

Hans Beller (Hg.)
Handbuch der Filmmontage

Hans Beller (Hg.)

Handbuch der Filmmontage

Praxis und Prinzipien des Filmschnitts

5., gegenüber der 4. unveränderte Auflage

HERBERT VON HALEM VERLAG

Praxis Film
Band 36

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Hans Beller (Hg.)
Handbuch der Filmmontage.
Praxis und Prinzipien des Filmschnitts
Praxis Film, 36
Köln: Halem, 2019

ISBN 978-3-7445-1723-2

Unveränderter Nachdruck der 2009 im UVK Verlag, Konstanz,
erschiedenen Ausgabe (5., gegenüber der 4. unveränderte Auflage).

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie,
Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken)
gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2019 Herbert von Halem Verlag, Köln

EINBANDGESTALTUNG: Susanne Fuellhaas, Konstanz

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schanzenstr. 22, 51063 Köln
Tel.: +49(0)221-92 58 29 0
E-Mail: info@halem-verlag.de
URL: <http://www.halem-verlag.de>

Inhalt

Vorwort und Dank	7
Aspekte der Filmmontage – Eine Art Einführung (<i>Hans Beller</i>)	9
<i>Zur Geschichte:</i>	
Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute (<i>Jan Marie Peters</i>)	33
Montagebilder bei Sergej Eisenstein (<i>Oksana Bulgakowa</i>)	49
<i>Zur Praxis:</i>	
Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt – Berufsbild: Cutter / Schnittmeister (<i>Hans Beller</i>)	78
Praktische Grundlagen des Filmschnitts oder Dem Chaos keine Chance (<i>Rudi Reinbold</i>)	84
Filmediting in den USA (<i>Stefan Arnsten</i>)	104
Werkstatt-Notizen aus dem Schneiderraum (<i>Ursula Höf</i>)	114
Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage (<i>Thomas Balkenhol</i>)	123
Musik im Schneiderraum (<i>Andreas Köbner</i>)	144
<i>Experimente:</i>	
Montage-Experimente an der HFF München (<i>Hans Beller</i>)	155
Der Plan macht's – Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage (<i>Hans J. Wulff</i>)	178

Analysen:

Die Montage bei CITIZEN KANE – Makroanalyse eines Klassikers (<i>Jo Heim</i>)	190
Busby Berkeleys Montageprinzipien (<i>Christine N. Brinckmann</i>)	204
Feinschnitt – die verborgene Arbeit an der Blickregie (<i>Gerhard Schumm</i>)	221
<i>Wiping</i> – Godards Videomontage (<i>Joachim Paech</i>)	242
Nachtrag zur digitalen Wende der Filmmontage (<i>Hans Beller</i>)	252
Über die Autoren	254
Bibliographie	257
Register	266

Vorwort und Dank

Der große „Hausheilige“ der Filmmontage, der sowjetische Filmregisseur und Filmtheoretiker Sergej Michailowitsch Eisenstein (1898–1948), schrieb in seinem Disput zur Filmmontage:

„Es gab in unserer Filmkunst eine Periode, in der die Montage ‚alles‘ galt. Jetzt geht eine Periode ihrem Ende zu, in der die Montage ‚nichts‘ gilt. Wir hängen keinem der beiden Extreme an und halten für erforderlich, jetzt daran zu erinnern, daß die Montage ein ebenso notwendiger Bestandteil eines Filmwerkes ist wie alle anderen Elemente der filmischen Einwirkung. Nach dem Feldzug ‚für die Montage‘ und dem Sturm ‚gegen die Montage‘ ist es an der Zeit, ganz von neuem und unvoreingenommen an die Probleme der Montage heranzugehen.“

Das war 1939. Doch das Zitat soll auch als Motto für dieses Buch gelten. In dem Standardwerk von Karel Reisz und Gavin Millar *Geschichte und Technik der Filmmontage* wird eingangs bedauert, daß die Tradition der expressiven Montage mit dem Aufkommen des Tonfilms vernachlässigt wurde: „Es ist eines der Hauptziele dieses Buches nachzuweisen, daß dies einen großen Verlust für das Kino mit sich gebracht hat.“ Das war 1954.

Im Zeitalter von Video-Editing könnte der Begriff „Filmmontage“ Nostalgie nach der Zelluloidära hervorrufen, wäre mit Montage nicht eine generelle Gestaltungsmöglichkeit des Films bis heute gemeint. Darauf will dieser Band aufmerksam machen, indem er die Praxis und die Prinzipien der Filmmontage durch verschiedene Autoren und unter verschiedenen Ansätzen behandelt. Die praktische Anschauung und konkrete Erfahrung im Schneiderraum kann ein Buch jedoch nicht ersetzen.

Die klassischen Texte zur Filmmontage liegen mehrfach in den verschiedensten Publikationen vor und werden daher hier nicht noch einmal vorgestellt. Dieser Band beinhaltet dagegen Überblicks- und Schwerpunktartikel, die dem Praxisorientierten von der Theorie und dem Theoretiker von der Praxis erzählen. Dabei soll weder eine normative Ästhetik der Filmmontage „verordnet“, noch sollen Regeln des Filmschnitts im Sinne von „*how to cut*...“ aufgestellt werden. Ziel des Handbuchs ist es vielmehr, Metier, Standards, Konventionen und Möglichkeiten der Filmmontage zu reflektieren und im geschichtlichen Zusammenhang zu zeigen.

Die einzelnen Autoren haben ihre Sprache und ihr Verständnis von der Materie, daher werden in Theorie und Praxis oft auch unterschiedliche Termini verwendet. Da sich die internationale Filmsprache an den angelsächsischen Fachbegriffen orientiert, werden sie in diesem Band ebenfalls dort erwähnt, wo sie präzisieren und zur Klarheit beitragen.

Allen an diesem Band beteiligten Autorinnen und Autoren gebührt an dieser Stelle besonderer Dank für ihre produktive Mitarbeit. Danken will der Herausgeber auch der Hochschule für Fernsehen und Film, die dieses Buch durch den Forschungsschwerpunkt Filmmontage ermöglichte und besonders den Studenten dieser Hochschule für ihre lebendige Mitarbeit bei den Experimenten. Anregungen erhielt ich durch Gespräche mit Helga Borsche und Peter Przygodda. Die Diskussionen mit Mitgliedern des Bundesverbandes Filmschnitt · Cutter e.V. – Raimund Barthelmes, Anette Dorn, Gisela Grischow, Barbara Hennings, Dagmar Hirtz, Karin Nowarra – führten zum Beitrag über das Berufsbild Cutter/Schnittmeister. Ganz herzlich möchte ich mich bei der Lektorin dieses Bandes bedanken, bei Gabriele Rieth, die nicht nur den Text, sondern auch die Autoren und Leser berücksichtigt.

Vorwort zur 4. Auflage

Wenn ein Filmbuch innerhalb eines Jahrzehnts zum vierten Mal eine Auflage erfährt, dann können die Autoren, die Lektorin und der Herausgeber ihre Freude über das Interesse der Leser hiermit kundtun, so ganz genau erklären können sie sich den Erfolg jedoch nicht. Ist es nun ein Standardwerk zu einer komplexen Materie? Eine Handreichung für Filmstudenten? Etwas für die Werk tätigen in der Filmindustrie? Für die Editoren (wir sagen nämlich nicht mehr Cutter!) bei den Öffentlich-Rechtlichen und Privaten in der Fernsehbranche? Jedenfalls besteht eine kontinuierliche Nachfrage, für die wir uns herzlich bedanken möchten.

Im ersten Vorwort und im Klappentext des Buches stand: „Im Zeitalter von Video-Editing könnte der Begriff ‚Filmmontage‘ Nostalgie nach der Zelluloidära hervorrufen, wäre mit Montage nicht eine generelle Gestaltungsmöglichkeit des Films bis heute gemeint.“ Der erste Teil des Satzes ist mittlerweile überholt, denn wir leben bereits im Zeitalter (wenn schon so ein gewichtiges Wort) von Digital-Editing. Video wird, wie das Zelluloid, als Trägermaterial zurückgesetzt. In der Welt des Filmischen hat sich im letzten Jahrzehnt die digitale Wende vollzogen. Für die Filmmontage heißt dies, daß der Film „sein Handwerk verliert“ (Gerhard Schumm), denn kaum einer schneidet noch in das Zelluloid, das dem Film (engl. für Häutchen) einst seinen Namen gab. Das Handwerkliche der analogen Filmmontage wurde in den letzten zehn Jahren immer mehr vom digitalen Editing abgelöst (s. Nachtrag auf Seite 252).

Doch der zweite Teil der Äußerung macht das Buch dauerhaft, da es bei der Filmmontage um „eine generelle Gestaltungsmöglichkeit“ geht. Daher wird sich auch der Begriff „Film“ mit seiner ganzen emotionalen Bedeutung halten, selbst wenn das Zelluloid verschwindet. Und damit bleibt hoffentlich auch das Buch etwas fürs Leben von Cineasten und Filmemachern!

Hans Beller, im April 2002

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*.“¹⁾

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 ...

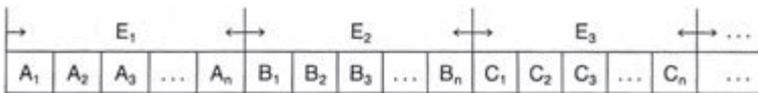


und erhebt sich brüllend.

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 A₁ bis A_n die Einzelbilder der Einstellung E₁; B₁ bis B_n die daran montierten Einstellung E₂ 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. Aneinandergelinkt, ergeben die Einstellungen eine Montage (...) So etwa lehrt es die alte Schule des Films. Schraubchen für Schraubchen, Ziegelstein um Ziegelstein...“⁽²⁾

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*.“⁽³⁾

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 „*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 ...“⁴⁾

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 wieder ein *missing link*, eine Büchse mit einem Filmstreifen entdeckt, der Aussagen über: „Wie alles anfing“ 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 Gebrütern 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 Variété- 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.“⁵⁾

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 Kameratrickschnitt 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-scene films*, 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 *QUEEN VICTORIA'S DIAMOND JUBILEE* (GB 1897) und *DEWSBURY FIRE BRIGADE* (GB ca. 1900). Mit dieser Art von Aufmerksamkeitsverteilung und -fokussierung folgte man erst später auf dem *set* oder im Studio dem Spiel der Schauspieler.⁶⁾

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



Filmschnitt in den
20er Jahren ...



...in den 90er Jahren

und nach Einstellungen zu unterbrechen, abzuwechseln, gegenüberzustellen und neu anzuordnen.

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.⁷⁾

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 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.

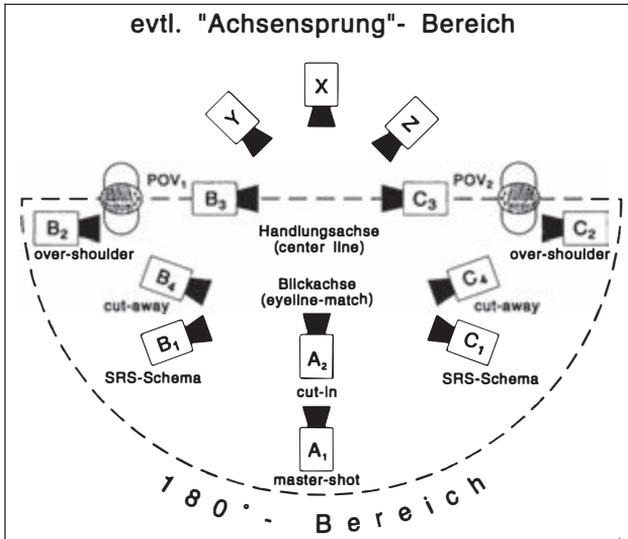
Zwischen 1909 und 1914 etablierten sich dann die Traumfabriken, in denen von der manufaktuellen Arbeit zur industriellen Fertigung der Ware „Film“ übergegangen wurde. Normen, Standards, Arbeitsteilung, Hierarchie und Zentralisierung setzten sich damit auch in der Filmbranche durch. Nach 1911 wurden aus 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 Innendreh- oder Außendreh-, 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.⁸⁾



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 (B₃ oder C₃) 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.

Die Einstellung A₁ entspricht der Aufnahme eines szenischen Tableaus, gewöhnlich von der Kamera mit einem Normalobjektiv gedreht, ca. 4½ 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. A₁ war die gängigste Form in der „primitiven Periode“ der Kinematographie, der Zeit der *single-shot films* und *multiple-scene films*.

Bei A₂ nähert sich die Kamera der Handlung. Der Schnitt von Kamera A₁ auf A₂ entspricht einem *cut-in*, zum Beispiel vom *establishing-shot* hinein in das Geschehen, von einer Totalen auf eine Amerikanische Einstellung oder von einer Halbnahe auf eine Nahe oder Großaufnahme. Von dem *cut-in* kann nun auch wiederum zurückgeschnitten werden: *cut-back* von A₂ auf A₁.

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 auszu-differenzieren. 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 „Achsenprung“ 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_1 auf C_1 und wieder zurück auf B_1 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 B_3 und C_3 , spricht man vom *point of view-shot*, abgekürzt POV, der wiederum in das SRS-Schema paßt.

Der *over-shoulder-shot* B_2 und C_2 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_4 und C_4 , 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 Gegen-schuß 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*.⁹⁾

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 Dreharbei-

ten festlegte. Zum Beispiel, wie schon zuvor als *breakdown* erwähnt, alle Innendrehn und Außendrehn in einer für die Produktion effizienten und ökonomischen Reihenfolge, die nicht dem späteren Handlungsverlauf im 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.¹⁰⁾

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 Halbtotalen (E_1) auf und kommt in einer Nahen (E_2) zum Stehen. In der halbtotalen Einstellung E_1 wird die ganze Bewegung aufgenommen, und bei der Wiederholung in der nahen Einstellung E_2 , 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 Feuerwehrgewagen 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 nicht-kontinuierliche Blöcke oder Sequenzen aufgeteilt, die aber durchaus Gleichzeitigkeit meinen!“¹¹⁾ 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 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.¹²⁾

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 Verketung dieser Fragmente.“¹³⁾ 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.“¹⁴⁾

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 Memoirenschreiber 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.¹⁵⁾

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 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.“¹⁶⁾

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 anmal, 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 Kinos unmöglich, wobei das Ergebnis nicht durch Tricks, sondern allein durch die Organisation des Filmmaterials gewonnen wird...“¹⁷⁾