Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 54 (2012)

Heft: 320

Artikel: Bild für Bild - Schnitt für Schnittt : Film Editing : Begriffliches und Historisches

Autor: Senn, Doris

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863642

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

BILD FUER BILD – SCHNITT FUER SCHNITT

Film Editing: Begriffliches und Historisches

Die Grundeinheit des Filmschnitts ist die Einstellung oder «Take» und damit ein Stück Handlung, das ununterbrochen gefilmt wurde. Durch die Strukturierung und die Verknüpfung von kurzen und langen Einstellungen entsteht die Handlungsdramaturgie. Die allerersten Filme bestanden aus einer Spule mit in der Regel einer Einstellung: Nach 1910 wuchs der Film auf fünf und mehr Rollen an und wurde so zum "abendfüllenden" Produkt. Spielfilme setzen sich heute aus 500 bis 1000 Einstellungen zusammen, beim Dokumentarfilm ist die Spannbreite noch variabler.

Die Geschichte der Montage beginnt in der Frühzeit des Films: mit zunehmender Länge und insbesondere zunehmender Komplexität der filmischen Erzählung. Mit dem Schnitt emanzipierte sich der Film auch definitiv vom Theater und seinen Konventionen – insbesondere der Einheit von Ort und Zeit. Bereits 1903 experimentierte Edwin S. Porter mit der Parallelmontage als Spannungselement (THE GREAT TRAIN ROBBERY). Wenig später systematisierte D. W. Griffith, der «Erfinder des Erzählkinos» (INTOLERANCE, BIRTH OF A NATION), diese und weitere Elemente (Flashbacks, subjektive Kamera, Grossaufnahmen ...) zu einer «Filmsyntax», die teilweise bis heute Bestand hat.

Sergei Eisenstein, der seine Filme in den Zwanzigerjahren in den Dienst der Revolution

stellte (PANZERKREUZER POTEMKIN), revolutionierte auch den Schnitt und begründete das Konzept der Attraktionsmontage. Damit bezeichnete er die metaphorische Beziehung zwischen Bildern, die auf Ähnlichkeit und Symbolik beruht – etwa wenn er die Aufnahmen der blutigen Niederschlagung eines Arbeiterstreiks in STREIK mit denjenigen vom Abschlachten eines Rinds verknüpfte. Den Begriff kreierte er nach den «Attraktionen» in Zirkus und Varieté, die eine Aneinanderreihung von stimulierenden, teils schockartigen Darbietungen beinhalten. Durch die Übertragung solcher «Assoziationsketten» auf den Film sollte der Zuschauer emotional «gereizt» und damit zu einem Verständnis gesellschaftlicher Zusammenhänge hingeleitet werden: Aus Einstellung A und B sollte sich demnach als Synthese C ergeben. Gemeinsam mit Wsewolod Pudowkin – der die Filmtheorie mit seinem Hauptwerk «Über die Filmtechnik» prägte – vertrat Eisenstein die These, dass die Montage das wichtigste «Verfremdungsmittel» und damit das wichtigste Bauprinzip des Films sei.

Filmsyntaktische Elemente wie Ortsverschiebungen, Zeitsprünge oder Ellipsen – die Erzählung durch Teilereignisse oder das Weglassen von inhaltlich Belanglosem – mussten zu Beginn für das noch ungeübte Publikum durch spezifische Signale (Iris-, Wisch-, Auf- und Abblenden) gekennzeichnet werden. Später vermochten die Zuschauer auch ohne explizite Hinweise dem Lauf der Geschichte zu folgen. Daneben etablierten sich zunehmend ausgeklügelte Formen des Schnitts, welche den Bildwechsel zu "kaschieren" suchen – nebst Tonüberlappungen etwa der Match Cut, wo der Schnitt innerhalb einer (identischen) Bewegung unterschiedlicher Dinge und Bilder angesetzt wird; legendär ist dabei der Match Cut in 2001: A SPACE ODYSSEY von Stanley Kubrick, bei dem ein von Primaten geworfener Knochen sich durch den Schnitt in ein formgleiches Raumschiff "verwandelt".

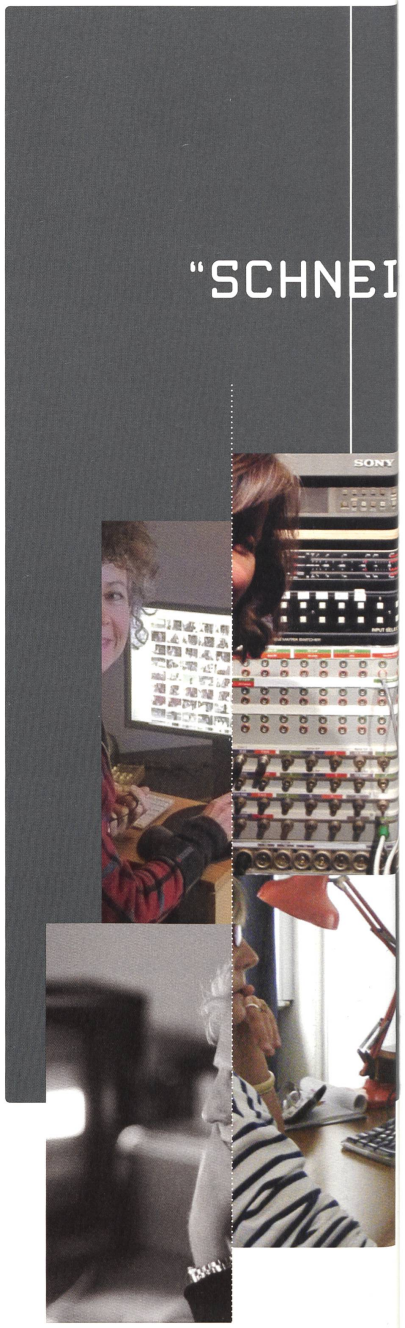
Natürlich lösen Regeln immer auch Widerstand und "Gegenregeln" aus: Jean-Luc Godard als führender Vertreter der Nouvelle Vague verwendete die ("verbotenen") Jump Cuts, das heisst ein sichtbares "Rekadrieren" ("Hüpfen") des Bildes samt einer akzentuiert sprunghaften Erzählweise. Ausserdem machte Godard die Aufnahmesituation sichtbar, was ebenfalls als unerlaubter Illusionsbruch verfemt war, oder vollzog Achsensprünge (die Blickachse galt als ehernes «180-Grad-Prinzip», um eine Desorientierung beim Zuschauer zu vermeiden). André Bazin, der «geistige Vater» der Nouvelle Vague, wandte sich ausdrücklich gegen eine manipulative Anwendung der Montage im Sinne der Formalisten wie Eisenstein oder Pudowkin und bevorzugte dafür die Mise en Scène: das «Tiefenarrangement» («profondeur de champ») innerhalb ein und derselben Einstellung, welche das Spiel mit und die Opposition von Vorder- und Hintergrund im Bild akzentuierten (so verschiedentlich in Orson Welles CITIZEN KANE). Auch die Plansequenz – das heisst die ungeschnittene lange Einstellung – hatte für Bazins Thesen eine wichtige Funktion, um die Zuschauer verstärkt am Geschehen teilnehmen zu lassen (etwa in Welles' TOUCH OF EVIL oder in Godards LE MÉPRIS). Die Plansequenz wurde ebenfalls intensiv von Andrei Tarkowski genutzt, der in Opposition zu Eisensteins These fand, dass die Montage am ehesten eine «organische Verbindung» von Szenen und damit in erster Linie die «ideale Variante» zusammengeklebter Einstellungsgrössen sei.

Natürlich gab es auch nach der Nouvelle Vague und dem Aufbruch des Autorenfilms wieder eine Gegenbewegung. Etwa in Form des Manifests Dogma 95, das vom Kino mehr «Wirklichkeitsnähe» forderte und von seinen Anhängern verlangte, auf technische Raffinessen zu verzichten und ausschliesslich an Originalschauplätzen, mit Handkamera und ohne künstliche Beleuchtung zu drehen. Keine der Dogma-Regeln bezog sich explizit auf den Schnitt, und doch stellte das Regelwerk das Film Editing wieder vor neue Aufgaben.

Mit der Entwicklung des Films und seiner Aufnahmetechnik veränderte sich auch der Filmschnitt: Nach der lange Zeit mechanisch-handwerklichen Tätigkeit am Schneidetisch mit Zelluloid als Trägermaterial werden Filme seit den neunziger Jahren zunehmend und heute praktisch ausschliesslich digital geschnitten. Das hat Auswirkungen auf die Arbeitsmodalitäten: Einerseits muss eine unvergleichlich grössere Materialfülle bewältigt werden – andererseits ist es viel leichter möglich, Schnittvarianten auszutesten. Zudem haben sich die Sehgewohnheiten verändert, und das Film Editing hat sich diesen anzupassen: Da ist zum einen die höhere Schnittfrequenz, aber auch eine Durchmischung der Genres – insbesondere von Spiel- und Dokumentarfilm. Zudem lassen sich der vormals schwierig zu bewerkstelligende Split Screen – die Aufteilung des Leinwandbilds in mehrere Bilder – oder das Compositing – als "Montage" von verschiedenen Bildern innerhalb desselben Frames – mit den heutigen technischen Möglichkeiten fast spielend leicht bewerkstelligen. Eine neue Herausforderung für den Filmschnitt stellt neuerdings auch die 3-D-Aufnahmetechnik dar.

Der Beruf war in den ersten Jahrzehnten praktisch ausschliesslich von Frauen besetzt: Anfänglich als «Kleberinnen» bezeichnet, die teils allein, teils unter Anleitung der Regie die Filmstreifen zusammenfügten, waren sie später als «Schnittmeisterinnen» und «Cutterinnen» verstärkt in die eigentliche Gestaltung der Filmdramaturgie involviert. In jüngster Zeit und mit zunehmender Digitalisierung des Films schlossen sich deutlich mehr Männer dem Berufsstand an, der nunmehr als Film Editing bezeichnet wird und damit das kreative Element betont. Der Filmschnitt beziehungsweise das Film Editing ist Teil der Postproduktion eines Films.

Doris Senn



"SCHNEIDEN HAT AUCH EIN SUCHTPOTENTIAL"

Ein Gespräch zum Film Editing mit Anja Bombelli, Myriam Flury, Stefan Kälin und Kathrin Plüss

FILMBULLETIN Sergei Eisenstein hat gesagt: «Montage ist alles. Montage ist nichts.» Wie seht ihr das?

STEFAN KÄLIN Stimmt! (Die Runde schmunzelt.)

MYRIAM FLURY Vielleicht kann man sagen, dass ein guter Schnitt sich dadurch auszeichnet, dass er nicht auffällt, unsichtbar ist.

KATHRIN PLÜSS Für mich ist die Montage eine Königsdisziplin. Wobei man unterscheidet zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Im Spielfilm ist vieles festgeschrieben: Die Abfolge ist gegeben, und wir arbeiten im Mikrobereich – die Beziehungen zwischen den Figuren, die Spannung ... Im Dokfilm sind wir, insbesondere seit der Digitalisierung – seit viel mehr gedreht wird, gedreht werden kann, oft auch das Konzept etwas zu kurz kommt –, verstärkt involviert bei der eigentlichen Entstehung des Films. Wir sind vermehrt ein wichtiges Gegenüber, wenn es darum geht, die filmische Aussage auf den Punkt zu bringen.

ANJA BOMBELLI Ich würde noch weitergehen und sagen, wir sind bei der Erfindung der Geschichte mit dabei. Von daher würde ich eher dem ersten Teil des Zitats von Eisenstein zustimmen, das sagt: Montage ist alles.

MYRIAM FLURY Inhaltlich und dramaturgisch sind wir stärker beteiligt. Ich stelle auch fest, dass die Entscheidungen zunehmend in den Schneideraum verlagert werden. Das ist eine sehr intensive Arbeit. Früher war das Filmmaterial sehr teuer, und man musste sich überlegen, was man dreht. Heute hat man diese Kassettchen, die vier Franken kosten. Die Kameraleute lieben es grundsätzlich zu drehen, und so landet das ganze Material bei uns im Schneideraum. Unreduziert.

KATHRIN PLÜSS Um eine Zahl zu geben: Früher war ein Verhältnis von eins zu zehn üblich. Heute gibt es in der Regel rund hundert Stunden Material für einen anderthalbstündigen Film. Doch um auf den zweiten Teil des Zitats von Eisenstein zurückzukommen: Wenn eine klare Idee fehlt, ist es schwierig, auch aus sehr viel Material im Schnitt etwas Gutes zu machen – was entsprechend unbefriedigend ist. Aber auch: Jedes Projekt ist immer wieder anders – und man hat vermehrt Möglichkeiten, nicht nur ins Bild einzugreifen, sondern auch auf der Ton- oder Sprachebene noch Dinge einzubringen.

FILMBULLETIN Wie geht man vor, wenn man sich einer solchen Materialfülle gegenübersieht?

STEFAN KÄLIN Wenn man das Material für einen Dokumentarfilm seriös sichten möchte, ist man bald mal sechs bis acht Wochen nur damit beschäftigt. Das ist sehr zeitintensiv, das ist wahr. Zuerst geht es um Reduktion – dann erst beginnt der Schnitt. Insgesamt rechnet man rund zwölf Wochen Arbeit für einen Spielfilm – für einen Dokfilm gut doppelt so lange.

ANJA BOMBELLI Die grosse Menge ist ein Segen und ein Fluch. Gerade im Dokumentarfilm wird die Kamera oft gar nicht mehr abgestellt. So entstehen zwar Trouvaillen, geschenkte Szenen, die sonst nicht entstanden wären – wenn man nach der Disziplin von früher hätte drehen müssen. Andererseits braucht man die Zeit, die man durch die moderne Technik gewonnen hat, durch ihre schnellere Handhabung, an einem andern Ort, nämlich um die Menge an Material zu bewältigen. Grundsätzlich habe ich nie zu viel Material, aber auch nie zu wenig.

KATHRIN PLÜSS Ich habe das Gefühl, wir arbeiten eher mehr als früher. Kommt noch dazu, dass wellenweise technische Neuerungen kommen, die uns auf Trab halten. Früher war die Postproduktion der billigste Teil der Filmherstellung – mittlerweile ist sie der teuerste. Was nicht zuletzt mit dem Zeitfaktor zu tun hat. Man muss viel rückfragen bei technischen Problemen und viel Werweissen, was immer wieder sehr viel Unruhe gibt und auch belastend wirkt.

FILMBULLETIN Grundsätzlich beginnt euer Arbeitsprozess aber mit der Sichtung des Materials?

ANJA BOMBELLI Ich habe auch schon Filme gehabt, wo ich zu einem späteren Zeitpunkt dazustiess und eine erste Reduktion bereits stattgefunden hatte – auch, um unser Engagement nicht auf Monate auszudehnen. Wobei ja immer die Möglichkeit besteht nachzufragen, falls man dann an einer bestimmten Stelle mehr Material bräuchte. Und eine gewisse Menge Material braucht man ja allein, um auf gestalterische Ideen kommen zu können.

KATHRIN PLÜSS Aufgrund meiner Erfahrung werde ich häufig auch für den Feinschnitt oder die Supervision eines Schnitts angefragt, wo man von einem Rohschnitt ausgeht. Aber natürlich ziehe ich es vor, einen Schnitt von Anfang an zu machen. Wobei wir auch die Erfahrung haben, um diese hundert Stunden "auszuhalten". Was mir grundsätzlich auffällt, ist, dass früher genauer recherchiert wurde – auf Kosten einer gewissen Spontaneität oder der Vorwegnahme von Überraschungen. Früher hatte der Dreh einen ritualleren Charakter – mit der Kamera, dem Licht et cetera. Der Nachteil heute ist meiner Meinung nach, dass die Regie ihren Hauptpersonen geradezu hinterherrennt. Und so erhält man Aussagen an den ungünstigsten Orten – zum Beispiel im Hauptbahnhof, wenn jemand vor einer riesigen Lärmkulisse über seine Liebesgeschichte spricht. Die Kontrolle, wo was passiert, ist kaum mehr da. Das heisst für uns dann, dass man trotz dem Lärm so etwas wie Intimität herstellen muss – dafür hat die Aussage dann etwas Frisches.

ANJA BOMBELLI Häufig ist die Regie der Meinung, dass sich das dann technisch irgendwie richten lässt.