

Gerhard Schumm

### Arbeit der Filmmontage

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/368>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schumm, Gerhard: Arbeit der Filmmontage. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 20 (2011), Nr. 1, S. 83–93. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/368>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[https://www.montage-av.de/pdf/201\\_2011/201\\_2011\\_Schumm\\_Arbeit-der-Filmmontage.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Schumm_Arbeit-der-Filmmontage.pdf)

#### Nutzungsbedingungen:

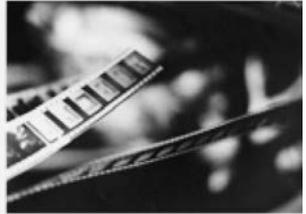
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Arbeit der  
Filmmontage  
(Fotos/Montage:  
Annette  
Friedmann).

---

# Arbeit der Filmmontage

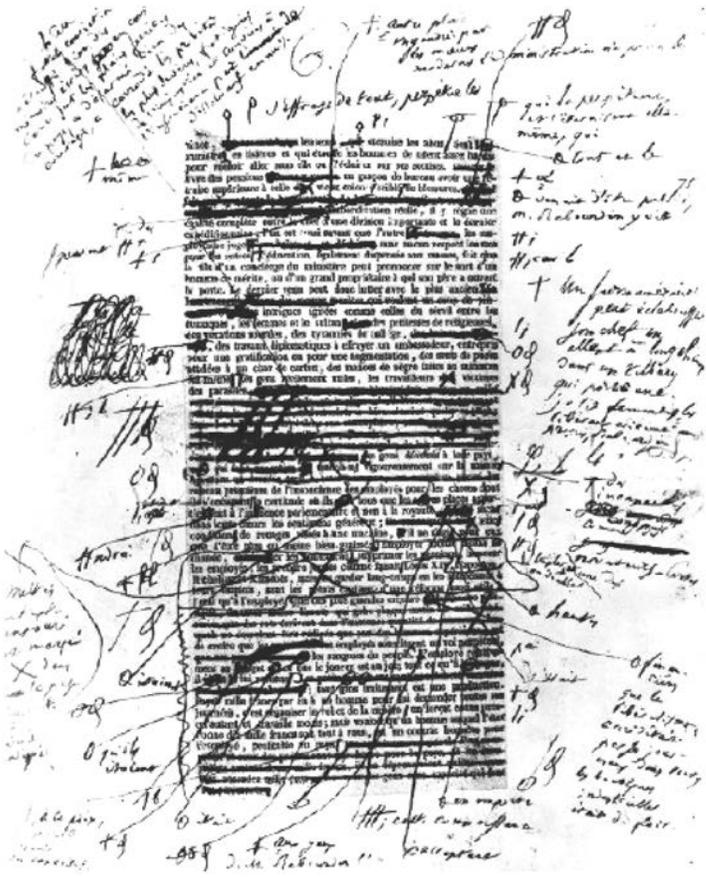
Gerhard Schumm

Im Vorwort seines Buchs *Die Kunst des Filmschnitts: Gespräche mit Walter Murch* stieß ich bei Michael Ondaatje (2002) auf einen Gedanken, der mir auf Anhieb gefiel. Ondaatje zieht dort eine Parallele zwischen dem Verfertigen eigener Texte und der filmischen Montagearbeit:

Als Schriftsteller habe ich entdeckt, daß ich in den letzten zwei Jahren der Arbeit an einem Buch nur noch redigiere. [...] Ich habe zwei Dokumentarfilme gedreht, und auch meine belletristischen Arbeiten folgen meist diesem strukturellen Prozeß: ein paar Monate drehen oder schreiben und dann den Inhalt in eine neue Form bringen, bis er fast eine andere Geschichte ist. Ich bewege die Dinge hin und her, bis sie scharf und klar werden und am richtigen Platz stehen. An diesem Punkt entdecke ich auch die wahre Stimme und Struktur des Werks. Als ich meinen ersten Dokumentarfilm schnitt, begriff ich, daß hier die wahre Kunst einsetzt. Als ich Walter Murch während [...] der Arbeit zusah, begriff ich, daß dies die Stufe des Filmemachens ist, die der Kunst des Schreibens am nächsten kommt (Ondaatje 2002, XX, Herv.i.O.).

Das leuchtete mir ein, zumal Ondaatje beim Vergleich zwischen Schreiben und Montieren ein Feintuning vornimmt. Er bezieht das Montieren nicht auf den Prozess des Schreibens insgesamt. Er bringt die Arbeit des Filmeditors lediglich in die Nähe zum Redigieren von Texten. Er setzt das Filmediting in Beziehung zum abschließenden Prozess der Textüberarbeitung am schon bestehenden Material.

Was ist das spezifisch Gemeinsame beider Arbeitsprozesse? Beide arbeiten an linearen Ketten: Ketten aus Buchstaben, Ketten aus Bildern und Tönen. Zufällig fand ich diese Abbildung – es ist ein Korrekturmanuskript von Honoré de Balzac – im Web:



1 Korrekturmanuskript von Honoré de Balzac.

Balzac überarbeitet den eigenen Text. In schon bestehende Wort- und Satzketten fügt er neue Textteile ein. Er streicht bestehende Textteile. Er tauscht Textteile aus. Und er verschiebt sie, platziert sie an anderer Stelle. Die Abbildung ist der Schnappschuss eines Transformationsprozesses. Als Editorin, als Editor muss man, wenn man das sieht, lächeln: Es ist die pure Freude des Wiedererkennens. Die Verfahrensweise der Montage springt einem förmlich entgegen. Man sieht einen stillgestellten Moment aus dem Montageprozess. Der Rohtext ist als gedruckter Textblock bereits vorhanden, liegt in erster Abfolge, sozusagen in einer ersten Montagevariante, vor. Und über und neben diesem Schriftblock ruht eine handschriftliche Textschicht, also ein zweiter Layer. Er ist Arbeitsplan, Montageplan: Änderungsanweisungen sowie

neu ausgewähltes Material sind um und über die erste Version gekritzelt. Es handelt sich um eine Textrevision zur Erstellung einer neuen, eventuell endgültigen Textvariante. Ein Autor, der seine Sätze bereits an Land gezogen hat, redigiert oder editiert hier seinen eigenen Text. Er verhält sich gegenüber seinem Text als Lektor. Das heißt wörtlich: Er liest ihn. Er liest seinen eigenen Text mit neuen, fremden Augen und Sinnen. Das ist Editing: mit fremden Augen lesen.

Die Kritzeleien von Honoré de Balzac enthalten tatsächlich alles, was auch den filmischen Montageprozess im Kern ausmacht. Montage definiert sich durch Auswählen und Anordnen. Im Detail bestehen die Materialauswahl- und Anordnungsprozesse – bei ein wenig Vereinfachung – aus sechs elementaren Prozeduren, nämlich aus Hinzufügungen und Streichungen am Kettenende (Verketteten und Entketteten), aus Einfügungen und Tilgungen, aus Ersetzungen und Versetzungen innerhalb der Ketten. Oder spröder ausgedrückt: Montage untersucht, variiert und strukturiert die Form und den Sinn des Materials mittels Assemblierung, Disassemblierung, Insertierung, Eliminierung, Substituierung und Permutation.

Um diese Erkundungs- und Strukturierungsmethoden realisieren zu können, benötigt man entsprechende Montagewerkzeuge. Bei Schnittcomputern besitzen diese Tools jeweils firmeneigene Bezeichnungen, meinen aber Gleiches. Am digitalen Schnittsystem Avid zum Beispiel entspricht dem «Anfügen» (oder auch «Überschreiben») das Tool «Overwrite». Mit «Lift» wird diese Prozedur rückgängig gemacht. Dem «Einfügen» entspricht das «Splice-in». Der zum «Splice-in» komplementären Funktion, dem «Tilgen», also dem «Herausnehmen», entspricht am Avid das «Extract», dem «Ersetzen» das «Replace» und dem «Versetzen» der «Segmentmode: Extract-Splice-in».

Die gleichen Werkzeuge zur Handhabung von (Sinn-)Ketten findet man auch als Mittel zur Überarbeitung von Texten wieder. Balzac kritzelte damals munter in seinem Manuskript herum. LektorInnen verwenden heute Korrekturzeichen, die lustigerweise sogar eine DIN-Norm (DIN 16511) besitzen. Zum Vergleich stelle ich die Textkorrekturzeichen neben die Icons für die Montagetools der beiden wichtigsten Computerschnittprogramme (Avid und Final Cut).

Wie aber arbeitet man nun mit diesen Tools, die sich bei der Text- und der Montagearbeit derart verblüffend entsprechen? Es wäre falsch, allgemeingültige Antworten zu erwarten oder finden zu wollen. Jeder – vor allem jeder künstlerische – Text und jeder – vor allem künstlerische – Film ist anders. Die Sehnsucht nach griffigen, übersichtlichen, eindeutigen Rezepten und Regeln muss unerfüllt bleiben.

2 Montagetools von Avid und Final Cut und die ihnen entsprechenden Textkorrekturzeichen

	Montagevorgang an Kette	Avid	Final Cut	Textkorrektur
<b>Verketten   Assemble</b>		 <b>Overwrite</b>	 <b>Überschreiben</b>	 xyz
<b>Lösen   Disassemble</b>		 <b>Lift</b>	 <b>Delete</b>	
<b>Einsetzen   Insertieren</b>		 <b>Splice In</b>	 <b>Einfügen</b>	 xyz
<b>Tilgen   Eliminieren</b>		 <b>Extract</b>	 <b>Shift + Delete</b>	
<b>Ersetzen   Substituieren</b>		 <b>Replace</b>	 <b>Ersetzen</b>	 xyz
<b>Versetzen   Permutieren</b>		 <b>Segmentmode Extract- SpliceIn</b>	 <b>Drag + Drop + Option</b>	

Auch die Verfertigung von Schrifttexten wird – sobald man oberhalb der Ebene des Satzes mit seiner festgelegten Syntax arbeitet – nicht von festen Regeln gesteuert, sondern von erspürten und durchdachten Plänen und Absichten. Man versucht erst einmal, einen Text aufzubauen, dann überprüft man ihn, liest ihn immer wieder, revidiert ihn, baut ihn um. Irgendwann beendet man diese Arbeit. Weil sie das, was man vorhat, einlöst oder ihm zumindest sehr nahe kommt oder weil es einfach nur an der Zeit ist, den Prozess nun abzuschließen.

Gleiches gilt für die Montage: Auch sie erkundet das Material, erforscht das eigene Interesse am Material, entwickelt am Material einen Montageplan und versucht, diesem entstehenden Plan, dieser Idee durch eine bestimmte Materialabfolge gerecht zu werden. Wenn ich montiere, versuche ich durch Auswahl und Anordnung herauszuarbeiten, was die Bilder und Töne mir sagen, was ich dabei empfinde und denke und was ich davon zeigen will. Ich überlege, wie ich meine Entdeckungen anderen Menschen mitteilen kann. Ich überprüfe das bereits Montierte immer und immer wieder durch erneutes Sehen und Hören. Ich variiere die Abfolge, runzele dabei möglicherweise die Stirn, bin nicht richtig zufrieden, variiere weiter. Oder mir gelingt eine Montagelösung, und ich entscheide mich für sie. Alle diese Materialerkundungen geschehen, indem ich die Kette aus Bildern und Tönen verlängere oder kürze, indem ich Material aus der Einstellungskette



migen Struktur des Materials. Montieren ist in der Tat ein erstaunlich offenes, flexibles Artikulationsverfahren.

Im Gepäck dieser Forschungs- und Entdeckungsreise hat man die Montagetools: Sie dienen zum einen der Materialhandhabung, realisiert man mit ihnen doch die Materialverketzung und -trennung. Damit verbunden sind sie zugleich auch Werkzeuge der emotionalen und rationalen Erkenntnisgewinnung. Sie helfen einem, das Material methodisch – sowohl was seine Form als auch seine Bedeutungsseite betrifft – zu befragen. Diese Materialbefragung geht den Weg über Montagevarianten, in denen man mit Hilfe der spezifischen Montagetools zum Einfügen, Tilgen, Ersetzen und Versetzen das Material kombiniert. Man erstellt also Insertierungs-, Eliminierungs-, Substituierungs- und Permutationsvarianten. Der Weg von der ersten Rohschnittversion (den sogenannten *first assemble*) bis zur letzten Feinschnittfassung (dem sogenannten *final cut*) erstreckt sich über Wochen und Monate. Diese intensive und lange Zeit ist geprägt von permanenter Variantenbildung, beständigen Variantenvergleichen und Schnittentscheidungen.

Das komparatistische Verfahren der Variantenbildung und des Variantenvergleichs ist das Arbeitsverfahren der Filmmontage schlechthin. Viele, die zum ersten Mal im Schneiderraum zusehen, wie ein Film montiert wird, sind baff, dass Montage gar nicht regelbasiert ist. Sie erstaunt, dass beim Montieren keine Montagegesetze zum Tragen kommen und vorschreiben, wie der filmische Text geschrieben werden soll. Sie sind verblüfft, wie viel Zeit für Sichtungen, für Materialkombinationen, für Schnittvarianten-Überprüfungen und -Korrekturen nötig ist. Das hatten sie sich anders vorgestellt. Montage gleicht wenig unserem syntaktisch geordneten Sprechen von Sätzen, bei dem die Satzpläne innerlich schon bereit stehen. Montage gleicht mehr der Erarbeitung eines Textes. Sie ist eher eine Suche nach dem Sinnzusammenhang, nach dem richtigen Ausdruck, dem stimmigen Textgefüge. Montage ist ein Zur-Sprache-Finden und kein Zusammensetzen nach Bauplan.

Die Montagetools ermöglichen dabei materialgebundenes, austestendes Probehandeln zum Zweck der Sinndifferenzierung: Welche (formalen und inhaltlichen) Zusammenhänge werden in dieser Version, welche in der anderen deutlicher? Welche Montageversion weist an dieser Stelle größere Trennschärfe, mehr Differenzierung auf? Welche Version hilft, Unzusammenhängendes voneinander abzusetzen? Welches variierte Montagestück dient der Thematisierung, der Spezifizierung des Themas, welches der thematischen Generalisierung, welches dem Themenwechsel? Welche Version erschließt sich beim einmaligen Sehen leichter? Welche birgt mehr Geheimnis? Welche Variante hat an

einer bestimmten Stelle den größeren Drive? Welche schenkt einem beim Zuschauen eine Atempause und ermöglicht Nachdenken? Welche Version besitzt stärkere Kontraste? Welche weist mehr Impulse und Intensität auf? Welche Version enthält ein sanftes Gleiten zwischen den Einstellungen? Es gibt unendlich viele Fragen, die man sich beim Variantenvergleich stellt.

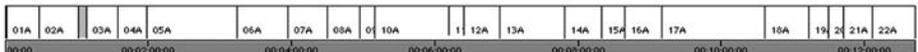
Diese Fragen hängen jeweils von Montagepräferenzen ab, die man beim Montieren an das Material heranträgt und die das Material einem zuspielet. Jedes Material will auf seine eigene Art montiert werden, und jeder Montierende findet dabei einen eigenen Weg. Übrigens: Der satt-sam bekannte, auf Kontinuität und kausale Handlungsverkettung abgestellte, flüssige, «unsichtbare» Schnitt ist solch eine Montagepräferenz. Sie hat zur Maxime, dass der Erhalt der Fiktion, der filmischen Illusion, das Aufrechterhalten von Spannung, dass Handlungslogik, Story-Verständnis und Emotion Vorrang haben sollen. Aber das ist tatsächlich nur eine einzige Präferenz unter vielen. Es werden nicht nur Spielfilme montiert. Die wenigsten Editoren sind im Spielfilmbereich tätig. Journalistische Filmbeiträge, Videoclips, Filmessays, Dokumentarfilme, Experimentalfilme, Videoinstallationen werden unter völlig anderen Montagepräferenzen montiert. «Continuity Editing» spielt hier keine Rolle.

Ich möchte die Arbeit mit Montagetools kurz anhand von Timelines veranschaulichen. Drei Montagetools (Versetzen, Einsetzen, Weglassen) müssen allerdings genügen. Sonst wird es zu unübersichtlich.

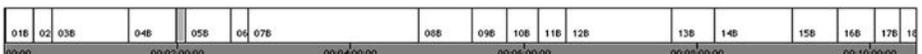
Timelines sind Diagramme, die Schnittcomputer während der Montagearbeit erstellen. Timelines besitzen eine Skala, in der die Zeit kontinuierlich abgetragen wird. Die Einstellungskette (die sogenannte *sequence*) illustrieren sie durch nummerierte Vierecke. Die Zeitdauer der Einstellungen wird als Länge der Vierecke abgetragen.

Das hier ist die (vereinfachte) Timeline der ersten tragfähigen Schnittversion eines kleinen Dokumentarfilms nach ungefähr 14 Tagen Montagearbeit. Man kann hier ablesen: Der Film ist zu dieser Zeit ungefähr zwölf Minuten lang und besteht aus 22 Einstellungen. Den Filmtitel habe ich nicht mitgezählt. Er ist grau markiert:

4-5 Timelines.



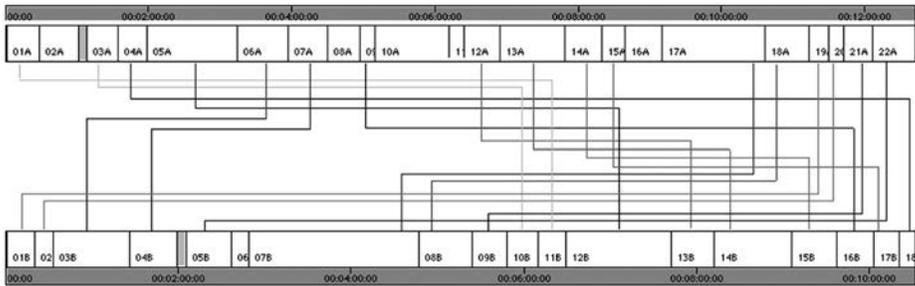
Und dies hier ist die Kopie einer Timeline des gleichen Films nach weiteren 14 Tagen:



Jetzt handelt es sich um die Grafik des fertiggestellten Films, so wie er vom Fernsehen gesendet worden ist. Beide Timelines sind natürlich willkürlich gewählte Schnappschüsse aus einem langen Arbeitsprozess. Man könnte auch hunderte Timelines abbilden: eine pro Woche, pro Tag, pro Stunde. Zwischen der Entstehung der beiden Timelines liegen zwei Wochen intensive Montagearbeit. Es gab also unzählige Zwischenstufen der Arbeit. Aus Vereinfachungsgründen greife ich daraus nur zwei Timelines heraus und nehme dafür die kurzschlüssige Einführung in Kauf.

Der Film ist in seiner Endfassung um circa zwei Minuten kürzer geworden. Jetzt besteht er nur noch aus 18 Einstellungen. Was ist in diesen 14 Tagen geschehen? Nach viel Arbeit sieht es ja nicht aus. Vier Einstellungen sind in den Orkus gewandert, ein bisschen kürzer ist der Film dabei geworden. War es das schon?

Was hier wie ein ausgetüftelter Schaltplan aussieht, ist das grafische Montageprozess-Protokoll, mit dem ich die beiden Schnittversionen zueinander in Beziehung setze. Man kann so die Transformationen nachverfolgen: Die Linien zwischen den Timelines zeichnen den Weg nach, den die Einstellungen genommen haben.

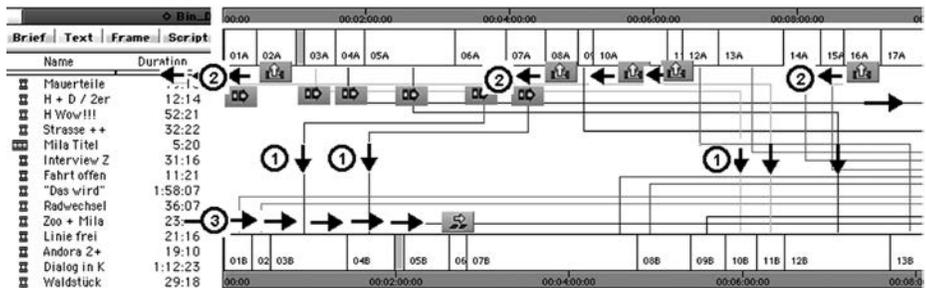


6 Montageprozess-Diagramm.

Auf den ersten Blick erkennt man, dass bei dieser Montagearbeit mehrere Male einander ursprünglich benachbarte Einstellungen zusammengeblieben sind und gemeinsam an eine andere Stelle der Endfassung versetzt wurden. Es scheinen sich beim Montieren feste Freundschaften zwischen Einstellungen gebildet zu haben. Manche gehen nur im Konnex auf Wanderschaft. Zudem fällt auf: In der Sendefassung beginnt der Film jetzt mit Einstellungen, die in der frühen Schnittfassung kurz vor Filmende platziert waren. Sie standen ursprünglich als Montagesignale für das nahende Filmende ein. Im Verlauf der Arbeit sind sie weit nach vorn in das öffnende, ‚eingroovende‘ Vorfeld des Films verschoben worden. Und die Sendefassung endet

mit Einstellungen, die ursprünglich in initialer Position standen. Der kleine Film ist beim Montieren also reichlich geschüttelt und gerüttelt, von links nach rechts sowie von rechts nach links gewendet worden. Sämtliche Linien zwischen den zwei Timelines zeigen das Shifting von Einstellungen. So ist vom Montagetool «Versetzen» eifrig Gebrauch gemacht worden.

In der folgenden Grafik sind solche Permutationen mit einer «1» markiert. Es ist hier nur noch ein Teil der Timelines zu sehen, damit links Platz ist für die sogenannte «Bin».



Die «Bin» ist bei Schnittcomputern gleichsam der digitale Vorratsbehälter der Einstellungen. In ihr lagern die Bild- und Toneinstellungen. Sie stapeln sich dort als Auswahlbestand (als Paradigma) und warten neugierig darauf, ob sie auserwählt, selektiert werden, um in der linearen Einstellungskette (einem Syntagma) kombiniert zu werden. Bei der Permutation zirkuliert das Material nicht zwischen Bin und Sequence. Es wird nur innerhalb der Kette ausgetauscht.

Das heißt, dass die mit dem Montagetool «Permutation» verbundenen montagespezifischen Verschiebepробen bereits bestehende Kontexte wandeln. Sie straffen diese Sinnzusammenhänge nicht, sie erweitern sie nicht. Sie loten allein die möglichst stimmige Platzierung in der Sukzession des Materials aus. Einstellungen besitzen Mehrdeutigkeit und sind kontextabhängig. Sie erhalten andere Bedeutungsfärbungen und Anmutungen in Abhängigkeit vom jeweiligen Zusammenhang, in dem sie stehen. Material wird aber nicht nur durch den Kontext eingefärbt. Es strahlt auch insbesondere auf das nachfolgende Material ab, färbt es ein, filtert es. Das Nachfolgende wird durch das vorausgestellte Material formal und inhaltlich vorbereitet, thematisiert, eingengt, geweitet oder vom Vorhergehenden abgesetzt. Permutationen ermöglichen die Veränderung von Kontexten, und als Verschiebeprobe stellen sie einen Test auf Kontexte dar.

7 Shifting von  
Einstellungen im  
Montageprozess.

Die Stellen, an denen das Montagetool der Eliminierung eingesetzt worden ist, sind in Abb. 7 mit «2» markiert. Im grafischen Montageprozessprotokoll stellen sich Kürzungen nicht so auffällig dar wie das Liniengewirr der Permutationen. Man muss die getilgten Einstellungen aufspüren. Es sind die Segmente, die keine Wanderbewegung zwischen den Timelines unternehmen. Ich habe sie daher mit dem Avid-Symbol für «extract» zusätzlich gekennzeichnet. Eliminieren entfernt ein Element aus der Sequence und verweist es in die Bin zurück.

Kürzen ist normalerweise ein überaus zentraler Aspekt der Montagearbeit. In der Regel beginnt man mit längeren Schnittversionen und arbeitet sich über Kürzungsvarianten schrittweise an die «Seele», an den Kern des Films heran. In diesem kleinen Film ist wenig gekürzt worden.

Mit Hilfe solcher Weglassproben entfernt man Materialsegmente, von denen man bereits ahnt, dass sie verzichtbar sein könnten, weil sie als zu redundant, zu abschweifend, formal unpassend, formal oder inhaltlich zu schwach scheinen. Im Anschluss sichtet man die Kürzungsvariante und überprüft sie. Was hat sich geändert? Worin liegt die Differenz? Weist sie nun größere Intensität auf? Besitzt sie durch die Auslassungen, Lücken, Ellipsen größere Dichte? Kann man beim Zuschauen das Material trotz Straffung immer noch erschließen? Oft spürt und begreift man erst nach einer Tilgung den inhaltlichen und formalen Reichtum des Eliminierten.

Es fehlt einem einfach. Man hat danach Sehnsucht. Es muss wieder rein.

Mit der Ziffer «3» habe ich in Abb. 7 die Stelle markiert, an der mit dem Montagetool des Insertierens Material neu eingefügt worden ist. Bei Einfügung und Tilgung zirkuliert das Material zwischen dem paradigmatischen Stapel in der Bin und der syntagmatischen Kette der Sequence. Wird der künstlerische Impuls für die Eliminierung durch den Eindruck des Überflüssigen gebildet, so basiert die Insertierung auf dem Gefühl des Mangels. Etwas scheint zu fehlen. Aber was könnte es sein? Durch versuchsweises Insertieren von Material hilft die Einsetzprobe zu präzisieren, was in der filmischen Formulierung unabgegolten und uneingelöst zu sein scheint. Man sucht in seinem Kopf. Man durchstöbert das noch nicht benutzte Material in der Bin. Man findet etwas. Man nähert sich an. Insertieren ermöglicht die Ergänzung vorhandener Kontexte. Einsetzproben erlauben es zu sondieren, ob die Einfügung ein wirklicher Gewinn für die Artikulation des Materials ist.

Nicht sämtliche mögliche Montagevarianten werden am Material durchgeführt und durch Anschauung überprüft. Viele Umstellungen,

Kürzungen, Einfügungen spielt man allein im Kopf durch und arbeitet gleichsam mit imaginären Schnittvarianten, die man innerlich miteinander vergleicht. Arbeitet man im Team, diskutiert man über solche Montageideen und -möglichkeiten. Ein Großteil des Films wird mental montiert.

Und was ist von all diesen Montageprozeduren am Ende im fertigen Film für den Zuschauer erkennbar? Nichts. Ganz und gar nichts. Der montierte Film besitzt zwar eine Struktur, die man erkennen kann. Doch wie sie entstanden ist, welchen Weg das Strukturieren dabei genommen hat, das entzieht sich einem.

Wer diesen Text, den ich gerade schreibe, am Ende gedruckt liest, wird ihm ebenfalls nicht ablesen können, mit welchen Um- und Überarbeitungsprozeduren Britta Hartmann, Christine Noll Brinckmann und ich ihn modifiziert und redigiert haben. Die Druckversion ist die letzte Variante eines Textes, sozusagen dessen Final Cut.

## Literatur

- N.N. (2009) Die Dringlichkeit der Liebe. Wie Mathilde Bonnefoy und Tom Tykwer den Puls des deutschen Kinos beschleunigt haben [[http://www.vierundzwanzig.de/schnitt/interview\\_mit\\_mathilde\\_bonnefoy](http://www.vierundzwanzig.de/schnitt/interview_mit_mathilde_bonnefoy) (letzter Zugriff am 18.12.2010)].
- Ondaatje, Michael (2002) *Die Kunst des Filmschnitts: Gespräche mit Walter Murch*. München/Wien: Hanser.