

Montage: An der Schnittstelle von Kino, Malerei und Traum

Text von Tan Wälchli

Literaturwissenschaftler in Zürich. Tan Wälchli schreibt kulturjournalistische Artikel und forscht im Bereich Kunst- und Designtheorie. Bisher liegen zwei Studien vor: «Aura» und «Glamour» (beide Frankfurt a. M.: Revolver, 2004).

1

In einem Artikel für die *Frankfurter Zeitung* hat Georg Lukács 1913 eine Ästhetik des Kinofilms skizziert. Wie er selbst betont, versuchte er damit etwas völlig Neues. Zwar hatte es zu dieser Zeit schon heftige Diskussionen über die pädagogische und ökonomische Bedeutung des Films gegeben. Aber niemand hatte ihn als angemessenen Gegenstand für die Kunstphilosophie erachtet. Meist wurde der Film wie selbstverständlich als Fortführung des Theaters mit anderen Mitteln bewertet. Und genau in der Abgrenzung zu dieser Wahrnehmung gründet Lukács seine Ästhetik des Kinos. Er argumentiert zum einen, dass im Film nicht wie im Theater echte Menschen auftreten, sondern nur ihre Bilder zu sehen sind. Und als zweiten grossen Unterschied hebt er die Art und Weise hervor, in welcher der Film aufeinander folgende Szenen miteinander verbindet:

„Das Grundgesetz der Verknüpfung für Bühne und Schauspiel ist die unerbittliche Notwendigkeit, für das ‚Kino‘ die von nichts beschränkte Möglichkeit. Die einzelnen Momente, deren Ineinanderfliessen die zeitliche Folge der ‚Kino‘-Szenen zustande bringt, sind nur dadurch miteinander verbunden, dass sie unmittelbar und übergangslos aufeinander folgen. Es gibt keine Kausalität, die sie miteinander verbinden würde; oder genauer: ihre Kausalität ist von keiner Inhaltlichkeit gehemmt oder gebunden.“¹

Weshalb der Film diese Freiheit hat, ist leicht erkenntlich: Es liegt am Schnitt und an der Montage. Diese beiden Techniken fehlen im Theater grösstenteils. Zwar führt der Vorhang einen Schnitt aus, aber er wird meist nur wenige Male pro Stück eingesetzt. Auch ist es möglich, in verschiedenen Räumen Szenen parallel zu spielen – wie zum Beispiel in der *Faust-Stadt*, die Max Reinhardt 1933 in die Salzburger Felsenreitschule bauen liess. Aber selbst dann stellen die einzelnen Szenen in sich geschlossene, kontinuierliche Bilderfolgen dar. Kurz: Auf der Bühne herrscht die

1

Georg Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“, in: Anton Kaes, Hg., *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929* (Tübingen: Niemeyer 1978), S. 112–118, hier S. 114.

Einheit von Raum und Zeit vor. Im Film wird sie, wie Lukács betont, gesprengt.

2

Im Schnitt und der Montage hat später auch ein anderer berühmter Theoretiker des Films die wesentliche Technik des neuen Bildmediums gesehen: Sergej Eisenstein. Im Gegensatz zu Lukács bewertete er das allerdings nicht als grosse Innovation. Vielmehr kehrt der Film gemäss Eisensteins Beobachtung zu Verfahren zurück, die in der Malerei des Mittelalters und der Renaissance verbreitet gewesen waren. Zwar konnten die Maler natürlich nicht verschiedene Szenen oder Bilder, wie nun im Film möglich, hintereinander montieren. Aber sie montierten sie *nebeneinander*. Die einzelnen Elemente eines Bildes waren nämlich nicht in einem Raum-Kontinuum situiert, sondern durch eine durchaus dem Filmschnitt vergleichbare Technik aneinandergesetzt. Deshalb ist der Film gemäss Eisenstein das „höchste Stadium der Malerei“.²

Damit stellt sich natürlich die Frage, was „das höchste Stadium der Malerei“ ist... Anders gesagt: Welche Bedeutung kommt in den Gemälden des Mittelalters und der Renaissance der Montage zu? Dass das durchaus eine komplizierte Frage ist, lässt sich an jenen Beispielen zeigen, die Eisenstein gerne zitierte: die Gemälde El Grecos und besonders seine verschiedenen Darstellungen der Stadt Toledo. Zwar besteht seit langem ein Konsens darüber, dass El Greco die Ansichten montiert hat. Es gibt rund um die Stadt keinen Standpunkt, vom dem aus man sie so sehen würde, wie er sie malte. Aber während Eisenstein die resultierenden Gemälde insofern als expressionistisch bewertete, als sie Ausdruck von El Grecos innerer Persönlichkeit sein sollten, gibt es in der neueren Forschung verschiedene Untersuchungen, die es erlauben, in der Vision eine komplexe, detaillierte Darstellungstechnik zu erkennen.

Wenn El Greco z. B. in *Ansicht und Plan von Toledo* (ca. 1610) das Tavera-Hospiz auf einer Wolke im Vordergrund platziert, so gibt es dafür ein präzises Argument: Es geht darum, dem Gebäude eine besondere Bedeutung zu verschaffen. Das war sicherlich im Sinne von El Grecos Auftraggeber, Pedro Salazar de Mendoza. Denn Salazar, ein Hobby-Kartograph und Erforscher der Stadtgeschichte, war der

2

Zitiert nach Joachim Paech, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard* (Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1989), S. 30.

Verwalter des Hospizes. Übrigens hatte er sich zum Ziel gesetzt, in der Stadt jene Stelle zu finden, an der die Mönchsklausur des Stadtheiligen San Ildefonso (603–676) gelegen haben könnte. Und dieser Ildefonso spielt auf El Grecos Gemälde ebenfalls eine wichtige Rolle: Die von Engeln umgebene Maria, die im Himmel über der Stadt erscheint, hält nämlich ein Messgewand in den Händen, das Ildefonso für seine Verdienste überreicht werden soll. El Greco stellt den Zusammenhang her, indem Maria direkt über der – ebenfalls montierten – Kathedrale von Toledo schwebt, in der Ildefonso begraben worden war.³

Alle diese Zusammenhänge müssen berücksichtigt werden, um El Grecos Montage nachvollziehen zu können. Jetzt fällt es nämlich auf, dass das Hospiz – der Arbeitsplatz von Salazar – auf einer Linie mit der Kathedrale – dem Grab von Ildefonso – sowie mit der himmlischen Maria liegt. Demnach stellt El Greco eine Verbindung zwischen diesen drei Gestalten her. Er erklärt Salazar zu einem *Nachfolger* von Ildefonso, und macht ihn somit – noch zu Lebzeiten – zum Heiligen, der von der himmlischen Maria ausgezeichnet wird.

3

In El Grecos Montage stellt ein räumlicher Bezug auf dem Gemälde also eine historische Abfolge dar. Aber was ist das für eine Geschichte, die damit erzählt wird? Insbesondere fällt auf, dass es sich nicht um eine jener Bildergeschichten handelt, die nebeneinander verschiedene Szenen aus dem Leben einer Person erzählen. Diese Darstellungsweise war in der mittelalterlichen Malerei verbreitet gewesen, und noch bei El Greco finden sich, wie Eisenstein erwähnt, Beispiele dafür. In *Das Martyrium des Heiligen Mauritius* (ca. 1580) z. B. sehen wir den Titelhelden dreimal: vor, während und nach seiner Enthauptung. Das Verfahren steht allerdings, um die Unterscheidung von Lukács aufzunehmen, dem Theater nahe. Wie dort ist die Szenenabfolge insofern durch die Notwendigkeit kausal bestimmt, als die Lebensgeschichte eines Individuums dargestellt wird.

Ganz anders funktioniert die Darstellung in *Ansicht und Plan von Toledo*. Hier wird eine Geschichte konstruiert, indem zwei Persönlichkeiten in ein Verhältnis

³

Vgl. die verschiedenen Hinweise (mit Forschungsbibliographie) bei David Davies, Hg., *El Greco* (London: National Gallery 2003), S. 71, 234.

zueinander gestellt werden, deren Lebenszeit fast 1000 Jahre auseinander liegt. Und noch etwas fällt auf. Die historische Verbindung wird dadurch etabliert, dass sich am Ende der Linie, welche Ildefonso und Salazar verbindet, die Himmelskönigin Maria befindet. Deren Herrschaft, wie sie nach dem Jüngsten Gericht anbrechen wird, stellt also einen historischen Moment – genauer: den Endpunkt der Geschichte – dar, der es ermöglicht, die beiden anderen in ein Verhältnis zueinander zu stellen.

Demnach lässt sich auch die Funktion bestimmen, die El Greco mit seinem visionären Gemälde übernimmt: Seine künstlerische Leistung ist zugleich diejenige eines Geschichtsschreibers. Dank seinem Verständnis der historischen Ereignisse – z. B. des Lebens von Ildefonso und der Arbeit von Salazar – ist es ihm möglich, eine Deutung der Stadtgeschichte zu geben, in der die herausragenden Persönlichkeiten und ihre Verdienste gewürdigt werden. Entscheidend ist dabei, dass es sich um eine Bewertung handelt, die den Anspruch erhebt, vom Ende der Geschichte her zu erfolgen, nämlich vom Standpunkt des Jüngsten Gerichts. Insofern ist El Grecos Darstellung visionär: Sie muss nicht mit der gegenwärtigen Meinung übereinstimmen, die sich die Zeitgenossen von der Geschichte machen. Sondern sie gibt eine Deutung, die, so die Annahme, erst noch zu ihrem Recht kommen wird.

Man sieht nun den Unterschied zwischen der eigentlichen Montage und jenem Verfahren, in dem die nebeneinander gestellten (in der Malerei) oder aufeinander folgenden (im Theater) Szenen die Geschichte *eines* Individuums erzählen. Während wir dort einen Einblick in die entscheidenden Momente eines Lebens erhalten, und die weiteren Individuen sehen, die in die Ereignisse verwickelt sind, stellt die Montage eine *kollektive* Geschichte (z. B. einer Stadt) her. Die Individuen, die hier in einem Verhältnis zueinander erscheinen, müssen nicht gleichzeitig gelebt haben; ja, sie sind sich in den meisten Fällen niemals begegnet.

Zudem ergibt sich aus der Montage eine spezifische Darstellungsweise für die Figuren. Wird das Verfahren – anders als in El Grecos *Ansicht und Plan* – nämlich dazu verwendet, die historischen Persönlichkeiten direkt abzubilden, müssen auch sie vom Jüngsten Gericht her betrachtet werden. Deshalb erscheinen sie in einer Art und Weise, in der sie im Leben nicht gesehen werden konnten. Sie nehmen z. B. auffällig entstellte Posen ein oder scheinen mit sinnlosen Betätigungen beschäftigt. Und auch das lässt sich genauer erklären. Der visionäre Blick des Künstlers, der eine

kollektive Geschichte von ihrem Ende her darstellt, sieht die einzelnen Individuen nicht in bestimmten Momenten des Lebens, sondern er überblickt dieses ganz. Es ist die Summe ihrer Verdienste, die zur Darstellung kommt. So wird gewissermassen das ganze Leben in einer Pose komprimiert. (Eine vergleichbare Pose kann übrigens auch im Theater auftreten, aber nur in einem bestimmten Moment, nämlich *am Ende* des Stücks, wenn der Held gestorben ist.)

4

In seinem Artikel von 1913 unterscheidet Lukács den Film nicht nur vom Theater. Sondern er weist auch darauf hin, dass er einer anderen Art der Dichtung, nämlich dem Märchen, durchaus nahe komme. Und noch eine vergleichbare Form erwähnt er: den Traum.⁴ Das war zu dieser Zeit eine geläufige Wahrnehmung. So hat z. B. Hugo von Hoffmansthal in einem Aufsatz von 1921 das Kino als „Ersatz für die Träume“ bezeichnet. Aber auch in diesem Zusammenhang ist bedeutsam, dass Lukács das Wesen des Films im Schnitt und der Montage gesehen hat. Denn geht man in der Kunstgeschichte hinter El Greco zurück, zeigt sich, dass dieses Verfahren keine Innovation der Malerei gewesen war. Vielmehr stammt es aus dem Traum – genauer: aus der grossen Traumvision von Dante, der *Divina Commedia* (1308–21). Hier wurden erstmals herausragende Persönlichkeiten aus ganz unterschiedlichen Zeiten zu einer kollektiven Geschichte montiert, die auf das Jüngste Gericht zuläuft. Und das geschah, indem Dante als Held seiner eigenen Traumvision durch die Unterwelt wanderte, in der die Toten auf das Ende der Geschichte warten.⁵

An diesem Beispiel lassen sich einige Aspekte der Montage, die dann in der Malerei und noch später im Kino aufgenommen werden, bereits im Detail beobachten. Insbesondere ist in Dantes Traum klar, dass die Gestalten, die er antrifft, das Fazit ihres bereits abgeschlossenen Lebens zur Darstellung bringen. Das tun sie zum einen, indem sie zu ihm sprechen. Zum anderen aber geben ihre Positionen in den verschiedenen Bereichen der Unterwelt und besonders die körperlichen Strafen,

4

Vgl. Lukács, „Gedanken“, S. 112.

⁵ Ich beziehe mich hier auf die verschiedenen Studien, die Erich Auerbach Dante gewidmet hat. Auerbachs Konzept der ‚Figur‘ oder ‚Allegorie‘ liegt, wie nun klar geworden sein dürfte, auch meiner Lektüre von *Ansicht und Plan von Toledo* zugrunde.

die sie dort ertragen müssen, *bildhaften* Aufschluss über das Verdienst, das sie sich in ihrem Leben erworben haben.

Zudem ist der Anspruch nicht zu übersehen, den Dante als visionärer Geschichtsschreiber stellt: Er selbst, der Dichter seines Traums, ist es letztlich, der den verschiedenen Persönlichkeiten ihren Stellenwert zuweist, indem er ihnen als Held auf seiner Wanderung begegnet. Der Weg, den er vom einen zum nächsten zurücklegt, ist also der historischen Linie vergleichbar, die in El Grecos *Ansicht und Plan von Toledo* das Tavera-Hospiz mit der Kathedrale und der himmlischen Maria verbindet.

5

Nun wird man einwenden, dass das Verfahren der Montage in der Geschichte des Kinos eher selten in der Weise eingesetzt worden ist, in der es einst Dante, El Greco und später auch Eisenstein verwendet haben. Ja, viele Meisterwerke der Filmgeschichte scheinen sich, gerade entgegen der Analyse von Lukács, weiterhin am Modell des Theaters orientiert zu haben. Genauer wäre es aber vielleicht zu sagen, dass der Film noch zusätzliche neue Möglichkeiten eröffnet hat, die Lukács und Eisenstein ausser Acht liessen. Insbesondere wäre an die *mystische* Vision zu denken. Sie unterscheidet sich vom Blick des visionären Geschichtsschreibers grundlegend, kommt dafür aber der antiken Tragödie nahe. Dass es in erster Linie deren Darstellungsweise sei, welcher der Film zu neuer Popularität verhelfen würde, war die Einschätzung von Walter Benjamin gewesen. Deshalb hat er in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) einen Begriff von Aristoteles – die *techne* – aufgenommen, um die Möglichkeiten des Films zu beschreiben. So ist es vielleicht kein Zufall, dass die Montage bis heute vornehmlich in den Bereichen zu Hause geblieben ist, in denen sie zuerst entwickelt und perfektioniert worden war: Im gedichteten Traum und in der darstellenden Kunst.