

Laokoon-Plastik im
vaticanischen Museum.

Der fruchtbare

Ernst Zeitter*

Lessing und der „einzig Augenblick“

Das Ende des Siebenjährigen Krieges leitet mit dem Jahre 1763 in Mitteleuropa eine Zeit eingreifender politischer und wirtschaftlicher Umbrüche ein. Das Maschinenzeitalter beginnt. Im Jahre 1757 konstruiert James Watt die erste Dampfmaschine.

Aus den Diensten der preußischen Armee entlassen, steht der Schriftsteller Gotthold Ephraim Lessing – wieder einmal in seinem bewegten Leben – vor einem Neuanfang. Er möchte, wie wir heute verwaschen sagen würden, „in die Medien gehen“, vorher aber das Mediensystem seiner Zeit vermessen: „die Grenzen der Malerei und Poesie“ bestimmen (Lessing 1766/1990).

Lessing versucht das am Beispiel einer Laokoon-Plastik aus den vaticanischen Museen. Er kennt sie nur aus primitiven Abbildungen. Die Plastik stellt den trojanischen Priester Laokoon dar, der während einer Opferzeremonie am Altar zusammen mit seinen Söhnen von Schlangen zu Tode gebracht wird.

Welche Wirkungsmittel, fragt Lessing, stehen den optisch darstellenden Künsten im Gegensatz zur erzählenden Dichtung zur Verfügung, wenn sie dieses grauenvolle Geschehen wiedergeben wollen? „Die Malerei [die Plastik, d. Red.] ... kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und folgende am begreiflichsten wird. ... Nichts nötigt [dagegen] den Dichter, [sich] in einem einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschafft“ (Lessing 1762/1990, S. 210 ff.).

Der Augenblick – Filmmontage optisch

Dichtung kann also als ein erzählendes (narratives), als ein Prozessmedium ein Geschehen – Lessing spricht von „Handlung“ – in beliebigem Tempo, in beliebiger Ausführlichkeit wiedergeben. Dass allerdings auch bei größter Langsamkeit, bei reichster Ausführlichkeit eine Auswahl aus der gar nicht zu erfassenden Fülle der Details notwendig bleibt, hält Lessing nicht für erwähnenswert. Man kann dabei annehmen, dass die möglichen Abänderungen, durch die Objekte einer erzählenden Wiedergabe von Realität geführt werden, nicht das Ergebnis absichtlichen Sortierens sein dürfen.

Umso deutlicher hebt Lessing die Arbeit einer wertenden Auswahl für die optisch darstellenden Künste seiner Zeit hervor. Sie müssen im Blick auf ein Geschehen nach dem einzigen, dem prägnantesten, mit einem Wort: nach dem *fruchtbaren Augenblick* suchen, aus dem das Vorhergehende wie das Künftige am begreiflichsten wird, nach einem Augenblick also, in dem in atemberaubender Prägnanz Zukunft im Verlauf eines Geschehens in Vergangenheit umschlägt, gleichzeitig aber auch aus dieser Vergangenheit erschließbar wird.

Complicatio temporis

Hier scheint die Zeit still zu stehen. Aurelius Augustinus, ein Kenner der Medien seiner Zeit, hat dieses bei klarer Bewusstheit schockierende „Jetzt“, unsere jeweilige Gegenwart, die „*complicatio temporis*“ genannt. Ein „*praesens de praesentibus*“, eine Präsenz aller gleichzeitig anwesenden Bewusstseinsinhalte in einem Augenblick, wäre nicht denkbar, nicht lebbar, ohne eine gleichzeitige Gegenwart der Vergangenheit („*praesens de praeteritis*“) – wir nennen sie Erinnerung – und ei-

ne Erwartung des zukünftig Kommenden („*praesens de futuris*“).

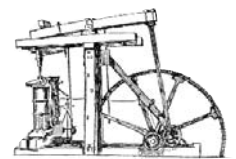
Der Augenblick, in dem im optischen Kunstwerk die Zeit gleichsam stillsteht, in dem der Mensch als ein zeitliches Wesen vor sich selbst kommt, fasziniert. Theodor W. Adorno hat diese Faszination in seiner „*Ästhetischen Theorie*“ beschrieben: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick, jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, aus dem es dem beharrlichen Auge sich offenbart“. Das Bild, dass Kunstwerke plötzlich „ihre Augen aufschlagen“, übernimmt Adorno dabei von Walter Benjamin. „Das Kunstwerk hat es noch mit der Zauberei gemeinsam, einen eigenen, in sich abgeschlossenen Bereich zu setzen, der dem Zustand profanen Daseins entrückt ist“ (Adorno 1977, S. 17; vgl. Benjamin 1961, S. 234; Henckmann 1984).

Praxis und Begriff der Montage

Parallel zur Entwicklung der Lessing'schen Theoreme von optischer und literarischer Darstellung, parallel auch zu den gleichzeitigen und nachfolgenden Kunstlehren der Weimarer Klassik und der Früh- und Hochromantik bilden sich in einer an Boden gewinnenden Industriekultur Praxis und Begriff der Montage aus. Waren die ersten Maschinen noch Einzelprodukte der Ingenieursplanung und der handwerklichen Fertigung, so verlangte ein allmählich sich entwickelnder Markt für die mehr und mehr begehrten Maschinen nach Serienprodukten. Diese ließen sich – auch in zunächst geringen Stückzahlen – nur noch aus Einzelteilen herstellen, die zunehmend genormt und dann zum Endprodukt montiert wurden. Das französische „*monter*“ meinte dabei ursprünglich „hinaufsteigen“, „hinaufbringen“ (vom lateinischen



Man Ray: „Gegenstand der Zerstörung“. Aus: Thomsen, Chr. W. & Holländer, H.: *Augenblick und Zeitpunkt* 1984.



Watts Dampfmaschine: Zeichnung aus dem Jahre 1788.

Serielle Montage-Tätigkeiten am Fließband: Charlie Chaplin in *Moderne Zeiten*.



„mons“ = der Berg). Auch im Deutschen haben Umschreibungen des Montierens noch diese verbale Tendenz nach „oben“ („auf-richten“, „auf-stellen“). Aus sprachlich gespeicherter Erfahrung verweigert die Umgangssprache dem „Montieren“ allerdings die Übersetzung „herstellen“: mit ihr wäre eine Tätigkeit des Zusammenbauens, Zusammenschraubens mit zu viel Kreativität verbunden.

Mit der Dynamisierung der industriellen Fertigung verschärft sich auch die Praxis der Montage schließlich bis zum Extrem der Fließbandarbeit. Gleichzeitig wird in gegenläufiger Bewegung die Bezeichnung „Einzelanfertigung“ („the handcrafted“) zum elitären Prädikat. Montage als Tätigkeit hat dabei den eigentümlichen Charakter, ein Werk, präziser: ein Produkt zu ermöglichen und dann in diesem Produkt aufzugehen. Wer etwa das Farbenspiel einer renovierten Gründerzeitfassade bewundert, wird kaum an die Montage des Baugerüsts denken, die eine Bearbeitung der exponierten Fassadenflächen erst ermöglichte, indem sie diese Flächen zugänglich machte.

Form und Inhalt – Momente der Montage

Lessing, Adorno, Benjamin hatten beschrieben, wie der Prozess der Selektion optische Inhalte aus dem Verlauf banaler Zeitlichkeit herauslöst und sie in das existentielle Zeitbewusstsein der „complicatio temporis“ hineinzwingt. Für diese Arbeit gnadenloser Kompression seiner Inhalte braucht dieser Prozess eine geeignete Form.

Die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt reicht weit in die europäische Philosophiegeschichte zurück. Sie hat sehr unterschiedliche Antworten erfahren (vgl. Wiehl 1973). Trotzdem gibt es Momente, in denen sich diese Antworten bündeln lassen

(Cassirer 1953, S. 32: „Wenn ‚Inhalt‘ und ‚Form‘ ... von Anfang an so gefaßt werden, daß beide ... als miteinander gegeben und in wechselseitiger Determination gedacht erscheinen“).

Die Momente:

- Inhalt (Stoff, Materie) und Form (Methode) bestimmen generative, also auch künstlerische Entstehungsprozesse, denen sowohl natürliche wie produzierte Dinge ihre Existenz verdanken.
- Entstehungsprozesse, innerhalb derer Materie (Stoff, Inhalt) und Methode (Form) Verbindungen eingehen, verlaufen nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten (Regeln) auf bestimmte Ziele zu.
- Ein sehr altes Bild für diese generativen Prozesse ist die Phasenabfolge handwerklicher (kreativer) Produktionen. Wer diese beobachtet, stellt fest, dass das Produkt im phasischen Produktionsprozess unter dem Richtziel einer mehr oder minder klar umschriebenen Funktion hergestellt wird. Es ist Ergebnis komplexer Einzelzusammenhänge, deren Verbindung sich nur aus dieser Endfunktion des Produkts erklären lässt.
- Summarisch vereinfachend könnte man sagen, dass in solchen Prozessen das formale Moment das bestimmende, das materiale Moment das bestimmte ist. Formal ist dasjenige Element, das die Form verleiht, materiell dasjenige, das die Form empfängt und mit dieser Form die Unterschiedlichkeit von allen anderen Momenten anderer Form.

Allerdings ist es sehr schwierig, je nach den situativen Kontexten solcher Prozessphasen jeweils festzulegen, was in ihnen Materie, Stoff, Inhalt und was Methode, Form ist. Ein Beispiel:



Ein Möbeltischler stellt einen Stuhl aus Kirschholz her. Auf den ersten Blick ist Kirschholz hier die Materie. Der Stuhl, die Sitzgelegenheit mit Bodenstützen für eine Sitzfläche, gegebenenfalls mit einer Rückenlehne, bestimmt dem Kirschholz, der Materie, im „Inhalt“ die Form. Diese Form entspricht mehr oder minder genau einer Funktion: Man soll auf einem solchen Möbel möglichst bequem sitzen. Die Form, die dieser Funktion entspricht, soll also adäquat sein. In dieser Entsprechung kann sie nach den Regeln des Designs auch „schön“ sein.

Im phasengegliederten Prozess der Herstellung entsteht nun zunächst aus dem Kirschbaum Stammholz. Der Kirschbaum auf der Wiese ist hier Materie, das Stammholz die Form. Aus dem Stammholz sägt man Bretter. Nun wird das Stammholz zur Materie, das Brett gibt die Form vor. Aus den Brettern baut man den Stuhl. Sie werden zur Materie für die Endform des Sitzmöbels. Alle Produktionsschritte geschehen regelgeleitet, das heißt methodisch professionell unter dem Funktionsziel, ein Möbel herzustellen, auf dem man bequem sitzt und dessen Form, in dem sie der Funktion adäquat wird, schön sein kann. Es gibt hier eine Entsprechung zwischen Material, Inhalt, Endform und Funktionsziel, der Idee des Möbels.

Professionalität heißt hier also, dass der Produzent formale Regeln, die dem Material, dem Stoff, dem Inhalt angemessen sind, aus Erfahrung so kombiniert, dass im Endprodukt die Spannung zwischen Endform und Funktionsziel als Problem gelöst ist. Indem der Tischler das Holz sachgemäß, nach bewährten Regeln zurechtet, „handhabt“ er es im Hinblick auf Endform und Funktionsziel: Er „manipuliert“ aus Erfahrung Material/ Inhalt und Methode/ Form. Es ist nicht denkbar, dass ein Laie auf diesem Wege auf Anhieb einen brauchbaren Stuhl zu-

stande brächte. Gelänge es ihm nach einer Phase des Probierens, des „trial and error“, hätte er in dieser Zeit eine Tradition nachgeholt und wäre nun selbst ein „Profi“, möglicherweise auf einem bisher nicht beschrittenen Weg, der nun für andere zur Tradition würde.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts konnte man Lessings auf die Endfunktion gerichtete Vermessung der darstellenden Künste im Wesentlichen gelten lassen. Dann produzierte das Maschinenzeitalter (neben der Revolutionierung des Buch- und Zeitungsdrucks) ein neues optisches Medium, das auf den ersten Blick die Lessing'schen Trennungen und Funktionszuweisungen grundsätzlich aufzuheben schien: den Film. Der Zwang, die optischen Inhalte eines Geschehens auf einen „fruchtbaren Augenblick“, auf den Moment eines radikalen Zeiterlebnisses zu komprimieren, schien aufgehoben. Seit die Bilder „laufen lernten“, konnte der Film nicht nur Bewegung simulieren; er konnte auch, wie die Dichtung, in beliebigem Tempo, in beliebiger Ausführlichkeit erzählen.

Motor der Entwicklung des neuen optischen Mediums „Film“ wird die Entdeckung der Filmmontage. „Film“ beginnt in seiner Geschichte zunächst mit dem einfachen Abbilden von Bewegung in einer einzigen Folge von Einzelbildern (in einer einzigen *Einstellung*). Dann folgt das einfache Aneinandermontieren von Einstellungen (Porter, Méliès). Schließlich vereint der Amerikaner Griffith im Jahre 1909 zum ersten Mal durch Schnitt und Zusammenfügung Einstellungen in einer Parallelmontage. Die Montage beginnt zur realisierbaren Manipulierbarkeit des optischen Materials in einen hochmethodischen technischen Prozess vorzustoßen. Verhältnismäßig früh setzt sich im Angloamerikanischen im Gegensatz zum Deutschen nun eine Differenzierung des Begriffs



Licht-Schatten-Gebärde.
Aus dem Film: *Dr. Mabuse,
der Spieler*.

„Montage“ in „Cutting“ (Schnitt) und „Editing“ (bearbeiten – zur Veröffentlichung fertig machen) durch.

Noch ist das Filmmaterial stumm. Alle Aufmerksamkeit der Produzenten und der Konsumenten gilt ausschließlich optischen Phänomenen. So interessieren besonders Mimik und Gestik der handelnden Figuren. Der ungarische Filmkritiker Béla Bálažs hofft „mit Hilfe des Kinematographen das Lexikon der Gebärden und Mienen zusammenzustellen wie das Lexikon der Worte“ (Bálažs 1924, S. 27f.). Die Russen Kuleshov und Pudovkin beweisen in einem genialen Experiment zum ersten Mal die Wirkungen der Montage: „[Zwischen] drei Einstellungen – einen Tisch mit dem vollen Suppenteller, eine Frau im Sarg, ein spielendes Kind – montieren [Kuleshov und Pudovkin] stets die gleiche Großaufnahme des bekannten Schauspielers Iwan Mosjukin ein, und vor dem ewig gleichen Gesichtsausdruck Mosjukins begeistern sich die Zuschauer, die glauben, dass er meisterhaft Versonnenheit, tiefes Leid und Freude ausdrücke. Damit scheint der Beweis erbracht, daß es [bei Einsatz von Montage] keiner schauspielerischen Ausdruckskraft bedarf“ (Eisner 1958, S. 89): Der Sieg einer streng formalen, technischen Methode über spontane darstellerische Kreativität.

Die Freiheit des Zuschauers – Montage in erweitertem Sinne

Für den Kinozuschauer gab es eine erhebliche Einschränkung: Der Zuschauer verlor die Freiheit, sich auf ein beliebiges optisches Objekt zu konzentrieren. Anders als im Theater, wo er jeden Teilbereich der Bühne nach freier Entscheidung beobachten konnte, sah der Zuschauer nun im Film immer nur durch die „Augen“ der Kamera. Drehbuch und Kameramann entschieden über die Größe, in der die Objekte schließlich auf der Kinoleinwand erschienen. Drehbuch und Kamera entschieden mit ihrer Nähe zum Objekt aber nicht nur über Intimität und Distanz des Erlebens: Mit Nähe oder Ferne setzten sie auch das Maß an Übersicht, mit dem der Zuschauer die filmischen Objekte in ihre Umgebung, in eine optische Szenerie einordnen konnte. Er hatte „Überblick“, oder er verlor ihn, wie die Kamera das wollte.

Mit dieser optischen Kommandowirtschaft durch Drehbuch und Kameramann (gegebenenfalls auch durch den Regisseur) beginnt – das wird oft übersehen – längst vor der Arbeit des Schnitts die Montage eines Films. Drehpläne und Erkundungsfahrten zu geplanten Drehorten machen – in einem ersten Arbeitsgang der Montage – aus dem beliebigen optischen Material durch Auswahl, durch Methode, durch Formung *filmische Wirklichkeit*. Die Arbeit des Kameramanns stellt dann diese rohe Auswahl, die

hier nun wieder zur Materie wird, in ihrer formenden Methodik auf eine neue formale Stufe.

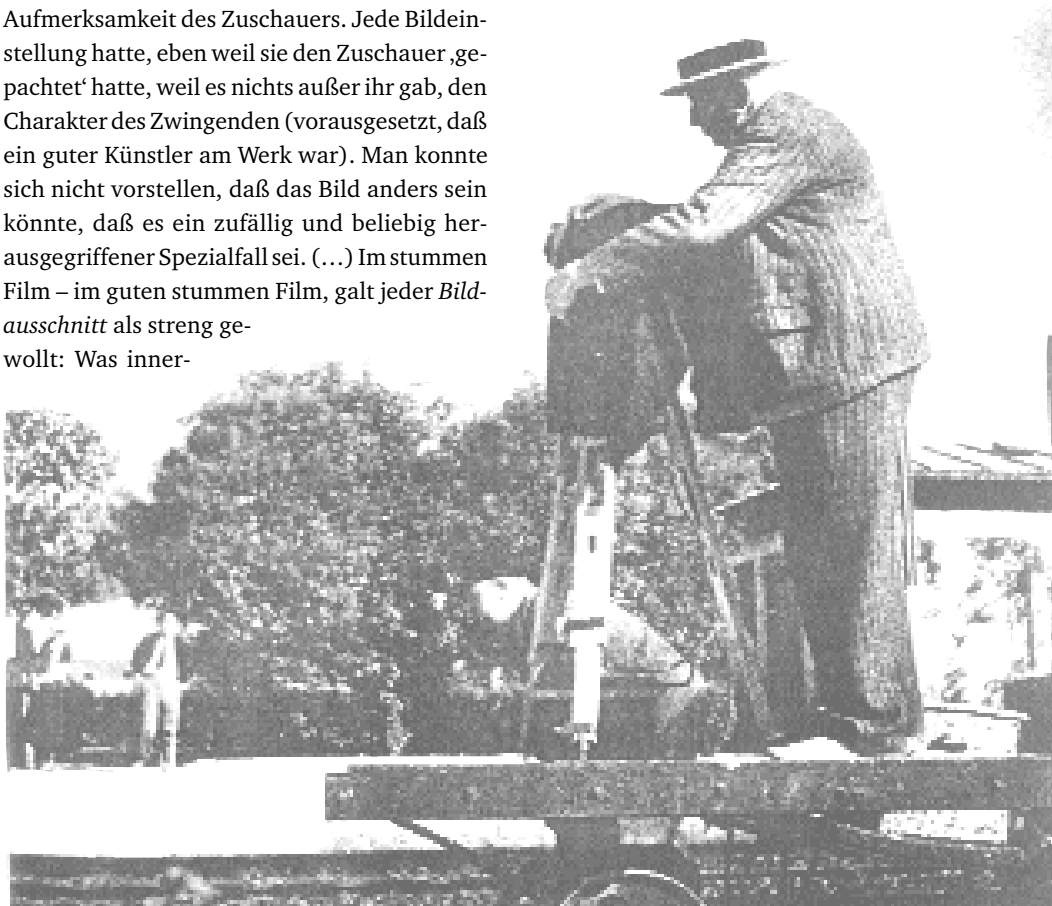
Bedenkt man diese ersten Arbeitsschritte der Montage, zeitlich weit vor dem Schnitt, wird klar, was Aktualität in der Film- und Fernsehproduktion eigentlich bedeutet: Aus der Fülle beliebiger optischer Vorkommnisse werden optische Prozesse zu Ereignissen, wenn sie dem Zuschauer, geformt in den Stufen der Montage, jenes faszinierende Erlebnis komprimierter Zeitlichkeit, des „fruchtbaren Augenblicks“ vermitteln, wie ihn nach Lessings Analyse die Plastik in der Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft in einer eindrucksstarken Gegenwart enthält. Nur ist nun in den Prozessmedien Film und Fernsehen aus dem Einzelbild die Bildfolge der Einstellung zur kleinsten Einheit geworden. Dabei bleibt, wenn man einen guten Film in Einzelbildschaltung analysiert, aber keines dieser Einzelbilder unwesentlich.

Der Filmkritiker und Filmtheoretiker Rudolf Arnheim hat das in einer Blütezeit des Stummfilms, kurz bevor die Erfindung des Tonfilms zunächst einen optischen Rückschritt einleitete, im Jahre 1932 klassisch formuliert: „Im Stummfilm bestand ein Monopol des Optischen. Also konzentrierte sich darauf die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers. Jede Bildeinstellung hatte, eben weil sie den Zuschauer ‚gepachtet‘ hatte, weil es nichts außer ihr gab, den Charakter des Zwingenden (vorausgesetzt, daß ein guter Künstler am Werk war). Man konnte sich nicht vorstellen, daß das Bild anders sein könnte, daß es ein zufällig und beliebig herausgegriffener Spezialfall sei. (...) Im stummen Film – im guten stummen Film, galt jeder *Bildausschnitt* als streng gewollt: Was inner-

halb des Bildrahmens auftauchte, das war nötig, das wurde geradezu ‚gebraucht‘ und andererseits war jenseits dieser Bildgrenze die Welt zu Ende. Zeigte das Bild eine Zimmerecke, so ergab sich der zwingende Eindruck, daß eben auf diesem Ausschnitt jetzt das Gewicht der Handlung liege“ (zitiert nach Schöttler 1999, S. 81).

Schnitt

Obwohl sich auf der Kinoleinwand und auf dem Fernsehschirm eine Abfolge bewegter Bilder zeigt, kommt das fotografierte oder gezeichnete Einzelbild in unserer Wahrnehmung nicht zur Geltung. Wir sehen Bildfolgen, wie die Film- bzw. Fernsehkamera sie aufnimmt. Filme aus der Frühzeit des Kinos, aber auch Amateurfilme bestehen oft nur aus einer einzigen Bildfolge, aus einer einzelnen ununterbrochenen Kameraaufnahme: aus einer *Einstellung*. Dabei kann sich die Kamera während dieser Aufnahme uneingeschränkt bewegen. Kamerabewegung sowie Wechsel der Kameraperspektive sind dann Bestandteil dieser Einstellung (*innere Montage*). Begrenzt wird die einzelne Einstellung durch *den Schnitt*.



Literatur:

Adorno, T. W.:
Ästhetische Theorie.
(Hg: G. Adorno & R. Tiedemann). Frankfurt/M. 1977.

Arnheim, R.:
Kritiken und Aufsätze zum Film. Frankfurt/M. 1979.
(Auch in Schöttler: A. a. O.)

Báñez, B.:
Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.
Wien/Leipzig 1924.

Benjamin, W.:
Illuminationen.
Frankfurt/M. 1961.

Eisner, L. H.:
Filmmontage. In:
Eisner, L. H./Friedrich, H.
(Hg.): *Film, Rundfunk, Fernsehen.* Frankfurt/M. 1958, S. 67–72 und S. 85–91.

Ejchenbaum, B.:
Literatur und Film.
In: Ejchenbaum, B.:
Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur.
Frankfurt/M. 1965.

Henckmann, W.:
Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick. In: Thomsen, C./Holländer, H. (Hg.):
Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften.
Darmstadt 1984.

Kuleshov, L.:
Art of the cinema. In:
Levaco, R.: *Kuleshov on film.*
Berkeley/Los Angeles/London 1974.

Lessing, G. E.:
Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Barner, W. (Hg.):
Gotthold Ephraim Lessing.
Werke und Briefe, Bd. V/2.
Frankfurt/M. 1766/1990,
S. 11–206.

Louis Lumière bei
Außenaufnahmen.

Lessing, G. E.:

Paralipomena zum Laokoon.
In: Barner, W. (Hg.):
Gotthold Ephraim Lessing.
Werke und Briefe, Bd. V/2.
Frankfurt/M. 1762/1990,
S. 209–321.

Möller-Nass, K.-M.:

*Filmsprache. Eine kritische
Theoriegeschichte.*
Münster 1988.

Panofsky, E.:

Stil und Medium im Film.
Frankfurt/M. 1999.
(Auch in Schöttler: A.a.O.)

Pudovkin, W.:

*Filmtechnik, Filmmanuskript
und Filmregie.* Zürich o. D.

Schöttler, D.:

*Von der Stimme zum
Internet. Texte aus der
Geschichte der Medien-
analyse.* Göttingen 1999.

Siegrist, H.:

*Textsemantik des Spielfilms.
Zum Ausdruckspotential
der kinematographischen
Formen und Techniken.*
Tübingen 1986.

Stock, A.:

Der göttliche Augenblick.
In: Thomsen, C./Holländer,
H. (Hg.): Augenblick und
Zeitpunkt. Studien zur
Zeitstruktur und Zeitmeta-
phorik in Kunst und Wissen-
schaften. Darmstadt 1984.

Völker, K.:

*Bertolt Brecht. Eine Biogra-
phie.* München/Wien 1976.

Wiehl, R.:

Form. In: Krings, H./Baum-
gartner, H.M./Wild, C. (Hg.):
Handbuch der philoso-
phischen Grundbegriffe,
Bd. II. München 1973,
S. 452–457.

Zeitter, E.:

Fernsehen/Film.
In: Zeitter, E. (Hg.): Medien-
erziehung für Grundschüler.
Frankfurt/M. 1995,
S. 154–213.

Teile der ursprünglichen Filmabschnitte werden herausgenommen: Man verzichtet auf sie. Ihre Inhalte sind damit für diese filmische Erzählung, diesen Filmbericht, diese Dokumentation, diese Fernsehendung liquidiert (aufgehoben). Diese Selektion ist im Grunde aber nicht nur die Liquidation dessen, was ausgesondert wurde, sondern gleichzeitig die Bewahrung („Aufhebung“, Konservierung) dessen, was erhaltenswert war. Damit bildet der Schnitt als die Selektion von realer Zeit hin zur narrativen Zeit einen intellektuellen Prozess ab (vgl. Ejchenbaum 1965, S. 76). Schnitt ist also innerhalb der optischen Montage eine

neue, entscheidende formale Bearbeitungsstufe.

Das durch Auswahl gewonnene Medienmaterial, dessen zeitlich-prozessuale Struktur durch den Schnitt ja nun zerstört ist, braucht eine neue Struktur, in die es „aufgehoben“ wird, gegebenenfalls auch Ergänzungen. Selektion, auswählender Schnitt, ist im Film und im Fernsehen nicht ohne Konfiguration, ohne das professionelle Herstellen neuer Zusammenhänge zu denken: *Aus Selektion und Konfiguration entsteht Montage im engeren, eigentlichen Sinne.*

Schon die Klassiker der Filmanalyse haben das so gesehen. Für den russischen Filmregis-



Werner Krauß in dem Film *Caligari*.

seur Pudovkin ist Montage „die vollkommene Vereinigung von Schnitt und Zusammenfügung“. Sie „transportiert die Manifestationen des wirklichen Lebens in die Idee“ (Pudovkin 1961, S. 72f.).

Mehrere Einstellungen werden zu einer Sequenz zusammengefügt (vgl. Möller-Nass 1988, S. 256f.). Werden gegensätzliche Einstellungen aneinander gefügt, so dass die Übergänge von Einstellung zu Einstellung deutlich sichtbar, womöglich wie ein Ruck erlebt werden, das eine Bild abbricht und das andere übergangslos einsetzt, spricht man vom *harten Schnitt*. Bei unmerklichen Übergängen haben



wir es mit einem *weichen Schnitt* zu tun: Bewegungszusammenhänge werden betont.

Aber auch die Dauer der Einstellungen spielt eine Rolle. Lang andauernde Einstellungen ergeben einen *ruhigen*, kurze einen *rasanten* Schnitt, wenn man sie aneinander reiht. Längere Bildabschnitte verlangsamen dabei den Rhythmus des Films, sie wirken beruhigend. Die Aneinanderreihung zahlreicher kurzer Einstellungen erzeugt dagegen die Dynamik zeitlicher Beschleunigung. Schnitt schafft im Film einen optischen Rhythmus, der sich im Tonfilm mit Rhythmen der Sprechsprache und der Filmmusik in vielfacher Weise verbinden kann. Dabei kann Schnitt die nervöse Dynamik der filmischen „action“ ebenso vermitteln wie die ruhige Breite epischen Erzählens.

Erscheinen Bilder einer Einstellung aus dem Dunkel oder verschwinden in ihm, spricht man von einer *Aufblende* oder einer *Abblende*. Lässt man verschiedene Einstellungen ineinander übergehen, so dass der Zuschauer den Eindruck hat, die Bilder einer Einstellung wüchsen aus den Bildern der vorangegangenen heraus, die gleichzeitig verschwindet, haben wir es in diesem Fall mit einer *Kreuzblende* zu tun. Die Bildreihen überschneiden, überkreuzen sich sozusagen.

Blenden sind ein dramaturgisches Signal für das Erscheinen bzw. Verschwinden eines Wirklichkeitsraumes (Auf- bzw. Abblende) oder für den Übergang von einem Raum in den anderen (Kreuzblende). Die Kreuzblende als Rückblende kann z. B. die Freiheit des Films und des Fernsehens markieren, Zeiträume beliebig zu wechseln. Erwin Panofsky, unter den Nationalsozialisten in die USA emigrierter prominenter Kunsthistoriker und leidenschaftlicher Kinogänger, hat diese spezifischen Möglichkeiten der Filmmontage in zwei Begriffe gefasst: „Dynamisierung des Raums“ und „Veräumlichung der Zeit“ (zitiert nach Schöttler 1999, S. 91).

Formen der optischen Montage

Montage kann die Entwicklung von Gegenständen oder menschliches Handeln in der Reihe der Phasen wiedergeben, wie sie sich in der Realität oder der Fiktionalität abspielen: dann ist sie *chronologisch*. Montage kann aber auch Entwicklungs- und Handlungsprozesse aufbrechen. Sie kann, wie das menschliche Bewusstsein in der „*complicatio temporis*“, zwi-

schen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft wechseln; sie kann die Verknüpfung zeitlicher Dimensionen als Mittel gegenseitiger Interpretation gebrauchen. Montage ist dann *achronologisch*. Sie tritt aus der Realität erfahrbarer Zeit heraus.

Als *Parallelmontage* kann Montagetechnik mehrere getrennte Handlungsstränge, aber auch einzelne Bilder als „fruchtbare Augenblicke“ zu einer überpersonalen (unter Umständen kollektiven) Entwicklung verknüpfen und damit gesellschaftliche Prozesse mehr oder minder genau, realistisch oder symbolisch überhöht, nachbilden. Gerade wenn Handlungsstränge parallel (zeitlich simultan) gesetzt werden, eröffnet die Montage Möglichkeiten des Vergleichs: Was da parallel gesetzt ist, kann analog oder kontrastiv erscheinen (die *Analogie-* oder *Kontrastmontage*).

Entwicklung und menschliches Handeln kann man unter den Kategorien des Raums und der Zeit betrachten und darstellen. Im Theater repräsentiert der Einakter die klassisch-aristotelische Forderung nach der Einheit von *Handlung* (die nicht unterbrochen wird), von *Ort* (der nicht gewechselt wird) und der *Zeit* (die in ihrem „natürlichen“ Ablauf unverkürzt chronologisch erscheint).

Montage aber kann im Film und im Fernsehen diese Einheit aller drei Kategorien aufheben: Sie kann Handlungen unterbrechen, Orte wechseln, Zeitabläufe umstrukturieren; sie kann so zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft wechseln. Montage im Film und im Fernsehen ermöglicht der Handlung, sich in Raum und Zeit frei zu bewegen. Sie bildet Funktionen unseres Bewusstseins ab und ist exemplarisch für die Inhalte professionell ausformender regelgeleiteter kreativer Produktion.

Über die Wirkung der optischen Montage, selbst auf das klassische Werk des großen Sergei Eisenstein, erzählt Béla Bálazs eine zynische Anekdote: „Eine skandinavische Filmfirma wollte seinerzeit den Potemkinfilm [Eisensteins] kaufen. Doch die zuständige Zensurbehörde fand ihn zu aufreizend revolutionär. Der ‚Potemkin‘ war aber so berühmt und überall, wo er lief, ein so gutes Geschäft gewesen, daß die Kaufleute ihn sich nicht entgehen lassen wollten. Man versuchte also den Film ein wenig ‚umzuschneiden‘, um ihn der Zensur noch einmal vorlegen zu können. Man hatte an dem Bildmaterial gar nichts geändert, nicht einmal neue Titel hineingesetzt.

Bloß die Bilder ein wenig umgruppiert. Und siehe da!

Bekanntlich beginnt der Film mit Szenen der Matrosenmißhandlung. Dann sollen die ‚Unzufriedenen‘ erschossen werden. Im letzten Augenblick meutert die Mannschaft, Revolte auf dem Schiff. Kämpfe in der Stadt. Zuletzt erscheint die Flotte, läßt aber das revoltierende Schiff passieren. So die Szenen- und Bilderfolge des Original-Potemkins.

Nach dem Schnitt der kühleren skandinavischen Schere sah der revolutionäre Film folgendermaßen aus:

Er begann, in medias res, gleich mit der Meuterei, also nach der Szene der verhinderten Hinrichtung. Von da an lief er aber unverändert bis zum Schluß, bis zum Erscheinen der Flotte. Nicht eines der aufreizenden revolutionären Bilder wurde weggeschnitten. Was geschah denn da für die Zensur? Nur eine kleine Umgruppierung: Nur daß der Film nicht mit dem Erscheinen der Flotte zu Ende war, sondern der weggeschnittene Anfang des Films ans Ende angehängt wurde. Nach der Meuterei, nach dem Erscheinen der zaristischen Flotte stehen nun die Matrosen zitternd in Reih und Glied. Jetzt erst werden die Unzufriedenen gefesselt und vor die Gewehre gestellt. Jetzt erst wird Feuer kommandiert ... und der Film ist aus! Die Meuterei also ist unterdrückt worden, die Rebellen werden bestraft, die Ordnung ist wieder hergestellt. Den Film hätte die skandinavische Zensur ohne Bedenken durchlassen können“ (Bálazs 1924, S. 48 f.).

Ausblick

Mit dem Aufkommen des Tonfilms fand die Differenzierung der optischen Montage vorläufig ihr Ende. Als „Cutting“ hatte Montage sich zunächst zur technikdominierten Herstellung entwickelt, als „Editing“ fand sie später den Rhythmus des gestuften Wechsels von Inhalt und Form, den Rhythmus eines phasischen Kurationsprozesses, in dem aus beliebigen optischen Erscheinungen durch die Arbeit der Kamera filmische Materialien gestaltet wurden, die – nun ihrerseits optische Materie – durch die formenden Gliederungen der Montage sich in eigentliche Kinofilme verwandelten.

Man sollte nicht vergessen, dass es ausschließlich stumme, schwarz-weiße fotografische Materialien waren, die so zum Material der Montage wurden. Was auf den ersten Blick,

konfrontiert mit dem Ton-Farb-Film, als eine rigide Beschränkung der Möglichkeiten erscheint, war in Wirklichkeit Konzentration auf das Optisch-Wesentliche, die der Farbtonfilm erst später wieder erreichte.

Das Wörterbuch der Mimik und Gestik, von dem Bálazs geträumt hatte, schien zunächst aufgegeben. Namhafte Stummfilm-Schauspieler scheiterten deshalb an den Zumutungen des Tonfilms. Im amerikanischen Spielfilm findet man aber bei einiger Aufmerksamkeit noch heute Spuren der einst beherrschenden mimisch-gestischen Sprache: das so genannte

„Overacting“. Gerade in billigen Serien hat man dabei oft den Eindruck, als verwirklichten die Schauspieler nach Stummfilmmanier im überdeutlichen Gesichtsausdruck, in der (nach unserem europäischen Stilempfinden) überzeichneten Gebärde so etwas wie eine Sinnspur für Taubstumme. Bertolt Brecht hat sich, als Autor in Hollywood weitgehend erfolglos, darüber lustig gemacht (Völker 1976, S. 313f.).

In *tv diskurs 12* folgt eine Darstellung der Bild-Ton-Montage und der Wirkungen der Montagearten auf die Zuschauer.



Prof. em. Ernst Zeitter war Schulfunkredakteur beim Südwestfunk und Professor für Medienpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.

Mimik und Gestik:
Orson Welles, Schauspieler
und Regisseur.

**Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.*