

Einige Ausführungen zum Schnitt

Karina Ressler

Die montierte Wirklichkeit - ein Vorwort

Wir setzen die Welt aus Einzelteilen zusammen. Es gibt nichts Ganzes. Wir leben in Systemen, deren Eigenschaften mehr sind als die Eigenschaften der Bestandteile, von denen auch wir welche sind.

Wie mittels Facettenaugen erhalten wir ein Bild aus unzähligen Einzelereignissen und kreieren daraus, was wir Realität nennen. Wir kombinieren ständig, wir huschen zwischen Erinnerung, gegenwärtigem Aufnehmen und Vorstellung hin und her. Unsere Wahrnehmung ist ein Resultat von Unter- und Entscheidungen. Wenn wir sehen, sehen wir das Differente.

Schnitt/Montage/Editing - eine Wortfindung

Aus dem gedrehten Material werden einzelne Filmaufnahmen zusammengesetzt oder aber auseinandergeschnitten und mit anderen Teilen von Filmaufnahmen verbunden. Dieser Vorgang wird unterschiedlichst benannt:

Während man mit den Bezeichnungen Cut und Schnitt eher den zerstörerischen Akt des Zerschneidens betont, mit Editing den Aus-sortierungsprozess von Material assoziiert - einer Herausgabe eines Buches ähnlich -, vermittelt der französische Begriff MONTAGE mehr den aufbauenden, gestaltenden und inhaltsorientierten Vorgang dieser Arbeit. Die deutschsprachigen ehemals CutterInnen genannten KollegenInnen nennen sich seit zwei Jahren EditorInnen, womit der inhaltliche Schwerpunkt der Arbeit, die Mitverantwortung für die Dramaturgie betont werden.

Filmmontage ist

Filmmontage wird manchmal als die zweite Erarbeitung des Drehbuchs bezeichnet, und tatsächlich ähneln sich diese beiden Disziplinen des Films in einigen Punkten: Es wird editiert, verschoben, verschachtelt, es werden Schwerpunkte der Geschichte und der Charaktere festgelegt, Dialoge gekürzt und verdreht, Handlungsstränge miteinander verwoben, Beziehungen hergestellt, Kontraste verstärkt, missverständliche oder den Rhythmus störende Szenen weggelassen oder neu interpretiert...

Trotzdem gilt natürlich: Es kann nur Material montiert werden, das gedreht wurde (von den Möglichkeiten der digitalen Trickkiste abgesehen).

Zur Geschichte der Montage

Begonnen hat die Filmherstellung mit einer Einstellung. Wenn die Filmrolle zu Ende war, war der Film zu Ende. (Die Filme der Gebrüder Lumiere z. B. zeigen Arbeiter, die

die fotografische Fabrik Lumières verlassen, *La Sortie des usines*, 1895). Später begann man einzelne Filmrollen aneinanderzukleben, das heißt, einzelne Szenen, die **in je einer Einstellung** gedreht wurden, wurden aneinandergereiht.

1897 trat Edwin S. Porter auf den Plan, der mit seinen zwei Filmen *The Life of an American Fireman* und *The Great Train Robbery*, 1903, Meilensteine der Filmgeschichte produzierte. Er wurde berühmt für seine **Gliederung der Szenen in einzelne Einstellungen** und die Erarbeitung paralleler Handlungsebenen (Parallelschnitt), und wird manchmal als Erfinder des Filmschnitts bezeichnet.

Szenen wurden in Einstellungen „aufgelöst“, d. h. aus verschiedenen Blickwinkeln und aus unterschiedlicher Distanz aufgenommen. Dabei wurde darauf geachtet, dass die Natürlichkeit von Zeit und Raum nicht zerstört wurde. Man nennt dies **Continuity-editing**. Dieses Prinzip wurde hauptsächlich am Anfang des letzten Jahrhunderts in den USA weiterentwickelt, (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) wurde jedoch zum Standard aller Filme der Erde - bis heute.

„Nur die unsichtbaren Schnitte sind gute Schnitte“, hieß es noch bis vor wenigen Jahren an allen klassischen Ausbildungsstätten für Film. **Decoupage classique**, die elegante, fließende Verfolgung der Handlung ohne das Bedürfnis, durch den Schnitt zu interpretieren, wurde als höchste Schnittleistung empfunden.

Im Gegensatz dazu steht der Wunsch, die Möglichkeiten der Montage auszuweiten, sie als Verstärker von Emotionen einzusetzen, als körperlichen Impulsgeber, als Schockinstrument, als Mittel der Verstärkung, als Assoziation...

Die Revolutionsregisseure der Sowjetunion wie Eisenstein, Kuleschow, Pudowkin machten sich diese Möglichkeiten zunutze und verwendeten Film auch als propagandistisches Mittel. In ihren **intellektuellen Montagen** wurden politische Inhalte dargestellt und das Publikum damit in eine gewisse Denkrichtung gezwungen (*Oktober*, 1927) bzw. zu gewissen Einsichten geführt.

Die **Filmmontage heute** schöpft aus ihrem geschichtlichen Reichtum; sie hat einerseits das offensichtlich Propagandistische überwunden, hält sich jedoch andererseits auch nicht mehr sklavisches an die Vorgaben eines nachvollziehbaren Kontinuums: Zeit und Raum werden übersprungen, die Natürlichkeit des zeitlichen Ablaufs und der räumlichen Bewegung wird ignoriert. Der Schnitt orientiert sich mehr an der Dynamik der Handlung und der Psychologie der Figu-

ren als an Kontinuität von Raum und Zeit. Filme der 1990er in Dänemark ins Leben gerufenen Dogma-Bewegung wie *Breaking the waves* von Lars von Trier, 1996, perfektionierten diesen Montage-Stil.

„Jump Cuts“, **Zeit- und Raumsprünge**, gibt es seit den 60ern, als die französische Bewegung der „Nouvelle Vague“ die Grenzen des narrativen Films auslotete und durch ihre Experimente Generationen von Filmemachern beeinflusste (*À Bout de Souffle/Außer Atem*, Jean-Luc Godard, 1960).

Ein weiterer Urheber dieses freieren Umgangs mit Bildern und Tönen sind die Dokumentar- und Essayfilme, die von jeher mittels ideeller Verknüpfungen fern liegende Aufnahmen zu einem ganzheitlichen Film verschmolzen (*Berlin: Sinfonie einer Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927). Diese Ästhetik der Unmittelbarkeit und der damit verbundene Eindruck der Authentizität bedient zunehmend ein junges Publikum, das durch das Betrachten von Video-Clips und Werbung bereits ein verändertes Sehverhalten an den Tag legt.

Ähnlich wie die Kamera, die sich aus ihrer Funktion als statischer Beobachter im Studio befreit hat und auf die Straße gegangen ist – leicht, bewegt, unmittelbar und neugierig –, so hat auch der Schnitt sich aus seinen Fesseln befreit.

Zeit und Raum

Wenn ein Film nach den Regeln des Continuity-Editings montiert wird, weiß der Zuschauer exakt, wo sich jede handelnde Person im Raum befindet und in welchem Verhältnis Räume und Personen zueinander stehen. Versucht der Filmbetrachter einen Plan zu zeichnen, um die „Natürlichkeit“ zu überprüfen, so wird sehr oft trotz der empfundenen Kohärenz von Zeit und Raum im Film klar, dass der Regisseur manipuliert hat, dass die Natur im Film eine **Illusion** war. Orson Welles' Kafka-Adaption *Le Procès*, 1962, ist ein gutes Beispiel.

Um die Illusion einer Einheit geht es jedoch in jedem Fall, auch im so genannten **new editing**, in dem die zeitlichen und räumlichen Relationen für weniger wichtig erachtet werden als der Rhythmus der Handlung und die Lebendigkeit der Figuren (Filme von Wong Kar Wei wie *Happy Together*, 1997, *Fallen Angels*, 1995). Aber auch hier müssen Regeln aufgestellt werden, die das Verstehen des Films möglich machen, und wenn z. B. die Regel lautet, dass nach der Linie der Psychologie der Figuren geschnitten wird, ist es dem Zuschauer klar, woran er sich orientieren kann, in welcher Matrix er sich befindet. Obwohl diese Filme den Eindruck erwecken **abstrakter** zu sein, bleiben sie dennoch **narrativ**.

Um die „Zeit- und Raumsprünge“ unauffälliger zu gestalten oder fast unsichtbar zu machen, gibt es eine Palette von „kosmetischen“ Möglichkeiten.

Das menschliche Auge

Das Sehen und Erkennen ist von gewissen Faktoren bestimmt, die die EditorIn sehr gut benützen kann, um die filmische Erzählung und deren Wahrnehmung zu steuern. Das Auge tastet jedes neue Bild mit großer kritischer Genauigkeit (eye-scanning) ab und bleibt bei gewissen Auffälligkeiten hängen. Diese Veranlagung sichert dem Menschen seit jeher das Überleben.

Einer der potentesten Blickfänge (eye-catchers) ist **Bewegung**. Eine starke Bewegung kurz nach einem Schnitt schafft es, dass der Zuschauer jeglichen Sprung in eine andere Zeit oder in einen anderen Raum ohne Empfindung eines Bruchs miterlebt. Eine plötzliche und heftige Bewegung lenkt das Auge des Zuschauers von allen anderen Bildinhalten ab.

Werden zwei Einstellungen mit sehr unterschiedlichen Lichtintensitäten aneinander geschnitten, so entsteht ein starker **Kontrast**, dessen Verarbeitung ebenfalls das Auge bzw. das Gehirn in Beschlag nimmt, sodass von anderen Irritationen, wie z. B. einem Zeitsprung, abgelenkt wird.

Bestimmte **Farben** wie Rot oder Gelb fangen den Blick des Zuschauers sofort ein – Gefahr in Verzug? – und können somit eine Brücke über eine Zeit- oder Raumkluft sein. Wo die **Schärfe** innerhalb des Bildes liegt, darauf konzentriert sich der Betrachter (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). So kann ich durch eine Schärfenverlagerung während der Filmeinstellung erreichen, dass ein Objekt in seiner Wichtigkeit von einem anderen abgelöst wird – in gewisser Weise das Publikum selbst so etwas wie einen Schnitt oder eine Überblendung setzt.

Die Ablenkung ist wie ein magischer Trick: Der Zauberer lenkt mit einer Hand die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein unwichtiges Detail und vollzieht mit der anderen Hand den „zauberhaften“ Wechsel. Die EditorIn bringt den Zuschauer dazu, an etwas Unwichtiges zu denken, während sie die Regeln der Kontinuität bricht. Diese Ablenkung kann visuell, aber auch auditiv erreicht werden.

Das Ohr

„Der Ton ist der beste Freund des Schnitts“, könnte man salopperweise sagen. Nicht nur, dass ein über verschiedene Einstellungen und Szenen durchlaufendes Musikstück eine enorm verbindende Wirkung

erzielt, so bewirken auch Atmosphären und Geräusche Verknüpfungen und Zusammenhänge.

Hier nur ein Beispiel:

Ein gängiger Akt im Filmschnitt ist der „vorgezogene Ton“, (die sound-bridge). Vom laienhaften Zuschauer gänzlich unbemerkt beginnt ein Geräusch wie das Öffnen einer Türe, ein Dialog, eine atmosphärischer Ton kurz vor dem Umschnitt auf die nächste Szene oder Einstellung und verbindet, was vormals getrennt war.

Ein starker akustischer Akzent (ein Knall, ein Schrei o. Ä.) macht aus jedem „schlechten“ oder irritativen Schnitt einen unbemerkten visuellen Übergang.

Die Struktur des Films

Während in früheren - „continuity-based“-Filmen das Verweben von Handlungssträngen fast ausschließlich dazu diente, Gleichzeitigkeiten aufzuzeigen oder Vorgeschichten zu erläutern (Rückblenden), so nimmt die **verwobene Struktur** - das Ineinanderflechten einzelner Handlungsstränge (cross-cutting) - im modernen Kino immer mehr und mehr zu (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994; *21 Grammes*, Alejandro Gonzalez Inarritu, 2003). Mehrere Geschichten von unterschiedlichen Personen werden ineinander verschachtelt erzählt, Zufälle spielen eine große Rolle und die einzelnen Handlungen stehen in keinem direkten kausalen Zusammenhang.

Ein weiteres Experiment in diese Richtung sind die Filme *Memento* (Christopher Nolan, 2000) und *Irréversible* (Gaspar Noè, 2002), die beide in umgekehrter Reihenfolge, also vom Ende weg gegen den Anfang der Geschichte erzählt werden.

Diese Montage-Strukturen sind Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Der moderne Mensch rückt immer weiter von einer durchgehenden Biographie ab und erlebt sein Leben zunehmend als fragmentarisch, gebrochen, nonlinear, unübersichtlich, unvorhersehbar und ohne Steigerung. Die alte Dramaturgie hat ausgedient. Obwohl das Märchenschema für das Mainstream-Kino noch immer gilt - hier jedoch als unstillbare Sehnsucht - findet der anspruchsvolle Film, der nicht die Absicht hat, eine Traumfabrik zu sein, sondern der sich mit Themen unserer Zeit befasst, neue Wege.

Der richtige Schnitt - keine Conclusio

Es gibt ihn nicht. Jeder Schnitt erzielt eine andere Wirkung und es ist immer notwendig, zu fragen, was ich beim Zuschauer erreichen will, bevor ich einen Schnitt setze. Die Montage bestimmt den Blickwinkel des Publikums, kreierte den Tonfall des gezeigten Geschehens und ist Manipulator der Gefühle der Betrachter. Das Material,

das die EditorIn in Händen hält, ist das WAS, das WIE ist ihre Entscheidung, und wie Handke sagt: „Die Nuance macht die Kultur“.

Literatur:

James Monaco: Film verstehen. 5. Auflage. rororo-Sachbuch, 2004

Linkliste:

Herrliche Sammlung:

<http://www.montagetheorie.de/>

Österreichische EditorInnen im Verband:

<http://www.editors.at>

Internet-Filmschule:

<http://www.movie-college.de>

Zu Dogma

[http://www.movie-](http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/dogma_95.htm)

[college.de/filmschule/filmtheorie/dogma_95.h](http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/dogma_95.htm)

[tm](http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/dogma_95.htm)