

## Schnittregeln nach Dr. H. Mehnert

### **Grundregeln:**

1. Wie jede Sprache hat auch der Film eine Syntax, die **Filmsyntax** - die Lehre vom Satzbau des Films. Wie zusammengefügte Worte nur dann den rechten Sinn ergeben, erzielen die Einstellungen des Films nur dann den gewünschten Sinn, wenn sich eine Filmszene auf die andere bezieht.
2. Der Zuschauer erwartet von der Reihenfolge der Darbietung der einzelnen Darstellungen eine gegenseitige handlungsbedingte Beziehung; folglich legt er einen Sinn in die gebotene Reihenfolge hinein. In Umkehrung dieser Feststellung gilt das Wort von Pudowkin: „**Der Filmschnitt ist letzten Endes nichts anderes als die bewußte Lenkung der Gedanken, Überlegungen und Gefühle des Zuschauers**“.
4. Schnitt und Montage schließen eine Fülle von schöpferischen Möglichkeiten ein. Es kann jedoch durch sie nichts erreicht werden, wenn in dem zu gestalteten Material nichts zu deren Entfaltung enthalten ist - wenn also bereits bei den Aufnahmen kein zielstrebiges Plan vorgelegen hat.
5. Beim Schneiden und Montieren des Films ist der wenig Geübte nach dem wiederholten Betrachten des Streifens geneigt, die einzelnen Einstellungen kürzer zu bemessen, als dem Verständnis des unvorbereiteten Zuschauers entspricht.

### **Spezielle Regeln:**

7. Eine Totale gibt eine Gesamtübersicht über den Ort der Handlung, führt den Zuschauer ein und ermöglicht ihm eine schnelle Orientierung. Filme beginnen daher meist mit einer Totalen. Ist es nicht möglich, mit der Totalen zu beginnen, so folgt sie möglichst in der nächsten Einstellung.
8. Sollen bereits in der Einleitung eines Filmes, eines neuen Komplexes - oder Sequenz - Spannungen erzeugt, Befremden erregt oder der Zuschauer verblüfft, oder im Ungewissen gehalten werden, so kann die Einleitung mit einer Halbnahen oder Nahaufnahme begonnen werden - wenn nur der Bildinhalt und die in ihm enthaltene Bewegung dem zu erwartenden Effekt verspricht.
9. Der Sprung von einer Einstellung zur folgenden darf nicht zu gering sein. Der durch geringe Kamera - oder Brennweitenveränderung veränderte Bildinhalt sagt nichts Neues aus. Der Schnitt bewirkt einen unbegründeten Bildsprung.
10. Der Sprung vom Bildinhalt einer Einstellung zu dem der folgenden darf nicht zu groß sein. Große Sprünge verwirren den Zuschauer; besonders bei Sprüngen von Totalen zur Nahaufnahme.
11. Der überbrückungslose Sprung von einer Totalen zu einer Nahaufnahme, bedarf der bildmäßigen Vorbereitung: Die vorangegangene Totale muß dabei entweder das in der Folgeeinstellung zu zeigende Bildelement als Hauptelement enthalten oder die Ursache des Geschehens der zu zeigenden Folgeeinstellung als Hauptelement aufweisen.
12. Groß- und Nahaufnahme dürfen in Spielhandlungen ohne Überbrückung hart an eine Totale gereiht werden, wenn der Schnitt dramaturgisch gerechtfertigt ist. Dies ist der Fall, wenn in der vorangegangenen Totalen ein Ereignis vorbereitet wurde, dessen Auswirkung dem Zuschauer sofort gedeutet werden soll oder sogar mit Spannung erwartet wird.
14. Die Einstellungen müssen bei der Aufnahme so getroffen und beim Schneiden so zusammengefügt werden, daß der Zuschauer nicht die Orientierung verliert. Insbesondere darf bei der Spielhandlung nicht die Achse übersprungen werden, da das, der vorangegangenen Einstellung folgende Bild, den Zuschauer durch seine vertauschten Seiten verwirrt.

15. Sind mehrere gleichwertige Sachfotografien, Inserts, u. dgl. miteinander zu verbinden, so kann man bewußt „über die Achse aufgenommene“ Bilder aneinander fügen, um die Einstellungsfolge zu beleben. Hier stört ein Achsensprung seltener. Das gleiche gilt bei rhythmischer Montage.
19. Ein Horizontal- oder Vertikalschwenk kann dann mitten in einer Bewegung durch einen „Stand“ abgelöst werden, wenn die Trennstellen durch eine Überblendung homogenisiert werden.
20. Eine Aufnahme mit eindeutig ausgeprägter, einseitig gerichteter Bildbewegung darf nicht an eine Einstellung mit statischem Bildinhalt angeschnitten werden - es sei denn, ähnliche Bildfolgen folgen einander, wobei der Bildrhythmus dem Schnittrhythmus angepaßt ist.
22. Auf-, Ab-, und Überblendungen überbrücken in jedem Fall Zeitunterschiede. Die Zeitdauer der zu überbrückenden oder auszulassenden Zeitspanne bestimmt die Länge der Blenden. Sie dürfen niemals zwischen zwei Einstellungen einer zusammengehörigen Sequenz stehen, also niemals zwei fortlaufende Einstellungen verknüpfen.
23. Überblendungen haben verbindenden Charakter. Durch die sichtbare Verbindung zweier Einstellungen entsteht das Gefühl, daß ein innerer Zusammenhang der Sequenzen besteht.
24. Unabhängig von einander bestehenden Sequenzen werden mit relativ kurzen Abblenden begonnen. Die Trennung der größeren filmischen Einheiten, die wir Komplexe nennen, soll mit länger dauernden Auf- und Abblenden erfolgen.
26. Handlungszusammenhängende Sequenzen können durch harte Schnitte aneinander gereiht werden, wenn eine „Wortüberleitung“ die Trennstelle homogenisiert und eine Verbindung erzeugt.
28. Natürliche Überblendungen sind sehr filmisch, aber sie bedürfen der Vorbereitung vor der eigentlichen Aufnahme. Sie entstehen bei den Aufnahmen und nicht erst am Schneide- oder Tricktisch. Rauch oder Nebelblenden, Wischblenden u. dgl. sind solche natürlichen Überblendungen.
29. Steht nur eine Abblende zur Verfügung, so kann die Folgeeinstellung in gewissen, von Fall zu Fall besonders zu entscheidenden Beispielen, durch einen harten Schnitt aneinander gesetzt werden. Das Folgebild darf jedoch nur von geringer Helligkeit sein, wenn ein Helligkeitssprung vermieden werden soll. Die Trennstelle ist fast stets zu bemerken. In flüssigen Handlungen darf sie nicht als Trenn- oder Sprungstelle auffallen.
30. Natürliche Überblendungen helfen die Zeit zu überbrücken, ohne das sie etwas abschließendes zum Ausdruck bringen; sie haben verbindenden Charakter.
31. Natürliche Überblendungen sind zuweilen nicht genügend homogen. Hier kann man sich bei der Aufnahme dadurch helfen, daß man sie mit einer zu beiden Seiten des Schnitts stehenden leichten Unschärfe überlagert.
32. Jeder Einstellungswechsel - auch der, durch einen harten Schnitt erfolgende - ruft einen psychologisch bedingten kurzen Zeitausfall hervor. Es ist, als ob während des Überganges Zeit verstreicht, auch wenn dies tatsächlich nicht der Fall ist. Aus diesem Grunde ist es gestattet, nach einem Schnitt einen Teil einer kontinuierlich ablaufenden Bewegung willkürlich zu kürzen. Bei Bewegungsschnitten ist es notwendig, in der Folgeeinstellung einige Phasenbilder des Bewegungsfortganges wegzulassen. Der Beobachter ergänzt den ausgefallenen Bewegungsvorgang im Unterbewußtsein.

**36.** Zwei, von verschiedenen Standpunkten aus getätigte Aufnahmen gleichen oder annähernd gleichen Bildinhalts, dürfen keine Lücken in den Bewegungsabläufen der Darsteller oder der Objekte aufweisen. Undurchdacht aufgenommene Einstellungen können jedoch zusammengefügt werden, wenn man dazwischen eine Halbnahe oder eine Nahaufnahme eines Darstellers oder eines Objektes einfügt. Diese Einstellungen dienen zur Überbrückung des durch den Bewegungsausfall bedingten Zeitsprungs.

**37.** Um auch bei (nicht in allen Einzelheiten vorher zu planenden) Reise-, Dokumentar- oder Reportagefilmen stets flüssige Übergänge zu erzielen, sollte man es nicht versäumen, einige Halbnah- und Nahaufnahmen zu tätigen, um sie gegebenenfalls in den Streifen einfügen zu können. Diese Aufnahmen können völlig unbeteiligte, aber für das Milieu oder das Vorhaben besonders charakteristische Menschen und Objekte enthalten.

**38.** Vor und nach einer Rückblende bedarf es jeweils einer Überblendung. Bei der Darstellung zurückliegender Ereignisse kann man sich behelfsmäßig einer kurzen Ab- oder Aufblende bedienen. Das Auftauchen verschwommener Erinnerungen kann auch durch Unschärfe- oder Fettblenden dargestellt werden.

**41.** Bei Parallelschnitten muß der Sprung von Szene zu Szene immer häufiger oder, was dasselbe besagt, die Dauer der Teilszene immer kürzer werden, bis der Höhepunkt erreicht ist und die Spannung sich im Schlußbild auflöst.

**42.** In Spiel-, Reportage-, und Reisefilmen eingeschnittene Inserts dürfen nur solange zu sehen sein, daß man sie gerade erfassen kann (im allgemeinen werden zum Lesen zweier Worte gerade eine Sekunde benötigt). Bei Reisefilmen o.ä. kann die Ausführung eines zu zeigenden Inserts oftmals einer näheren Betrachtung wert sein, so daß die richtige Länge der Einstellung nach Gefühl, bzw. erst durch deren Projektion im Zusammenhang mit anderen ermittelt werden kann.

**43.** Bei Kinderfilmen müssen die einzelnen Einstellungen fast ausschließlich länger sein als bei Filmen, die für Erwachsene bestimmt sind. Der heutige Filmschnitt setzt ein filmerfahrenes Publikum voraus; beim Kinde dagegen sind weit weniger oder gar keine Voraussetzungen zum Verständnis des zum Teil recht isoliert voneinander Gebotenen vorhanden.

### **Duktus - Tempo – Rhythmus**

**44.** Überlagern sich Bild und Kamerabewegung gegenseitig, so ist es im allgemeinen vorteilhaft, sie so zu schneiden, daß die Folgeeinstellung die Bewegung der vorangegangenen übernimmt - es sei denn, die gegenläufige Bewegung ist dramaturgisch gerechtfertigt. Dies kann dann der Fall sein, wenn durch die Gegenläufigkeit Sinnloses, Zwiespältiges oder ähnliches angedeutet werden soll.

**45.** Nimmt die Folgeeinstellung die Bewegung im Bild nicht auf, so soll der Schnitt erst nach dem Ablauf der Bewegung erfolgen. Die Länge des sich anschließenden „Standes“ wird sowohl durch das Tempo der Bewegung der aneinanderzufügenden Bilder als auch durch deren Übersichtlichkeit bestimmt.

**47.** Um den Rhythmus des Gesamten zu wahren, darf eine Einstellungsfolge mit durchweg längeren Einstellungen nicht ohne jeden Übergang mit Folgeeinstellungen sehr viel kürzere Länge verbunden werden.

**48.** Wird eine spannungsgeladene Situation durch eine Reihe kurzer Einstellungen geschildert, sollen die Einstellungen zum Höhepunkt der Handlung immer kürzer werden

**49.** Statische Einstellungen müssen innerhalb einer Einstellungsfolge mehrmals erscheinen, um den Rhythmus des Ganzen nicht zu stören. *Beispiel: Es soll ein Zug überfallen werden. Alles ist für das Attentat vorbereitet. Um den Zuschauer zu erregen, sind die Bildelemente jeder einzelnen Einstellung in Bewegung. Der Zug rast dahin. Die Räder drehen sich. Der Kessel wird beschickt. Der Kolben stampft. Hinter einer Kurve stehen die Attentäter und lauschen regungslos. Dies ist die statische Einstellung, die mehrmals in die Montage eingeschnitten werden muß.*

**50.** Die Länge jeder Einstellung richtet sich nach dem Bildinhalt, der erklärenden oder dramaturgischen Aufgabe und nach der Einordnung in die Sequenz des Films, in der sie steht.

**51.** Die Einstellung soll - wenn nicht besondere Absichten vorliegen - mindestens so lang sein, daß der Zuschauer den Bildinhalt oder den in ihm enthaltenen Bewegungsvorgang genau erkennen kann. Sie darf aber nicht so lang sein, daß der Betrachter ungeduldig auf die nächste wartet.

**52.** Eine Folge längerer Einstellungen wird im allgemeinen beim Zuschauer den Eindruck ruhiger und friedlicher Stimmung hervorrufen, und zwar insbesondere dann, wenn die Einstellungsfolge aus Totalen oder Halbtotale besteht. Eine Folge kurzer Einstellungen läßt Erregung und Spannung aufkommen oder erweckt das Interesse des Zuschauers im größeren Maße, und zwar vor allen dann, wenn Nah- und Halbnaheinstellungen aneinander gereiht sind.

**53.** Der harte Schnitt konfrontiert und dramatisiert. Dramatische Sequenzen bestehen meist aus einer Folge hart aneinandergeschnittener Einstellungen.

**55.** Um Spannung zu erzeugen, kann man sich entweder des Kurzschnitts bedienen oder die Länge jeder Einstellung über das übliche Maß hinaus ausdehnen, wobei man Nah- oder Halbnaheinstellungen verwendet. Als Ursache für die spannungsgeladene Ungewißheit der Situation sind die zeitliche Dauer und die Unsichtbarkeit des übrigen, zum Ganzen gehörigen zu nennen.

**56.** Einstellungsfolgen, in denen die Vorbereitung zu einem Attentat, zu Rettungsarbeiten, Verfolgungen oder zu anderen aufregenden Ereignissen gezeigt werden, können mit Wischblenden oder Reißschwenks eingeleitet oder miteinander verbunden werden.

**59.** Jeder Film schließt grundsätzlich mit einer Abblende. Sie ist als Endabblende des letzten Komplexes meist länger als zwischen den einzelnen Komplexen und Sequenzen stehenden Blenden.

### **Durch den fotografischen Stil und die Farben bedingte Regeln:**

**61.** Ein einmal gewählter fotografischer Stil muß in der gesamten Sequenz, oftmals sogar für einen gesamten Komplex, eingehalten werden. Übergänge zwischen Außen- und Innenaufnahmen zählen nicht als Stil- oder Helligkeitswechsel, da beide für sich auf eine mittlere Bildhelligkeit abgestimmt werden müssen, um die einwandfreie Detailwiedergabe zu sichern.

**62.** Der Übergang von einem Stil zum anderen muß ein Sequenz- oder Komplexübergang sein und kann daher nur durch eine Ab- und eine sich daran schließende Aufblende erfolgen.

**63.** Übergänge zwischen den fotografischen Stilen sind geeignet, um auf Änderungen im Milieu, im Charakter oder in der seelischen Stimmung eines Darstellers hinzuweisen. Ein in einer dunklen Low-Key Sequenz gefaßter finsterner Plan wird im Gegensatz zu einer folgenden High-Key-Sequenz stehen, in der der Bedrohte - in Unkenntnis der ihm drohenden Gefahr - unbeschwert dahinlebt.

**65.** Einstellungen, deren Bildinhalte Farben verschiedener Sättigungsstufen aufweisen, sollen möglichst nicht verbunden werden, da bei einem Übergang von einer höheren zu einer niedrigeren Sättigungsstufe das Folgebild verwässert aussehen und im umgekehrten Fall kitschig wirken kann.

### **Regeln des Tonschnittes:**

**71.** Die Härte eines direkten (harten) Schnittes kann durch eine Musik-, Geräusch- oder Sprachdarbietung gemildert werden. Man läßt diese von einer Einstellung auf die folgende übergreifen. Das akustische Überlappen homogenisiert die Trennstelle.

**73.** Eine besonders dramatische Vertiefung des Geschehens wird dadurch ermöglicht, daß man ein die Aufmerksamkeit des Zuschauers bis aufs höchste beanspruchende Geräusch nach dem Höhepunkt - nach der Katastrophe - akustisch fortsetzt und langsam abklingen läßt.

**74.** Filme realistischen Inhalts von konsequent realistischer Gestaltung können nur dort Musik enthalten, wo sie organisch aus der Handlung emporwächst. Sie muß entweder Teil der Handlung sein, aus der Situation des Augenblicks entstehen und ihrem Ursprung nach im Bild zu erkennen sein oder sie muß die dramaturgische Aufgabe haben, Gefühle und Vorstellungen zu erwecken, ohne dabei ein Eigenleben zu führen.