



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Rhythmus im Spielfilm“

Verfasser

Michael Thomas Haslebner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Anton Fuxjäger

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Der allgemeine Rhythmusbegriff	7
1.1. Allgemeine Begriffserklärung und etymologische Herkunft	7
1.2. Der Aspekt der Ordnung als Voraussetzung für den Rhythmus	8
1.3. Das Verhältnis von Rhythmus, Takt, Grundschat und Metrum	9
1.3.1. Der Takt.....	9
1.3.2. Betonung und Grundschat.....	10
1.3.2.1. Die Erneuerung des Grundschat als Qualifikation einer Rhythmisierung.....	11
1.3.3. Das Metrum.....	11
1.3.3.1. Metrum und Rhythmus.....	12
1.4. Die Differenzierung von Rhythmus und Tempo	13
1.5. Die Polyrhythmik und der Rhythmus als organische Einheit ...	13
2. Der filmische Rhythmus	15
2.1. Vom Versuch, den filmischen Rhythmus in Worte zu fassen	15
2.1.1. Die Anfänge der Filmrhythmusforschung.....	15
2.1.2. Die Analogie des Filmrhythmus mit Rhythmen in anderen Kunstformen.....	18
2.1.3. Das Problem der Differenzierung von filmischem Rhythmus und Tempo.....	20
2.2. Grundelemente des Filmrhythmus	22
2.2.1. Zeit, Bewegung und Raum.....	22
2.2.2. Strukturierung und Betonung.....	24
2.2.2.1. Rhythmische Auf und Ab mittels Gegenüberstellung und Konfrontation.....	25
2.2.2.2. Das filmrhythmische Metrum.....	27
2.2.3. Der Rhythmus des gesamten Films als organische Einheit....	28
2.3. Rhythmus auf der Bildebene	30
2.3.1. Filmrhythmus mittels Schnitt.....	30
2.3.1.1. Die rhythmischen Mittel des Schnitts.....	32

I. Rhythmisierung ausschließlich mittels Schnitt.....	34
a) Rhythmische Montage von Standbildern.....	34
b) Rhythmische Montage von Bewegtbildern.....	35
Accelerated Montage.....	36
Metrische Montage.....	37
II. Filmische Betonung durch die Konfrontation von Einstellungen.....	40
III. Schnittrhythmus korrespondiert mit anderen Rhythmus-elementen.....	42
a) Filmmaterial selbst gibt Schnittrhythmus vor.....	44
b) Eisensteins rhythmische Montage.....	45
c) Eisensteins tonale Montage.....	47
2.3.2. Filmrhythmus unabhängig vom Schnitt.....	50
2.3.2.1. Tarkowskij's „rhythmische Zeitbewegung“.....	50
2.3.2.2. Rhythmus der Objekt- bzw. Schauspielerbewegung.....	53
2.3.2.3. Rhythmus mittels Kamerabewegung.....	55
2.3.2.4. Rhythmisierungen mit Hilfe von Licht und Farbe.....	56
2.3.2.5. Der narrative Filmrhythmus.....	58
2.4. Rhythmus auf der Bild- und Tonebene.....	61
2.4.1. Die Geschichte der Verbindung von Bild und Ton.....	61
2.4.2. Akustische Rhythmen im Film.....	64
2.4.3. Die Verbindung von akustischen und visuellen Rhythmen....	66
2.5. Die Wahrnehmung von Filmrhythmen.....	70
2.5.1. Psychologie der Rhythmuswahrnehmung.....	70
2.5.2. Individuelle Rhythmuswahrnehmung.....	73
2.5.2.1. Die kulturelle und individuelle Prägung.....	74
2.5.2.2. Der innere Rhythmus des Filmemachers.....	77
Zusammenfassung.....	79
Mediographie.....	80
Bibliographie.....	80
Filmographie.....	87
Abstract, deutsch.....	89
Abstract, englisch.....	90
Curriculum Vitae.....	91

Einleitung

„Das Gespür für den Rhythmus ist dasselbe wie – sagen wir, das Gespür für das richtige Wort in der Literatur. Ein ungenaues Wort in der Literatur zerstört den Wahrheitscharakter eines Werkes ebenso wie ein unpräziser Rhythmus im Film.“¹

Nicht jeder Filmemacher und Filmforscher räumt dem Rhythmus des Films einen ebenso bedeutenden Stellenwert ein wie Tarkowskij und vor allem wird der filmische Rhythmus bzw. der Filmrhythmus oft äußerst unterschiedlich ausgelegt und definiert. Aus diesem Grund ist es das Ziel dieser Arbeit, die verschiedenen Auffassungen und Interpretationen des Rhythmus im Spielfilm zu erläutern, miteinander in Bezug zu bringen und folglich dem Leser einen Überblick über die verschiedenen rhythmischen Möglichkeiten des Spielfilms zu verschaffen.

Als Forschungsliteratur wurden Texte in deutscher und englischer Sprache berücksichtigt. Dabei wurde die Auswahl der Literatur weder national noch zeitlich beschränkt. Im Zusammenhang mit dem musikalischen Rhythmus wurden Theorien und Konzepte aus verschiedenen Jahrhunderten herangezogen. Hinsichtlich des filmischen Rhythmus ist Literatur aus der Zeit des Frühen Kinos, des sowjetischen Montagekinos, des absoluten Films, der französischen Avantgarde bis hin zu Theorien aus der Filmforschung der letzten Jahre miteinbezogen worden.

Um dem Leser eine optimale Basis für die Auseinandersetzung mit dem Rhythmus des Spielfilms zu ermöglichen, gehe ich im ersten Kapitel auf den allgemeinen Rhythmusbegriff ein. Dort werden die etymologische Herkunft des Begriffs und die Grundvoraussetzungen für den Rhythmus erläutert. Unter anderem wird auch auf den Takt und das Metrum eingegangen, Begriffe, die mit dem Rhythmus untrennbar in Verbindung stehen.

Anschließend widmet sich das zweite Kapitel ganz dem Rhythmus des Spielfilms und ist dabei in fünf Unterkapitel unterteilt: Das Kapitel 2.1. setzt sich mit den Anfängen der Erforschung des Filmrhythmus auseinander, beleuchtet deren unterschiedliche Entwicklungen in verschiedenen

¹ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 179.

Avantgardebewegungen und nimmt auf deren Gegensätze und Gemeinsamkeiten Bezug.

Im Kapitel 2.2. werden grundsätzliche Konzepte eines filmischen Rhythmus erläutert. Dabei lege ich die Grundelemente eines filmischen Rhythmus dar und bestimme in welcher Form und unter welchen Voraussetzungen diese auftreten müssen, um als Rhythmus in Erscheinung zu treten.

Daraufhin wird im Kapitel 2.3. der Rhythmus ausschließlich auf der Bildebene des Films behandelt und es wird beschrieben, wie die zuvor erläuterten Konzepte mittels der technischen Möglichkeiten des Films umgesetzt werden können.

Das Kapitel 2.4. setzt sich mit den rhythmischen Möglichkeiten der Verbindung der Bild- und Tonebene des Films auseinander. Hierbei wird sowohl auf jene Theorien eingegangen, welche gegen eine Verbindung von Bild- und Tonebene ausgerichtet sind, als auch auf jene, die eine Verschmelzung der beiden Ebenen präferieren.

Abschließend wird im Kapitel 2.5. die Wahrnehmung filmischer Rhythmen erläutert. Dementsprechend soll die Psychologie der Rhythmuswahrnehmung bzw. die Wirkung des filmischen Rhythmus auf den Rezipienten dargelegt werden. In diesem Zusammenhang spielen auch Unterschiede der Rhythmuswahrnehmung aufgrund unterschiedlicher Vorprägung des Rezipienten eine wichtige Rolle.

1. Der allgemeine Rhythmusbegriff

1.1. Allgemeine Begriffserklärung und etymologische Herkunft

Bereits bei der Klärung der Herkunft des Wortes Rhythmus herrscht in der Forschung Uneinigkeit: So wird der „janusgesichtige Begriff Rhythmus“² grundsätzlich vom griechischen Wort „rhein“, auf Deutsch „fließen“, und dem Suffix „-thmos“ abgeleitet, welches „eine Mehrzahl gleichartiger Vorgänge“ bedeutet. In der Etymologie wird der Rhythmus dabei auf den „Wellengang der Flüsse“ zurückgeführt.³

Einer davon abweichenden These nach soll der Begriff jedoch auf das Wort „eryesthai“, ins Deutsche übersetzt „schützen“ oder „abwehren“, zurückgehen.⁴ Weiteren Thesen nach verstand man in der Antike unter dem Wort „rhythμός“ lediglich eine „Form“⁵ oder auch generell „die Vorstellung des Regel- und Ebenmäßigen“.⁶

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird der Begriff Rhythmus als „Gleichmaß, gleichmäßig gegliederte Bewegung; periodischer Wechsel (natürlicher Vorgänge); regelmäßiger formbildender Wechsel von betontem und unbetontem Takt in der Musik“⁷ definiert. Obwohl der Rhythmus zumeist mit dem Bereich der Musik in Verbindung gebracht wird, ermöglicht jedoch die weite und offene Auslegung des Begriffs seine Anwendung in unzähligen Bereichen.⁸

² Kropf, „Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs *Odinnadcatyj* (SU 1928)“, S. 98.

³ Vgl. Noltensmeier, *Metzler Sachlexikon Musik*, S. 891.

⁴ Vgl. Heimann, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Heilpädagogik*, S. 32.

⁵ Benveniste, *Probleme der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 366.

⁶ Vgl. Seidel, „Rhythmus“, S. 291.

⁷ Wermke, *Duden*, S. 674.

⁸ Vgl. Zollna, „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“, S. 12.

1.2. Der Aspekt der Ordnung als Voraussetzung für den Rhythmus

Rhythmus wird grundsätzlich als eine „Zeitgestalt“⁹ beschrieben, die in Form einer „zeitlich-dynamischen Veränderung“¹⁰ auftritt bzw. in Form einer Bewegung.¹¹ Die Bewegung an sich, beispielsweise eine ununterbrochen fließende Bewegung, stellt jedoch noch keinen Rhythmus dar und kann erst als solcher empfunden werden, wenn diese in einer gewissen Weise strukturiert und organisiert wird.¹²

Die für einen Rhythmus erforderliche Gliederung wird allgemein als eine geordnete Wiederkehr oder Wiederholung des Gleichen verstanden,¹³ welche zu einer „regelmäßigen Verlaufsgestalt“ führen muss.¹⁴ So argumentiert beispielsweise Hanno Helbling bei seinem Versuch einer Rhythmusdefinition: „Rhythmus wird glaubwürdig, wo er nicht zufällig wirkt.“¹⁵

Bezüglich des rhythmischen Ordnungsaspekts ist es wichtig, dabei nicht das Regelmäßige mit dem Gleichmäßigen gleichzusetzen.¹⁶ Laut Ludwig Klages stelle demnach eine geordnete „Wiederholung zeitlicher Erscheinungselemente [...] nicht den Rhythmus, sondern die bloße Reihe“ dar.¹⁷ Um den Rhythmus von anderen strukturierten Zeitabläufen wie der bloßen Wiederholung¹⁸ abzugrenzen und eine rhythmische statt einer mechanischen Wirkung zu erzielen, ist es nötig eine Bewegung einzuführen, die gegen die gleichmäßige Struktur arbeitet. Diese muss ein gewisses Maß an rhythmischer Spannung erzeugen, ohne jedoch wiederum das Gefühl der arhythmischen Willkür aufkommen zu lassen.¹⁹ So sind gemäß Wilhelm

⁹ Bresgen, *„Im Anfang war der Rhythmus...“*, S. 8.

¹⁰ Kopiez, *„Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen“*, S. 128.

¹¹ Vgl. Noltensmeier, *Metzler Sachlexikon Musik*, S. 891.

¹² Vgl. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 10; Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 64.

¹³ Vgl. Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 75.

¹⁴ Vgl. Röthig, *„Zur Theorie des Rhythmus“*, S. 53.

¹⁵ Helbling, *Rhythmus*, S. 13.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁷ Vgl. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 10.

¹⁸ Vgl. Zollna, *„Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“*, S. 13.

¹⁹ Vgl. Helbling, *Rhythmus*, S. 34.

Seidel „im Vorgang, den die Vokabel Rhythmus ursprünglich begrifflich fasst, [...] beide Komponenten, Fluss und Maß, enthalten.“²⁰

1.3. Das Verhältnis von Rhythmus, Takt, Grundschatlag und Metrum

Nun kommen wir zu rhythmischen Aspekten und Definitionsmerkmalen, die hauptsächlich, doch nicht ausschließlich, dem musikalischen Rhythmus zugeordnet werden. Da der musikalische Rhythmusbegriff der wohl geläufigste ist und in den meisten Fällen auf ihn verwiesen wird,²¹ bildet er auch häufig die Grundlage für den filmischen Rhythmus.²² Dies macht eine Definition des musikalischen Rhythmus unabdingbar.

Dabei steht vor allem die Differenzierung der Begriffe Rhythmus, Takt und Metrum im Mittelpunkt, da diese häufig gleichgesetzt werden oder ihr Zusammenhang unterschiedlich ausgelegt wird.²³

1.3.1. Der Takt

Der Begriff Takt, vom lateinischen „tangere“, auf Deutsch „berühren, stoßen, schlagen“, beschreibt in der Musik ursprünglich das gleichmäßige Zupfen oder Schlagen von Saiten oder auch das Markieren von Zeitintervallen durch Schlaginstrumente.²⁴

„Der Takt fasst eine bestimmte Gruppe von Zählzeiten unter Beachtung der Betonungsverhältnisse zusammen“²⁵ und ist somit einer der wichtigsten Aspekte der rhythmischen Ordnung. Taktstriche trennen die Takte untereinander und kündigen stets die „Eins“ des folgenden Taktes an. Grundformen sind beispielsweise der Zweiertakt, bei welchem auf eine

²⁰ Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, S. 29.

²¹ Vgl. Zollna, „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“, S. 12.

²² Vgl. Curtis/Glöde, „Haptische Rhythmen“, S. 270.

²³ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 14.

²⁴ Vgl. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 10.

²⁵ Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 47.

betonte Zählzeit eine unbetonte folgt, oder der Dreiertakt, bei welchem auf eine betonte Zählzeit zwei unbetonte folgen.²⁶

Was die Unterscheidung von Takt und Rhythmus betrifft, kann gemäß Walter Appel der Takt als „mechanisches Gleichmaß“ dem Rhythmus als das Element für „dynamische Erneuerung“ gegenübergestellt werden. Wenn nun der Takt der „Wiederholung von Gleichem in gleichen Abständen“ diene, so stehe der Rhythmus für die „Wiederkehr von Ähnlichem in ähnlichen Abständen“.²⁷ Laut Klages bezeugt sich „mit der Verwechslung von Rhythmus und Takt [...] nur auf eine Weise aus tausenden Weisen die uralte Verwechslung von Leben und Geist.“²⁸ Demnach wird der Takt zu den technischen, quantitativen Aspekten des Musikalischen gezählt, während der Rhythmus hingegen ein qualitativer Aspekt ist, da er nicht qualifizierender, sondern interpretierender Natur ist.²⁹ Beim Versuch der Differenzierung der beiden Begriffe darf jedoch nicht vergessen werden, dass Rhythmus und Takt in ständigem Verhältnis zueinander stehen und sich aufeinander beziehen müssen, um zu wirken und um empfunden werden zu können.³⁰

1.3.2. Betonung und Grundschatag

Um als Rhythmus spürbar zu werden, benötigt es weiters gewisser Betonungen bzw. Akzentuierungen,³¹ unter anderem in der Form eines Grundschatages.³² Falls die Melodietöne auf diesem Grundschatag gespielt werden, den man auch als „Beat“ bezeichnen kann, nennt man dies „onbeat“, während „offbeat“ das spielen der Melodietöne vor oder nach dem Grundschatag meint.³³

²⁶ Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 47.

²⁷ Vgl. Appel, *Erfolgsgeheimnis Biorhythmus*, S. 22.

²⁸ Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 19.

²⁹ Vgl. Zollna, „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“, S. 13.

³⁰ Vgl. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 30.

³¹ Vgl. Röthig, „Zur Theorie des Rhythmus“, S. 53.

³² Vgl. Jourdain, *Das wohltemperierte Gehirn*, S. 165.

³³ Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 63.

1.3.2.1. Die Erneuerung des Grundschlags als Qualifikation einer Rhythmisierung

Damit der Rhythmus wahrgenommen werden kann, ist eine permanente Wiederholung des rhythmischen Impulses nötig.³⁴ Die Intervalle dieser Wiederholung dürfen weder zu klein noch zu groß sein, da ansonsten die Grundschläge vom Rezipienten nicht als voneinander getrennte bzw. zusammengehörige Ereignisse wahrgenommen werden können.³⁵

1.3.3. Das Metrum

So wie der Rhythmusbegriff ist auch der Begriff des Metrums, vom griechischen Wort „Métron“, auf Deutsch „Maß“,³⁶ bis heute nicht eindeutig definiert. Vor allem in Bezug auf Rhythmus und Takt wird der Begriff auf verschiedene Weisen ausgelegt.³⁷ Beim Versuch der Abgrenzung vom Rhythmusbegriff wird das Metrum dabei häufig mit dem Takt gleichgesetzt.³⁸ Andererseits wird das Metrum jedoch als der „Taktgeber“³⁹, die „Betonungsordnung“⁴⁰ des Taktes oder die „Gliederung in betonte und unbetonte Takteile“⁴¹ definiert. Laut Wieland Ziegenrucker wird das Metrum in der Musikwissenschaft grundsätzlich als das Verhältnis von betonten und unbetonten Zählzeiten verstanden, während diese Zählzeiten hingegen vom Takt in Gruppen zusammengefasst werden.⁴²

³⁴ Vgl. Jourdain, *Das wohltemperierte Gehirn*, S. 165f.

³⁵ Vgl. Spitzer, *Musik im Kopf*, S. 216.

³⁶ Vgl. Bresgen, „Im Anfang war der Rhythmus...“, S. 14.

³⁷ Vgl. Henneberg, *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, S. 145.

³⁸ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 14.

³⁹ Ebd., S. 19.

⁴⁰ Henneberg, *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, S. 268.

⁴¹ Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 40.

⁴² Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 47.

1.3.3.1. Metrum und Rhythmus

Eines der häufigsten Probleme bei der Klärung des Rhythmusbegriffs ist das Verhältnis und die Abgrenzung von Metrum und Rhythmus, denn einerseits werden die beiden Begriffe oft gleichgesetzt, andererseits jedoch sogar als gegenteilige Begriffe definiert.⁴³ Vor allem in der Alltagssprache werden die beiden Termini zumeist zu wenig differenziert behandelt. So bezeichnet man Bewegungsabläufe als rhythmisch, die wissenschaftlich gesehen eher metrischer Natur sind, wie beispielsweise den Herzrhythmus.⁴⁴

Grundsätzlich kann das Metrum als der Bezugspunkt gesehen werden, den der Rhythmus benötigt um auf den Rezipienten wirken zu können.⁴⁵ So verlangt laut Hanno Helbling

„ein Rhythmus, von dem man ein ruhiges, langes Fortschreiten erwartet, [...] ein festes, aber leichtes metrisches Gerüst: einen [...] improvisierbaren Vers.“⁴⁶

Folglich kann das Metrum, ebenso wie der Takt, als mechanische, quantitative Ordnung verstanden werden, welcher der Rhythmus auf qualitative Weise entgegenwirkt, sie unter Druck setzt und die für eine Rhythmisierung nötige Spannung erzeugt.⁴⁷

In einigen Rhythmustheorien ist die gänzliche Abgrenzung von Metrum und Rhythmus jedoch wiederum umstritten. So hält beispielsweise Reinhard Kopiez es für „fragwürdig, den Ordnungsaspekt vom Veränderungsaspekt zu sondern, denn sie bilden eine untrennbare Einheit.“⁴⁸

⁴³ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 15.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 15.

⁴⁶ Helbling, *Rhythmus*, S. 53.

⁴⁷ Vgl. Zollna, „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“, S. 14.

⁴⁸ Kopiez, „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen“, S. 130.

1.4. Die Differenzierung von Rhythmus und Tempo

Eine weitere Begriffsdifferenzierung, die vor allem im Zusammenhang mit dem Filmrhythmus wichtig wird, ist die Unterscheidung der Termini Rhythmus und Tempo, da man das wechselseitige Verhältnis der beiden Begriffe häufig unterschiedlich interpretiert.

Ursprünglich ergab sich das für einen Musiker zu spielende Tempo eines Musikstücks aus den Notenwerten. Erst ab dem 17. Jahrhundert wurden Tempobezeichnungen üblich, wie beispielsweise „allegro“ für „schnell“ oder „adagio“ für „langsam“. Diese gelten für Musiker bis heute als Richtlinien für das zu spielende Tempo.⁴⁹

Obwohl sich der zeitliche Ablauf eines Musikstücks kollektiv aus Rhythmus, Metrum und Tempo zusammensetzt⁵⁰ und das Tempo den Charakter und die Wahrnehmung eines Musikstücks beeinflussen kann, so hat es auf das rhythmische Muster selbst keinen direkten Einfluss.⁵¹

1.5. Die Polyrhythmik und der Rhythmus als organische Einheit

Als Polyrhythmik bezeichnet man das gleichzeitige Ablaufen verschiedener Rhythmen innerhalb eines Musikstücks. Je nachdem, wie sich die verschiedenen Rhythmen aufeinander beziehen, unterscheidet man dabei Komplementärrhythmik, Konflikt rhythmik und Unterteilungsrhythmik.⁵² Falls in einem Musikstück mehrere Metren gleichzeitig ablaufen, spricht man von Polymetrik.⁵³

Da nun in einer Komposition mehrere Rhythmen aufeinandertreffen können, gilt es jeden einzelnen Rhythmus in seiner Gänze und im Zusammenhang

⁴⁹ Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 68.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 40.

⁵¹ Vgl. Cooper/Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, S. 3.

⁵² Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 64.

⁵³ Vgl. ebd., S. 65.

mit dem gesamten Musikstück zu betrachten. Es sollte deshalb stets „die Gesamterscheinung des Musikalischen ins Auge gefasst werden, um die Funktion des Rhythmus zu erkennen.“⁵⁴

⁵⁴ Gerstenberg/Dürr, „Rhythmus, Metrum, Takt“, S. 384.

2. Der filmische Rhythmus

2.1. Vom Versuch, den filmischen Rhythmus in Worte zu fassen

2.1.1. Die Anfänge der Filmrhythmusforschung

Im Bereich des Films hat die Erforschung des Rhythmus bereits eine lange Tradition. Als ein Grund für das aufkommende Interesse am Rhythmus des Films kann die vermehrte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Rhythmus allgemein um 1900 gesehen werden.⁵⁵

So beschäftigte man sich zu dieser Zeit verstärkt mit den unterschiedlichen Rhythmen von Körper und Technologie bzw. der Unterordnung des natürlichen Arbeitsrhythmus des Menschen unter den Produktionsrhythmus von industriellen Maschinen. Bereits 1896 verfasste Karl Bücher seine Studie *Arbeit und Rhythmus* und prägte zusammen mit den gesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeit die Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Rhythmus.⁵⁶

Im Filmbereich begann man sich vor allem in den 1920er Jahren vermehrt mit dem Rhythmus auseinanderzusetzen und den filmischen Rhythmus zu erforschen.⁵⁷ Diese Entwicklung vollzog sich in der deutschen, französischen und sowjetischen Filmavantgarde in etwa zur gleichen Zeit, was im Folgenden erläutert wird:

Bezüglich der deutschen Filmavantgarde dieser Zeit sind vor allem Walter Ruttmann, Hans Richter und Viking Eggeling zu erwähnen, welche sich vermehrt mit dem Rhythmus im Film beschäftigten.⁵⁸ Als Vertreter der Bewegung des „absoluten Films“ versuchten sie, befreit von narrativen Konventionen, sich dem Filmrhythmus in abstrakten Kurzfilmen mittels der Bewegung geometrischer Formen und Figuren anzunähern.⁵⁹ Laut Richter

⁵⁵ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 28.

⁵⁶ Vgl. Cowan, „The Heart Machine“, S. 228.

⁵⁷ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 28.

⁵⁸ Vgl. Westerdale, „The Musical Promise of Abstract Film“, S. 153.

⁵⁹ Vgl. Castello-Branco, „Pure Sensations?“, S. 30.

bietet der abstrakte Film dafür die besten Voraussetzungen, da dieser „der künstlerischen Absicht einen eindeutigen Ausdruck ermöglicht, der von allen Assoziationen und Zufälligkeiten befreit ist.“⁶⁰ Von diesen abstrakten Filmen sind neben Richters *Rhythmus 21* (DE ca. 1923) und *Rhythmus 23* (DE ca. 1925)⁶¹ vor allem Viking Eggelings *Symphonie diagonale* (DE 1924) und Walter Ruttmanns *Lichtspiel opus 1* (DE 1921) zu erwähnen.⁶² In seinem später entstandenen Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (DE 1927) erzeugte Ruttmann nicht mehr mithilfe abstrakter Bilder Rhythmen sondern durch die Montage gegenständlicher Aufnahmen aus dem Berliner Alltagsleben.

Innerhalb der französischen Avantgarde der 1920er Jahre wurde die Auseinandersetzung mit dem filmischen Rhythmus vor allem durch Abel Gances Spielfilm *La Roue* (FR 1923) ausgelöst. Neben Gance setzten sich Filmemacher wie Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Léger und Marcel L’Herbier gezielt mit dem Rhythmus des Films auseinander.⁶³ Diesbezüglich sind vor allem L’Herbiers *L’inhumaine* (FR 1924),⁶⁴ Legers *Ballet mécanique* (FR 1924),⁶⁵ sowie Epsteins Werke *Cœur fidèle* (FR 1923) und *La Glace à trois faces* (FR 1927) zu erwähnen.⁶⁶ Der Filmrhythmus avancierte folglich zum Schlüsselbegriff der französischen Avantgarde, woraufhin nicht nur Filmemacher sondern auch Schriftsteller, Maler, Musiker und Architekten an der Debatte um den filmischen Rhythmus teilnahmen.⁶⁷

Im Jahr 1919 beteiligte sich der sowjetische Regisseur Lew Kuleschow an der Organisation der ersten staatlichen Filmschule. Als darauf 1920 der „Kuleschow Workshop“ folgte, wurde für die Rhythmusdebatte des sowjetischen Kinos ein wichtiger Grundstein gelegt, da daran wichtige zukünftige Vertreter dieser Debatte teilnahmen, unter anderem Wsewolod

⁶⁰ Richter, „Der Gegenstand in Bewegung“, S. 43.

⁶¹ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 219.

⁶² Vgl. Westerdale, „The Musical Promise of Abstract Film“, S. 153.

⁶³ Vgl. Cowan, „The Heart Machine“, S. 226.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 227.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 226.

⁶⁶ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 252.

⁶⁷ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 218.

Pudowkin und Sergej Eisenstein.⁶⁸ Neben Eisenstein, welcher sich laut Dirk Schreier wie kein anderer Filmemacher mit dem filmischen Rhythmus auseinandersetzte,⁶⁹ stelle vor allem Dsiga Vertov eine Schlüsselfigur in der sowjetischen Rhythmusdebatte dar.⁷⁰

In den folgenden Jahren beschäftigte sich somit auch die sowjetische Avantgarde mit den rhythmischen Möglichkeiten des Films und hielt den Filmrhythmus, ebenso wie ihre französischen Zeitgenossen, teilweise für bedeutender als beispielsweise die Filmhandlung.⁷¹ Neben Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*, RU 1925) und *Oktober* (*Oktyabr*, RU 1928) stellen unter anderem Kuleschows *Der Todesstrahl* (*Luch Smerti*, RU 1925) sowie Vertovs Dokumentarfilm *Der Mann mit der Kamera* (*Chelovek s kino-apparatom*, RU 1929) wichtige Werke innerhalb der Rhythmusdebatte des sowjetischen Films dar.⁷²

Während die Erfindung des Tonfilms zumindest im sowjetischen Kino die Auseinandersetzung mit dem filmischen Rhythmus erneut ankurbelte,⁷³ brach die Rhythmusdebatte beispielsweise in der französischen Avantgarde abrupt damit ab, obwohl sie gemäß Christine Holste dort „subkutan bis heute andauert“.⁷⁴ Auch gegenwärtig herrscht im Bereich der Filmforschung keineswegs Übereinkunft darüber, wie der filmische Rhythmus festzulegen ist.⁷⁵ Bei einer Auseinandersetzung mit dem Thema trifft man häufig auf widersprüchliche Definitionen und Forschungsergebnisse.⁷⁶ Folglich stellt der Terminus Rhythmus im Bereich des Films bis heute einen häufig in verschiedenen Zusammenhängen verwendeten und zu vage definierten Begriff dar.⁷⁷

⁶⁸ Vgl. Levaco, „Introduction“, S. 8.

⁶⁹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 40.

⁷⁰ Vgl. Kropf, „Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs *Odinnadcatyj* (SU 1928)“, S. 97.

⁷¹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 252.

⁷² Vgl. ebd.; Lawton, „Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov“, S. 45; Emons, „Musik des Lichts“, S. 250.

⁷³ Vgl. Pudowkin, „Die Zeit in Großaufnahme“, S. 312.

⁷⁴ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 218.

⁷⁵ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 11.

⁷⁶ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. IX.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. X; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 71.

2.1.2. Die Analogie des Filmrhythmus mit Rhythmen in anderen Kunstformen

Bei aller Widersprüchlichkeit in den Theorien und Forschungsergebnissen zum filmischen Rhythmus,⁷⁸ haben doch viele die Gemeinsamkeit, dass sie bei ihren Definitionsversuchen auf rhythmische Konzepte aus anderen künstlerischen Bereichen zurückgreifen, wie beispielsweise der Musik oder der Dichtung.⁷⁹

Neben verschiedenen Ansichten wie, die Musik stelle den „genuinen Bereich des Rhythmus“⁸⁰ dar, oder dass sich generell jede Kunstform auf die Musik beziehe,⁸¹ kann als ein speziellerer Grund vielleicht die Meinung gelten, dass „die Filmkunst gewissermaßen von den Traditionen der anderen Künste [lebt]“, sie diese in sich aufnehmen kann und in ihrer eigenen Form wiedergibt.⁸² So beschreibt Pudowkin in seiner Schrift *Über die Montage*, dass das Medium Film sowohl die Mängel der Malerei, Bildhauerei, Literatur, Musik und des Theaters hinter sich lasse⁸³ und die Möglichkeiten aller bisher geschaffenen Kunstformen in sich zusammenfasse.⁸⁴ Auch Eisenstein bezeichnet den Film als eine „Synthese“ anderer Künste, da er sich von der bildenden Kunst das Räumliche und von der Musik das Zeitliche entlehne.⁸⁵ Die Analogie zwischen dem Medium Film und anderen Kunstformen ist aber nicht nur im sowjetischen Film der 20er Jahre zu beobachten sondern auch in der französischen Avantgarde⁸⁶ und im absoluten Film der Weimarer Republik.⁸⁷

So vertritt beispielsweise Pudowkin die Meinung, dass der Film „in vollem Maße die Formen des Rhythmus verwenden und entwickeln [kann], die von

⁷⁸ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. IX.

⁷⁹ Vgl. Curtis/Glöde, „Haptische Rhythmen“, S. 270; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 28; Lawton, „Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov“, S. 45.

⁸⁰ Zollna, „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“, S. 12.

⁸¹ Vgl. Pater, *The Renaissance*, S. 106.

⁸² Vgl. Pudowkin, „Über die Montage“, *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 336.

⁸³ Vgl. Pudowkin, „Über die Montage“, *Texte zur Theorie des Films*, S. 86ff.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 91.

⁸⁵ Vgl. Eisenstein, „Dramaturgie der Filmform“, S. 95.

⁸⁶ Vgl. Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 203; Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 219f.

⁸⁷ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 219.

Musik und Poesie entdeckt worden sind.“⁸⁸ Sowohl Vertov als auch Eisenstein sollen gemäß Burkhard Lindner, Anna Lawton und Dirk Schreier ihren filmischen Rhythmus auf der Grundlage der Poesie entwickelt haben.⁸⁹ Nach Ansicht von Jennifer Valcke orientierten sich dagegen die Rhythmustheorien der französischen Avantgarde vermehrt am Konzept des musikalischen Rhythmus.⁹⁰ Dies verdeutlicht auch ein Zitat der Regisseurin Germaine Dulac aus dieser Zeit:

„Wie ein Musiker am Rhythmus und am Klang eines musikalischen Satzes arbeitet, begann der Cineast am Rhythmus der Bilder und an ihrem Klang zu arbeiten.“⁹¹

Bereits 1922 rief Vertov jedoch in seiner Schrift *Wir. Variante eines Manifestes* zu einer eigenen filmischen Auslegung des Rhythmusbegriffs auf:

„Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge.“⁹²

Trotz dieses Aufrufes bezieht sich bis heute der Großteil der Auseinandersetzungen mit dem Filmrhythmus auf Rhythmuskonzepte anderer Kunstformen, wobei zumindest einigen zeitgenössischen Vertretern bewusst ist, dass eine derartige Behandlung des Themas dem Film in keinsten Weise gerecht werden kann.⁹³

Zumindest im Bereich des abstrakten Films wurde von Richter in seinen Rhythmusfilmen versucht, eine vom musikalischen Rhythmuskonzept losgelöste Rhythmustheorie des Films zu schaffen. Dabei wurde auf eine filmische Interpretation des musikalischen Metrums oder Takts verzichtet.⁹⁴ Vielleicht werden Richters Filmexperimente genau aus diesem Grund nicht

⁸⁸ Pudowkin, „Über die Montage“, *Texte zur Theorie des Films*, S. 90.

⁸⁹ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 282; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 38; Lawton, „Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov“, S. 45.

⁹⁰ Vgl. Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 201; S. 211.

⁹¹ Dulac, zit. n. Emons, „Musik des Lichts“, S. 249.

⁹² Vertov, „Wir. Variante eines Manifestes“, S. 32.

⁹³ Vgl. Curtis/Glode, „Haptische Rhythmen“, S. 270f; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 9.

⁹⁴ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 30; Curtis/Glode, „Haptische Rhythmen“, S. 273.

von jedermann auch tatsächlich als rhythmisch empfunden. So beschreibt unter anderem Schreier *Rhythmus 21* weniger als eine Form des Rhythmus, sondern eher als „eine Sammlung zahlreicher verschiedener Bewegungsarten“.⁹⁵

Laut Robin Curtis und Marc Glöde ist es fraglich, ob eine vollkommene Abgrenzung des filmischen Rhythmus vom musikalischen Rhythmus überhaupt möglich und sinnvoll ist.⁹⁶ Darüber hinaus wird laut Schreier der Vergleich des musikalischen mit dem filmischen Rhythmus zumeist von Filmemachern selbst vollzogen⁹⁷ bzw. bedienen sich diese oft eines musikalischen Vokabulars, um ihre Arbeit zu beschreiben.⁹⁸ Darüberhinaus wird häufig ein musikalisches Rhythmusgefühl als vorteilhafte Voraussetzung für den Beruf des Cutters erwähnt⁹⁹ oder eine musikalische Ausbildung als nützlich beschrieben, was von vielen Cuttern und Filmemachern bestätigt wird.¹⁰⁰

2.1.3. Das Problem der Differenzierung von filmischem Rhythmus und Tempo

Während die Begriffe Tempo und Rhythmus im musikalischen Bereich zumeist eindeutig differenziert werden,¹⁰¹ findet in der Auseinandersetzung mit dem filmischen Rhythmus oft eine mangelnde Abgrenzung der beiden Termini und eine sehr unterschiedliche Verwendung des Tempobegriffs statt.

Einerseits wird das Tempo in der Literatur als ein Aspekt des Rhythmus¹⁰² und eine direkte Beeinflussung des Rhythmus durch Veränderungen auf der Ebene des Tempos beschrieben.¹⁰³ Der filmische

⁹⁵ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 34.

⁹⁶ Vgl. Curtis/Glöde, „Haptische Rhythmen“, S. 271.

⁹⁷ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 65.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 8.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 7ff.

¹⁰⁰ Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 5; S. 194; S. 372; Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 24.

¹⁰¹ Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 40, Cooper/Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, S. 3.

¹⁰² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 47; Kropf, „Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs *Odinnadcatyj* (SU 1928)“, S. 101.

¹⁰³ Vgl. Beier, „Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf“, S. 31; Van

Rhythmus wird zum Teil als ein wiederholter Wechsel des Tempos festgelegt.¹⁰⁴ An anderer Stelle hingegen wird der wiederholte Wechsel des Tempos als zu wenig variabel für ein rhythmisches Muster beschrieben.¹⁰⁵ Ebenso trifft man auf eine Definition des filmischen Rhythmus als das Gegenteil einer Beschleunigung bzw. als gleichbleibendes Tempo.¹⁰⁶ Andererseits kommt es zu Gleichsetzungen von Rhythmus und Tempo wie beispielsweise, dass „der Rhythmus [...] sein unverändertes Tempo beibehält“¹⁰⁷ oder „the [...] rhythm that drives most of the scenes is [...] extremely fast“¹⁰⁸, bis hin zum Rhythmus als einen untergeordneten Aspekt des Tempos.¹⁰⁹

Es gibt jedoch auch Filmemacher und Filmtheoretiker, die eine konkrete Trennung und Abgrenzung der beiden Termini bevorzugen.¹¹⁰ So vertritt etwa Eisenstein die Meinung, dass die Aufgaben und Möglichkeiten des filmischen Rhythmus „unendlich viel weiter reichen als die Aufgaben und Möglichkeiten des Tempos“.¹¹¹ Aufbauend auf der Musiktheorie, ist auch Yvette Bíro der Meinung, dass das Tempo auf den filmischen Rhythmus keinen direkten Einfluss hat,¹¹² obwohl sie zuvor die Begriffe Tempo und Rhythmus ebenfalls oft gleichsetzt oder nur vage differenziert verwendet.¹¹³ Karen Pearlman und Dirk Schreier weisen darauf hin, dass die Begriffe Rhythmus, Tempo und auch Timing häufig als Synonyme verwendet werden.¹¹⁴ In ähnlicher Weise werden im englischsprachigen Bereich die Begriffe „tempo“ und „pace“ einerseits als Synonyme¹¹⁵ und andererseits oft voneinander differenziert eingesetzt.¹¹⁶

Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 219f.

¹⁰⁴ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 35; Pudowkin, „Die Zeit in Großaufnahme“, S. 309.

¹⁰⁵ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. IX; S. 2.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 184.

¹⁰⁷ Pudowkin, „Asynchronität als Prinzip des Tonfilms“, S. 315.

¹⁰⁸ Jacobs, „Keeping up with Hawks“, S. 406.

¹⁰⁹ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 69.

¹¹⁰ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 226; Eisenstein, „Dickens, Griffith und wir“, S. 344; Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 221.

¹¹¹ Vgl. Eisenstein, „Dickens, Griffith und wir“, S. 344.

¹¹² Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 233.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 2; S. 38; S. 69; S. 184.

¹¹⁴ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 43; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 72.

¹¹⁵ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 47.

¹¹⁶ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 275; Millar/Reisz, *The Technique of Film Editing*, S. 247.

2.2. Grundelemente des Filmrhythmus

2.2.1. Zeit, Bewegung und Raum

Da Film an sich grundsätzlich als eine Kunstform der Zeit und des Raumes verstanden werden kann,¹¹⁷ scheint so gut wie kein Konzept des Filmrhythmus ohne diese beiden Aspekte auszukommen.¹¹⁸ Abgesehen davon verbindet laut Schreier die rhythmischen Konzepte der Musik, des Tanzes, der Literatur und des Films, dass die „Bewegung von Objekten in der Zeit“ stets eine wichtige Rolle spielt.¹¹⁹ Dies führt uns zum dritten Kernelement des Filmrhythmus, der Bewegung. Sie stellt neben der Zeit und dem Raum in den meisten Konzepten einen wesentlichen Aspekt des Filmrhythmus dar.¹²⁰ In einzelnen Theorien wird das Element der Bewegung durch das Element der Energie ersetzt.¹²¹ Dies lässt sich jedoch dadurch erklären, dass die sichtbare und hörbare Manifestation von Energie und Zeit wiederum die Bewegung ist.¹²²

Da nun Zeit, Raum und Bewegung als die Kernelemente des filmischen Rhythmus festgelegt wurden, muss des Weiteren geklärt werden, in welcher Form diese Elemente im Medium Film auftreten und verwendet werden können:

Laut Tarkowskij ist die Zeit die wichtigste Grundlage für den Film, in etwa vergleichbar dem Ton in der Musik, der Farbe in der Malerei oder dem Charakter im Schauspiel.¹²³ Denn im Gegensatz zu vielen anderen Kunstformen bietet der Film die Möglichkeit, „Zeit als eine sichtbare Form des Realen“ zu fixieren.¹²⁴ Nach Ansicht von Pudowkin ist die Zeit als ein

¹¹⁷ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 207.

¹¹⁸ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 180; Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 135; Richter, „Film (1923)“, S. 22; Vertov, „Wir. Variante eines Manifestes“, S. 32; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 12.

¹¹⁹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 12.

¹²⁰ Vgl. Kropf, „Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs *Odinnadcatyj* (SU 1928)“, S. 99; Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 202; Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 29; Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 134f; Pudowkin, „S. M. Eisenstein (Vom 'Potemkin' zum 'Oktober')“, S. 552.

¹²¹ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 180.

¹²² Vgl. ebd., S. 10.

¹²³ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 176.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 175.

Element des Filmrhythmus vor allem deshalb von Bedeutung, da der Filmemacher sie nach seinen eigenen Wünschen kontrollieren und mit Hilfe verschiedener filmischer Mittel manipulieren kann, um dadurch eine „neue filmische Zeit“ zu erschaffen.¹²⁵

Ebenso wie auf der Ebene der Zeit, ermöglichen die Mittel des Films den filmischen Raum zu kontrollieren: So ist es möglich einen real existierenden Raum für den Film beliebig zu manipulieren¹²⁶ und real nicht existierende räumliche Zusammenhänge zu erstellen.¹²⁷

Bei der filmischen Bewegung, welche laut Vera Kropf das „Rhythmizomenon“ bzw. die „rhythmisierbare Materie“ des Filmrhythmus darstellt,¹²⁸ handelt es sich um das am verschiedensten gedeutete und wohl komplexeste der drei Kernelemente. So hebt sich die filmische Bewegung beispielsweise von jener in anderen Kunstformen wie der Musik, der Malerei oder der Bildhauerei bereits dadurch ab, dass sie zugleich auf der zeitlichen und der räumlichen Ebene dargestellt werden kann.¹²⁹ Folglich sei sowohl ihre Dauer als auch ihre räumliche bzw. vektorielle Ausrichtung zu beachten.¹³⁰

Allgemein können die verschiedenen Arten der filmischen Bewegungen in innerbildliche und zwischenbildliche Bewegungen unterteilt werden. Zu den innerbildlichen Bewegungen werden abgebildete Bewegungen innerhalb der Einstellungen selbst gezählt, während unter einer zwischenbildlichen Bewegung der Übergang von einer Einstellung zur nächsten und deren Verhältnis zueinander verstanden wird.¹³¹

Eine weitere Möglichkeit der Unterteilung filmischer Bewegung ist die Trennung von Bewegungen auf der Ebene des Dargestellten und der Darstellungsmittel: Während den Bewegungen auf der Ebene des Dargestellten die Objekt- bzw. Schauspielbewegungen zugeteilt werden, so zählen zu Bewegungen der Darstellungsmittel jene Bewegungen der

¹²⁵ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 93.

¹²⁶ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 278.

¹²⁷ Vgl. Pudowkin, „Über die Montage“, *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 329.

¹²⁸ Vgl. Kropf, „Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs *Odinnadcaty* (SU 1928)“, S. 99.

¹²⁹ Vgl. Pudowkin, „Über die Montage“, *Texte zur Theorie des Films*, S. 86.

¹³⁰ Vgl. Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 134f.

¹³¹ Vgl. Vertov, „Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'“, S. 79f.

Kamera und des Lichts, sowie die verschiedenen Möglichkeiten des Schnitts.¹³²

Weitere Formen filmischer Bewegung beschreibt Pearlman, wenn sie „physical movement“, „emotional movement“ und „event movement“ unterscheidet: Während sie Bewegungen im visuellen und akustischen Bereich als „physical movement“ bezeichnet, gehören den „emotional movements“ nur jene Bewegungen an, die emotionale Eindrücke an den Rezipienten übermitteln.¹³³ Das „event movement“ setzt sich aus den beiden ersten Bewegungen zusammen und hat Einfluss auf die Handlung einzelner Szenen oder des gesamten Films. Diese drei Bewegungsarten lassen sich dabei nicht immer gänzlich voneinander trennen.¹³⁴

Schließlich ist noch die von Tarkowskij beschriebene Zeitbewegung im Film zu erwähnen,¹³⁵ worauf jedoch im Kapitel „2.3.2.1. Tarkowskij's 'rhythmische Zeitbewegung'“ näher eingegangen wird.

2.2.2. Strukturierung und Betonung

Obwohl sehr viele unterschiedliche und teils auch konkurrierende Theorien und Konzepte des Filmrhythmus existieren,¹³⁶ verbindet fast alle die gemeinsame Forderung einer gewissen Ordnung und Strukturierung, die der Rhythmus voraussetzt. Denn so wie laut Ellen Oumano der Filmrhythmus als Zusammenhalt und Struktur eines Filmwerkes dienen kann,¹³⁷ benötigt dieser selbst ein bestimmtes Muster bzw. eine bestimmte Ordnung, um auch als Rhythmus wahrgenommen werden zu können.¹³⁸ Damit dieses rhythmische Muster auch auf den Rezipienten wirken kann, ist zusätzlich eine Wiederholung dieses Musters erforderlich¹³⁹ sowie Pausen oder Betonungen, um die einzelnen Strukturgruppen voneinander abzugrenzen

¹³² Vgl. Altrogge, „Von der Bilderflut zum Bewußtseinstrom“, S. 201.

¹³³ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 84.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 85ff.

¹³⁵ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 168.

¹³⁶ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. IX.

¹³⁷ Vgl. Oumano, *Filmmacher bei der Arbeit*, S. 166.

¹³⁸ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 219f; S. 223.

¹³⁹ Vgl. Madison, „Rhythm as Modality and Discourse in *Daughters of the Dust*“, S. 91.

und erkennbar zu machen.¹⁴⁰

Die Möglichkeiten der Strukturierung können grundsätzlich in zwei Gruppen unterteilt werden.

2.2.2.1. Rhythmisches Auf und Ab mittels Gegenüberstellung und Konfrontation

Als eine Grundvoraussetzung einer rhythmischen Struktur gilt der wiederholte Wechsel von Spannung und darauffolgender Entspannung, um auf den Zuschauer wirken zu können.¹⁴¹ Während es beispielsweise die Aufgabe der Filmhandlung sei, den Zuseher fortlaufend mit neuen Informationen zu versorgen, um ihn gedanklich und emotional mit dem Film zu verbinden, komme dem Filmrhythmus die Aufgabe zu, dessen Aufmerksamkeit zu regulieren, indem für einen ständigen Wechsel von steigender Intensität und darauffolgender Lockerung gesorgt wird.¹⁴²

Laut Vertov benötigt auch jeder einzelne Satz bzw. jedes einzelne Intervall eines filmischen Rhythmus einen Aufschwung und darauffolgenden Fall.¹⁴³ Ingmar Bergmann bezeichnet diese geforderte Eigenschaft des Filmrhythmus als „inhalation and exhalation in continuous sequence“.¹⁴⁴

Eine spezielle Form dieses für den Filmrhythmus geforderten Wechsels von Auf und Ab stellt das Prinzip der Kontrastierung dar: Die Gegenüberstellung und rhythmische Variation verschiedener filmischer Elemente kann als eine Voraussetzung für den Filmrhythmus bzw. für die dafür notwendige rhythmische Spannung verstanden werden.¹⁴⁵ Um es mit Pearlmans Worten zu sagen: „If all was the same there would be no rhythm, just a continuous hum in a custard-colored world.“¹⁴⁶

Dies führt uns zur rhythmischen Betonung, wobei die Betonung eines filmischen Elements nur möglich ist, indem ein Element einer rhythmischen

¹⁴⁰ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 225.

¹⁴¹ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 115.

¹⁴² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 62f.

¹⁴³ Vgl. Vertov, „Wir. Variante eines Manifestes“, S. 34.

¹⁴⁴ Bergman, „Film Has Nothing to Do with Literature“, S. 144.

¹⁴⁵ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 35f.

¹⁴⁶ Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 163.

Gruppe auf Kosten der übrigen Elemente hervorgehoben wird.¹⁴⁷ Der Grad einer Betonung hängt demnach auch von den übrigen unbetonten Elementen ab. Bíró zufolge erscheint beispielsweise in Wong Kar-Wai *In the Mood for Love – Der Klang der Liebe* (*Fa yeung nin wa*, FR/HK 2000) bereits die kleinste Bewegung als betont, da sich der Film durch eine sehr ruhige Erzählweise auszeichnet.¹⁴⁸

Nach Meinung von Van Leeuwen ist zusätzlich zu beachten, dass zwischen den betonten Elementen bestimmte Zeitintervalle liegen müssen, die als etwa gleich lang empfunden werden. Die einzelnen betonten und unbetonten Elemente müssen in Gruppen organisiert sein, um als rhythmisch wahrgenommen werden zu können. Diese einzelnen rhythmischen Gruppen sollen wiederum mittels wahrnehmbarer Pausen voneinander abgegrenzt sein, wobei eine Gruppe zusätzlich nur maximal sieben betonte Elemente und sieben oder acht unbetonte Elemente enthalten darf.¹⁴⁹

Als eine spezielle Möglichkeit der filmischen Betonung kann die Hervorhebung einer filmischen Bewegung mit Hilfe einer Gegenbewegung verstanden werden. Hierbei werden Bewegungsformen bewusst in Kontrast zueinander gesetzt, um ihre «Kollision» und den gewünschten Effekt der Betonung zu verstärken. Diese Methode der Betonung findet man beispielsweise bei Alfred Hitchcocks *Psycho* (US 1960) und *Die Vögel* (*The Birds*, US 1963), wo langsame Expositionen eingesetzt werden, um den Kontrast und den Umschlagpunkt der folgenden Ereignisse zu verstärken.¹⁵⁰ Dieser Effekt der Gegenbewegung kann gemäß Lenz auch umgesetzt werden, indem verschiedene Rhythmen aufeinandertreffen und kollidieren, um dadurch die Wirkung und den Effekt des gesamten Filmrhythmus zu verstärken.¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 222.

¹⁴⁸ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 44.

¹⁴⁹ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 219f.

¹⁵⁰ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 43.

¹⁵¹ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 102f.

2.2.2.2. Das filmrhythmische Metrum

Während die bisher behandelten rhythmischen Konzepte direkte Bezüge zum musikalischen Rhythmus vermeiden, komme ich nun zu jenen Auffassungen des filmischen Rhythmus, die sich auf die musikalischen Rhythmusbegriffe von Metrum und Takt beziehen.

Einen Weg, den Filmrhythmus mithilfe des Metrumbegriffs festzulegen, stellt der Versuch dar, einen filmischen Gegenpart zum musikalischen Einzelton zu finden. So gibt es unter anderem die Auffassung, ein Standbild könne mit einem musikalischen Ton gleichgesetzt werden.¹⁵²

Einer weiteren These nach kann sich das Metrum aus Einzelbildern des Filmstreifens zusammensetzen, wobei eine Sekunde mit je 24 Einzelbildern als ein Takt verstanden wird. Schreier widerlegt diese These, indem er auf die fehlende Betonung hinweist, die nötig wäre, um einen Takt vom darauffolgenden abzugrenzen, wonach dieses Konzept rhythmisch nicht wahrnehmbar sei.¹⁵³

Alternativ dazu sei es möglich, das filmische Metrum in Form von „wiederkehrenden Form-Elementen“ des Films künstlich herzustellen. Bei diesen Form-Elementen könne es sich um Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, „zeitliche Längen der Montageteile“, ¹⁵⁴ innerbildliche und zwischenbildliche Bewegungen, oder aber auch um wiederkehrende narrative Strukturen handeln.¹⁵⁵

Eine andere Möglichkeit bestehe darin, sich dem filmischen Metrum mittels der Metrumdefinition der Dichtung anzunähern:¹⁵⁶ Der lyrischen Metrumtheorie nach entstehe gerade dort Rhythmus, wo eine metrische Ordnung unter Druck gesetzt wird.¹⁵⁷ Von dieser These des filmischen Metrums als Ordnung spricht auch Schreier, wenn er seine Arbeit am Film *Mondscheinkinder* (DE 2006) beschreibt. So führte laut ihm das unbewusste Wiederholen ähnlicher Bildinhalte zu einem zu metrischen bzw. mechanischen Gefühl. Erst das Einfügen von Zäsuren und anderen

¹⁵² Vgl. Bao, „The Politics of Remediation“, S. 272.

¹⁵³ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 27.

¹⁵⁴ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 283.

¹⁵⁵ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 58.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁵⁷ Vgl. Eisenstein, „Dramaturgie der Filmform“, S. 92.

Bildinhalten ermöglichte es, die Metrik aufzubrechen um die Szene folglich rhythmisch wirken zu lassen.¹⁵⁸

Eine weitere Alternative beschreibt Eugeni Ruggero, wenn er das Metrum als das kulturell und sozial geprägte Vorwissen des Zusehers festlegt. Demnach ergäbe sich der Rhythmus des Films aus einem Abgleich der Vorprägung des Rezipienten mit der davon abweichenden Wahrnehmung des Films.¹⁵⁹

Ebenso, wie es viele Versuche gibt, die Begriffe Metrum und Takt auf den Film zu übertragen, gibt es auch Gegner dieser Versuche: So vertritt beispielsweise Lindner die Meinung, dass „das lautlich-musikalische Paradigma von Metrum und Rhythmus, Takt und Melodie auf den Film überhaupt nicht übertragbar ist.“¹⁶⁰ Dementsprechend seien die einzelnen filmischen Bewegungen viel zu unterschiedlich und vielseitig¹⁶¹ und die für ein Metrum erforderliche Formalisierung dadurch unmöglich.¹⁶²

2.2.3. Der Rhythmus des gesamten Films als organische Einheit

„Kein einziges Teilelement des gesamten Filmes kann einen selbständigen Sinn tragen: Ein Kunstwerk ist der Film nur als eine Einheit des Gesamten!“¹⁶³

Ähnlich wie Tarkowskij vertritt auch Bíro die Meinung, die einzelnen Elemente eines Films stünden in einem komplexen Verhältnis zueinander¹⁶⁴ und erst ihre gegenseitige Verschmelzung und Organisation erschaffe, wie Vertov es formuliert, „das rhythmische künstlerische Ganze“¹⁶⁵. Aufbauend auf der Rhythmustheorie Richters¹⁶⁶ vertritt auch Schreier die Ansicht, dass der Rhythmus eines Films stets in seiner Gänze und als Gesamtwerk

¹⁵⁸ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 54f.

¹⁵⁹ Vgl. Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 131.

¹⁶⁰ Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 283.

¹⁶¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 38.

¹⁶² Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 283.

¹⁶³ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 168.

¹⁶⁴ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 232.

¹⁶⁵ Vertov, „Wir. Variante eines Manifestes“, S. 33.

¹⁶⁶ Vgl. Richter, „Rhythm“, S. 38.

betrachtet werden müsse.¹⁶⁷ Ein Vergleich Tarkowskij's von Film und Malerei kann hierfür als ein Argument dienen: Laut ihm mache es wenig Sinn, ein Portrait in seine einzelnen Elemente zu zerlegen und diese getrennt voneinander zu beobachten. „Für sich allein genommen ist nämlich eine ausgegliederte Komponente tot.“¹⁶⁸ Auch gemäß Lenz können die einzelnen Filmelemente voneinander getrennt als stumme Einzelteile ohne eigene Bedeutung verstanden werden und erst ihre Verbindung verhilft ihnen zu ihrem gemeinsamen Sinngehalt und Ausdruck.¹⁶⁹ Nach Ansicht von Pearlman kann erst die Gegenüberstellung einzelner Elemente der Komposition des Films jene Struktur verleihen, die als Rhythmus verstanden werden kann.¹⁷⁰

Ein weiterer Punkt, der für den Filmrhythmus als ein Gesamtkunstwerk spricht, ist die von Schreier beschriebene Polymetrik und Polyrhythmik des Films.¹⁷¹ Die bereits erwähnte Aufspaltung der filmischen Bewegung von Pearlman in „physical“, „emotional“ und „event“ führt zu derselben Ansicht. Pearlman ordnet der jeweiligen Bewegung einen eigenen Rhythmus zu. Diese Rhythmen lassen sich nicht gänzlich voneinander trennen und erst in ihrer Verbindung führen sie zu einem rhythmischen Strang, dem einheitlichen Filmrhythmus.¹⁷²

Eine besondere Stellung innerhalb des Rhythmusschemas eines gesamten Films nehmen vor allem Anfang und Ende ein. Da diese für Einführung und Abschluss eines funktionierenden Rhythmus verantwortlich seien, stellen sie laut Ruggero die Schlüsselbereiche eines Filmrhythmus dar.¹⁷³ Gemäß Bíro stellt sich somit erst am Ende eines Films die Funktionsfähigkeit und Effizienz eines rhythmischen Musters heraus.¹⁷⁴

¹⁶⁷ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 36.

¹⁶⁸ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 158.

¹⁶⁹ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 50.

¹⁷⁰ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 39.

¹⁷¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 71.

¹⁷² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 87.

¹⁷³ Vgl. Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 131.

¹⁷⁴ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 203.

2.3. Rhythmus auf der Bildebene

2.3.1. Filmrhythmus mittels Schnitt

Der größte Teil der filmtheoretischen und filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Rhythmus beschränkt sich auf die rhythmischen Möglichkeiten des Schnitts, da dieser großteils auch als bedeutendstes rhythmisches Mittel des Films betrachtet wird.¹⁷⁵ Die in der Filmforschung oft vertretene Auffassung, dass die einzelnen Einstellungen die Grundelemente des Filmrhythmus seien, verstärkt die Bedeutung des Schnitts in diesem Bereich.¹⁷⁶

Der Großteil jener, die den Schnitt als wichtigstes rhythmisches Element des Films ansehen, arbeiten selbst im Bereich des Filmschnitts. So auch Pearlman, die der Meinung ist, dass das Medium Film mehr Möglichkeiten biete als die Wiedergabe von Einstellungen mit unbearbeiteten aufgenommenen Bewegungen, bei welchen auf den Schnitt als rhythmusstiftendes Element verzichtet wird.¹⁷⁷

Wie bedeutend der Filmschnitt für den Rhythmus eines Films ist, zeigt sich vermutlich am deutlichsten in Filmen, die versuchen gänzlich auf den Schnitt zu verzichten: Hier ist beispielsweise der Film *Russian Ark – Eine einzigartige Zeitreise durch die Eremitage (Russkiy kovcheg, DE/RU 2002)* von Alexander Sokurov zu erwähnen, welcher mit einer Erzählzeit von 90 Minuten über 300 Jahre erzählte Zeit umfasst und diese innerhalb einer einzigen Einstellung wiedergibt.¹⁷⁸ Als weiteres Beispiel dient Hitchcocks *Cocktail für eine Leiche (Rope, US 1948)*: Dabei musste man noch ohne digitale Produktionstechnik auskommen und versuchen, den Filmrollenwechsel mittels verdeckter «unsichtbarer» Schnitte zu kaschieren, um dadurch den Eindruck einer durchgehenden Einstellung zu vermitteln.¹⁷⁹ Bedingt durch den Verzicht auf den Schnitt als rhythmusstiftendes Element

¹⁷⁵ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 216.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 221; Kuleshov, "The Principles of Montage", S. 193.

¹⁷⁷ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 96.

¹⁷⁸ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 50.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 51.

beschreibt Schreier bei beiden Filmen einen Mangel an „Pointierungen“¹⁸⁰ und „Unterbrechungen [...] in der Erzählweise, die [...] ein wenig mehr für rhythmische Markierung sorgen könnten.“¹⁸¹

Begriffsklärung: Montage

Bevor nun auf die einzelnen Möglichkeiten der Rhythmisierung mittels Schnitt eingegangen wird, muss der Begriff der Montage näher erörtert werden. Die äußerst unterschiedliche Auslegung des Montagebegriffs führt nämlich häufig zu Missverständnissen bei der Auseinandersetzung mit dem Filmrhythmus.

Zu den Filmemachern die sich sehr genau mit den Möglichkeiten der Montage auseinandersetzten, können insbesondere die Regisseure des sowjetischen Stummfilms gezählt werden, unter anderem Kuleschow, Pudowkin und Eisenstein. Grundsätzlich verstanden diese die Montage als die Möglichkeit, das gefilmte Material nach ihren eigenen Wünschen zu organisieren und zu ordnen.¹⁸² Diese Methode „zu Zergliedern und Zusammenzufügen“,¹⁸³ hatte die eigentliche Aufgabe, „Thema, Sujet, Handlungen [...] zusammenhängend und folgerichtig darzulegen.“¹⁸⁴ Die Montage soll dabei der menschlichen Wahrnehmung ähneln, weshalb das Filmmaterial so strukturiert werden müsse, dass der Zuseher das Dargestellte wie ein vorübergehender Passant verfolgen könne.¹⁸⁵

Bald kam es jedoch zu einer abweichenden Interpretationen des Begriffs, wonach die Montage ein Mittel sei, um mittels des Zusammenfügens zweier Filmbilder ein assoziatives drittes Gedankenbild in der Wahrnehmung des Rezipienten zu erzeugen.¹⁸⁶

Zu weiteren Missverständnissen kommt es gemäß Pearlman durch die Verwendung des Montagebegriffs in den verschiedenen Sprachbereichen:

¹⁸⁰ Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 52.

¹⁸¹ Ebd., S. 50.

¹⁸² Vgl. Kuleshov, „The Principles of Montage“, S. 189.

¹⁸³ Pudowkin, „Über die Montage“, *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 347.

¹⁸⁴ Eisenstein, „Montage 1938“, S. 158.

¹⁸⁵ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 69.

¹⁸⁶ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 14; S. 37; Pudowkin, „Über die Montage“, *Texte zur Theorie des Films*, S. 77.

So verstehe man im englischsprachigen Bereich unter „Montage“ grundsätzlich das Zusammenfügen von Einstellungen, deren Inhalte in der Realität zeitlich oder räumlich voneinander getrennt sind, während man beispielsweise in Frankreich den Begriff Montage zur Bezeichnung des Filmschnitts generell verwende.¹⁸⁷

Um Missverständnisse zu vermeiden, soll der Begriff Montage im Folgenden stets als Synonym für den Filmschnitt verstanden werden.

2.3.1.1. Die rhythmischen Mittel des Schnitts

In Bezug auf den Filmrhythmus kann der Schnitt als ein Mittel der Komposition des Filmmaterials gesehen werden,¹⁸⁸ gemäß Pudowkin ähnlich der Komposition von Tönen eines Musikers oder der Farbkompositionen eines Malers.¹⁸⁹

So wird die Aufgabe der Montage mit der eines Tanzchoreografen verglichen, da dem Filmemacher bzw. dem Cutter dabei die Choreografie der einzelnen filmischen Rhythmus-elemente Bewegung, Zeit und Raum zukommt.¹⁹⁰

Ein rhythmisches Mittel des Schnitts stellt bereits die grundlegende Entscheidungen dar, bei welchem Filmkader geschnitten wird und welches Bild darauf folgt bzw. welcher Zusammenhang durch die Verbindung der jeweiligen Einzelbilder entstehen soll.¹⁹¹ Diese Entscheidung, an welcher Stelle geschnitten wird, hat folglich auf die Länge der betroffenen Einstellung¹⁹² und somit wiederum auf die Schnittrate eines Filmabschnitts Einfluss.¹⁹³

Eine weitere bedeutende Entscheidung ist die Anordnung der unterschiedlichen Einstellungen untereinander bzw. welche Zusammenhänge und Verbindungen sich in der Folge daraus ergeben. Bei

¹⁸⁷ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 155.

¹⁸⁸ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 221; Kuleshov, „The Principles of Montage“, S. 193.

¹⁸⁹ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 197.

¹⁹⁰ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 23; Oldham, *First Cut*, S. 191.

¹⁹¹ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 44.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 45.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 48.

üblicherweise 24 Einzelbildern pro Sekunde komme es laut Pearlman nicht immer auf jedes einzelne Filmbild an, da sich beispielsweise die exakt messbare Länge einer Einstellung von der vom Rezipienten gefühlten Länge unterscheiden könne. Diese sei unter anderem vom Einstellungsinhalt abhängig.¹⁹⁴

Die Verbindung zweier Einstellungen ergibt dabei eine zwischenbildliche Bewegung,¹⁹⁵ die wiederum rhythmisch eingesetzt werden könne. Zusätzlich seien die innerbildliche Bewegung der jeweiligen Einstellungen und die unterschiedlichen Möglichkeiten ihrer Verbindung zu beachten. Hierbei komme es nicht nur auf die Gegenüberstellung unterschiedlicher Typen der innerbildlichen Bewegung an,¹⁹⁶ sondern auch auf deren vektorielle Ausrichtung.¹⁹⁷

Aufgrund dieser unterschiedlichen rhythmischen Möglichkeiten des Filmschnitts sind einige Filmemacher gegen den Einsatz einer in einem Stück abgefilmten Bewegung. Die „ungebrochene reale Körperbewegung“ soll der „in Montagesegmente getrennten Teilbewegung“ weichen.¹⁹⁸ Als ein bekanntes Beispiel für diese Ansicht sei an dieser Stelle auf eine Szene am Beginn von Eisensteins *Oktober* verwiesen. Dabei wird das Öffnen einer Zugbrücke, das ebenso in Form einer einzelnen Einstellung umgesetzt werden könnte, in viele einzelne Einstellungen aufgeteilt und aus verschiedenen Perspektiven gezeigt.¹⁹⁹

Diese organisierenden Mittel des Filmschnitts müssen nun in der Form eines rhythmisch funktionierenden Musters eingesetzt werden.

¹⁹⁴ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 45.

¹⁹⁵ Vgl. Vertov, „Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'“, S. 79f.

¹⁹⁶ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 48.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 52.

¹⁹⁸ Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 37.

¹⁹⁹ Vgl. Pudowkin, „S. M. Eisenstein (Vom 'Potemkin' zum 'Oktober')“, S. 552f.

I. Rhythmisierung ausschließlich mittels Schnitt

In diesem Kapitel wird auf jene Theorien des Filmrhythmus eingegangen, welche den Filmschnitt nicht nur als bedeutendstes, sondern sogar als einziges zu beachtendes rhythmusstiftendes Filmmittel sehen.

a) Rhythmische Montage von Standbildern

Dieses Kapitel bezieht sich auch die These, dass die Schaffung des Filmrhythmus sogar durch die Rhythmisierung von unbewegten Bildern möglich sei. So vertritt beispielsweise Kuleschow die Meinung, „that the artistic vehicle of the cinema is the rhythmic succession of motionless shots or short sequences conveying motion“ und erst mit Hilfe der Montage soll dem Zuseher der Eindruck einer Bewegung vermittelt werden.²⁰⁰

Als ein Beispiel, welches dieser Auffassung des Filmrhythmus zugeordnet werden kann, dient Chris Markers Kurzfilm *Am Rande des Rollfelds* (*La Jetée*, FR 1962). Abgesehen von einer gespielten Geste²⁰¹ ist Markers Science-Fiction Film eine Montage von Standbildern, begleitet von einer Erzählerstimme auf der Tonebene.²⁰² Das sich daraus ergebende Muster des Ablösens eines Bildes durch ein anderes, teils in regelmäßigen, teils in unregelmäßigen Abständen, wird von Jenny Chamarette als eine Art des filmischen Rhythmus beschrieben.²⁰³ Da Markers Film eher als eine intermediale Form von Fotografie und Film verstanden werden kann,²⁰⁴ ist jedoch fraglich, inwiefern diese Art des Filmrhythmus trotz ihrer rhythmischen Qualitäten noch als filmisch gelten kann.

Von diesem Beispiel, der wohl «extremsten» Form des Filmrhythmus mittels Schnitt, kommen wir im Folgenden zu einer geläufigeren Form, zur rhythmischen Montage von Bewegtbildern.

²⁰⁰ Vgl. Kuleshov, „The Art of Creating with Light. Foundations of Thought“, S. 36.

²⁰¹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 277.

²⁰² Vgl. Chamarette, „A Short Film About Time“, S. 217.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 219.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 225.

b) Rhythmische Montage von Bewegungsbildern

Diese Form des Schnittrhythmus und dessen anfängliche Erforschung kann gemäß David Bordwell und Kristin Thompson besonders David W. Griffith und seinem Film *Intoleranz* (*Intolerance*, US 1916) zugerechnet werden. In den 1920er Jahren begannen daraufhin die französischen und sowjetischen Filmemacher sich näher mit dieser Methode des Schnittrhythmus auseinanderzusetzen.²⁰⁵ Sie sollen dabei dessen Erforschung und Einsatz in ihren Spielfilmen zum Teil sogar als wichtiger erachtet haben als das Erzählen einer Handlung.²⁰⁶

Der anfängliche Einsatz dieser Methode beschränkte sich hauptsächlich auf die Aneinanderreihung kurzer Einstellungen.²⁰⁷ Bald entdeckte man jedoch, dass die Zusammenstellung von Einstellungen unterschiedlicher Länge und deren vielseitige Kombinationsmöglichkeiten auch verschiedene Wirkungen erzeugten und die Methode kontrolliert eingesetzt werden müsse.²⁰⁸

Um diese Methode nun rhythmisch wirksam nutzen zu können, müssen die Einstellungen in Bezug auf ihre Längen in einem wahrnehmbaren Muster angeordnet werden.²⁰⁹ Weiters sollte beachtet werden, dass nicht jede Kombinationsmöglichkeit als rhythmisches Muster gewertet werden kann: Während die Montage von ungefähr gleich langen Stücken einen fortschreitenden „Beat“ bzw. eine Betonung in Form eines Metrums erzeuge,²¹⁰ könne die stufenweise Verkürzung von Einstellung zu Einstellung das Tempo eines Films erhöhen oder das stufenweise Verlängern von Einstellung zu Einstellung das Tempo verringern.²¹¹

²⁰⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 227.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 252.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 227.

²⁰⁸ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 199.

²⁰⁹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 226.

²¹⁰ Vgl. Eisenstein, "Die vierte Dimension im Film", *Das dynamische Quadrat*, S. 92; ebd. S. 100.

²¹¹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 226.

Accelerated Montage:

Eine Form dieser Schnittmethode stellt die „Accelerated Montage“ dar, die auch als „Precipitated Montage“, „Montage rapide“ oder „Montage court“ bekannt ist: Gemäß Valcke wird dabei mittels der Montage kurzer Einstellungen und der vielfachen Verkürzung derer Längen der Effekt der Beschleunigung erzeugt.²¹² Dieser Montagetyp wurde erstmals von Gance in den Jahren 1921 und 1922 bei der Produktion seines Films *La Roue* erprobt und eingesetzt.²¹³ Gance verwendete diese Technik unter anderem für eine Szene eines fahrenden Zuges und montierte sehr kurze Einstellungen des Zuges, der Gleise und eines Fahrgastes miteinander. Laut Valcke erreiche er damit „a rhythmically chaotic effect“.²¹⁴

Dieser Einsatz der Accelerated Montage in *La Roue* beeinflusste daraufhin andere Filmemacher.²¹⁵ So wurde dieser Montagetyp in ähnlicher Weise von Alexander Volkoff in seinem Film *Kean* (FR 1924) und von Jean Epstein in seinen Filmen *Cœur fidèle* und *La Glace à trois faces* z. B. dafür eingesetzt, um ein sich drehendes Karussell und die Fahrt eines Rennwagens filmisch darzustellen.²¹⁶ Während Griffith die Accelerated Montage als Mittel der Spannungssteigerung am Ende seiner Filme verwendete,²¹⁷ soll L'Herbier diese in *L'inhumaine* für die Aneinanderreihung abstrakter Einstellungen eingesetzt haben, um direkt auf das Unterbewusstsein des Zusehers einzuwirken.²¹⁸

Diesbezüglich stellt sich jedoch die Frage, ob die Accelerated Montage auch tatsächlich als eine Form des Filmrhythmus zu verstehen ist. So schreibt beispielsweise Eisenstein über Griffith:

„Griffith ist vor allem ein Großmeister jenes Montageaufbaus, der mit einer geradlinigen Beschleunigung und Zunahme des Tempos verbunden ist [...]. Seine Schule ist daher vornehmlich eine Schule des Tempos und nicht des Rhythmus.“²¹⁹

²¹² Vgl. Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 211f; S. 212f.

²¹³ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 227.

²¹⁴ Vgl. Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 211.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 212.

²¹⁶ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 252.

²¹⁷ Vgl. Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 211.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 213.

²¹⁹ Eisenstein, „Dickens, Griffith und wir“, S. 344.

Eisensteins Bewertung von Griffiths Montageeinsatz könnte auch als ein Versuch verstanden werden, seine eigene Arbeit und die seiner sowjetischen Kollegen aufzuwerten, wenn er schreibt:

„Sich im Hinblick auf Ausdruckstärke und unerbittliche Wirkung des Rhythmus, dessen Aufgaben unendlich viel weiter reichen als die Aufgaben und Möglichkeiten des Tempos, mit der jungen sowjetischen Montageschule zu messen, überstieg Griffiths Kräfte. Und eben dieser stahlharte Rhythmus war es, der [...] unsere sowjetischen Filme in Amerika auffallen ließ.“²²⁰

Metrische Montage:

Da sich Eisensteins Auseinandersetzung mit den rhythmischen Möglichkeiten des Filmschnitts natürlich nicht ausschließlich auf die Kritik der Versuche anderer Regisseure beschränkte, wenden wir uns nun einem seiner Konzepte zu, der „metrischen Montage“.

Bei der metrischen Montage steht die Einstellungslänge im Vordergrund der Rhythmusgestaltung. In diesem Fall ist nicht von der vom Rezipienten empfundenen Einstellungslänge, sondern von der tatsächlichen messbaren Einstellungslänge auszugehen.²²¹ Die Einstellungen werden im Hinblick auf ihre Längen in einem „Formelschema“ angeordnet, welches mittels Wiederholungen vom Rezipienten wahrgenommen werden soll.²²² Ähnlich der Methode der Accelerated Montage werde dabei „Spannung durch den Effekt einer mechanischen Beschleunigung mit vielfachen Kürzungen der Abschnitte erzeugt“.²²³ Gleichzeitig jedoch soll das Formelschema bzw. das entstehende Muster der Anordnung eines musikalischen Takts entsprechen.²²⁴ Demnach muss bei den vielfachen Verkürzungen der Einstellungslängen stets „die Formel der Proportionen zwischen den Längen („zweifach“, „dreifach“, „vierfach“)“ beibehalten werden,²²⁵ weshalb die

²²⁰ Eisenstein, „Dickens, Griffith und wir“, S. 344.

²²¹ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 99.

²²² Vgl. ebd., S. 97f.

²²³ Ebd., S. 98.

²²⁴ Vgl. Eisenstein, „Methods of Montage“, S. 72.

²²⁵ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 98.

metrische Montage laut Schreier „musikalisch-mathematischer Natur“²²⁶ sei. Weiters werden die Übergänge von einer Einstellung zur nächsten jeweils in der Form betonter Schnittakzente umgesetzt,²²⁷ im Sinne der zuvor behandelten Betonung mittels der Konfrontation von Einstellungen.

Aufbau und Inhalt der Einstellungen ist bei dieser Montageform vollständig den für das Muster benötigten Einstellungslängen unterzuordnen, was Eisenstein als den „grob-dominanten Gestaltungscharakter“ der metrischen Montage bezeichnet.²²⁸ Gemäß Lenz kann daher jede innerbildliche Bewegungen, jeder innerbildliche Akzent und jede Form innerer Zeitlichkeit einer Einstellung „eine Bedrohung für seine metrische Beschneidbarkeit“ darstellen. Aus diesem Grund tendiere die metrische Montage durch ihren künstlichen und mechanischen Charakter, der sich aus den genannten Anforderungen ergibt, zu „animationsartigen Strukturen“, da „Verlangsamung und Beschleunigung, überhaupt jede Beweglichkeit erst durch die vom Schnitt geprägte Metrik erzeugt [wird].“²²⁹

Eisensteins metrische Montage soll es dem Zuschauer durch ihren einfach nachvollziehbaren Charakter unmöglich machen, sich deren Wirkung und einer Synchronisation mit dem entstehenden Filmrhythmus zu entziehen,²³⁰ bis hin zu äußerlich sichtbaren motorischen Reaktionen.²³¹ So beschreibt er die Zuschauerreaktion auf seinen Film *Die Generallinie* (*Staroye i novoye*, RU 1929), in dem er eine Heuernte in Form der metrischen Montage umsetzte, folgendermaßen:

„Ich habe von ganzem Herzen gelacht, als ich den empfänglichsten Teil des Publikums beobachtete, der rhythmisch von einer Seite zur anderen schwankte, und zwar zunehmend schneller, je kürzer die Abschnitte wurden. Es war derselbe Effekt, den Trommeln und Blaskapelle erzeugen, die einen einfachen Marsch spielen.“²³²

In diesem Zusammenhang ist es jedoch sehr wichtig, dass dieses Schema vom Rezipienten nicht bewusst wahrgenommen werden soll und somit der

²²⁶ Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 38f.

²²⁷ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 91.

²²⁸ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 99.

²²⁹ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 92.

²³⁰ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 98.

²³¹ Vgl. ebd., S. 105.

²³² Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 106.

Montagevorgang äußerst exakt durchdacht werden muss. Denn so wie ein zu einfaches Muster für den Rezipienten zu durchschaubar sein kann, macht wiederum ein zu komplexes Muster eine Synchronisation der Wahrnehmung unmöglich.²³³

So beschreibt Eisenstein den Einsatz dieses Montagetyps von Kuleschow in Form seiner „Marsch- und Walzermontage“ als „ein primitives Beispiel“,²³⁴ da dieser seine Montagemuster zu simplen musikalischen Taktlängen in der Form eines $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ oder $\frac{1}{4}$ Taktes angleicht. Ebenso kritisiert er eine Verwendung der metrischen Montage, bei der die Schnittmuster „im Taktmaß eines komplizierten Bruches“²³⁵ wie $\frac{6}{17}$ oder $\frac{22}{57}$ aufgebaut werden. Daher kritisiert er auch Pudowkins metrische Montage in dessen Film *Sturm über Asien* (*Potomok Chingis-Khana*, RU 1928)²³⁶ und erwähnt Vertovs *Das elfte Jahr* (*Odinnadtsatyy*, RU 1928) sogar als ein „negatives Beispiel“ seines Montagetyps, da hier das metrische Schema nicht mehr wahrgenommen, sondern höchstens abgemessen werden könne.²³⁷

Als positive Beispiele der metrischen Montage nennt Eisenstein neben deren Einsatz in seinen eigenen Filmen *Die Generallinie* und *Oktober* auch eine Szene aus Pudowkins *Das Ende von St. Petersburg* (*Konets Sankt-Peterburga*, RU 1927).²³⁸ Schreier vertritt diesbezüglich die Meinung, dass man sich bei der metrischen Montage vor Verallgemeinerungen hüten solle und den unterschiedlichen Einsatz in den verschiedenen Filmen hinsichtlich ihrer werkimmanenten Eigenschaften differenzieren müsse.²³⁹

Gegenüber dem Einsatz seiner „rhythmischen Montage“ beschreibt Eisenstein die rhythmischen Möglichkeiten der metrischen Montage als ausschließlich auf „vereinfacht-marschförmige Auflösungen“ beschränkt, während sie sich für kompliziertere Rhythmusaufgaben als unzureichend erweise.²⁴⁰

²³³ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 98.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 100.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 98.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 99.

²³⁹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 39.

²⁴⁰ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 100.

II. Filmische Betonung durch die Konfrontation von Einstellungen

Die Bedingung für eine Betonung, ein Element auf Kosten eines anderen hervorzuheben,²⁴¹ gilt auch im Bereich des Filmschnitts. Somit kann die Betonung einer Einstellung ausschließlich mittels der Hervorhebung gegenüber einer anderen erfolgen.²⁴²

Eine spezielle Form dieser Konfrontation von Filmmaterial stellt die Möglichkeit der «Kollision» von Einstellungen dar,²⁴³ als deren Grundlage eine Theorie Eisensteins gesehen werden kann.²⁴⁴ Laut Eisensteins Auffassung könne Filmrhythmus demnach nur mithilfe der Konfrontation zweier Filmbilder in Form einer direkten Kollision geschaffen werden, wobei „der Grad der Nicht-Übereinstimmung die Eindrucks-Intensität [bedingt]“.²⁴⁵ Gemäß Lenz soll es dabei jedoch „nicht um das qualitätslos Disparate, sondern um eine konstruktive Spannung“ zwischen den verbundenen Einstellungen gehen.²⁴⁶

Die Möglichkeiten einer derartigen Betonung mittels der Konfrontation von Einstellungen, von denen Eisensteins Kollision als die intensivste verstanden werden kann, ist nun bezüglich verschiedener Einstellungsinhalte realisierbar.

Eine Möglichkeit dieser filmischen Betonung stellt die Konfrontation verschiedener Einstellungsgrößen dar.²⁴⁷ Gemäß Pudowkin war dieser Kontrast zwischen unterschiedlichen Einstellungsgrößen mitunter ein Grund für den anfänglichen Einsatz der Großaufnahme „zur Zeit der Morgendämmerung der Filmkunst“²⁴⁸ durch deren «Entdecker» Griffith. Deren Einsatz verlieh seinen Filmen „einen besonderen [...] stark bewegten Rhythmus, der aus dem häufigen Wechsel der einzelnen kurzen

²⁴¹ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 222.

²⁴² Vgl. ebd., S. 220.

²⁴³ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 166.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 161ff.

²⁴⁵ Vgl. Eisenstein, „Dramaturgie der Filmform“, S. 93.

²⁴⁶ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 98.

²⁴⁷ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 217; Vertov, „Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'“, S. 79.

²⁴⁸ Vgl. Pudowkin, „Die Zeit in Großaufnahme“, S. 305.

Einstellungen resultierte.²⁴⁹ Die Großaufnahme wurde anfänglich auch als „Unterbrechung“ der Totalen verstanden.²⁵⁰ Dies verdeutlicht zusätzlich die betonende Wirkung der Großaufnahme in Verbindung mit einer anderen Einstellungsgröße. Natürlich ist dies nicht nur mittels der Großaufnahme, sondern ebenso anhand der Differenz von anderen Einstellungsgrößen möglich.²⁵¹

Eine weitere Möglichkeit der Konfrontation von Einstellungen bietet deren unterschiedliche Geschwindigkeit. Dabei ist eine derartige Betonung sowohl auf der Ebene der Aufnahmegeschwindigkeit²⁵² wie etwa Zeitlupe oder Zeitraffer möglich als auch hinsichtlich der Geschwindigkeit innerbildlicher Bewegungen wie beispielsweise Schauspielbewegungen oder Kamerabewegungen.²⁵³

Eine derartige Konfrontation beschreibt Pearlman bezüglich der vektoriellen Ausrichtung der innerbildlichen Bewegungen: Demnach können innerbildliche Bewegungen in verschiedene Richtungen durch die Montage verbunden werden, was vom Rezipienten als kleiner «Schock» und somit als Betonung empfunden wird.²⁵⁴ Diesbezüglich ist auch Eisensteins Konzept der Gegenbewegung zu erwähnen: Hierbei soll einer filmischen Bewegung eine vektoriell entgegengerichtete Bewegung vorangehen, um durch deren Konflikt die Wirkung der Hauptbewegung zu verstärken.²⁵⁵ Gemäß Lenz liegt nämlich „der stärkste Akzent einer Bewegung im Kontrast zu einer vorauslaufenden Bewegung.“²⁵⁶

Als eine weitere Möglichkeit ist die Konfrontation von Einstellungen mit unterschiedlichen Bildinhalten oder sogar gegensätzlichen Motiven zu erwähnen. Auf diese Weise werden beispielsweise in Bob Fosses Musicalfilm *Cabaret* (US 1972) mittels der Montage Einstellungen von Gelächter, Tod und einer idyllischer Landschaft miteinander verbunden.²⁵⁷

²⁴⁹ Pudowkin, „Die Zeit in Großaufnahme“, S. 305.

²⁵⁰ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 67.

²⁵¹ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 221.

²⁵² Vgl. Vertov, „Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'“, S. 79.

²⁵³ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 157.

²⁵⁴ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 55.

²⁵⁵ Vgl. Eisenstein, „Montage der Filmatraktionen“, S. 34.

²⁵⁶ Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 38.

²⁵⁷ Vgl. Pearlman, „Cutting Rhythms in *Chicago* and *Cabaret*“, S. 29.

Zuletzt ist im Zusammenhang mit dem Filmrhythmus noch die Konfrontation von Einstellungen mittels unterschiedlicher Kameraperspektiven sowie unterschiedlicher Helldunkel- und Kontrastwerten bzw. Lichtverhältnisse zu nennen.²⁵⁸

Als Abschluss dieses Kapitels sollte diesbezüglich noch die Dusch-Szene aus Hitchcocks *Psycho* erwähnt werden, da gemäß Pearlman in diesem Fall keine Möglichkeit einer Einstellungskonfrontation ausgelassen wurde.²⁵⁹

Obwohl es möglich gewesen wäre, diese Mordszene in der Form einer einzelnen Einstellung umzusetzen, wurde die Szene von Hitchcock in unzählige kurze Einstellungen zerlegt. Dabei wurden Einstellungskonfrontationen bezüglich Einstellungsgröße, Kameraperspektive, vektorieller Ausrichtung der innerbildlichen Bewegung, Lichtverhältnisse und Bildinhalte erzeugt.²⁶⁰ Laut Pearlman schafft es Hitchcock auf diese Art, den einzigartigen Rhythmus der Szene zu kontrollieren und in der Folge „one of the best known scenes in editing history“ zu inszenieren.²⁶¹

III. Schnittrhythmus korrespondiert mit anderen Rhythmus-elementen

Dieses Kapitel setzt sich mit jenen Theorien auseinander, die den Filmschnitt zwar als bedeutenden, jedoch nicht als einzigen zu beachtenden rhythmischen Filmaspekt verstehen.

Gemäß Evan Lottmann, unter anderem Cutter von *Der Exorzist* (*The Exorcist*, US 1973), werde es im Bereich des Filmschnitts generell als wichtig erachtet, die innerbildlichen Filmelemente und deren spezielle Eigenschaften zu beachten. Dadurch solle es zu einer reibungslosen «Kommunikation» zwischen Schnitt und Einstellung kommen.²⁶² Folglich wird auch vom gewaltsamen Verkürzen von Einstellungen abgeraten, ohne

²⁵⁸ Vgl. Vertov, „Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'“, S. 79.

²⁵⁹ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 167ff.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 168.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 167.

²⁶² Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 232.

den Einstellungsinhalt zu berücksichtigen,²⁶³ da bereits eine geringe Divergenz beim Übergang von einer Einstellung zur nächsten vom Rezipienten unbewusst wahrgenommen werden und dessen Wahrnehmung stören könnte.²⁶⁴ Gemäß Pudowkin darf der Einstellungsinhalt auch dann nicht außer Acht gelassen werden, wenn der Schnittrhythmus mittels Einstellungslängen erzeugt wird.²⁶⁵

Besonderes Augenmerk sollte man diesbezüglich auf die Bewegung innerhalb der Einstellungen richten.²⁶⁶ Unter anderem können unterschiedliche innerbildliche Bewegungen einer Einstellung, unabhängig von der Einstellungslänge, verschiedene Wirkungen erzeugen. Als Beispiel kann die äußerst unterschiedliche Wirkung einer Großaufnahme einer schreienden Person und einer gleich langen Großaufnahme einer seufzenden Person genannt werden.²⁶⁷ Weiters sei sowohl auf die Anzahl der verschiedenen innerbildlichen Bewegungen als auch auf deren Anordnung und Strukturierung innerhalb der Einstellung zu achten.²⁶⁸

Diese Beachtung der innerbildlichen Bewegungen durch den Filmschnitt gewinnt besonders dann an Bedeutung, wenn diese Bewegungen selbst rhythmisch wirken oder speziell rhythmisch aufgebaut sind. Gemäß Lindner darf der Schnitt dabei auf keinen Fall gegen den inneren Rhythmus einer Einstellung arbeiten.²⁶⁹ Dafür sei es jedoch möglich, die rhythmischen Akzente der innerbildlichen Bewegungen mit Hilfe des Schnitts speziell zu betonen.²⁷⁰

Am treffendsten hat diese Aufgabe des Filmschnitts bei der Rhythmusbildung vielleicht Pearlman mit dem Wort „orchestrate“²⁷¹ beschrieben, da der Cutter mittels des Schnitts die verschiedenen Filmelemente miteinander koordinieren kann und auch soll.²⁷²

²⁶³ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 115.

²⁶⁴ Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 232.

²⁶⁵ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 186.

²⁶⁶ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 35.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 58.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 35.

²⁶⁹ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 275.

²⁷⁰ Vgl. Millar/Reisz, *The Technique of Film Editing*, S. 247.

²⁷¹ Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 24.

²⁷² Vgl. ebd., S. 24f.

a) Filmmaterial selbst gibt Schnittrhythmus vor

Einer weiteren These nach wird der Schnitt von einer Einstellung zur nächsten vom aufgenommenen Filmmaterial selbst vorgegeben und bestimmt. Diese Ansicht wird vor allem von Cuttern vertreten, die von ihrer eigenen Erfahrung während der Schnittarbeit sprechen: So beschreibt beispielsweise Richard Marks, Cutter von *Der Pate 2 (The Godfather: Part II, US 1974)*, den internen Rhythmus des Filmmaterials, dem sich der Schnitt nicht widersetzen solle, denn „every material has its own rhythm and the material often tells you where to cut.“²⁷³ In ähnlicher Weise rät Alan Heim, Cutter von *American History X (US 1998)*, während des Schneideprozesses „[to] listen to the material“.²⁷⁴ Van Leeuwen bezeichnet diese vom Filmmaterial vorgegebenen, möglichen Punkte für einen rhythmisch funktionierenden Schnitt, als „Potential cutting points“ und ist ebenfalls der Meinung, dass diese von einem guten Cutter erfüllt werden können und sollen.²⁷⁵

Als ein Konzept, welches diese These untermauert, kann Van Leeuwens „Initiating rhythm“ gezählt werden: Dabei soll sich der Cutter für eines der filmischen Rhythmus-elemente entscheiden, vom Schnitt selbst abgesehen, und es als das für den Schnitt bestimmende Element festlegen.²⁷⁶ Als ein Beispiel für dieses Konzept kann eine Szene des Films *Auf der Jagd nach dem grünen Diamanten (Romancing the Stone, US 1984)* genannt werden: So beschreibt Donn Cambern, der Cutter des Films, wie er während einer Tanzszene den Schnitt bewusst an jene Stellen der Einstellungen setzte, an denen sich die Schauspieler jeweils zu bewegen begannen, wobei er den Rhythmus der Musik vernachlässigte²⁷⁷ und die innerbildliche Bewegung der Schauspieler somit als „Initiating rhythm“ verwendete.

Auf der anderen Seite raten beispielsweise Gavin Millar und Karel Reisz davon ab, während der Bewegung eines Schauspielers zu schneiden, da dadurch der Rhythmus der Schauspielbewegung zerstört werden würde. Sie

²⁷³ Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 372.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 380.

²⁷⁵ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 216f.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 218.

²⁷⁷ Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 214.

empfehlen die jeweilige Pause zwischen Bewegungen als besten Schnittpunkt, da dadurch der Rhythmus der Bewegung zusätzlich verstärkt werde.²⁷⁸

Walter Murch, Cutter von *Apocalypse Now* (US 1979), empfiehlt wiederum beim Schnitt auf den internen Rhythmus der Schauspieler zu achten und zu versuchen, diesen auf den Rhythmus des Schnitts zu übertragen. Als Beispiel erwähnt er das Zwinkern der Schauspieler,²⁷⁹ welches auf den internen Rhythmus des Menschen sowie auf seine emotionale Lage und Gedanken verweise.²⁸⁰ Dabei sollen neben „the blink of an eye“ weitere ähnliche Punkte in jeder Einstellung zu finden sein.²⁸¹ So erwähnt beispielsweise Pearlman im selben Zusammenhang den Rhythmus des Atmens.²⁸²

Als Nächstes komme ich zu zwei Montageformen Eisensteins, bei welchen die innerbildliche Bewegung nicht mehr als ein Hindernis der Rhythmisierung verstanden wird, sondern diese für den Rhythmus genutzt werden sollen. So wird auf die Weiterentwicklung der metrischen Montage, die rhythmische Montage eingegangen und auf ihre Weiterentwicklung, die tonale Montage:

b) Eisensteins rhythmische Montage

Eisenstein beschreibt die rhythmische Montage als eine „spezielle Modifikation der metrischen Montage“.²⁸³

Während bei der Anordnung der Einstellungen bei der metrischen Montage ausschließlich die Einstellungslängen berücksichtigt werden,²⁸⁴ bezieht sich die rhythmische Montage auch auf den Einstellungsinhalt. Eine innerbildliche Bewegung einer Einstellung wird nicht mehr als ein behinderndes Element für deren Beschneidbarkeit betrachtet, sondern fließt

²⁷⁸ Vgl. Millar/Reisz, *The Technique of Film Editing*, S. 247.

²⁷⁹ Vgl. Murch, *In the Blink of an Eye*, S. 65.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 64.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 66.

²⁸² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 19.

²⁸³ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 102.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 99.

in die rhythmische Konzeption der Einstellungsanordnung mit ein. Dadurch gewinnt der Aufbau einer Einstellung während des Aufnahmeprozesses an Wert und die „Scholastik abstrakt festgelegter Längen wird durch die Flexibilität der Proportionen faktischer Längen ersetzt.“²⁸⁵

Dabei wirkt nicht mehr der Einstellungswechsel bzw. die zwischenbildliche Bewegung des Schnitts als alleiniger rhythmischer Akzent, sondern die Akzente und Betonungen der innerbildlichen Bewegungen fließen in den Montagebau mit ein.²⁸⁶ Folglich entfaltet sich laut Lenz der Filmrhythmus bei diesem Montagetyp aus der „Verhältnismäßigkeit“ zwischen den Schnittakzenten und der inneren Bewegung.²⁸⁷ Neben den „inneren Bewegungen, Linien und Massenverteilungen“ innerhalb der Einstellungen müssen ebenso Einstellungslänge und Einstellungsgröße berücksichtigt werden.²⁸⁸ Obwohl die Wechselbeziehung dieser verschiedenen Filmelemente bei ihrer Verbindung auch gegenseitige Widerstände enthüllt, soll der entstehende Rhythmus dabei den „gemeinsamen Horizont aller verbundenen Segmente“ offenlegen.²⁸⁹

Durch die Berücksichtigung des Einstellungsinhalts soll es Eisensteins rhythmische Montage möglich machen, die „vereinfacht-marschförmige“²⁹⁰ Metrik der metrischen Montage „aufzubrechen“.²⁹¹ Eisenstein schließt in diesem Fall jedoch die Montage von Einstellungen gleicher Längen nicht aus, fordert aber die Überwindung dieses metrischen Musters durch den Einsatz „intensiveren Materials“ bzw. von Einstellungen, deren Inhalt gegen eine aufkommende Metrik arbeitet.²⁹²

Als bedeutendes Beispiel der rhythmischen Montage ist die Treppenszene aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* zu erwähnen, welche auch Eisenstein selbst als „klassisches Beispiel“ seiner Montageart beschreibt.²⁹³ In dieser Szene wird versucht, ein brutales, auswegloses Massaker, bei dem

²⁸⁵ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 99f.

²⁸⁶ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 92.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 35.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 92f.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 93.

²⁹⁰ Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 100.

²⁹¹ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 92.

²⁹² Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 99f.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 99.

Menschenmassen vor Soldaten eine Treppe abwärts flüchten, rhythmisch zu inszenieren. Das von ihm geforderte „intensive Material“ bilden in diesem Fall kurze Einstellungen marschierender Soldatenstiefel, welche den metrischen Aufbau der Flucht der Menschenmassen durchbrechen sollen. Daraufhin stellen wiederum Einstellungen mit der Bewegung eines Kinderwagens, welcher die Treppen hinabrollt, eine Intensivierung der herabmarschierenden Soldatenbewegung dar und sollen zusätzlich den Rhythmus der Szene steigern.²⁹⁴ Laut Lindner ist der Aufbau dieser Szene im Detail betrachtet logisch nicht schlüssig, wie z. B. der scheinbar aus dem Nichts auftauchende Kinderwagen,²⁹⁵ doch Eisenstein benötige all diese einzelnen Elemente, um die Szene im Ganzen rhythmisch wirken zu lassen.²⁹⁶

Ob Eisensteins rhythmische Montage nun auch vom Rezipienten als rhythmisch empfunden wird, ist laut Schreier umstritten.²⁹⁷ So wird sie teils auch als zu künstlich oder unorganisch wahrgenommen.²⁹⁸

c) Eisensteins tonale Montage

Ebenso wie Eisenstein die metrische Montage zur rhythmischen Montage weiterentwickelte, stellt die tonale Montage eine Weiterentwicklung der rhythmischen Montage dar.²⁹⁹

Die Wirkung der tonalen Montage soll sich dabei aus dem Konflikt zwischen den rhythmischen und den „tonalen“ Elementen der Einstellungen ergeben.³⁰⁰ Unter diesen tonalen Elementen versteht Eisenstein den „dominierenden emotionalen Klang“ der von einer gesamten Einstellung ausgeht³⁰¹ bzw. gemäß Lenz die „atmosphärischen Dominanten“.³⁰² Diese

²⁹⁴ Vgl. Eisenstein, "Die vierte Dimension im Film", *Das dynamische Quadrat*, S. 99f.

²⁹⁵ Vgl. Lindner, "Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa", S. 285.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 278.

²⁹⁷ Vgl. Schreier, Dirk, *Film und Rhythmus*, Boizenburg: Hülbusch 2008, S. 40.

²⁹⁸ Vgl. Fairservice, *Film Editing*, S. 190.

²⁹⁹ Vgl. Eisenstein, "Die vierte Dimension im Film", *Das dynamische Quadrat*, S. 102.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 104f.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 101.

³⁰² Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 95.

Einstellungseigenschaften sollen dabei durch graduelle Veränderungen auf der Ebene des Lichts und der Grauwerte sowie mittels der Gradation und der Kontur der einzelnen Filmbilder bestimmt werden,³⁰³ was Eisenstein als „Lichttonalität“ und „graphische Tonalität“ bezeichnet.³⁰⁴ Auf diese Bildeigenschaften soll während des Aufnahmeprozesses mittels der Beleuchtung, der Brennweite des Objektivs, Effekten wie Nebel oder Rauch sowie der Farben und geometrischen Formen der gefilmten Objekte Einfluss genommen werden.³⁰⁵ Eisenstein betont diesbezüglich explizit, dass diese innerbildlichen Veränderungen der atmosphärischen und emotionalen Ebene innerhalb des Montageprozesses in gleicher Form wie räumliche Bewegungen behandelt werden sollen.³⁰⁶

Als Beispiele dieses Montagetyps können eine Szene aus Einsteins *Die Generallinie* sowie zwei Szenen aus *Panzerkreuzer Potemkin* erwähnt werden: Während in *Die Generallinie* das Aufkommen eines Gewitters zur Umsetzung des Montagetyps mittels Licht und Grauwerten genutzt wird,³⁰⁷ dient in einer Szene im Hafen Odessas in *Panzerkreuzer Potemkin* der Nebel zur Umsetzung von Lichtschwankungen und Variationen der Grauwerte.³⁰⁸ Im Finale des Films wiederum versucht Eisenstein die Möglichkeiten dieses Montagetyps auf der Ebene des Lichts, der Grauwerte, der Bildkonturen und der räumlichen Bewegungen umzusetzen.³⁰⁹

Laut Eisenstein sei es falsch, die tonale Montage als „impressionistisch“ zu bezeichnen, da es sowohl möglich sei, die jeweiligen Bildunterschiede mit Hilfe bestimmter Geräte zu messen, als auch diese mit dem Auge eindeutig wahrzunehmen.³¹⁰ Ob dabei auch eine Form des Rhythmischen wahrgenommen werden kann, ist jedoch fraglich. Vor allem wenn man bedenkt, dass dies gemäß Schreier bereits bei Eisensteins rhythmischer Montage in Frage gestellt werden könne.³¹¹ Wenn man nun die rhythmischen

³⁰³ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 95.

³⁰⁴ Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 101.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 101f.

³⁰⁶ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Jenseits der Einstellung*, S. 125.

³⁰⁷ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 104.

³⁰⁸ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 95.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 163.

³¹⁰ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 101.

³¹¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 40.

Grundelemente des Films Raum, Zeit und Bewegung heranzieht, so lässt die tonale Erweiterung dieser Montageart gegenüber der rhythmischen Montage den räumlichen Aspekt des Filmrhythmus vermissen. Denn die tonalen Elemente stellen keine Form einer räumlichen Bewegung dar,³¹² sondern gehen „in das emotionale Vibrieren einer noch höheren Ordnung“ über.³¹³

³¹² Vgl. Eisenstein, "Die vierte Dimension im Film", *Das dynamische Quadrat*, S. 101.

³¹³ Vgl. ebd., S. 106.

2.3.2. Filmrhythmus unabhängig vom Schnitt

Als ein grundlegendes Argument für einen filmischen Rhythmus auch ohne Schnitt kann jene These gelten, dass sogar innerhalb einzelner Fotografien ein rhythmischer Aufbau und rhythmische Muster möglich sind,³¹⁴ was folglich auch für einzelne Filmbilder gelten muss.

Das vorangehende Kapitel hat bereits den möglichen eigenen Rhythmus von unbearbeiteten Einstellungen erwähnt, der laut Tarkowskij bedeutender sei als der Rhythmus des Schnitts.³¹⁵ Der Montage komme demnach nicht die Aufgabe zu, bereits rhythmische Einstellungen einem neuen künstlichen Montagerhythmus unterzuordnen. Vielmehr solle der Rhythmus innerhalb der Einstellungen respektiert und während des Schnittprozesses nicht gestört werden.³¹⁶ Während der Schnitt laut Oumano lediglich den „äußeren Rhythmus“ des Films erzeugt, wird im Folgenden auf jene Filmelemente eingegangen, die dem „inneren Rhythmus“ des Films zugeordnet werden können.³¹⁷

2.3.2.1. Tarkowskij's „rhythmische Zeitbewegung“

Eine wichtige Theorie des filmischen Rhythmus ohne Schnitt stellt Tarkowskij „Rhythmus der Zeitbewegung“³¹⁸ dar. Tarkowskij verzichtet bei seiner Rhythmusmethode auf eine Annäherung an musikalisch-metrische Rhythmuskonzepte und versucht sich dem Thema laut Bíro und Schreier auf eher poetische³¹⁹ und philosophierende³²⁰ Weise anzunähern.

Das Hauptaugenmerk legt Tarkowskij dabei auf das Element der filmischen Zeit, wobei er damit nicht bloß die Längen der Einstellungen meint, sondern den „Spannungsbogen der [...] ablaufenden Zeit“ innerhalb einer Einstellung.³²¹ Der filmische Rhythmus werde demzufolge vom inneren

³¹⁴ Vgl. Douglass, „Using rhythm and pattern to tell a story“, S. 42.

³¹⁵ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 167; S. 176.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 170; S. 172.

³¹⁷ Vgl. Oumano, *Filmmacher bei der Arbeit*, S. 161.

³¹⁸ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 132.

³¹⁹ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 124.

³²⁰ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 47.

³²¹ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 172.

Zeitfluss der Einstellungen bestimmt.³²² Das „sichtbare, fixierte Leben“ der gefilmten Objekte soll dadurch in derselben Form wahrnehmbar werden, wie die Eigenschaften eines Flusses und dessen Strömung durch die Bewegung des Schilfes sichtbar sind.³²³ Der Zeitfluss einer Einstellung beschränke sich jedoch nicht auf die Bewegungen der sichtbaren Objekte, sondern Tarkowskij spricht diesbezüglich von „einer auf dem Filmstreifen präzise fixierten, aber über die Grenzen der Einstellung hinausströmenden Zeit.“³²⁴ Folglich könne sich Tarkowskij ohne weiteres einen Film ohne Schauspieler, ohne Objekte und sogar ohne Schnitt vorstellen, jedoch nicht ohne den stets spürbaren Zeitfluss.³²⁵

Als ein Beispiel für einen solchen Rhythmus der Zeitbewegung beschreibt Tarkowskij einen zehnminütigen Film des französischen Regisseurs Pascal Aubier, der nur aus einer einzelnen Einstellung besteht: Eine mit aller Ruhe geführte Kamera nähert sich dabei langsam einem unidentifizierbaren Objekt in der Landschaft. Bei immer größerer Nähe erkennt man einen liegenden Mann, bis schließlich ersichtlich wird, dass dieser erschlagen wurde. Der Film verzichte somit auf Schnitt, schauspielerische Leistung und Dekoration, sei aber erfüllt vom Rhythmus der Zeitbewegung.³²⁶

Eine besondere Rolle bei Tarkowskij's Rhythmusauffassung kommt dem „Zeitdruck“ innerhalb der Einstellungen zu.³²⁷ Darunter ist jedoch nicht jene Art des filmischen Zeitdrucks zu verstehen, die Pearlman als eines der ältesten Mittel zum Erzeugen von filmischer Spannung bezeichnet und mit den Worten „Will they make it in time?“ umschreibt.³²⁸ Tarkowskij versteht unter dem filmischen Zeitdruck „die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz, die wachsende oder 'sich verflüchtigende' Spannung der Zeit“.³²⁹ Gemäß Bíró baut Tarkowskij den Rhythmus seiner Filme in Form einer einheitlich fließenden Bewegung auf, ohne rhythmische Pausen und Unterbrechungen.³³⁰

³²² Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 167.

³²³ Vgl. ebd., S. 178.

³²⁴ Ebd., S. 174.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 167.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 167f.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 176.

³²⁸ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 74.

³²⁹ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 173.

³³⁰ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 158.

Tarkowskij kann bei der Produktion seiner Filme natürlich nicht gänzlich auf den Schnitt verzichten.³³¹ Doch es werde versucht, die grundlegende Strukturierung sowie die Ordnung der innerbildlichen Objekte und ihrer Bewegungen bereits während des Aufnahmeprozesses zu vollziehen.³³² Folglich kann der Filmrhythmus laut Tarkowskij keinesfalls durch den Filmschnitt bzw. die Montage von Einstellungen mit bestimmter Länge entstehen,³³³ wodurch er und Eisenstein gemäß Schreier „fast gegenpolige Positionen“ in Bezug auf den Filmrhythmus vertreten.³³⁴ So habe laut Tarkowskij der Montagerhythmus Eisensteins keinerlei rhythmische Qualitäten und er wirft seiner Montage kurzer Einstellungen eine offensichtliche Künstlichkeit und unmittelbar wahrnehmbare Unnatürlichkeit vor.³³⁵ Pudowkin kritisiert hingegen in seiner Schrift *Über die Montage* den Einsatz von langen ununterbrochenen Einstellungen aus einer Perspektive, „wie sie auch ein einfach beobachtender Zuschauer hätte erblicken können“.³³⁶ Er schreibt diese Methode der bloßen Faulheit von Filmemachern zu und deren Abneigung ihre Filmsequenzen komplexer zu gestalten.³³⁷

Laut Bíro ist der Rhythmus in Tarkowskij's Filmen, insbesondere *Stalker* (RU 1979), von andächtigen, beinahe schwerelos wirkenden Bewegungen erfüllt.³³⁸ Aber auch unabhängig von Tarkowskij beschreibt sie die Form des bewussten Zurückhaltens von Tempo und Beschleunigung als eine eigene Art des filmischen Rhythmus.³³⁹ Ähnlich wie Tarkowskij stellt Bíro dabei das Element der Zeit als den Protagonisten des Films dar.³⁴⁰ Sie erwähnt als wichtige Vertreter dieses Filmrhythmus neben Tarkowskij die Filmemacher Robert Bresson, Ingmar Bergman, Theodoros Angelopoulos,³⁴¹ Béla Tarr,³⁴² Aki Kaurismäki³⁴³ und Stanley Kubrick.³⁴⁴ Als bedeutende Werke, welche

³³¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 49.

³³² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 30.

³³³ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 172f.

³³⁴ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 49.

³³⁵ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 176f.

³³⁶ Pudowkin, „Über die Montage“, *Texte zur Theorie des Films*, S. 82.

³³⁷ Vgl. Pudowkin, „Über die Montage“, *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 335.

³³⁸ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 158.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 164.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 170.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 122.

³⁴² Vgl. ebd., S. 171f.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 191.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 154f.

von einem derartigen Rhythmus der Zurückhaltung geprägt sind, beschreibt Bíro neben Tarkowskij's *Stalker*³⁴⁵ unter anderem Angelopoulos *Trilogie: Die Erde weint* (*Trilogia: To livadi pou dakryzei*, GR 2004),³⁴⁶ Tarrs *Die Werckmeisterschen Harmonien* (*Werckmeister harmóniák*, D/FR/HU/IT 2000),³⁴⁷ Kaurismäki's *Der Mann ohne Vergangenheit* (*Mies vailla menneisyyttä*, D/FI/FR 2002)³⁴⁸ sowie Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* (*2001: A Space Odyssey*, GB/US 1968).³⁴⁹

2.3.2.2. Rhythmus der Objekt- bzw. Schauspielerbewegung

Anders als bei der Erforschung des Filmrhythmus im abstrakten Film, welcher sich häufig mit Bewegungen abstrakter Objekte beschäftigt,³⁵⁰ stehen im Spielfilm zumeist die Bewegungen von Figuren bzw. der Schauspieler im Mittelpunkt. Da diese jedoch auch als innerbildliche Objekte verstanden werden, können ihre Möglichkeiten der Rhythmisierung ebenso auf andere innerbildliche Objekte des Films übertragen werden.

Den Möglichkeiten einer Rhythmisierung mittels Schauspielbewegungen werde generell viel zu wenig Beachtung geschenkt³⁵¹ und wenn doch, dann zumeist nur in Bezug auf die rhythmischen Möglichkeiten der Schauspielbewegung in Verbindung mit dem Schnitt.³⁵² Da jedoch der Rhythmus der Schauspielbewegung in der Abwesenheit des Schnitts ebenso wirkungsvoll und wahrnehmbar sein kann,³⁵³ wird im Folgenden ausschließlich auf deren Rhythmus unabhängig von anderen filmischen Mitteln eingegangen.

Gemäß Lindner bestimmt der Schauspieler während des Aufnahme Prozesses mittels seiner Bewegungen die innere Zeitlichkeit und den inneren

³⁴⁵ Vgl. Bíro, *Turbulence and Flow in Film*, S. 158.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 163f.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 171f.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 191.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 154f.

³⁵⁰ Vgl. Castello-Branco, "Pure Sensations?", S. 30.

³⁵¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 45.

³⁵² Vgl. Preston, "Posing Modernism Delsartism in Modern Dance and Silent Film", S. 232.

³⁵³ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 218.

Rhythmus des Filmmaterials.³⁵⁴ Auch wenn das Filmmaterial im Nachhinein durch filmische Mittel, wie den Schnitt, beeinflusst werden kann, so wird sich dieser interne Rhythmus nach Ansicht von Millar und Reisz stets behaupten.³⁵⁵ Somit vermittele beispielsweise eine Person, die gemütlich zum Bahnhof schlendert einen anderen inneren Rhythmus als eine Person, die eilig zum Bahnhof rennt. Dieser interne Rhythmus lässt sich gemäß Lindner im Nachhinein auch durch den Schnitt nicht vollständig verändern.³⁵⁶

Im Zusammenhang mit der Schauspielbewegung treten die rhythmischen Elemente der Zeit und des Raumes in Form der Bewegungsdauer sowie deren vektorieller Ausrichtung³⁵⁷ und der daraus resultierenden „Ausfüllung des Raums“ in Erscheinung.³⁵⁸ Die rhythmischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers beschränken sich diesbezüglich nicht auf einzelne Gliedmaßen, sondern umfassen ebenso kleinere Bewegungen im Gesichtsbereich.³⁵⁹ Als Beispiel kann das bereits erwähnte Augenzwinkern dienen³⁶⁰ sowie Bewegungen einzelner Gliedmaßen bis hin zur Bewegung des gesamten Körpers.³⁶¹

Manche Filmemacher schenken dem Rhythmus der Schauspielbewegung sogar mehr Beachtung als den inhaltliche Aufgaben ihrer Arbeit. Auf diese Weise beschreibt beispielsweise Lea Jacobs die Regie von Howard Hawks in seinem Film *Sein Mädchen für besondere Fälle* (*His Girl Friday*, US 1940).³⁶²

Als ein Beispiel für den Filmrhythmus durch Schauspielbewegung soll die Eröffnungssequenz aus Giulio Antamoros *Hippeltitsch* (*Pinocchio*, IT 1911) und deren Analyse durch Ruggero dienen: Sowohl Pinocchios Mimik als auch all seine Bewegungen sind in rhythmischer Form aufgebaut. Die Darstellung Pinocchios durch Ferdinand Guillaume wird von Eugeni als

³⁵⁴ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 275.

³⁵⁵ Vgl. Millar/Reisz, *The Technique of Film Editing*, S. 247.

³⁵⁶ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 274f.

³⁵⁷ Vgl. Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 134.

³⁵⁸ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 46.

³⁵⁹ Vgl. Kuleshov, „Art of the Cinema“, S. 107.

³⁶⁰ Vgl. Murch, *In the Blink of an Eye*, S. 64.

³⁶¹ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 229f.

³⁶² Vgl. Jacobs, „Keeping up with Hawks“, S. 420f.

„unruhig, hyperkinetisch“³⁶³ in einem „sprunghaften Rhythmus“³⁶⁴ beschrieben.

In der Anfangsszene in der Werkstatt von Geppetto, Pinocchios Schöpfer, sind dessen Bewegungen denen von Pinocchio entgegengesetzt: Während Geppetto sich gleichmäßig und ruhig durch den Raum bewegt, haben Pinocchios Bewegungsmuster die Form von ständig abwechselnder Erregung und Stillstand, von Anspannung und Entspannung. Geppettos Mimik und Gestik ist fast ausschließlich vertikal von oben nach unten ausgerichtet, wenn er beispielsweise Bretter herumträgt und dabei in sich zusammensinkt. Pinocchios hektische Sprünge hingegen beherrschen sowohl die vertikale Dimension des Raumes als auch die Raumentiefe, wenn er sich zusätzlich in alle Richtungen des Raumes bewegt.³⁶⁵

Nachdem Pinocchio in der zweiten Szene die Werkstatt verlassen hat, verhalten sich seine Bewegungen in ähnlicher Weise zu den Passanten: Während sich die übrigen Dorfbewohner gleichmäßig aus dem Hintergrund der Straße nach vorne bewegen, bringt Pinocchios Auftreten diese Ordnung mit seinen ungleichmäßig hektischen Bewegungen durcheinander, indem er sich sowohl in den Vordergrund als auch nach links und rechts bewegt.³⁶⁶

2.3.2.3. Rhythmus mittels Kamerabewegung

Filmischer Rhythmus mittels Kamerabewegung kann überaus unterschiedlich ausgelegt werden: Während gemäß Lindner eine Rhythmisierung durch metrische Wiederholungen von Kamerabewegungen möglich sei,³⁶⁷ sollen Kamerabewegungen im Spielfilm zumeist dafür genutzt werden, um den Rhythmus eines anderen filmischen Elements zu verstärken³⁶⁸ oder lediglich die Stimmung und Atmosphäre einer Filmszene zu unterstreichen.³⁶⁹

³⁶³ Ruggero, „Die Festlegung des filmischen Rhythmus“, S. 132.

³⁶⁴ Ebd., S. 134.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 133.

³⁶⁶ Vgl. ebd.

³⁶⁷ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 283.

³⁶⁸ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 225f.

³⁶⁹ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 157.

Oumano beschreibt die Kamerabewegung nicht als ein eigenständiges rhythmisches Filmmittel, sondern lediglich als einen rhythmischen Aspekt von vielen, der zur Entstehung des Filmrhythmus beitragen kann.³⁷⁰ Während die Bedeutung des Kamerarhythmus teils mit dem des Schnitts auf eine Ebene gestellt wird,³⁷¹ hält beispielsweise Jacobs den Kamerarhythmus für wesentlich wichtigere als den des Schnitts.³⁷²

Lindner weist auf die Möglichkeit eines metrisch-musikalischen Rhythmus durch metrische Wiederholungen von Kamerabewegungen hin, jedoch sei eine derartigen Formalisierung zumindest im Spielfilm unmöglich.³⁷³

Rhythmische Kamerabewegung völlig unabhängig von der metrisch-musikalischen Auffassung des Rhythmischen erwähnt Bíró: So verweist sie auf den Rhythmus der Kamerabewegung in Kubricks *Shining* (*The Shining*, GB/US 1980). Dieser übertrage mittels der gleichbleibenden ruhigen und zurückhaltenden Bewegung der Kamera die Furcht und das Unbehagen der Szene auf den Rezipienten.³⁷⁴ Ebenso beschreibt sie den Rhythmus der Kamerabewegung in Pier Paolo Pasolinis *Accattone* - *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (*Accattone*, IT 1961). In diesem werde durch Plansequenzen, welche von langsamen Kamerabewegungen geprägt sind, ein gleichmäßiger ruhiger Rhythmus erzeugt.³⁷⁵

2.3.2.4. Rhythmisierungen mit Hilfe von Licht und Farbe

Während Lichtrhythmen im abstrakten Film bereits erforscht wurden und deren Wirkung als bestätigt gilt, wie beispielsweise in Bruce Connors experimentellem Kurzfilm *Cosmic Ray* (US 1962),³⁷⁶ ist in der Literatur bezüglich des Spielfilms viel weniger zu diesen rhythmischen Aspekten zu finden.

³⁷⁰ Vgl. Oumano, *Filmemacher bei der Arbeit*, S. 161.

³⁷¹ Vgl. Ruggero, "Die Festlegung des filmischen Rhythmus", S. 131.

³⁷² Vgl. Jacobs, "Keeping up with Hawks", S. 417.

³⁷³ Vgl. Lindner, "Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa", S. 283.

³⁷⁴ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 157.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 184.

³⁷⁶ Vgl. Logan/Steele, "Report on a Study of Light Variables Measured as a Function of Time in the Cinema", S. 50f.

So halten unter anderem Robert Logan und Robert Steele das Phänomen von Lichtrhythmen für noch viel zu wenig erforscht um im Bereich des Spielfilms wirkungsvoll eingesetzt werden zu können.³⁷⁷ Als innerbildliche Kompositionselemente werden Licht und Farbe zwar im Spielfilm eingesetzt, jedoch nicht in einer dem Rezipienten geläufigen und dadurch wahrnehmbaren rhythmischen Form.³⁷⁸

Wenn der Lichtrhythmus jedoch lediglich als ein regelmäßiger Wechsel von Licht und Dunkelheit definiert wird, da laut Logan und Steele auch „sound rhythm as a periodic alternation of sound and silence and movement rhythm as the periodic alternation of movement and staticism“ wahrnehmbar werden,³⁷⁹ so lassen sich auch im Spielfilm Beispiele des Einsatzes solcher Lichtrhythmen finden. Einen Einsatz eines Lichtrhythmus dieser Art beschreibt Haden Guest in der Anfangssequenz des Films *Liebe wie Staub im Wind* (*Lian lian feng chen*, TW 1987) des taiwanesischen Regisseurs Hou Hsiao Hsien: So wird laut Guest diese Szene im Inneren eines Zugabteils vom rhythmischen Wechsel von Licht und Dunkelheit geprägt, bedingt durch die Fahrt des Zuges, der abwechselnd helle Hügellandschaften und dunkle Tunnel passiert.³⁸⁰

Die verschiedenen Möglichkeiten und Wirkungen von Lichtrhythmen im Spielfilm sollten gemäß Logan und Steele von Filmemachern vermehrt erprobt und eingesetzt werden. Sie weisen beispielsweise darauf hin, dass Lichtrhythmen beim Rezipienten unterbewusst das Gefühl steigern könnten, einen qualitativ hochwertigen Film gesehen zu haben.³⁸¹

Eine emotional bedeutende Wirkung wird speziell farblichen Veränderungen innerhalb von Filmen zugesagt.³⁸² Laut Nicola Mazzanti war dies auch bereits einigen Filmemachern des Frühen Kinos bewusst, welche unterschiedliche Einstellungen in unterschiedlichen Farben einfärben ließen.³⁸³ Während sich der abstrakte Film gezielt mit der Verbindung von

³⁷⁷ Vgl. Logan/Steele, „Report on a Study of Light Variables Measured as a Function of Time in the Cinema“, S. 47.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 43; S. 47f.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 51.

³⁸⁰ Vgl. Guest, „Reflections on the Screen“, S. 35.

³⁸¹ Vgl. Logan/Steele, „Report on a Study of Light Variables Measured as a Function of Time in the Cinema“, S. 38.

³⁸² Vgl. DeWitt, „Visual Music“, S. 116f.

³⁸³ Vgl. Mazzanti, „Colours, audiences, and (dis)continuity in the 'cinema of the second period'“, S. 72.

Licht, Farbe und Rhythmus beschäftigt,³⁸⁴ wurde diesen rhythmischen Aspekten im Bereich des Spielfilms bzw. in der betreffenden Filmtheorie bisher nur wenig Beachtung geschenkt.

2.3.2.5. Der narrative Filmrhythmus

Während bei der Auseinandersetzung mit dem Rhythmus des Films zumeist die innerbildliche Bewegung und noch öfters die zwischenbildliche Bewegung im Mittelpunkt steht, gibt es ebenso Vertreter, die den Erzählrhythmus für den bedeutendsten Rhythmus des Films halten. So liegt beispielsweise für André Téchiné „der Rhythmus des Films in der Erzählung. Er hat ausschließlich eine dramatische Funktion.“³⁸⁵

Eine Möglichkeit der Rhythmisierung auf der narrativen Ebene stelle die Struktur der Wiederholung von ähnlichen Situationen und Ereignissen dar. Der Rhythmus liege demnach „in der Kontinuität der Szenen und Folgen“, welche eine gewisse Ordnung darstellt.³⁸⁶ Diese Kontinuität müsse wiederum durch unterschiedliche Veränderungen geprägt sein, um rhythmisch zu wirken.³⁸⁷ Einen narrativen Rhythmus in dieser Form findet man laut Michael Sofair im Film *Frühling, Sommer, Herbst, Winter... und Frühling* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, D/KR 2003) von Ki-Duk Kim.³⁸⁸ Der Film zeigt das Leben eines buddhistischen Mönchs vom Anfang seiner Ausbildung als Kind bis hin zu seinem Leben im Alter. Dabei ist der Film in fünf Episoden unterteilt, die je eine unterschiedliche Jahreszeit in Verbindung mit einem anderen Lebensabschnitt der Hauptfigur darstellen.³⁸⁹ Im Zuge dessen werden verschiedene Situationen aus dem alltäglichen Leben eines buddhistischen Mönchs leicht variiert wiederholt, beispielsweise wird dieselbe Handlung im unterschiedlichen Alter des Protagonisten gezeigt oder diese von unterschiedlichen Figuren vollführt.³⁹⁰

³⁸⁴ Vgl. Valcke, „Rhythmical Images and Visual Music“, S. 201.

³⁸⁵ Oumano, *Filmmacher bei der Arbeit*, S. 166.

³⁸⁶ Vgl. Oumano, *Filmmacher bei der Arbeit*, S. 166.

³⁸⁷ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 59f.

³⁸⁸ Sofair, „Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring“, S. 38.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 36f.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 37f.

Eine ähnliche rhythmische Struktur lässt sich in Chantal Akermans Film *Eine ganze Nacht* (*Toute une nuit*, BE/FR 1982) finden, worin wiederholt die Situation der Abreise von verschiedenen Frauen unterschiedlichen Alters auftritt.³⁹¹

Neben einer grundsätzlichen rhythmischen Variation in Form von An- und Entspannung, seien vor allem dramaturgische Markierungen für einen narrativen Rhythmus von Bedeutung. Diese treten als Wendepunkte innerhalb der Erzählung auf, sind auch als „Plot Points“ oder „Story Beats“ bekannt³⁹² und können als rhythmische Akzentuierung bzw. Betonung verstanden werden.³⁹³

Diese Strukturen des Erzählrhythmus können sich von Genre zu Genre unterscheiden und sind ebenso von der Produktionsweise eines Films abhängig: Während beispielsweise bei Kinofilmen der narrative Aufbau und die dramaturgischen Wendepunkte vom Filmemacher frei bestimmt werden können, müssen in Fernsehproduktionen häufig gezielt Plot Points eingebaut werden, um vor Werbeunterbrechungen als Cliffhanger zu dienen.³⁹⁴

Laut Pearlman werden diese rhythmischen Strukturen der Erzählung in den meisten Hollywood-Filmen angewendet „and are well known both by the filmmakers and by their audiences.“³⁹⁵ Aus diesem Grund beschreibt Schreier eine andere Möglichkeit eines narrativen Filmrhythmus anhand der Konfrontation von Metrum und Rhythmus: In diesem Zusammenhang trennt er den Begriff des Filmrhythmus von einem einzelnen Filmwerk ab und setzt die konventionelle Form des «typischen Hollywood-Drehbuches» als eine Art dramaturgisches Metrum fest. Demnach folge die Handlung des herkömmlichen Hollywood-Films der Dreiaktstruktur der Dramentheorie von Aristoteles.³⁹⁶ Von den drei Akten „Exposition“, „Konfrontation“ und „Auflösung“, fülle der erste und dritte Akt je ein Viertel der Erzählzeit aus und der zweite Akt zwei Viertel. Der Übergang von einem Akt zum nächsten werde dabei jeweils durch Plot Points eingeleitet.³⁹⁷ Um diese Erzählstruktur

³⁹¹ Vgl. Margulies, *Nothing Happens*, S. 177.

³⁹² Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 131f.

³⁹³ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 59f.

³⁹⁴ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 131f.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 134.

³⁹⁶ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 59.

³⁹⁷ Vgl. Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 41ff.

rhythmisch auf den Rezipienten wirken zu lassen, müsse der Filmmacher diese metrische Struktur in gewisser Weise variieren, wobei Schreier hierfür das Verschieben, Hinzufügen oder Weglassen von Plot Points vorschlägt.³⁹⁸

³⁹⁸ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 59f.

2.4. Rhythmus auf der Bild- und Tonebene

Nachdem die Möglichkeiten des filmischen Rhythmus auf der Bildebene ausführlich behandelt wurden, kommen wir nun zu dessen Verhältnis zur Tonebene des Films. Bevor wir uns jedoch speziell mit den rhythmischen Aspekten der Tonebene und deren möglichem Zusammenspiel mit dem Rhythmus der Bildebene auseinandersetzen, soll zuerst die allgemeine Geschichte der Verbindung von Bild und Ton bis hin zur Verbindung der Bild- und Tonebene des Filmmediums erläutert werden.

2.4.1. Die Geschichte der Verbindung von Bild und Ton

Der Wunsch des Menschen, Bild und Ton in Verbindung zu bringen, reicht weit vor die Erfindung des Mediums Film zurück. Der Traum des Menschen, Töne auf eine visuelle Ebene zu übertragen, wird demnach bis zur Zeit von Pythagoras zurückdatiert. Hinweise über Versuche einer Verbindung der beiden Elemente können in den Schriften von Aristoteles,³⁹⁹ Newton und Da Vinci gefunden werden.⁴⁰⁰ Als weiteres Zeugnis der Faszination des Menschen von einer Verbindung der visuellen und akustischen Ebene kann die Entwicklung von Instrumenten wie einer „perspektivischen Laute“ oder eines „optischen Cembalos“ im 16. Jahrhundert gedeutet werden.⁴⁰¹

Im Bereich des Films kam es bekanntlich bereits zur Zeit des Stummfilms zur Verbindung von Bild und Ton, beispielsweise durch die improvisierte musikalische Begleitung eines Klavierspielers. Ebenso wurden speziell ausgewählte Musikstücke während der Filmvorführung wiedergegeben, sowie eigens für den Film komponierte Musik wie jene von Edmund Meisel zusammen mit Eisenstein komponierte Musik zu *Panzerkreuzer*

³⁹⁹ Vgl. Moritz, „Der Traum von der Farbmusik“, S. 17.

⁴⁰⁰ Vgl. Collopy, „Color, Form, and Motion“, S. 355.

⁴⁰¹ Vgl. Moritz, „Der Traum von der Farbmusik“, S. 20.

Potemkin.⁴⁰² Die starke Wirkung dieser Methode findet man unter anderem in der Beschreibung des ersten Kinobesuchs von Jean-Paul Sartre bestätigt.⁴⁰³ Darin erläutert er seine Identifikation mit einer weinenden Witwe aufgrund der musikalischen Untermalung des Films:

„Das war nicht ich, und trotzdem hatten wir beide nur eine einzige Seele, nämlich im Trauermarsch von Chopin. Mehr brauchte ich nicht, damit ihre Tränen auch in meinen Augen standen [...]“⁴⁰⁴

Noch bevor sich der Tonfilm während der 1930er Jahre durchzusetzen begann und sich zumindest in Amerika bereits technisch perfektioniert hatte, kam es zu ersten Gegnern der neuen Entwicklung.⁴⁰⁵ So richteten sich allen voran die Vertreter der sowjetischen Montageschule gegen die neue Entwicklung, da sie befürchteten, das Aufkommen des Tonfilms könne die rhythmischen Prinzipien der Stummfilmmontage wieder verdrängen.⁴⁰⁶ Bereits 1928 wurde von Eisenstein, Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow das „Manifest zum Tonfilm“ verfasst, welches sich gegen einen „unrichtigen“ Einsatz des Tonfilms richten sollte. Sie fürchteten, der Tonfilm „könnte nicht nur die Entwicklung und Perfektionierung des Films als Kunst behindern, sondern [...] droht auch alle seine gegenwärtigen formalen Leistungen zu zerstören.“⁴⁰⁷

In diesem Manifest sowie in weiteren Schriften wandte man sich gegen jeglichen synchronen Gebrauch des Tons zur Bildebene, da dies die Bedeutung und den Wert der Montage mindere⁴⁰⁸ und den Filmemacher dazu verleite, „verbal das zu erklären, was man optisch lösen müsste.“⁴⁰⁹ Ein synchroner Einsatz der neu entdeckten Tontechnik würde lediglich zu einer Nachahmung der Theaterkunst⁴¹⁰ und zu einer Übertragung der Konventionen und Darstellungsmittel des Theaters auf das Medium Film führen.⁴¹¹

⁴⁰² Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 279.

⁴⁰³ Vgl. Sartre, *Die Wörter*, S. 94ff.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 95.

⁴⁰⁵ Vgl. Pudowkin, „Asynchronität als Prinzip des Tonfilms“, S. 313f.

⁴⁰⁶ Vgl. Pudowkin, „Das Problem des Rhythmus in meinem ersten Tonfilm“, S. 322f.

⁴⁰⁷ Alexandrow et al., „Manifest zum Tonfilm“, S. 54.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 55.

⁴⁰⁹ Pudowkin, „Das Problem des Rhythmus in meinem ersten Tonfilm“, S. 322.

⁴¹⁰ Vgl. Pudowkin, „Das Problem des Rhythmus in meinem ersten Tonfilm“, S. 323f.

⁴¹¹ Vgl. Pudowkin, „Über die Montage“, *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 347f.

Als einzig korrekter Einsatz des Tonfilms wird die kontrapunktische und asynchrone Verwendung des Tons zur Bildebene genannt,⁴¹² welcher verhindere, Filme in Form von „fotografierten Theaterstücken“ zu produzieren.⁴¹³ Als ein Beispiel einer solchen asynchronen Verwendung der Tonebene kann eine Beschreibung Pudowkins dienen. In dieser versucht er die unterschiedlichen Möglichkeiten des Stumm- und Tonfilm darzulegen, im Falle der Darstellung eines Städters in der Wüste:

„Im Stummfilm hätten wir das Bild einer Stadt einschneiden müssen, jetzt, im Tonfilm, können wir Töne einsetzen, die Assoziationen zur Stadt wachrufen, und sie anstelle der natürlichen Geräusche in der Wüste montieren.“⁴¹⁴

Ein derartiger kontrapunktischer Einsatz von Musik sei in Pudowkins Film *Der Deserteur* (*Dezertir*, RU 1933) zu finden, anhand der Umsetzung einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Demonstranten und Polizisten.⁴¹⁵ Während die Bildebene eine objektive Wahrnehmung des Geschehens ermögliche und Polizisten zeigt, die auf die Demonstranten einschlagen, vermittele die Musik auf der Tonebene subjektiv die optimistische Energie und Entschlossenheit der Demonstranten.⁴¹⁶

Diese apodiktische Haltung gegen einen Einsatz des Tonfilms im heutigen Sinn ist wahrscheinlich zu einem großen Teil auf die Konkurrenzangst der sowjetischen Filmemacher vor dem westlichen Filmmarkt zurückzuführen: Denn diese waren sich sehr wohl bewusst, dass ihre technischen Möglichkeiten auf der Ebene des Tonfilms und dessen Weiterentwicklung dem westlichen Filmmarkt hinterherhinkte. Zusätzlich war der Erfolg der sowjetischen Filme großteils auf die Entwicklung der Stummfilmmontage zurückzuführen.⁴¹⁷ Bereits zehn Jahre später, als sich der Tonfilm auch in der Sowjetunion etabliert hatte, setzte Eisenstein in seinem Film *Alexander Newski* (*Aleksandr Nevskiy*, RU 1938) den Ton synchron zur Bildebene ein und verwendete seinen neu entwickelten Montagetyp, die Vertikalmontage.⁴¹⁸

⁴¹² Vgl. Alexandrow et al., „Manifest zum Tonfilm“, S. 56.

⁴¹³ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 202.

⁴¹⁴ Pudowkin, „Asynchronität als Prinzip des Tonfilms“, S. 314.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 317f.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 319f.

⁴¹⁷ Vgl. Alexandrow et al., „Manifest zum Tonfilm“, S. 54f.

⁴¹⁸ Vgl. Eisenstein, „Die Vertikalmontage“, S. 242.

Während sich der Tonfilm in der Folge auf der ganzen Welt durchzusetzen begann und immer mehr akzeptiert wurde, begann man in den 1940er Jahren mit der Produktion sogenannter „Soundies“. Diese wurden mittels spezieller Geräte in Bars und Nachtclubs wiedergegeben und können laut Günther Rötter heute als Vorläufer der Musikvideos gesehen werden.⁴¹⁹ Mit dem Aufkommen des Fernsehens und der Ausstrahlung von Musiksendungen wie *American Bandstage* in den 1950er Jahren ging die Produktion von Soundies immer mehr zurück,⁴²⁰ bis 1975 mit dem Videoclip zu Queens *Bohemian Rhapsody* (GB 1975) das „erste 'wirkliche' Musikvideo“ entstand.⁴²¹ Während die visuelle Ebene ursprünglich bloß dazu dienen sollte „ästhetisches Beiwerk zu sein, Aufmerksamkeit zu erregen und affirmative Assoziationen auszulösen“,⁴²² begannen sich Musikvideos immer mehr an der Erzählstruktur des Spielfilms zu orientieren und sich dem narrativen Kurzfilm anzunähern.⁴²³

2.4.2. Akustische Rhythmen im Film

Obwohl die Tonebene hinsichtlich des filmischen Rhythmus oft weniger berücksichtigt wird als die Bildebene, ist sie für dessen Wirkung nach Ansicht von Pearlman von großer Bedeutung.⁴²⁴ Insbesondere in Verbindung mit dem Rhythmus der Bildebene und der Produktion des Filmrhythmus im Ganzen sei es wichtig, auch die rhythmischen Möglichkeiten der Tonebene zu beachten.⁴²⁵ Vor allem da sogar im Bereich des Films das Ohr für rhythmische Phänomene als empfänglicher gilt als das Auge.⁴²⁶

Bei einem Rhythmus der Tonebene in diesem Zusammenhang kann es sich sowohl um einen Rhythmus der Sprache handeln, als auch um einen Rhythmus in Form von Musik oder aber auch von Geräuschen bzw.

⁴¹⁹ Vgl. Rötter, „Videoclips und Visualisierung von E-Musik“, S. 261.

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 263.

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 264.

⁴²² Wirths, „Musikclips und Videokunst“, S. 44.

⁴²³ Vgl. Frahm, *Bewegte Räume*, S. 116.

⁴²⁴ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. XXIV.

⁴²⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 226.

⁴²⁶ Vgl. Holste, „Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs“, S. 229.

Soundeffekten, wie z. B. in Form von Schritten oder dem Ticken einer Uhr.⁴²⁷ Die rhythmischen Qualitäten von Soundeffekten können sich dabei in der Art des Geräusches und ihres Auftretens unterscheiden. So beschreiben Bordwell und Thompson die unterschiedlichen rhythmischen Qualitäten von Schussgeräuschen verschiedener Handfeuerwaffen: „In a gangster film, a machine gun’s fire creates a regular, rapid beat, while the sporadic reports of pistols may come at irregular intervals.“⁴²⁸

Die bereits behandelten Voraussetzungen und Konzepte des Rhythmischen gelten auch für die Rhythmen der Tonebene.⁴²⁹ So setzt Howard Hawks sowohl in seinem Film *Narbengesicht* (*Scarface*, US 1932) als auch in *Rio Bravo* (US 1959) das Konzept der rhythmischen Kontrastierung bei der Sprechweise seiner Figuren ein, indem er je einer hektisch und schnell sprechenden Figur eine ruhigere, gelassene gegenüberstellt.⁴³⁰ Rhythmische Konzepte sind bei der Filmmusik für gewöhnlich am deutlichsten erkennbar, da sie dort bereits grundlegende Kompositionsmuster sind.⁴³¹

Während diese verschiedenen Elemente der Tonebene bereits für sich rhythmisch wirken können,⁴³² wird im Folgenden darauf eingegangen, wie diese in Verbindung mit der Bildebene eingesetzt werden können, um deren Rhythmus zu verstärken.⁴³³

⁴²⁷ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 217.

⁴²⁸ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 276.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 275.

⁴³⁰ Vgl. Jacobs, „Keeping up with Hawks“, S. 414.

⁴³¹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 275.

⁴³² Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 217.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 225.

2.4.3. Die Verbindung von akustischen und visuellen Rhythmen

Die verschiedenen Rhythmen der Tonebene lassen bereits untereinander eine Vielzahl verschiedener Kombinationsmöglichkeiten zu⁴³⁴ und zusätzlich bietet die Verbindung mit den Rhythmen der Bildebene weitere Möglichkeiten: Die meisten Filmemacher bevorzugen, den Rhythmus der Bildebene mit dem der Tonebene zu synchronisieren.⁴³⁵ Neben dieser Synchronisation der Rhythmen ist es ebenso möglich, nur einzelne Elemente der Tonebene mit dem Rhythmus der Bildebene bzw. mit einzelnen rhythmisch betonten Bildelementen in Verbindung zu bringen.⁴³⁶

Im Zusammenhang mit dem Rhythmus der Sprache ist es beispielsweise möglich, einzelne rhythmisch betonte Worte mit einzelnen Bewegungen eines Schauspielers zu koordinieren und diese dadurch zusätzlich rhythmisch zu betonen.⁴³⁷ Eine weitere Möglichkeit ist den Rhythmus der Sprache mit dem Filmschnitt zu synchronisieren.⁴³⁸ Nach Ansicht von Bordwell und Thompson sollten in diesem Fall die rhythmischen Pausen innerhalb des Sprachrhythmus und nicht die Betonungen als Punkte für den Schnitt verwendet werden.⁴³⁹ Beispielsweise kann es als störend empfunden werden, wenn in der Mitte eines Wortes geschnitten wird.⁴⁴⁰

Natürlich können nicht nur sprachliche Elemente sondern auch Geräusche und Soundeffekte zur zusätzlichen Betonung synchron zur Bildebene eingesetzt werden.⁴⁴¹ So erwähnt Pearlman die Möglichkeit, Soundeffekte mit dem Schnitt zu synchronisieren,⁴⁴² oder Van Leeuwen, diese mit Schauspielbewegungen abzustimmen.⁴⁴³

⁴³⁴ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 217.

⁴³⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 276.

⁴³⁶ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 225f.

⁴³⁷ Vgl. Jacobs, "Keeping up with Hawks", S. 425.

⁴³⁸ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 218.

⁴³⁹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 277.

⁴⁴⁰ Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 122.

⁴⁴¹ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 225.

⁴⁴² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. XXVI.

⁴⁴³ Vgl. Van Leeuwen, "Rhythmic Structure of the Film Text", S. 219.

Eine besonders wichtige Rolle komme diesbezüglich der Filmmusik zu, da diese generell für die Wirkung auf den Rezipienten und dessen Interpretation eines Werkes von großer Bedeutung sei.⁴⁴⁴ Gemäß Bordwell und Thompson wird der auf die Filmmusik abgestimmte Einsatz filmischer Bewegungen als „Mickey-Mousing“ bezeichnet, aufgrund der synchronen Inszenierung von Figurenbewegungen zur Musik in den frühen Zeichentrickfilmen von Walt Disney.⁴⁴⁵ In ähnlicher Weise wurde in Michael Manns *Der letzte Mohikaner* (*The Last of the Mohicans*, US 1992) die finale Verfolgungsjagd und der Kampf entlang der Felsklippe umgesetzt, wo der Rhythmus der Bildebene synchron zu einer schottischen Tanzmusik im 4/4-Takt inszeniert wurde.⁴⁴⁶

Die Möglichkeiten eines synchronen Einsatzes von Filmmusik und Bildebene entdeckte schließlich auch Eisenstein für sich, obwohl dieser zunächst die Meinung vertrat, dass „akustische und visuelle Wahrnehmungen nicht auf einen Nenner zu bringen“⁴⁴⁷ seien. So setzte er 1938 in seinem Film *Alexander Newski* sein Konzept der Vertikalmontage ein,⁴⁴⁸ bei welcher er eine größtmögliche Abstimmung zwischen der Bildebene und der Musik anstrebte.⁴⁴⁹ Dabei versuchte Eisenstein, die Filmmusik im Hinblick auf Einstellungsgrößen, Tempo und Rhythmus der Figurenbewegung sowie mit den Lichtverhältnissen innerhalb der Einstellungen „in einen einzigen organischen Guss“ zu bringen.⁴⁵⁰ Sein Ziel war es demnach, die Bildebene „vertikal“ mit dem darüberliegenden Überbau der Tonebene zu verbinden.⁴⁵¹ Eisensteins Bestreben ging hierbei sogar so weit, zu versuchen, die Filmmusik mit den vorauszuahnenden Augenbewegungen der Rezipienten entlang der Bildebene zu koordinieren⁴⁵² und die Tonhöhe der Musik auf die wechselnde Tiefe der gezeigten Filmräume abzustimmen.⁴⁵³

⁴⁴⁴ Vgl. Green, „Understanding the Score“, S. 93f.

⁴⁴⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 276f.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 277.

⁴⁴⁷ Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 96.

⁴⁴⁸ Vgl. Eisenstein, „Die Vertikalmontage“, S. 242.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 248.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 245.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 246.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 273.

⁴⁵³ Vgl. ebd., S. 278.

Die Verbindung von Musik und Bildebene mit dem Ziel, auf den Filmrhythmus einzuwirken, ist natürlich nicht nur in synchroner Form möglich: So wird gemäß Lindner in der bereits erwähnten Treppenszene von *Panzerkreuzer Potemkin* die Filmmusik nicht direkt synchron zum Marschschritt der Soldaten eingesetzt. Das metrische Muster des Herabschreitens werde jedoch von der Musik „nachgeahmt“⁴⁵⁴ und selbst dann auf der Tonebene „akustisch verlängert“, wenn auf der Bildebene etwas Anderes gezeigt wird.⁴⁵⁵ Lindner erschließt in diesem Zusammenhang eine weitere rhythmische Möglichkeit hinsichtlich der Verbindung der Bild- und Tonebene, indem abermals das Verhältnis von Rhythmus und Metrum aufgegriffen wird: So „unterlegt“ die perkussive Musik der Szene ein Metrum, „auf dessen Folie sich die einzelnen Bewegungsereignisse als rhythmische Melodiefiguren abzeichnen.“⁴⁵⁶

Hinsichtlich der Verbindung von Musik und Bildebene ist zu beachten, in welchem Stadium sich die Filmproduktion zur Zeit der Komposition der Musik befindet. So kann ein Musikstück erst nach dem Abschluss der Schnittarbeit komponiert⁴⁵⁷ oder aber auch bereits im Drehbuch erwähnt werden. Laut Pearlman könnte eine gleichzeitige gemeinsame Arbeit aller betroffenen Beteiligten die Effizienz bei der Erschaffung des Filmrhythmus erhöhen.⁴⁵⁸

„Perhaps in an ideal world, a composer, sound designer, and editor would work side by side on constructing the final flow of the rhythm, the movement of sound and image, and the experience of the screen story. The impediments to this ideal are the usual: time and money.“⁴⁵⁹

Der Einsatz von Musik im Film sei jedoch nicht in jedem Fall die beste Lösung. Ein Verzicht auf Filmmusik könne möglicherweise die rhythmische Wirkung erhöhen. So verstärke laut Jacobs die Abwesenheit von Filmmusik in der letzten Szene von Hawks *Sein Mädchen für besondere Fälle* den Effekt des Sprachrhythmus.⁴⁶⁰ Und Tarkowskij schreibt: „Um das filmische

⁴⁵⁴ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 279.

⁴⁵⁵ Vgl. Lenz, *Sergej Eisenstein*, S. 148.

⁴⁵⁶ Vgl. Lindner, „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa“, S. 279.

⁴⁵⁷ Vgl. Van Leeuwen, „Rhythmic Structure of the Film Text“, S. 224.

⁴⁵⁸ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. XXVI.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Vgl. Jacobs, „Keeping up with Hawks“, S. 405.

Bild voll und umfassend tönen zu lassen, muss man vermutlich ganz zielbewusst auf Musik verzichten“⁴⁶¹

⁴⁶¹ Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 233.

2.5. Die Wahrnehmung von Filmrhythmen

„Rhythm is at the heart of all of this. What makes a film interesting and palatable to an audience, even though they may not know it, is the rhythm of the film,“⁴⁶²

Die Wahrnehmung bzw. Rezeption filmischer Rhythmen ist genauso bedeutend wie deren Produktion. Nach Ansicht von Pudowkin könne ein funktionierender, in gewünschtem Maß wahrgenommener, Filmrhythmus einen Film qualitativ verbessern, wohingegen eine unerwünschte Wahrnehmung möglicherweise das Gegenteil bewirke.⁴⁶³

2.5.1. Psychologie der Rhythmuswahrnehmung

Eine wichtige Grundlage hinsichtlich einer Auseinandersetzung mit der Psychologie der Rhythmuswahrnehmung stellt der Eigenrhythmus des menschlichen Körpers dar.⁴⁶⁴ Dieser Eigenrhythmus, in Verbindung mit einem angeborenen Ordnungssinn,⁴⁶⁵ bestimme folglich auch den rhythmischen Charakter einzelner menschlicher Alltagsbewegungen. So stelle der Rhythmus menschlicher Schritte die simpelste Form dieses menschlichen Ordnungssinns dar.⁴⁶⁶ Diesbezüglich müsse jedoch zwischen willkürlichen rhythmischen Körperbewegungen wie rhythmischen Schritten, und unwillkürlichen wie dem rhythmischen Herzschlag unterschieden werden.⁴⁶⁷

Der Eigenrhythmus des menschlichen Körpers werde verstärkt und geprägt durch die Wahrnehmung von rhythmischen Phänomenen der Natur und der Welt um uns. So scheint „der Rhythmus als geordnete Wiederkehr des Gleichen [...], einer geschichtslosen Natur anzugehören bzw. einer archaischen Kultur“,⁴⁶⁸ der sich der Mensch nicht entziehen kann. Der

⁴⁶² Oldham, *First Cut*, S. 115.

⁴⁶³ Vgl. Pudowkin, *Über die Filmtechnik*, S. 149f.

⁴⁶⁴ Vgl. Brüstle/Ghattas/Risi/Schouten, „Zur Einleitung“, S. 13.

⁴⁶⁵ Vgl. Primavesi, „Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten“, S. 11.

⁴⁶⁶ Vgl. Primavesi, „Rhythmus zwischen Aisthesis, Poetik und Performanz“, S. 31.

⁴⁶⁷ Vgl. Gerstenberg/Dürr, „Rhythmus, Metrum, Takt“, S. 384.

⁴⁶⁸ Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 75.

Mensch trifft in der Natur auf den rhythmischen Wechsel von Tageszeiten, Jahreszeiten, Ebbe und Flut, der Wellen des Meeres, der Phasen des Mondes⁴⁶⁹ und der Bewegungen der Sterne.⁴⁷⁰ In der Folge wird der menschliche Körper von diesen Rhythmen beeinflusst. Zusätzlich ist er dem eigenen rhythmischen Wandel von Wachen und Schlafen, Hunger und Sättigung bis hin zu rhythmischen Schwankungen des Körpergewichts ausgesetzt.⁴⁷¹

Ein weiterer wichtiger Faktor bezüglich der Psychologie der Rhythmuswahrnehmung ist die Synchronisation zwischen einem Rhythmus und dem menschlichen Körper. Diesen Aspekt beschreibt bereits Anfang des 20. Jahrhunderts der französische Philosoph Paul Valéry: Dieser stellt fest, dass es unmöglich ist, sich einen Rhythmus nur gedanklich vorzustellen ohne mit einem Teil des Körpers darin einzustimmen bzw. sich mit diesem zu synchronisieren.⁴⁷² Diese Synchronisation bei der Rezeption filmischer Rhythmen könne eine ebenso starke Wirkung haben, wie bei musikalischen Rhythmen. Nach Ansicht von Pearlman könne die rhythmische Synchronisation durchaus nur einzelne Bereiche des Gehirns betreffen,⁴⁷³ sich aber auch auf den Puls und die Atmung des Zusehers übertragen⁴⁷⁴ oder auf den gesamten Körper übergreifen, so wie Eisenstein die Wirkung der metrischen Montage in seinem Film *Die Generallinie* schildert.⁴⁷⁵

Die Wahrnehmung filmischer Rhythmen und die Synchronisation mit ihnen können auch auf die Emotionen des Zusehers einwirken:⁴⁷⁶ So beschreibt Tom DeWitt die mögliche emotionale Beeinflussung des Rezipienten bei der Wahrnehmung von Visueller Musik, die sich auch Filmemacher zu Nutze machen können:

„Rhythm can be sensed visually by discrete spatial changes in the viewing plane. [...] The brain is constantly commanding change in its visual sensory input. The eyes and head are repositioned to lend animation to static objects. A visual artist working in motion media such as film can provide the

⁴⁶⁹ Vgl. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 33.

⁴⁷⁰ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 7.

⁴⁷¹ Vgl. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, S. 33f.

⁴⁷² Vgl. Valéry, *Cahiers/Hefte* 4, S. 113.

⁴⁷³ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 12.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 68.

⁴⁷⁵ Vgl. Eisenstein, „Die vierte Dimension im Film“, *Das dynamische Quadrat*, S. 106.

⁴⁷⁶ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 65.

movement deliberately for the sake of expressing feeling. Rapid movement might provide excitement; slow movement might induce a more languid feeling.“⁴⁷⁷

Pearlman spricht der Synchronisation mit einem filmischen Rhythmus im besten Fall sogar eine ähnlich fesselnde Wirkung wie einer Meditation zu.⁴⁷⁸

Während die Wahrnehmung akustischer Rhythmen durch die Anregung von eigenaktiven neuronalen Detektoren und einer daraus resultierenden Schwingungsanregung innerhalb des Gehirns geprägt ist,⁴⁷⁹ kommt bei der Synchronisation mit filmischen Rhythmen das Phänomen der „Kinesthetic empathy“ hinzu.⁴⁸⁰ Kinästhesie im Allgemeinen beschäftigt sich mit dem Wahrnehmen und Empfinden von Bewegungen aller Art in Verbindung mit der daraus resultierenden Anregung von Rezeptoren innerhalb des menschlichen Gehirns.⁴⁸¹ Unter Kinästhetischer Empathie versteht man die Anregung sogenannter Spiegelneuronen des Rezipienten bei der Wahrnehmung einer bestimmten Bewegung und der daraus resultierenden psychologischen «Teilnahme» des Gehirns an diesem Bewegungsvorgang.⁴⁸² Mit anderen Worten: Unser Gehirn empfindet die Betrachtung gewisser Bewegungsabläufe im selben Maß, wie wenn wir jene Bewegungen selbst ausführen würden, auch wenn wir als Zuseher währenddessen stillsitzen.⁴⁸³

Um einen funktionierenden filmischen Rhythmus zu produzieren und eine Synchronisation des Rezipienten zu ermöglichen, muss der Filmmacher die Grenzen der Wahrnehmung beachten. So sind der Wahrnehmung rhythmischer Betonungen Grenzen gesetzt, welche beachtet werden müssen, damit derartige Akzentuierungen als zusammengehörig oder voneinander getrennt wahrgenommen werden: Zwei Reize, sowohl Lichtreize als auch Töne, dürfen maximal drei Sekunden voneinander getrennt präsentiert werden, damit man sie als zusammengehörig wahrnehmen kann.⁴⁸⁴ Ebenso müssen die Reize einen bestimmten Abstand einhalten, um nicht als

⁴⁷⁷ DeWitt, „Visual Music“, S. 118.

⁴⁷⁸ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 249.

⁴⁷⁹ Vgl. Kopiez, „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen“, S. 131.

⁴⁸⁰ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 122.

⁴⁸¹ Vgl. Reynolds, „Kinesthetic Rhythms“, S. 103.

⁴⁸² Vgl. ebd., S. 107.

⁴⁸³ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 12.

⁴⁸⁴ Vgl. Schnabel/Sentker, *Wie kommt die Welt in den Kopf?*, S. 178.

gleichzeitig empfunden zu werden. Während dieser Abstand auf der Tonebene nur zwei bis drei Millisekunden betragen muss, so ist auf der visuellen Ebene mindestens ein Abstand von zwanzig bis dreißig Millisekunden erforderlich.⁴⁸⁵

Ein interessantes Beispiel dafür, welche psychologischen Auswirkungen ein funktionierender Filmrhythmus auf die Psyche eines Rezipienten haben kann, beschreibt Pearlman im Zusammenhang mit den Musicalfilmen *Chicago* (D/US 2002) und *Cabaret*: Demzufolge habe der Filmrhythmus in *Chicago* während der Performance des Songs *The Cell Block Tango* eine derart mitreißende Wirkung, dass der Zuseher all seine Moralvorstellungen vernachlässigt und in den Rhythmus der Szene miteinfällt, obwohl im Laufe der Musicalnummer inhaftierte Frauen beschreiben, wie und warum sie ihre Liebhaber ermordet haben.⁴⁸⁶

Eine ähnliche Wirkung schreibt Pearlman dem filmischen Rhythmus in *Cabaret* zu: Während der Musicalnummer *Tomorrow Belongs to Me* soll der Rhythmus den Zuseher auf die Seite des jungen Sängers ziehen, während sich langsam herausstellt, dass das Lied den Aufstieg des Nationalsozialismus behandelt.⁴⁸⁷

2.5.2. Individuelle Rhythmuswahrnehmung

Wie im Bereich der Musik werden auch in Bezug auf den Filmrhythmus verschiedene Rhythmen oft als richtig oder falsch bezeichnet. Die rhythmische Wahrnehmung hängt jedoch von unterschiedlichen, teils subjektiven Aspekten ab,⁴⁸⁸ weshalb laut Schreier nicht von einem „universellen“ bzw. „einzig richtigen Rhythmus“ gesprochen werden kann.⁴⁸⁹

Dieser individuell verschiedenen Rhythmuswahrnehmung müsse sich auch jeder Filmemacher bewusst sein und akzeptieren, dass der von ihm

⁴⁸⁵ Vgl. Schnabel/Sentker, *Wie kommt die Welt in den Kopf?*, S. 179.

⁴⁸⁶ Vgl. Pearlman, „Cutting Rhythms in *Chicago* and *Cabaret*“, S. 31.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 30f.

⁴⁸⁸ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 71.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 22.

geschaffene Filmrhythmus nicht von jedermann wahrgenommen bzw. als gut empfunden werde.⁴⁹⁰

Des Weiteren müsse beachtet werden, dass die individuelle Rhythmuswahrnehmung auch in jede Form der Analyse und Bewertung filmischer Rhythmen miteinfließe.⁴⁹¹ Dies kann auch als ein Grund für die verschiedenen Konzepte und Auslegungen des filmischen Rhythmus gesehen werden.

2.5.2.1. Die kulturelle und individuelle Prägung

Ob ein filmischer Rhythmus nun als positiv oder negativ wahrgenommen wird, hängt laut Schreier allein vom Gefühl des Rezipienten ab. Diese individuelle rhythmische Wahrnehmung werde bestimmt von kulturellen und sozialen Faktoren⁴⁹² und hänge von der soziologischen, historischen und anthropologischen Vorprägung jedes einzelnen Rezipienten ab. Diese sei wiederum einer fortlaufenden Weiterentwicklung und einem ständigen Wandel unterworfen.⁴⁹³ Bei der Filmrezeption komme es dabei unbewusst zu einem ständigen Abgleich der Wahrnehmung des jeweiligen filmischen Rhythmus und der Vorprägung des Zusehers.⁴⁹⁴

Eine historisch unterschiedliche Wahrnehmung von Rhythmen ist nicht nur im Bereich musikalischer Rhythmen zu finden, so wie sich beispielsweise heutige rhythmische Kompositionen hinsichtlich der Taktordnung von jenen des 13. Jahrhunderts unterscheiden,⁴⁹⁵ sondern ebenso in der allgemeinen Rhythmuswahrnehmung. Laut Gabriele Klein unterschied sich unter anderem das rhythmische Empfinden der Bewohner industrieller Städte von jenem der postindustriellen Stadt.⁴⁹⁶

Bezüglich des filmischen Rhythmus ist zu beachten, dass die Film- und Fernseh Wahrnehmung allgemein bzw. die damit verbundenen

⁴⁹⁰ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 141.

⁴⁹¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 21.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 71.

⁴⁹³ Vgl. Mahrenholz/Primavesi, "Vorwort", S. 7.

⁴⁹⁴ Vgl. Ruggero, "Die Festlegung des filmischen Rhythmus", S. 71.

⁴⁹⁵ Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 66.

⁴⁹⁶ Vgl. Klein, "Dis/Kontinuitäten", S. 67.

Sehgewohnheiten einem stetigen Wandel unterworfen sind. Nach Ansicht von Alexander Wirths wurde eine erste offensichtliche Veränderung der Fernseh Wahrnehmung für jene „erste Generation der Fernsehkinder“, die um 1960 geboren wurden, in den 1980er Jahren mit dem vermehrten Einsatz von Bildmanipulation spürbar.⁴⁹⁷ Die zunehmende Popularisierung von Videoclips⁴⁹⁸ und die Zunahme des TV-Zappings habe folglich die Wahrnehmung des Rezipienten stark geprägt.⁴⁹⁹

Bei Spielfilmen hat sich unter anderem die Schnittrate stark verändert, wobei im Folgenden eine Analyse von Bordwell herangezogen wird. So hat sich die Schnittrate von den Anfängen des Films, als diese zumeist nur aus einer Einstellung bestanden, bis hin zu den späten 1910er und frühen 1920er Jahren auf ungefähr fünf Sekunden erhöht. Mit dem Aufkommen des Tonfilms verringerte sich die Schnittrate zwar auf ungefähr zehn Sekunden,⁵⁰⁰ ab den 1960er Jahren bis zum Jahr 2000 nahm sie jedoch stetig zu. Während beispielsweise *James Bond 007 - Goldfinger* (*Goldfinger*, GB 1964) eine durchschnittliche Schnittrate von vier Sekunden hatte, eine für damals hohe Schnittrate, erhöhte sich diese bis zu den 1990er Jahren auf 2,7 Sekunden z. B. bei *Sleepy Hollow* (US 1999) oder sogar auf 1,8 Sekunden bei *Dark City* (AU/US 1998).⁵⁰¹

Während die historische Veränderung dieser „Average Shot Length“⁵⁰² nicht direkt auf den Filmrhythmus Einfluss habe, so spricht Schreier durchaus von einem beschleunigten „heutigen Rhythmusempfinden“.⁵⁰³ Auch Pearlman erwähnt ein beschleunigtes zeitgenössisches Rhythmusempfinden, was auch ein Grund dafür sei, dass Edwin Porters *Der große Eisenbahnraub* (*The Great Train Robbery*, US 1903), heute als weniger spannend und aufregend wahrgenommen werde als zuvor.⁵⁰⁴

Neben dieser historischen Prägung gibt es auch geografisch unterschiedliche Rhythmusauffassungen und damit verbundene Formen der Vorprägung: Die musikalischen Rhythmuskonzepte Europas unterschieden sich teils

⁴⁹⁷ Vgl. Wirths, „Musikclips und Videokunst“, S. 43.

⁴⁹⁸ Vgl. Altrogge, „Von der Bilderflut zum Bewußtseinstrom“, S. 183.

⁴⁹⁹ Vgl. Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, S. 35.

⁵⁰⁰ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 208.

⁵⁰¹ Vgl. Bordwell, „Intensified Continuity“, S. 17.

⁵⁰² Ebd., S. 16.

⁵⁰³ Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 72f.

⁵⁰⁴ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 186f.

grundlegend von denen anderer Kontinente. So scheint beispielsweise asiatische Musik häufig ohne die Ordnung einer europäischen Rhythmusvorstellung auszukommen.⁵⁰⁵

Im Zusammenhang mit dem Filmrhythmus werden geografisch unterschiedliche Auffassungen hinsichtlich des narrativen Rhythmus erwähnt. Dieser unterscheidet sich in Bezug auf unterschiedliche genrebedingte Erwartungen sowie ein abweichendes Zeit- und Raumempfinden.⁵⁰⁶

Eine individuell unterschiedliche Wahrnehmung von Filmrhythmen werde des Weiteren durch die Vorprägung des einzelnen Zusehers aufgrund der Rezeption bisher gesehener Filme bestimmt.⁵⁰⁷ Laut Schreier sei diese individuelle Vorprägung im Fall der Filmrezeption vergleichbar mit der unterschiedlichen Wahrnehmung musikalischer Rhythmen durch einen Berufsmusiker und einen musikalisch unerfahrenen Menschen.⁵⁰⁸ Zusätzlich können unterschiedliche körperliche Eigenschaften zu einer individuell verschiedenen Rhythmuswahrnehmung führen,⁵⁰⁹ wie auch individuelle rhythmische Prägungen und Vorlieben bei Menschen verschiedener Altersstufen zu beobachten seien.⁵¹⁰

Trotz der soeben genannten unterschiedlichen Gründe für eine individuelle Rhythmuswahrnehmung sei es möglich filmische Rhythmen auf bestimmte Rezipienten und ein gewünschtes Zielpublikum auszurichten,⁵¹¹ was Filmstudios und deren Marketing-Experten sehr wohl bewusst sei.⁵¹²

⁵⁰⁵ Vgl. Helbling, *Rhythmus*, S. 10f.

⁵⁰⁶ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 132ff.

⁵⁰⁷ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 60.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 44.

⁵⁰⁹ Vgl. Kopiez, "Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen", S. 134.

⁵¹⁰ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 133.

⁵¹¹ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 23.

⁵¹² Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 133.

2.5.2.2. Der innere Rhythmus des Filmemachers

Genauso wie der Rezipient und dessen Rhythmuswahrnehmung vorgeprägt und von individuellen Vorlieben bestimmt ist, gilt dies natürlich auch für den Filmemacher selbst.

Laut Tarkowskij ist es sogar eine Voraussetzung für einen richtigen Filmrhythmus, dass dieser nicht vom Filmemacher berechnend konstruiert oder spekulativ geplant wird. Der Rhythmus eines Films komme „organisch auf, in Entsprechung zu dem seinem Regisseur eigenen Lebensgefühl.“⁵¹³ In ähnlicher Weise grenzt Richter das Rhythmische komplett vom Gedanklichen ab und trennt somit den Filmrhythmus von der Vorstellung eines gedanklichen Konstruktes.⁵¹⁴

Folglich werden verschiedene rhythmische Aspekte des Films von Filmemacher zu Filmemacher unterschiedlich eingesetzt, was sowohl als große Verantwortung betrachtet werden kann,⁵¹⁵ oder aber auch als Möglichkeit, seine Individualität zu beweisen.⁵¹⁶ Die individuell unterschiedlichen Vorlieben von Filmemachern und Rezipienten sollen es wiederum unmöglich machen, dass sich jeder Rezipient in gleicher Weise von den rhythmischen Vorlieben eines Filmemachers bzw. dessen inneren Rhythmus angesprochen fühlt.⁵¹⁷

Eine Bestätigung der These des individuellen Filmrhythmus sei auch auf der Ebene des Filmschnitts zu finden, welcher gemäß Pearlman zu einem großen Teil vom Rhythmusgefühl und den rhythmischen Vorlieben des Cutters bestimmt werde.⁵¹⁸ Auch wenn dies die rhythmisch individuelle Arbeitsweise eines Cutters und die Einzigartigkeit seines Stils ausmachen könne, sei es möglich, dass dies im Hinblick auf den gesamten Film auch zu Unstimmigkeiten führt, wenn sich beispielsweise die rhythmischen Vorlieben des Cutters zu stark von denen des Regisseurs unterscheiden.⁵¹⁹

⁵¹³ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 178.

⁵¹⁴ Vgl. Richter, „Rhythm“, S. 38.

⁵¹⁵ Vgl. Oldham, *First Cut*, S. 115.

⁵¹⁶ Vgl. Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 338f.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 179.

⁵¹⁸ Vgl. Pearlman, *Cutting rhythms*, S. 13.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 69.

Den individuell unterschiedlichen Rhythmus von Cuttern zeigt ein Montageexperiment von Hans Beller, welches an der Hochschule für Film und Fernsehen in München durchgeführt wurde: Dabei bekamen mehrere Studenten die Aufgabe, vom selben Aufnahmемaterial ausgehend, eine für sie als ideal empfundene Sequenz zu schneiden. Während der Handlungsverlauf bei allen Versionen gleich blieb, unterschieden sich diese vor allem in der Form der Rhythmisierung, was auf die unterschiedliche Vorstellung eines idealen Filmrhythmus zurückzuführen ist.⁵²⁰ In diesem Fall ist weiters interessant, dass auch von den Rezipienten dieser verschiedenen Sequenzlösungen keine eindeutig favorisiert wurde, was wiederum für die individuelle Wahrnehmung von filmischen Rhythmen spricht.⁵²¹

Genauso wie rhythmisch unterschiedliche Lösungen im Bereich des filmischen Rhythmus möglich sind, könne eine ähnliche rhythmische Vorprägung von Filmemachern auch zu rhythmisch ähnlichen bzw. sogar gleichen Filmrhythmen führen. So beschreibt Schreier, wie exakt er gelegentlich während der Filmrezeption den Zeitpunkt des nächsten Schnitts vorausahnen kann,⁵²² da man als Zuseher unbewusst Filmrhythmen verinnerlicht und „auf bestimmte Schnittrhythmen konditioniert wird“.⁵²³ Gemäß Michael Ondaatje ist dies jedoch im Grunde genommen nichts Anderes, als dass Cutter voneinander lernen.⁵²⁴ Das Erkennen solcher rhythmischer Stereotype ermöglicht es laut Schreier erst, sich von diesen abzuwenden und dadurch eigene individuelle rhythmische Möglichkeiten zu finden und umzusetzen.⁵²⁵

⁵²⁰ Vgl. Beller, „Montage-Experimente an der HFF München“, S. 172f.

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 176.

⁵²² Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 61.

⁵²³ Vgl. ebd., S. 62.

⁵²⁴ Vgl. Ondaatje, *Die Kunst des Filmschnitts*, S. 62.

⁵²⁵ Vgl. Schreier, *Film und Rhythmus*, S. 62.

Zusammenfassung

Im Laufe der Arbeit wurden die unterschiedlichen Möglichkeiten der Rhythmisierung im Spielfilm erläutert: So ist nun klar, dass Rhythmus sowohl auf der Ebene der Darstellungsmittel als auch auf der Ebene des Dargestellten selbst möglich ist. Filmischer Rhythmus kann in Form von innerbildlicher Bewegung und zwischenbildlicher Bewegung gefunden werden. Ebenso wurden rhythmische Formen auf der narrativen Ebene des Films entdeckt, auf der Tonebene, auf der Bildebene und natürlich auch als Zusammenspiel aller Ebenen.

Im Laufe meiner Erarbeitung des Themas ist deutlich geworden, dass auf der Ebene der Erforschung des filmischen Rhythmus den unterschiedlichen filmischen Mitteln sehr unausgewogene Bedeutung beigemessen wird. So beschäftigt sich ein Großteil der Literatur zum Filmrhythmus ausschließlich mit dem Filmschnitt, die anderen filmischen Mittel werden vernachlässigt. Unter anderem wird den rhythmischen Möglichkeiten von Licht und Farbe im Spielfilm sehr wenig Beachtung geschenkt, obwohl eine Rhythmisierung auch auf dieser Ebene offensichtlich möglich ist.

Im letzten Kapitel habe ich verdeutlicht, dass der Filmrhythmus sehr stark von der Rezeption abhängig ist. Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema stellte ich häufig fest, dass die Erforschung des Rhythmus im Spielfilm oft mehr mit dem Ausschließen rhythmischer Möglichkeiten beschäftigt ist, als mit der Suche nach neuen, noch weniger erforschten Mitteln. So bemüht man sich zumeist den Filmrhythmus apodiktisch festzulegen, anstatt zu versuchen die vielseitigen Möglichkeiten zu erläutern und offenzulegen.

Mediographie

Bibliographie

Alexandrow, Grigorij W./Sergej Eisenstein/Wsewolod I. Pudowkin, "Manifest zum Tonfilm", *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam ⁵2003, S. 54-57.

Altrogge, Michael, "Von der Bilderflut zum Bewußtseinstrom. Überlegungen zur musikalischen Organisation von Raum und Zeit in Musikvideos", *Vom Doppelleben der Bilder*, Hg. Barbara Naumann, München: Wilhelm Fink 1993, S. 183-218.

Appel, Walter A., *Erfolgsgeheimnis Biorhythmus. Die Zeit arbeitet für Sie*, Augsburg: Midena 1998.

Bao, Weihong, "The Politics of Remediation. Mise-en-scène and the Subjunctive Body in Chinese Opera Film", *The Opera Quarterly* 26/2-3, Frühling-Sommer 2010, S. 256-290.

Beier, Lars-Olav, "Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf", *Filmbulletin* 32/1, Februar 1990, S. 22-31.

Beller, Hans, "Montage-Experimente an der HFF München", *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, Hg. Hans Beller, München: TR-Verlagsunion ⁵2005, S. 155-177.

Benveniste, Emile, *Probleme der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Frankfurt am Main 1977.

Bergman, Ingmar, "Film Has Nothing to Do with Literature", *Film. A Montage of Theories*, Hg. Richard Dyer MacCann, New York: Dutton Paperback 1966, S. 142-146.

Bíró, Yvette, *Turbulence and Flow in Film. The Rhythmic Design*, Bloomington: Indiana University Press 2008.

Bordwell, David, "Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film", *Film Quarterly* 55/3, Frühling 2002, S. 16-28.

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill ⁸2008.

Bresgen, Cesar, *"Im Anfang war der Rhythmus..."*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977.

Brüstle, Christa/ Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten, "Zur Einleitung. Rhythmus im Prozess", *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Hg. Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten, Bielefeld: Transcript 2005, S. 9-30.

Bücher, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig: Teubner ³1902.

Castello-Branco, Patricia, "Pure Sensations? From Abstract Film to Digital Images", *Animation. An Interdisciplinary Journal* 5/1, März 2010, S. 25-40.

Chamarette, Jenny, "A Short Film About Time: Dynamism and Stillness in Chris Marker's *La Jetée*", *Rhythms. Essays in French Literature, Thought and Culture*, Hg. Elizabeth Lindley/Laura McMahon, Bern: Peter Lang 2008, S. 217-231.

Collopy, Fred, "Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light", *Leonardo* 33/5, 2000, S. 355-360.

Cooper, Grosvenor W./Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: The University of Chicago Press 1960.

Cowan, Michael, "The Heart Machine: 'Rhythm' and Body in Weimar Film and Fritz Lang's *Metropolis*", *Modernism/modernity* 14/2, April 2007, S. 225-248.

Curtis, Robin/Marc Glöde, "Haptische Rhythmen. Visuelle Intervalle in der filmischen Wahrnehmung", *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Hg. Christ Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten, Bielefeld: Transcript 2005, S. 269-288.

DeWitt, Tom, "Visual Music: Searching for an Aesthetic", *Leonardo* 20/2, 1987, S. 115-122.

Douglis, Philip N., "Using rhythm and pattern to tell a story", *Communication World* 26/5, September/Oktober 2009, S. 42-43.

Eisenstein, Sergej, "Methods of Montage", *Sergej Eisenstein. Film Form. Essays in Film Theory*, Hg. Jay Leyda, New York: Harcourt 1949, S. 72-83.

Eisenstein, Sergej, "Die vierte Dimension im Film", *Sergej Eisenstein. Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Hg. Oksana Bulgakova/Dietmar Hochmuth, Leipzig: Reclam 1991, S. 90-108.

Eisenstein, Sergej, "Dickens, Griffith und wir", *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Hg. Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 301-367.

Eisenstein, Sergej, "Die Vertikalmontage", *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Hg. Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 238-300.

Eisenstein, Sergej, "Die vierte Dimension im Film", *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Hg. Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 112-130.

Eisenstein, Sergej, "Dramaturgie der Filmform", *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Hg. Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 88-111.

Eisenstein, Sergej, "Montage 1938", *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Hg. Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 158-201.

Eisenstein, Sergej, "Montage der Filmattraktionen", *Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Hg. Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 15-40.

Emons, Hans, "Musik des Lichts. Tonkunst und filmische Abstraktion", *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, Hg. Josef Kloppenburg, Laaber: Laaber 2000, S. 231-258.

Fairservice, Don, *Film Editing: History, Theorie and Practice. Looking at the invisible*, Manchester/New York: Manchester University Press 2001.

Field, Syd, *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins ¹³2001.

Frahm, Laura, *Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2007.

Georgiades, Thrasybulos, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg: Rowohlt 1958.

Gerstenberg, Walter/Walter Dürr, "Rhythmus, Metrum, Takt", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 11, Hg. Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter 1963, S. 383.

Green, Jessica, "Understanding the Score. Film Music Communicating to and Influencing the Audience", *The Journal of Aesthetic Education* 44/4, Winter 2010, S. 81-94.

Guest, Haden, "Reflections on the Screen: Hou Hsiao Hsien's *Dust in the Wind* and the Rhythms of the Taiwan New Cinema", *Island on the Edge. Taiwan New Cinema and After*, Hg. Chris Berry/Fei Lu, Hong Kong: Hong Kong University Press 2005, S. 27-37.

Heimann, Roswitha, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Heilpädagogik. Raum und Zeit als Grunddimensionen des Menschseins*, Stuttgart: Urachhaus Verlag 1989.

Helbling, Hanno, *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Henneberg, Gudrun, *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik*, Tutzing: Hans Schneider 1974.

Holste, Christine, "Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst Frankreichs. Marcel L'Herbiers Stummfilm *L'Inhumaine* (1924)", *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Hg. Barbara Naumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 217-241.

Jacobs, Lea, "Keeping up with Hawks", *Style* 32/3, Herbst 1998, S. 402-426.

Jourdain, Robert, *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Heidelberg: Spektrum 2009.

Klages, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt: Niels Kampmann 1934.

Klein, Gabriele, "Dis/Kontinuitäten. Körperhythmen, Tänze und der Sound der postindustriellen Stadt", *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Hg. Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten, Bielefeld: Transcript 2005, S. 67-82.

Kopiez, Reinhard, "Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen", *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Hg. Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten, Bielefeld: Transcript 2005, S. 127-148.

Kropf, Vera, "Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs *Odinnadcatyj* (SU 1928)", *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater- Film- und Medienwissenschaft* 55/3, 2009, S. 97-114.

Kuleshov, Lev, "Art of the Cinema", *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, Hg. Ronald Levaco, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1974, S. 41-123.

Kuleshov, Lev, "The Art of Creating with Light. Foundations of Thought", *Lev Kuleshov. Selected Works. Fifty Years in Films*, Hg. Ekaterina Khokhlova, Moskau: Raduga 1987, S. 35-36.

Kuleshov, Lev, "The Principles of Montage", *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, Hg. Ronald Levaco, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1974, S. 183-195.

Lawton, Anna, "Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema", *Pacific Coast Philology* 13, Oktober 1978, S. 44-50.

Lenz, Felix, *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Filmdramaturgie, Pathos*, München: Wilhelm Fink 2008.

Levaco, Ronald, "Introduction", *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, Hg. Ronald Levaco, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1974, S. 1-37.

Lindner, Burkhardt, "Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa. Eisensteins Revolutionskunstwerk 'Panzerkreuzer Potemkin'", *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Hg. Simone Mahrenholz/Patrick Primavesi, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 273-290.

Logan, Robert/Robert Steele, "Report on a Study of Light Variables Measured as a Function of Time in the Cinema", *The Journal of the Society of Cinematologists* 4/5, 1964/1965, S. 37-54.

Madison, D. Soyini, "Rhythm as Modality and Discourse in Daughters of the Dust", *"This Is How We Flow". Rhythm in Black Cultures*, Hg. Angela M. S. Nelson, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press 1999, S. 87-97.

Mahrenholz, Simone/Patrick Primavesi, "Vorwort", *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Hg. Simone Mahrenholz/Patrick Primavesi, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 7.

Margulies, Ivone, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham: Duke University Press 1996.

Mazzanti, Nicola, "Colours, audiences, and (dis)continuity in the 'cinema of the second period'", *Film History: An International Journal* 21/1, 2009, S. 67-93.

Millar, Gavin/Karel Reisz, *The Technique of Film Editing*, Oxford: Focal Press 1995.

Moritz, William, "Der Traum von der Farbmusik", *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Hg. Veruschka Bódy/Peter Weibel, Köln: DuMont 1987, S. 17-51.

Murch, Walter, *In the Blink of an Eye. A Perspective On Film Editing*, Los Angeles: Silman-James Press 2001.

Noltensmeier, Ralf (Hg.), *Metzler Sachlexikon Musik*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1998.

Oldham, Gabriella, *First Cut. Conversations with Film Editors*, Berkeley: University of California Press 1992.

Ondaatje, Michael, *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch*, München: dtv 2008.

Oumano, Ellen, *Filmmacher bei der Arbeit*, Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1980.

Pearlman, Karen, *Cutting rhythms. Shaping the film edit*, Boston: Focal Press 2009.

Pearlman, Karen, "Cutting Rhythms in Chicago and Cabaret", *Cineaste. America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema* 34/2, Frühling 2009, S. 28-32.

Preston, Carrie J., "Posing Modernism Delsartism in Modern Dance and Silent Film", *Theatre Journal* 61/2, Mai 2009, S. 213-233.

Primavesi, Patrick, "Rhythmus zwischen Aisthesis, Poetik und Performanz", *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Hg. Simone Mahrenholz/Patrick Primavesi, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 24-33.

Primavesi, Patrick, "Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten", *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Hg. Simone Mahrenholz/Patrick Primavesi, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 9-16.

Pudowkin, W. I., *Über die Filmtechnik*, Zürich: Arche 1961.

Pudowkin, Wsewolod, "Asynchronität als Prinzip des Tonfilms", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 313-321.

Pudowkin, Wsewolod, "Das Problem des Rhythmus in meinem ersten Tonfilm", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 322-328.

Pudowkin, Wsewolod, "Die Zeit in Großaufnahme", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 305-312.

Pudowkin, Wsewolod, "Prinzipien der Szenarientechnik", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 162-168.

Pudowkin, Wsewolod, "S. M. Eisenstein (Vom 'Potemkin' zum 'Oktober')", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 549-555.

Pudowkin, Wsewolod, "Über die Montage", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 329-349.

Pudowkin, Wsewolod, "Zur Form des Szenariums", *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Hg. Adi Petrowitsch/Tatjana Sapasnik, Berlin: Henschel 1983, S. 159-161.

Pudowkin, Wsewolod I., "Über die Montage", *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 74-96.

Reynolds, Dee, "Kinesthetic Rhythms: Participation in Performance", *Rhythms. Essays in French Literature, Thought and Culture*, Hg. Elizabeth Lindley/Laura McMahon, Bern: Peter Lang 2008, S. 103-118.

Richter, Hans, "Der Gegenstand in Bewegung", *Hans Richter. Film ist Rhythmus*, Hg. Jeanpaul Goergen/Erika Gregor/Ulrich Gregor/Angelika Hoch, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2003, S. 42-43.

Richter, Hans, "Film (1923)", *Hans Richter. Film ist Rhythmus*, Hg. Jeanpaul Goergen/Erika Gregor/Ulrich Gregor/Angelika Hoch, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2003, S. 22-23.

Richter, Hans, "Rhythm", *Hans Richter. Film ist Rhythmus*, Hg. Jeanpaul Goergen/Erika Gregor/Ulrich Gregor/Angelika Hoch, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 2003, S. 38-39.

Röthig, Peter, "Zur Theorie des Rhythmus", *Grundlagen und Perspektiven ästhetischer und rhythmischer Bewegungserziehung*, Hg. Eva Bannmüller/Peter Röthig, Stuttgart: Ernst Klett 1990, S. 51-71.

Rötter, Günther, "Videoclips und Visualisierung von E-Musik", *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, Hg. Josef Kloppenburg, Laaber: Laaber 2000, S. 259-294.

Ruggero, Eugeni, "Die Festlegung des filmischen Rhythmus. Über Anfang und Ende von Pinocchio", *montage/av* 12/2, 2003, S. 130-140.

Sartre, Jean-Paul, *Die Wörter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.

Schnabel, Ulrich/Andreas Sentker, *Wie kommt die Welt in den Kopf? Reise durch die Werkstätten der Bewußtseinsforscher*, Reinbek Hamburg: Rowohlt 1997.

Schreier, Dirk, *Film und Rhythmus*, Boizenburg: Hülsbusch 2008.

Seidel, Wilhelm, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern: Francke 1975.

Seidel, Wilhelm, "Rhythmus", *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. Bd. 5*, Hg. Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 291-314.

Spitzer, Manfred, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart: Schattauer 2002.

Sofair, Michael, "Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring", *Film Quarterly* 59/1, Herbst 2005, S. 36-44.

Tarkowskij, Andrej, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander 2009.

Valcke, Jennifer, "Rhythmical Images and Visual Music: Montage in French Avant-Garde Cinema", *Rhythms. Essays in French Literature, Thought and Culture*, Hg. Elizabeth Lindley/Laura McMahon, Bern: Peter Lang 2008, S. 201-215.

Valéry, Paul, *Cahiers/Hefte 4*, Hg. Hartmut Köhler/Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main: S. Fischer 1990.

Van Leeuwen, Theo, "Rhythmic Structure of the Film Text", *Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*, Hg. Teun A. van Dijk, Berlin: Walter de Gruyter 1985, S. 216-232.

Vertov, Dziga, "Vom 'Kinoglaz' zum 'Radioglaz'. Aus den Anfangsgründen der Kinoki", *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, Hg. Wolfgang Beilenhoff, München: Carl Hanser 1973, S. 74-81.

Vertov, Dziga, "Wir. Variante eines Manifestes", *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 31-35.

Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Wermke, Mathias (Hg.), *Duden. Das Herkunftswörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag 2001.

Westerdale, Joel, "The Musical Promise of Abstract Film", *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Hg. Christian Rogowski, Rochester, New York: Camden House: 2010, S. 153-166.

Wirths, Axel, "Musikclips und Videokunst", *Sound & Vision. Musikvideo und Filmkunst*, Hg. Herbert Gehr, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1993, S. 42-47.

Ziegenrucker, Wieland, *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1997.

Zollna, Isabel, "Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick", *Zeitschrift für Literaturwissenschaften und Linguistik* 24/96, 1994, S. 12-52.

Filmographie

2001: A Space Odyssey, Regie: Stanley Kubrick, GB/US 1968.
Accattone, Regie: Pier Paolo Pasolini, IT 1961.
Aleksandr Nevskiy, Regie: Sergej Eisenstein, RU 1938.
American History X, Regie: Tony Kaye, US 1998.
Apocalypse Now, Regie: Francis Ford Coppola, US 1979.
Ballet mécanique, Regie: Fernand Léger, FR 1924.
Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, Regie: Walter Ruttmann, DE 1927.
Bohemian Rhapsody, Regie: Bruce Gowers, GB 1975.
Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, Regie: Ki-Duk Kim, D/KR 2003.
Bronenosets Potyomkin, Regie: Sergej Eisenstein, RU 1925.
Cabaret, Regie: Bob Fosse, US 1972.
Chicago, Regie: Rob Marshall, DE/US 2002.
Chelovek s kino-apparatom, Regie: Dsiga Vertov, RU 1929.
Cosmic Ray, Regie: Bruce Connor, US 1962.
Cœur fidèle, Regie: Jean Epstein, FR 1923.
Dark City, Regie: Alex Proyas, AU/US 1998.
Dezertir, Regie: Wsewolod Pudowkin, RU 1933.
Fa yeung nin wa, Regie: Wong Kar-Wai, FR/HK 2000.
Goldfinger, Regie: Guy Hamilton, GB 1964.
His Girl Friday, Regie: Howard Hawks, US 1940.
Intolerance, Regie: David Griffith, US 1916.
Kean, Regie: Alexander Volkoff, FR 1924.
Konets Sankt-Peterburga, Regie: Wsewolod Pudowkin, RU 1927.
L'inhumaine, Regie: Marcel L'Herbier, FR 1924.
La Glace à trois faces, Regie: Jean Epstein, FR 1927.
La Jetée, Regie: Chris Marker, FR 1962.
La Roue, Regie: Abel Gance, FR 1923.
Lian lian feng chen, Regie: Hou Hsiao Hsien, TW 1987.
Lichtspiel opus 1, Regie: Walter Ruttmann, DE 1921.
Luch Smerti, Regie: Lew Kuleschow, RU 1925.
Mies vailla menneisyttä, Regie: Aki Kaurismäki, D/FI/FR 2002.
Mondscheinkinder, Regie: Manuela Stacke, DE 2006.
Odinnadtsatyy, Regie: Dsiga Vertov, RU 1928.
Oktyabr, Regie: Sergej Eisenstein, RU 1928.
Pinocchio, Regie: Giulio Antamoro, IT 1911.
Potomok Chingis-Khana, Regie: Wsewolod Pudowkin, RU 1928.
Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960.

Rhythmus 21, Regie: Hans Richter, DE ca. 1923.
Rhythmus 23, Regie: Hans Richter, DE ca. 1925.
Rio Bravo, Regie: Howard Hawks, US 1959.
Romancing the Stone, Regie: Robert Zemeckis, US 1984.
Rope, Regie: Alfred Hitchcock, US 1948.
Russkiy kovcheg, Regie: Alexander Sokurov, DE/RU 2002.
Scarface, Regie: Howard Hawks, US 1932.
Sleepy Hollow, Regie: Tim Burton, US 1999.
Stalker, Regie: Andrei Tarkowskij, RU 1979.
Staroye i novoye, Regie: Sergej Eisenstein, RU 1929.
Symphonie diagonale, Regie: Viking Eggeling, DE 1924.
The Birds, Regie: Alfred Hitchcock, US 1963.
The Exorcist, Regie: William Friedkin, US 1973.
The Great Train Robbery, Regie: Edwin Porter, US 1903.
The Godfather: Part II, Regie: Francis Ford Coppola, US 1974.
The Last of the Mohicans, Regie: Michael Mann, US 1992.
The Shining, Regie: Stanley Kubrick, GB/US 1980.
Toute une nuit, Regie: Chantal Akerman, BE/FR 1982.
Trilogia: To livadi pou dakryzei, Regie: Theodoros Angelopoulos, GR 2004.
Werckmeister harmóniák, Regie: Béla Tarr, D/FR/HU/IT 2000.

Abstract, deutsch

Der Rhythmus im Film beschäftigt nun bereits über viele Jahre sowohl die Filmforschung als auch Filmemacher selbst. Welche Form ein filmischer Rhythmus haben und welche Voraussetzungen dieser erfüllen muss, um vom Rezipienten als Rhythmus empfunden zu werden, sind nur einige Fragen, die Filmtheoretiker und Filmemacher bis heute versuchen zu beantworten.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Frage, auf welche Weise Rhythmus im Spielfilm auftreten kann und wie dieser aufgebaut sein muss, um als filmischer Rhythmus bzw. Filmrhythmus gelten zu können. Ein systematischer Überblick über die Forschungsliteratur zum Thema wird gegeben.

Vom allgemeinen Rhythmusbegriff ausgehend, wird die Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Rhythmus im Film allgemein sowie die spezifischen Aspekte und Besonderheiten des Rhythmus im Spielfilm erläutert und die unterschiedlichen Möglichkeiten einer Rhythmisierung aufgedeckt. Die unterschiedlichen rhythmischen Mittel der Bildebene des Films werden beleuchtet und auch deren erweiterte Möglichkeiten in Verbindung mit der Tonebene des Films beschrieben. Der finale Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Wahrnehmung des filmischen Rhythmus und dessen Wirkung auf den Rezipienten.

Abstract, englisch

For many years both film theorists and filmmakers have dealt with the topic of rhythm in film. What form and conditions rhythm in film must fulfil to be understood by the viewer, is just one of many questions which has to be answered and keeps the film theory busy.

The main focus of attention in this text is rhythm in feature film. A systematic review of the research literature on the subject is given. Concentrating on the rhythm of feature film and its specific rhythmic possibilities, this text will also try to elucidate the theory of rhythm universally and comment on the rhythm theory of film generally.

After examining the rhythmic potentials at the visual level of film the text will also concentrate on the specific rhythmic possibilities through the interconnection of the visual and the sound level of film. As a last point I explain the perception of rhythm in film and how this could possibly affect the viewer mentally.

Curriculum Vitae

Michael Thomas Haslebner

24.10.1985: Geburt in Rottenmann, Steiermark

1992 – 1996: Volksschulbesuch in Rottenmann, Steiermark

1996 – 2004: Besuch des Realgymnasiums Stainach, Steiermark

2004 – 2006: Studium der Rechtswissenschaft an der Karl-Franzens-
Universität Graz, Steiermark

2006 – 2012: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien