

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: 10

Artikel: Arbeitsblätter zur Filmkunde : Grundbegriffe IX : Die Montage [Fortsetzung]

Autor: Etter, Urs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962100>

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: 07.02.2026

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

internationalen Rahmens das notwendige erhebliche Interesse des Bundes nicht erfüllen». Ob Oberhausen vom Bunde Geld erhalten sollte oder nicht, muss in der Bundesrepublik selber entschieden werden. Die Begründung hingegen war ein Affront gegen die zahlreichen aus aller Welt zur immerhin wesentlichen Informationsschau des Kurzfilms in der westlichen Welt hergereisten Filmemacher, Produzenten und Journalisten.

Urs Jaeggi

Entscheide der INTERFILM-Jury in Oberhausen

Zwei erste Preise (je 1000 DM) für «Al Paredon» von Mario Mitrotti (Venezuela) und «The End of the Dialogue» von fünf Mitgliedern des «Pan Africanist Congress».

Dazu verlieh die INTERFILM-Jury je eine Empfehlung an Jugoslawien für die gesamte Filmauswahl sowie an Kurt Gloor (Schweiz) für «Ex» und Hanno Peltomaa (Finnland) für «The Shadow of a City». Beide Filme befassen sich mit sozialen Problemen, die aus dem Alkoholismus entstehen.

Einstellungen erzählenden Inhalts, die durch die Wahrnehmungsfusion einen ununterbrochenen Handlungsfaden erkennen lassen (= Weicher Schnitt).

Die zweite verbindet zwei Einstellungen so miteinander, dass eine Ursache in der ersten direkt (kausal) mit einer Folge in der zweiten verknüpft wird. Schliesslich verbindet die Parallel-Montage zwei an verschiedenen Orten, aber gleichzeitig sich abspielende Vorgänge (= Sequenzen) so miteinander, dass jeweilen mehrmals hintereinander auf eine oder mehrere Einstellungen aus der einen Sequenz, eine oder mehrere aus der zweiten folgen; man könnte auch sagen, dass die beiden Sequenzen «ineinandergeschnitten oder vermischt» werden (vgl. Hoffmann, S. 5 ff.). Schliesslich wollen wir auch noch die Assoziations- und die Leitmotiv-Montage kurz erläutern: Zur ersten ein Beispiel von Vaclav Havel: «Beweint einer den Tod seiner Frau, ist das kein Gag. Mixt sich jemand einen Gin-Fizz, ist das ebenfalls kein Gag. Wenn jedoch Chaplin die Nachricht erhält, seine Frau sei gestorben, wenn er sich umdreht, vom Weinen geschüttelt wird, sich uns gemächlich wieder zuwendet – und wir feststellen, dass er nicht vom Weinen geschüttelt wurde, sondern sich einen Gin-Fizz mixte, dann ist das ein Gag.» (Anatomie des Gag, in: *rororo* 967, S. 128; vgl. auch *ZOOM* 4/1971, S. 8). Dieser Gag lebt von der folgenden Assoziation: Todesnachricht = Traurigkeit – Schütteln = Weinen, die dann durchbrochen wird, wenn Schütteln unerwartet mit Mixen assoziiert wird. Aber das ist nur eines und erst noch ein sehr einfaches Beispiel für «Assoziations-Montage», die immer auf der Identifikation eines Bildes (oder einer Idee) mit einem bestimmten Sinn beruht, der in der nächsten Einstellung einem anderen Bild (einer anderen Idee) ebenfalls unterschoben wird, und das braucht keineswegs immer lustig zu sein. – Von «Leitmotiv-Montage» sprechen wir andererseits, wenn ein bestimmtes Motiv (z. B. die «Uhr» in «High Noon» oder die «Wüste» in verschiedenen Pasolini-Filmen) oder auch ein Thema der Begleitmusik an verschiedenen, ausgezeichneten Stellen im Film immer wieder auftaucht, ohne dass dieses Motiv sonst mit der Handlung direkt etwas zu tun zu haben brauchte. Es bleiben uns nun noch drei Formen oder Möglichkeiten der filmischen

ARBEITSBLÄTTER ZUR FILMKUNDE

Grundbegriffe IX

Die Montage

(Fortsetzung 2)

Die Titelung

eines Films wird ebenfalls bei der Montage gestaltet und anschliessend im Kopierwerk ausgeführt. Der sogenannte «Vorspann» umfasst alle notwendigen Angaben über Filmtitel, Darsteller, Autor, Kameramann, Musik, Produktion, Regie usw. in jeweilen mehr oder weniger gut lesbaren Schriftzeichen, dem Titelblatt eines Buches vergleichbar. Gelegentlich wird der Vorspann erst nach der ersten oder zweiten Sequenz des Films in diesen eingefügt, besonders bei TV-Serien-Krimis. Vom Vorspann sind der sogenannte «Trailer», eine sehr kurze Ausschnittsfassung für Reklamezwecke im Kino («Demnächst in diesem Theater» usw.), und die heute eher selten gewordenen «Zwischentitel» (z.B. bei Godard und Kluge noch zu sehen), die im Stummfilm sehr häufig den Dialog ersetzen mussten, zu unterscheiden. Auf die hiermit nicht zu verwechselnde «Untertitelung» werden wir später noch zu sprechen kommen.

Am Schneidestisch

An diesem Apparat für den Verarbeitungsprozess des Filmbildes (vgl. *ZOOM* 8/1971) konzipieren Cutter und Regisseur auch die Montage-Art und die Zeitigkeit oder den Rhythmus ihres Films. Es stehen ihnen hier sehr viele Möglichkeiten offen, von welchen gelegentlich mehrere im selben Film nebeneinander vorkommen können, für die aber die Filmtheorie sich bisher vergeblich bemühte, eine brauchbare Systematisierung der vielfältigen Bezeichnungen zu finden (vgl. die Sammlung von Begriffen und

Beispielen bei Hilmar Hoffmann, Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage, Bochum 1969). Wir erläutern hier vorerst kurz und fragmentarisch eine kleine Auswahl von verschiedenen

Montage-Arten

Wir können einmal ganz grob zwischen «Vertikal- und Horizontal-Montage» unterscheiden: Bei der erstenen werden viele sehr kurze Einstellungen, meistens mit Nah- bis Grossaufnahmen (vgl. *ZOOM* 5/1971, S. 7 f.), so aneinandergeschnitten, dass der filmische Raum auf Kosten eines rasanten Rhythmus zerstört wird, dafür erhält der Betrachter durch das Zusammenspiel der raschen Bildfolgen, etwa bei einer Verfolgungsjagd, Faszination oder Provokation vorgesetzt, damit er die Distanz verliere und ganz im Zeitmass dieser Montage-Art mitfühlen könne. Es ist einsichtig, dass hier die Gefahr der Manipulation sehr gross ist, besonders wenn die Vertikal-Montage tendenziös zur Übermittlung von Propaganda oder zur Suggestion von Thesen und Behauptungen benutzt wird, die den Betrachter unbewusst lenken sollen. – Bei der Horizontal-Montage geschieht in etwa das Gegenteil: Es werden hier einige eher lange Einstellungen, meistens mit Total- oder Halbtotal-Aufnahmen, eventuell mit einer langsamen Zoom-Bewegung gefilmt, so zusammengeschnitten, dass der Betrachter zum Geschehen Distanz gewinnt; es werden mit dieser Montage-Art Zuständlichkeiten oder intakte filmische Räume beschaulich geschildert. Sie hat die Tendenz, Bedeutungen und Absichten unbestimmt und offenzulassen, verlangt aber vom Betrachter Sensibilität und Interpretationsvermögen. Dann unterscheiden wir weiter zwischen «Erzählungs-, Kausal- und Parallel-Montage»: Bei der erstenen handelt es sich um eine ganz einfache, kontinuierliche Folge von

Zeitigkeit

zu besprechen: Von der durch die Parallelmontage erzeugten und ausgedrückten «Gleichzeitigkeit» zweier ortsgrenzter Vorgänge (= Sequenzen) haben wir schon gesprochen. Drückt eine Einstellung oder Sequenz gegenüber der erzählerischen Kontinuität eine «Vorzeitigkeit» aus, dann sprechen wir von einer Rückblende; sie soll vielleicht als Erklärung für das Verhalten einer Person in einer bestimmten Situation dienen, indem sie kurz ein Ereignis von früher (wieder, oder erstmals) aufnimmt, oder sie soll den Handlungsverlauf vielleicht durch kontemplative Erinnerung verlangsamen, retardieren. Mittels der Ellipse wird andererseits

gerade eine Beschleunigung erzielt, also eine «Zeitverkürzung», wenn deutlich zwischen zwei Einstellungen «Zeit herausgeschnitten» wurde: Es fliegt beispielsweise eine Frau von Paris nach New York; in der letzten Einstellung von Paris, sehen wir das Flugzeug in Orly abheben, und in der nächsten kommt die Frau bereits aus dem Flugzeug auf das Flughafengebäude in New York zu, d.h. dass zwischen diesen beiden Einstellungen die ganze Dauer des Fluges eben «herausgeschnitten» wurde. Der Film-Rhythmus wird, wie wir schon bei der Unterscheidung von Vertikal- und Horizontal-Mon-

tage gesehen haben, vorwiegend durch die wechselnde Länge von Einstellungen und Sequenzen erzeugt; er kann hektisch, schnell oder verhalten, langsam sein.

Das Resultat

der Montage ist der fertige Filmstreifen, allerdings noch ohne Ton, der nun noch im Kopierwerk in seine endgültige Fassung (mit allen Blenden usw.) gebracht und auf Rollen von etwa 300 Metern Zelluloid (bei 35-mm-Filmen) kopiert werden muss, damit der Film an den Klebstellen nicht mehr reissen kann. Urs Etter

Dort, wo der Aussenseiter und die genormte Gesellschaft zusammenstoßen, vermischen sich Vorstellung und Wirklichkeit. Jetzt erst, in dieser auf Paragraphen gedrillten Gesellschaft, kommt sich der junge Mann wirklich verloren vor. Vom als Individualität nie erkennbaren Richter mit Flammen angehaucht, wird er in ein Zuchthaus versenkt, und die Kamera belauscht ihn nun von oben in einer Zelle, die eher einem Spitalzimmer gleicht – weiß in weiß (auch er in schneeweisser Gefangenekluft), sauber, keimfrei, steril. Dafür hält der Gleichschritt einer Masse durch das Gebäude, der sich auf einen unverständlichen Befehl hin in Laufschritt verwandelt.

Gesprochen wird im Film fast gar nichts, und wenn, dann in einer unverständlichen, nicht existierenden, abgehackten, roboterhaften Sprache. Die Strassenarbeiter diskutieren bei Entdeckung des ersten «Verbrechens» (Bemalen einer Fussgängerunterführung) kurz und erregt miteinander, der Polizist erstattet dem Richter einen schnatternden Rapport. – Filmisch ist der Kurzfilm ein Lernstück, das gute Ansätze zeigt sowohl im Dramaturgischen wie in der Kamera. Roth spielt sehr natürlich und unbeschwert.

Deutung

Wie sich in der Diskussion mit einer Klasse Schwesternschülerinnen, einer Jugendgruppe und einer sehr gemischten Erwachsenengruppe gezeigt hat, ist eine Deutung recht schwierig. Soll gezeigt werden, dass in einer genormten Gesellschaft auch der harmlose Aussenseiter keine Chance hat, es sei denn im Gefängnis? Oder soll erklärt werden, dass wir alle in eine Norm eingespannt sind und uns nicht daraus befreien können? (Z.B. angedeutet im «Familienbild» im Gefängnis mit Regisseur und Kameramann.) Ist der wesentliche Zielpunkt die Gemeinschaftslosigkeit, die in Gegnerschaft umschlägt? Wird tatsächlich – wie von einem Erwachsenen gesagt wurde – unsere Ordnung lächerlich gemacht und ist der Film deshalb gefährlich?

Einsatzmöglichkeiten

Der Film eignet sich gut zu Diskussionen über: Der Einzelne und die Gesellschaft – Freiheit und Ordnung – Gesetz, Liebe und Gnade. Er ist nicht nur bei Jungen, sondern auch bei Älteren (und Eltern!!) sehr gut brauchbar.

Peter Meyer



«Porträt eines Planeten»

Anfangs Mai zeichnet das Deutschschweizer Fernsehen im Kurtheater Baden Friedrich Dürrenmatts «Porträt eines Planeten» in der Inszenierung des Schauspielhauses Zürich auf. Es ist dies eine Koproduktion des Süddeutschen Rundfunks, Drittes Programm, und des Schweizer Fernsehens. Bildregie: Ettore Cella. Voraussichtliche Ausstrahlung: Herbst 1971.

KURZFILM IM UNTERRICHT

Die Veränderung des Friedrich W. aus U.

G: Spielfilm, s/w, 13 Min., 16 mm, Magnetton, keine Sprache
P: 2. Filmarbeitskurs, Kunstgewerbeschule Zürich, 1968
V: ZOOM, Dübendorf
R: Alex Jent
K: Otmar Schmid
D: Erwin Chugle Roth
P: Fr. 15.–

Kurzbesprechung

Ein junger Mann geht in die Stadt (Zürich). Er möchte an irgendeiner hübschen Ecke sein Sandwich essen. Dabei fällt ihm auf, wie langweilig die Welt doch ist, und er möchte sie auf seine Art wenigstens äusserlich etwas lustiger machen (verändern). Deshalb beginnt er eine Unterführung, den grossen Wagen eines korrekt angezogenen jungen Mannes, eine Frauenstatue in einer Anlage (wo er endlich sein Brötchen isst) und eine Parkbank mit einem drolligen weissen Ornament zu verzieren. Dann stellen ihn drei Strassenarbeiter, der Besitzer des tollen Wagens, der Parkwächter mit Hilfe der Polizei und führen ihn dem Richter vor. Im Gefängnis muss er mit andern Gefangenen zusammen eine Mauer anstreichen, was er wieder mit seinem lustigen Ornament besorgt. Der Schluss zeigt ein Familienbild im Gefängnis mit den fünf Gefangenen, dem Polizisten, dem Regisseur und dem Kameramann.

Detailanalyse

Der junge Mann, ein zufriedener, schnauzbärtiger Typ, hat gar nichts Auffälliges. Trotzdem ist er ein Aussenseiter.

Nirgends finden wir ihn in einer echten Gemeinschaft. Er geht seinen Weg – bis zu seiner Verhaftung – allein. Die Veränderungen, die er der Welt angedeihen lassen möchte, sind harmlos. Trotzdem fühlt er sich offenbar eingespannt in eine genormte und starre Arbeitswelt. Das wird ausgedrückt durch die Musik, die ihn auf seinem Gang durch die Stadt begleitet. Es ist die – elektronisch erzeugte – Musik einer grossen Werkhalle. Begleitet von diesem Geräusch, geht er eigentlich ziellos mit seinem säuberlich in eine Zeitung eingepackten Sandwich durch die Stadt. Er ist gut erzogen und eingepasst, darum breitet er, bevor er sich auf den Rasen setzt, die Zeitung aus. Schliesslich kommt er ja auch aus einem lieblos genormten und sauber aufgeräumten Wohnbezirk. Freudige Erregung ergreift ihn erst dort, wo er eine Veränderung anzubringen sähe – eine harmlose, aus der rein ästhetischen Langeweile herausführende Veränderung. Hier geht die genormte Musik über in einen fröhlichen Beat, der seine Taten begleitet. Diese malerischen Taten sind nicht mehr Film, sondern eine Serie von photographischen Schnappschüssen, wie sie etwa einem Polizeibericht beiliegen könnten.

Die geordnete und langweilige Gesellschaft, deren Reaktionen immer dazwischengeblendet werden, könnte einem der ersten Chaplinfilme entstammen. Die Szenen werden eingeleitet durch einen Sirenenton, eine Mischung aus Luftschatz- und Polizeisirene. Das lachhaft überspitzte Tempo der ruckweise laufenden Bilderfolge hat, vor allem in der Szene der um das Betonoval der offenen Radrennbahn rasenden Verfolger des harmlosen Malers, etwas Roboterhaftes an sich, das durch die Musik noch unterstrichen wird.