
Ein Buchstabe im ABC der Montage

Timošenko 1926: Axiome – Typologie – Diagramme

Barbara Wurm

«Kulešov, Vertov, Ėjzenštejn» – Der POTEMKIN war erst im Entstehen, vom MANN MIT DER KAMERA noch keine Spur, der Höhenflug des MISTER WEST eben erst vom Misserfolg des TODESSTRAHLS düpiert – und doch bestand schon Anfang 1925 über die Nomenklatur der sowjetischen Montage-Theorie und -Praxis kein Zweifel (vgl. Belenson 1925).¹ Es sind die großen Drei, auf die sich Aleksandr Belensons eigenwillige *lit-montaž* (literarische Montage) mit dem Titel *Kino segodnja* (Film heute) bezieht. Verfasst im Laufe des Jahres 1924, gedruckt im Jahr darauf, stützt sich dieser früheste Versuch, eine Übersicht über die bewegte Filmkunstszene Sowjetruslands zu verschaffen, auf ihre Filme, noch mehr aber auf ihre Texte. Später kam Pudovkin, noch später Dovženko dazu. Bis heute lösen diese fünf Namen eine Art reflexartiges Einverständnis in der Filmwissenschaft aus – weder die filmhistorische Bedeutung der Montage-Experimente noch die filmtheoretische Komplexität der Montage-Schriften werden in Frage gestellt. Und doch sorgen selbst jene bekanntesten, als Klassiker gefeierten Filme nicht nur allenthalben für Enthusiasmus, sondern oft genug auch für anhaltende Irritationen, während die angeblich so ruhmreichen Schriften – mit wenigen Ausnahmen – nur noch selten wirklich gelesen, geschweige denn studiert werden.

1 Gemeint sind die Filme BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, Sergej Ėjzenštejn, UdSSR 1926); ČELOVEK S KINOAPPARATOM (MANN MIT DER KAMERA, Dziga Vertov, UdSSR 1929); NEOPYČAJNYE PRIKLJUČENIJA MISTERA VESTA V STRANE BOLŠEVIKOV (DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUER DES MISTER VESTA IM LANDE DER BOLSCHEWIKI, Lev Kulešov, UdSSR 1924); LUČ SMERTI (DER TODESSTRAHL, Lev Kulešov, UdSSR 1925).

Es ist durchaus lohnend, sich mit Fokus auf den Begriffskanon der Filmwissenschaft zu fragen, was von – und neben – «Kulešov-Effekt», «Kinoglaz» oder «Attraktions- und Assoziationsmontage» bleibt. Darüber, was diese Formeln nun *tatsächlich* und *genau* bedeuten, wird sich bis ans Ende unserer Tage und darüber hinaus ganz vortrefflich streiten lassen. An dieser Stelle sei das anderen überlassen.²

Montage – das Herzstück der Filmanalyse

Bei meiner minimalistischen SU-Montage-Feier wird es daher weder um eine minutiöse Re- noch um eine sexy Neulektüre von Texten der großen Drei/Vier/Fünf gehen – obwohl beide Aneignungsweisen durchaus produktiv sind. Vielmehr will ich das Begriffs- und Diskursfeld am Kreuzungspunkt von «Montage» und «Sowjetavantgarde» neu aufmischen, um über einen Umweg in die aus heutiger Sicht peripheren Gebiete dieser Zone am Ende vielleicht doch deren Kernbereich zu berühren.

Wendet man sich den Autoren der zweiten Reihe zu, die, ähnlich wie der erwähnte Belenson, schon Mitte der 1920er Jahre am Montage-Hype *à la russe* beteiligt waren, so stößt man auf ein kleines Büchlein mit dem Titel *Iskusstvo kino i montaž fil'ma. Opyt vvedenija v teoriju i estetiku kino* (Kinokunst und Filmmontage. Versuch einer Einführung in die Theorie und Ästhetik des Kinos), erschienen 1926 im wissenschaftlich renommierten Leningrader Academia-Verlag in der Reihe *Teorija i istorija kino* (Theorie und Geschichte des Kinos), die vom Kino-Komitee des G.I.I.I., des Staatlichen Instituts für die Geschichte der Künste, herausgegeben wurde. Sein Autor ist der heute wenig bekannte Filmregisseur und -theoretiker Semen Timošenko, der im selben Jahr auf Einladung von Jurij Tynjanov und Boris Ėjchenbaum an eben jenem G.I.I.I. einen Vortrag zum Thema der Montage gehalten hat. Es sei zum damaligen Zeitpunkt, so Adrian Piotrovskij im Vorwort des Büchleins, neben den einschlägigen Arbeiten von Lev Kulešov und Aleksandr Belenson erst der dritte Versuch, das «unbestritten akuteste und aktuellste Thema der praktischen Kinematographie wie der theoretischen Filmwissenschaften», jenes der Montage, als spezifisch *filmi-*

2 Diejenigen, die sich mit dem Verfassen filmhistorischer Glossarien schon einmal herumgeschlagen haben, kennen den dünnen Grat zwischen deskriptiver Ambition und normativer Tendenz, zwischen (sach-, sprach- und kulturbedingter) Kompetenz und (sach-, sprach- und kulturkompetenzbedingter) Rechthaberei.

ches Phänomen, d.h. unabhängig von, ja sogar gegen Theorien aus der Literatur- und Theaterwissenschaft zu betrachten.

Hier, im Umkreis der Russischen Formalisten, die besagtes Kino-Komitee gerade erst gegründet hatten, zeichnet sich etwas ab, das nicht mehr und nicht weniger ist als die Etablierung einer Filmwissenschaft, deren theoretische Prämissen sich weitgehend auf praktische Erfahrung stützen sollten. Gerade deshalb schien es angebracht, auf dem Feld der Montage – jenem Feld also, das der 1927 erschienene formalistische Vorzeigeband *Poëtika kino* (vgl. Beilenhoff 2005) zwar nicht ignorierte, aber doch nicht wirklich zentral setzte – als Autor einen Regisseur zu gewinnen. Zugang zu empirischen Daten zu haben, setzte den konkreten Zugang zum Schneidetisch und damit zur direkten Ansicht des Filmstreifens voraus:³ Die Analyse einzelner «Montage-Stücke» (*montažnye kuski*), so Piotrovskij, sei die Grundlage für jede weitere wissenschaftliche Systematisierung wie auch für jede formale und soziale Analyse der Montageverfahren. Timošenko formuliere demnach keine verallgemeinernden Gesetze oder Definitionen von Montage, sondern liefere eine erste «systematische Beschreibung», einen «eigenwilligen Katalog der verbreitetsten und grundlegendsten Verfahren der westlichen und der sowjetischen Filmmontage» (Piotrovskij 1926, 6).

Durchaus im Einklang mit den Auffassungen der Formalisten, insbesondere mit Jurij Tynjanovs *Poëtika kino*-Beitrag «Über die Grundlagen des Films» (Tynjanov 2005), beschreibt Timošenko das erste Vierteljahrhundert des Kinos als periodischen Übergang von einer Technik (über die lebendige Theatralik) zu einer eigenständigen Kunstform. Von Filmkunst im engeren Sinn könne man, so Timošenko, erst seit der bewussten Zerschlagung der Einheit von Raum und Zeit sprechen, seit dem Einsetzen unterschiedlichster Verfahren, die Abfolge einzelner Szenen neu zu kombinieren, seit den ersten Versuchen, ein und dieselbe Szene in verschiedenen Einstellungsgrößen zu zeigen (vgl. 1926, 13). Die Montage wird so zum zentralen Instrument der «Organisation der Aufmerksamkeit des Zuschauers», im Hinblick auf die Reihenfolge (*posledovatel'nost'*) des Gezeigten, auf Alternationen (*čeredovanie*) sowie auf Perspektiven (*točki zrenija*) (vgl. *ibid.*, 17). In Bezug auf den Zuschauer sind damit drei Aufgaben verbunden: 1) Verein-

3 Mit Viktor Šklovskij kannte zwar auch einer aus den eigenen Reihen die Arbeit am Schneidetisch – Šklovskij arbeitete für kurze Zeit als «Re-editor» ausländischer Filme im Goskino-Montage-Büro und verfasste in diesem Zusammenhang sogar einen Text über den Schneidetisch (Motalka) (vgl. Tsivian 1996), dennoch schien es aus Sicht der Formalisten angebracht, durch die Einbeziehung empirischer Daten ihrem Image als reine Theoretiker entgegenzuwirken.

nahmung, Organisation und Richtungsweisung des Zuschauers oder Steuerung der Emotionen; 2) Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Notwendige, Wichtige; 3) auf der physiologischen Ebene die «gewaltsame» Aufmerksamkeitsanregung (um alle möglichen Ablenkungen zu überwinden) (vgl. *ibid.*, 19).

Als Einstellung (*montažnyj kadr*/Montage-Kader) definiert Timošenko jenes einzeln im Film isolierbare Stück «von einer Klebestelle zur nächsten», «aufgenommen mit ein und demselben Objektiv, aus ein und derselben Perspektive und in ein und derselben Einstellungsgröße» (vgl. *ibid.*). Da sich die filmische Form ebenso wie die Aufmerksamkeit der Zuschauer über die Montage definiere, müsse die Montagetheorie zum Herzstück der Filmanalyse werden. Sein Buch sieht Timošenko als den «bescheidenen Beginn», als einen Buchstaben des «ersten Montage ABC», und auch wenn es keine Algebra der Montage gebe und er nicht in der Lage sei, eine «Mendeleevsche Tabelle» der Montage zu verfassen, so würde er doch bereits erste Zahlen, erste Axiome und erste Versuche einer geeigneten Terminologie vorlegen.

Axiome

Bevor es nun zu einer peniblen, 15 Punkte umfassenden Montagety-pologie kommt sowie zu vier Kurvendiagrammen, die bei der Lektüre dieses Büchleins förmlich ins Auge springen, skizziert Timošenko drei grundlegende Axiome der Montage, die ganz konkrete Aufträge an die Montage-Praxis der Zeit formulieren und so ein Licht auf zumindest zwei der drei «Großen» werfen.

Erstens gehe es für den Regisseur bei der Formierung des Materials um die Lenkung von Zuschauerassoziationen und -emotionen, und zwar zum Zwecke der Vermittlung des Sujets. Das ist ein klarer und expliziter Seitenhieb gegen Sergej Ėjzenštejn, dessen Attraktionsmontage, so Timošenko, den Film bekanntlich als «emotionalen Luna-Park» betrachte. Für Timošenko ist klar, dass sich nach STAČKA (STREIK) und BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERZREUZER POTEMKIN) auch Ėjzenštejn darum bemühen werde müssen, seine bisher ausschließliche Orientierung an der Affektproduktion den Zielen der Sujetvermittlung unterzuordnen (vgl. *ibid.*, 22f).⁴

4 Aus heutiger Sicht muss offen bleiben, ob diese «innerformalistische» Kritik bereits vorsichtig bestimmten politischen Konjunkturen gehorcht oder zu den – durchaus normativen – Vorstellungen des Autors gehört, die sich letztlich als nicht sonderlich visionär erweisen. Die dritte Möglichkeit – und sie scheint mir am plausibelsten – wäre, dass Timošenko das zentrale Thema des Formalismus, nämlich das Verhältnis

Das zweite vorgestellte Axiom betrifft das Verhältnis von Montage und Drehplan und nimmt implizit jene zentrale Frage der Arbeitstechniken vorweg, über die Dziga Vertov ab 1926 vermehrt mit seinen Auftraggebern und Produktionsstudios stritt. Sowohl das Dreh- oder Regiebuch (*režisserskij scenarij*) als auch die Bildkomposition (*kompozicija kadra; s'emka*) – für Timošenko neben der Montage die beiden wesentlichen Organisationsformen des Films – müssten den Prinzipien der Montage folgen, nicht umgekehrt. Die Montage oder vielmehr die Montageliste (*montažnyj list*) sei das einzig denkbare Leitprinzip des Films. Aufgabe des Regisseurs sei es somit, Drehbuch wie Bildkomposition maximal an der Montageliste auszurichten, besser noch: schon vor Drehbeginn ein so genanntes «stählernes Drehbuch» (*stal'nyj scenarij*) zu verfassen, in dem jede Einstellung entsprechend ihrer Montageabsicht minutiös verzeichnet sei. Man könne dann auf dieser Basis, so Timošenko, noch bevor der Film überhaupt gedreht ist, beispielsweise Rezensionen schreiben (vgl. *ibid.*, 24).⁵

Das dritte Axiom schließlich berührt die Einstellungslänge. Timošenko fordert vom Regisseur, schnelle, lediglich einem professionellen Zuschauer (*kino-specialista; zritel'-znatok*) verständliche Schnittabfolgen mit Rücksicht auf den «Massen-Zuschauer» (*zritel'-massovik*) zu entschleunigen. Gerade für die experimentelle Erprobung möglicher Montagerhythmen, um die es in der sowjetischen Kinematographie in den Folgejahren gehen würde, sei es notwendig, die jeweiligen Verfahren der Montage genau zu kennen (vgl. *ibid.*, 24f). Auch hier berührt Timošenko eine zentrale Streitfrage des zeitgenössischen Montagediskurses, die nicht zuletzt durch Vertovs Forderung nach der Überrumpelung und physiologischen Überforderung des menschlichen Auges ausgelöst wurde. Der psycho-physiologische – russisch damals auch kurz: «reflexologische» – Diskurs, der dieser Programmatik zugrunde lag (vgl. Holl 2002), legitimierte umgekehrt auch die Argumentation von Vertovs Gegnern, die ähnlich wie Timošenko dafür plädierten, Montageexperimente nur bis an die erforschten Grenzen

von Fabel und Sujet, überhaupt erst mit dem Ėjzenštejn'schen Affekt-Kino in Verbindung bringt, nicht zuletzt, um beide Seiten füreinander anschlussfähig zu machen.

- 5 Auch hier ist nicht ganz klar, ob Timošenko vom Standpunkt einer präzisen Wissenschaftlichkeit aus argumentiert oder nicht bereits ganz konkrete Praktiken der Zensur und der Einnischung seitens der Studios oder der Öffentlichkeit vorwegnimmt, gegen die Vertov – der als absoluter Vorreiter beim Verfassen minutiöser Montagelisten galt – bekanntlich vehement polemisierte. Letztlich verschiebt Timošenko – und das entspricht den Interessen Vertovs eindeutig – das Gewicht von den «Ideen» (Drehbuch) und den «Bildern» (Komposition) auf die Montage (Montageliste).

der Physiologie des Auges zu treiben, nicht jedoch darüber hinaus (vgl. Wurm 2007).

Typologie

Als die fünfzehn am häufigsten anzutreffenden Montage-Verfahren (*priem montaža*) verzeichnet Timošenko in seiner Typologie:

1. Verfahren des Orts-Wechsels
2. Verfahren des Perspektiven-Wechsels
3. Verfahren des Einstellungsgrößen-Wechsels
4. Verfahren der Herauslösung von Details
5. Verfahren der analytischen Montage
6. Verfahren der Rückblende (wörtl. «rückwärtsgewendeten Zeit»/*obratnoe vremeja*)
7. Verfahren der Vorausblende (wörtl. «zukünftigen Zeit»/*budušee vremeja*)
8. Verfahren der Parallelmontage (wörtl. «parallelen Handlung»/*parallel'noe dejstvie*)
9. Verfahren des Kontrasts
10. Verfahren der Assoziation
11. Verfahren der Konzentration
12. Verfahren der Erweiterung/Ausweitung
13. Verfahren der monodramatischen Montage
14. Verfahren des Refrains
15. Verfahren der einstellungsinternen Montage (*vnutrikadrovij montaž*) (Timošenko 1926, 27).

Alle 15 Typen werden von Timošenko ausführlich beschrieben und erklärt. Sie werden aber vor allem im Sinne eines praktischen Ratgebers verstanden – sowohl für diejenigen, die Filme machen, als auch für die, die sie rezipieren. Zu bemerken ist, dass einige Typen im Prinzip Untertypen von anderen sind. So ist die «Herauslösung von Details» (Punkt 4) nichts anderes als eine Sonderform des «Wechsels der Einstellungsgrößen» (Pkt. 3) – gleiches gilt für das Verfahren der «Konzentration» (Pkt. 11), also der stufenweisen Abfolge von totaler Einstellung in Richtung Detail, und für jenes der «Erweiterung/Ausweitung» (Pkt. 12), der stufenweisen Abfolge von Größeneinstellungen in Richtung Totale.

Der fünfte Typ («analytische Montage») ist insofern auffällig, als er im Unterschied zu den meisten anderen nicht nur *eine* Alternationsfolge betrachtet, sondern auf der Zusammenschau *mehrerer* Montage-

Kader (Einstellungen) basiert. Als Beispiel für die «analytische Montage» bringt Timošenko nicht nur eine eigene (im übrigen auf einem Drehbuch Piotrovskijs beruhende) Montageliste, sondern die Szene des «Hissens der Flagge am Tag der Eröffnung des Pionierlagers» aus Dziga Vertovs Film KINOGLAZ (UdSSR 1924). Dazu lässt er eine entsprechende Montage-Tabelle abbilden, die von Vertov selbst stammt und die durch den Abdruck in Aleksandr Belensons *Kino segodnja* (1925) bereits zu Berühmtheit gelangt war. Gerade anhand des Diagramms lässt sich für Timošenko die sensationelle Montagetechnik Vertovs belegen: Eine einzige Szene wird hier nicht in einer, sondern in 52 Einstellungen gezeigt, was bei der Gesamtmtrage von 17,5 Metern im Durchschnitt nur 1/3 Meter pro Einstellung bedeutet. Es sei klar, so Timošenko, dass ein solches Verfahren den Zuschauer auf Dauer ermüde, gleichzeitig jedoch einen großen Kunstgriff darstelle. Obwohl sich die Szene dabei deutlich «strecke», da die Einstellungen in ihrer Vielzahl schlicht mehr Zeit brauchen, werde sie vom Zuschauer durch die rasch aufeinander folgenden Alternationen als geraffte Zeit wahrgenommen.

Die zweimalige, zeitnahe Veröffentlichung dieser «numerischen Aufzeichnung» (*cifrovaja zapis*) – bei Belenson und bei Timošenko – belegt ihre zentrale Bedeutung, und auch in Bezug auf eine Epistemologie der Aufzeichnungsverfahren hat sie einen besonderen tabellarischen, schriftbildlich-topologischen und diagrammatischen Wert (vgl. Wurm 2009). Für Belenson war die Kombination aus Vertovs Montagediagramm und der KINOGLAZ-Szene ebenfalls Aufhänger für eine kleine Montagetypo-

1 Dziga Vertov:
Numerisches
Montage-
Diagramm zu
KINOGLAZ.

ЦИФРОВАЯ ЗАПИСЬ		Приложение	
монтажного куска из фильма Дзиги Вертова—момент		подъема флага и день открытия пионерского лагеря.	
№	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51	Контрактные кадры (каждый кадр по 1/24 сек.)	
1. Рядом козлят	14		80
2. Панорама у реки	18	24	100
3. Мальч и флаг	30	24	100
4. Мальчик влез на дерево	19		25
5. Труба		15	40
6. Лес № 1		10	30
7. Лес № 2		10	27
8. Лес № 3		10	25
9. Лес № 4		10	40
10. Туча, исчезающая от солнца		10	50
11. Школьные тучи крестьянский ребят		20	30
12. Крестьянин с пахаркой у реки		15	35
13. Лес № 5		10	15
14. Отраж в воде		10	50
15. Тень флаж		10	40
16. Леск котиров на воду		10	40

Примечания: 1. № № 1, 2, 3 и т. д. до 51 обозначают порядок след. 2. Каждый кадр делится на 24 равных кадры каждого 1/24 секунды. 3. Сцена делится на 17,5 м. 4. Сцена делится на 17,5 м. 4. Сцена делится на 17,5 м. 4. Сцена делится на 17,5 м.

Итого: 17,5 метра

logie, bezogen allerdings in diesem Fall ausschließlich auf Dziga Vertovs KINOGLAZ. Im Unterschied zur «Montage eines Themas mit einem anderen», zur «Montage jedes einzelnen Themas intern» sowie der «Montage einer kurzen Szene, die in Zeit und Raum nicht begrenzt ist», stehe das Hissen der Flagge für die «Montage einer kurzen Szene, die in Zeit und Raum begrenzt ist». Vertovs innovatives Aufzeichnungsverfahren versteht Belenson als «einfachste Einführung in sein «dunkles», «geheimnisvolles» Montagelabor – wie denn überhaupt die Verläufe der russischen Kinematographie im «Dunkeln» liegen» (1925, 46ff).

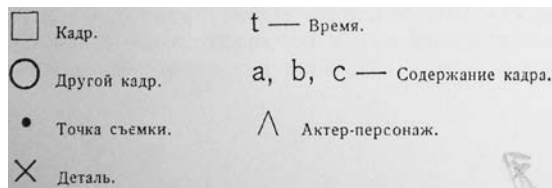
Nicht nur Vertovs Diagramme, sondern auch Timošenkos empirische Datensammlung und -anordnung sollen Licht in die der Öffentlichkeit bis dahin verborgenen Montage-Labore bringen. Größtenteils leisten das die ausführlichen Analysen zu den einzelnen Typen auch. Dennoch bringt gerade die additive Zusammenstellung auf einer Ebene auch Probleme mit sich. So wird spätestens bei der Rück- und Vorausblende (Pkt. 6 und 7) deutlich, dass sich hier bildkompositorische, räumliche und zeitliche Dimensionen überlagern. Umgekehrt handelt es sich bei den von Ėjzenštejn übernommenen Typen der Kontrast- und Assoziationsmontage um inhaltliche Koordinaten, die allerdings gegensätzlich funktionieren. Als «Kontrast» gilt nach Timošenkos Definition eine Aufeinanderfolge zweier nach ihrem «visuellen Material» identischer, inhaltlich jedoch unterschiedlicher Einstellungen. Sein eingängiges Beispiel: fetter Amerikaner auf bequemem Stuhl vs. Verbrecher auf elektrischem Stuhl; Knopfdruck zum Einschalten des Lichts vs. Knopfdruck zum Betätigen des elektrischen Stuhls. Während diese Montageform eine maximale bildkompositorische Ähnlichkeit voraussetzt, bedarf die «Assoziation» wiederum keiner stilistischen Ähnlichkeiten, da sie sich auf einer rein ideellen Ebene einstellt, z.B. zwischen schlafendem – gähnendem – aufstehenden Löwen und ruhiger – langsam aufwachender – aufständischer Bevölkerung.

Das Verfahren des Refrains (Pkt. 14) korreliert mit jenen des Kontrasts und der Assoziation und verweist auf Vsevolod Pudovkins Idee der Leitmotiv-Montage, die dieser in seiner Broschüre *Kino-scenarij*, erschienen ebenfalls 1926 (vgl. Pudovkin 1926), den Prinzipien Kontrast, Ähnlichkeit, Parallelität und Gleichzeitigkeit gegenüberstellt (vgl. Pudovkin 1983, 206). Pkt. 13 wiederum, das «monodramatische» Montageverfahren, meint die Korrelation von Gesicht/Blick/Ohr und (subjektiv) Gesehenem beziehungsweise Gehörtem. Der 15. und letzte Typ, die «einstellungsinterne Montage» – übrigens ein Begriff, der bis heute in der russischen Filmterminologie gebräuchlich ist –, beschreibt eine Sonderart der Typen 6, 7, 8, 13, 14 und 4. Gemeint sind

damit, wenn ich es richtig verstehe, sowohl Überblendung als auch Mehrfachbelichtungen oder -projektionen, also das Zustandekommen von Montage-Effekten innerhalb einer Einstellung.

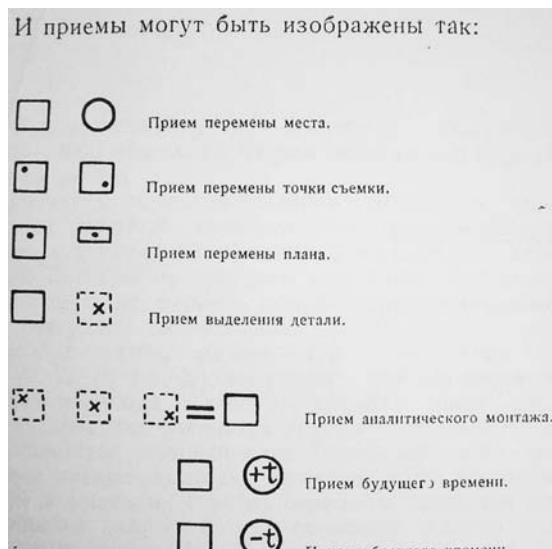
Besonders originell ist Timošenko im Hinblick auf die Veranschaulichung seiner Typologie (vgl. Wurm 2009). So zeichnet er formale Operatoren, die den jeweiligen Montage-Verfahren quasi als Formeln zugeordnet werden können. Ein Rechteck steht für die (eine) Einstellung, ein Kreis für die darauf folgende Einstellung, ein Punkt für die Perspektive, ein Kreuz für ein Detail; t steht für die Zeit, a,b,c für die jeweiligen Einstellungsinhalte und ein Dach für eine Person/einen Schauspieler.

In Kombination können diese Operatoren bestimmte Montage-Ver-



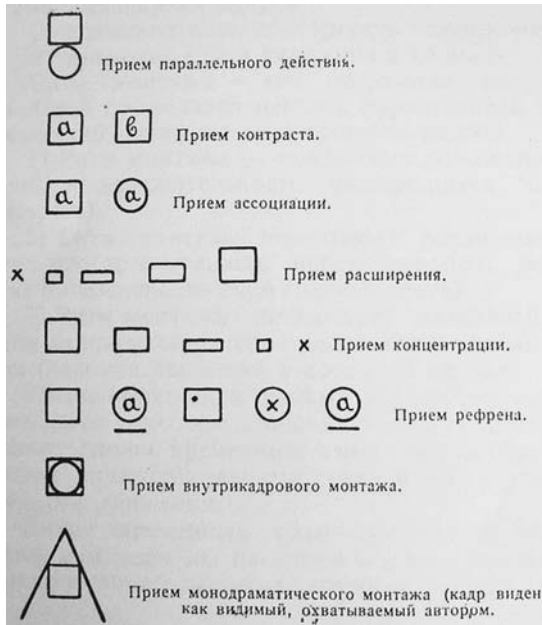
2 Semen
Timošenko:
Montage-Opera-
toren.

fahren veranschaulichen. Die ersten sieben der genannten Typen sehen dann so aus (wobei Pkt. 6 und 7, Rück- und Vorausblende, vertauscht sind):



3 Montage-
Verfahren.

Und auch für die komplexeren Typen 8-15 hält Timošenko Visualisierungen bereit – leider auch hier mit etwas veränderter Reihenfolge: die letzten fünf Zeichnungen entsprechen jeweils Pkt. 12 (Erweiterung), Pkt. 11 (Konzentration), Pkt. 14 (Refrain), Pkt. 15 (einstellungsinternes Verfahren) sowie Pkt. 13 (monodramatisches Verfahren –, hier außerdem noch hinzugefügt die Bemerkung: «Die Einstellung ist so zu sehen, wie sie vom «Autor» gesehen bzw. erfasst wurde»):



4 Komplexe Montagetypen.

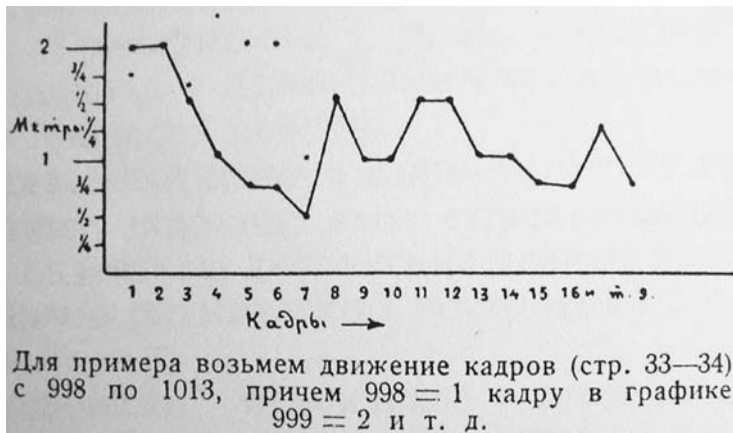
Trotz der Vermischung des jeweiligen kategorialen Status der Typen leisten gerade diese visuellen Darstellungen – und das macht sie als Aufhänger des ersten Buchstabens im neuen Montage-ABC so besonders – die Abstraktion von semantischen Kriterien der Einstellungen; was zählt ist die Korrelation formaler Kriterien. Die Operatoren veranschaulichen das dem jeweiligen Montagekonzept zugrunde liegende kombinatorische Prinzip, indem sie sich selbst ohne große Schwierigkeiten und innerhalb einer überschaubaren räumlichen Rahmung kombinieren lassen.

Diagramme

Der letzte Teil von Timošenkos Einführung in die Montage ist mit dem Titel «Montagerhythmus und seine formale Analyse» überschrieben. Auch hier greift der Autor zu mathematischen Visualisierungsinstrumenten, genauer: zu Graphen. Ähnlich wie in aktuell gebräuchlichen filmwissenschaftlichen Analyse- und Visualisierungsverfahren⁶ entwickelte Timošenko früh ein komplexes Netzwerk statistischer formaler Daten, die er am Ende als Kurven anschreibt.⁷

Er verzeichnet dabei den «rhythmischen Verlauf» eines Films, indem er auf der x-Achse jeweils die Einstellungen chronologisch anschreibt («Filmzeit»), während auf der y-Achse stilistische und formale Aspekte notiert werden:

1. Auf der «Linie der zeitlichen Abfolge» die Einstellungslänge oder Kaderanzahl (*stepen' prodolžitel'nosti metraža*/«Stufe der Metrage-Dauer»):



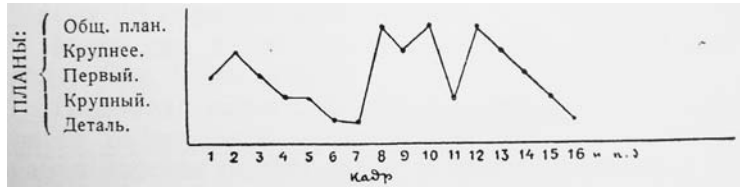
5 Die Linie der zeitlichen Abfolge.

6 Vgl. etwa Yuri Tsivians Arbeiten im Rahmen seiner *cinematics*-Forschung (www.cinematics.lv) oder Lev Manovichs Patternanalyse (FilmHistory.viz | Patterns across 1100 Feature Films, 1900-2008, <http://lab.softwarestudies.com/2008/09/filmhistoryviz-1500-feature-films.html>) sowie die Tabellen und Kurven der quantitativen Filmanalyse, z.B. Salt 1983; Aumont 1988; Bellour 2000; Korte et al. 2000 (mit Dank an Anton Fuxjäger).

7 Zum nun folgenden Abschnitt vgl. bereits ausführlicher Wurm (2009).

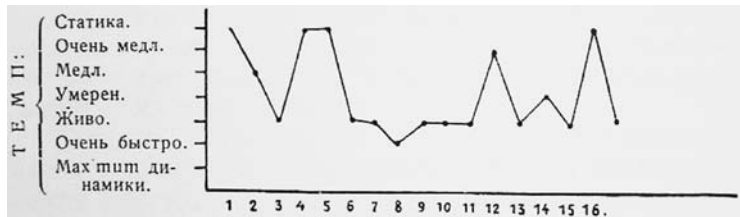
2. Auf der «Linie der Akzente» Orts- oder Einstellungsgrößenwechsel anhand einer Skala mit fünf Einstellungsgrößen (*stepen' rezkosti samogo perechoda* / «Stufe der Schärfe des Übergangs selbst»):

6 Die Linie der Akzente.



3. Auf der «Linie der Bewegungstypen und des Tempos» die Dynamik oder Statik von Einstellungen anhand einer Skala mit sieben Stufen von «maximal schnell» bis «statisch» (*stepen' peremeny dviženija* / «Stufe des Bewegungsänderung»):

7 Die Linie der Bewegungstypen und des Tempos.



Mehrere analytische Ergebnisse lassen sich aus dieser Notationsform ablesen: Einmal wird das Einstellungskontinuum der fortlaufenden Filmzeit in einzelne punktuell fixierte Momente getaktet; zweitens lässt sich erkennen, dass, je «zackiger» die Linie ist, desto stärker variiert der Film innerhalb der einzelnen Kategorien (Einstellungsdauer, Einstellungsgröße, Einstellungsbewegung); schließlich lassen sich an den Abständen zur x-Achse weitere Spezifika des Filmstils ablesen: Je näher Linie 1 an der x-Achse liegt, desto schneller ist ein Film geschnitten, desto kürzer sind seine Einstellungen; je näher Linie 2 an der x-Achse liegt, desto größere Einstellungen (wie «Close-Ups») sind zu verzeichnen, während umgekehrt ein «oberer» Kurvenwert auf gehäuftes Vorkommen von Totalen verweist; je näher Linie 3 an der x-Achse liegt, desto schneller ist die Bewegung innerhalb der Einstellung.

Timošenko empfiehlt der formalen Filmwissenschaft, sich auf die folgenden Analyseinstrumente zu stützen: einerseits auf die drei Kurvendiagramme, die die Grundstruktur des filmischen Rhythmus nachzeichnen, und andererseits auf das von Vertov vorgelegte Montage-

diagramm, das zwar keine Hinweise auf den Rhythmus, dafür aber genaue Informationen und Zahlen über den Aufbau einer für den gesamten Film aufschlussreichen Mikrostruktur gibt. Hinzu komme: die Gesamtmtrage des Films, die Gesamtmtrage der Zwischentitel, die Anzahl der Einstellungen, die Anzahl der Zwischentitel sowie die Mtrage des Vorspanns (*pervych planov i metraž ich*).

Das Frappierendste hält Timošenkos Werkzeugkoffer allerdings erst ganz am Schluss bereit. In einem synthetisierenden Arbeitsschritt legt er offensichtlich alle vorhandenen Graphen übereinander und definiert so die Werte für eine «Linie der «Normale» eines Films»:



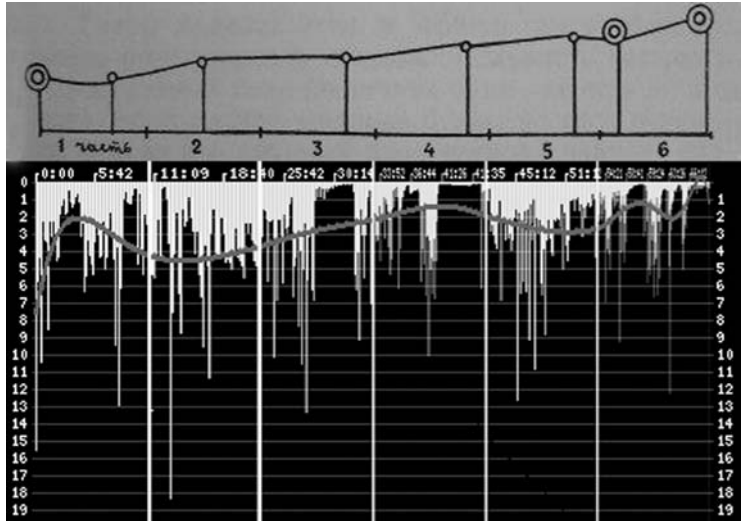
8 Die Linie der Normale.

Im Unterschied zu den anderen drei Kurven werden hier jedoch keine realen, d.h. direkt proportionalen Verhältnisse, sondern eine statistische Größe abgebildet. Außerdem ist die Kurve um einiges grobmaschiger, da sie einen Überblick über die rhythmischen und akzentuellen Verläufe des gesamten Films gibt; so bildet sie in diesem Fall alle sechs Filmakte ab. Dieser Graph liefert, so Timošenko, einen «Index der Bewegung» (*pokazatel' dviženija*), an dem sich wiederum der filmische Rhythmus ablesen lässt. So kommt es in dieser Kurve gleich zu Beginn zu Akzentuierungen (Doppelkreise), die sich später an unterschiedlichen Positionen innerhalb eines konkreten Akts – meist des vorletzten und des letzten – wiederholen. Die «Normale» repräsentiert folglich einen relativen Normalwert der filmischen Dynamik und Rhythmik und zeigt an, an welchen Stellen im Film es zu montagebedingten Kulminationspunkten und Akzentuierungen kommt, d.h. zu Momenten, an denen sich der Rhythmus ändert – auf welcher der drei analysierten Ebenen auch immer.

An diesem Punkt überlagern sich ganz augenscheinlich Analyse und Normvorgabe. Timošenko hält sich bedeckt, auf welchem Weg er zu den in der «Normale» eingezeichneten drei Akzent- und Kulminationspunkten kommt – ob über eine herkömmliche dramaturgische Normannahme oder doch in Relation zu konkreten, empirisch eruierten Montagerhythmen. Bemerkenswert ist aber in jedem Fall, dass beispielsweise die quantitative Mikroanalyse, die Yuri Tsivian und

Adelheid Heftberger von Vertovs ČELOVEK S KINOAPPARATOM für *cinemetrics* durchgeführt haben, eine nahezu identische Akzentstruktur für den gesamten Film aufweist.

9 Vergleich zwischen Timošenkos «Normale» und *cinemetrics* (http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=1780).



Zumindest auf der Ebene der Einstellungslänge (*cinemetrics* erfasst grundsätzlich nur diese) finden Norm und Empirie tatsächlich zueinander.

Grenzen der formalen Analyse

Die Dichte all jener, die sich in den 1920er Jahren in der Sowjetunion mit Problemen der Montage auseinandersetzen, ist im wahrsten Sinne des Wortes unfassbar. Ich habe versucht, sie durch eine Skizze der Fragestellungen und Analysemethoden der ersten Einführung in die Montage zumindest erahnbar zu machen. In welchem Ausmaß jeder Diskussionsbeitrag damals postwendend zum Gegenstand vehementer Dementierungen und Polemiken werden konnte, belegt eine Reaktion auf Timošenko von einem jener beiden Theoretiker, die ihn zum Vortrag an das Kino-Komitee des G.I.I.I. eingeladen hatten. Das Verhältnis von Montage und Filmstil ausmessend, zitiert Boris Ėjchenbaums Beitrag zur *Poëtika kino*, «Probleme der Filmstilistik», an zentraler Stelle Timošenkos 15-Punkte-Typologie. Einer solchen Aufzählung, gerade wenn sie mit unterschiedlichen Kategorien arbeite, müsse erst eine Theorie der Montage vorausgehen. Diese aber fehle in Timošenkos Einführung, da es ihm weder um die Prinzipien und die Funktionen

der Montageverfahren noch um eine Problematisierung der Verfahren der «Einstellungsführung (visuelle Kontinuität)» – und damit um die «Montage als solche» gehe (vgl. Ėjchenbaum 2005, 37–40).

In der Tat kümmert sich Timošenko nur wenig um die Ausdifferenzierung der Montageverfahren nach Funktionen. Auch das Verhältnis von Montage zu Narration, Gattung und Autorenstil bleibt unterbelichtet. Dennoch trägt Timošenko zu einem ersten Montage-ABC auf äußerst wertvolle Weise bei, indem er einen Werkzeugkasten für die formale Filmanalyse bereit stellt. Es ist kein Zufall, dass sich heute gebräuchliche Visualisierungstools für meßbare Eigenheiten der Montage vom Ansatz her nur wenig von den Graphen Timošenkos unterscheiden – von der Originalität der Operatoren und Visualisierungsformen für einzelne Montageverfahren ganz zu schweigen. Und vielleicht finden sich ja auch heute aktive Montage-Theoretiker und -Praktiker darin wieder, wenn es am Ende des Buches heißt:

Bald kommt der Tag, an dem klar wird, dass die Filmkunst die neueste und jüngste Kunst ist, eine moderne Kunst [...]. Und dann wird das Wort «Filmregisseur», ein Wort, das aus dem Theater kommt, verworfen werden. Und ein richtigeres, genaueres Wort wird seinen Platz einnehmen, Filmmeister oder, noch genauer und noch richtiger: Filmingenieur (Timošenko 1926, 75).

Literatur

- Aumont, Jacques/Michel, Marie (1998) *L'Analyse des films*. Paris: Nathan.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2005) *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Belenson, Aleksandr (1925) *Kino segodnja. Očerki sovetskogo kino-iskusstva* [Film heute. Skizzen zur sowjetischen Filmkunst] (*Kulešov – Vertov – Ėjzenštejn*). Moskva: OGPU.
- Bellour, Raymond (2000) *The Analysis of Film*. Hg. v. Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press.
- Ėjchenbaum, Boris (2005) Probleme der Filmstilistik [russ. 1927]. In: Beilenhoff 2005, S. 20–55.
- Holl, Ute (2002) *Kino, Trance und Kybernetik*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Korte, Helmut et al. (2000) *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Schmidt.
- Piotrovskij, Adrian (1926) Predislovie [Vorwort]. In: Timošenko 1926, S. 5–7.

- Pudovkin, Vsevolod (1926) *Kino-scenarij. Teorija scenarija* [Das Filmdrehbuch. Theorie des Drehbuchs]. Moskva: Kinopečat'. [Dt. als: W. Pudovkin: Das Filmmanuskript. In: Ders. [Pudovkin, Vsevolod] (1928) *Filmregie und Filmmanuskript*. Mit Beiträgen von: Thea von Harbou, L. Heilbronn-Körbitz, Carl Mayer, S. Timoschenko. Übertragen v. Georg & Nadja Friedland. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, S. 15–63.] [Wiederveröffentl. als: Wsewolod Pudowkin: Das Filmszenarium. In: Ders.: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. Berlin: Henschelverlag 1983, S. 169–206.]
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology, History and Analysis*. London: Starwood.
- Timošenko, Semen (1926) *Iskusstvo kino i montaž fil'ma. Opyt vvedenija v teoriju i estetiku kino* [Kinokunst und Filmmontage. Versuch einer Einführung in die Theorie und Ästhetik des Kinos]. Leningrad: Academia. [Dt. als: S. Timoschenko: Filmkunst und Filmschnitt. In: Pudovkin 1928, S. 147–204.]
- Tsivian, Yuri (1996) The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. In: *Film History* 8,3, S. 327–343.
- Tynjanov, Jurij (2005) Über die Grundlagen des Films [russ. 1927]. In: Beilenhoff 2005, S. 56–85.
- Wurm, Barbara (2007) Schauen wir uns an! Axiome der filmischen Menschwerdung (Sowjetunion 1925–1930). In: *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Hg. v. Marcus Krause & Nicolas Pethes. Bielefeld: Transcript, S. 99–130.
- (2009) Vertov digital. Numerisch-graphische Verfahren der formalen Film-analyse. In: *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Hg. v. Klemens Gruber & Barbara Wurm, unter Mitarbeit v. Vera Kropf (= *Maske & Kothurn*, 3, 2009). Wien: Böhlau, S. 15–43.