

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 23 (1971)
Heft: 9

Artikel: Arbeitsblätter zur Filmkunde : Die Montage : Grundbegriffe (VIII)
Autor: Etter, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962096>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ARBEITSBLÄTTER ZUR FILMKUNDE

Die Montage

(Fortsetzung)

Grundbegriffe (VIII)

Der Schnitt

Als Einstiegspunkt zu den filmkundlichen Grundbegriffen der Montage unterscheiden wir einmal harten und weichen Schnitt: Diese Unterscheidung bezieht sich auf die Verbindung von zwei ursprünglich unabhängig voneinander gedrehten Einstellungen; wir sprechen dann von einem «harten Schnitt», wenn sowohl die Bildkompositionen der betreffenden Einstellungen wie auch ihre Bewegungslinien und Farben hart aufeinanderprallen, anstatt weich von der ersten in die nächstfolgende Einstellung überzugehen; um einen «weichen Schnitt» handelt es sich dann, wenn Bildkomposition, Bewegungslinie und Farben der ersten Einstellung in der folgenden aufgenommen und fortgeführt werden oder vorher, beispielsweise mittels Blenden, aufgelöst wurden oder auslaufen konnten; wir gewinnen dadurch den Eindruck, dass die beiden Einstellungen übergangslos ineinander gleiten. Dieser Effekt wird auch durch «Ab- und Aufblendung», wenn die erste Einstellung langsam im Dunkel verschwindet und die zweite erst aus eben diesem Dunkel wieder auftaucht, oder durch «Überblendung» erreicht, wenn die erste Einstellung langsam verschwindet, während gleichzeitig schon die zweite immer deutlicher erkennbar wird; er kann aber auch durch die Bildschärfenverstellung hervorgerufen werden, etwa so, dass die erste Einstellung, in der Unschärfe sich langsam verliert, während die zweite anschliessend immer schärfer wird.

Die Montageteile

werden mit den folgenden drei (bzw. vier) Begriffen je nach ihrer Grösse unterschieden: Einstellung, Sequenz, Komplex. Davor muss aber dem photographischen Einzelbild, soweit es im Trickfilm tatsächlich einzeln aufgenommen wird (dem Zeitraffer vergleichbar: ZOOM 6/1971, S. 8), oder durch den Bildstand (vgl. unten) über eine längere Dauer als $\frac{1}{24}$ -Sekunde zur Wirkung kommt, noch besondere Beachtung geschenkt werden. Ein Puppentrickfilmer (wie Jiri Trnka) oder ein Trickfilmzeichner muss die beabsichtigten Bewegungen seiner Puppen und Figuren in viele Einzelstellungen (Phasen) auflösen und auch einzeln photographieren, so dass die Bilderfolge auf

der Leinwand dann eine kontinuierliche Bewegung ergibt.

Als «Einstellung» bezeichnen wir die kleinste, technisch durch den ununterbrochenen Aufnahmevorgang in der Kamera abgegrenzte Einheit eines Films; sie muss allerdings bei der Montage oft noch in spezifisch filmische Einstellungen unterteilt werden, um mit anderen Einstellungen zusammengeschnitten werden zu können: Z. B. Auflösung eines Dialogs in Einzelaufstellungen, die dann neu zu einer «Schuss-Gegenschuss-Sequenz» montiert werden = Vom Dialog werden zunächst zwei Einstellungen mit ununterbrochener Kamera gedreht, wobei je nur der eine und dann nur der zweite Partner des Dialogs im Bild erscheinen; bei der Montage werden dann diese beiden «Roh-Einstellungen» in Einzelstücke zerschnitten und nach dem Gutdünken des Cutters und der Absicht des Regisseurs so wieder zusammengeklebt, dass beispielsweise je der gerade sprechende Partner im Bild ist. Von einer Plansequenz sprechen wir im Unterschied zur Einstellung dann, wenn ein grösserer, thematisch einheitlicher Filmteil aus einer einzigen Einstellung besteht, die nicht zu einer eigentlichen Sequenz montiert wurde. — Die spezifisch filmische Einstellung ist auf dem Theater und im Roman etwa einem einzelnen Satz vergleichbar, wobei der ganze Film entweder dem Drama oder dem Buch entsprechen würde.

Die «Sequenz», als die nächstgrössere, erst eigentlich filmische Einheit, besteht immer aus mehreren Einstellungen, die thematisch, sei es nun im Bild oder im Ton, inhaltlich oder formal, eng zusammengehören; sie enthält also mehrere Schnittstellen (vgl. oben zur «Schuss-Gegenschuss-Sequenz»), an welchen die ursprünglich voneinander unabhängigen Einstellungen so aneinandergeklebt wurden, dass beim Betrachten eine Assoziation oder Wahrnehmungsfusion zustande kommt. Durch den Schnitt werden innerhalb jeder Sequenz die spezifisch filmische Zeit und der spezifisch filmische Raum gestaltet und ausgeprägt, wobei es keine Rolle spielt, wie lange beispielsweise ein filmisch darzustellender Vorgang in Wirklichkeit dauern würde, weil der vom Regisseur beabsichtigte Zeit-Eindruck auf den Zuschauer vom Cutter immer so manipuliert wird, dass die filmische Zeit praktisch nie der wirklichen Zeit entspricht; Ausnahmen von dieser Regel sind einmal der Klasse-Western «High Noon» (Zwölf Uhr mittags, von Fred Zinnemann), der lediglich anderthalb Stunden aus dem Leben eines von Verbrechern gesuchten Marshalls zeigt und auch

als Film gerade diese anderthalb Stunden dauert, dann aber auch die beiden schon erwähnten Aussenseiter-Filme, «Sleep» von Andy Warhol und «Fussball wie noch nie» von Helmuth Costard. — Die Sequenz wäre auf dem Theater etwa einer Szene und im Roman vielleicht einem Abschnitt oder einer Seite vergleichbar, wobei hier wie auch im Film die Handlung allermeistens ortsgebunden bleibt, also kein Ortswechsel stattfindet.

Als «Komplexe» bezeichnen wir schliesslich die grössten noch möglichen Unterteilungen eines Films in einige wenige grosse Einheiten, die je wiederum aus ein paar inhaltlich und/oder formal zusammenhängenden Sequenzen bestehen. — Der einzelne Komplex ist auf dem Theater etwa einem Akt und im Roman vielleicht einem Kapitel vergleichbar; es darf allerdings nicht vergessen werden, dass diese althergebrachten Vergleiche weder den modernen Filmen noch den Werken der modernen Dramatiker und Romanciers ganz gerecht werden. Die drei kurz erläuterten Begriffe für Montageteile und ihre Vergleiche mit geläufigeren Begriffen erlauben uns jedoch eine behelfsmässige Erfassung der künstlerischen Gliederung eines Films.

Als Montagetricks

bezeichnete ich hier drei mögliche Sonderverfahren — neben den Blenden —, die nicht schon bei der Aufnahme einer Szene vorausgeplant werden müssen, sondern auch bei der Montage noch eingebaut werden können; ihre Ausführung und Fixierung kann jedoch erst im Kopierwerk, also auf dem endgültigen Filmstreifen, erfolgen. Es handelt sich hier um den sogenannten Rücklauf, den Bildstand (auch Stehbild) und gelegentliche Farb- oder Lichtkorrekturen: Von «Rücklauf» sprechen wir, wenn eine Einstellung, die in normalem Ablauf beispielsweise das Zerreißen eines Blattes Papier zeigt, Einzelbild um Einzelbild in entgegengesetzter Reihenfolge umkopiert wird, so dass wir jetzt beim Betrachten den Eindruck gewinnen, der Film laufe rückwärts und das Blatt Papier werde aus seinen Einzelstücken zusammengesetzt. Beim «Bildstand» wird dann ein besonderes Einzelbild aus einer Einstellung mehrmals hintereinander auf den Filmstreifen kopiert, so dass wir den Eindruck gewinnen, es werde uns da ein Dia vorgeführt, weil jede Bewegung aus dem Filmbild verschwunden ist. Schliesslich haben Regisseur und Cutter auch noch die Möglichkeit, wenn einzelne Schnitte wegen zu grosser Farb- oder Lichtdifferenzen zu hart erscheinen, diese durch Korrekturen der betreffenden Einstellungen beim Kopieren abzuschwächen. Alle Montagetricks und auch die Blenden werden vom Cutter auf seinem Originalstreifen mit einem Feststift angezeichnet und dann im Kopierwerk ausgeführt.

Urs Etter