

# Cutting Edge!

## Zur Gegenwärtigkeit der Montage in Film und Fernsehen

Von Martin Doll

»**A**nti-Montage-Ästhetik«? »Chaos Cinema«? »Post-Continuity«?<sup>1</sup> Dies sind nur drei der vielen Schlagworte, mit denen in unzähligen Texten ab der Jahrtausendwende, im Zuge der Digitalisierung des Kinos und der Produktionsverfahren des Films, die Totenglocke der Montage geläutet wurde. Auf der einen Seite stehen Vertreter\_innen einer eher formalen Position. David Bordwell etwa entdeckt in den neuen schnellen Schnittfolgen zunächst des Action-Kinos, dann sogar klassischer Dialogszenen, eine »intensified continuity«<sup>2</sup>, sieht diese jedoch lediglich als eine Beschleunigung der bereits in den 1910er bis 1920er Jahren entstandenen Konventionen klassischen Filmmachens. Andere, wie Steven Shaviro oder Seb Franklin, sehen im »Post-Cinema« nicht nur einen quantitativen, sondern einen radikal qualitativen Sprung: Die »Explosion« jeglicher Konventionen der *continuity* in einem »executive mode of editing« führe zur Missachtung jeder Form der Orientierung zugunsten der Präsentation belangloser visueller Differenzen.<sup>3</sup> Schon 2001 bekräftigt Lev

Manovich sogar noch radikaler, dass bei »neuen Medien« das Compositing ganz die Montage abgelöst habe. Durch ein grafisch übergangloses Neben- und Übereinander werde wiederum fortwährend Kontinuität angestrebt.<sup>4</sup>

Bei genauerer Analyse dieser Argumente zeigt sich, dass sämtliche angeführte Postulate einer Anti-, Post- oder Non-Montage eine bestimmte vermeintlich vorgängige und gängige Vorstellung von Montage in Stellung bringen. Bei Manovich begegnet einem das Konzept von Zusammenprall, wie man es von Sergej Eisenstein kennt, das nun überwunden sei: »Montage aims to create visual, stylistic, semantic, and emotional dissonance between different elements. In contrast, compositing aims to blend them into a seamless whole.«<sup>5</sup> Bei Shaviro wiederum ist es eine Vorstellung von Sukzession, die in Auflösung begriffen sei, so dass es zu einer regelrechten »imploded temporality«<sup>6</sup> komme. Dies wird von ihm jedoch weniger als Verlust beklagt, sondern im Sinne einer akzelerationistischen Ästhetik begrüßt: »If we have lost a certain

humanist pathos of lived duration, in return we have gained the sheer profusion and density of ›real-time‹ innovation and invention.«<sup>7</sup> Im Mittelpunkt stehe nicht mehr die Frage nach Bedeutung, sondern nach dem Potenzial der Montage, Intensitäten zu generieren.<sup>8</sup>

Bedenkt man den Variantenreichtum der verschiedenen Montageästhetiken in der Geschichte des Films, greifen alle diese zuspitzenden Definitionen zu kurz. Denn die Vorgeschichte heutiger Montagepraktiken ist alles andere als ein homogenes Feld: Schon Lew Kuleschows Schüler Wsewolod Pudowkin auf der einen Seite und Sergej Eisenstein auf der anderen waren im Disput darüber, ob sich Montage durch Kopplung bzw. Konflikt auszeichne.<sup>9</sup> André Bazins und auch Pier Paolo Pasolinis Ontologien des Films formulieren einen anderen Widerstand gegenüber bestimmten Montageverfahren, und zwar in Form der Privilegierung der *Mise en Scène* und des fotografisch reproduktiven Moments der filmischen (Sequenz-)Einstellung gegenüber dem konstruktiven Moment des Schnitts. So bezeichnet Bazin bestimmte Filmszenen entweder als »schlechte Literatur« oder »großes Kino« anhand des Kriteriums, ob der »gleichzeitigen Anwesenheit zweier oder mehrerer Handlungsfaktoren« das »antifilmische Verfahren« der Montage oder eine lange Einstellung zum Einsatz komme. Letztere erhält den höheren Stellenwert, weil die »Einheit des Ortes« und die »Dauer des Geschehens« respektiert werde.<sup>10</sup> Schon bei Vertov finden sich

wiederum aus einer genau entgegengesetzten Haltung lobende Hinweise über den Film, der den Wirklichkeitsbezug seiner Fotogramme – oder präziser: die raum-zeitlichen Bezüge ihrer Aufnahme – durch die Montage gekonnt überwinden bzw. unterlaufen könne: »Särge von Nationalhelden werden in die Gräber gesenkt (aufgenommen 1918 in Astrachan), die Gräber werden zugeschaufelt (Kronstadt 1921), Salut aus den Kanonen (Petrograd 1920), ewiges Gedenken, die Mützen werden abgenommen (Moskau 1922) – solche Dinge verbinden sich miteinander«.<sup>11</sup> Zwischen diesen beiden Standpunkten nimmt Jean-Luc Godard eine deutlich erkennbare Vermittlungsposition ein: Er plädiert für ›Verhältnismäßigkeit‹ zwischen *Mise en Scène* und Schnitt, zwischen Konkretion und Abstraktion, um es mit Bazin zu formulieren.<sup>12</sup> Wenn Godard den Schnitt als »das letzte Wort der Inszenierung« begreift,<sup>13</sup> sind beide filmische Verfahren von Anfang an untrennbar zusammengedacht: Während die *Mise en Scène* räumlich vorgehe, gehe es der Montage um Zeitlichkeit, um Rhythmisierung, die Fähigkeit, »die Dauer einer Idee auszudrücken«.<sup>14</sup>

Vor dem Hintergrund also, dass in der Geschichte des Films die Montage im Allgemeinen und bestimmte Montageformen im Besonderen immer schon Anlass zu Kontroversen gegeben haben, kann nun aus dem Abstand von 10–20 Jahren die manchmal etwas überhitzt als schierer Verlust debattierte Digitalisierung des Kinos analytisch kühler

## Einleitung

betrachtet werden. Dadurch sollen die oben angeführten Positionen keinesfalls entwertet, aber im besten Sinne relativiert werden, und zwar indem ihnen andere zur Seite gestellt werden. Wenn man sich vom Postulat einer gegenwärtigen Apokalypse oder Agonie des Kinos verabschiedet, so die Ausgangsthese dieses Bandes, können die heterogenen und mannigfaltigen medialen Räume und Zeiten aktueller Kino- und Fernsehproduktionen in ihrer Eigensinnigkeit gewürdigt und genauer beleuchtet werden.<sup>15</sup> Mit Shane Denson und Julia Leylas Überlegungen zum Post-Cinema wird im Folgenden daher weniger in historischen Zäsuren, in vielbeschworenen ›turns‹ gedacht, sondern es werden die komplexen Verschränkungen zwischen dem Alten und dem Neuen in den Fokus gerückt.<sup>16</sup> Wie schon Lyotards Diskussion der Postmoderne zielt der Band weniger auf das Feiern eines epochalen Bruchs, sondern vielmehr auf eine Art »Redigieren einiger Charakterzüge« des klassischen Kinos – ein Redigieren, das dort »schon seit Langem [...] selbst am Werk« ist.<sup>17</sup> Die Behauptung harter Brüche vergisst nämlich das Werden, die fortwährenden ästhetischen und technischen Transformationen, die das Kino bereits seit seinen Anfängen durchlaufen hat. Das Buch *Cutting Edge!*, dessen Titel selbst nicht ganz frei davon ist, einer gewissen Fortschrittslogik zu huldigen, will dies in seinem Inneren dadurch wiedergutmachen, dass es den *relocations*, den *remediations* des Kinos, die in aktuellen

Film- und Fernsehproduktionen zu finden sind, besondere Aufmerksamkeit schenkt. Die genannten Konzepte legen nämlich nahe, dass in ihnen das sogenannte klassische Kino auf bestimmte Weise eingefaltet ist: Während Francesco Casetti von Ortsverschiebungen des Kinos sprechen kann, weil für ihn zentrale Momente kinematografischer Erfahrung buchstäblich lebendig bleiben, sich indes nur dislozieren,<sup>18</sup> gibt der Begriff *remediation* von Jay David Bolter und Richard Grusin Auskunft darüber, dass ein Medium (als solches durchaus sichtbar bleibend) in einem anderen repräsentiert wird. Damit einher geht gegenwärtig in vielen audiovisuellen Medien eine forcierte Ausprägung von *hypermediacy*: eine mediale Vielfältigkeit, die entsteht, wenn gleich mehrere Repräsentationsformen, als solche ausgestellt, in einer medialen Gesamtheit – sei sie zeitlich oder räumlich gedacht – zusammenmontiert werden.<sup>19</sup>

Dadurch wird ›*Filmmontage*‹ im Titel dieses Bandes zu einem äußerst schillernden Begriff, der als ähnlich entgrenzt und verflüssigt zu verstehen ist wie derzeit die angesichts der technischen Entwicklungen immer instabiler werdenden Medien Film und Fernsehen.<sup>20</sup> In diesem Zusammenhang darf auch nicht vergessen werden, dass Bolter und Grusin mit ihren Überlegungen keinesfalls einem reinen Fortschrittsdenken des Neuen sogenannter neuer Medien anhängen. Sie betonen nämlich, dass *hypermediacy* nicht erst eine Eigenschaft elektronischer oder digitaler Medien sei, sondern dass

ihre Genealogie auch mittelalterliche Manuskripte und Gemälde aus dem 17. Jahrhundert umfasse.<sup>21</sup> Bei genauerem Hinsehen findet sich selbst bei Manovich ein solches Denken zeitlicher Verbindungen. So schreibt er, dass mit den technischen Möglichkeiten aktueller Compositing-Technologien im digitalen Kino auf der ästhetischen Ebene Projektions- bzw. Präsentationstechnologien aus der vorkinematografischen Zeit, wie z.B. das kreis- und zugleich loop-förmige Arrangement mehrerer Bilder im Zootrop oder die Parallelprojektionen von Nebelbildapparaten wieder an Relevanz gewannen.<sup>22</sup> Die Dyade Montage und Compositing stellt sich dann weniger als ein historisch progressives Nacheinander dar, sondern als ein überhistorisches gleichwertiges Nebeneinander von Montage in der Zeit und Montage im Bild bzw. »spatial montage«<sup>23</sup>: »[C]ompositing«, schreibt Manovich, »erases the strict conceptual and technical separation between the two.«<sup>24</sup> Diese Ausführungen sind insofern bedeutsam für diesen Band, als deren Betonung der technischen *und* konzeptuellen Dimension von Montage und Compositing einem rein technikedeterministischen Argument entgeht. Autoren, die letztere Position vertreten, entwickeln interessanterweise wiederum zwei sich wechselseitig ausschließende technikhermeneutische Deutungen: Auf der einen Seite versteht Shaviro etwa die sämtliche Lebensbereiche durchdringenden binären Codes als Ausdruck eines bereits von Karl Marx theoretisierten allgemei-

nen Äquivalenzprinzips, also als Verlust jeglicher relevanter Differenzierungen, den er sodann mit dem kontinuierlichen Datenverkehr des Finanzwesens parallelisiert: »[N]one of these differences actually makes a difference, since they are all completely interchangeable.«<sup>25</sup> Daraus folgt, dass es keine bedeutungstiftende Montage mehr, nur noch differenzlose Post-Continuity geben kann. Auf der anderen Seite spricht D.N. Rodowick von einer zunehmenden Relevanz von Montage, festgemacht an der Häufigkeit technischer Kombinationsprozesse im digitalen Kino: »[A]s constituted through digital capture or synthesis, the image is always »montage«, in the sense of a singular combination of discrete elements.«<sup>26</sup> Martin Lefebvre und Marc Furstenau haben dieser Privilegierung technischer Bedingungen dezidiert ein ästhetisches Argument entgegengehalten: »A cut... is a cut, is a cut—and so is the impression of a cut.«<sup>27</sup>

Die im Folgenden versammelten Beiträge machen sich entsprechend zur Aufgabe, Technik und Ästhetik pointiert zusammenzudenken, d.h. zum einen die technischen Gegebenheiten medienwissenschaftlich ernst zu nehmen, zum anderen aber die besonderen ästhetischen Anschauungen, die sie produzieren bzw. die auf der anderen Seite ohne einen großen Einfluss des Technischen produziert werden, nicht aus dem Blick zu verlieren.<sup>28</sup> Es geht zudem nicht mehr um eine ausschließliche Fokussierung auf digitale Technologien, sondern um

## Einleitung

deren Verschränktheit mit digitalen bzw. audiovisuellen Praktiken.<sup>29</sup> Dadurch soll die Reflektion von Montage aus ihrem in der Vergangenheit häufig etwas formalistischen Korsett befreit werden. Christiane Voss wird insofern vollumfänglich Recht gegeben, wenn sie schreibt:

Eine theoretische Zugangsperspektive auf das Kino zu wählen, in der dieses zwischen seine Facetten von Textlichkeit, *Mise en scène*, Montage sowie Casting und Sound zersplittert wird, unterläuft die kinematographische Form von Bedeutungskonstitution, die nur als irreduzibles Arrangement all dieser Momente in synästhetisch verdichtender Affizierung zu haben ist.<sup>30</sup>

Wenn der Band sich dennoch auf Positionen der Montage konzentriert, ist dies, um es mit einer filmischen Metapher zu verdeutlichen, als eine bestimmte Fokussierung zu verstehen, die nicht außerhalb der Schärfentiefe der Gesamtheit aller filmischen Aspekte operiert. Mehr noch: So wie die Montage in eine ästhetische Ökologie des Films eingebettet ist, ist wiederum der Film in eine ganze Ökologie audiovisueller Formen und Praktiken eingebettet.

Mit Blick auf die eingangs zitierten Abgesänge kann daher zugespitzt formuliert werden: Nur Weniges geht im gegenwärtigen Post-Cinema verloren – es wird nur deutlich komplexer. Mit der beschriebenen Herangehensweise soll auch die manchmal postulierte Kluft

zwischen Medien- und Filmwissenschaft überbrückt bzw. der Beweis erbracht werden, dass, wie Malte Hagener unlängst schrieb, »die Trennung von Film- und Medienwissenschaft arbiträr und kontraproduktiv ist«; denn beide Bereiche können sich gegenseitig voranbringen und auf ihre jeweiligen blinden Flecken aufmerksam machen.<sup>31</sup> Dieser Vielfalt entsprechend widmen sich die Beiträge des Bandes aus ganz unterschiedlichen Perspektiven den film- und medienwissenschaftlichen Aspekten der Montage in Film und Fernsehen, und zwar hinsichtlich ihrer historischen, philosophischen, politischen, rechtlichen<sup>32</sup> und raum-zeitlichen Dimensionen. Um diese Struktur etwas herauszustellen, sind die einzelnen Artikel in folgende thematische Überkapitel geordnet: 1. »Das Alte und das Neue verbinden« profiliert die Verschränkungen aktueller und historischer Ästhetiken; 2. »Das Neben- und Nacheinander erfahren« widmet sich den philosophischen und psychoanalytischen Aspekten der Wahrnehmung der Montage; 3. »Leerstellen und Distanzen überbrücken« konzentriert sich auf ins Leere laufende Schuss-Gegenschuss-Verfahren sowie auf die epistemologischen Implikationen einer Montage, die als maximal zeitlich gedehnt konzipiert wird; 4. »Arbeit teilen« widmet sich im Doppelsinne des Wortes den ästhetischen und praktischen »Aufteilungen« (für die es im Französischen das schöne Wort ›partager‹ gibt) der Arbeit im und am Film;<sup>33</sup> 5. »Erzählen verräumlichen«

zeigt die Komplexität von *hypermediation* und Compositing im Zusammenhang mit synoptisch montierten Desktop-Filmen bzw. Splitscreen-Sequenzen.

Die in diesem Band versammelten Artikel gehen, ergänzt um zusätzliche Beiträge, auf die Film- und Vortragsreihe »Cutting Edge!« zurück, die im Juni 2016 im BLACK BOX-Kino im Filmmuseum Düsseldorf stattfand. Organisiert wurde sie im Rahmen des vom Lehrförderungsfonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf unterstützten Lehrforschungsprojekts »Montage in Theorie und Praxis«. Mit diesem Projekt ging ein von mir lange gehegter Wunsch in Erfüllung, in der Medienwissenschaft auf Universitätsniveau die Theorie für die Praxis und die Praxis für die Theorie fruchtbar zu machen. Ich möchte an dieser Stelle dem Cutter Frank Brummundt danken, dass er dieses Experiment mitgetragen hat. Ferner gilt mein Dank Florian Deterding, dem Leiter des BLACK BOX-Kinos, für seinen Beitrag zur Veranstaltungsreihe. Auch bin ich der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg zu großem Dank verpflichtet, weil die finanzielle Ausstattung meiner Vertretungsprofessur im Sommersemester 2017 die Finanzierung dieses Bandes möglich gemacht hat. Im Zusammenhang mit der Herausgabe des Bandes möchte ich Chiara Delahaye für die Unterstützung bei der formalen Einrichtung des Bandes und insbesondere Lukas Hilgers für sein sorgsames Lektorat der Texte danken. Nicht zuletzt geht mein Dank an den Bertz + Fischer Verlag, dem trotz des

gegenwärtigen Publikations- und Preisdruks nach wie vor an sorgfältig herausgegebenen und verlagsseitig professionell eingerichteten Büchern gelegen ist, die finanziell erschwinglich bleiben.

Düsseldorf im Herbst 2018

## Anmerkungen

- 1 Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, MA u.a.: MIT Press 2001, S. 144; Matthias Stork: »CHAOS CINEMA, PART 1+2: The Decline and Fall of Action Filmmaking [Video Essay]«. <<https://www.indiewire.com/2011/08/video-essay-chaos-cinema-the-decline-and-fall-of-action-filmmaking-132832/>> [27.08.2018]; Matthias Stork: »CHAOS CINEMA, PART 3; Matthias Stork Addresses His Critics [Video Essay]«. <<https://www.indiewire.com/2011/12/video-essay-chaos-cinema-part-3-matthias-stork-addresses-his-critics-132624/>> [27.08.2018]; Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*. Winchester, UK u.a.: Zero Books 2010; vgl. a. Bruce Reid: »Defending the Indefensible. The Abstract, Annoying Action of Michael Bay«. In: *The Stranger* (06.07.2000). <<https://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=4366>> [23.10.2018].
- 2 David Bordwell: »Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film«. In: *Film Quarterly* 55.3 (2002), S. 16–28; David Bordwell: »Intensified Continuity Revisited«. In: *Observations on Film Art*. <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/27/intensified-continuity-revisited/print/>> [24.08.18].
- 3 Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, a.a.O., S. 123; vgl. zum Trend, der räumlichen Orientierung des Zuschauers kaum noch Bedeutung beizumessen: Sean Cubitt: *The Cinema Effect*. Cambridge, MA u.a.: MIT Press 2004, S. 230 u. 239f. Franklin zieht daraus den etwas problematischen Schluss einer Programmierbarkeit der Zuschauer\_innen, weil bei diesen durch die permanenten Reizerneuerungen letztlich nur eingeeübte Abläufe ab-

## Einleitung

- gerufen bzw. ausgeführt (*executed*) würden (Seb Franklin: *Control. Digitality as Cultural Logic*. Cambridge, MA u.a.: MIT Press 2015, S. 157f. u. 161; vgl. a. Cubitt: *The Cinema Effect*, a.a.O., S. 157). Zu den Genderaspekten dieses »hypermediated«, »hypermasculine cinema« vgl. Lorrie Palmer: »Cranked Masculinity: Hypermediation in Digital Action Cinema«. In: *Cinema Journal* 51.4 (2012), S. 1–25. Dort findet sich auch eine eindrucksvolle Zitatliste an despektierlichen Phrasen für das neue »ADHS-Kino« (ebd., S. 4).
- 4 Vgl. Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 143.
- 5 Ebd., S. 144. In einem späteren Buch verlässt Manovich die Vergleichsebene der klassischen Kinematografie und entgeht damit den genannten, manchmal etwas grobschlächtigen Dichotomien. So distanziert er sich vorsichtig von seiner Fokussierung auf den Verlust eines kinematografischen Realismus zu Gunsten viel fundamentalerer Auswirkungen neuer Medien und ihrer Interfaces. Er spricht z.B. in Anlehnung an die grafische Benutzeroberfläche der Compositing-Software »After Effects« von Heterogenitäten integrierenden »media hybrids« und neuen Möglichkeiten einer »deep remixability« (Lev Manovich: *Software Takes Command*. London u.a.: Bloomsbury 2013, S. 277–289).
- 6 Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, a.a.O., S. 87.
- 7 Ebd.; Shaviros Nähe zum politischen Akzelerationismus, der in der Verstärkung kapitalistischer Verhältnisse eine Art apokalyptischen Umschlagspunkt erhofft (ebd., S. 135–139), ist nicht ohne Grund kritisiert worden (vgl. dazu Astrid Deuber-Mankowsky: *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*. Berlin: August 2017, S. 24f.). Shaviro ist indes zuzugutehalten, dass er die Wirksamkeit des Akzelerationismus selbst auf eine ästhetische Dimension beschränkt, ihr eine gewisse explorative und letztlich zur Veränderung ermächtigende Kraft zuschreibt. Er betont: »[A]ccelerationist aesthetics makes sense, even if an accelerationist politics does not« (Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, a.a.O., S. 139; Herv. M.D.).
- 8 Vgl. Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, a.a.O., S. 120. Trotz der Referenz auf Deleuzes Begriff der Intensität argumentiert Shaviro an dieser Stelle, z.B. im Verweis auf eine Art »push-button sensation« eines »neurocinema«, gefährlich nahe an einem behavioristischen, manipulativen Reiz-Reaktions-Schema (ebd., S. 121 u. 124).
- 9 Vgl. Sergej M. Eisenstein: »Jenseits der Einstellung« [1929]. Aus dem Russischen v. Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam 1988, S. 72–89, hier S. 80–84.
- 10 Bazin erklärt dies anhand einer in einer totalen Einstellung gefilmten Szene einer Familie, die einer Löwin gegenübersteht, aus *WHERE NO VULTURES FLY* (Schwarzes Elfenbein; 1951; R: Harry Watt; Cutter\_innen: Jack Harris u. Gordon Stone) (André Bazin: *Was ist Film?* Aus dem Französischen v. Robert Fischer u. Anna Düpee. Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verlag 2009 (2. Aufl.), S. 81, 83, 88f. u. 102). Man tut Bazin, trotz seines streitbaren Mottos »Schneiden verboten!«, jedoch Unrecht an, wenn man ihm unterstellt, er würde sich generell gegen Montage im Kino aussprechen. Im Grunde geht es ihm nämlich um einen erweiterten Begriff von Montage, der auch Plansequenzen umfasst. Plansequenzen, in die die Montage prinzipiell schon integriert sei, könnten indes die »Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit« ausdrücken (ebd., S. 102 u. 104f.). Eine ähnliche Ontologie des Films, verschränkt mit den Möglichkeiten der Montage, findet sich bei Pasolini, der davon ausgeht, »daß der Film (oder besser, die audiovisuelle Technik) im wesentlichen eine infinite Einstellungssequenz ist, wie es die Realität vor unseren Augen und Ohren auch ist« (Pier Paolo Pasolini: »Anmerkungen zur Einstellungssequenz« [1967]. In: Hans-Klaus Jungheinrich: *Pier Paolo Pasolini*. München u.a.: Hanser 1977 (Reihe Film 12), S. 77–84, hier S. 82; Herv. M.D.).
- 11 Dziga Vertov: »Kinoki – Umsturz« [1923]. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München u.a.: Hanser 1973, S. 11–24, hier S. 18; vgl. dazu a. Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 149.

- 12 Vgl. Bazin: *Was ist Film?*, a.a.O., S. 108.
- 13 Jean-Luc Godard: »Schnitt, meine schöne Sorge« [1956]. Aus dem Französischen v. Frieda Grafe. In: *Montage, AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 20.1 (2011), S. 13–15, hier S. 13; vgl. a. Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript 2006, S. 70.
- 14 Godard: »Schnitt, meine schöne Sorge«, a.a.O., S. 14; vgl. a. Pantenburg: *Film als Theorie*, a.a.O., S. 72.
- 15 Vgl. im vorliegenden Band die Beiträge von Martin Doll, Sulgi Lie und Johannes Pause.
- 16 Vgl. Shane Denson u. Julia Leyda: »Perspectives on Post-Cinema: An Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Post-Cinema. Theorizing 21st-century Film*. Falmer, UK: REFRAME Books 2016. <[http://reframe.sussex.ac.uk/wp-content/uploads/2016/09/POST-CINEMA\\_Theorizing-21st-Century-Film-PDF-13mb-Shane-Denson-Julia-Leyda-eds.pdf](http://reframe.sussex.ac.uk/wp-content/uploads/2016/09/POST-CINEMA_Theorizing-21st-Century-Film-PDF-13mb-Shane-Denson-Julia-Leyda-eds.pdf)> [17.08.2018], S. 1–19, hier insbes. S. 2, 6, 14; vgl. zu dieser ästhetischen Verbindung den Beitrag von Petra Löffler im vorliegenden Band.
- 17 Jean-François Lyotard: »Die Moderne redigieren«. Aus dem Französischen v. Christine Pries. In: Ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1989, S. 37–49, hier S. 48.
- 18 Casetti schreibt: »A medium survives as long as the form of experience that characterizes it survives«, und weiter: »Film is its inevitable becoming other in order to remain itself« (Francesco Casetti: »The Relocation of Cinema«. In: Denson u. Leyda (Hg.): *Post-Cinema*, a.a.O., S. 569–615, hier S. 583 u. 598; vgl. a. Francesco Casetti: »Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche«. Aus dem Italienischen v. Vinzenz Hediger. In: *Montage, AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19.1 (2011), S. 11–35). Für Vivian Sobchack hingegen gerät durch die neuen elektronischen Technologien in Anlehnung an Merleau-Ponty nichts weniger als der gesamte lebendige Körper in die Krise, wird »entrechtet« bzw. »quasi entkörperlicht« (Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1992, S. 300; Übers. M.D.). Zu einer theoretisch ähnlich angelegten Deutung der radikalen Transformationen der Raumzeit des Kinos und der körperlichen Integrität ihrer Subjekte angesichts der digitalen Technologie des *morphing* vgl. Vivian Sobchack: »At the Still Point of the Turning World: Meta-Morphing and Meta-Stasis«. In: Dies. (Hg.): *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota Press 2000, S. 131–158.
- 19 Vgl. Jay David Bolter u. Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA u.a.: MIT Press 2000, S. 33f.; vgl. dazu im vorliegenden Band die Beiträge von Malte Hagener und Jan Distelmeyer sowie zum historischen Kompositbild den Artikel von Ulrich Meurer.
- 20 Vgl. Malte Hagener: »Das Medium in der Krise. Der Film, das Kinematografische und der Wert von instabilem Wissen«. In: *Augenblick*, Nr. 52 (2012) (Sonderheft Positionen der Filmwissenschaft, hg. v. Heinz-B. Heller), S. 30–46, hier S. 33; vgl. zum Fernsehen im vorliegenden Band den Beitrag von Cecilia Valenti.
- 21 Vgl. Bolter u. Grusin: *Remediation*, a.a.O., S. 12.
- 22 Vgl. Lev Manovich: »What is Digital Cinema?«. In: Denson u. Leyda (Hg.): *Post-Cinema*, a.a.O., S. 20–50, hier S. 25, 42 u. 46; vgl. a. Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 302–304 u. 308.
- 23 Manovich: »What is Digital Cinema?«, a.a.O., S. 40; Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 158.
- 24 Manovich: *The Language of New Media*, a.a.O., S. 155. An anderer Stelle expliziert er: »[R]e-ordering sequences of images in time, compositing them together in space, modifying parts of an individual image, and changing individual pixels become the same operation, conceptually and practically« (Manovich: »What is Digital Cinema?«, a.a.O., S. 28).
- 25 Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, a.a.O., S. 131–133. Ein weiteres auf Kontinuität beruhendes Argument mit wiederum anderen Konsequenzen findet sich bei Galloway hinsichtlich der »montagefreien« Erfahrung von Computerspielen: »[G]ame design explicitly requires the construction of a complete



## Einleitung

- space in advance that is then exhaustively explorable without montage.« (Alexander R. Galloway: *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota Press 2006, S. 64)
- 26 David Norman Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA u.a.: Harvard Univ. Press 2007, S. 166. Ein solches Argument kommt nicht ohne eine gewisse Nostalgie aus, insofern für Rodowick die *filmische Montage* im Sinne einer Idee von Kontinuität im selben Zuge massiv an Wert verliere (ebd., S. 171 u. 173).
- 27 Martin Lefebvre u. Marc Furstenau: »Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond«. In: *CiNéMAS* 13.1–2 (2002), S. 69–107, hier S. 69.
- 28 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Julia Bee.
- 29 Vgl. Thomas Morsch: »Digitales Kino, Postkinematografie und *Post-Continuity*«. In: Bernhard Groß u. Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden u.a.: Springer 2016, S. 1–19, hier S. 16.
- 30 Christiane Voss: »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 2 (2010), S. 169–184, hier S. 183.
- 31 Hagen: »Das Medium in der Krise«, a.a.O., S. 39f.
- 32 Vgl. dazu den Beitrag von Daniel Eschkötter in diesem Band.
- 33 Vgl. dazu den Beitrag von Sven Seibel in diesem Band.

### Einleitung aus:

Martin Doll (Hg.): **Cutting Edge!** Aktuelle Positionen der Filmmontage  
ISBN 978-3-86505-334-3 | © 2019 Bertz + Fischer Verlag / [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)