

**Hans J. Wulff**

## **Accoladen: Die Montage der Listen und seriellen Reihungen [\*]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Montage/AV* 20,1, 2011, S. 45-60.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-171>.

Als Christian Metz im Rahmen seiner «Großen Syntagmatik» (1972, 172ff) auf die nicht zeitgebundenen, nicht kausal motivierten, nicht-szenischen, achronologischen Sequenztypen zu sprechen kam, wies er explizit auf einen Typus von Montagesequenzen hin, der unauffällig ist, oft nur als Zwischenstück zwischen Szenen eingesetzt oder im Rahmen von Filmanfängen, manchmal auch als stimmungsvolles Entr'acte gesetzt wird. Gleichwohl ist die semiotische Form derartiger Bildfolgen höchst interessant, impliziert sie doch andere Beziehungen zwischen den Einstellungen als diejenigen, die bei szenisch motivierter Montage dominieren.

Achronologische Syntagmen können nach Metz' damaligem Vorschlag in zwei Formen auftreten:

- (1) als *parallele Syntagmen*, die solche begrifflichen Oppositionen wie die von «arm und reich», «Krieg und Frieden», «gestern und heute» als abstraktes Prinzip, nicht als Erzählung entfalten, und
- (2) als *Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung* (frz.: *syntagme en accolade* = «Syntagma der Umarmung», engl.: *bracket sequence*), worunter er eine Anhäufung von Bildern versteht, die in ihrer Gesamtheit eine Situation (zum Beispiel eine vielfach ausgeübte Handlung) oder eine Idee (wie Landleben oder Alltag im Kloster) bezeichnen. Metz gibt die folgende Definition: «Eine Serie kurzer Szenen, die solche Ereignisse darstellen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden und die ganz bewusst nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gebracht werden, um gerade dadurch ihre Zusammengehörigkeit innerhalb einer *Kategorie von Tatsachen* zu betonen» (1972, 173f).

### **1. Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung**

Im Unterschied zu Letzteren basieren Erstere immer auf einer – mehr oder weniger komplexen – Alternation zweier Bildreihen, dem Paarigkeitsprinzip der Begriffe, die es darzustellen gilt, korrespondierend. Parallele Syntagmen illustrieren und etablieren eine

symbolische Relation zwischen den Motiven der einzelnen Einstellungen, die sich zu einem Begriffsgegensatz verdichten. Gerade darum ist die *Wiederholung* eine notwendige Technik, die eine Abstraktion erzwingt – will der Zuschauer den Zusammenhang der Bildfolge nicht verlieren oder dem Eindruck ihrer Beziehungslosigkeit ausgesetzt sein. Die Bildfolge kann als Alternation erkannt werden (ABAB...), weil sie sich abstraktiv als Instantiation einer begrifflichen Opposition erweist (und *vice versa*: aus der Verwandtschaft der Bilder der Alternation erschließt sich ihre Zugehörigkeit zu begrifflichen Kategorien).

Parallele Syntagmen stehen aufgrund ihrer implizit immer anwesenden Begrifflichkeit auf einem hohen textuellen Niveau, gehören der diskursiven Struktur des Textes an. Komplizierter ist der textuelle Ort der Syntagmen der zusammenfassenden Klammerung – sie sind viel stärker in den Gang der Erzählung eingebunden, realisieren große textsyntaktische Funktionen wie Transition, Imagination und Ähnliches, sind gelegentlich sogar Entfaltungen elementarer narrativer Funktionen. Schon eine Sequenz aus *THE SCARLET EMPRESS* (Josef von Sternberg, USA 1934), die Metz seinerzeit als Beispiel für ein derartiges «Syntagma der zusammenfassenden Klammerung» nannte, koordiniert die Sequenz mit der Vorstellungswelt einer der Figuren: Die Passage zeigt «das schreckliche und faszinierende Bild [...], das sich die zukünftige Herrscherin, damals noch ein kleines Mädchen, über das zaristische Rußland macht (die an riesige Glockenschwengel gebundenen Gefangenen, der Henker mit seinem Beil etc.)» (1972, 174). Metz bezeichnet derartige Bildfolgen als «eine Serie kurzer Szenen, die solche Ereignisse darstellen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden und die ganz bewusst nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gebracht werden» (1972, 173). Er kontextualisiert das Beispiel also nicht weiter im Rahmen der globalen Textstruktur.

Sicherlich finden sich unter den Klammer-Syntagmen Beispiele, deren Bezug zum Begrifflichen ähnlich fundiert ist wie bei den parallelen Syntagmen. Wenn also eine nicht-alternierende Serie kurzer exemplarischer Szenen dargeboten wird, die ohne Zeitbezug eine Kategorie von Tatsachen – im Sinne eines *Themas* respektive eines rhetorischen *Topos* – wie «moderne Liebe» [1] illustrieren oder illuminieren, ist auch hier eine Abstraktion nötig, soll die Bildfolge sinnvoll in den Gang der Erzählung eingliedert werden. Auch hier stehen die einzelnen Einstellungen in räumlicher und zeitlicher Koexistenz, ohne durch Kausalität, Zeitlichkeit oder andere konsekutive Verbindungen zusammengeschlossen zu sein. «Keine der Einzelevokationen wird [im Rahmen der Sequenz] in der ganzen syntagmatischen Breite behandelt, auf die sie Anspruch hätte», schreibt Metz (1972, 174), weil sie nur als Glied im Kontext der Einstellungsfolge funktionieren muss, was den signifikativen Reichtum der Bilder radikal einschränkt. Element und Syntagma stehen so in einem abstraktiven Verhältnis. Darum auch rückt die ästhetische Qualität der Bilder in einer solchen Sequenz so wenig ins Zentrum der Aufmerksamkeit – sie wird unter der Last des Aufgehens in einem abstrakteren Konzept gelöscht, spielt allerdings in der Montage der Einzelbilder eine eigene Rolle.

## 2. Typologie

Es lassen sich recht schnell drei Grundtypen der Klammersyntagmen ausmachen: *Exposition*, *Summary/Serie* (Montage-/Hollywood-Sequenz) und *Liste*. Im Einzelnen wird sich schnell zeigen, dass vom Material her die Einkreisung dessen, was man tatsächlich als «Klammer-Sequenz» ansehen kann, ausgesprochen schwierig ist.

### 2.1 Expositorische Funktionen

Auffallend häufig finden sich Klammersyntagmen am Anfang von Filmen. Hier dienen sie dazu, einen allgemeinen Eindruck zu geben, in welchem Zustand sich die erzählte Welt befindet. Wenn also in Géza von Radványis *VALAHOL EURÓPÁBAN* (IRGENDWO IN EUROPA, Ungarn 1947) eine Serie von Bildern auf zerstörte Städte, Bombardierungen und Trauer die Erzählung eröffnet – er handelt von einer Gruppe von verlassenen Kindern, die bei einem ehemaligen Konzertpianisten Unterschlupf finden –, so skizzie-

ren die Bilder die Welt der Handlung in aller Kürze, Material verwendend, das der Zuschauer aus Wochenschauen kennt und das die Geschichte an seine unmittelbare Erfahrungswelt ankoppelt. In einem ähnlichen Verfahren eröffnet auch *DODGE CITY* (HERR DES WILDEN WESTENS, Michael Curtiz, USA 1939) die Erzählung: Ein Straßenschild wird durch eine Schriftüberblendung als «Dodge City» identifiziert; weitere Schriften informieren darüber, dass die Stadt durch den Rinderhandel reich geworden ist, dass aber das einzige Gesetz das des Stärkeren sei, stärker an Geld oder an Gewalttätigkeit. Es folgt eine Serie von Aufnahmen von Straßenkämpfen, Duellen, Spieltischen, Szenen der Lynchjustiz und vom Büro des Sheriffs. Das Bild der Straßenkämpfe wird wiederholt, kann als Indikator von Frequentativität gedeutet werden (Colin 1995, 65). Erst die Schrift vereindeutigt den Ort der Handlung; die Bilder allein beschreiben «eine Stadt ohne Gesetz», keinen spezifischen Ort, der mit definitivem Artikel benannt werden könnte (ibid., 65). Es geht um Typisches, nicht um Besonderes.

Ebenfalls zu Beginn des Films wird manchmal mit der *Nomination des Tiefenthemas* der Story gearbeitet. Oliver Stones *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994) etwa beginnt mit einer Folge von Szenen aus spektakulären Gerichtsfällen der jüngsten Zeit (das Verfahren wird im Abspann nochmals aufgenommen), die folgende Erzählung in eine Reihe von Tatsachen der US-amerikanischen Kriminalität einreihend. Dass Stone damit gleichzeitig auf die moralische und kriminologische Einordnung seiner Geschichte verweist, sei am Rande vermerkt.

### 2.2 Summary und Reihung

Eng verwandt den expositorischen Verwendungen sind zwei andere Typen. Der eine sei hier *Reihung* genannt. Darunter fallen Einstellungsfolgen, die gleiche Handlungen vieler Akteure bezeichnen. Derartige Sequenzen stehen im Kontext der Erzählung, akzentuieren einen gewissen Punkt der Entwicklung. Die Reihung intensiviert und dramatisiert das Geschehen und zeigt zugleich, dass es nicht um Einzelaktionen geht, sondern um Mengen gleichartiger Aktionen. Wenn also in Howard Hawks' *RED RIVER* (USA 1948) das Aufbruchsignal zum ersten großen Rindertreck (auf dem bis heute bekannten *Chisholm Trail*) von Laredo in Texas nach Abilene in Missouri ertönt, folgt eine schnelle Sequenz der Männer im

Sattel, die mit einem Schrei ihre Hüte in die Höhe reißen, um die Herde in Bewegung zu setzen, zugleich aber auch ihre Begeisterung ausdrücken, den Treck anzutreten. Die zweiteilige Sequenz wurde mit einem langsamen Schwenk über die endlos scheinende Rinderherde eröffnet, die ruhig in der Morgendämmerung auf der Weide steht; erst als Dunson (John Wayne) seinem Pflegesohn Matt (Montgomery Clift) sagt: «Take 'em to Missouri, Matt!», erfolgt der Umschnitt. Es ist der rabiate Wechsel des Bildthemas, der Kameradistanz und des Tempos der Montage gleichermaßen, der sich als Euphorie der Männer und Energie des Geschehens auch dem Zuschauer mitteilt. Eine Abfolgeordnung haben die Aufnahmen nicht, es ist pure Gleichzeitigkeit, die den Moment als entscheidenden Übergang zur eigentlichen Handlung akzentuiert.

Bekannter ist die *Summary-Sequenz*. Sie gehört zu den genuin filmischen Verfahren des Formenbaus und fasst längere Prozesse in einer deskriptiven Folge von Einzelbildern (oder von Bildern einzelner, zeitlich aufeinander folgender Vorgänge) zusammen [2]. *Summaries* spielen mit einem internen Widerspruch, die Zeitbehandlung betreffend: Sie sind auf jeden Fall diskontinuierlich – hier wird Handlungs-geschehen *komprimiert*, in einer Art von «sequentieller Raffung» beschleunigt, rhythmisiert und resümiert. Zwei semant syntaktische Funktionen treten nebeneinander: Zum einen gehören derartige Sequenzen zu den Verfahren der *Kontinuierisierung* der Erzählung und des Überdeckens von Ellipsen; und zum zweiten werden sie genutzt, um das Erzählte zu foliieren, Übergangsphasen zwischen narrativ wichtigen Episoden nicht nur zu *raffen*, sondern auch zu *essentialisieren*. Musikalische Untermalung dient fast immer als Indikator für Zusammengehörigkeit, sogar von Kontinuität. Wenn also in *THE BRIDE CAME C.O.D.* (DIE BRAUT KAM PER NACHNAHME, William Keighley, USA 1941) die Nachricht öffentlich bekannt wird, die Braut sei per Flugzeug entführt worden, zeigt eine nur 20sekündige Sequenz in nicht-chronologischer Folge Zeitungsverkäufer, Radios, Zuhörer; eine Radiostimme hält die rasend schnelle Sequenz zusammen (0:30:15-0:30:35). Sie realisiert nur eine einzige narrativ wichtige Information («Das Geschehen wird öffentlich!») – die Akteure sind austauschbar und anonym, selbst die Aktionen sind nicht wichtig, sie müssen nur die abstrakte Botschaft «Ausbreitung einer Nachricht» (in gedruckter und gesendeter Form) illustrieren.

Eine Zwischenform zum Typus der *Liste* ist die deskriptive *Sequenz einzelner vergleichbarer* Aktionen. Wenn also in *FUNNY BONES* (Peter Chelsom, GB 1995) die Kleinkünstler, die möglicherweise in der Comedy-Show des Helden auftreten werden, nacheinander mit signifikanten Ausschnitten aus ihren Probevorträgen zu sehen sind, gelegentlich unterbrochen von Aufnahmen der zunehmend resignierten Manager der Show, so versammelt die kleine Sequenz einen Querschnitt der englischen Kleinkunstszene. Keine der Aufnahmen hat Eigenwert, keine der Figuren – mit Ausnahme der Chefs – spielt in der Geschichte eine Rolle. Eine ganz ähnliche Sequenz findet sich in Alan Parkers *THE COMMITMENTS* (GB 1991), in der sich eine ganze Reihe obskurer Gestalten als Anwärter für eine Soulband vorstellen, die gegründet werden soll.

Für alle bisher genannten Formen von *Summary* und Reihung gilt ein Prinzip der Ökonomie, das Reisz und Millar (1988, 79) ganz schlicht resümieren: «Das Ziel einer modernen Montage-Sequenz ist, eine Reihe von Fakten zu vermitteln, die erst zusammen etwas aussagen, [darum] wird das Nebeneinander bestimmter einzelner Einstellungen unwichtig – sogar irreführend – und ist deshalb weitgehend aus der Mode gekommen. Man benutzt stattdessen Blenden.» Ob die Bilder per Schnitt oder per Blende aneinandergereiht sind, spielt für ihre Verschiedenartigkeit keine entscheidende Rolle – immer müssen sie in der Rezeption auf jenen abstrakteren Gehalt hin kondensiert werden, der für die Erzählung von Bedeutung ist. Reisz/Millar (ibid.) geben ein Beispiel aus Carol Reeds *THE THIRD MAN* (DER DRITTE MANN, GB 1949): Als gegen Ende des zweiten Drittels der Polizist Calloway (Trevor Howard) den Schriftsteller Martins (Joseph Cotten) von den Verbrechen Harry Limes' (Orson Welles) überzeugen will, legt er ihm eine Kette von Beweisen vor, um die Anschuldigung zu untermauern. Nun muss einerseits deutlich werden, dass es viele Beweise gibt; andererseits sind sie aber im Einzelnen «dramatisch völlig uninteressant». Das Mittel der Montage-Sequenz ist ein Ausweg aus dem Dilemma – sie ist sehr schnell, sehr kurz, informationell sehr dicht, gestattet es also, das «Tempo der Handlung nur einen kurzen Moment» zu verlangsamen.

Einen etwas anderen Status haben Traumsequenzen, die manchmal als assoziative Bilderflut sehr heterogene Elemente zusammenfassen. Nur die Sequenz ist narrativ gebunden, die einzelnen Einstellungen

der Traumepisode dagegen sind frei, kombinieren sich mit den anderen Bildern der Sequenz zu manchmal sehr komplexen Bedeutungsstrukturen. Ein Beispiel entstammt Ruben Mamoulians *APPLAUSE* (USA 1929), in dem eine junge Frau im Traum die Geschehnisse des konfus verlaufenen Vortages rekapituliert, an dem sie vom Kloster ins Varieté gelangt war; Bilder singender, betender, beste Wünsche aussprechender Nonnen wechseln mit Aufnahmen von Clowns, Billighotels, den Publika der Billigtheater – und der liebenden Mutter, einer Schauspielerin, die ihre Tochter vom Kloster auf die Bühne holen will. Hier sind es keine thematischen Abstraktionen, sondern die Rückbindungen der Traumhalte an die Erlebnisse der Träumenden; die Wirrnis der Bildanschlüsse, die Beliebigkeit der Bilder repräsentieren den Geisteszustand des Mädchens, keine abstrakt-begriffliche Kategorie. Wie fast alle Traumsequenzen bietet das Beispiel vielleicht Material für eine Analyse der träumenden Persönlichkeit; aber es handelt sich nicht um eine «Kategorie von Tatsachen», die es zu erschließen gilt.

### 2.3 Liste

Fast als eine Reinform der Klammersequenz wirkt die hier sogenannte *Liste*.

Der *Katalog* [als übergreifende Bezeichnung einer oder mehrerer Listen] ist die tendenziell vollständige Anordnung aller Lexeme eines gegebenen Paradigmas im Syntagma schlichter Reihung und damit wohl die einfachste Textur überhaupt. Als Liste von Begriffen, die einen gegebenen Oberbegriff nach einer vorgegebenen Ordnung vollständig explizieren, ist die einzige semantische Leistung des Katalogs das Denotat, die Aufzählung aller Elemente einer Klasse. (Baßler 1996, 134)

Natürlich ist hier von einer Idealform von Katalog und Liste die Rede – in der Praxis können nur «Fälle von» aufgelistet werden (nur in formalen Systemen können Listen vollständig sein). Listen sind *Kasus-tiken* und werden gerade dadurch der Verständigung zugänglich, erschließen und konstituieren Wirkliches (Henningsen 1982).

Eine Liste ist eine sehr einfache Ordnungsform, versammelt Elemente unter einer formalen oder thematischen Kategorie, wobei die Subordination der Elemente unter das Thema die primäre Anforderung an die Wohlgeformtheit der Liste ist. Möglicherweise kann mit den Listen Weiteres erschlossen oder abge-

leitet werden; doch dies ist eine Leistung der Liste, nicht mehr der Elemente. Wenn also in einem Film über die späten 1960er die Abwehr der «Gammler und Hippies» durch eine Mehrzahl der Erwachsenen mit einer Liste von meist älteren Bürgern illustriert wird, die nacheinander statementartig ihre Meinung kundtun, manche sogar mit «Arbeitslager» drohend, dann kann die kurze Folge von Gesichtern generalisiert werden zu «Das Kleinbürgertum», und auch die Assoziation, diese generalisierten Bürger mit den repressiven Methoden der Nazis zusammenzubringen (als Residuum der «Gestrigen») liegt nahe. Beides reiht sich in eine Interpretation der Jugendbewegung als Gegenwehr gegen Faschismus-Reste in den Haltungen eines Großteils der Gesellschaft der Spät-1960er ein. Die unscheinbare Bildfolge wird so zu einem Argument in einem historisch-politischen Diskurs – weil sie *als argumentative Einheit* in der Struktur des Dokumentarfilms eingesetzt ist.

Werden die Beteiligten an einem Geschehen in Form einer Liste vorgestellt, wechselt der semiotische Modus vollständig. Listen sind Kataloge, weder auf Entwicklung noch auf Konflikt ausgerichtet, vor allem an der Individualität der Elemente desinteressiert. Allerdings kann ihre Individualität nicht ganz gelöscht werden. In Leni Riefenstahls Reichstagsfilm *TRIUMPH DES WILLENS* (D 1935) findet sich eine berühmte Sequenz, in der sich einzelne Männer des SA-Arbeitsdienstes vorstellen: «Kamerad, woher stammst du? / Aus Friesland! / Und du, Kamerad? / Aus Bayern! / Und du? / Vom Kaiserstuhl! / Aus Pommern! / Und aus Königsberg! / Aus Schlesien! / ...van de Waterkant! / Vom Schwarzwald! / Aus Dresden / Von der Donau! / Vom Rhein! / Und von der Saar! / [Bild auf Hitler, im Chor:] Ein Volk, ein Führer, ein Reich! Deutschland!». Zwar sind die Sprechenden in Großaufnahmen exponiert, doch stehen sie nicht als Individuen, sondern als Vertreter der Volksmasse. Die Verschiedenheit ihrer Herkunftsorte repräsentiert die die Landsmannschaften übergreifende Allgemeinheit der nationalen Bewegung, die Gleichheit der Verschiedenen. Es ist nicht das Individuelle der Sprecher, das interessiert, sondern ihre Rolle als austauschbare Repräsentanten. Die ideologische Botschaft, dass sich aus Einzelnen ein Kollektiv formt, bleibt erhalten – perfiderweise dadurch, dass ihre Verschiedenheit hervorgehoben ist.

Eine besonders wichtige Rolle spielt die Listen-Montage im Rockumentary. Erinnerung sei an Don A.

Pennebakers MONTEREY POP (USA 1968), insbesondere an den Auftritt Ravi Shankars, der am Ende mit einer minutenlangen Montage atmosphärischer Bilder des Festivals von Zuschauern/Zuhörern begleitet ist, manche in ekstatischer Hingabe, andere in meditativer Versunkenheit. Erst danach schneidet Pennebaker auf die Musiker um, geht in die Form einer normalen Konzertaufzeichnung über. Die *reaction shots*, die hier in langer Folge aneinandergereiht sind, beziehen sich auf die Musik (ob die Reaktionen tatsächlich aus diesem Moment oder aus anderen Phasen des Stücks oder des Festivals stammen, ist vom Material her nicht entscheidbar). Die Aufnahmen zeigen Individuen, aber sie anonymisieren sie zugleich [3]. Durch die Musik stehen sie in chronologischer Reihung; doch dies ist eine nur schwache Zeitklammer, die die Bilder umgreifen könnte. Ein extremes Beispiel ist Ingmar Bergmans Adaption TROLLFLÖJTEN (SCHWEDEN 1975) VON MOZARTS OPER *Die Zauberflöte*: Die Ouvertüre ist aus Bildern eines hochartifizial für die Szene zusammengestellten Publikums komponiert, das alle Rassen und Hautfarben repräsentiert; sie endet mit der Aufnahme eines kleinen Mädchens, das – wie alle anderen auch – konzentriert und verzückt der Musik lauscht. Mehreres kommt zusammen: Der Zuschauer muss die Vielfalt der Akteure als Repräsentation von «alle Menschen» identifizieren; er muss die Gleichartigkeit ihrer Reaktionen als Antwort auf die Musik verstehen und zu dem Schluss generalisieren, dass diese Musik keine nationalen, ethnischen oder rassischen Grenzen kennt. Aus der Liste der Aufnahmen wird eine moralische und ideologische Quintessenz lesbar, die zugleich eine Rezeptionsanweisung für den ganzen Film generiert.

### 3. Bestimmungselemente

Wie schwankend der Boden ist, wenn man die genannten Typen achronologischer Montage voneinander unterscheiden will, mag schon durch Metz' eigenen Umgang mit dem Problem angedeutet sein. Noch in dem Aufsatz «La grande syntagmatique du film narratif», der 1966 – also zwei Jahre vor den «Problemen der Denotation» – erschien, unterschied er das *frequentative Syntagma* und das *deskriptive Syntagma*.

Ersteres stelle Dinge in einer Reihe zusammen, die man in der Realität nie in ihrer Gesamtheit erfassen könnte; Metz spricht von «zyklisch wiederholten

Bildern» (*accolades*, Klammern), die dazu benutzt werden. Zu ihnen rechnen Folgen von kurzen Kriegsszenen, aber auch Bilder, die blitzlichtartige Einblicke in psychische Prozesse gestatten (1966, 121f). Die Elemente eines deskriptiven Syntagmas hängen dagegen nicht durch zeitliche, sondern durch räumliche Nähe zusammen (wie Aufnahmen einer Schafherde, des Hundes und des Hirten; vgl. 1966, 122). Schon die Beispiele oben zeigen deutlich, dass die Differenzierung viel zu kurz greift und die einzelnen Typen zudem mit ganz unterschiedlichen Bestimmungselementen voneinander unterschieden werden.

In der 1968er Revision des 1966er Modells steht dann das Klammer-Syntagma neben der Parallelmontage. Als übergeordnetes Bestimmungselement ist im porphyrianischen Baum der syntagmatischen Typen (der «großen Syntagmatik») einzig die *Abwesenheit chronologischer Beziehungen* zwischen den Einstellungen genannt. Colin präzisiert die Definition, wenn er die *Abwesenheit narrativer Struktur* (darin ist das Klammersyntagma ebenso wie das parallele Syntagma gefasst) sowie *Linearität* (die dem parallelen Syntagma nicht zukommt) ergänzt (Colin 1995, 59). In einem anderen Versuch, die semantischen Merkmale der Metz'schen Sequenztypen zu systematisieren, ordnet er den Klammersyntagmen das Merkmal *Diegetizität* sowie die *Abwesenheit von Spezifik* zu (1995, 73), was einigermaßen unverständlich ist – das parallele Syntagma soll dabei nicht-diegetisch sein, hinsichtlich der Spezifik der Dinge, die es zeigt, ist nichts gesagt (klarere Darstellung in Buckland 2000, 117f). Der Hinweis Colins ist aber insofern wichtig, als die Klammer-Syntagmen Individuelles zeigen, das zwar im Kontext der jeweiligen Sequenz nicht interessiert, aber als eine Art «semantischer Überschuss» durchaus erhalten bleibt.

Als eigentliche definatorische Qualität wird in der Beschreibung dann aber das *Exemplarische* («eine Serie kurzer Szenen, die als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden»), Metz 1972, 173) ausgewiesen, das die einzelnen Bilder der Sequenz als Exempla einer *thematischen Kategorie* auffasst, als Bilder, die einem thematischen *Paradigma* zugehören (ähnlich Möller 1986, 232f). Die Elemente treten in rekurrerender Reihung auf, bilden so eine *Liste* der Exemplare einer Kategorie, die selbst nicht explizit, sondern ausschließlich durch die Exemplare vertreten ist, die sie realisieren;

Möller spricht von *paradigmatischer bzw. topikaler Rekurrenz*, die die Kette charakterisiere.

Ein entscheidendes Problem derartiger Sequenzen ist, dass die Frage ungeklärt bleibt, wie Exemplare ihr Paradigma signifizieren können. Natürlich ist die Gleichheit der exemplarischen Beziehung eine Tatsache, die in der Rezeption zur Unifizierung der Sequenz als Kette von Exempla des gleichen Paradigmas genutzt werden kann. Aber dann fußt das Vorschreiten von den Bildern zu der klammernden thematischen Kategorie auf einem Schluss, der sehr unsicher ist. Fledelius (1978, 41) schlug vor, solche Klammer-Sequenzen, denen gleiche Bilder voran- und hintangestellt sind, die also rein oberflächlich eine Art von Rahmung der Bildfolge vornehmen, von den nicht-gerahmten Reihen zu unterscheiden; doch da eine derartige Technik bei allen Sequenztypen auftreten kann, ist sie nicht charakteristisch für die Klammer-Sequenz und kann höchstens eine stilistische Variante beschreiben (ähnlich Möller 1986, 235). Und vor allem: die klammernden Bilder geben nicht notwendig einen Hinweis auf die thematischen Fundamente des Paradigmas, das die folgenden Aufnahmen exemplifizieren [4].

Der genannte Schluss erweist sich schnell als Fall der *Komparation*: «Der Vergleich der verschiedenen Bilder führt zu ihrer Gleichsetzung auf einem abstrakteren semantischen Niveau, wodurch sie auch <unifiziert>, als Elemente eines Ganzen aufgefaßt werden können» (Möller 1986, 238). Es hat mit der Einwirkung der Reihe auf das einzelne Element zu tun, dass es in der Vielheit seiner semantischen Möglichkeiten eingeschränkt wird. Die Aufnahme eines säenden Bauern auf dem Felde kann in einer Reihe von Genrebildern des ländlichen Lebens stehen; es kann in einer Parallelmontage die «Feldarbeit vor der Maschinisierung» zum Ausdruck bringen; es kann in eine Reihe mit anderen Bildern des Bauern rücken, die ihn alle bei den Arbeiten eines Sommers zeigen; es kann (in einer progressiven Reihe) von Bildern gefolgt sein, auf denen immer mehr Säende auf immer größeren Ackerflächen erscheinen (um den wirtschaftlichen Erfolg des Bauern unter Beweis zu stellen; vielleicht ist er dann in den späteren Bildern gar nicht mehr unter den Säenden). Das gleiche Bild kann also unterschiedlichste Themen exemplifizieren und illustrieren. Es bedarf der benachbarten Einheiten, die zur Einschränkung der Bedeutungsvielfalten führen, die das einzelne Element immer hat – weil der Zuschauer vor der Aufgabe

steht, aus der Folge der Einstellungen die thematische Kategorie zu gewinnen, die als Klammer die Bildfolge umgreift. Klammer-Syntagmen stellen dem Zuschauer eine (meist einfache) Aufgabe, die es im Verfahren der Komparation und Abstraktion zu lösen gilt.

Metz (1972, 181, Anm. 39) gibt einen verdeckten Hinweis, der es gestattet, in die Formen der Klammer-Sequenz eine Differenzierung einzubringen: Handelt es sich im engeren Sinne um die *Iteration* von Elementen, die eine thematische Kategorie exemplifizieren, basieren andere auf der *Kondensation* von Informationen, insbesondere von Prozessen, die als Bildfolge resümiert werden. Eine Folge von Bildern, die zum Beispiel in Nahaufnahmen die Reaktion von Zuschauern auf eine Aktion zeigt (und die selbst meist Teil einer größeren Handlungsszene ist), iteriert das Thema, kondensiert das Geschehen selbst aber nicht. Natürlich haben Iterationen manchmal semantische Implikationen; wie in der Linguistik die Wiederholung des «Ur» in «Urugroßmutter» die Generationenbeziehung der Bezeichneten zur *origo* der Bezeichnung vereindeutigt, zeigt auch die iterative Folge von Zuschauerreaktionen die kollektive Verbindlichkeit der Reaktion und indirekt die soziale Akzeptabilität der eigentlichen Aktion [5].

Die Anordnung der Exemplare folgt nicht nur thematischen Gesichtspunkten, sondern auch ästhetischen, die die Einheit der Sequenz markieren, aber für den Charakter der Liste nicht einmal in den Konventionen des klassischen Hollywoodkinos obligatorisch sind. Es heißt bei Metz:

Die verschiedenen, aufeinanderfolgenden Evokationen [werden] häufig durch bestimmte optische Effekte (wie z.B. wiederholte und rasche Überblenden, Vorhangblenden, Panomaraschwenke und weniger durch Abblenden) miteinander verbunden. Diese an sich redundante Anwendung bringt Biagsamkeit in die Sequenz und bestätigt dem Betrachter, dass er sie als Ganzes auffassen und nicht etwa in direkte Verbindung mit dem Erzählfortgang bringen soll (Metz 1972, 174).

*Biagsamkeit*: offensichtlich hebt Metz hier auf ästhetische Strukturen der Listenmontage ab. Wenn Klammer-Sequenzen schon nicht intensiv mit der narrativen Struktur verbunden sind, so fallen sie auf, weil sie sich vom Kontext anderer Sequenzen abheben,  
– durch Beschleunigung des Schnitts,

- durch Rhythmisierung der Folge der Elemente und insbesondere
- durch die Tongestaltung (sei es durch musikalische Unterlegung, durch eine eigene dialogische Struktur wie in dem erwähnten Riefenstahl-Film und anderes mehr).

Man mag diese Qualitäten als <lyrisch> ansehen, sollte dabei aber die Funktion derartiger Gestaltung nicht übersehen: Sie schafft auf einer ästhetischen Ebene Zusammenhang, verstärkt den Zusammenhang der Komparation, isoliert die Sequenz von ihrer Umgebung, macht sie als Einheit rezipierbar. Durch diese besonderen ästhetischen Eigenheiten ragen solche Sequenzen aus dem Gang der Erzählung heraus wie Inseln von eigener stilistischer Prägung.

#### 4. Ausblick: Poetik der Listen

In der Geschichte der poetischen Formen hat die Liste eine lange Tradition, weist über das Barock zurück bis in die Antike (als Überblicke vgl. Mainberger 2003; Belknap 2004; Eco 2009). Listen hätten kein Potenzial, das Erhabene wiederzugeben, heißt es gelegentlich bei Eco, sie erfüllten andere Zwecke. Listen sind ein primitives Verfahren, Sinn zu stiften, indem sie die Welt der Tatsachen in eine mehr oder weniger bürokratische Ordnung bringen. Wenn Moritz Baßler das Anlegen von Listen in der neueren Popliteratur nicht nur als nominalistische Abkehr von der «großen Erzählung» interpretiert, sondern das den Listen eng assoziierte Prinzip des «Sammelns» als am Ende archivarischen Zugang zur Erfahrungswelt interpretiert (Baßler 2002, 69ff, 94ff), dann artikuliert er eine These, die im Rahmen der Popkultur und -literatur aufschlussreich ist. Für eine Theorie der filmischen Listen-Montage hilft die Annahme aber wenig, es sei denn, man beschränkt sich auf jene Fälle, in denen ein allzu komplexer Gegenstand nicht mehr analytisch aufbereitet wird, sondern als lange Kette von Aufnahmen komponiert ist, aus der die bei Metz als «Evokationen» bezeichneten Bedeutungspotenziale der einzelnen Aufnahmen sich zu einem Sinn zusammensetzen sollen, der letzten Endes dem Zuschauer überantwortet ist. Dass man insbesondere in historischen Kompilationen (etwa aus der Guido-Knopp-Reihe ZDF-HISTORY) zu diesem Mittel greift, mag allerdings als Hinweis auf ein Zurücktreten eines analytischen Zugangs zur Geschichte gelesen werden. Ermöglichte noch die barocke Liste einen Blick in den Reichtum der Schöp-

fung und auf die Vielfalt der Objekte und Symbole, steht diese neue Schrumpff-Form der Liste eigentlich nur als Visualisierung von Allgemeinbegriffen, trägt also kein weiteres signifikatives Potential in sich.

Das ist höchst bedauerlich, kann doch das Accolieren zu Texten enormer ästhetischer und argumentativer Dichte führen. Erinnert sei abschließend an Jorge Furtados fulminanten Kurzfilm *ILHA DAS FLORES* (INSEL DER BLUMEN, Brasilien 1989), der eine Art Schnellkurs zur Politökonomie ist und dabei mehrfach eine sich erweiternde Beschreibung der Produktionsprozesse und der generischen Zugehörigkeit der Akteure gibt. Ganz in der Art der Darstellungen der *artificial intelligence* ist die Zugehörigkeit immer als «is-a»-Relation [= ist ein Beispiel von] expliziert, Bestimmungselemente werden als «ausgezeichnet durch», die einzelnen Handlungen als zeitlich-logische Folge mit einer intentionalen «um-zu»-Beziehung miteinander verbunden, so dass eine wie selbstverständlich ablaufende Kette von Aussagen zustande kommt (*Herr x ISA Mensch* [ausgezeichnet durch die *Daumenstellung*] *baut Tomaten an UMZU sie zu verkaufen UMZU Geld zu verdienen / Geld ISA ...*). Die Weiterungen dieser wiederholten und immer länger werdenden Ketten, die mit fotografischen Aufnahmen, Buchillustrationen, Tabellen u.ä. visualisiert werden, führen zu immer groteskeren bitteren Einsichten, bis am Ende Menschen die von Schweinen übriggelassenen Tomatenabfälle auf der Müllhalde zusammensuchen: accolierende Montage, die zunächst als manieristisches Spiel beginnt, um am Ende um so empörter zur Realität zurückzukehren.

#### Anmerkungen

[\*] Für inhaltliche und stilistische Hinweise bin ich Christine Noll Brinckmann, Britta Hartmann und Carlos Spoerhase zu Dank verpflichtet.

Das im Titel verwendete «Accolade» ist vom frz. Verb *accoler* (= verbinden, aneinanderfügen) bzw. vom provençalischen *accolada* (= \*\*\*) abgeleitet, wiederum auf das lat. *ad collum* (= um den Hals) zurückgehend und dem lat. *accolo* (= Anwohner, Nachbar) verwandt; es wird in drei Bedeutungen verwendet: (1) [altertüml.] jmd. zum Ritter schlagen, (verallg.:) jmd. die Ehrerbietung erweisen; (2) umarmen, aneinanderfügen, verbinden; (3) typografisch, als Bez. der geschweiften Klammern. Im Dt. sind nur die beiden Bedeutungen (1) und (3) möglich, wengleich sehr unüblich. Die im Frz. als Hauptbedeutung verbreitete «Umarmung» tritt im Dt. gar nicht auf.

[1] Das Beispiel bezieht sich auf Jean-Luc Godards *UNE FEMME MARIÉE* (EINE VERHEIRATETE FRAU, F 1964), der am Anfang mit einem Klammer-Syntagma «erotische Evokationen» versammelt, die sich (nach Metz 1972, 174) zur Vorstellung «moderne Liebe» verdichten.

[2] Manchmal werden *Summaries* in der Metzchen Terminologie zu den Episodensequenzen gerechnet. Ein Beispiel ist das berühmte Frühstück aus Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941), das eine 12jährige Ehegeschichte auf Veränderungen einer einzigen Situation («Frühstück») reduziert; die Sequenz ist als komplexe Alternation ausgeführt. Metz (1972, 179f) klassifiziert sie als Episodensequenz, macht indirekt auf die topikale Einheit ebenso aufmerksam wie auf den Prozess der Komparation, der die Bilder auf ihre Zusammenfassung einer zerfallenden Ehe kondensiert; vgl. dazu Reisz/Millar 1988, 81-85; Möller 1986, 239-241. Möller (ibid., 242) stellt das Klammer-Syntagma unmittelbar neben die «Sequenz durch Episoden», weil letztere die Qualität der «topikal Rekurrenz», verbunden mit einer «progressiven Modifizierung», mit den Klammer-Sequenzen teilt. Mehrfach diskutiert wurde auch die Frage nach der Beziehung der Klammersyntagmen zur Narration; wenn Colin (1995, 68f) notiert, sie könnten nicht nur deskriptiver, sondern auch narrativer Natur sein, dann schafft er definitorischen Raum, um die «Hollywood-Sequenzen» zu den Klammer-syntagmen zu stellen, dürfen sie doch «as narration of a typical succession of events» angesehen werden. Dann rechnen die oft metonymisch komplexe Handlungsabläufe zusammenfassenden Montagesequenzen tatsächlich zu den Klammer-Syntagmen.

Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf das sogenannte «Nummernprinzip» des frühen Films und des Musicals, auf das ich hier nicht eingehen kann, das aber den Formen nah verwandt ist, die ich hier beschreibe; vgl. dazu den perspektivenreichen Artikel von Christine Noll Brinckmann (1993).

[3] Dieses Prinzip einer «listenden Rezeption» wird nur gelegentlich unterbrochen, wenn das Bild bekannte Stars zeigt, die auf dem Festival aufgetreten sind und nun als normale Zuschauer auftreten.

[4] Einen Sonderfall bilden möglicherweise solche Klammer-Syntagmen, denen das Thema mit einer Schrifttafel explizit zugeordnet ist. Wenn also ein Film mit «Wien, 1887» anfängt und eine Kette von Stimmungsbildern folgen lässt, dient die Schrift als expliziter Hinweis auf das Paradigma, dem die Einstellungen zugehören. Insbesondere im Lehrfilm wird regelmäßig mit derartigen Techniken gearbeitet.

[5] Ohne dem hier nachgehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass die Wiederholung in der Rhetorik als Strategie der Intensivierung dienen kann. Allerdings geht es in Figuren wie *Anadiplosis* (= Wiederholung von einem oder mehreren Wörtern), *Antistrophe* (= Wiederholung desselben Wortes oder Satzes am Ende von aufeinanderfolgenden Absätzen) oder *Polysyndeton* (= Wiederholung von Konjunktionen) um die Wiederholung von identischen Sprachmitteln; das ist in der filmischen Klammer-Sequenz anders – hier sind die signifikativen Einheiten in al-

ler Regel unterschiedlich. Gleichwohl gilt es, der These nachzugehen, ob die iterative Reihung gleicher oder vergleichbarer Inhalte – verstärkt durch die Rhythmisierung der Bildfolge – nicht ähnliche Effekte der Intensivierung freisetzt.

Verwiesen sei auch auf ein mögliches komisches Potential, das Listen innewohnt, das Foucault in seiner berühmten «chinesischen Klassifikation» in ganz anderem Zusammenhang anspricht (Foucault 2003, 17); vgl. dazu im weiteren Jullien/Chemla/Pigeot 2004.

## Literatur

Baßler, Moritz (1996) Historischer und rhetorischer Katalog. In: *Historismus und literarische Moderne*. Hg. v. Moritz Baßler [...]. Tübingen: Niemeyer, S. 134-149.

Baßler, Moritz (2002) *Der deutsche Pop-Roman – die neuen Archivisten*. München: Beck (Beck'sche Reihe 1474).

Belknap, Robert E. (2004) *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven, Conn. [...]: Yale University Press.

Brinckmann, Christine Noll (1993) Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hg. v. Hans Beller. München: TR-Verlagsunion, S. 204-220.

Buckland, Warren (2000) *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge [...]: Cambridge University Press.

Colin, Michel (1995) The Grande Syntagmatique Revisited. In: *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Hg.v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 45-86 (Film Culture in Transition.).

Eco, Umberto (2009) *Die unendliche Liste*. München: Hanser. Originalausgabe: *Vertigine della lista*. 2. ed. Milano: Bompiani 2009.

Fledelius, Karsten (1978) Syntagmatic Film Analysis – with Special Reference to Historical Research. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. I*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, S. 31-68 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik 8).

Foucault, Michel (2003) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 18. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft). Originalausgabe: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966.

Henningsen, Jürgen (1982) Kasuistik: Beispielerzählen in der Streitsituation. In: Dieter Lenzen (Hg.): *Erziehungswissenschaft im Übergang. Verlorene Einheit, Selbstteilung und Alternativen*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 205-226 (Jahrbuch für Erziehungswissenschaft 4, 1980/82).



Jullien, François / Chemla, Karine / Pigeot, Jacqueline (2004) *Die Kunst, Listen zu erstellen*. Berlin: Merve (Internationaler Merve-Diskurs 267).

Mainberger, Sabine (2003) *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin [...]: de Gruyter (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 22 [=256]).

Metz, Christian (1966) La grande syntagmatique du film narratif. In: *Communications* 8, 1966, S. 120-124. Dt.: Welche Sprache spricht der Film? In: *Film 1966*. Hannover: Friedrich 1966, S. 52-56 (Film. Jahrbuch 1966.).

Metz, Christian (1972) Probleme der Denotation im Spielfilm. In: *Semiologie des Films*. München: Fink, S. 151-198. Original: Problèmes de dénotation dans le film de fiction. In: *Essais sur la Signification au Cinéma*. 1. Paris: Klincksieck 1968, pp. 111-146.

Möller, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MakS Publikationen (Film: Theorie und Geschichte 1).

Reisz, Karel / Millar, Gavin (1988) *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München: Filmland Presse. Zuerst: *The technique of film editing*. London : Focal Press 1968.