

**montage**

**AV** ● ● ●  
20/1/2011

Zeitschrift für Theorie und Geschichte  
audiovisueller Kommunikation

**[Montage]**

**SCHÜREN**

---

# Inhalt

<b>Editorial</b>	<b>5</b>
<b>Alle Autorinnen und Autoren, alle Redakteurinnen und Redakteure seit 1992</b>	<b>8</b>
<b>Gerhard Schumm:</b> Montage, der Familie erklärt	<b>11</b>
<b>Jean-Luc Godard:</b> Schnitt, meine schöne Sorge	<b>13</b>
<b>Heinz B. Heller:</b> Jean-Luc Godard: «Schnitt, meine schöne Sorge». Anstöße für eine Re-Lektüre	<b>17</b>
<b>Christine N. Brinckmann:</b> Die poetische Verkettung der Bilder	<b>29</b>
<b>Hans J. Wulff:</b> Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen	<b>45</b>
<b>Karl Prümm:</b> Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT und die Folgen	<b>61</b>
<b>Norbert M. Schmitz:</b> Distanzmontage als modernes Kunstprinzip. Artavazd Peleschjans Theorie und Praxis der Montage	<b>73</b>
<b>Gerhard Schumm:</b> Arbeit der Filmmontage	<b>83</b>
<b>Frederick Wisemann:</b> Filmmontage als Gespräch im Viereck	<b>95</b>
<b>Kristin Thompson:</b> Den Figuren beim Schauen zuschauen, circa 1915	<b>101</b>
<b>Daniel Wiegand:</b> Vom Durchdringen der Räume. Aspekte der Montage in Benjamin Christensens HÆVNENS NAT	<b>109</b>
<b>Malte Hagener:</b> Montage im Bild. Die Splitscreen bei Brian De Palma	<b>121</b>

- 133 **Barbara Flückiger:** Assoziative Montage und das ästhetische System von STAY
- 149 **Christine N. Brinckmann:** Zur Erinnerung an die Zeitschrift *Filmkritik*: Einleitende Bemerkungen zu Harun Farockis «Schuss/Gegenschuss»-Aufsatz
- 153 **Harun Farocki:** Schuß – Gegenschuß:  
Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film
- 167 **Hans Beller:** Schuss/Gegenschuss im Dokumentarfilm:  
Zum Cross-over eines fiktionalen Montagemusters
- 183 **Ulrich Gregor:** NUIT ET BROUILLARD.  
Bemerkungen zu einer Schlüsselszene
- 187 **Susanne Krauß:** Sichtbare Montage in MEIN LEBEN TEIL 2
- 197 **Barbara Wurm:** Ein Buchstabe im ABC der Montage.  
Timošenko 1926: Axiome – Typologie – Diagramme
- 213 **Wolfgang Beienhoff:** Montage 1929/Montage 1939
- 223 **Oksana Bulgakowa:** Lew Kuleschow – ohne Kuleschow-Effekt
- 247 **Zu den Autorinnen und Autoren**
- 252 **Call for Papers**

---

## Editorial

Mit dem vorliegenden Heft feiert die Zeitschrift den 20. Jahrgang ihres Erscheinens. Der Titel ist immer noch Programm – was liegt also näher, als ihn anlässlich dieses Jubiläums nun endlich zum Thema zu machen?

«Montage assoziiert...

... daß etwas geschieht mit Film, Fernsehen, Video, etwas Offenes, das uns reizt;

... daß Konstruktives vor sich geht, ebenso wichtig das Einzelne mit seinem Materialwert wie der Zusammenhang;

... daß aus Elementen Neues entsteht; fließende Übergänge, klärende Kontraste, schockierende Dissonanzen;

... daß es Stücke gibt, die bleiben; anderes wird weggehängt oder fliegt 'raus;

... daß der Schaffensprozeß nicht weit ist, die Erotik des Schneide-  
raums.»

So stand es im Editorial zur ersten Ausgabe von *montage AV* im Jahr 1992. Ein Manifest, eine Programmatik, gemeinsam formuliert am Kreuzberger Küchentisch – fröhliche Wissenschaft. Den Umschlag der ersten Ausgabe zierte eine Skizze Dziga Vertovs zur Montage in *DER MANN MIT DER KAMERA*.

Kaum ein Begriff ist so eng mit den ästhetischen Erfahrungen, Erfindungen und Absichten der Moderne verbunden wie dieser. «Montage» galt von Beginn an als ein – wenn nicht *das* – Kernkonzept einer Ästhetik und Semiotik des Films. Indem er die Potenziale der Montage auslotete, bestimmte der Film den Kurs der Moderne maßgeblich mit und wurde, im Austausch mit den Montageformen der Nachbarkünste, zur eindrücklichsten Kunst des 20. Jahrhunderts.

Filmisches Erzählen ist gebunden an die Montage bewegter Bilder. Der Film als analytische wie synthetische Kunst fand darin das ihm eigene Ausdrucksmittel. Montage folgt dabei keinem starren Ka-

techismus, sondern entsteht in der Auseinandersetzung mit dem Stoff, den Intentionen der Narration oder der Darstellung, der gestaltenden Zuwendung zum Gegenstand. Sie ist Ausdruck einer historisch sich wandelnden filmischen Analyse, ist die Bedingung historisch sich wandelnder Erzählformen. Doch nicht nur die Spielarten des Erzählens sind an Montage gebunden, sondern auch andere Modi des Mitteilens, Darlegens, Beschreibens, Argumentierens. Jedwede Diskursivierung eines Stoffs oder Gegenstands-in-Rede basiert auf Montage, erfolgt in montierter Form.

Montage war von Anbeginn zentraler Bestandteil im formal-ästhetischen Projekt des Films als Kunst. Auch in der konventionalisierten Form der Kontinuitätsmontage zeigten sich Potenziale, etwa durch grafische Anschlüsse, Rhythmisierung oder thematische Parallelen, über die funktionale Verbindung von Einstellungen hinaus ästhetische Wirkung zu erzeugen. Konventionen und Regeln blieben offen, da die konkrete Arbeit am Schneidetisch oder am Schnittsystem immer auch eine Auseinandersetzung mit Gegenständen und Themen bedeutet und so dem Kontext kultureller Diskurse verhaftet bleibt.

Das Reflektieren über Montage erfolgt notwendig in einem Horizont von Rezeption. Strategien, spezifische Aneignungsformen zu ermöglichen, waren und sind Fluchtpunkt aller Montagetheorie, sei sie ästhetisch, politisch, moralisch oder propagandistisch orientiert. Montage lenkt Bewegungen der Rezeption: kognitiv wie affektiv-emotional, die moralische Implikatur des Dargestellten betreffend wie die Selbstverortungen der Zuschauer. Darum auch ist der Schneiderraum der Ort, an dem Planung, Inszenierung und endgültige Realisierung eines Films zusammenkommen – in beständigem Austausch mit einem imaginären Publikum. Montage umfasst die Simulation des Verstehens, sie kalkuliert Spannungen und Aha-Erlebnisse, sie sorgt für den Zusammenhang der Gedanken und die Klarheit der Darstellung: weil das montierte Material zum Ausgangspunkt des Aneignens wird. Schneiden verleiht darüber hinaus den Bildern ihren Fluss, es organisiert die Bewegungen der Zuschauer durch den Raum der Geschichte wie der sinnlich visuell oder akustisch dargebotenen Argumente.

Schnitt basiert auf Wissen und handwerklichem Können und ist doch ständig auch innovatives, kreatives Nachdenken über Möglichkeiten, durch die Folge der Bilder das Dargestellte zu modellieren. Schnitt ist Theorie und Praxis der filmischen Formung gleichermaßen. Es ist nicht allein die Schere, die die Bilder zerteilt, sondern zugleich und immer auch die Frage, wie sie sich in die Abfolge fügen: Schneiden und Kleben, Zerteilen und Konstruieren, Auseinanderneh-

men und Zusammenfügen. Es macht einen Unterschied, ob man vom Schnitt redet oder von der Montage, doch es sind die beiden Seiten desselben Vorgangs.

Wie sehr bewegen sich wissenschaftliche Analyse und visuelle, räumliche und zeitliche Analyse im Schneiderraum aufeinander zu, wie viel können sie voneinander lernen! Montage ist der Ort, an dem das Kreative und das Kommunikative, das Ästhetische und das Gedankliche, das Historische und das Abenteuernd-Aktuelle zusammenkommen. Diesem Gedanken folgend, behandeln die Artikel des vorliegenden Heftes Positionen und Entwürfe der sowjetischen Montagetheorie und -praxis, Überlegungen zum Continuity Editing und zu Montageformen jenseits davon, Montage im Dokumentar- und im Experimentalfilm und anderes mehr. Manche Beiträge haben wir aus dem Archiv des Nachdenkens über Film wieder zugänglich gemacht, andere gehen neue Wege, erkunden Formen, die in der klassischen Theorie eine nur marginale Rolle gespielt haben.

Montage ist Bewegung, ist kontinuierliches Erproben der Ausdrucksmöglichkeiten des Films. Darum ging und geht es uns, das war und ist das Programm nicht nur dieses Heftes, sondern von *montage AV* als Forum des Nachdenkens über Film und Medien überhaupt – jetzt und in Zukunft.

Der 20. Geburtstag ist natürlich auch Anlass, danke! zu sagen: Die Herausgeber bedanken sich bei allen Autoren, ohne die es dieses Projekt nicht gäbe, beim Schüren-Verlag für die gute Zusammenarbeit, bei Stefan Herzig für die Betreuung der Website und natürlich bei unseren Lesern für ihre Treue in all den Jahren.

*Britta Hartmann, Hans J. Wulff für die Redaktion von montage AV*

**Alle Autorinnen und Autoren seit 1992:**

Ralf Adelmann • Rick Altman • Dudley Andrew • Rudolf Arnheim  
• Jacques Aumont • Claude Bailblé • Joanna Barck • Richard Batz •  
André Bazin • Wolfgang Beilenhoff • Hans Beller • Raymond Bellour  
• John Belton • Christoph Bertling • Dominique Blüher • Christa  
Blümlinger • Alexander Böhnke • Franz Bokel • Göran Bolin • Ib  
Bondebjerg • David Bordwell • Andrea B. Braidt • Edward Branigan  
• Christine N. Brinckmann • Oksana Bulgakowa • Francesco Casetti  
• Thomas Christen • Michel Colin • Brian Currid • Robin Curtis •  
Scott Curtis • Adriano D'Aloia • Christof Decker • Jean Deprun •  
Natascha Drubeck-Meyer • Nicola Dusi • Jens Eder • Dirk Eitzen  
• Thomas Elsaesser • Lorenz Engell • Hans-Dieter Erlinger • Karin  
Esders • Ruggero Eugeni • Oliver Fahle • Harun Farocki • Erwin  
Feyersinger • Andreas Fickers • Raymond Fielding • John Fiske •  
Bo Florin • Barbara Flückiger • Michael Forsman • Annette Förster  
• Georges Friedmann • Regine-Mihal Friedman • Anton Fuxjäger  
• Joseph Garncarz • Lars Henrik Gass • Philippe Gauthier • Oliver  
Gaycken • Anita Gertiser • Jean-Luc Godard • Udo Göttlich •  
Ulrich Gregor • Jostein Gripsrud • Torben Kragh Grodal • Laurent  
Guido • Christa M. Haeseli • Malte Hagener • Sabine Hake • Gerd  
Hallenberger • Roxane Haméry • Britta Hartmann • Ulla Haselstein  
• Vinzenz Hediger • Olof Hedling • Franziska Heller • Heinz-B.  
Heller • Rainer Herrn • Ulrike Hick • Knut Hickethier • Klemens  
Hippel • Lilli Hobl • Matthias Hofer • Eva Hohenberger • Ute Holl •  
Chris Holmlund • Florian Hoof • Hans-Otto Hügel • Peter Hughes •  
Erkki Huhtamo • Nathalie Iványi • Nikolai Izvolov • Christian Jäger  
• Pierre-Emmanuel Jaques • Georg Jongmanns • Margarita D. Just •  
Ludger Kaczmarek • Oskar Kalbus • Hermann Kappelhoff • Judith  
Keilbach • Angela Keppler • Frank Kessler • Gunther Kirsch • Guido  
Kirsten • Naum I. Klejman • Nico de Klerk • Heike Klippel • Heinz-  
Jürgen Köhler • Siegfried Kracauer • Susanne Krauß • Klaus Kreimeier  
• Ulrich Kriest • Friedrich Krotz • Peter Paul Kubitz • Annette Kuhn  
• Thierry Kuntzel • Paul Kusters • Rebekka Ladewig • Maurice Lahde  
• Michèle Lagny • Fritz Lang • Birger Langkjær • Maria Larsson •  
Serge Lebovici • Thierry Lefebvre • Ann-Sophie Lehmann • Sabine  
Lenk • Petra Löffler • Jurij M. Lotman • Stephen Lowry • Anja Lutz •  
Georg Maas • Arnt Maasø • Eef Masson • Boleslas Matuszewski • Anna  
McCarthy • Miriam Meckel • Albert Meier • John Mercer • Christian  
Metz • Thomas Meyer • Albert Michotte van den Berck • Lothar Mikos  
• Raphaëlle Moine • Laurence Moinereau • Johannes von Moltke •

Harry S. Morgan • Edgar Morin • David Morley • Thomas Morsch • Margaret Morse • Jan Mukařovský • Tania Munz • Cesare Musatti • Eggo Müller • Jürgen E. Müller • Lihi Nagler • Britta Neitzel • Bill Nichols • Lutz Nitsche • Roger Odin • Vráäth Öhner • Peter Ohler • Jan Olsson • Volker Pantenburg • Joachim Paech • Francesco Pitassio • Carl Plantinga • Karl Prümm • Leonardo Quaresima • Jacques Rancière • Michael Real • Michael Renov • Ramón Reichert • Lars Rettberg • Martina Roepke • Jane Roscoe • Thomas Rothschild • Jens Ruchatz • Ingrid Ryberg • Michael Schaudig • Irmbert Schenk • Murray Smith • Heide Schlüpmann • Norbert M. Schmitz • Peter Schneck • Alexandra Schneider • Jens Schröter • Gerhard Schumm • Herbert Schwaab • Alexander Schwarz • Jörg Schweinitz • Martin Seel • Marc Siegel • Karl Sierek • Kathrine Skretting • Pierre Sorlin • Etienne Souriau • Yvonne Spielmann • Urs Stäheli • Markus Stauff • Henry M. Taylor • Kristin Thompson • Claus Tieber • Sasha Torres • Margrit Tröhler • Juri Tsivian • Jörg Türschmann • John Tulloch • William Uricchio • Margrethe Bruun Vaage • Dirk Verdicchio • Marc Vernet • Reinhold Viehoff • Valérie Vignaux • Patrick Vonderau • Christiane Voss • Henri Wallon • Gerlinde Waz • Susanne Weingarten • Daniel Wiegand • Linda Williams • Arnold Windeler • Simone Winko • Rainer Winter • Carsten Wirth • Werner Wirth • Mathias Wirth-Heining • Frederick Wiseman • Hans J. Wulff • Barbara Wurm • Peter Wuss • Yvonne Zimmermann • Oliver Zobrist • Michael Zryd.

#### **Alle Redakteurinnen und Redakteure seit 1992:**

Wolfgang Beilenhoff • Andrea B. Braidt • Christine N. Brinckmann • Robin Curtis • Evelyn Echle • Jörg Frieß • Britta Hartmann • Vinzenz Hediger • Judith Keilbach • Frank Kessler • Guido Kirsten • Kristina Köhler • Stephen Lowry • Johannes von Moltke • Eggo Müller • Jörg Schweinitz • Patrick Vonderau • Eva Warth • Hans J. Wulff • Peter Wuss.



---

## Montage, der Familie erklärt

Gerhard Schumm

Wie erkläre ich meinen Eltern, Geschwistern, Großeltern, Nichten und Neffen, Freundinnen und Freunden, was ich studiere, wenn ich Montage studiere?

Wenn etwas schwer zu beschreiben ist – und Montage ist schwer zu beschreiben –, dann hilft die Blackbox-Methode manchmal: Man fragt erst gar nicht danach, was im Innern der dunklen Schachtel im Einzelnen geschieht. Man vergleicht stattdessen nur den Input mit dem Output. Man beschreibt die Dinge sozusagen ganz von außen her. Man tut, als wüsste man nichts vom Inneren, beschreibt nur die Veränderungen zwischen dem Davor und Danach.

Nehmen wir den Schneiderraum als Blackbox. Tatsächlich ist er ja auch oft ein verdammt finsterner Raum mit zugezogenen Vorhängen.

Was kommt in ihn hinein? Bilder und Töne kommen in den Schneiderraum hinein. Was kommt heraus? Bilder kommen heraus. Töne kommen heraus.

Was hat sich verändert? Vorher waren es Bilder und Töne... jetzt sind es Bilder und Töne? Nee, zuvor waren es Aufnahmen: Bildaufzeichnungen, Tonaufnahmen. Und jetzt, nachdem montiert worden ist, sind die Bilder und Töne ein Film. Also muss im Schneiderraum ein Film entstanden sein. Ja, es ist tatsächlich so: Ein Film entsteht erst im Schneiderraum. Und man traut es sich kaum zu sagen, weil es sich so großmülig anhört: Er entsteht nur dort.

Liebe Oma, lieber Opa, liebe Tante Frieda, erst in der Montage und durch die Montage wird aus den filmischen Teilen ein Film, und in meinem Studium studiere ich, ob und wie mir das gelingt.

Die Regie, die Kamera, das Drehbuch, die Ausstattung, die Schauspieler liefern das Rohmaterial. Und ich untersuche – egal, ob allein und eigenverantwortlich oder mit anderen zusammen – was ich in

diesem Material aufspüren kann, was im Material enthalten ist, und nähere mich behutsam und schrittweise der filmischen Form an, die für dieses Material stimmig ist.

Deutlich spürbar schon jetzt: Oma und Opa gucken befremdet.

Lassen wir daher vielleicht den unruhig daneben sitzenden superklugen Neffen einfach beiseite. Er hätte ja prontofix eingewendet, dass er sich in Filmdingen verdammt gut auskennt und dass er aus dem Web weiß, dass eine Editorin die Szenen nach Vorlage des Drehbuchs nur aneinanderreihen und dann kürzen muss und dass das, was rausgekürzt wurde, Jahre später im Director's Cut wieder zu sehen ist und dass es besser gewesen wäre, wenn es drin geblieben wäre und dass...

Lassen wir außen vor, dass der Neffe dann doch ein wenig erstaunt ist, wenn er hört: Ein Drehbuch heißt Drehbuch, weil es für die Dreharbeiten nötig ist. Wäre es die Vorlage für die Montgearbeiten, dann hieße es Montagebuch. EditorInnen lesen ein Drehbuch zwar durch. Aber sie legen es anschließend auch wieder beiseite. Denn im Schneiderraum entsteht ein Film nicht aus Worten auf Papier. Er entsteht aus Filmbildern und -tönen. Im Schneiderraum schreiben die EditorInnen einen Film mit und im Filmmaterial. Diese Materialschrift ist die Montage.

Oma und Opa sind eingeschlafen. Ich weiß. Schade eigentlich, sehr schade...