

LINDA GEDINA

BEDEUTUNG DER MONTAGE FÜR ÄSTHETISCHEN WERT DES FILMS.
ERKLÄRUNG MIT REFERENZ AUF HEIDEGGER

THE MEANING OF THE MONTAGE FOR THE ESTHETIC VALUE OF THE FILM. AN EXPLANATION WITH REFERENCE TO HEIDEGGER

With Heidegger film phenomenology becomes able to elucidate understanding in so far as it is noematic. In the art of film it is during montage that the single frame of meaning is created. Film editing has different interpretations in theories of cinema, but filmmakers make use of it so that it lets the language of film become that of art. It is not a language with abstract rules regulating understanding, on the contrary, it is showing itself that happens «between» the canvas of the screen and the spectator in which is created this work of art. The work of art builds itself as a reference whole of connotative indexes, while the film tries to get away it explicitly before the spectator's eyes. Auteur cinema in its turn has an artificial language which is built so as to determine or modify the understanding of a film. Such a film has a noematic language generating senses where particular features of the language of art are articulated on behalf of the genuine purpose of the film.

Keywords: film phenomenology, montage, noema, auteur cinema.

Значение монтажа для эстетической ценности кинофильма. Истолкование с ссылкой к философии Хайдеггера

С помощью Хайдеггера феноменология кино становится способной разъяснить понимание в той мере, в какой оно является ноэматическим. В искусстве кино именно монтаж создает единую систему значений. Монтаж имеет различные интерпретации в теории кино, но создатели фильма делают его таким образом, чтобы позволить языку кино стать языком искусства. Это не язык с абстрактными правилами, регулирующими понимание, — наоборот, само показывание, которое происходит «между» поверхностью экрана и зрителем, создает это произведение искусства. Произведение искусства выстраивает само себя в качестве референциального единства коннотативных индексов, в то время как фильм пытается вывести это за пределы взгляда зрителей. Авторское кино в свою очередь обладает искусственным языком, устроенным таким образом, чтобы определять или изменять понимание фильма. Такой фильм имеет ноэматический язык, производящий смыслы там, где особенные свойства языка искусства оказываются артикулированными в интересах подлинной цели фильма.

Ключевые слова: феноменология кино, монтаж, ноэма, авторское кино.

ZUSAMMENFASSUNG

Was sich in Bezug auf Film mit Heidegger klären lässt, ist in der Diskussion über die Rolle der intellektuellen Montage als dem Gegensatz von Attraktionsmontage für die Bildung des filmischen Gegenstandes einbegriffen:

© L. GEDINA, 2013

«Man behauptete, das Bildfeld sei nur ein einfaches ‐Zeichen‐, das keinen realen Inhalt habe oder wenigstens keinen haben sollte, und dass sein Inhalt nur aus der Zusammenstellung beim Schnitt entstehe».¹ Der bekannteste Theoretiker dazu ist Sergej Eisenstein.

Dies bedeutet: a) der Film ist ein Kunstwerk, wo seine ‐Welt‐ dank eigenartigen technischen Mitteln in eigener Sprache gestaltet wird, die ihre Artikulationsweise bedingt; b) Schnitt ist mehr als Rythmus, Schnitt ist Grammatik der Weltlichkeit und verleiht dem Film den aesthetischen Wert:

Bedeutungstheoretisch: es wird die Struktur gesucht, die unsere Auslegung der gebrauchten filmsprachlichen Mitteln bzw. Vernehmung des Films organisiert.

Heidegger: der Kunstwerk ist ein immer eigen holistisches Verweisungs-ganze und hermeneutisch offene Struktur des Sinnes, weil filmische Gegenstände sprachlich sind — da geht um Seiendes, dessen Propositionalität zuhanden ist und die ihr Ganzes nur in Mit-Teilung der Verständlichkeit gewinnt.

Das heisst: der Film muss als so ein ZeichenGerüst für Sinngebilde (filmische Gegenstände) zusammengeschnitten sein, der für Indexikalität d.h. Verwendungsrelativität der Bedeutungen sorgt: von Wovon des Films lässt sich auf Worüber des Zuschauers im filmischen Sinne ‐Schließen‐:

a) Filmsprache ist eine von vielen verschiedenen Arten des strukturgleichen rationalen ‐Werkzeug‐ gebrauchs. Sachverhalte werden mit filmischen Mitteln so dargestellt werden, dass sie als Weisungszeichen einer zusammenhängenden Ausgelegtheit vernehmbar werden ohne dabei die Filmsprache zu hypostasieren. Der ideelle Zuschauer ist die stereotypischen Bedeutungen tragende Masse.

b) Man kann die Filmsprache so gut beherrschen bzw. den Sprachgebrauch eines bestimmten Filmregisseurs kennen, dass die Bedeutungen ihrer Zeichen als in Gelenken einbegriffener Vorgriff ihrer Artikulationsmöglichkeiten im Sinne des entsprechenden Seinsverständnis schon vorher bewusst sind und den Sinn des Ganzen artikuliert erschliessen lassen. Im Extremfall — wo absichtlich Sprache als Sprache vernommen würde — wäre jede Vernehmung von etwas als etwas eine Beschreibung. Dabei wäre der Experte — Filmkritiker, der ideale Zuschauer.

GEGEN EINSTELLUNG

Was man geläufig als den von anderen Kunstarten unterschiedlichen Merkmal des Filmes angibt ist die Montage. In Filmtheorie wird als Montage nicht nur ein technischer Mittel verstanden, sondern die geistige Aktivität gekennzeichnet in der Sinn des Films gemeinsam von Filmauthor und Zuschauer gebildet wird.

¹ *Gerassimov S.* Über den Beruf des Filmregisseurs // Fragen der Meisterschaft in der sowjetischen Filmkunst, Eine Sammlung von Aufsätzen. Berlin: Henschelverlag, 1953. S. 54.

Fast vor 100 Jahren hat *Maitre* der Montagetheorie — Sergej Eisenstein, im Einklang mit damaligem Zeitalter der «technischen Reproduzierbarkeit»: des Experiments, Formalismus und Pavlovs Hunde, die intellektuelle Montage eindeutig als Filmwerkzeug *per excellence*, fast als Film selbst, erklärt; als Film selbst dann, wenn Film als offener Kunstwerk gilt der als in einer Sprache verfasster Werk zu «lesen» ist und als intellektuell «montiertes» beschrieben wird.

Für zeitgenössische Filminterpretationen gilt öfters Filmverstehen als Verstehen einer besonders schwer zu bestimmender Sprache, da die keine vorher bestimmte formale Bausteine hat, die sich aber aus dem je aktuellem Film selbst herausbilden: einzelne Einstellung gilt nicht als kleinste Einheit des Films, Sinn ist mehr als Summe solcher Teile. In den Worten Gerassimovs über Eisenstein und sein Zeitalter heisst es: «Man versicherte, dass der Filminhalt nicht in den Bildern der Wirklichkeit, wie sie in den einzelnen Bildabschnitten festgehalten werden, zum Ausdruck gebracht wird, sondern durch den Schnitt, das heisst durch die Art der Zusammenstellung dieser Bildabschnitte. *Man behauptete, das Bildfeld sei nur ein einfaches "Zeichen"*, das keinen realen Inhalt habe oder wenigstens keinen haben sollte, und dass sein Inhalt nur aus der Zusammenstellung beim Schnitt entstehe».² Dies bedeutet: a) der Film ist ein Kunstwerk, wo die Welt mit eigenartigen technischen Mitteln in eigener Sprache gestaltet wird. Film hat ihre eigene Zeichenstruktur und-gebrauch bzw. Sprache, die die Artikulationsweise bedingt; b) Schnitt ist mehr als Rythmus, Schnitt ist Grammatik der Sinnsynthesen und der aesthetische Wert des Films. Das Filmzeichen wird als Index interpretiert: «(E)r (Index) misst eine Qualität nicht, weil er mit ihr identisch ist, sondern weil er eine inhärente Beziehung zu ihr hat», derer Denotation «direkt auf Konnotation zielt».³

Die formalen und technischen Mitteln für Umgestaltung des filmischen Raumes und Zeit — im Unterschied, zum Beispiel, von Hammerschlägen eines Bildhauers haben den Status die Bedeutungen eigen tragender Bestandteilen einer dichterischen Sprache, wo Bedeutung als von sich aus sein Sinn zeigen kann. Dabei ist die formale Einheit filmischer Sprache konnotativer Index, das verschiedene poetische Teil-Ganzes-Verhältnisse, zum Beispiel, Metonymie und Synekdoche, als per Analogie gebildetes phänomenologisches Sinn-Bedeutung-Verhältnis bezeichnet. Montage ist mehr als Klebstoff, ihr Resultat ist ein nicht-summarisches, dem Vorhaben des Autors und der Auslegung des Zuschauers entsprechendes Sinn Ganzes.

In so einem Fall ist hermeneutische Phänomenologie legitimert den zeichenhaften Aufbau und Wahrnehmung des Films — das Filmverstehen, zu erklären.

² Ibid.

³ *Monaco J.* Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2000. S. 165.

Weder technisch, noch sinngemäss ist der Film reproduktiv, Film stellt die Wirklichkeit da und ist performativ: der Film ist schon seiner technischen Beschaffenheit nach auf Gestaltung einer neuen Wirklichkeit ausgerichtet, da der Bildwechsel genau so wie die Bewegungen vom Auge beim Sehen in Sakkaden vom Dauer 1/20 Sekunde abläuft.⁴ Dabei ist der Film nicht technisch performativ, sondern gewinnt ihr Sinn erst von einer gemeinsamen Kontextsprache des Films und Zuschauers.

Montage hat im Film verschiedene Bedeutungen, sie macht aber immer die Rede der Filmsprache aus. Falls die Montage als Kunstmittel benutzt wird spielt es dabei keine Rolle, ob die Kunstsprache von Künstler selbst als eigene Sprache, Zeichensystem oder intellektuelle Montage angesehen wird.

Artikulation des konnotativ-indexikalen Sinnes ist geistige Arbeit und die Welt (Sinnvollheit) — auch nur als Erwartung — erst dort möglich, wo Zielausgerichtetheit der Handlung oder der Kunstgriffe (Mitteln) wahrnehmbar ist d.h. wo eine Sprache spürbar am Werk ist. Das leere Zeichen ist nur als Abstraktion möglich. Im Film wird je im Dauer von 1/20 Sekunde mit technischen Mitteln erzeugte Auslegung wahrgenommen: mit Montage wird nicht nur physische Wahrnehmung, sondern auch geistiger Tätigkeit der Sinnbildung nachgeahmt.

Was sich in Bezug auf Film mit Heidegger klären lässt, ist in der Diskussion über die Rolle der Montage einbegriffen. Es sind zwei Aspekte dank denen ich die hermeneutische Phänomenologie für den Film wichtig sehe: 1) seine Bedeutungstheorie aus «Sein und Zeit», die wie geschnitten für Erläuterung von Beschaffenheit der Filmsprache und ihres Verstehens ist; 2) seine Aussagen aus späterem Werk über Kunst bzw. optisch wahrnehmbaren Kunstwerk (Bildhauerei, Malerei) der seine Welt als eigene einmalige Räumlichkeit und Umweltlichkeit mitbringt und die nie mit technischen Mitteln zu erstellen ist: technisch erzeugter Gestalt an sich gleicht dem «einfachen “Zeichen”, das keinen realen Inhalt» hat.

Obwohl Heidegger sich dabei nicht über Film aussagt, könnte laut Heideggers Aussagen über Kunst und Technik kein Film mit technischen Mitteln gemacht werden, da der Film so ein Kunstwerk ist der eigenen Gelenken unterlegen ist: Technik kann nur Informationsteile aus der Natur rausfordern, nicht die Einheit des Sinnes.⁵

4 Ibid.

5 Heidegger M. Die Frage nach der Technik (1953) // Vorträge und Aufsätze / hrsg. von F.W. von Hermann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000. S. 15–16; Heidegger M. Die Kunst und der Raum. St. Gallen: Erker Verlag, 1969. S. 5–7.

Komischerweise, wenn der Film in Begriffen von Heideggers Bedeutungstheorie gelesen wird, stellt sich die Erwidern der Behauptungen Heideggers da — Heidegger erwidert dem Heidegger und zeigt, dass die «technische Mittel» selbstreflexiv werden können, zum Beispiel, den Film mitbilden und zur Rede des Films werdend mit technischen Mitteln den Sinn der Ganzheit, der keine Summe der Einzelteile ist, artikulierend. Es heisst dann zwei Fragen: 1) in welchem Sinne ist der Film performativ, 2) warum gelingt es dem Film die Räumlichkeit mit technischen Mitteln zu erzeugen. Das heisst, wie man mit technischen Mitteln gleich nicht leere Zeichen, sondern aus Kunstwerk selbst eine Sprache — Verweisungsganzheit räumlich konnotativer Indexen, vorkommen lässt.

Performance ist Aussagen, Ausdruckverleihung, das aus seinem alltäglich-umweltlichen Kontext gehoben auch weiter auf so eine Weise referiert als ob sie noch weiter die Umwelt repräsentieren würde, wo das Aussagen kontextuell passend geschieht. Bei so einem Aufbau behält der Kunstwerk die gleiche selbstreflexive Struktur die das menschliche Reden hat; diese Struktur verleiht dem Kunstwerk den anti-mimetischen Charakter. Meistens wirkt performative Kunst wegen der Heraushebung der Mitteilung aus gewöhnlichem Kontext als Destruktion gewöhnlicher Bindungen von Bezeichnung und Bezeichnetes, womit Metapher und neue selbstreflexive, oft aber ideosynkratische Rede generiert wird. Filmtheoretischer Anliegen ist Performance nicht in ihrer sozialer Bedeutsamkeit d.h. Wirksamkeit ihrer *Mitteilung* und Abhängigkeit, die in so einem Fall die Referenz von Expertenbeschreibung hat, darzustellen, sondern ästhetische Bedeutsamkeit der selbstreflexiven Struktur hervorheben, die den Gerüst und Raum der Kontingenz des Performativen bildet. Formal gesehen funktioniert die Idealität der neuen, performativen Sprache wegen Selbstreflexivität der Rede und ihrer Zugewiesenheit auf sich selbst (ausserhalb des hermeneutischen Kontexts) als Normativität für Beschreibungssystem. Idealität bzw. Selbstreflexivität der Filmsprache zeigt sich in intellektueller Montage.

Performativität des Films ist strukturell, Hermeneutik — piktoral (nicht theatral, sondern indexikal). Performance ist Aussagen, das dem Handeln angeglichen ist; die artikuliert dank seinem strukturellen Gerüst. Falls diese Struktur selbstreflexiv ist, ist es möglich Bedeutung von so einem Etwas zu artikulieren, das gar nicht in der Welt vorkommt. Diese Sinnanalogie kann als Zeichen einer Sprache bestehen falls es möglich war sich an dem Gerüst dieses Denkens zu fassen — das längst nicht immer der Fall ist. Resultat ist ist das Sich-Zeigen eines phänomenalen So-Seins.

Zum Beispiel, die Behauptung: mit jedem meiner Augen sehe ich ein anderes Bild, das als Performance dargestellt wird. Es wird in einem Material performiert, zum Beispiel, im Video: vor einem leerem Stuhl in einem Raum werden auf

Bildschirm eines Fernseherers eine, eigentlich, zwei Personen auf einem Stuhl auf der Wiese sitzend gezeigt. Das Bild fluktuiert so schnell wie die Augenlidern sich normalerweise auf-zu bewegen. Und man sieht jemanden auf dem Stuhl sitzend mit 1. und 2. Auge. Es ist dann als ob ich mich selbst beim Sehen, mein eigenes Sehen als physisches Vorgang, beobachtet hätte. Falls ich mein Sehen dabei beschrieben sehe, verstehe ich die Verweisungen und den Sinn des ganzen Video, falls ich meine Augenlidern so schnell bewegen kann wie der Author dieses Video es will, erfasse ich die Performance die wiederholend. Im Prinzip das gleiche sind Eisensteins Filme, wo bei psychologisch aktiver intellektuellen Montage soll der idielle Zuschauer bibehavioristisch responsiv werden.

Das Anliegen *hermeneutischer* Phänomenologie ist zu erklären, wie die Interpretation der Filmsprache und Erklärung der filmischen Rede als intellektueller Montage geschieht. Wo eine Sprache selbstreflexiv gemacht wird wie im Film, wird sie in ihrem Vernehmen bewandte, Verweisungsganzheit bildende Rede, da alles Sich-Zeigen gegenwärtigend ist. Heideggers bedeutungstheoretische These, falls so was gäbe, würde für Film folgendes lauten: es muss die kleinste Einheit gar nicht gesucht werden; es gilt intellektuelle Montage als Bewandnis für Rede von Filmsprache d.h. für Sinn-, Welt-, Noemabildung des Filmes, wo Zuschauer den Film vom Film gesetzten Zeichen nach mitgestaltet. Be-deuten als Verweisen entstehen als Sprache von Film aus.

Heidegger behauptet: mit technischen Mitteln ist keine Welt zu bilden d.h. etwas, wo Etwas *als* Etwas als ob von sich aus für Jemanden in seinem phänomenalen So-Sein von etwas anderem erscheinen kann. Es gibt Filmphänomenologie, die über Möglichkeiten der noematischen Darstellungen mit filmischen Mitteln sich aussagt. Dabei wird um Wahrnehmung des Filmes geredet.

*HERMENEUTISCHE PHÄNOMENOLOGIE DES FILMES:
BILDUNG DES FILMISCHEN GEGENSTÄNDES*

Obwohl ich schon Anfangs mit Zitat Gerassimovs eine Refernz auf grosse russische Tradition des Films bzw. des Schnittes gemacht habe, geht es mir bei Bestimmung des filmischen Gegenstandes nicht darum explizit die Sprache dieser Künstler darzulegen. Mir geht es darum, die Filmwahrnehmung allgemein als Verstehen und Auslegung einer Sprache darzustellen, genau so wie den filmisch-aesthetischen Wert in das Geschnitten- und Montiert-sein.

Meine Aufmerksamkeit gilt mehr der theoretischen Einstellung dem Film gegenüber, der dem pavlovsch-behavioristischen Zeitgeist eigen ist und wo der Film so betrachtet und ganz absichtlich gemacht wird, dass der Filmzuschauer als der Mitmacher des Films in Anspruch genommen wird. Wenn man will — der Film ist ein offener Kunstwerk, aber es sagt noch nicht viel aus. Auf jedem Fall aus

welchem auch Grund aus es gibt Regisseure die den Schnitt als den ästhetischen Mittel des Filmes auffassen, den Film aber — als die einzig wahre Beschreibung bzw. Wiedergabe der dinglichen Wirklichkeit. Dabei kann es durchaus dogmatisch oder antidogmatisch belegt werden. (vgl. dazu: Vertov, Eisenstein, Dogma).

*JENSEITS DER EINSTELLUNG: GEGEN DEM PHOTOGRAPHISCHEN
ALS WESENHAFTER BESTIMMUNG DES FILMS*

Der zweite Aspekt für den die frühe russische Regisseure als paradigmatischer Beispiel gelten ist die Selbstreflexivität des Films bzw. des filmischen Gerippes in Film. Die Auge der Camera und Auge in Camera wird Teil des Filmes (filmischer Rede). Film ist keine Abbildung der Realität im Sinne der bewegten Photographie. Film ist aus Geräusch und Bild gemachte Dokumentation der Umwelt, die immer einer kinemathographischen Poetik, einer je eigener selbstreflexiven Struktur der Sprache-Rede unterlegen ist. Zum Beispiel, Dziga Vertovs Konzeption des selbst-reflexiven Kino, wo der Zuschauer sich mit Prozess des Filmmachens identifizieren sollte. Falls es dabei möglich wäre, dass die durchschnittliche Wahrnehmung der Welt eliminiert und ganz mit der Vernehmung der Filmsprache ersetzt wird, wären dann die Bedeutungen durchaus durch Filmsprache bestimmt und es wäre — im Extremfall, oder wie es bei der ersten Filmvorführungen der Fall war — nicht möglich sein, Bilder des Films als Schein und nicht als Wirklichkeit zu erkennen.

Es gibt Filmphänomenologie, die sich gerade mit Filmwahrnehmung beschäftigt. Die Filmphänomenologie klammert den Bezug zur Herstellung bzw. auf Genesis des Films aus und beschreibt ausschließlich die Phänomene bei der Wahrnehmung eines Films. Hermeneutik würde den Film als einen offenen Kunstwerk mit eigener Rede (Gliederung der Verständlichkeit), der erst in auslegender Wahrnehmung entsteht, behaupten.

Phänomenologisch geht es bei der Filmdeutung um leibliche Sichtbarkeit und Intersubjektivität, und um noematische Abschatungen als Bedeutung des Sinnes: «Der Film macht Sinn, weil er uns die Welt nicht zeigt, ohne uns die “verkörperte Intentionalität unseres Zur-Welt-Seins” zu geben: die lebensweltlich-leibliche Situiertheit eines Bewusstseins, das im notwendigen Bezug zu “etwas” steht, vielmehr: sich bewegt».⁶ Der Film leistet somit etwas, was dem Menschen ausschließlich bei der Betrachtung von Bewegungsbildern zugänglich ist. Er ermöglicht die sinnliche Wahrnehmung der subjektiven Wahrnehmung eines anderen, die ebenso intentional und leiblich erscheint. Die zwischenmenschliche Erfahrung von Intersubjektivität ereignet sich ausschließlich über sichtbares Verhalten und

⁶ *Robnik D.* Körper-Erfahrung und Filmphänomenologie // *Moderne Film Theorie* / hrsg. von J. Felix. Mainz: Bender, 2002. S. 246–286.

Ausdruck des anderen Leibes, dem man daraufhin intentionales Verhalten und Bewusstsein unterstellt, dafür aber keinen unmittelbaren Zugang zum dessen Wahrnehmen, Denken und Fühlen hat.

Wenn man *Heidegger* phänomenologisch lesen würde, würde da um Erscheinung im Verhältnis zu Phänomen gehen: «Heidegger qualifies that the ways in which the object of perception appears depends on our access to it. Our only access in the Dürer case is through vision; in everyday life, our access to the knight would be much more extensive: We could also hear him, touch him, talk with the him, shift our perspective on him, and so forth. <...> A core connection between the noema and appearance consists in the concept that the only way to seek the reality of the object is through the ways the objects appears to perceivers». ⁷ Phänomen und Erscheinung können auf mehrfache Weise ähnlich und unterschiedlich sein, dass wichtigste ist, dass etwas zeigt sich selbst, bzw. zeigt sich selbst im Anderen, zum Beispiel, Dreieck meldet sich durch die dreieckige Form. Falls bei Husserl die Noema — das Sich-Zeigen des Verständlichen, mit einer Art konzeptueller Karte der Verweisungszusammenhänge verglichen werden kann, dass intensional, attributiv-gegenständlich das Verstehen und Referenz vorbestimmt, ist das Entgegengesetzte von «conceptually map noema» ⁸ die Interpretation oder in Heideggers Begriffen — Vorverstehen; bei Heidegger — die Interpretation seiner Vormeinungen dem gesunden Menschenverstand nach auf so einer Weise, dass Auslegung als zielgerichtete Handlung möglich ist.

Das Verständliche, aber nicht unbedingt Begriffliche, zeigt sich, meldet sich im Praktischen: man muss auf Tat und nicht auf Wort schauen, wobei Ziel und Machbarkeit entscheidend wichtig sind. Es meldet sich im alltäglichen Reden, das aber (in «Sein und Zeit») noch propositionalen Gerüst hat (§ 34). Später verdinglicht sich die noematische Erscheinung und verdichtet sich die Sprache des Hervorbringens, wo die Erscheinungen sich melden und zeigen können: zum Beispiel, im «Der Ursprung des Kunstwerks» ist *Logos* der Phänomenologie nicht mehr der Urteil, im Unterschied von Seite 32 in «Sein und Zeit»: «Im konkreten Vollzug hat das Reden (Sehenlassen) den Charakter des Sprechens, der stimmlichen Verlautbarung in Worten. Der *logos* ist <...> stimmliche Verlautbarung, in der je etwas gesichtet ist». ⁹

Möglichkeit, die Heidegger für Filmverstehen als Gegenwärtigung bietet, grenze ich von Performativität der theatralischen Performance und Starrheit der Photographie ab. Heideggers hermeneutische Phänomenologie geht auf Bildung von Noema — der indexikal konnotativer Bezeichnung, in Interpretation der Interpretation, hier hiesse es — im Filmverstehen, ein, wo Gestaltung eines gezielt

⁷ *Casebier A.* Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation. Cambridge Studies in Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 27, 29.

⁸ *Ibid.* P. 26.

⁹ *Heidegger M.* Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 (17. (15.) Aufl.). S. 32–33.

montierten Filmes zwischen Leinwand und Zuschauer sich ereignet. Im hermeneutischen «Zwischen» entsteht der Kunstwerk bzw. seine Welt. Es geht nicht um leibliche, sondern um «sprachliche» Erscheinungen und Zeichenauslegung als Bildung der Räumlichkeit des Kunstwerks. Es wird wahrgenommen, weil die filmische Mittel als Welterschliessung funktionieren. In der Filmsprache wird der Schnitt offensichtlich als gezielte Mittel für Bildung einer Kunstsprache, die eine *als-ob* Wirklichkeit schaffen soll, verwendet. Für filmische Sprache heisst es: der Film besteht für Zuschauer als etwas sinnvoll besagendes Ganzes mit einheitlichem Sinn und nicht als Summe der Einzelbilder, die er dann zusätzlich als Informationsteile addieren muss, um den Film, vielleicht, erst nach dem Kinobesuch zu Hause oder beim Wein im Cafe, entstehen zu lassen. Man kann in Heideggers Begrifflichkeit sagen: der Film ist Zuschauers In-der-Welt-sein. Gerade aus seinem Weltbegriff und Begriff der Zuhandenheit her lässt sich Heidegger für Filmverstehen gebräuchlich machen. Falls die Montage als Kunstmittel benutzt wird spielt es dabei keine Rolle, ob der Kunstwerk von Filmkünstler selbst als eigene Sprache, Zeichensystem oder intellektuelle Montage aufgefasst wird. Montage hat im Film verschiedene Bedeutungen, sie macht aber immer die Rede der Filmsprache aus. Filmzeichen, als Index gedeutet, entspricht dem Heideggerschen Begriff des Zeichens aus «Sein und Zeit».

BEISPIELE AUS FILMTHEORIEN

Theoretischen Beilagen zu der Rolle von Montage in Film liefern viele Filmregisseure und -Theoretiker, die hauptsächlich zur Überwindung von Einstellung als Grundeinheit des Filmes und Behauptung des Films als Sprache verleiten. Das wogegen Hitchcock, Eisenstein und Vertov sich wenden ist der Aufbau des Filmes «Schräubchen für Schraubchen, Ziegelsteinchen für Ziegelsteinchen», wo die Einstellungen sich einanderklebend die Montage bilden. Ihr Vorschlag ist Bildung einer neuen (Film)sprache als Meta-Sprache für Filmwahrnehmung, in der der Film zu fassen wäre.

Montage mit japanischen Schriftzeichen vergleichend schreibt Eisenstein folgendes, dabei geht es ihm um «intellektuellen Film» — so einen Film, der einen höchstmöglichen Lakonismus der optischen Darstellung abstrakter Begriffe anstrebt: «Die Sache ist <...> (w)enn jedes Schriftzeichen für sich alleine genommen dem Gegenstand, dem Fakt, entspricht, dann erweist sich deren Verquickung als Pendant des *Begriffs*. Durch die Verbindung zweier “Darstellbarkeiten” wird die Aufzeichnung des Nicht-darstellbaren erreicht».¹⁰

¹⁰ Eisenstein S. M. Die Geburt des intellektuellen Films (1945) // Schriften 3 / hrsg. von H.-J. Schlegel. München: Carl Hanser Verlag, 1975. S. 175; dazu auch insbesondere “Dramaturgie der Film-Form” (1929) und “Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung”(1929).

Für Erlangung des «reinen», «meta-sprachlichen» Films und derer direkten, manipulierenden Verbindung mit Zuschauers Wahrnehmung war für Hitchcock die Rolle von Montage und ihres Endprodukts genauso wichtig wie für Eisenstein, die Möglichkeit mit der Filmcamera die Wahrnehmung des Filmzuschauers zu verändern und vorbestimmen. «From his (Eisensteins) formalistic approach Hitchcock attained a refined awareness of how cinematic effects can exercise great influence over reaction of an audience <...> (C)onviction that a filmmaker's subtle use of camera can grip the impulses and even purposive attitudes of almost anyone who observes the finished product».¹¹ Für ihm hat «Montage» aber einen anderen Sinn. Für Hitchcock bedeutet «pure Cinema» eine Erzählung ohne dabei direkt auf Gegenstände mit denen die Handlung geschieht einzugehen. Es sind die Emotionen, und nicht bestimmte politisch und moral geprägte Handlungen wie für Eisenstein, die für Hitchcock bei Filmwahrnehmung erstmals wichtig sind: «Hitchcocks claims that this revelation of the character's feelings requires an approach on the part of the director that is radically different from the usual procedure. Instead of recording a continuous succession of events that would be shortened and reunited in the cutting room, the director must have a prior conception of the response he wishes to achieve and how it can be evoked».¹²

Dziga Vertov sagt sein Programm ähnlich an. Die Vertovsche Programm eines «Nichtspielfilms» bedeutet den Verzicht auf Reproduktivität und deklariert die absolute Bewegungsfreiheit der Kamera, ihrer Perspektive und der Montage. Vertov, genau so wie später Godard, will alles tun, um die Wirklichkeit so zu beschreiben wie sie ist. In Vertovs Filmmanifest *Wir* (1922) steht, dass er keine Vermittler zwischen Kamera und Material, keine Synthese von Künsten braucht; der absolute Film ist rythmische Bewegung der geometrisch genau organisierten Formen im genau organisierten Raum; Phrase mit dem Bild alternierend, erreicht Vertov die Illusion einer ausserhalb der Bildfläche erzählter Handlung. Zeitgenossische Verwendung dieses Kunstgriffes, wo eine Kunstsprache erzeugt wird, um den Sinn des Gezeigten durch neue konnotative Indexe zu verändern, trifft man öfters in Musikvideo an, wo die in Bilder erzählte Geschichte und ihre Bindungen von Lyrik völlig losgelöst sind und der Bildwechsel einfach rein formal dem Musikrhythmus und nicht der Sprachlogik unterstellt ist. Die entstandene «off-screen» Narration verändert den Sinn von Wörtern — Extension bestimmt die Intension, wenn man will.

Der Film ist «eine eigene Sprache die auf unmittelbare Wiedergabe von konkreten, sichtbaren und, folglich, wahrhaftigen Fakten basiert». Die Montage und Schnitt spielen die zentrale Rolle, weil damit zu den Wesen der Dinge einzudrin-

¹¹ *Singer I. Three Philosophical Filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir.* Cambridge, MA: MIT Press, 2004. P. 9.

¹² *Ibid.* P. 11.

gen ist: «In das “l’interieur de l’image” einzudringen, bedeutet für Godard durch Schnitt und Montage das Wesen der dargestellten Dingen zu erfassen und so ihre Wahrheit durch ein analytisches Verfahren auf die Leinwand zu bringen. Dies bedeutet ein mediales Bild und Kombination des Gesehenen nach poetischen Regeln des scheinbedeutungssprache Zaum». ¹³

Zusammenfassend, Filmkünstler scheinen folgendes über Montage zu sagen:

Wenn der Film ein absichtlich mit kinematographischen Mitteln gemachtes Ganzes ist, ist der Film seinem Sinn nach keine Sammlung von Photographien die mit technischen Mitteln in Bewegung gesetzt sind. Mit technischen Mitteln werden aus Natur nicht verschieden gestaltete Informationsteile gefördert, wie Heidegger es verdächtigt hat, sondern Sinneinheiten. Montage schneidet erschlossene Zeitlichkeit räumlich zu dabei sich verschiedener technischen und poetischen Mitteln bedienend.

Der Film ist ein offener Kunstwerk, der je eigene «Gelenke» hat, die für Zuschauer als Auslegungsverweisungen funktionieren. Vorher wurde wie aus dem Mund der Theoretiker formaler Filmsprache gesagt: «Bildfeld sei nur ein einfaches “Zeichen”, das keinen realen Inhalt habe oder wenigstens keinen haben sollte, und dass sein Inhalt nur aus der Zusammenstellung beim Schnitt entstehe». In Heideggers Begriffen heisst es — der Schnitt lässt Films eigene Gerippe Räumlich als eine Welt erblicken. Dies ist aber nur auf dem Grund der Zuhandenheit der Mitteilung bzw. der «Sprachlichkeit» seiner Rede möglich: der Film muss etwas auch inhaltlich mitteilen, um noematisch, d.h. noemabildend, d.h., einheitlichen zeichenhaften Sinngerüst für den ganzen Film bildend, zu wirken.

Also es ist auch ganz legitim, um den ästhetischen Wert des Filmes zu bestimmen die Filmsprache und den Schnitt bedeutungstheoretisch zu prüfen — um die Struktur zu finden, die unsere Auslegung der gebrauchten filmsprachlichen Mitteln organisiert. Meine Vorerwartung war dabei die Aufgabe des Films darin zu erblicken, seine je eigene Rede für die Zuschauern zuhanden werden zu lassen. Der Schnitt ist der «technische Mittel» filmischer Rede — Artikulation der Verständlichkeit, der aber immer zu einer Filmsprache gehört, und wenn schon damit artikuliert wird, dann ein Film als Sinnganzes und je einem Seinsverständnis nach: zielgerichtetem Bewenden technischer und poetischer filmischen Mitteln. Der Schnitt funktioniert als Bindeglied nur dann, wenn Regisseur oder Zuschauer es als Verweisung wahrnimmt; es geht dabei Jenseits der Einstellung zur Mitteilung.

In zeitgenössischen filmbedeutungstheoretischen Bestimmungen der Filmsprache und Montage von Sprache aus geht Jenseits der Einstellung erstmals

¹³ *Kukuy I.* Verschiedenes über dasselbe — Vertov und Godard // Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov / hrsg. von N. Drubek-Meyer und J. Murasov. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000. S. 93.

die Filmsemiologie von Christian Metz — er wendet sein Blick der Montage zu, spricht aber dem Film die Ähnlichkeit mit linguistisch bestimmter Sprache ab. Damit spielt er den Ball dem Heidegger zu und sagt gerade den Grund aus, warum man mit Heideggers Bedeutungslehre mitteilender Sprache mit propositional denkender Rede den Film angehen sollte, wenn es dabei um Bestimmung des Films als Filmkunst und Sinn «synthese» geht. «Das Kino enthält nichts, was der doppelten Artikulation der Sprache entspricht», weil der Film keine atomare Einheiten besitzt die den semantischen und phonetischen Einheiten der Sprache entsprechen. «Das charakteristische des Kinos ist ja bekanntlich die Tatsache, dass es die Welt in eine Rede transformiert».¹⁴ Die Gliederung der filmischen Realität geschieht in Montage und nicht als eine nachfolgende Analyse der Gliederung des Films in «Realitätsblöcken» — Einstellungen.

Laut Peters — einem anderen Filmtheoretiker, der, da er dem Film die Sprache im üblichen Sinn abspricht, bedeutungstheoretisch den Ball in Heideggers Hände spielt, ist der filmische Sinn in seinem *Mitteilungs*charakter enthalten. Den schreibt er aber so einer Filmsprache zu die als Filmkunst gestaltet ist (mit Vergleich zu «Wortsprache» und «Dichtkunst») und wo die Kunstsprache sich noch zusätzlich «nichtsprachlicher» Mittel: «Rythmus, dramaturgischer Bau, Symbolik u.a.» bedient. Dabei meint Peters mit «Mitteilung» eine Zusammensetzung, die für sich schon eine Abstraktion ausdrückt: «“Konzept” — “eine vom Denken abgeleitete Abstraktion”», oder «“Perzept” — “eine von der Wahrnehmung abgeleitete Abstraktion”». Da weder das Bild, noch das Wort ein Duplikat des Abgebildeten ist, sondern eine Abstraktion — «ein Zeichen, in dem das Abgebildete verstanden wird», können «Wörter und Bilder Konzepte, beziehungsweise, Perzepte einer Sache geben» und «darin Gedanken, Gefühle oder Wünsche zum Ausdruck bringen, <...> darin Mitteilungen geben».¹⁵

*HERMENEUTISCHE FILMPHÄNOMENOLOGIE HEIDEGGERS:
KUNSTWERK VON ERZEUGER HER*

Folglich, es liesse in Heideggers Begriffen dem Filmverstehen gerecht werden, wenn man die Filmsprache als so eine Kunstsprache begreifen würde, die angewandte Montage als formale Bewandnis hat, der die filmische Rede und Inhalt von Mitteilung unterstellt ist. Film ist das als Sprache vernommener und mit intellektueller Montage geschaffener «reiner Film», ihre kleinste Einheit ist konnotativer Index.

¹⁴ Metz Ch. Probleme der Denotation in Spielfilm // Texte zur Theorie des Films / hrsg. von F.-J. Albersmeier. Stuttgart: Reclam, 1998 (1979). S. 328.

¹⁵ Peters J.M. Die Struktur der Filmsprache // Texte zur Theorie des Films / hrsg. von F.-J. Albersmeier. Stuttgart: Reclam, 1998 (1979). S. 373.

Hermeneutisch-phänomenologisch vom Verstehen aus betrachtet ist Film eine Sprache des Ausdrucks, die nach bestimmten Regeln räumlicher Gestaltung so gebraucht wird, dass ein Umgehen und mitteilendes Dasein entsteht, ein Umgehen, wo es weltbildend um das Seinkönnen dieses Daseins geht. Sein kann filmisches Dasein als Artikulation der Welt dem menschlichen Verständnis und Intentionalität nach. Es gibt keine nichtsprachliche Mittel. Es geht dabei nicht um Synthesis dem Begriff nach, sondern um Weltbildung in Mitteilung — man kann mit technischen Mittel keine Kunstwerk erzeugen. Es ist ja klar, dass uns «beschrieben» wird, dass der Zug am Bahnhof ankommt, aber das ist längst nicht alles, was diese Filmsequenz uns mitteilt. Filmsprache wird zu Kunstsprache falls sie sein eigenes Gerüst vernehmen lässt und nicht weil wegen poetisch freiem Gebrauch der Fertigsprache. Wenn es bei Gestaltung des Kunstwerks um Begriffssynthese oder Assoziationenflug ginge ohne jede Rolle der intellektuellen oder methodischen Bindung ihrer zuzusprechen, wäre ihre Welt nichts weiter als die Summe der Einstellungen und Beschreibungen ohne innerliche konnotative Bildungen, und es wäre gar nicht möglich Emotionen und Gefühle mitzuteilen und Räumlichkeit des Werkes zu erschaffen.

In bedeutungstheoretischen Begriffen Heideggers heisst dann Filmverstehen ganz im Einklang mit Aussagen seitens Filmtheoretiker intellektueller Montage als der Kunstsprache:

der Kunstwerk bzw. der Film muss so einen symbolischen Zeichengerüst für Sinngebilde (filmische Gegenstände) darstellen, der für Indexikalität d.h. Verwendungsrelativität der Bedeutungen sorgen könnte;

Bedeutungen im Kunstwerk müssen stereotypisch genug sein, damit der Zuschauer seine Welt und sich selbst als Teilnehmer darin erblicken könnte. Zum Beispiel, Heideggers Bauernschuhe lassen sich in van Goghs Stiefeln erblicken.

ABSCHLUSS

Der Film öffnet die Wirklichkeit so wie sie wahrgenommen wird. Der Film wendet solche technische und ästhetische Mitteln an, dass mit dem Film ein «Dasein» erschlossen wird. Dies heisst: der Artikulation wird Räumlichkeit verliehen. Eigentlich, stellt der Film die Wirklichkeit in seinen indexikalen Bindungen da. Dies bedeutet aber Zuhandenheit der (Film)Sprache, die mit Rede experimentieren lässt und gleichzeitig die gemeinsame Referenzwelt nicht zu verlieren. Seitens Heidegger aus «Sein und Zeit» gibt es zwei Antworten, wie die Filmrede in intellektueller Montage gleich selbstreflexiv und sprachlich zuhänden sein könnte:

1) Filmsprache ist eine von vielen verschiedenen Arten des strukturgleichen rationalen «Werkzeug» gebrauchts, wo bestimmte Praktiken, Dinge und Ereignisse mit Hilfe von bestimmten (bzw. filmischen) Mitteln so dargestellt wer-

den, dass sie als Weisungszeichen einer zusammenhängenden Ausgelegtheit in ihren Sinnzusammenhängen vernehmbar werden ohne dabei die Filmsprache zu hypostasieren. Ich würde die eine Volksthese (für Zeichentheorie eines Sprachgebrauchs) nennen.

Der ideelle Zuschauer ist die stereotypische Bedeutungen «tragende» Masse, es heisst dann: ich kann den Film sinngemäss vernehmen, weil ich meinen Alltag mehr oder weniger erfolgreich artikuliere;

oder:

2) man kann die Filmsprache so gut beherrschen bzw. den Sprachgebrauch eines bestimmten Filmregisseurs so gut kennen, dass die Bedeutungen ihrer Zeichen als in Gelenken einbegriffener Vorgriff ihrer Artikulationsmöglichkeiten im Sinne des entsprechenden Seinsverständnis schon vorher bewusst sind und den Sinn des Ganzen artikuliert erschliessen lassen. Dies betitele ich als die Expertenthese (des semantischen Eksternalismus bei gesellschaftlichen Arbeitsteilung), wo Kenntnis der Filmsprache als im Verstehen beinhaltetes Seinsverständnis gilt. Im Extremfall — wo die Sprache absichtlich als Sprache vernommen würde, wäre dann jede Wahrnehmung von etwas gleich eine Beschreibung. Dabei wäre der Experte, der Filmkritiker, der ideelle Zuschauer.

Zusammenfassend:

Mit Heidegger würde Filmphänomenologie das Filmverstehen soweit verfolgen können, inwiefern es noematisch ist. In Filmkunst sorgt Montage für Bildung des einheitlichen Sinngerüsts. Montage wird in Filmtheorien verschieden begriffen, bei den Filmkünstlern aber grossteils als Mittel, die die Filmsprache zur Kunstsprache macht. Das heisst, zur so eine Sprache die nicht abstrakten linguistisch-formalen Regeln nach ihr Verstehen — und, folglich, auch Verstehen des Kunstwerks — bestimmt, sondern sich in Kunstwerk zeigend dieses Kunstwerk erst zwischen Leinwand und Vernehmer gestaltet. Das Kunstwerk baut sich als Verweisungsganzes konnotativer Indexe auf, der Film versucht es dem Zuschauer *ausdrücklich* vorwegzunehmen.

Der Autorenfilm ist als neuerfundene oder noch sich ergebene Kunstsprache auf so eine Weise aufgebaut, um das Verstehen zu bestimmen und zu verändern. Der Film hat eine noematische Sprache des Hervorbringens, wo sein eigenes Ziel mit Kunstgriffen mitgeteilt wird.

AUTHOR

GEDINA LINDA — M.Phil, graduated from the University of Latvia, Ph.D Student, Cesis, Latvia.

ГЕДИНА Линда — магистр философии Латвийского Университета, аспирантка (Ph.D Student), Цесис, Латвия.

E-MAIL: lindadasein@yahoo.com