
Distanzmontage als modernes Kunstprinzip

Artavazd Peleschjans Theorie und Praxis der Montage

Norbert M. Schmitz

Verstörende Bilder, aufgeladen mit pathetischer Musik. Die Nahaufnahme eines Kindes, das den Zuschauer mit fragenden Augen anschaut, offensichtlich historisches Bildmaterial. Es folgt eine Totale im «rasenden» Zoom auf einen Gipfelkamm, dann Schwarzblenden und ein Zyklus von Bildern südländischer Trauerzüge, Wiedersehenstränen, Verkehrsgewühl in einer kaukasischen Metropole, nahe Einstellungen von muskulösen Straßenarbeitern und wieder historisches Material von Demonstrationen, knüppelnder Soldateska, pelzbewehrten orientalischen Reitersoldaten usw. Ein Montage-Wirbel bringt heterogenes Material zusammen und reißt es wieder auseinander. Die Bilder wechseln in ihrer Tonlage zwischen der tiefen Trauer schwarz gewandeter Klageweiber und der Komik eines monströsen Motorrades, das von der Rauchwolke eines Lasters beim Ampelstart eingehüllt wird. Die Aufnahmen des Kindes, die Schwarzblenden, der mythische Berg wiederholen sich mehrfach. Nur langsam und erst im Rückblick verdichtet sich die Bilderfolge zu einem Abriss der Geschichte Armeniens. *MENK* (*WIR, Armenien* 1969) – ein Bild des leidgeprüften Landes im Kaukasus.¹ Nur im Tonfall des Stakkato lässt sich ein ungefährer Eindruck von den Filmen Artavazd Peleschjans geben. Serge Demy wies

1 Tatsächlich funktionieren die Filme Peleschjans unabhängig vom spezifischen Vorwissen der Rezipienten, wenngleich gerade in *MENK* und *NA ALO* (*AM ANFANG*, UdSSR 1967), seiner Studienabschlussarbeit über die russische Revolution, gewissermaßen ein direktes Pendant zu Eisensteins *OKTJABR*, (*OKTOBER*, UdSSR 1927) einschlägige Kenntnisse und Wiedererkennung eine Art poetischen Mehrwert ermöglichen.

dem Werk des wenig bekannten Absolventen der Moskauer Filmhochschule eine exponierte Stellung in der Filmkunst der Gegenwart zu (vgl. Wulff 2004, 11). Und diese ist aus der Sicht des armenischen Dokumentarfilmers Peleschjan vor allem eine «Kunst der Montage».

Nun litt die filmtheoretische Diskussion zur Montage immer wieder unter einer grundlegenden Unklarheit ihrer Kategorien. Einerseits gab es die wissenschaftliche Analyse eines Fächers unterschiedlicher Montagetechniken vom «Kino der Attraktionen» über die Ausbildung des «Classical Style» hin zu den Verschiebungen des postmodernen Kinos; andererseits eine Reihe oft normativer Montagetheorien, die aus der künstlerischen Praxis entwickelt wurden (zu nennen ist hier vor allem die «Montageästhetik» Eisensteins). Ohne wechselseitige Abhängigkeiten und Befruchtungen zu übersehen, sollte zwischen der Deskription eines zentralen Formprinzips der visuellen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts und spezifischen künstlerischen Strategien und Programmen klar unterschieden werden. Die folgenden Überlegungen zur Theorie der Distanzmontage Artavazd Peleschjans situieren diese im System der Kunst und versuchen das Spezifische der Formensprache dieses Regisseurs herauszuarbeiten. Vergleichbare Strukturen der Montage finden sich zum Teil auch in verwandten künstlerischen Œuvres, etwa in den Experimentalfilmen Bruce Connors wie *A MOVIE* (USA 1958) oder in der «filmischen Lyrik» von Andrej Tarkowskij's *SERKALO* (*DER SPIEGEL*, UdSSR 1974).

Dieser Beitrag behandelt demnach das Kino Peleschjans als eine der radikalsten Arten der genuin filmischen Form der Montage. Der Regisseur fasst in seinem Aufsatz «Distanzmontage oder die Theorie der Distanz»² deren Spezifikum wie folgt zusammen:

Die wichtigste Differenzqualität der Distanzmontage liegt darin, daß eine Montageverbindung über Abstände hinweg nicht nur Einzelelemente als solche (einen Punkt mit einem anderen Punkt) verknüpft, sondern auch – und das ist das Wichtigste – ganze Elementkomplexe (einen Punkt mit einer Gruppe, eine Gruppe mit einer anderen Gruppe, eine Einstellung mit einer Episode, eine Episode mit einer anderen Episode), wobei es zu einer Wechselwirkung zwischen einem Prozeß mit einem anderen, ihm kontrollierten Prozeß kommt. Dies nenne ich das *Blockprinzip* der Distanzmontage (Peleschjan 1999, 195f; Herv.i.O.).

2 Texte wie der hier behandelte sind zunächst als Künstlertexte, Programmschriften etc. zu lesen und insofern selbst Bestandteil ästhetischer Strategien. Arnold Gehlen

Betrachten wir dieses Prinzip etwas konkreter bei einem anderen Film: *MER DAR (UNSER JAHRHUNDERT, Armenien 1982)* (vgl. Peleschjan 2004) (Abb. 1–9). Am Anfang sehen wir die fest im kollektiven Bewusstsein verankerten Aufnahmen aus den Werkhallen der sowjetischen und amerikanischen Weltraumbahnhöfe. Dann folgen Bilder des Raketen-transportes zur Startrampe. Die Großaufnahmen auf das Zählwerk des Countdowns erzeugen Spannung, die sich in den mitfiebernden Gesichtern der Mitarbeiter in den Bodenkontrollstationen spiegelt. Schon mit den ersten Schnitten entwickelt Peleschjan eine komplexe Figur von Raum und Zeit, ohne dass das *found footage*-Material sich zu einer raum- und zeitlogischen Kontinuität verbindet, geschweige denn dass eine Ordnung im Sinne der *découpage classique* entsteht. Andererseits fällt das Geschehen auch nicht ganz und gar auseinander. Auf einer abstrakteren Ebene verbinden sich die Einzelheiten zu einer Art Erzählung über einen Raketenstart. Offensichtlich handelt es sich nicht um einen bestimmten Start. Vielmehr geht es um den Raketenstart schlechthin, zu dem – wie sich an Details wie den unterschiedlichen Transportmitteln von Lastraupen und Eisenbahn leicht erkennen lässt – sowjetische Kosmonautik und amerikanische Astronautik gleichermaßen ihren Beitrag leisten. Kaum als solcher identifiziert, wird der Handlungsraum dieses synthetischen Raumhafens auch schon erweitert. Noch bevor sich das erwartete Ereignis des Starts vollzieht, wechselt die Montage zu Aufnahmen, in denen Juri Gagarin auf seinem Triumphzug vom offenen Cabrio aus begeisterten Sowjetbürgern zuwinkt, die bis zu den Knien in Pfützen an einer überschwemmten Allee stehen, um diesem Helden des Jahrhunderts zu huldigen. Peleschjan durchbricht hier zweifach die lineare Ordnung der Zeit. Die Aufnahmen von Gagarin stammen von Anfang der 1960er Jahre, die Bilder von den Raumbahnhöfen teilweise aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren. Andererseits wird hier der Triumphzug des zurückgekehrten Kosmonauten vor den Start und das Ereignis des Raumflugs gestellt. Verbunden bleibt das heterogene Dokumentar-material durch klar definierte Assoziationen, welche die emblematisch gewordenen Bilder der Weltraumfahrt hervorrufen. Nach einer gewissen Zeit gewöhnt sich der Zuschauer an diesen Assoziationsraum, unterstützt durch den Rhythmus von Wiederholungen und Kontrasten, etwa von Bild diagonalen. Doch schon fächert der Regisseur diesen Raum weiter auf. Einerseits erweitert sich der Horizont mit Auf-

(1960) hat diese Kommentarbedürftigkeit des modernen Kunstwerks als geradezu konstitutiv für dasselbe beschrieben.

nahmen von Sonnenprotuberanzen von abstrakter Schönheit bis in die Tiefen des Alls. Andererseits gewinnt die Erfahrung des Fliegens durch historisches, oft grotesk anmutendes Found-footage-Material aus der Frühzeit der Aeroplane und Zeppeline weitere Konkretion. Das verbindende Thema ist nun die Geschichte des heroischen Ringens um das Fliegen-Können, mit all seinen Gefahren des Scheiterns. Die aufgeladene Spannung des Anfangs entlädt sich schließlich in Bildern von misslungenen Raketenstarts, abstürzenden Flugzeugen und brennenden Luftschiffen. Noch einmal wird die Assoziationskette mit Bildern der Beschleunigung von spektakulären Autocrashes, Zugunglücken und Atomexplosionen gedehnt.

Hier ist nicht der Platz, diese komplexe Reihe deskriptiv weiterzuführen. Wesentlich für das Konzept dieser Montageästhetik ist, dass solche Elemente, *Blöcke*, wie Peleschjan derartige über inhaltliche und formale Korrespondenzen verbundene Sinneinheiten nennt, nun wieder Elemente einer übergeordneten Montage werden, in der sich alle diese Blöcke als kleinere und größere Einheiten wechselseitig beeinflussen. Die Anspannung immer neu ins Bild gebrachter Raketenstarts geht über in die nicht abreißen Anstrengungen und den Wagemut der Flugpioniere, von der wir wiederum wechseln in die körperliche Belastung der Weltraumtrainings, des erfüllten Glückes des schwerelosen Gleitens im Orbit und schließlich zur vielfachen Katastrophe gescheiterter Expeditionen ins All. Bedeutung wird in dieser Montage nicht sukzessive gewonnen. Vielmehr scheinen die Bilder immer wieder auseinander zu streben und sich erst über weite Abstände im Film wieder miteinander zu verbinden. Kaum hat der Zuschauer sich innerhalb eines Blockes Orientierung verschafft, wird er durch harte Montagefolgen wieder aus seinem sicheren Überblick rausgerissen und ihm zugleich wieder eine frühere Einstellung ins Bewusstsein rückt.

Die an entsprechender Stelle gezeigte Sequenz enthüllt ihre volle Sinnfolge erst nach einer gewissen Zeit, in der sich im Bewußtsein des Zuschauers nicht eine Montageverknüpfung lediglich zwischen sich wiederholenden Elementen herstellt, sondern auch zwischen deren jeweiligen Umfeldern. Auf diese Weise geben die grundlegenden Leitelemente lediglich eine äußerst kondensierte Vorstellung des Themas, helfen aber zugleich durch ihre Verknüpfung über größere Abstände hinweg einer Sinnentwicklung und Evolution auch jener Einstellungen und Episoden auf ihre Sprünge, mit denen sie keinen konkreten Kontakt hatten. Jedes Mal tauchen diese Elemente in verschiedenen Kontexten mit unterschiedlicher gedanklicher Konkretheit auf. Und das Allerwichtigste ist – die *Montage der Kontexte*. Mit

einer Veränderung der Kontexte erreichen wir eine Vertiefung und Entwicklung des Themas (Peleschjan 1999, 193f; Herv.i.O.).

Wie anhand der Eingangssequenz aufgezeigt, weist jeder Block in sich ein assoziatives Potenzial auf, ebenso wie die Blöcke untereinander. Durch Wiederholungen, Ergänzungen und Variationen entstehen immer neue Verbindungen. Fast alle der erwähnten Einstellungen und Motive tauchen im Laufe des Films mehrfach auf, als einzelne Einstellungen, als thematische Elemente in Blöcken zum Start, zum Scheitern, zum Jubel oder zur Trauer. Und sie eröffnen durch Bezüge zu weit Vorausgegangenem und späterem Material ständig neue Bedeutungsfelder. Ziel ist, und darin unterscheidet sich Peleschjan nicht grundlegend von Eisenstein und seiner Montagekonzeption, eine Intensivierung der Erfahrung durch die Aktivierung des Zuschauers, mitunter auch um den Preis eines Verlustes an Transparenz und Nachvollziehbarkeit. Tatsächlich verleiht die

Distanzmontage [...] der Filmstruktur weder die Form einer herkömmlichen Montage-«Kette», noch die Form koordinierter unterschiedlicher «Ketten»,³ sondern bildet letztlich eine sich kreisförmig, oder genauer ballonförmig drehende Konfiguration (Peleschjan 1999, 199).

Die Metapher des Ballons besagt dabei, dass die Bezüge zwischen den Einstellungen in einem unabsehbaren und rekursiven Verhältnis anwachsen.

Die Leit-Einstellungen oder Komplexe, also die wichtigsten «Zündkapeln» der Distanzmontage, stehen in Wechselbezügen nicht nur zu anderen Elementen der direkten Linie, sondern erfüllen gewissermaßen auch noch eine «Kernfunktion», indem sie auf den Vektorlinien eine zweiseitige Ver-

- 3 Beispiel dafür wäre Eisensteins berühmter Göttersequenz aus *OKTJABR*. Naheliegender ist es, diese radikale Form der Distanzmontage mit der exponierten Montagetechnik und -theorie Eisensteins zu vergleichen, die für Peleschjan im oben genannten Aufsatz der zentrale Bezugspunkt ist. Doch offensichtlich positioniert sich die Originalität des Ansatzes nicht durch ihre Distanz zu den Konventionen des «Classical Style». Vielmehr ist die Freistellung von überkommenen narrativen und mimetischen Traditionen schon selbstverständlich, d.h. es geht allein um eine bestimmte Poetik und nicht einer des experimentellen Kinos überhaupt. Die Distanzmontage verzichtet zunächst nicht nur auf narrative und raumlogische Kontinuitäten der *découpage classique*, sondern auch auf formlogische Strukturen, wie etwa im «absoluten Film» Ruttmanns oder in den komplexen Metaphernfolgen, die Eisenstein im Konzept der «intellektuellen Montage» theoretisch bestimmt und in Teilen von *OKTJABR* auch annähernd realisiert hat.

bindung mit jedem Punkt, mit jedem beliebigen Komplettteil des Filmes unterstützen (ibid.).

Die Distanzmontage ist allerdings keine reine Assoziationsmontage. So sehr sie jede eindeutige Lesart verweigert, so sehr sie auch ein Feld von Assoziationen öffnet, bemüht sie sich zuletzt doch um eine möglichst präzise Einkreisung eines ›Themas‹. «Hiermit wird ein erheblich stärkerer Sinnausdruck als beim unmittelbaren Zusammenkleben erreicht. Die Expressivität erhöht sich dabei und die Informationskapazität wächst kolossal» (ibid., 191). Die Distanzmontage, so wie sie Peleschjan entwickelt, ist also kein rein abstraktes Formprinzip, sondern unter den Vorgaben seiner dokumentarischen Filmästhetik als eine Inhaltsästhetik zu verstehen, wenngleich ihre Übertragbarkeit auf ein rein strukturelles, synthetisches oder narratives Kino erwägenswert wäre (vgl. ibid.). Wesentlich ist der Versuch, die Wahrnehmung des Films zu intensivieren, indem die Komplexität von Bedeutungsbeziehungen gesteigert wird. Das eigentlich poetische Material ist dabei die Anschaulichkeit, die Evidenz des fotografischen Filmbildes selbst, das fast ungebrochen als Fragment der Realität gedeutet wird.⁴ Die Spannung zwischen emphatischer Aufladung, einer ins Äußerste getriebenen Kombinatorik der Bilder und den Spuren des Realen ›in den Oberflächen des fotografischen Bildes‹ lässt das filmfotografische Dokument als solches zum ästhetischen Material werden.⁵ Im Gegensatz zu Eisenstein ist das einzelne Bild bei Peleschjan keinesfalls ein pures Zeichen, das im Sinne einer ›Filmgrammatik‹ fungiert. Vielmehr schafft es sich selbst in seiner ikonischen Vielschichtigkeit ein erstes Bedeutungsfeld, das prinzipiell offen bleibt und vom Regisseur niemals auf nur eine bestimmte Valenz beschränkt werden kann.⁶ Das gilt so auch für die Montage, in der sich die Vielschichtigkeit des Einzelbildes durch die Verschränkung mit den anderen Bildern potenziert. Deren Aneinanderfügung folgt einem offenen Prinzip. Bisweilen ist sie handlungslogisch motiviert oder fußt in einer Metapher. Oft aber ist sie nur durch die pure Intensität des

4 Zu komplexen Fragen nach der Valenz des ›authentischen Materials‹ vgl. Schlegel 1999b, 199; Schmitz 2006.

5 Peleschjan beerbt in dieser Hinsicht durchaus die Faktografie Vertovs, nämlich des unmittelbaren Vertrauens in das fotografische Filmbild als ein ›Stück‹ Wirklichkeit, eines allerdings, das seine realistische Evidenz erst durch die Kontextualisierung eben seiner Montage erhält. Viele der Aufnahmen aus dem Eriwaner Straßenleben scheinen wie Zitate aus Vertovs *CELOVEK S KINOAPPARATOM* (DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929).

6 Eben dieses unterscheidet ihn auch von den sowjetischen Formalisten; vgl. Weibel 1977, 101.

expressiven Potenzials begründet, das in Peleschjans Film oft zum großen Pathos gesteigert wird. Insbesondere die emotional aufgeladene Musik, welche die Bilder kommentiert, umspielt und rhythmisch auflädt, erzeugt eine oft zwingende Sogwirkung, die dennoch ganz aus dem ›Geist des Materials‹ gewonnen ist. «Musik ist [...] keine Ergänzung zur bildlichen Darstellung. Für mich ist sie vor allem die Musik jener Idee, die sich in der Einheit mit dem bildlich dargestellten Sinn ausdrückt» (Peleschjan 1999, 189).

Das besondere Merkmal, das die Distanzmontage gegenüber anderen, auch experimentellen Formen der Bedeutungsproduktion auszeichnet, ist demnach ihre besondere Zeitlichkeit. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, dass meine Analyse nicht auf eine Theorie filmischer Zeit abzielt, sondern die ästhetische Programmatik des Künstlers Peleschjan in den Blick nimmt. Das poetische Verfahren zwingt den Zuschauer, die Vielfalt der Eindrücke zugleich vorwärts schreitend und zurückgehend zu verfolgen, den bestimmenden Eindruck immer wieder erneut zu kontextualisieren, ohne sich dabei auf eine eindeutige Lesart festzulegen. Man ist erinnert an die dichterischen Experimente Mallarmés oder die ›correspondances‹ eines Baudelaire. Die *Blöcke* werden so immer wieder neu definiert und gewissermaßen auch rückwärts gelesen, eine poetische Form der Lektüre, die ganz auf der Aktivierung des Gedächtnisses beruht.

Doch bei großer Aufmerksamkeit können wir feststellen, daß die über die Leinwand laufende bildliche Darstellung sich eben Detail für Detail entfaltet und so zuerst in den Details und erst dann als Ganzes erfasst wird (also anders als in den *räumlichen* Künsten). Da wir visuell wahrnehmen, bilden sich die Umrisse des Ganzen erst allmählich heraus – aus einer Abfolge von Details, die sich in unseren Bewusstsein unter der unabdingbaren Beteiligung des Gedächtnisses zu einer Einheit zusammenschließen. Das aber ist, wie wir wissen, eine Eigenschaft der *zeitlichen* Künste (ibid., 200f; Herv.i.O).

Dieses Verfahren der Entwicklung offener Strukturen steht spürbar in der Tradition der symbolistischen Ästhetik. Erst in der je individuellen Lektüre bilden sich die Strukturen heraus, bereichert durch eine medienpezifische Thematisierung des filmfotografischen Materials und der Temporalität des Films.⁷ Es handelt sich um eine Filmpoetik, die auf Wirkung abzielt, indem sie den Prozess der Rezeption öffnet, bis

7 Am ehesten findet sich ähnliches bei Tarkowskij; vgl. Schmitz 1995.

hin zur Grenze der Willkür und der Beliebigkeit der Lektüre. Peleschjan geht es immer wieder um bestimmte *Themen*, wie er es selbst formuliert. Jede Poetologie in der Tradition des Symbolismus, die formale und inhaltliche Valenzen sich gegenseitig durchdringen lässt, sieht sich aber mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass ihre Bedeutungsangebote sich erst im höchst persönlichen Horizont des Zuschauers synthetisieren, zugleich aber auf einen intersubjektiv verbindlichen Sinngehalt nicht verzichten können. Genau hier lässt sich die Distanzmontage nicht mehr eindeutig beschreiben. Der «Sinn» ist immer nur rückwirkend aus der möglichen gelungenen Lektüre des Films zu erschließen und kann – so problematisch der Begriff denn auch ist – nur mit einer intuitiven Korrespondenz zwischen Regisseur und Publikum erklärt werden.

So kann die angezielte Öffnung, zumindest von der Intention des Künstlers aus gesehen, auch scheitern: dann nämlich, wenn die letztlich intuitiv errungenen Assoziationsfolgen in Auge und Ohr des Betrachters keinen Widerhall finden. Alles steht und fällt mit der Lesbarkeit des dokumentarischen Materials bzw. dessen Bedeutungspotenzialen. Denn so sehr die möglichen Sinnhorizonte sich bis hin zur letzten Verästelung zunächst kaum erschöpfend erschließen lassen, finden die «Blöcke» zuletzt doch immer wieder zu einem allgemeinen Thema, etwa dem Schicksal des armenischen Volkes in *MENK* oder das Bemühen des Menschen zu seiner Selbstüberschreitung der Raumfahrt in *MER DAR*.

Der Verlust der relativen Eindeutigkeit konventioneller Montageformen verleiht der Rezeption aber eine besondere Intensität, gerade weil sie so sehr auf die Selbstaktivierung des Zuschauers setzt. Als solche ist sie charakteristisch für eine Vielzahl von Formen moderner Kunst in den unterschiedlichsten Gattungen und Medien. Inwieweit diese wiederum den alltäglichen gesellschaftlichen Umgang mit Bildern zurück wirkt, ist eine andere Frage, aber eine, welche die Möglichkeit eines Kinos der Zukunft betrifft.

Literatur

- Gehlen, Arnold (1960) *Zeit-Bilder – Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum.
- Peleschjan, Artavazd (1999) Distanzmontage oder die Theorie der Distanz. In: Schlegel 1999a, S. 181–204.
- (2004) *Unser Jahrhundert (=Katalog zur Ausstellung in der Ursula Blickle Stiftung [22. Februar 2004 bis 28. März 2004] und der Kunsthalle Wien [2. April 2004 bis 25. April 2004])*. Hg. v. Gerald Matt. Wien: Kerber Verlag.
- Schlegel, Hans-Joachim (Hg.) (1999a) *Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*. Konstanz: UVK Medien.
- (1999b) Die Transzendenz des Authentischen. Zum Dokumentarischen bei Andrej Tarkowskij und Alexandr Sokurov. In: Schlegel 1999a, S. 145–152.
- Schmitz, Norbert M. (1995) Der Spiegel als Symbol. Überlegungen zur modernen Formensprache in Andrej Tarkowskij's *SERKALO*. In: *MontageAV* 4,2, S. 123–146.
- (2006) Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung zivilisatorischer Alltagsästhetik. In: *Performance im medialen Wandel*. Hg. v. Petra Maria Meyer. München: Fink, S. 441–462.
- Weibel, Peter (1977) Eisensteins und Vertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache. In: *Film als Film – 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*. Hg. v. Birgit Hein & Wulf Herzogenrath. Köln: Kölnischer Kunstverein/Hatje Cantz, S. 98–104.
- Wulff, Constantin (2004) Im Anfang war das Kino. Zum Werk des armenischen Filmregisseurs und Denkers Artavazd Peleschjan. In: Peleschjan 2004, S. 11.