

Universität Zürich
Seminar für Filmwissenschaft
Plattenstrasse 54
8032 Zürich

Proseminar
Formen des filmischen Exzesses
WS 2002/03
Leitung: Dr. Thomas Christen

Schriftliche Proseminararbeit:

„Schnelle Schnitte“ – Montage zwischen Systematik und Exzess

am Beispiel zweier montagedominierter Sequenzen aus
Sergej Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« und Baz Luhrmanns »Moulin Rouge«



31. März 2003

Peter Clausen
Hasenbuelweg 38
6300 Zug
Tel. 041 720 04 11
pecla@freesurf.ch

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Montage – polarisierender Begriff mit unterschiedlicher Bedeutung.....	2
2.1	Schnitt als „Handwerk“	2
2.2	Montage als „kreativer Akt“	2
3.	Montagetheorien	3
3.1	Montageformen nach historisch-stilistischen Aspekten.....	4
3.1.1	„Organische Montage“ der amerikanischen Schule.....	4
3.1.2	„Dialektische Montage“ der russischen Schule	4
3.1.3	„Quantitative Montage“ der französischen Schule	5
3.1.4	„Intensive Montage“ der deutschen Schule	5
3.1.5	Hollywood : „Découpage Classique“ und „Innere Montage“	5
3.1.6	Neue Montagemöglichkeiten im Zeitalter der Digitalisierung	6
3.2	Montageformen nach strukturellen Aspekten.....	6
3.2.1	Einstellungskonjunktionen	7
3.2.2	Syntagmen – Strukturen filmischer Montagemuster	7
3.3	Eisensteins Leitkonzepte der Montagetheorie	8
3.3.1	Metrische Montage.....	9
3.3.2	Rhythmische Montage	9
3.3.3	Tonale Montage.....	10
3.3.4	Oberton-Montage.....	10
3.3.5	Intellektuelle Montage.....	10
4.	Schnellgeschnittene Sequenzen: Rezeption, Sehgewohnheiten, Exzess	10
4.1	Rezeption und Wirkungen auf den Zuschauer.....	10
4.2	Sehgewohnheiten im Wandel der Zeit	11
4.3	„Schnelle Schnitte“ – typische Formen des filmischen Exzesses? .	12
5.	Sequenzanalysen »Panzerkreuzer Potemkin« und »Moulin Rouge«	13
6.	Auswertung, Vergleiche, Beurteilung der Exzessivität.....	14
6.1	Einstellungsdauer.....	14
6.2	Einstellungsgrösse	17
6.3	Bildinhalt / Bildkomposition.....	19
6.4	Handlung	23
6.5	Kamerawinkel.....	26
6.6	Kamerabewegung	27
6.7	Musik / Ton	28
7.	Fazit / Schlussbemerkung.....	30
8.	Literaturverzeichnis.....	31

1. Einleitung

Schnellgeschnittene Filmsequenzen sind „in“. Mit immer aufwendigeren Methoden versucht die Kinoindustrie, den Bedürfnissen eines modernen Filmpublikums nach vornehmlich unterhaltender, visueller Attraktivität entgegenzukommen. Schon längst hat sich der „dynamische“ Schnitt vom TV-Werbespot und MTV-Musikvideoclip auch auf Action-, Musical-, Horror- und andere Filme ausgeweitet.

Mit der kontinuierlichen Erhöhung der Schnittfrequenz, die seit der Einführung der digitalisierten Schnittplätze praktisch keine Grenzen mehr kennt, haben sich aber auch die Sehgewohnheiten geändert. Der an schnellen Informationsfluss und kürzere Einstellungen gewöhnte Fernsehzuschauer erwartet das gleiche Tempo ebenfalls im Kino. Was vor Jahren noch als extrem und überbordend galt, wird heutzutage problemlos akzeptiert, von einem Grossteil des Publikums, zumindest in einzelnen Sequenzen eines Films, geradezu „erwartet“.

Die Faszination, die von solchen „Schnitt-Feuerwerken“ ausgeht, lässt sich nicht nur durch die enorme Bilderflut erklären. Auch die „rhythmische“ Art der Montage trägt dazu bei, die Steigerung des Schauwertes beharrlich voranzutreiben. Der emotionalen Dynamisierung des Zuschauers bleibt auch in Zukunft Tür und Tor geöffnet.

Im Rahmen dieser Proseminararbeit will ich versuchen, anhand zweier montagedominierter (für ihre Zeit „typisch“) schnellgeschnittener Sequenzen abzuklären, ob sich in ihnen eine gewisse Systematik (z. B. typisches Montagemuster, Montagetheorie usw.) erkennen lässt, oder ob sie rein aus „intuitiven“ Zufall entstanden sind. Im weiteren interessiert, welche Wirkungen sie auf den Zuschauer ausüben und wo allenfalls Grenzen zur Exzessivität erreicht oder gar überschritten werden.

Als Sequenz-Beispiele meiner empirisch struktural-orientierten Untersuchung dienen die ‚Odessa Treppenszene‘ aus Sergej Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (UdSSR: 1925) und die ‚Cancan Tanzszene‘ aus Baz Luhrmanns *MOULIN ROUGE* (USA: 2001). Die Auswahl ist nicht zufällig. Allein schon die Tatsache, dass die Entstehungszeit der beiden Filme mehr als 75 Jahre auseinanderliegt, gibt dem Ganzen einen besonderen Reiz. Zudem eröffnet sich neben der reinen Sequenzanalyse auch der Miteinbezug des filmgeschichtlichen Kontextes. Und mit Sergej Eisenstein kommt nicht nur ein Regisseur zu Wort, sondern auch ein Filmtheoretiker, dessen diverse Montagetheorien bis auf den heutigen Tag nichts an Relevanz eingebüsst haben.

2. Montage – polarisierender Begriff mit unterschiedlicher Bedeutung

Kaum ein Begriff in der Filmwissenschaft wird derart heiss diskutiert wie der der Montage. Einerseits werden ihr innerhalb der Filmtheorie verschiedene, zum Teil entgegengesetzte Konzepte zugeteilt, andererseits verfügt der Begriff als solcher über unterschiedliche Bedeutungen. In diesem und dem nächsten Kapitel versuche ich, die Begriffsdifferenz wie auch die wichtigsten theoretischen Auffassungen zur Montage in einem kurzen Überblick darzustellen.

Unter Montage werden sowohl ‚Filmschnitt‘ als auch ‚Filmmontage‘ verstanden. Beide Begriffe beziehen sich eigentlich auf den gleichen Vorgang, nämlich das „Zusammensetzen“ einzelner Einstellungen (kontinuierlich belichtete, ungeschnittene Filmstücke) zu einem ganzen Film. Ein näherer Blick auf die oft synonym gebrauchten Begriffe ist aufschlussreich und verlangt nach einer Differenzierung.

2.1 Schnitt als „Handwerk“

Beim ‚Filmschnitt‘ (cutting) geht es mehr um die technisch-mechanische, praxisorientierte Seite des Prozesses, mit dem einzelne Bild- und Tonsegmente zusammengestellt und aneinandergesetzt werden. Schnitt ist also primär ein Akt der Selektion – cutting: entfernen und auswählen – und lässt Montage in einem rein handwerklichen Sinne verstehen, der vor allem die Entwicklung der „äußeren“ Gestalt des Kunstwerks bestimmt.

2.2 Montage als „kreativer Akt“

Im Gegensatz zum Schnitt ist die ‚Filmmontage‘ (editing) ein kreativer Akt der Komposition, bei dem einzelne Einstellungen sinnvoll zum Ganzen des Films verknüpft werden. Durch die Montage unterschiedlicher Objekte wird eine Bedeutung evoziert, die vom Zuschauer entschlüsselt werden muss. Nach Borstnar¹ erfolgt diese Bedeutungskonstruktion nach zwei unterschiedlichen Möglichkeiten der Sinn-Erzeugung. Zum einen integriert Montage die einzelnen Elemente in einem übergeordneten, kohärenten Kontext („die Elemente realisieren eine eigene Struktur“), während andererseits Montage heterogene Elemente miteinander kontrastiert und somit einen neuen Sinn erzeugt, den die Elemente in der einzelnen Betrachtung nicht enthalten. Dieser neue, die Entwick-

¹ Borstnar, N. et al. (2002), S. 133

lung der „inneren“ Gestalt des Kunstwerks bestimmende Sinn „entspricht einem Potenzial von Bedeutung, das aus den Bedeutungen der Teilelemente erst erarbeitet werden muss“.

Als anschauliches Beispiel dieser „Assoziations- und Deutungswirkung der Bildnachbarschaft“² sei auf die zahlreichen Montageexperimente Lew Kuleschows hingewiesen, die er erstmals anfangs der 1920er Jahre durchführte. Das vielleicht berühmteste, die „Macht der Montage“ besonders hervorhebende wird unter dem Namen »Kuleschow-Effekt«³ auch heute noch oft zitiert: Die Grossaufnahme eines russischen Schauspielers mit bewusst ausdruckslosem Blick wird mit der Aufnahme eines Tellers Suppe, mit der Aufnahme eines toten Mannes und der einer lasziven Frau zusammengeschnitten. Die Testpersonen, denen die kurze Sequenz vorgeführt wurde, glaubten im Gesicht des Schauspielers im einen Fall Hunger, im anderen Trauer und im dritten Begierde festzustellen. Welche Bedeutung mit einem Bild assoziiert wird, hängt somit vom Kontext ab, in dem die einzelnen Einstellungen zueinander stehen. Die kreative Funktion der Montage besteht in erster Linie in der Organisation solcher Kontexte („Kontexttheorem“).

3. Montagetheorien

Wie gross und diskursiv das Feld der montierenden Tätigkeit beim Film ist, zeigen allein schon die entgegengesetzten Montage-Auffassungen innerhalb der Filmtheorie. Während Bazins (und Kracauers) Realismus die Montage in erster Linie „als Sakrileg, als respektlose Zerstückelung jener vom Film seinem Wesen nach zu enthüllenden ‚physischen Realität‘“⁴ betrachtet und sich nicht wirklich mit ihr auseinandersetzt, bedeutet Montage für die russischen Avantgardisten Pudovkin und Eisenstein der „Nerv“⁵, die „Grundlage“ des Films. Eisenstein betrachtet die Montage sogar als das eigentliche schöpferische Moment: „Film – das heisst vor allem Montage.“⁶ Zwischen diesen beiden Extrempositionen lassen sich noch einige andere, „moderatere“ Konzepte finden, so dass sich, um den Überblick zu wahren, eine Klassifizierung der Formen und Funktionen der Montage nach ‚systematischen‘ und ‚historisch-stilistischen‘ Aspekten aufdrängt.

² Balázs, B. (1930), S. 47

³ Beller, H. (1993), S. 178

⁴ Kersting, R. (1989), S. 362

⁵ Kersting, R. (1989), S. 363/520

⁶ Kersting, R. (1989), S. 363/520

3.1 Montageformen nach historisch-stilistischen Aspekten

Bereits in den Anfängen der Kinematographie (Protofilm) experimentierten Filmemacher wie Georges Méliès, Edwin S. Porter, James Williamson und G. A. Smith mit verschiedenen Möglichkeiten der filmischen Inszenierung. Diese Anfänge hatten aber eher den Charakter eines praxisnahen „Ausprobierens“. Immerhin: Erste, wenn auch rudimentäre Ansätze filmischer Ausdrucksweise wurden bereits um 1900 ersichtlich, etwa durch die Einführung der ‚Parallelmontage‘ oder durch den erstmaligen Wechsel der ‚Einstellungsgrößen‘. Nachfolgend ein kurzer historischer Überflug mit den weltweit wichtigsten Stationen in der Entwicklung der Filmmontage.

3.1.1 „Organische Montage“ der amerikanischen Schule

Erste grundlegende Prinzipien der Montage wurden 1915 vom Amerikaner David Wark Griffith und der sogenannten ‚amerikanischen Schule‘ der Montage entwickelt. Ihre Montageprinzipien, die Gilles Deleuze als „organische Montage“⁷ charakterisiert, zeichnen sich dadurch aus, dass Montage fast ausschliesslich als Mittel der Narration eingesetzt wird. Durch Perspektiveänderungen, Wechsel der Einstellungsgrößen, Parallelmontage sowie Konvergenz- und Akzelerationsprinzip sind filmische Darstellungsmittel gegeben, mit denen sich Spannungsbogen, dramatische Intensität und emotionaler Mitbezug der Zuschauer steuern lassen. Die in Griffiths beiden grossen Werken *BIRTH OF A NATION* (1915) und *INTOLERANCE* (1916) konsequent eingesetzten Montageverfahren bilden den Ausgangspunkt für den späteren klassischen Hollywoodstil.

3.1.2 „Dialektische Montage“ der russischen Schule

Auch die jungen russischen Regisseure der 1920er Jahre waren von der Pionierarbeit Griffiths tief beeindruckt. So bildet *INTOLERANCE* den Ausgangspunkt für die Theorie und Praxis der russischen Avantgardisten, allen voran Wsewolod Pudowkin und Sergej Eisenstein, die im Gegensatz zu Griffith nicht nur Filmemacher, sondern gleichzeitig auch die ersten Theoretiker der noch jungen Filmkunst waren. Nicht das reine Geschichten erzählen ist ihr Hauptanliegen, vielmehr wollen sie die Zuschauer zum Mitdenken und gesellschaftlichen Handeln anregen, indem sie ihre intellektuelle und emotionale Rezeption durch Montage gezielt zu steuern versuchen. Hierzu entwickeln sie die sogenannte „dialektische Montage“, deren Grundlage auf einem Kontrastprinzip

⁷ Deleuze, G. (1983), S. 47

beruht, das zwei gegensätzliche Bilderfolgen „kontrapunktisch“ miteinander verknüpft. Damit wird die organische Einheit Griffiths durch eine neue Einheit der Widersprüche und Gegensätze ersetzt, die aus der „Kollision“ der Einstellungen entsteht und einen neuen Sinn produziert.

Unter dem Begriff der ‚Attraktionsmontage‘ treibt Eisenstein dieses Kontrastprinzip auf die Spitze. Er montiert emotional stark aufgeladene Bilder in rascher Folge, so dass die Zuschauer durch die schockierende Art der Präsentation wachgerüttelt und betroffen gemacht werden. ‚Attraktionsmontage‘ ist für Eisenstein eine programmierte, „mathematisch berechnete“⁸ Folge zum Auslösen von Erschütterungen und Emotionen.

3.1.3 „Quantitative Montage“ der französischen Schule

Eine weitere Montageschule der Stummfilmzeit stammt aus Frankreich und wird vor allem mit Abel Gance in Verbindung gebracht. Deleuze bezeichnet diesen Montagestil als „quantitative Montage“.⁹ Hier liegt die Einheit der Bilderfolgen in der Dynamik der Bilder: Objektbewegung, Schnittfrequenz, optische Effekte und Kamerabewegungen wirken als wichtigste filmische Darstellungsmittel „integral“, wobei gerade die bewegte Kamera von Gance als „entfesselte Kamera“¹⁰ besonders intensiv eingesetzt wird. Dies im Gegensatz zu Eisenstein, der in der Montage das zentrale Ausdrucksmittel sieht und auf Kamerabewegungen keinen grossen Wert legt.

3.1.4 „Intensive Montage“ der deutschen Schule

Sie bildet vor allem mit den Vertretern des Expressionismus in den 1920er Jahren die vierte historische Montageschule. Deleuze spricht von der „intensiven Montage“¹¹, da sie vor allem den Gegensatz von Licht und Schatten (chiaroscuro) als Grundprinzip der Bildgestaltung einsetzt.

3.1.5 Hollywood: „Découpage Classique“ und „Innere Montage“

Anders als die bisher vorgestellten Montageformen hat Hollywood in den 1930er Jahren das Konzept der ‚organischen Montage‘ Griffiths übernommen und zum klassischen Hollywoodstil (Continuity-System) perfektioniert. Kontinuität wahren lautet jetzt das zentra-

⁸ Eisenstein, S. (Schriften I 1922-1934, herausgegeben 1974), S. 217

⁹ Deleuze, G. (1983), S. 47

¹⁰ Deleuze, G. (1983), S. 47

¹¹ Deleuze, G. (1983), S. 47

le Anliegen, und um dieses Ziel des tendenziell „unsichtbaren Schnittes“ zu erreichen, wird ein umfangreicher Katalog von Montageregeln und -gebote aufgestellt (Anschlussregeln, Achsenregel, Raumregeln usw.). Diese weltweit beachteten Konventionen und Standards gelten zu einem grossen Teil noch heute.

Mit der Einführung des Weitwinkelobjektivs und dem konsequenten Einsatz der erweiterten Tiefenschärfe fügte Orson Welles in *CITIZEN KANE* (1941) dem klassischen Hollywoodstil ein weiteres, „ergänzendes“ Montageverfahren hinzu: die „innere Montage“. Da praktisch die ganze Bildtiefe im Schärfenbereich liegt, ergibt sich die Möglichkeit, in sorgfältig arrangierten, längeren Sequenzen (Plansequenzen), Figuren im Vorder- und im Hintergrund gleichermaßen scharf abzubilden und somit auf Umschnitte zu verzichten. Kein Wunder, dass André Bazin als Vertreter des ‚filmischen Realismus‘ von dieser Montageart begeistert war, wird doch der Blick des Zuschauers nicht mehr von der Montage geleitet, sondern es eröffnet sich die Möglichkeit, das Geschehen im Bild nach „eigener“ Montage zu verfolgen.

Im Laufe verschiedener Erneuerungsbewegungen wurde das Continuity-System Hollywoods mehrfach aufgebrochen. Als einer der bekanntesten Kritiker des Hollywoodstils hat sich vor allem Jean Luc Godard als Mitbegründer der französischen Nouvelle Vague hervorgetan. In seinen Filmen wird die Kontinuität oft durch Jump-Cuts, Achsensprünge, Tonverzerrungen, Ellipsen usw. aufgebrochen.

3.1.6 Neue Montagemöglichkeiten im Zeitalter der Digitalisierung

Mit der „digitalen Wende“ der Filmmontage haben sich auf technischer Ebene neue, schier unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet. Der Drang, das „Mediale“ am Film merken und spüren zu lassen, ist kaum mehr aufzuhalten. Selbst im Mainstream Kino sind raue, abrupte, aber auch immer schnellere Schnitte keine Seltenheit mehr. Die Parole der Postmoderne „anything goes“ beflügelt kreative, vom Methodenzwang befreite Filmemacher in ihrem Bemühen, durch „visuelle Beschleunigung“ der zunehmenden Schau- lust des Publikums zu begegnen – der Schritt zum Exzess liegt förmlich in der Luft.

3.2 Montageformen nach strukturellen Aspekten

Folgende zwei Bereiche sind in einer strukturellen Betrachtung der Formen und Funktionen der Montage in jedem Fall zu berücksichtigen: Einstellungskonjunktionen und Syntagmen.

3.2.1 Einstellungskonjunktionen

Als ‚Einstellungskonjunktionen‘ werden jene filmischen Mittel verstanden, mit denen sich zwei Einstellungen miteinander verbinden lassen. Werden diese übergangslos aneinandergereiht, spricht man von einem ‚harten Schnitt‘. Im Gegensatz dazu der ‚fließende Schnitt‘, der die Einstellungen mittels eines „Übergangs“ zusammenfügt. Die am häufigsten verwendeten Formen des ‚fließenden Schnitts‘ sind Aufblende, Abblende, Überblendung und Wischblende.

3.2.2 Syntagmen – Strukturen filmischer Montagemuster

In seiner »Grossen Syntagmatik«¹² versuchte der Semiotiker Christian Metz anfangs der 1970er Jahre, den mehr „intuitiven“ Verfahren der Montageanalyse eine klassifikatorische Erfassung entgegenzustellen. Seine Absicht war, „mit einer begrenzten Zahl von Merkmalen eine begrenzte Zahl von Typen der sequenziellen Anordnung zu definieren.“¹³

Metz bezeichnet die Sequenztypen in Anlehnung an die linguistische Grammatik ‚Syntagmen‘, was einer Substitution des Begriffs ‚Sequenz‘ durch ‚Syntagma‘ gleichkommt. Sein Verfahren, mit dem er filmische Sequenzen zu typologisieren versucht, basiert auf fünf Dichotomien:

- ‚autonom‘ vs. ‚nicht autonom‘ (eine Einstellung für sich allein oder in einem Syntagma mit anderen Einstellungen zu einer Bedeutungseinheit zusammengefasst)
- ‚chronologisch‘ vs. ‚achronologisch‘ (die Handlung chronologisch dargestellt, oder nicht)
- ‚narrativ‘ vs. ‚deskriptiv‘ (eine Geschichte wird erzählt, oder ein Zustand beschrieben)
- ‚linear‘ vs. ‚alternierend‘ (einheitlicher Handlungszusammenhang, oder mehrsträngige Handlung)
- ‚kontinuierlich‘ vs. ‚diskontinuierlich‘ (ein raum-zeitlicher Zusammenhang besteht, oder nicht)

Anhand dieser Gegensatzpaare unterscheidet Metz acht verschiedene syntagmatische Typen, eine Klassifikation, die bis heute diskutiert und in Analysen verwendet wird:

¹² Metz, Ch. (1973), diverse Seiten

¹³ Borstnar, N. et.al. (2002), S. 142

- 1) ‚Autonome Einstellung‘ (einzelne Einstellung, z. B. ‚Plansequenz‘)
- 2) ‚Paralleles Syntagma‘ (mehrere, voneinander unabhängige Einstellungsserien ohne zeitlich-räumlichen Bezug zwischen den Bildern; oft nur als Verknüpfung oder Vergleich mit „symbolisch-thematischem“ Wert)
- 3) ‚Syntagma der zusammenfassenden Klammerung‘ (Serie von kurzen Szenen, die eine allgemeine Situation skizzieren, ohne temporalen Zusammenhang)
- 4) ‚Deskriptives Syntagma‘ (Folge von gleichzeitigen, in räumlicher Koexistenz präsenten Motiven)
- 5) ‚Alterniertes Syntagma‘ (Parallelmontage verschiedener Handlungsstränge, die in sich eine konsekutive Folge bilden und häufig auch zusammengeführt werden)
- 6) ‚Szene‘ (kontinuierliches, narratives System ohne Zeitsprünge; z. B. Gesprächsszenen)
- 7) ‚Episoden‘ als Sequenz (mehrere kurze Szenen, durch optische Effekte getrennt, als Ganzes aber einen Sinn ergebend)
- 8) ‚Gewöhnliche Sequenz‘ (geschlossene Handlungseinheit ohne Einheit des Ortes und der Zeit)

Obwohl diese von Metz beschriebene Typologie der filmischen Syntagmen einige begriffliche Unklarheiten aufweist und deshalb auch schon mehrfach kritisiert wurde, bleibt sie bis heute der wichtigste und einflussreichste Versuch, die wesentlichsten Montagemuster zu klassifizieren.

3.3 Eisensteins Leitkonzepte der Montagetheorie

Eine andere, bis heute noch gültige Form der Typologie von Montageformen stammt von Sergej Eisenstein. Er hat sich Zeit seines Lebens mit der Montage auseinandergesetzt und seine Thesen ständig modifiziert. Im Unterschied zu den meisten anderen Klassifikationen geht Eisenstein von der Wirkung des Films auf den Zuschauer aus und unterteilt die Montage in rhythmische, physiologische, optische und intellektuelle Wirkmomente.¹⁴ Entsprechend lassen sich fünf verschiedene Montagetypen differenzieren, wobei mit Blick auf meine Untersuchung vor allem die ‚metrische‘ und die ‚rhythmische Montage‘ etwas nähere Betrachtung verdienen.

¹⁴ Beller, H. (1993), S. 66

3.3.1 Metrische Montage

Als fundamentales Kriterium der ‚metrischen Montage‘ gilt die absolute Länge der Einstellungen, die Bilder als solche können voneinander unabhängig sein. Das Schema, wie sie zusammengesetzt werden, lässt sich mit den Taktmassen der Musik vergleichen. Eisenstein unterscheidet zwischen einfachen „ursprünglichen“ (z.B. Viertel- oder Dreivierteltakt) und komplizierten „degenerierten“ Mustern (z. B. 16/17 oder 22/57 Takt), wobei er betont, dass vor allem die einfachen Takte die stärksten physiologischen Wirkungseffekte beim Publikum zu erzielen vermögen („law of simple numbers“). Durch die Klarheit, mit der die „metric beats“ das Sinnerlebnis steuern, werde der „Puls des Films“ mit dem „Puls des Publikums“ zusammengeführt¹⁵.

Spannung lässt sich mittels „mechanischer Beschleunigung“ erzeugen, indem die Einstellungen und ihre Bilderfolgen im Rahmen des vorgegebenen Metrums gekürzt (oder auch verlängert) werden.

3.3.2 Rhythmische Montage

Im Vergleich zur ‚metrischen Montage‘, bei der die einzelnen Bilder nicht in Beziehung zueinander stehen müssen und ausschliesslich „metrische“ Vorgaben die ‚Einstellungsdauer‘ bestimmen, kommen in der ‚rhythmischen Montage‘ als zusätzliche Faktoren Inhalt und Gehalt eines Bildes („content“¹⁶) hinzu. Vor allem die Bewegung im Bild (z. B. Objektbewegung, aber auch die „Bewegung“ des Zuschauerauges entlang markanter Bildkonturen) wird von Eisenstein besonders hervorgehoben. Ihre Relation zur rein metrischen Länge des Abschnitts lässt ein differenziertes Rhythmusempfinden aufkommen, das die eigentliche Grundlage der ‚rhythmischen Montage‘ bildet.

Spannung entsteht weniger durch zeitliche Kürzung, als vielmehr durch einen Rhythmuswechsel, der sich in bewussten, zur Bildbewegung asynchron gelegten Schnitten und vor allem auch in der gut erkennbaren Einführung von neuem und „intensiverem“ Material zeigt. So wird beispielsweise Spannung erzeugt, wenn der in einer bestimmten Geschwindigkeit ausgeführten Objektbewegung nach dem Schnitt eine andere mit höherem Tempo folgt.

¹⁵ Eisenstein, S. (1949), S. 73

¹⁶ Eisenstein, S. (1949), S. 73

3.3.3 Tonale Montage

Hier spielen die rein „physischen“ Parameter eines Bildes wie Optik, Beleuchtung, Konturen, Oberflächenbeschaffenheit und Textur der Objekte eine zentrale Rolle. Sie werden zu physiologischen Individualisierungsmerkmalen (Dominanten) einer Einstellung und bestimmen als „general tone of the piece“ in hohem Masse ihren charakteristischen „emotionellen Klang“. Für die ‚tonale Montage‘ ausschlaggebend ist die Art, wie diese „tonalen“ Parameter von Einstellung zu Einstellung „vibrieren“.¹⁷

Intensivierung und Spannung werden durch bewusste Wiederholung und Verdichtung dieser Dominanten erzielt. So zum Beispiel, wenn in einer bestimmten Episode das Licht sukzessive von hell nach dunkel variiert und so das Nahen einer Krise ankündigt.

3.3.4 Oberton-Montage

Sie kann als eine „Weiterentwicklung“ der ‚tonalen Montage‘ bezeichnet werden, insofern als Eisenstein im Hinblick auf die Vielfunktionalität eines Bildes („all the piece’s appeals“¹⁸) auch „Nebenklänge“ (Obertöne) des visuellen Materials zulässt und so dem „zentralen“ Reiz einer Einstellung (Dominante) einen ganzen Komplex „zweitrangiger“ Reize zuordnet, deren Variationen dann in der ‚Oberton-Montage‘ verarbeitet werden.

3.3.5 Intellektuelle Montage

Hier verlässt Eisenstein die rein physiologisch empfundenen, für alle Menschen emotional gleich wirkenden „Klänge“ und „Nebenklänge“ und wendet sich den „intellektuellen“ Obertönen zu. Bilder werden derart zusammengefügt, dass sie dem Zuschauer einen intellektuellen Denkprozess abverlangen.

4. Schnellgeschnittene Sequenzen: Rezeption, Sehgewohnheiten, Exzess

4.1 Rezeption und Wirkungen auf den Zuschauer

Film ist primär eine optische Kunst, so verwundert es nicht, dass mit den rein „optischen Werten“ beim Zuschauer die grösste Wirkung zu erzielen ist. Dabei fällt auf, dass nicht nur die „Schönheit“ eines Bildes (Gestaltung und Komposition) zu faszinieren

¹⁷ Eisenstein, S. (1949), S. 75

¹⁸ Eisenstein, S. (1949), S. 78

vermag, sondern auch der „Rhythmus der Bildfolge“, nach dem die einzelnen Einstellungen zusammengefügt sind. Montage ist gleichsam der „Atem“ der Story. Er bestimmt, ob eine Geschichte „beruhigend“, in episch langen Einstellungen vorgetragen wird, oder ob hastig sich jagende Schnitte den Zuschauer nur schon durch ihre optische Bewegtheit „an- und erregen“. Zum einen durch kognitive Effekte wie sie in sogenannten ‚Montagesequenzen‘ erzielt werden, deren schnelle Schnittfolgen vornehmlich dazu dienen, dem Betrachter einen hohen Informationsfluss zu gewähren. Entscheidender jedoch sind die emotionalen Wirkungen, die schnellgeschnittene Sequenzen beim Zuschauer auslösen. Dann etwa, wenn in der ‚metrischen Montage‘ einer Musical-Tanzszene der Takt der unterlegten Musik optische Qualität erlangt und der Zuschauer sich innerlich zu bewegen beginnt, weil ihm die schnelle Änderung der Blick- und Bewegungsrichtung das Gefühl des Tanzes suggeriert.

Auch „Kontrastierungen“ und „Kollisionen“, wie sie in der ‚Attraktionsmontage‘ gezielt eingesetzt werden, haben affektive Wirkungen zur Folge, die sich durch subtile Steigerung des Schnitttempo sogar noch verstärken lassen. So drückt sich die emotionale Dynamisierung des Zuschauers beispielsweise beim Betrachten von Gewaltszenen in tiefer Betroffenheit und Ablehnung aus.

4.2 Sehgewohnheiten im Wandel der Zeit

Dass sich die Sehgewohnheiten des Filmpublikums im Laufe der Zeit verändern, ist bekannt und soll hier lediglich als kurzer Verweis auf den filmhistorischen Kontext betrachtet werden. Nur schon die „Neuerungen“, die auf rein technische Entwicklungsschritte (Ton, Farbe, Bildformat, Digital-Montage usw.) zurückzuführen sind, wurden von den Zuschauern über die Jahrzehnte hinweg problemlos „bewältigt“, meist gar euphorisch begrüßt. Die Filmmontage und insbesondere das Schnitttempo machen hier keine Ausnahme. Schon Béla Balázs hat sich anfangs der 1930er Jahre mit dem Kurzschnitt der damaligen russischen Filme („Wirbelmontage“) beschäftigt. Lakonisch hält er in «Der Geist des Films» fest, dass das Schnitttempo im Grunde genommen so weit gesteigert werden könne, als man „die kurzen Bildchen, die im Bruchteil einer Sekunde an uns vorbeifliegen, überhaupt noch zu perzipieren“ vermöge. Man hätte gegenüber früher eben auch „schneller sehen gelernt“.¹⁹

¹⁹ Balázs, B. (1930), S. 57

4.3 „Schnelle Schnitte“ – typische Formen des filmischen Exzesses?

Wie in der Einleitung schon erwähnt, werden schnellgeschnittene montagedominierte Sequenzen aufgrund ihrer „vordergründig“ faszinierenden, primär visuellen Attraktivität von vielen – meist etwas voreilig – als „exzessiv“ bezeichnet. Ich versuche nachfolgend, etwas mehr zu differenzieren und den Begriff der Exzessivität im Kontext der „schnellen Schnitte“ näher zu umschreiben.

Der Blick ins Lexikon (Meyer) findet ‚excedere‘: überschreiten eines bestimmten Masses; ‚Exzess‘: Ausschweifung, Unmässigkeit und ‚exzessiv‘: ausschweifend, masslos. Immer ist es eine „Frage des Masses“, wenn etwas „überbordet“, „ausschweift“, „too much“ enthalten ist und somit die „Grenze“ überschreitet oder von der „Norm“ abweicht. Doch: Welches sind im Film diese Normen, diese „Exzess-Standards“? Wie lassen sie sich formulieren, und durch welche „Instanz“ werden sie festgelegt? Und: Ist ihre Gültigkeit zeitlich unbeschränkt, oder sind auch sie einem Wandel unterworfen, wie so vieles in der Geschichte der Kinematographie?

Im vorgegebenen Rahmen dieser Arbeit und ohne Anspruch auf Vollständigkeit beschränke ich mich auf fünf Dimensionen, nach denen bestimmte Filmparameter zu untersuchen wären, um „Hinweise“ zu erhalten, ob in der Montage der vorliegenden zwei Sequenz-Beispiele mögliche Formen des filmischen Exzesses enthalten sind:

- Geschwindigkeit
- Wiederholung
- Akzentuierung
- Funktionalität
- Systematik

„Schnelle Schnitte“ auf ‚Geschwindigkeit‘ untersucht, heisst vor allem Schnittfrequenzen bestimmen. Für die ganze Sequenz einerseits, um allfällige „Beschleunigungen“ festzustellen aber auch für einzelne Abschnitte. Ebenfalls sind Tempi der Musik und der Bewegungen ein Thema. ‚Wiederholung‘ kann sich auf verschiedene filmische Parameter beziehen, während mit ‚Akzentuierung‘ das Hervorheben eines einzelnen formalen Aspekts gemeint ist. ‚Funktionalität‘ zielt in erster Linie auf die Narration. Wird die Geschichte durch die Sequenz vorangetrieben, oder tritt der Handlungsstrang vorübergehend in den Ausstand? Mit ‚Systematik‘ endlich ist abzuklären, ob bestimmte Montage-theorien umgesetzt, aber auch ob generelle filmgestalterische „Regeln“ befolgt werden.

5. Sequenzanalysen »Panzerkreuzer Potemkin« und »Moulin Rouge«

Die zur Auswertung dienenden Sequenzanalysen basieren auf zwei DVD-Kaufkassetten: »The Battleship Potemkin« (Eureka Video Release VFC 13755, © 2000) und »Moulin Rouge« (Twentieth Century Fox Film Corporation F2 1994508, © 2001). Während Letztere in technisch einwandfreier Qualität dem Filmoriginal entspricht, ist bei »Potemkin« insofern ein Vorbehalt angebracht, als das absolut „getreue“ Original heute vermutlich gar nicht mehr zur Verfügung steht. Eine Sichtung verschiedener Kopien aus verschiedenen Archiven zeigte sehr bald, dass nicht nur die technische Qualität zu wünschen übrig lässt, sondern dass auch bei einzelnen Einstellungen zum Teil erhebliche Unterschiede bestehen. So fehlen gewisse Bilderfolgen, die in der einen Kopie enthalten sind, bei einer anderen ganz. Wo immer auch die „absolute“ Realität liegen mag, mit der Wahl der vorliegenden DVD-Kassette glaube ich eine Version gefunden zu haben, die die Auswertung einer filmwissenschaftlichen Betrachtung ohne weiteres zulässt.

Die beiden schematischen Sequenzprotokolle erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zwei wenig relevante Filmparameter sind gänzlich weggelassen (‚Dialog‘ und ‚Beleuchtung‘), andere im Hinblick auf die Fragestellung bewusst „vereinfacht“ und schematisiert. Die Standbilder, die in den (nicht seitennummerierten) Protokollen aufgeführt werden, geben sinngemäss die Einstellungen vor und nach einem Schnitt wieder; Kamera- und Objektbewegungen sind wenn möglich in mehreren Abbildungen festgehalten. Und schliesslich noch der Hinweis, dass aus Platzgründen die übliche, allgemeine Präsentation der beiden Filme (Genres: ‚Kriegsdrama‘ und ‚Musical‘) ausfällt.

Die bekannte ‚Treppensequenz‘ aus »Panzerkreuzer Potemkin« spielt ziemlich genau in der Mitte des Films. Während die Leute von Odessa sich am Hafen versammeln, um der rebellierenden Potemkin-Besatzung zuzujubeln, erscheinen zaristische Soldaten und feuern auf die Menge. Voller Entsetzen flüchten die hilflosen Menschen die Treppe hinunter, ein entsetzliches Massaker nimmt („suddenly“) seinen Lauf.

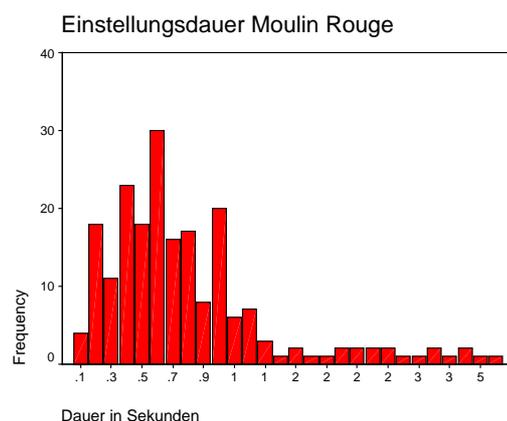
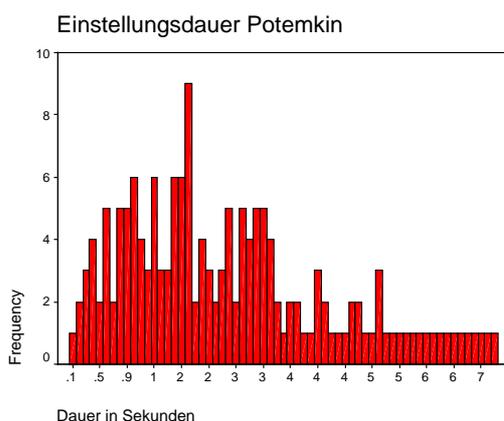
Im Gegensatz dazu, fast am Anfang des Films, die Cancan-Tanzsequenz aus »Moulin Rouge«. Der junge, mittellose Schriftsteller Christian, der in einer langen Rückblende die Geschichte seiner unglücklichen Liebe zur Tänzerin Satine niederschreibt, erinnert sich an jenen Moment, als ihn der quirliche Theaterdirektor Zidler in die glamourös sinnliche Welt des legendären Nachtclubs mit seinen sexy Tänzerinnen („diamond dogs“) einführt – der Beginn eines opulenten, ohren- und augenbetäubenden Spektakels.

6. Auswertung, Vergleiche, Beurteilung der Exzessivität

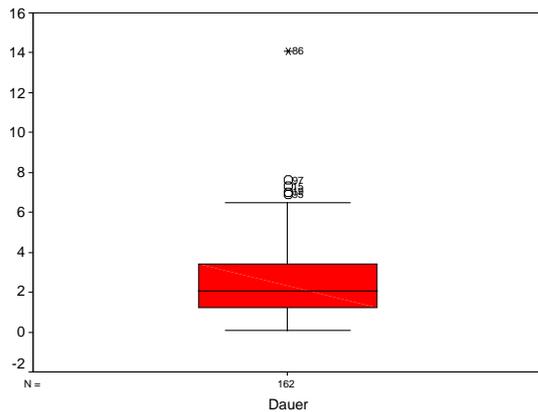
Vorgängig der Auswertung der beiden Sequenzprotokolle seien die fünf „Exzess-Dimensionen“ nochmals in Erinnerung gerufen: Geschwindigkeit, Wiederholung, Akzentuierung, Funktionalität und Systematik. Sie gilt es nun, „montagefokussiert“ anhand verschiedener filmischer Parameter zu untersuchen, um so zu Aussagen über allfällig vorliegende Formen filmischen Exzesses zu gelangen.

6.1 Einstellungsdauer

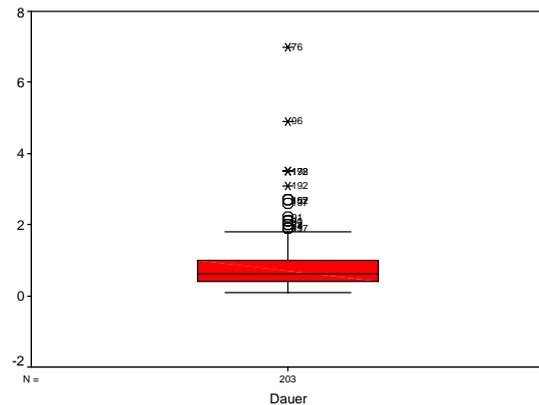
Ein erster zentraler Untersuchungsgegenstand mit Bezug auf die Dimension ‚Geschwindigkeit‘ bildet die ‚Einstellungsdauer‘. Als typisches Merkmal von Action-Szenen sind „schnelle Schnitte“ die Ursache für eine hohe Schnittfrequenz. Bei Eisensteins »Potemkin« beträgt sie 23,4 Einstellungen pro Minute, was einer durchschnittlichen Einstellungsdauer von 2,6 Sekunden entspricht. 75 Jahre später steigert Luhrmann in »Moulin Rouge« die Schnittfrequenz um das Dreifache: 71,7 Einstellungen pro Minute, durchschnittliche Einstellungsdauer 0,8 Sekunden. Eine enorme Beschleunigung fürwahr, ob sie als Durchschnittswert jedoch ausreicht, um „Anspruch“ auf Exzessivität zu erheben, bleibe im Moment noch offen. Erinnert sei an den Wandel der Sehgewohnheiten, aber auch an die verschiedenen Wahrnehmungstheorien, nach denen ein bis zwei Zehntelsekunden Film (3 bis 5 Bilder) bereits ausreichen, um Bildinhalte memorieren zu können.



Ein Blick auf die Häufigkeitsverteilung zeigt, dass bei »Potemkin« der Anteil der „längeren“ Einstellungen (ab 4 Sekunden) mit 19% fast doppelt so gross ist wie bei »Moulin Rouge«. Hier machen die „längeren“ Einstellungen (ab 1,5 Sekunden) lediglich 10% aus, d.h. spannungserzeugende Kontrastierungen der ‚Einstellungsdauer‘ sind seltener.



Potemkin - Boxplot mit Ausreisser



Moulin Rouge - Boxplot mit Ausreisser

Ein kleines, aber dennoch aussagestarkes Detail zeigen die beiden Boxplots, in denen neben der quartilen Häufigkeitsverteilung auch die sogenannten „Ausreisser“ enthalten sind. Auffallend bei »Potemkin« die Position von Einstellung E 86, die mit 14 Sekunden fast doppelt so lang ist wie E 97, die zweitlängste Einstellung der Sequenz. In E 86, die mit E 87 (Zwischentitel) und E 88 eine zeitliche Einheit bildet (insgesamt 22,6 Sekunden), trägt die ältere der beiden Mütter ihren schwer verletzten Jungen in würdevoll bestimmtem Gang, stolz und in aufrechter Haltung die Treppe hoch. Furchtlos und unter Einsatz ihres Lebens tritt sie den todbringenden zaristischen Soldaten entgegen. Der tief verwurzelte Revolutionswille, der im ganzen Film bei allen Bevölkerungsgruppen zum Ausdruck kommt, erhält hier ein bildhaftes Symbol, das gerade durch die Figur der sich aufopfernden Mutter eine ungemein hohe Intensität erlangt. Dass Eisenstein in einer Action-Szene ausgerechnet dieser für den Film wohl zentralen Einstellung eine derart lange Dauer einräumt, zeigt, wie weit er in seinen Kontrastierungen („Attraktionsmontage“) zu gehen bereit ist. Ob er mit dieser bewusst vorangetriebenen „Akzentuierung“ die Grenzen des Exzessiven erreicht oder gar überschreitet, dieser Fragestellung werde ich in der Analyse der ‚Bildinhalte‘ (Kapitel 6.3) weiter nachgehen.

Ebenfalls nicht zufällig, im Vergleich zu »Potemkin« aber um einiges „unbedeutender“ präsentiert sich die längste Einstellung bei »Moulin Rouge« (E 76), sie ist mit 7 Sekunden nur halb so lang wie E 86 bei »Potemkin«. Unter Berücksichtigung der drei Mal höheren Schnitffrequenz ist der „Brems-Effekt“, der dem arg strapazierten Zuschauer-auge einen kurzen Moment des „Ausruhens“ ermöglicht, in E 76 etwa gleichwertig wie jener von E 86 bei »Potemkin«. Mit dem singenden Theaterdirektor Zidler („Got some dark desire, love to play with fire, why not let it rip, live a little bit“) wird jedoch nicht

„dramatisch“ kontrastiert, sondern „nur“ eine einfache Lebensphilosophie ausgedrückt, immerhin jene, die den eigentlichen Lebensnerv der hedonistisch ausgerichteten Glitzerwelt von »Moulin Rouge« ausmacht.

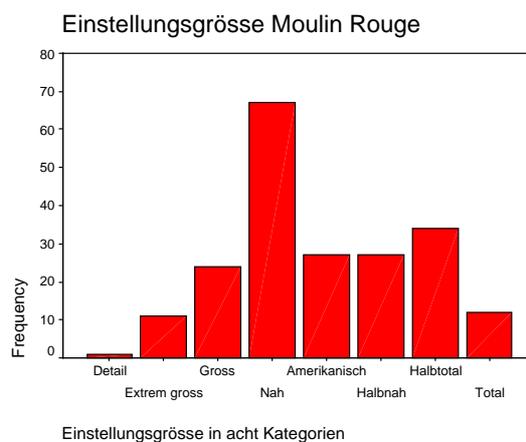
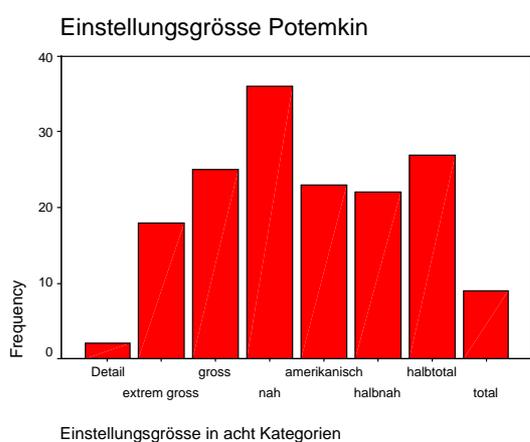
In der Betrachtung der Einstellungslängen möchte ich noch auf einen weiteren, für die Beurteilung der Exzessivität nicht uninteressanten Aspekt hinweisen. Die differenziertere Auswertung der Schnittfrequenz zeigt nämlich, dass sowohl bei »Potemkin« wie auch bei »Moulin Rouge« innerhalb der Sequenz eine klar messbare „Beschleunigung“ festzustellen ist. Als „Wendemarke“ bei »Potemkin« ist E 132 zu betrachten, in der die jüngere Mutter am oberen Ende der Treppe von Schüssen der Soldaten tödlich getroffen wird und zusammenbricht. Mit dem Hinfallen schiebt sie den hinter ihr stehenden Kinderwagen an, so dass er unkontrolliert die Treppenstufen hinunter zu „kullern“ beginnt. Während die Schnittfrequenz bis zu diesem Moment 21,2 Einstellungen pro Minute beträgt, steigert Eisenstein ab E 132 um nicht weniger als hundert Prozent auf 40,4 Einstellungen pro Minute.

Im Vergleich dazu Luhrmanns »Moulin Rouge«. Hier beträgt die Steigerung der Schnittfrequenz lediglich 27 Prozent (von 65,3 auf 83,2 Einstellungen pro Minute), und dennoch wird der Zuschauer die Beschleunigung ebenso gut, wenn nicht noch deutlicher erkennen können. Dies hängt zum einen daran, dass Luhrmann den „Wendepunkt“ (E 123) formal bewusst hervorhebt, indem er den Theaterdirektor die stark rhythmusbetonte Musik brüsk stoppen lässt (E 115). Mit dem Betätigen der an der Orchester-Empore angebrachten Nummern-Anzeigetafel erinnert Zidler seine Tänzerinnen (einmal mehr) an die Geschäftsphilosophie des Nachtclubs, nach der „Moulin Rouge“ (E 125) und „Cancan“ (E 127) unzertrennlich zusammengehören. In starkem Zeitraffer „fliegen“ die Tänzerinnen wieder an ihre Ausgangspositionen zurück (E 116 bis E 122), und das Spektakel kann von neuem beginnen. Die Musik setzt wieder ein, mit der gleichen Melodie, aber in wesentlich schnellerem Takt. Und diese Beschleunigung überträgt Luhrmann ebenfalls auf die Tanzbewegungen. In meist „unterdrehten“ Einstellungen lässt er die Tänzerinnen und Tänzer „wieselflink“ und in einer Vielzahl von Bewegungsmustern auf dem Parkett hin und her agieren. Durch die beschleunigte Metrik der Musik wird auch das visuelle Tanzerlebnis noch schneller. Doch dies ist für den Zuschauer kaum mehr „sichtbar“, dafür „spürt“ er es umso eher. Dass die Bewegungen nämlich nicht der Realität entsprechen – so schnell tanzt selbst das professionellste Ensemble nicht –, nimmt er angesichts der enorm hohen Schnittfrequenz gar nicht mehr wahr.

In der Beurteilung der Exzessivität, die ja immer von der „Frage des Masses“ ausgeht, glaube ich, dass sowohl Eisenstein mit seiner frappant „kontrastierenden“ Beschleunigung sich ebenso an der Grauzone des „Überbordens“ bewegt wie Luhrmann, der seinem ohnehin furiosen Schnitttempo bewusst noch einen „Zacken“ drauf setzt, wohl wissend, dass er die Wahrnehmungsleistung der Zuschauer in seiner schnellgeschnittenen Sequenz bis an ihre Grenze herausfordert.

6.2 Einstellungsgrösse

Die Auswertung der ‚Einstellungsgrössen‘ sollte mit besonderer Vorsicht erfolgen. Sowohl bei »Potemkin« wie bei »Moulin Rouge« finden sich diverse Einstellungen, die in Bezug auf ihre ‚distance of framing‘ schwer einzuordnen sind. Vor allem dann, wenn sie zwischen zwei Kategorien liegen und eine gewisse Unsicherheit besteht, welcher sie zuzuordnen sind. Dies betrifft insbesondere die Bereiche ‚halbnah‘ und ‚halbtotal‘, in denen das subjektive Urteil des Betrachters oft den Ausschlag gibt.



Obwohl die Grafiken der Häufigkeitsverteilung bezüglich ‚Frequenz‘ einen unterschiedlichen Massstab verwenden, sind doch in der rein deskriptiven Beurteilung zwei Dinge offensichtlich. Zum einen ist die Nah-Einstellung bei »Potemkin« wie auch bei »Moulin Rouge« mit 22% resp. 33% aller Einstellungen die mit Abstand am häufigsten eingesetzte. Zum zweiten ist die Verteilung mit Ausnahme der beiden „Randkategorien“ mehr oder weniger gleich. Beides lässt im Bereich der ‚Einstellungsgrösse‘, zumindest auf den ersten Blick, nichts Aussergewöhnliches erkennen. Dennoch glaube ich, unter Einbezug der Dimension ‚Systematik‘ und mit der vielleicht etwas „unkonventionellen“ Hilfe einfachster statistischer Berechnungsgrundlagen einen Schritt weiter zu kommen.

Mein Interesse richtet sich insbesondere darauf, ob in den zwei Sequenzbeispielen zwischen ‚Einstellungsgrösse‘ und ‚Einstellungsdauer‘ allenfalls ein Zusammenhang besteht. Während einer Vorlesung über Filme der Neunzigerjahre²⁰ äusserte sich David Bordwell auch über die „Anforderungen“ an den Bildaufbau bei „dynamischen Schnitten“. So vertritt er die Ansicht, dass „bei derart schnellen Schnitten die Komposition einer Einstellung relativ einfach und leicht lesbar“ sein müsse.²¹ Vor allem Bildgestaltung und Beleuchtung müssten „sehr gut sein, um dem Auge des Zuschauers zu ermöglichen, das zu sehen, was man es sehen lassen möchte.“

Unter diesem durchaus nachvollziehbaren Aspekt scheint mir die ‚Einstellungsgrösse‘, die immer auch einen Einfluss auf die Bildgestaltung hat, eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen. Ausgehend von der These, dass sich das Auge des Zuschauers (wahrscheinlicherweise) in einer Nah- oder Grossaufnahme schneller zurecht findet als in einer Halbtotale oder Totalen, wäre eigentlich zu erwarten, dass die ‚Systematik‘ „Je kürzer die Einstellung, je näher die Einstellungsdistanz“ von den Filmemachern befolgt werden müsste. Was liegt näher, als den Zusammenhang der beiden Parameter statistisch auszuwerten und so doch zu möglichen Aussagen in der Exzess-Beurteilung zu gelangen.

Korrelation ‚Einstellungsdauer‘ / ‚Einstellungsgrösse‘ (Pearson):

Potemkin

		Dauer	Grösse
Dauer	Pearson Correlation	1	.358
	Sig. (2-tailed)		.000
	N		162
Grösse	Pearson Correlation	.358	1
	Sig. (2-tailed)	.000	.
	N	162	162

Moulin Rouge

		Dauer	Grösse
Dauer	Pearson Correlation	1	.092
	Sig. (2-tailed)		.193
	N	203	203
Grösse	Pearson Correlation	.092	1
	Sig. (2-tailed)	.193	.
	N	203	203

Der Korrelationskoeffizient (Mass des Zusammenhangs) bewegt sich im „positiven“ Fall zwischen Null und 1. Bei Null ist absolut kein Zusammenhang gegeben, bei 1 handelt es sich um einen perfekten Zusammenhang. Dazwischenliegende Werte geben die „Stärke“ des Zusammenhangs an.

²⁰ Institut für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München (9. Juni 1999)

²¹ Bordwell; D. (2001), S. 173

Obwohl ich mir bewusst bin, dass der Pearson-Korrelationskoeffizient „streng statistisch“ gesehen nur für ‚ratio‘ und ‚intervall‘ skalierte Daten angewendet werden darf, so macht er in der vorliegenden Kombination (‚ratio‘/‚ordinal‘) zumindest eine Aussage in der „richtigen Tendenz“. Mit einem Wert von 0.358 für »Potemkin« darf angenommen werden, dass sich Eisenstein mehr um Bordwells Forderungen an den Bildaufbau bei „schnellen Schnitten“ gekümmert hat, als dies bei Luhrmann der Fall ist, dessen »Moulin Rouge«-Sequenz mit 0.092 einen weitaus kleineren Zusammenhangswert erzielt.

6.3 Bildinhalt / Bildkomposition

Vorgängig der Analyse der Bildgestaltung möchte ich darauf hinweisen, dass die ausgewählten Sequenzbeispiele aus »Potemkin« und »Moulin Rouge« einander inhaltlich in verschiedenen Belangen ähnlich sind. In beiden Fällen nimmt die Geschlechterrolle von Mann und Frau mit ihren schon oft beschriebenen, problembehafteten Spannungsfeldern eine zentrale Stellung ein. Bei Eisenstein verkörpern die Männer im Kampf um den Erhalt der politischen Macht vornehmlich die brachiale, militärische Gewalt. In gestieftem Gleichschritt feuern sie ihre Gewehrsalven auf eine hilflose Volksmenge ab, die verzweifelt versucht, gegen jahrzehntelange Unterdrückung und Verfolgung aufzubegehren. Frauen dagegen werden zu Leitfiguren dieses Revolutionswillens, sei es in der Rolle der sich aufopfernden Mutter, die bereit ist, für ihr Kind ihr Leben hinzugeben, oder sei als hilfsbereite „Dorfälteste“, die ihre verängstigten Mitmenschen in ihrer Hoffnungslosigkeit zu beruhigen und trösten versucht. Doch die Gewalt obsiegt, und der „Geschlechterkampf“ endet im Tod. Das entstandene Leid als Ausdruck von Ohnmacht und Trauer liegt als Grundstimmung über der ganzen Sequenz.

Auch in Luhrmanns »Moulin Rouge« ist die Geschlechterrolle von zentraler Bedeutung. Mit dem Unterschied jedoch, dass sich hier der „Kampf“ zwischen Mann und Frau im lustbetonten Spannungsfeld der Erotik abspielt. Die Rolle des Mannes als „erotischer Nimmersatt“ ist auch hier „negativ“ belegt, jedoch bei weitem nicht so stark wie bei »Potemkin«. Denn die Grundstimmung ist durchwegs optimistisch, lustbetont und beschwingt, über weite Strecken sogar ausgerastet und überbordend.

Die Polarität der Geschlechter ist in beiden Sequenzen ein massgebender Faktor der Bildgestaltung. Der Geschlechtergegensatz wird gezielt im Bildinhalt umgesetzt und zeigt sich in „Oppositionen“ und „Kollisionen“, die als starke Gegensätze förmlich nach Schnitten verlangen. Denkbar sind „Kollisionen“ auch im Bild einer einzigen Einstellung,

bei hohen Schnittfrequenzen jedoch verlieren sie an Wirkung. Die folgenden Abbildungen zeigen, dass Eisenstein über ein differenzierteres Repertoire an „Kollisionen“ verfügt. Bei Luhrmann sind es fast endlose Wiederholungen „identischer“, erotisch akzentuierter Bilderfolgen („Begehren“ vs. „Reize präsentieren“), während Eisenstein nicht nur „Gewalt“ und „Unterdrückung“ bildhaft kollidieren lässt, sondern auch andere Gegensätze verwendet wie etwa „Fluchtfähigkeit“ und „Immobilität“ oder bezüglich der Mutter-Kind-Beziehung ohnmächtige „Verzweiflung“ und schutzbedürftige „Hilflosigkeit“.

„Kollisionen“ Potemkin



Gewalt – Unterdrückung (E 68 - E 69)



Fluchtfähigkeit – Immobilität (E 41 - E 42)



Verzweiflung – Hilflosigkeit (E 36 - E 37)



„Kollisionen“ in einem Bild (E 18, E 90)

„Kollisionen“ Moulin Rouge



Begehren – Reize präsentieren (E 160 - E 161)



Reize präsentieren – Begehren (E 47 - E 48)



Begehren – Reize präsentieren (E 192 - E 193)



„Kollisionen“ in einem Bild (E 189, E 81)

Aus Sicht des filmischen Exzesses dürfte von Interesse sein, in welcher Häufigkeit diese kontrastierenden, spannungserzeugenden „Kollisionen“ eingesetzt werden. Eine detaillierte Auszählung ergibt für »Potemkin« ein Total von 99 Kontrastschnitten, was einem prozentualen Anteil von 61,1% entspricht. Diese enorm hohe Zahl steht im Gegensatz zu lediglich 26 Einstellungen (16,0%), in denen die „Kollision“ im Bild stattfindet. Damit misst Eisenstein wie erwartet der Montage einen viel höheren Stellenwert zu als der Bildgestaltung. Wie mir scheint ein eindrücklicher Beweis dafür, dass seine Aussage „Film – das heisst vor allem Montage“ für ihn nicht nur trockene Theorie bedeutet, sondern dass er gewillt ist und keinen Aufwand scheut, das theoretisch Beschriebene auch kraft- und wirkungsvoll in die Praxis umzusetzen.

In Luhrmann's »Moulin Rouge« ergibt die Auszählung ein etwas anderes Resultat. Mit insgesamt 65 Kontrastschnitten und einem prozentualen Anteil von 32% liegt er fast um die Hälfte tiefer als Eisenstein, dafür ist die Anzahl der „Kollisionen“ im Bild mit 94 Einstellungen (46,3%) fast drei Mal so hoch wie bei »Potemkin«. Für Luhrmann sind Bildaufbau und Montage mehr oder weniger „gleichwertige“ formale Ausdrucksmittel, die er mit Hilfe der Musik brillant zu einer neuen formalen Einheit zusammenfügt.

Hinsichtlich der filmischen Exzessivität scheint mir die Montage, wenn sie als formales Ausdrucksmittel zur Darstellung von „Gegensätzen“ betrachtet wird, bei Eisenstein sowohl quantitativ wie auch qualitativ „wirkungsvoller“ zu funktionieren. Ob es ausreicht, von Exzess zu sprechen, wenn in fast zwei Drittel aller Schnitte „Kollisionen“ stattfinden, will ich nicht abschliessend beurteilen – „Ansätze“ jedenfalls sind durchaus vorhanden.

Auf einen Aspekt, der im Vergleich der Bildinhalte der beiden Sequenzen auffällt, möchte ich noch kurz eingehen. Dies, obwohl er mehr auf die „handwerkliche“ Seite der Montage (cutting) ausgerichtet ist. Filmschnitt hat ja immer auch mit Selektion und Auswahl zu tun, die Bildinhalte der in Frage kommenden Einstellungen spielen dabei eine wichtige Rolle. Wie geht man vor, wenn wie in »Potemkin« die Grundstimmung „Leid“ oder in »Moulin Rouge« jene von „Lust“ in Bilder umzusetzen sind?

Die Antworten auf diese Frage bleiben uns Eisenstein und Luhrmann nicht schuldig. Die Tatsache jedoch, dass zwei Gefühlszustände, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, von beiden Regisseuren in ein und demselben Bild ausgedrückt werden, überrascht und erinnert entfernt an die Bild-Experimente von Kuleschow. Und dass dieses Bild des „offenen Mundes“ in beiden Sequenzen oft und nuanciert verwendet wird, berechtigt zur Frage, ob allenfalls Exzessivität in Form von ‚Wiederholung‘ vorliegt.

„Offener Mund“ als gemeinsames Bildmotiv....



Potemkin: „Offener Mund“ – Leid



Moulin Rouge: „Offener Mund“ – Lust

Es würde zu weit führen, hier auf die Mimik des „offenen Mundes“ als Ausdruck seelischen Erlebens oder auf die Bedeutung seines „Bildzeichens“ in der Semiotik noch ausführlicher einzugehen. Die Tatsache, dass ich in meiner Betrachtung von leid- und lustvollen Grundstimmungen und Gefühlsäusserungen ausgehen darf, scheint mir ausreichend. Das Interesse gilt vielmehr der Auszählung der Bildinhalte „offener Mund“, die vor allem bei »Moulin Rouge« ein erstaunliches Resultat ergibt. In über zwei Drittel aller Einstellungen (68,0%) agieren Personen „offenen Mundes“, singende Figuren mit inbegriffen. Dies verfälscht das Resultat jedoch kaum. Wenn etwa „Voulez vous coucher avec moi ce soir?“ als gesungene Wortreihe von vier verschiedenen Tänzerinnen lasziv und für alle Beteiligte „unmissverständlich“ vorgetragen wird (E 3 - E 6), dann ist sehr wohl Lust mit im Spiel, die durch die Wiederholung der Bilder noch „intensiviert“ wird.

Eisenstein dagegen ist mit dem Bild des „offenen Mundes“ in seiner »Potemkin«-Sequenz etwas zurückhaltender. In insgesamt 63 Einstellungen (38,9%) prägt es den Bildinhalt, subtil variiert, aber immer das Gefühl des Leids in Form von Ohnmacht, Verzweiflung, Angst, Entsetzen oder Schmerz ausdrückend. Da diese emotional aufgeladenen, „pessimistischen“ Bilder den Zuschauer bedrücken und innerlich bewegen, ist ihre Wirkung um einiges intensiver als dies bei „optimistischen“ Bildinhalten der Fall ist. Damit dürfte die Gesamtwirkung der Bilder mit „offenem Mund“ bei Eisenstein ebenso stark sein wie bei Luhrmann.

6.4 Handlung

Exzess im Film ist primär ein formaler Begriff. Angesprochen sind „Abweichungen“ in Gestaltungsparametern wie Farbe, Musik, Spielweise der Akteure, Kameraführung usw. Als „formaler Exzess“ verführt er den Zuschauer dazu, vom gewohnten, kohärenten Schauen abzuweichen und die Aufmerksamkeit von der Narration auf den Stil zu richten. „Antinarrativität“ wird somit zu einem der wichtigsten Merkmale des filmischen Exzesses.²² Damit ist die Dimension ‚Funktionalität‘ angesprochen, die es nachfolgend zu untersuchen gilt, vornehmlich die der Narration.

Die Handlung im Sequenzbeispiel aus »Moulin Rouge« ist schnell erzählt. Von seinen Freunden begleitet erfährt Christian zum ersten Mal die sinnlich-erotische Lebenslust, die im legendären Pariser Nachtclub „zelebriert“ wird. Einzelne Teilepisoden der tagtäglich vorgetragenen Shownummer werden zwar „alterniert“ zusammengefügt, die Montage ist aber doch eher durch Eigenschaften des ‚deskriptiven Syntagmas‘ geprägt. Als dominierende Figuren treten nur Christian und Zidler in Erscheinung. Christians Freunde wie auch die vier Haupttänzerinnen sind bereits „schwache“ Nebenfiguren, während die Herren Clubbesucher wie auch alle anderen Akteure nur noch als „beschreibende“ Dekoration dienen. „Gleichzeitigkeit“ ergibt sich aus der Tatsache, dass der zeitliche Rahmen des fulminanten Tanzspektakels durch die Musik bestimmt wird. Abgesehen von einem kurzen Unterbruch (E 115 bis E 123) ist es ein einziger Song, der das visuelle Feuerwerk von über 200 Einstellungen strukturell als zeitliche Einheit stattfinden lässt.

Bei »Potemkin« ist es ebenfalls die Musik, die den Ereignissen der gewaltsamen Volksunterdrückung in Odessa einen homogenen zeitlichen Rahmen gibt. Und auch bei

²² Thompson, K. (1999), S. 491

Eisenstein ist die Handlung im Grunde genommen schnell erzählt. Die hier gezeigten Teilepisoden haben aber im Gegensatz zu »Moulin Rouge« nicht „deskriptiven“ Charakter (Präsentation einer täglich aufgeführten Tanzproduktion), sondern es sind „historische“ Ereignisse, die sich als Einzelschicksale einer blutigen Volksunterdrückung ereignet haben und die auch mit Personen und Gesichtern in Verbindung stehen:



Ältere Mutter/Junge



Jüngere Mutter/Baby



Frau mit Zwicker



„Dreiergruppe“ Frauen



Älteres Paar



Alter Mann



Mann mit Glatze



Student

Dies unterstreicht das „narrative“ Element der ebenfalls in ‚Parallelmontage‘ gefertigten Sequenz. Einzige Ausnahme bildet die „Personifizierung“ der Gewalt, Soldatengesichter sind keine in Grossaufnahme zu sehen. Unter Verzicht auf jedwede Individualität wird die Militärgewalt als ein Kollektiv symbolischer Metaphorik dargestellt, in der „Bewegung“ als „marschierende“ Walze, die alles niedertritt, was ihr in den Weg kommt, und als „Bild“ in der provozierenden Darstellung von spitzen Bajonett-Gewehren und hochglanzpolierten Stiefeln.

Beim Vergleich der räumlichen Situation fällt auf, dass sowohl »Moulin Rouge« wie auch »Potemkin« über eine ähnliche Struktur verfügen, die mit einem einzigen, zentralen Raumelement auskommt. Im Musical bildet der Theatersaal und insbesondere die grosse Tanzfläche mit Orchester-Podium auf der einen und Bühne auf der anderen Seite den räumlichen Mittelpunkt des Geschehens; alles andere findet in peripheren „Nebensektoren“ statt (Galerie, Bar, „Chambres séparées“, Umgebung des Gebäudes). Mit der Abbildung der Tanzfläche dominiert eine „horizontale“ Bildstruktur, in der die Protagonisten als „gleichwertige“ Vertreter beider Geschlechter ungehemmt ihre Lustgefühle ausleben können.

Im Revolutionsdrama ist mit der Treppe ebenfalls ein zentraler Handlungsort gegeben, dessen bildhafte Gesamterscheinung jedoch „vertikal“ ausgerichtet ist. Damit setzt Eisenstein die Handlungskonstellation, die der Sequenz zu Grund liegt, brillant ins Bild um. In der ‚Totalen‘ die politische Macht, die mit brutaler militärischer Gewalt den Volksaufstand von „oben nach unten“ niederwalzt. In „Kollision“ dazu spielen sich die Einzelschicksale an verschiedenen, nicht immer identifizierbaren Orten der Treppe ab. Bei „näherer“ Aufnahmedistanz erzeugen die einzelnen Treppenstufen aber eine „horizontale“ Bildstruktur. Damit erhalten die Teilepisoden örtlich wie auch visuell einen fest „zugewiesenen“ Platz, der sie befähigt, einen integralen Beitrag zum Grundthema der Sequenz, gleichzeitig aber auch zu deren Narration zu leisten. Dies im Gegensatz zu »Moulin Rouge«, wo viele Teilepisoden in räumlich peripheren, nicht lokalisierbaren Nebensektoren stattfinden und nur als lose, „dekorative“ Ergänzungen erscheinen.

Sieht man „fehlende Funktionalität“ als eine Möglichkeit, mit der sich Exzessivität halbwegs nachweisen lässt, so scheint Luhrmann mit seiner Tanzsequenz ein treffendes Beispiel zu liefern, wie die „Erzählfunktion“ über eine längere Zeit des Films bewusst ignoriert wird. Um keinen Schritt treibt er die Narration voran, vielmehr „opfert“ er sie seiner fast unbändigen Lust, das Wesen des legendären Cancan-Tanzes formal als sinnbetörenden, audio-visuellen „Amoklauf“ umzusetzen. Mit Sicherheit ein krasser Fall fehlender Funktionalität; nur darf nicht vergessen werden, dass Luhrmann mit seiner perfektionierten Reizüberflutung einen Schau- und Unterhaltungswert herbeiführt, der ein grosses Publikum ins Kino zu locken vermag. Unterhaltung stellt (neben der Narration) eben auch eine „Funktion“ des Films dar, deren Bedeutung in letzter Zeit wohl kaum abgenommen hat, im Gegenteil.

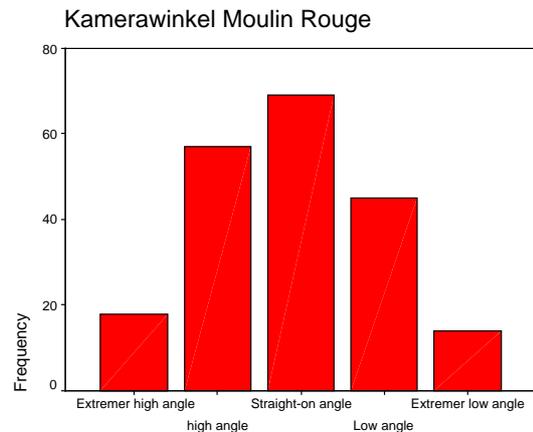
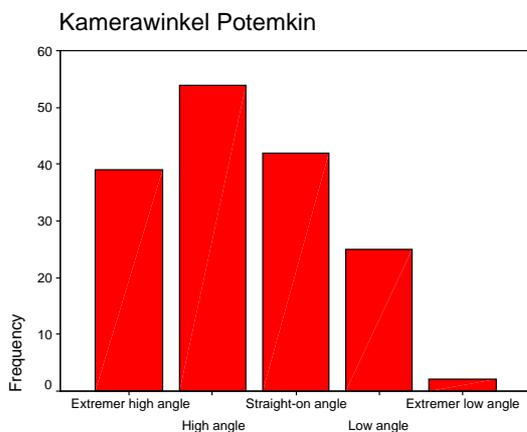
Eisenstein dagegen möchte nicht unterhalten, ihm geht es darum, aufzuwühlen und mit seiner ‚dialektischen Montage‘ zum Nachdenken anzuregen. Wie ernst es ihm ist in dieser Absicht, wird gerade in der Erzählweise der Odessa-Treppensequenz deutlich. Um sich der Aufmerksamkeit des Zuschauers gewiss zu sein, bedient er sich in seiner Narration gleich zu Anfang eines einfachen, aber wirkungsvollen Tricks, indem er das „gewohnte“ Handlungsschema von Ursache und Wirkung umkehrt und so dem Zuschauer eine zusätzliche „sensibilisierende“ Denkleistung abverlangt. Bereits in der Wirbelmontage E 1 bis E 4 „scheint“ eine Frau von einem Schuss getroffen worden zu sein, und auch von E 10 bis E 14 brechen Männer zusammen, obwohl die Soldaten „erst“ daran sind, die Treppe hinunterzumarschieren (E 7).

6.5 Kamerawinkel

Für die Analyse der ‚Kamerawinkel‘ habe ich fünf Kategorien festgelegt. Dabei ist die Gradeinteilung im ‚High‘ und ‚Low angle‘-Bereich bewusst nicht gleich gewählt, werden doch Einstellungen, die von „unten“ aufgenommen sind, vom Zuschauer leichter als solche erkannt („Nasenloch-Perspektive“). Die Kamerawinkel unterteilen sich in:

- Extremer high angle 25 bis 90 Grad
- High angle 0 bis 25 Grad
- Straight-on angle 0 Grad
- Low angle 0 bis -15 Grad
- Extremer low angle -15 bis -90 Grad

Obwohl die Auswertung der beiden Sequenzen gewisse Unterschiede zeigt, scheint sie mir – im Gegensatz zu den ‚Kamerabewegungen‘ – für die Beurteilung der Exzessivität als wenig aussagekräftig. Ein kurzer, „beschreibender“ Kommentar sollte ausreichen.



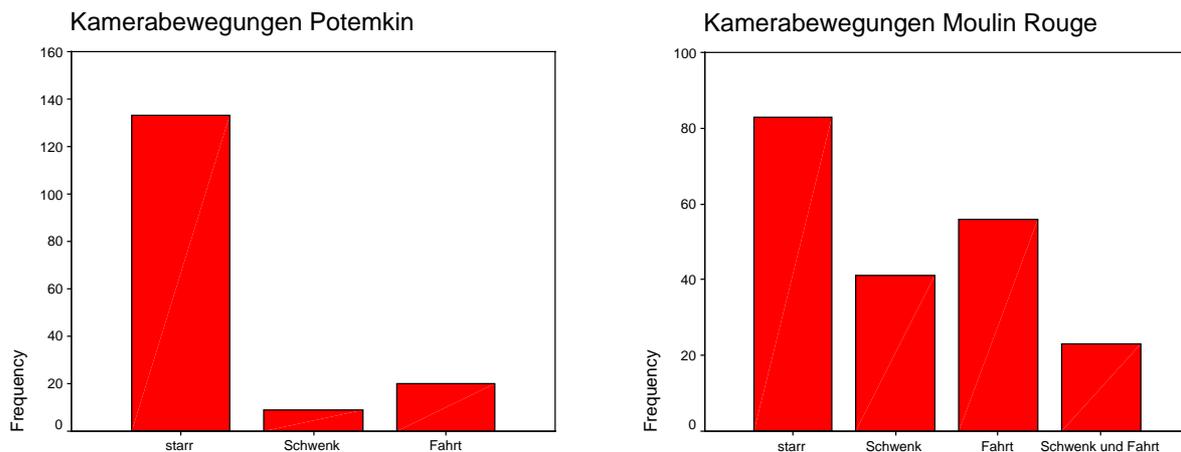
Eisenstein ist in seiner »Potemkin«-Sequenz mit Sicherheit kein Freund des low angles. Nur 16,6% aller Einstellungen liegen in den „tieferen“ zwei Kategorien, während die beiden „oberen“ insgesamt 57,4% ausmachen. Luhrmann dagegen wählt in 29,1% der Einstellungen den „tieferen“ oder „sehr tiefen“ Kamerawinkel. Diese unterschiedlichen Resultate erstaunen nicht, sind sie doch Ausdruck zweier verschiedener „Perspektiven“, aus denen die dynamischen Ereignisse betrachtet werden. Salopp ausgedrückt scheint Luhrmann in seiner sinnlich-erotischen Tanzorgie etwas gar zu oft „unter die Röcke“ zu schauen, während Eisenstein das blutige Gemetzel in Odessa eher als „überblickender“ Chronist betrachtet, rapportierend, aber unter starker, emotionaler Parteinahme.

6.6 Kamerabewegung

Nach der wenig aussagestarken Betrachtung der ‚Kamerawinkel‘ findet man sich in der Analyse der ‚Kamerabewegungen‘ sehr schnell wieder in der Exzess-Diskussion zurück. Die nachfolgende Häufigkeitsverteilung basiert auf vier Kategorien von ‚Kamerabewegungen‘:

- Starr
- Schwenk
- Fahrt
- Kombination Schwenk/Fahrt

Mit dieser Unterteilung lassen sich in beiden Sequenzen einige sehr interessante Unterschiede erkennen, die sich nicht nur durch die verschiedenen technischen Möglichkeiten der jeweiligen Produktionszeit erklären lassen.



Nicht weniger als 82,1 % aller Einstellungen in »Potemkin« sind mit starrer Kamera aufgenommen. Mit 5,6% wird erstaunlich wenig geschwenkt, während der prozentuale Anteil der Kamerafahrten doch 12,3% beträgt; insgesamt also 17,9% bewegte Kamera. Sicher mag dies (auch) mit den Limiten der damaligen technischen Produktionsmittel zusammenhängen, andererseits ist aber davon auszugehen, dass es gar nicht Eisensteins Absicht ist, die emotionale Wirkung, die seine „Kollisionsmontage“ auf den Zuschauer ausübt, durch unnötig „störende“ Kamerabewegungen zu entschärfen. Dort wo er aber den Rhythmus bewusst steigern will (E 132), scheut er nicht davor zurück, den bis E 131 eingehaltenen Anteil der ‚Kamerabewegungen‘ von 15,3% auf 29% praktisch

zu verdoppeln und somit die emotionale Dynamisierung des Zuschauers während der verbleibenden 46 Sekunden durch die Hinzufügung „dynamisch-bewegter“ Bilder auf die Spitze zu treiben.

In Luhrmann's »Moulin Rouge« beanspruchen die ‚Kamerabewegungen‘ mit insgesamt 59,1% einen wesentlich grösseren prozentualen Anteil. Dabei sind 20,2% Schwenks, 27,6% Fahrten und im Vergleich zu Eisenstein nur 11,3% Kombinationen Schwenk und Fahrt. Dennoch erstaunt, dass mit 40,9% der Anteil der starren Kamera relativ hoch ausfällt. Eine detailliertere Analyse zeigt denn auch, dass die Totalzeit der Einstellungen mit starrer Kamera lediglich 57,5 Sekunden beträgt, was innerhalb der Gesamtdauer der Sequenz einen Anteil von 33,8% ausmacht. Mit anderen Worten: Luhrmann setzt die starre Kamera mehrheitlich in kurzen Einstellungen ein, so dass die durch eine extrem hohe Schnittfrequenz evozierte „Bild-Dynamik“, die „Starrheit“ der Kamera gar nicht erst erkennen lässt. Will heissen: Die „schnellen Schnitte“ in »Moulin Rouge« transformieren einen grossen Teil der Einstellungen mit starrer in solche mit „bewegter“ Kamera. Und zieht man zusätzlich in Betracht, dass Luhrmann seine schnellgeschnittenen starren Einstellungen oft auch mit brusken Änderungen der ‚Einstellungsgrösse‘ verbindet, scheinen mir die Kamerabewegungen als formales Ausdrucksmittel des sinnlich ausgelassenen Tanzes in der vorliegenden Sequenz schon sehr „akzentuiert“ – sprich: exzessiv – eingesetzt zu sein. Mithin ein massgeblicher Beitrag zur Steigerung des Attraktionswertes, der von einer „grenzenlosen Kamera“ ausgeht, was nach Ursache und Wirkung immer auch eine „spektakuläre“ und publikumswirksame Erhöhung des Schauwertes nach sich zieht.

6.7 Musik / Ton

Während »Potemkin« (als Stummfilm) über keinen diegetischen Ton verfügt, ist auch die Tonspur in »Moulin Rouge« alles andere als „rein“ diegetisch. Das Orchester ist zwar im Bild sichtbar, die „gespielte“ Musik hat jedoch typischen Studio-Charakter, so dass der Auftritt der Musikanten dem von „Statisten“ gleichzusetzen ist. Und die paar wenigen Momente, in denen Luhrmann diegetischen Ton andeutet, sind nicht relevant, weshalb ich mich in der nachfolgenden Betrachtung ausschliesslich auf die Musik konzentriere, die in »Potemkin« nicht-diegetische, in »Moulin Rouge« grösstenteils nicht-diegetische Verwendung findet. Die Musik spielt in beiden Sequenzen eine zentrale Rolle, und dies nicht nur, weil sie den zeitlichen Rahmen des Geschehens abgrenzt.

Für Eisenstein wie für Luhrmann liefert die Musik wichtige Montageimpulse und gibt den Bogen vor, innerhalb dessen sich die Bilderfolgen entfalten. Die Art wie die Schnitte gesetzt sind – manchmal mit den Takten oder Phrasen, manchmal gegen den „Strich“ –, liefert interessante Anhaltspunkte, nach denen die hier vorliegenden Montagemuster beschrieben und eingeordnet werden können.

Eisenstein selbst bezeichnet die Odessa-Treppensequenz als ein typisches Beispiel der ‚rhythmischen Montage‘. So hat er etwa den rhythmischen „Taktschritt“ der die Treppe hinunter marschierenden Soldaten bewusst nicht mit dem „Schnitt-“ und „Musiktakt“ synchronisiert. Damit erscheint das metrisch dumpfe „Trommeln“ ihrer Stiefel „off beat“, so dass jede Einstellung, in der die Soldaten auftreten, beim Zuschauer eine andere Wirkung erzielt. Diese bewusste Asynchronität erzeugt Spannung, die zusätzlich noch erhöht wird durch den Rhythmuswechsel, der sich im Bild vollzieht. Mit dem Erscheinen des Kinderwagens nämlich wird der bisher dominierende Rhythmus der herabschreitenden Soldatenstiefel abgelöst und durch einen anderen, subtil „intensiveren“ Takt ersetzt. In seiner rasant holprigen Treppenfahrt – ebenfalls in Abwärtsbewegung – erhöht der Kinderwagen den Bewegungsrhythmus: vom „stufenweisen“ Absteigen wird auf „rollende“ Abfahrt beschleunigt. Dabei sieht sich die Musik nicht in der Rolle des „Taktgebers“ – obwohl einige Schnitte bewusst nach „Musikimpulsen“ gesetzt sind –, sondern sie „kommentiert“ vielmehr das Geschehen, indem sie ein inhaltliches Motiv liefert und gleichzeitig die Atmosphäre beeinflusst, die über der Sequenz liegt.

Bei Luhrmann steht die Metrik der Musik im Vordergrund, legt er doch grossen Wert auf die „musikalisch-dekorative“ Wirkung seiner Montage. Zweifelsohne haben wir es hier mit ‚metrischer Montage‘ zu tun. Eisenstein würde sogar von der „primitiven Methode“²³ sprechen, die als unterste Kategorie auf „einfachen“, leicht eingängigen Musikrhythmen basiert. Der Viervierteltakt, wie er im Song „Because we can“ zur Anwendung gelangt, ist ein typischer Vertreter dafür. ‚Metrische Montage‘ heisst aber nicht, Schnitte „stur“ auf Takt zu setzen, für kurze Zeit dürfen sie auch dazwischen liegen. In der Exzess-Diskussion wird es dann interessant, wenn der Montagerhythmus wie nach E 123 derart gesteigert wird, dass er einen unabhängigen, gleichsam musikalischen Wert bekommt. Die Motive werden dann zum Medium des Rhythmus, es bleiben nur noch Schatten, Formen und Bewegungen, die sich zu einer Art „optischer Musik“ zusammenfinden.

²³ Eisenstein (1949), S. 72

Ein Wort noch zur „Qualität“ des Rhythmuswechsels, der bei Eisenstein nicht nur in der Erhöhung der Schnittfrequenz und der Bewegungsgeschwindigkeit besteht, sondern mit der Einführung des Kinderwagens auch die Forderung der ‚rhythmischen Montage‘ nach Hinzufügung „intensiveren Materials“ erfüllt. Als ob der Tod der beiden Mütter und des Jungen nicht schon intensiv genug wäre, aber das unschuldige und hilflose Baby in seinem Kinderwagen den Schwertern der Kosaken entgegenrollen zu sehen, das ist schon ungemein packend und ergreifend. Da scheint mir Luhrmanns Rhythmuswechsel doch etwas „dürftiger“. Kein „intensiveres“ Material weit und breit, die Motive bleiben die gleichen, sie werden einfach „schneller“ abgebildet.

7. Fazit / Schlussbemerkung

Generell kann gesagt werden, dass „schnellen Schnitten“, so wie sie in den beiden vorliegenden Sequenzen zur Anwendung gelangen, ein gewisses Potenzial an Exzessivität nicht abzusprechen ist. Am augenscheinlichsten wird dies durch die enorme „digitalisierte“ Steigerung der Schnittfrequenz. Vor allem mit den gezielt eingebetteten „Beschleunigungen“ nähern wir uns Werten, die das menschliche Wahrnehmungsvermögen schlechthin überfordern. Vor allem dann, wenn sich wie in »Moulin Rouge« auch die Kamera sämtlicher Fesseln entledigt und zu einem fulminanten „Bilder-Fortissimo“ ansetzt. Dass dabei die Narration zugunsten der Attraktion „geopfert“ wird, ist Kalkül und wird bewusst in Kauf genommen. Fast könnte man vermuten, die Exzessivität wäre dazu angetan, als „attraktives“ Markenzeichen den Erfolg an der Kinokasse zu garantieren. Fest steht jedoch, dass mit dem Wandel der Sehgewohnheiten das „Exzessive“ in gewisser Masse wieder „neutralisiert“ wird. Was früher als „extrem“ galt, ist heute für viele „Normalität“. Ob »Moulin Rouge« in 75 Jahren noch als Untersuchungsgegenstand für „schnelle Schnitte“ beigezogen wird, wage ich zu bezweifeln.

Umso erstaunlicher das Phänomen Eisenstein. In seiner ebenfalls schnellgeschnittenen Treppensequenz in »Potemkin« hat er offensichtlich ein Montagemuster entwickelt, das auch unter noch so veränderten Sehgewohnheiten kaum Gefahr läuft, in der „Normalität“ zu versinken. Und dies, obwohl die häufigen, emotional bewegenden „Kollisionen“ seiner ‚Attraktionsmontage‘ nichts anderes darstellen als symbolische und „exzessive“ Überhöhungen des realistisch Gezeigten.

8. Literaturverzeichnis

- Balázs, Béla: Der Geist des Films. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1930
- Beller, Hans: Handbuch der Filmmontage. München: TR-Verlagsunion GmbH 1993
- Bordwell, David: Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte. Hrsg. und eingeleitet von Andreas Rost. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001
- Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Weinheim: UTB 2002
- Deleuze, Gilles: L'image-mouvement (Cinéma 1). Paris: Les Editions de Minuit 1983
- Eisenstein, Sergej: Film Form – Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace & World 1949
- Eisenstein, Sergej: Schriften I. Streik. München: Hanser 1974
- Kersting, Rudolf: Wie die Sinne auf Montage gehen: zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989
- Metz, Christian: Semiologie des Films. München: Fink 1972
- Thompson, Kristin: The concept of cinematic excess. In: Braudy, Leo / Marshall, Cohen (eds.): Film theory and criticism – introductory readings. New York: Oxford University Press 1999