

Formen und Funktionen der Montage

von Thorsten Radermacher

1. Einleitung

Obwohl einige Grundlagen der Filmmontage bereits den frühen Pionieren des Protofilm bekannt waren, gewann die Montage in der filmästhetischen Auseinandersetzung erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts durch die Filme der sowjetischen Avantgardisten und deren theoretischen Arbeiten an Bedeutung. Der Begriff ‚Montage‘ bezeichnet den komplexen Vorgang der Komposition einzelner Einstellungen zum Ganzen des Filmes. Unter einer Einstellung versteht man das kontinuierlich belichtete, ungeschnittene Stück Film. Sie bildet die Grundeinheit der Montage oder mit Eisenstein gesprochen, ihre ‚Zelle‘. Die Montage ist für ihn der entscheidende schöpferische Akt bei der Herstellung eines Films.

Trotz seiner ursprünglichen Herkunft aus der Praxis, wird der Begriff ‚Filmmontage‘ heute eher in der theoretischen Auseinandersetzung und Analyse von Filmen verwendet. Praktiker sprechen hingegen meist vom ‚Filmschnitt‘.

Obwohl sich beide Begriffe eigentlich auf den gleichen Vorgang beziehen, ist eine Differenzierung notwendig. Unter „Filmschnitt“ wird in der Praxis der technische Vorgang des sinnvollen Aneinanderfügens zuvor ausgesuchter Szenen verstanden. Da ein Film aus organisatorischen und betriebswirtschaftlichen Gründen nie kontinuierlich gedreht wird, muss jeder Film geschnitten werden. Darüber hinaus entstehen beim Dreh Szenen, die bei späterer Betrachtung nicht in das Konzept des Regisseurs passen oder aus anderen Gründen misslungen sind, so dass sie im Endprodukt nicht verwendet werden können. Diese Blöcke müssen herausgeschnitten werden.

Der Filmschnitt ist also primär ein Akt der Selektion. Aus dem gesamten gedrehten Material werden die Einstellungen ausgewählt, die für den Film tatsächlich verwendet werden sollen. Dies geschah lange Zeit ganz mechanisch mit Schere und Klebeband. Mit der Einführung elektronischer Schnittsysteme ab der Mitte der 70er Jahre wurde die Technik des Filmschnitts erheblich vereinfacht.

Im Gegensatz zum Filmschnitt ist die Montage kein Akt der Selektion, sondern der Komposition, bei dem die einzelnen Einstellungen sinnvoll zum Ganzen des Filmes verknüpft werden. Durch die Montage unterschiedlicher Objekte kann eine Bedeutung evoziert werden, die vom Zuschauer entschlüsselt werden muss. Hierzu müssen die Einstellungen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Grundlegend für die Bedeutungskonstruktion ist, dass zwischen den einzelnen Einstellungen ein Zusammenhang besteht (z.B. durch Bewegungsabläufe oder identische Figuren).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Schnitt in erster Linie ein technischer Vorgang ist, während mit der Montage der ästhetische Aspekt desselben Verfahrens bezeichnet wird.

2. Klassifizierung der Formen und Funktionen der Montage unter systematischen Aspekten

Bei einer systematischen Betrachtung der Formen und Funktionen der Montage müssen drei Aspekte unterschieden werden: Einstellungskonjunktionen, Syntagmen und die Anordnung der Einstellungen innerhalb der Syntagmen.

Unter dem Begriff der Einstellungskonjunktionen werden die filmischen Mittel verstanden, die dazu eingesetzt werden, zwei Einstellungen miteinander zu verbinden. Die einfachste Form ist der harte Schnitt. Hierbei werden die Einstellungen übergangslos aneinandergereiht. Im Gegensatz dazu gibt es beim fließenden Schnitt einen Übergang zwischen den zusammengefügt Einstellungen. Die am häufigsten verwendeten Formen des fließenden Schnitts sind die Aufblende, die eine Einstellung durch eine allmähliche Aufhellung des Filmbildes eröffnet, sowie die Ablende, die eine Einstellung durch die Umkehrung dieses Vorgangs beendet.

Darüber hinaus spielt auch die Überblendung eine wichtige Rolle. Hierunter versteht man das allmähliche ineinander überleiten zweier aufeinanderfolgender Einstellungen. Dieser Effekt wird erzielt, indem das Ende einer Einstellung durch den Anfang der folgenden überlagert wird.

Die nächstgrößere Montageeinheit nach der Einstellung wird als Sequenz bezeichnet. Die Sequenz lässt sich durch einen eindeutigen Handlungszusammenhang bestimmen, der sie deutlich von anderen Sequenzen abhebt.

Der Semiotiker Christian Metz hat Ende der 60er Jahre einen Stammbaum der filmischen Syntagmen aufgestellt, mit dem er versucht, das komplexe System der filmischen Sequenzen zu typologisieren. Metz' Verfahren basiert auf 5 Dichotomien:

- 1) autonom vs. nicht autonom – eine Einstellung steht entweder für sich alleine (ist autonom) oder sie wird in einem Syntagma mit anderen Einstellungen zu einer Bedeutungseinheit zusammengefasst;
- 2) chronologisch vs. achronologisch – die Handlung kann chronologisch dargestellt werden, oder nicht;
- 3) narrativ vs. deskriptiv - es wird eine Geschichte erzählt oder ein Zustand beschrieben
- 4) linear oder alternierend – es gibt einen einheitlichen Handlungszusammenhang oder eine mehrsträngige Handlung.
- 5) kontinuierlich vs. diskontinuierlich – es gibt einen raum-zeitlichen Zusammenhang, oder nicht.

Das Endresultat dieser Gegensatzpaare ist ein System aus 8 Typen filmischer Syntagmen.

Die *autonome Einstellung* (1) ist eine einzelne Einstellung, die nicht mit anderen Einstellungen zu einer Sequenz zusammengefasst wird. Hierbei unterscheidet Metz die Plansequenz, also eine Szene, die in einer Einstellung abgedreht wird und die syntagmatische Interpolation, eine isolierte Einstellung innerhalb eines Syntagmas .

Das *parallele Syntagma* (2) ist eine spezielle Form der Parallelmontage, bei der verschiedene Handlungsstränge, die keinen räumlich–zeitlichen Bezug aufweisen alternierend montiert sind. Die Verknüpfung hat vielmehr einen symbolischen Wert (z.B. die vier Handlungsstränge in ‚Intolerance‘).

Unter *Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung* (3) versteht Metz eine Serie kurzer Szenen, die bewusst nicht in einem zeitlichen Zusammenhang stehen. Dieser Begriff ist nicht unproblematisch, da Metz statt einer klaren Definition nur einige Andeutungen gibt.

Deskriptive Syntagmen (4) dienen in erster Linie der Beschreibung. Monaco weist darauf hin, dass fast jede Einführungssequenz ein gutes Beispiel für deskriptive Syntagmen bietet.

Beim *alternierenden Syntagma* (5) handelt es sich um die klassische Parallelmontage, in der zwei alternierende Handlungsstränge (häufig in einer Acceleration) zusammengeführt werden.

Von der Sequenz unterscheidet Metz die *Szene* (6), die sich durch die Einheit von Handlungsort und Zeit kennzeichnet.

Bei der *Sequenz durch Episoden* (7) werden mehrere kurze Szenen aneinandergesetzt. Diese werden durch optische Effekte getrennt und ergeben nur im Ensemble einen Sinn. Metz selbst verweist hier auf die Fühstückssequenz in Citizen Kane.

Die *gewöhnliche Sequenz* (8) stellt eine in sich geschlossene Handlungseinheit ohne Einheit des Ortes und der Zeit dar.

Metz' Typologie der filmischen Syntagmen weist einige begriffliche Unklarheiten auf, die zu Abgrenzungsschwierigkeiten führen. So ist es beispielsweise fraglich, ob es überhaupt ‚autonome‘ Einstellungen gibt, da letztlich jede Einstellung mit anderen verknüpft ist. Trotzdem ist Metz' System bis heute der wichtigste und einflussreichste Versuch, die wesentlichen Montage-Muster zu klassifizieren.

Schließlich kann man die Montage auch nach der Anordnung der Einstellungen innerhalb der Syntagmen klassifizieren. Hierbei geht es um die Wiederholung von Einstellungen innerhalb filmischer Syntagmen sowie den Wechsel der Einstellungsgrößen. Ekkaat Kaemmerling hat Anfang der 70er Jahre den Versuch unternommen, die literarische Rhetorik auf die filmischen Syntagmen zu

übertragen und so die Montageformen unter diesem Aspekt zu klassifizieren. Sein System ermöglicht es, für jedes Syntagma eine quasi-mathematische Formel zu entwickeln. Da dieser Versuch allerdings eher folgenlos geblieben ist, möchte ich hier auf eine genauere Beschreibung verzichten.

3. Klassifizierung der Formen und Funktionen der Montage unter historisch-stilistischen Aspekten

Schon in der Frühzeit der Kinematografie, die wir den Protofilm nennen, arbeiteten eine Vielzahl von Pionieren in verschiedenen Ländern an der Entwicklung einer eigenständigen filmischen Ausdrucksweise. Zu den einflussreichsten unter ihnen zählen Georges Méliès, Edwin S. Porter sowie die wichtigsten Vertreter der „Schule von Brighton“ James Williamson und G. A. Smith. Sie waren äußerst experimentierfreudig und entdeckten durch ständiges Ausprobieren sukzessive die Möglichkeiten der filmischen Inszenierung. So setzte Williamson in „Attack on a China Mission“ im Jahre 1900 erstmals eine Parallelmontage ein. Einen ersten Wechsel der Einstellungsgrößen findet man in Smiths Film „Grandma's Reading Glass“ (1900).

Obwohl in den Experimenten der frühen Filmemacher bereits erste Ansätze der Montage zu erkennen sind, wird die entscheidende Weiterentwicklung der Montagetechnik heute mit David Wark Griffith und der sogenannten „amerikanischen Schule der Montage“ in Verbindung gebracht. Griffith gilt als der wichtigste Regisseur der frühen amerikanischen Filmproduktion und als Wegbereiter des klassischen Hollywoodfilms. Seine Erzählstrategien leitete Griffith aus Romanen bekannter Schriftsteller wie Charles Dickens ab und setzte diese auf den Film um.

Insbesondere in seinen beiden großen Werken „Birth Of A Nation“ (1915) und „Intolerance“ (1916) entwickelte er grundlegende Prinzipien der Montage, die Deleuze als „organische Montage“ charakterisiert. Die organische Montage zeichnet sich dadurch aus, dass Montage als fast ausschließliches Mittel der Narration eingesetzt wird. Wie in der Frühzeit des Films üblich, überwiegen Einstellungen mit starrer Kamera. Durch das Zusammenwirken der von Griffith weiterentwickelten Montageprinzipien – Wechsel der Einstellungsgrößen, Parallelmontage, Konvergenz- und Akzelerationsprinzip – wird der innere Spannungsbogen des Filmes ebenso bestimmt, wie die emotionale Einbeziehung des Publikums.

Griffith grundlegende Entdeckung besteht in der Erkenntnis, dass sich eine Szene aus einzelnen Einstellungen mit unterschiedlichen Einstellungsgrößen zusammensetzt. Durch den Wechsel der Perspektiven und Einstellungsgrößen kann der Regisseur die dramatische Intensität ebenso wie die Schwerpunkte im Verlauf der Geschichte ändern. Die von Griffith erstmals konsequent eingesetzten Montageverfahren gehören zu den filmspezifischen Darstellungsmitteln, die heute mit dem Film unabdingbar verbunden sind. Sie bilden den Ausgangspunkt für den klassischen Hollywoodstil, dessen standardisierte Verfahrensweisen bis heute Bedeutung haben.

Griffith Methoden hatten ebenfalls einen erheblichen Einfluss auf die jungen russischen Regisseure der 20er Jahre. So ist „Intolerance“ auch gleichzeitig der Ausgangspunkt für die Theorie und Praxis der russischen Avantgardisten, allen voran Pudovkin und Eisenstein. Im Gegensatz zu Griffith waren sie nicht nur Filmemacher, sondern gleichzeitig die ersten Theoretiker der neuen Filmkunst. Hierbei gibt es Überschneidungen mit den Theorien der russischen Formalisten.

Sowohl Eisenstein als auch Pudovkin waren tief beeindruckt von der Pionierarbeit Griffith. Dort, wo Griffith hauptsächlich Geschichten erzählte, wollten sie allerdings den Zuschauer zum Mitdenken und gesellschaftlichen Handeln auffordern. Durch die Montage sollte die dargestellte Handlung interpretiert und intellektuelle Schlussfolgerungen gezogen werden. Deshalb bemühten sie sich, die emotionale und intellektuelle Rezeption der Zuschauer durch die Montage zu steuern.

Um diesen Effekt zu erzielen, entwickelten sie eine eigene Montagetechnik, die als „dialektische Montage“ charakterisiert wird. Die aneinandergereihten Einstellungen bilden hierbei keine organische Einheit wie bei Griffith, sondern sind kontrapunktisch miteinander verknüpft. Die Einheit wird hier also gerade durch Widersprüche und Gegensätze hervorgerufen.

Grundlage der dialektischen Montage ist das „Kontrastprinzip“. Hierbei werden zwei gegensätzliche Bilderfolgen miteinander verknüpft. Der Zuschauer ist aufgefordert, einen sinnvollen Zusammenhang zwischen den Einstellungen herzustellen. Aus der Kollision der Einstellungen entsteht so eine neue Einheit, die einen neuen Sinn produziert .

Ein berühmtes Beispiel findet sich in Pudovkins Film „Die letzten Tage von St. Petersburg“ (1927). Hier wird in einer langen Sequenz zwischen zwei Bilderfolgen hin und her geschnitten. Auf der einen Seite zeigt Pudovkin Bilder von Soldaten im Schützengraben. Diese werden verknüpft mit einer Serie von Bildern, die Spekulanten an der Börse zeigen, die die steigenden Börsenkurse feiern. Die Sequenz wird unterbrochen durch einen Zwischentitel: „Wofür sterben wir?“. Durch die Gegenüberstellung von „fallenden Soldaten“ und „steigenden Börsenkursen“ sollen die wirklichen gesellschaftlichen Verhältnisse aufgedeckt werden.

Noch weiter entfernt sich Sergej Eisenstein mit seinen unkonventionellen Experimenten vom klassischen Erzählkino à la Hollywood. Ihm geht es um eine Neubestimmung der Funktionen der Montage. Die zentralen Begriffe bei Eisenstein sind die „Attraktionsmontage“ und die „intellektuelle Montage“. Unter der Attraktionsmontage fasst Eisenstein das zusammen, was Pudovkin „Kontrast“ und „Symbolismus“ nennt. Emotional stark aufgeladene Bilder werden hier in rascher Folge montiert. Der Zuschauer soll durch die schockierende Art und Weise der Präsentation wachgerüttelt werden. Eisenstein versteht unter Attraktionsmontage also eine Methode der gezielten emotionalen Einwirkung auf den Zuschauer.

Der Begriff der „Attraktionsmontage“ wird in Eisensteins Montagetheorie später durch das Konzept der „intellektuellen Montage“ abgelöst. Hierbei wird weniger die emotionale als die intellektuelle Einwirkung auf das Publikum betont. Durch eine kontrastierende Montage soll der Zuschauer zu neuen Erkenntnissen geführt werden, die zugleich mit einem Appell zu gesellschaftlichem Handeln verknüpft sind. Das Konzept der „intellektuellen Montage“ ist nur eines von insgesamt fünf grundlegenden Montageprinzipien in Eisensteins Theorie. Hinzu kommen noch die „metrische“, „rhythmische“ und „tonale Montage“, die auf eine sukzessive Emotionalisierung des Zuschauers abzielen sowie die „Obertonmontage“, die zusätzliche konnotierende Bedeutungen freisetzt.

Neben der amerikanischen und der sowjetischen Schule der Montage spielten historisch noch zwei weitere Montageschulen der Stummfilmzeit eine wesentliche Rolle. Hier ist zunächst die „französische Schule“ zu nennen, die vor allem mit dem Namen Abel Gance verbunden ist. Deleuze charakterisiert diesen Montagestil als „quantitative Montage“. Bei der „quantitativen Montage“ liegt die Einheit der Bilderfolge in der Dynamik der Bilder. Hierbei wirken Objektbewegung im Bild, Kamerabewegung und Schnittfrequenz (Montage) zusammen. Während Griffith und Eisenstein in der Montage das zentrale filmische Darstellungs- und Ausdrucksmittel sehen und auf Kamerabewegungen fast gänzlich verzichten, setzt Gance die bewegte Kamera exzessiv ein. Man spricht hier auch von „entfesselter Kamera“. Hinzu kommen optische Effekte wie z.B. Mehrfachbelichtungen und die geteilte Leinwand.

Die vierte historische Montageschule ist die „deutsche Schule der Montage“, die vor allem mit den Vertretern des Expressionismus verbunden ist. Diese von Deleuze als „intensive Montage“ charakterisierte Montageschule, zeichnet sich durch den Gegensatz von Licht und Schatten als Grundprinzip der Bildkomposition aus („chiaroscuro-Effekt“).

Als Gegenpol zu den bisher vorgestellten Montageverfahren setzte sich in den 30er Jahren der klassische Hollywoodstil der Montage, die „*découpage classique*“, durch. Die Filmproduktion wurde zu dieser Zeit ökonomischer und den Regisseuren wurde wenig Spielraum für Experimente eingeräumt. Filmische Ausdrucksmittel sollten unauffällig eingesetzt werden, die Erzählung sollte sich auf das Wesentliche beschränken, Unwesentliches wurde weggeschnitten. Oberstes Ziel der *découpage classique* war der „unsichtbare Schnitt“. Um dieses Ideal zu erreichen wurde ein ganzer Kanon von Regeln aufgestellt, wie Filme zu drehen seien. Diese Konventionen und Standardlösungen, die zu keiner Zeit absolute Gültigkeit besaßen gelten zum Großteil bis heute. Zu den wichtigsten gehören sicherlich die sogenannten Anschlussregeln, die einen kontinuierlichen Bildfluss garantieren sollen sowie die Achsenregel, die bei einer Veränderung der Kameraposition Achssprünge vermeiden soll.

Durch den konsequenten Einsatz der erweiterten Tiefenschärfe sowie der Plansequenz erweiterte Orson Welles in seinem Klassiker „Citizen Kane“ die Montageverfahren um die „innere Montage“. Durch die erweiterte Tiefenschärfe ist es erstmals möglich, die gesamte Bildtiefe im Schärfenbereich darzustellen. Dadurch ergibt sich für Welles die Möglichkeit, sorgfältig arrangierte Szenen zu drehen, in denen Figuren im Vorder- und im Hintergrund gleichermaßen scharf abgebildet werden. André Bazin ist von diesem Mittel der inneren Montage begeistert. Er sieht den Zuschauer von der Unmündigkeit, die ihm der Montagestil der russischen Avantgardisten auferlegt hat, befreit. Verbunden mit dieser Kritik ist auch die Forderung nach einem filmischen Realismus, der auf die Theorie Kracauers zurückgeht.

Mit der Einführung der „inneren Montage“ war die Entwicklung der Montage zunächst abgeschlossen. Neue Möglichkeiten ergeben sich zur Zeit im Zuge der Digitalisierung. Einem filmischen Realismus wie ihn Kracauer und Bazin vertraten steht heute die digitale Bearbeitung am Computer gegenüber. Der Film wird praktisch zum Rohmaterial einer digitalen Weiterverarbeitung. Kann ein Film, der ausschließlich am Computer entstanden ist, eigentlich noch als Film bezeichnet werden? Das ist eine wichtige Frage, die sich eine moderne Filmtheorie stellen muss.

Literaturverzeichnis

Kühnel, Jürgen: Filmanalyse I: Die Zeichen des Films

Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar (J. B. Metzler) 1998.

Reisz, Karel: Geschichte und Technik der Filmmontage. München, 1988