Boston, Sydney 1983 (1960), S. 164 f. (Übers. HB)

18 Zit. nach Steven P. Hill a. a. O., S. 8 (Übers. HB). Um dieses Experiment ranken sich bereits "literarische Legenden" (Dadek). Die Angaben von Kuleschow sind widersprüchlich. In dem Interview mit Hill datiert er das Experiment auf 1917/18. Aber Hill vermerkt dazu: „... das kann zu früh sein, denn Kuleschow datiert es (das Experiment, H. B.) auf das Frühjahr 1920.“ Bei Leyda dagegen steht (a. a. O., S. 165), daß Kuleschow die Experimente auf Januar 1923 datiert. Dem widerspricht, daß sie 1922 in der Zeitschrift *Kino-Phot* Nr. 3 von Kuleschow besprochen wurden. Die verwirrenden Daten haben vielleicht mit der Umstellung vom martianischen auf den julianischen Kalender nach der Russischen Revolution zu tun, der die Betroffenen die Jahre 1918-1923 retrospektiv schwer fixieren läßt.

nach Häusern und Wolken; die Tür wird geöffnet; in der Freiheit sieht er nun all das, wovon er geträumt hatte.' Wir fragten den Schauspieler: ‚Wird im Film das Gesicht, das auf die Suppe reagiert und jenes beim Anblick der Sonne, dasselbe sein oder nicht?'

Er antwortete beleidigt: ‚Sie werden natürlich verschieden sein, denn niemand wird bei Suppe und Freiheit auf die gleiche Weise reagieren.' Dann filmten wir diese beiden Einstellungen und - gleichgültig wie oft ich sie umstellte oder wie viele Leute sie betrachteten - niemand konnte irgendeinen Unterschied im Gesicht des Schauspielers entdecken, obwohl er die beiden Reaktionen völlig verschieden gespielt hatte. Die Darstellung des Schauspielers erreicht den Betrachter so, wie der, der den Film montiert, es verlangt, weil der Betrachter selbst die aufeinanderfolgenden Einstellungen ergänzt und in ihnen das sieht, was ihm durch die Montage suggeriert worden ist."<sup>19</sup>

An Kuleschows Versuche knüpfen die verschiedensten Experimente an, die hier in späteren Kapiteln vorgestellt werden.

## Montagemuster und Klassifikationsversuche

Einige Montagemuster wurden zuvor schon bei der Evolution der Montage erwähnt: *cut-in*, *cut-back*, *cut-away*, *shot/reverse-shot* ... (vgl. S. 16 ff.) Diese Begriffe sind nicht abstrakt, sondern der konkreten angelsächsischen Berufssprache aus dem Schneiderraum entlehnt und beziehen sich meist auf die überschaubare Folge von ein bis zwei Schnitten innerhalb der Sequenz. Nun gibt es auch transsequentielle Muster, wie das *cross-cutting*, das eine bestimmte strukturelle Anordnung von Sequenzen meint.

### Cross-cutting

Durch das *cross-cutting* wird dem Bedürfnis nach Abwechslung und Wiederholung gleichermaßen entsprochen. Die abstrahierte Grundstruktur dieses "kreuzweisen" Hin- und Herschneidens kann mit der Folge  $A_1/B_1/A_2/B_2/A_3/B_3 \dots A_n/B_n$  beschrieben werden. Im

---

<sup>19</sup> Zit. nach Leyda a. a. O., S. 165. (Übers. HB)

zuvor erwähnten Beispiel von Eisensteins OKTOBER (Vgl. S. 10) ist das Grundmuster auf Einzelbildebene aufgeführt: A der Schütze, B das Maschinengewehr...

Doch das eigentliche *cross-cutting*, zum Beispiel bei einer "Rettung in letzter Minute" oder einer Verfolgungsjagd, wurde insbesondere von D. W. Griffith weiterentwickelt und vervollkommen. Die bekanntesten, überlieferten frühen Filme von Griffith mit diesem Montagemuster sind THE LONELY VILLA (1909) und THE LONDALE OPERATOR (1911). In beiden gibt es einen Überfall durch Banditen, Frauen, die dadurch in Bedrängnis geraten, Hilfe, die von außen naht und ein Happy-End. Hin- und hergeschnitten wird jeweils zwischen den Frauen in Bedrängnis bzw. den Banditen an Ort A und den Männern, die zu Hilfe eilen von Ort B. Die Er-Lösung passiert dann in letzter Minute durch die Männer, die Ort A erreichen und die Banditen überwältigen.

Doch mit dieser chronologischen und simultanen Erzählweise ist das *cross-cutting*-Muster nicht erschöpft. *Parallelmontage* wird das alternierende Schneiden zwischen vergleichbaren Ereignissen genannt, die nicht simultan und nicht chronologisch sein müssen. Technisch gesehen liegt zwar auch hier *cross-cutting* vor, aufgrund ihrer Bedeutung wird die Parallelmontage jedoch oft nicht als Untergattung des *cross-cutting*, sondern als eigenes Montagemuster gesehen.<sup>20</sup> Bei Griffith' Film A CORNER IN WHEAT (1909) rückt er als Ursache für die Armut der Leute in einem Bäckerladen, den Luxus des reichen Weizenkönigs durch *cross-cutting* ins Bild. Dabei stehen der Kontrast und die Symbolik im Vordergrund, Simultaneität und Chronologie dagegen sind nicht zwingend durch die Handlung miteinander verbunden. Oder noch einmal Eisenstein, der in STREIK auf Griffith rekurriert: Bei der Niederschlagung des Streiks der Arbeiter durch zaristische Kavallerie unterschneidet er parallel das Abschachten eines Rindes im Schlachthof.<sup>21</sup> Auch hier findet keine chronologische, simultane Verknüpfung statt, die direkte Verbindung der beiden Handlungsstränge muß im Kopf des Zuschauers durch Ähnlichkeit und Symbolik hergestellt werden, gemäß Eisensteins These: Einstellung A und Einstellung B ergeben als Superposition C.

---

20 Z. B. bei Bordwell et al. In: *The Classical Hollywood Cinema*. a. a. O., S. 210 f.

21 Vgl. auch Karl-Dietmar Möller: *Auszüge aus einer Geschichte der Parallelmontage*. In: *Aspekte einer wirkungsbezogenen Filmdramaturgie. Die Oberhausener Filmgespräche 1980-1982*. Hrsg. von Thomas Kuchenbuch u. a., Oberhausen 1982, S. 90-103.

Francis Ford Coppola, der sich schon als 18jähriger für Eisenstein interessierte und ihn später filmisch immer wieder zitierte, unterschneidet in APOCALYPSE NOW (1976-79) der brutalen Ermordung des Colonel Kurtz (Marlon Brando) durch Captain Willard (Martin Sheen) die rituelle Schlachtung eines Wasserbüffels durch Eingeborene. Während nun bei A CORNER ... und STREIK Kontrast und Vergleich dominieren und die Simultaneität nebensächlich ist, wenn nicht sogar ganz fehlen könnte, sind bei Coppola beide Elemente vorhanden: ein mit der Ermordungsszene symbolisch vergleichbares Ereignis, das simultan zu dieser Szene abläuft und durch *cross-cutting* mit ihr verknüpft ist.

Wie sonst nur in der Literatur, ermöglicht das *cross-cutting* "Sprünge" durch Raum und Zeit. Griffith bekannte sich zu dieser literarischen Tradition: "Ich habe die Idee (des *cross-cutting* von einer Szene zu einer anderen, um die Spannung zu erhöhen) eingeführt ( ... ), aber es war keineswegs meine eigene Idee. Ich habe sie in den Werken von Dickens gefunden. Er war immer mein Lieblingsautor gewesen, und indem ich seine Werke gelesen habe, wurde ich von der Wirksamkeit dieses Verfahrens des *switching-off* überzeugt."<sup>22</sup>

Griffith übernahm das *cross-cutting* jedoch nicht nur, wie in seinen frühen Filmen, zur Dramatisierung der Handlung von Einstellungen und Sequenzen, sondern wandte das Prinzip sogar bei verschiedenen Filmen innerhalb eines Filmes an. Bei INTOLERANCE (1916) werden auf diese Weise vier Episoden ineinander verschachtelt, die verschieden lange Filme mit einer jeweils in sich geschlossenen Handlung zeigen. Die "moderne" Version spielt 1914 und war als eigenständiger Film mit dem Titel THE MOTHER AND THE LAW geplant, die mittelalterliche Version handelt von der Bartholomäusnacht 1572, die Jüdischchristliche Epoche spielt 27 nach Christi Geburt und zeigt Jesus und die Pharisäer, und im Jahre 539 vor Christi spielt schließlich die kolossale babylonische Episode. Diese Episoden werden nun nicht en bloc gezeigt, sondern alternierend in "kleinen Portionen". Dieses hyper *cross-cutting*-Verfahren für ganze Filmhandlungen hat sich nicht durchgesetzt. Laut Bordwell enthielten jedoch 1912 fast die Hälfte aller amerikanischen Filme *cross-cutting*.<sup>23</sup>

---

22 Zit. nach Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988, S. 48.

23 Vgl. Bordwell a. a. O., S. 210-212.

In den 20er Jahren wurde dieses Verfahren in Amerika seltener eingesetzt, während Eisenstein in Rußland wieder häufiger davon Gebrauch machte. Auch er verweist auf das Stimulierende der literarischen Erzähltechniken, und zwar in seinem berühmten Essay Dickens, Griffith und wir, wobei er begeistert auf die "Montagetechnik" von Oliver Twist eingeht.

Modernere Beispiele für die omnipräsente Erzählweise des *cross-cutting*: In JACK THE RIPPER - DAS UNGEHEUER VON LONDON (GB 1988, Regie: David Wickes) werden gegen Ende des Films, als sich die Aufklärung der Morde zuspitzt, fünf Kutschenfahrten mit fünf der Verdächtigen zu einem der Orte des Verbrechens unterschritten, d. h. auf A<sub>1</sub>/B<sub>1</sub>/C<sub>1</sub>/D<sub>1</sub>/E<sub>1</sub> folgt A<sub>2</sub>/B<sub>2</sub>/C<sub>2</sub> ... In dem kanadischen Film DREI ÄPFEL AM RANDE DES TRAUMES (1989), von Jacques Leduc, erinnert sich der von der Midlife-crisis geplagte Hauptdarsteller in der Rahmenhandlung eines Hallenbad-Besuches an sein bisher chaotisches Liebesleben. Seine *flash-backs* beim Auskleiden, Duschen, Schwimmen und Ankleiden sind nach dem *cross-cutting*-Prinzip assoziativ mit Formen, Geräuschen und anderen Reizen verknüpft.

Auffällig ist, daß *cross-cutting* oft in Sequenzen mit Sex und Gewalt stattfindet, wobei die darzustellenden starken Reize und Gewalttätigkeiten durch die Schnitte des Films methodisch verstärkt werden.

## Ellipsen

Auf die literarische "Montageform" wurde zuvor schon eingegangen. Der Begriff "Ellipse" stammt aus der Sprache der Rhetorik, bezieht sich auf die nicht ganz vollkommene Figur des Kreises und meint Auslassungen, die für das Verständnis einer Aussage nicht unbedingt nötig sind. Pragmatisch dramaturgisch ausgedrückt: alles Langweilige, Redundante kann weggelassen werden. Für die Montagepraxis heißt das: alles, was nicht "nötig" ist, kann herausgeschnitten werden. Auch das *cross-cutting* ermöglicht die Montage von Teilereignissen, wenn beispielsweise jeweils nur die informativsten und spannendsten Momente einer Verfolgungsjagd gezeigt werden, indem man zwischen Verfolgtem und Verfolgern hin- und herschneidet.

Der andere große russische Film- und Montagetheoretiker, neben Kuleschow und Eisenstein, Wsewolod I. Pudowkin, sah sogar das Wesentliche der Montage im Zusammenfügen von Teilereignissen und Teilstücken: "Überall Trennungen, Lücken verschiedenster Art, mitunter gemessen nach Minuten und Metern, mitunter nach Tausenden von Kilometern und Dutzenden von Jahren. Trennungen und Lücken dringen sehr tief ein. Die scheinbar einfachste Handlung oder Bewegung eines Schauspielers kann sich als in Teile getrennt herausstellen. ( ... ) Die Kunst, einzelne aufgenommene Teilstücke so zu vereinigen, daß der Zuschauer im Resultat den Eindruck einer ganzen, kontinuierlichen, fortlaufenden Bewegung bekommt, sind wir gewohnt, Montage zu nennen."<sup>24</sup> Bob Fosses ALL THAT JAZZ (HINTER DEM RAMPENLICHT, USA 1979) zeigt eine elliptische Eingangssequenz. Um den Hauptdarsteller (Roy Scheider) in der Exposition als workaholic zu charakterisieren, zeigt Fosse dessen Tagesbeginn, zusammengeschnitten auf die wesentlichsten Aktionen am Morgen, ohne dabei auf *smoothness* zu achten. Was die Teilstücke der Einstellung en nicht auseinanderbrechen läßt, ist jedoch ein Musikstück, das ganzheitlich die Fragmente untermalt und zusammenhält. Ähnliches passiert in Michel Devilles GEFAHR IN VFRZUG (F 1984) bei der Charakterisierung des Hauptdarstellers im ersten Teil des Films durch seine Art zu essen. Reduziert auf ein paar Küchenhandgriffe und karges Essen, wird die unbehaute Einsamkeit des jungen Musiklehrers deutlich. Auch hier hält ein Musikstück die Teilstücke zusammen.

Wurde bei *cross-cutting* und Montage-Ellipsen das Strukturelle behandelt, darf dabei nicht vergessen werden, daß an den Übergängen zwischen den Einzeleinstellungen innerhalb der Sequenz (innersequentiell) und an den Übergängen zwischen den Sequenzen (transsequentiell) die Feinarbeit des Schnitts stattfindet. Beim *continuity-cut* wird "gematcht", ohne daraus ein besonderes Aufheben zu machen. Zur Professionalität im Schneiderraum gehört es, Schnitte *smooth*, weich, unsichtbar zu machen. Schnitte, "die ins Auge gehen", gehören nicht zum erklärten Konzept der Cutter, deren Kunst oft gar nicht auffallen will. Doch es gibt ein augenzwinkerndes Spiel mit der Schnittkonvention des *matchens*, den sogenannten *match-cut*.

---

<sup>24</sup> Wsewolod I. Pudowkin: *Über die Montage. (Anfang der vierziger Jahre.)* In: *Texte zur Theorie des Films.* Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart 1979, S. 77f.

## Match-cut

*Match-cuts* sind eine Sonderform der kontinuierlichen Bewegungsmontage. Meistens bewegt sich dabei eine Figur kontinuierlich durch mehrere Einstellungen hindurch bzw. über mehrere Schnitte hinweg, während hinsichtlich der Räume und damit auch der Zeit große "Sprünge" stattfinden. *Match-cuts* sind Sonderfälle, bei denen die innersequentielle Schnittkonvention des *continuity-cutting* oder des *match-on-action-cutting* als transequentieller Übergang genommen wird.

Bekannt ist der *match-cut* von 2001: SPACE ODYSSEY (USA 1968), wo der von dem Primaten in die Luft geworfene Schenkelknochen, nach seinem Umkehr-Punkt, in der Abwärtsbewegung mit dem formgleichen Raumschiff gematcht wird. Hier wird die Figur ausgetauscht, auch der Hintergrund ändert sich von Himmelblau zu Nachtblau, aber die Bewegung bleibt kontinuierlich. Mit Hilfe eines Schnitts wird ein evolutionärer Sprung über zig Jahrtausende hinweg möglich und dennoch die Kontinuität menschlicher Entwicklungsschritte gezeigt.

Auch in den folgenden Beispielen wird die Kontinuität der Bewegung durch den Schnitt gematcht, wobei die Figur jeweils gleichbleibt. In Maja Derens Film AT LAND (USA 1944) kriecht die Regisseurin als Darstellerin mit kontinuierlicher Bewegung - nur durch einen Schnitt getrennt - vom Ufer des Meeres direkt über eine volle Tafel, mit ungestört Konversation treibenden Leuten. Ein anderes Beispiel stammt von dem Montagetheoretiker und Regisseur Karel Reisz: In seinem Film DIE GELIEBTE DES FRANZÖSISCHEN LEUTNANTS (GB 1981) gibt es zwei Erzählebenen, die öfters durch einen *match-cut* verknüpft werden. Die eine Ebene, eigentlich eine Metaebene, zeigt im Film, wie der Film DIE GELIEBTE DES FRANZÖSISCHEN LEUTNANTS gedreht wird. Die Geschichte selbst spielt in der viktorianischen Zeit. Wir sehen nun im Film, wie die Hauptdarstellerin (Meryl Streep) mit ihrem Partner (Jeremy Irons) das Drehbuch durchgeht und eine bestimmte Szene probt. Laut Drehbuch treffen sie sich an einem Abhang, wo sie fällt (gefallenes Mädchen!), und er sie auffängt. Das proben nun die beiden auf der Wintergartenterrasse ihrer Unterkunft. Der Film verknüpft nun die beiden Zeitebenen: Drehzeit - viktorianische Zeit durch einen Schnitt in der Fallbewegung, die auf der Terrasse beim Proben beginnt und nahtlos in der Bewegung auf die Szene am



Abhang umgeschnitten wird. Die Figuren bleiben identisch, nur die Kostüme haben sich geändert, aus dem bräutlich-weißen Kleid der Probe wird ein erdfarben dunkler Kapuzenmantel. Auch die Einstellungsgrößen variieren: Aus der Halbtotale (Kamera in Hüfthöhe) der Probe wird nach dem Schnitt ein halbnaher *overshoulder-shot* (Blick über die Schulter des Darstellers hinab auf die Fallende). Das Entscheidende ist die durch Schnitt gematchte Kontinuität der Bewegung über zwei Einstellungen hinweg. Mit dieser Art der Wiederholung und Verdoppelung endet auch Hitchcocks DER UNSICHTBARE DRITTE (NORTH BY NORTHWEST, USA 1959), wenn Cary Grant am Mount Rushmore die dort über dem Abgrund baumelnde Eva-Maria Saint aus einer lebensgefährlichen Situation (Schnitt) in den oberen Teil des Schlafwagen-Coupés (den "Schauplatz" ihrer Hochzeitsreise) zieht ...

Der *jump-cut* ist das Gegenteil des *match-cuts*, ein *mis-match*. War das holperige "Hüpfen" im Anschluß innersequentiell geschnittener Einstellungen in den Anfangszeiten des Films das Resultat ungenügender Erfahrung, wurde dies später als Zäsur zwischen zwei Sequenzen gewollt gesucht. Godard setzte dieses Verfahren, für damalige Zuschauer verwirrend, in AUSSER ATEM (A BOUT DE SOUFFLE, F 1959) in einem innersequentiellen Dialog wieder ein. (Vgl. Joachim Paech, *Wiping - Godards Videomontage*, in diesem Buch S. 242 f.).

## Zwischenschnitt

Hinter diesem scheinbar einfachen "Schnitt-Muster" verbirgt sich eine ganze Reihe von Möglichkeiten. Schon die Übersetzung ins Englische listet dazu *cut-away*, *insert*, *continuity-shot* auf. *Cut-away* wurde schon erwähnt. Unter einer insertiven Montage versteht man das "Dazwischen- oder Unterschneiden" von Inserts wie Zeitungsüberschriften, Briefen, Landkarten, Dokumenten, manchmal auch das Einfügen von Zwischentiteln. Meist hat der Zwischenschnitt jedoch die Funktion, ein Geschehen "als-ob-kontinuierlich" zu zeigen, wobei in Wirklichkeit bei den Dreharbeiten Pausen, Auslassungen oder Veränderungen passierten. Beim Spielfilm ein übliches Verfahren, dies zu kaschieren. Schneidet man jedoch bei dem Interview eines Politikers die sich

ringenden Hände zwischen sein beredtes Gesicht, während das Statement (scheinbar) kontinuierlich "abläuft", kommen heute Zweifel an der dokumentarischen Authentizität dieser Gesprächskontinuität. Wurden nicht Teile des Gesprächs entfernt, und der Zwischenschnitt auf die Hände simuliert nur einen ganzheitlich ungeschnittenen Verlauf?

Der bisher größte avantgardistische Schock in der Kinematographie verdankt dies einem Zwischenschnitt. Luis Buñuels UN CHIEN ANDALOU (F 1928) attackiert unsere Augen auf eine besondere Art:

"Schon der erste Teil des Films ‚Es war einmal...‘ ist eine Kriegserklärung. Ein Mann steht am Fenster (Buñuel selbst), ein Rasiermesser schleifend, eine Zigarette im Mundwinkel. Er schaut aus dem Fenster, eine Wolke nähert sich dem Mond. Ein Frauengesicht taucht auf, mit offenen Augen. Das Rasiermesser schneidet in das Auge und zerteilt es. Die Wolke ist an dem Mond vorbeigezogen. – ‚Es war einmal...‘ - Damit hat alles ein Ende, was ein intellektuelles, ‚sophisticated‘ Publikum bisher goutiert hatte. In einer drastischen Attacke wurde das Auge, das sich etwas Schönes, etwas Interessantes erwartet hatte, zerschnitten. Was jetzt in Aktion gesetzt wurde, ist das zentrale Nervensystem."<sup>25</sup>

Ein repräsentatives Einzelbild (Abb. 1 - Abb. 6) aus den Jeweiligen Einstellungen der oben geschilderten Sequenz soll den funktionalen Zwischenschnitt auf den Mond verdeutlichen.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

<sup>25</sup> Peter Weiss: *Avantgardefilm*. Stockholm 1956. Zit. in: *Filmkritik*, Juni 1981, S. 273.



Abb. 4



Abb. 5

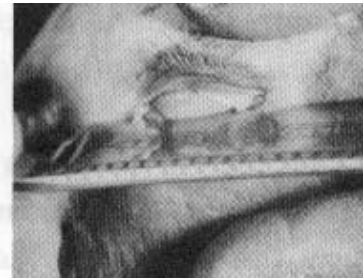


Abb. 6

Der formalen Entsprechung und der "gematchten continuity" zwischen der Einstellung mit dem den Mond durchziehenden Wolkenstreifen und dem das Auge durchziehenden Rasiermesser lag übrigens ein Traum Buñuels zugrunde: "Dali hatte mich eingeladen, ein paar Tage bei ihm in Figueras zu verbringen, und als ich dort ankam, erzählte ich ihm, daß ich kurz vorher geträumt hätte, wie eine langgezogene Wolke den Mond durchschneidet und wie eine Rasierklinge ein Auge aufschlitzte."<sup>26</sup>

Hier ist die Einstellung mit der Mondwolke ein funktionaler Zwischenschnitt, gleichzeitig aber auch ein *cut-back* in ein schon gezeigtes Motiv, das als *cut-away* eingeführt wurde und seinerseits innerhalb der Schuß/Gegenschuß-Konvention plazierte war. Das macht auch die Raffinesse und den Schock dieser Sequenz aus, daß innerhalb einer harmlosen Schnitt-Konvention diese avantgardistische Attacke auf die Augen passiert.

Dieses Beispiel mag noch einmal verdeutlichen, wie schwierig es ist, begriffliche Zuordnungen und systematische Klassifikationsversuche trennscharf festzuschreiben. Zum Schluß sei hier noch die "Negation" des Schnitts innerhalb der "Plansequenz" erwähnt:

## Plansequenz

Unter Plansequenz versteht man die ungeschnittene Sequenz eines Films. Gemeint ist eine "autonome" Einstellung, eine Handlungseinheit, die den "Status" einer Sequenz

<sup>26</sup> Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Königstein/Ts. 1983, S. 93. Erstausgabe Paris 1982

besitzt: "Der Name dieses Sequenztyps leitet sich vom französischen ‚plan-séquence‘ (‚Einstellungssequenz‘) her." <sup>27</sup>

Meistens versucht der Begriff "Plansequenz", einen *long-take* zu beschreiben, wobei Bewegung in der ununterbrochenen Einstellung und Dynamik nicht durch die Montage erzeugt werden. Diese Ästhetik ist eng mit der *deep-focus*-Kameratechnik verbunden und teilweise von ihr abhängig. Denn erst die Schärfentiefe erlaubt die bewegte Aktion (*mise en scène*) in die Tiefe des Raumes, ohne daß etwas im Hintergrund oder Vordergrund in einem anderen Schärfenbereich liegt und damit unscharf auf der Leinwand erscheint.

Das, was ursprünglich die *single-shot scene* im Urkino ausmachte, kann man auch im weitesten Sinne als Plansequenz bezeichnen. Später sind Plansequenzen zum Beispiel in Lubitschs AUSTERNPRINZESSIN (D 1919) zu finden.

Jean Renoir arbeitete mit Plansequenzen in DIE SPIELREGEL (F 1939) und Orson Welles in CITIZEN KANE (1941) zu einer Zeit, als man in den gängigen Filmen Einstellungen mit unscharfen Hintergründen und Weichzeichneroptiken bevorzugte, die geradezu nach Montage verlangten, da sie eine *mise en scène* in die Raumtiefe nicht erlaubten. Dazu der französische Filmtheoretiker André Bazin: "Die ganze Revolution des Orson Welles geht aus von der systematischen Anwendung der bisher unüblichen Tiefenschärfe. Während das Objektiv der klassischen Kamera nacheinander auf die verschiedenen Orte der Szene gerichtet wird, umschließt die Kamera bei Orson Welles mit gleichbleibender Schärfe das gesamte Blickfeld des dramatischen Schauplatzes. Nicht mehr der Schnitt wählt für uns den Gegenstand aus, den wir sehen sollen und der damit eine ‚Bedeutung‘ a priori erhält, sondern es ist das Bewußtsein des Zuschauers, das nun gezwungen ist, in dieser Parallelität zwischen Realität und Abbild, da wo sie sich überschneiden, den eigentlichen dramatischen Bereich der Szene zu bestimmen."<sup>28</sup>

Plansequenzen als ästhetisches Montageprinzip tauchen kontinuierlich in den verschiedensten Filmen auf: STRANGER THAN PARADISE (USA/BRD 1984), von Jim Jarmusch, besteht beispielsweise aus der Reihung von Plansequenzen. Jede dieser Sequenzen, durch zwischengeschnittenen Schwarzfilm voneinander unterschieden,

---

<sup>27</sup> Karl-Dietmar Möller-Naß: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. a. a. O., S.196.

<sup>28</sup> André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 143. (Paris, Esprit, Januar 1948)

enthält eine in sich abgeschlossene Szene. Auch Andrej Tarkowskij arbeitete mit Plansequenzen. Zum Beispiel in NOSTALGHIA (I 1982/3), als der russische Schriftsteller Andrej Gortschakow (Oleg Jankowskij) darangeht, sein Versprechen gegenüber dem verrückten Domenico (Erland Josephson) zu erfüllen: Mit einer brennenden Kerze versucht er, das abgelassene Becken des der Heiligen Katharina geweihten Thermalbades Bagno Vignoni zu durchqueren. Zweimal erlöscht die Kerze durch einen Luftzug, erst beim dritten Mal gelingt es Andrej, die Flamme am Leben zu erhalten, erschöpft erreicht er den Beckenrand, wo er tot zu Boden sinkt. Diese siebenminütige Plansequenz, als Parallelfahrt zum Hauptdarsteller durchgeführt, erzeugt Mitgefühl und Mitbängen und Aufatmen am Schluß, wenn das Versprechen vollbracht ist.

Tarkowskij sah seine Filmarbeit antithetisch zu seinen russischen Vorläufern: "Schwerlich kann auch der Ansicht zugestimmt werden, daß die Montage das wichtigste formbildende Element eines Filmes sei. Daß der Film gleichsam am Montagetisch entstehe, wie in den zwanziger Jahren die Anhänger des sogenannten ‚Montage‘-Kinos Kuleschows und Eisensteins behaupteten." [ ... ] "Montage ist letztlich nur eine ideale Variante zusammengeklebter Einstellungsgrößen, eine Variante, die bereits a priori in dem auf dem Filmstreifen fixierten Material, angelegt ist. Einen Film richtig montieren heißt, dabei nicht die organische Verbindung der einzelnen Szenen und Einstellungen stören, die sich ja gleichsam schon selbst vormontiert haben, da in ihnen ein Gesetz lebendig ist, nach dem sie sich zusammenfügen, das man beim Schnitt und Zusammenkleben der einzelnen Teile eben herausspüren muß."<sup>29</sup>

Der Kreis schließt sich nun, wenn wir an Eisensteins Vorstellung von der Einstellung als Zelle erinnern. Da ist Tarkowskij näher an Eisenstein, als er glaubt.

Der kurze Blick auf die Evolution und Entwicklung der Filmmontage zeigt: Montagemuster sind ein sich ständig weiterentwickelndes, offenes System der Filmkunst. Das heute mögliche Nebeneinander verschiedenster Montagekonventionen und -Muster zeugt von deren Möglichkeiten zur Erzeugung filmischer Vielfalt. Die Kenntnis und Reflexion dieser Konventionen, Muster und Prinzipien wiederum erlaubt eine Anlehnung oder ein

---

<sup>29</sup> Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1984, S. 132f.

Außerkraftsetzen und damit eine freie und souveräne Handhabung der Filmmontage in der Praxis.

*Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.*