

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 234

Artikel: "Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers" : Gespräch mit Rainer Trinkler, Filmeditor
Autor: Vian, Walt R. / Trinkler, Rainer
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865064>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

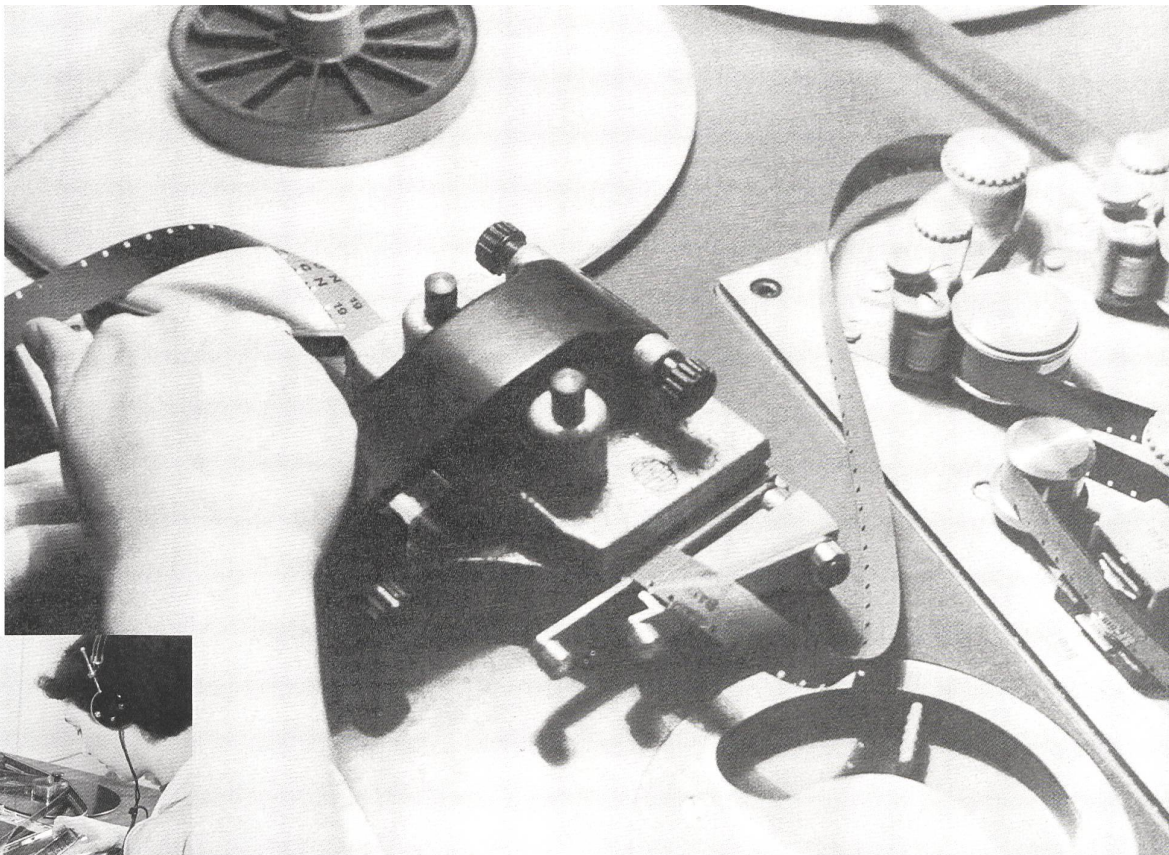
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

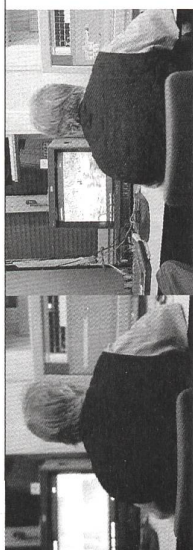


«Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers»

Gespräch mit Rainer Trinkler, Filmeditor



1



«Schneiden ist letztlich Reduktion auf das Wesentliche – und diese Reduktion auf das Wesentliche erfolgt in einem Annäherungsprozess, der mit sehr viel Lust und Experimentierfreude verbunden sein kann.»

FILMBULLETIN Beginnen wir mit der naheliegenden Frage: Was macht ein Cutter?

RAINER TRINKLER Die Arbeit des Cutters steht quasi am Ende der Kette in einer Filmproduktion. Der Cutter ist für einen Teilbereich der Postproduktion, unter anderem auch für Organisatorisches mit dem Labor und dem Tonstudio, verantwortlich. Aber bevor das wichtig wird, bekommt der Cutter eine Arbeitskopie, einen Abzug vom Negativ, die er mit dem Ton synchronisiert und auf dem Schneidetisch bearbeitet. Er trifft eine Auswahl von Einstellungen, die er für tauglich befindet, die Geschichte oder das Thema zu behandeln. Diese Auswahl stellt er in eine gewollte Reihenfolge und versucht, zusammen mit dem Autor, dem Regisseur, einen emotionalen, narrativen Fluss in die Abfolge

von Bildern und Töne hinein zu bringen.

Das Berufsbild des Cutters war kürzlich Thema bei einem Treffen von deutschen, österreichischen und schweizerischen Cuttern, das es seit rund zehn Jahren so alle anderthalb Jahre einmal gibt. Im Zusammenhang mit dem *non-linear editing*, dem non-linearen Schnitt, stellt sich die Frage, ob sich unser Berufsbild geändert hat und für die Zukunft angepasst werden muss. Wir haben aber gemeinsam festgestellt, dass sich *so viel* gar nicht geändert hat. Auch früher gab es den Zeitdruck. Man hat schon auf der Moviola schnell geschnittene Sequenzen montiert. Trotzdem haben wir uns für eine neue Berufsbezeichnung im deutschsprachigen Raum entschieden: nicht mehr Cutter oder Schnittmeister wollen wir uns nennen, sondern *Editor*

1
IL VENTO DI
SETTEMBRE –
SEPTEMBERWIND
Regie:
Alexander J. Seiler



1

1
SAN GOTTARDO
Regie: Villi
Hermann

2
GRAUZONE
Regie: Fredi M.
Murer

3
VATER LIEBER
VATER
Regie: Leopold
Huber

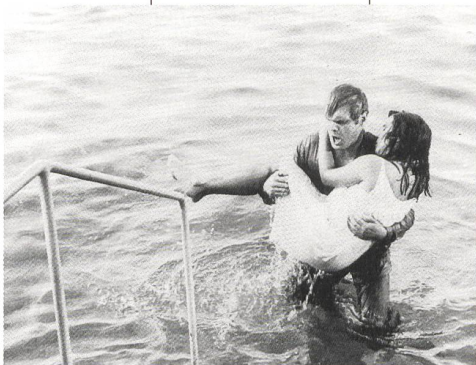
4
MAX FRISCH:
JOURNAL I-III
Regie: Richard
Dindo

5
BINGO
Regie: Markus
Imboden

6
GRÜNINGERS
FALL
Regie: Richard
Dindo



2



3



5



4



6

«Gegenüber einem Spielfilm hatte ich aber nie so viel Respekt wie vor einem Dokumentarfilm. Ich war mir sicher, da brauche ich sehr viel mehr Erfahrung, bis ich ihn kontrollieren kann.»

oder *Filmeditor*. Editor bedeutet soviel wie Herausgeber, der Filmeditor ist also gewissermassen ein Herausgeber einer Auswahl von Bildern, in Szenen und Sequenzen geordnet, die er massgeblich mit zu verantworten hat.

Je nach Vertrauensverhältnis, das zum Autor, zum Regisseur besteht, und je nach Lust des Filmemachers, Einfluss zu nehmen, ist die Verantwortlichkeit des Filmeditors etwas grösser oder kleiner.

Ein Film ist letztlich – egal, ob es sich nun um einen Dokumentar- oder Spielfilm handelt – eine Anordnung von Bildern und Tönen in zeitlicher Folge. Deshalb versucht der Editor zunächst, eine möglichst sinnvolle Organisationsform für das Material zu finden. Dabei will er auch dem vorliegenden Material gerecht werden, denn jedes Material hat seinen eigenen Impetus, seinen eigenen Charakter. Der Filmeditor kommt nicht darum herum, sich mit dem Charakter des Materials auseinanderzusetzen, wenn er die bestmögliche Form im Filmmaterial sucht, um es zum Sprechen zu bringen. Natürlich kann er in bestimmten Fällen auch versuchen, diesem Bild- und Tonmaterial eine Form überzustülpen, die ihm Widerstand entgegengesetzt. Manchmal ist das sinnvoll, und er kann damit etwas erreichen. *Thomas Imbach* und *Jürg Hassler* etwa arbeiten so. Hin und wieder eignen sich abstrakte Formen – etwa musikalische oder serielle Prinzipien –, das Material zu organisieren. Bei erzählerischen Formen, die auf emotionale Wirkung aus sind, ist das aber sehr selten sinnvoll.

In den meisten Fällen arbeite ich mit dem Bildmaterial, indem ich *mit ihm* gehe, es auslote und versuche, hinter seine Stärken und Schwächen zu kommen. Die Stärken werde ich dann betonen und die Schwächen, so weit es geht, eliminieren.

Wenn man sich einmal vor Augen führt, was allein in einer einzelnen Einstellung vorhanden sein kann, so wird man feststellen, dass in fast jeder Aufnahme zu viele Bedeutungen stecken, dass es zu viele Konnotationen und Redundanzen gibt. Es geht also darum – selbst in einer einzelnen Einstellung – alles wegzunehmen, was es für den Film nicht braucht. Schnitt kann durchaus in der Bedeutung verwendet werden, dass alles weggeschnitten wird, was überflüssig ist. Die Montage eines Films ist auch ein Prozess der Annäherung an das, was wegfallen kann und was notwendiger-

weise erhalten bleiben muss.

Bei einem Spielfilm etwa gibt es vom gleichen Take, aus der gleichen Kameraperspektive zwei oder drei Aufnahmen. Da versuche ich zuerst, aus den gleichen Einstellungen diejenigen herauszufiltern, die am interessantesten ist. Wo vermittelt der Schauspieler, wo vermittelt das Bild als Ganzes das, was Absicht war? Wo ist es stark, geheimnisvoll – so dass man neugierig wird? Wo steckt eine emotionelle Kraft? Oft ist bei der einen Einstellung der Anfang, bei einer anderen der Schluss und bei einer dritten die Mitte am besten. Dann hat man üblicherweise auch noch Totale, Gegen-schuss, Close-up von der gleichen Szene. Wenn das Konzept es zulässt, unterschneidet der Editor die Einstellungen und strukturiert die Erzählung so, dass die besten Teile Verwendung finden. Mit zunehmender Erfahrung kann er meist schon auf Anhieb eine klare Auswahl treffen. Je länger der Filmeditor seinen Beruf ausübt, desto schneller weiss er in der Regel, was er wirklich brauchen kann.

Wenn es sich aber um eine Plan-Séquence handelt, muss er den Gesamtcharakter betrachten und werten, muss einer bestimmten Aufnahme den Vorzug geben, auch wenn sie nicht in allen Teilen perfekt sein sollte. Wenn er sie aus andern Gründen später doch noch kürzen muss, fällt vielleicht etwas weg, was er vorher für wichtig gehalten hat. Er tauscht sie aus, wenn er sieht, in diesem Kontext ist eine andere Aufnahme doch die bessere. Oder plötzlich merkt er, dass der Subtext, der in der Einstellung drin steckt, sich im Erzählstrang nicht durchziehen lässt, und wählt deshalb eine andere.

Je nach Funktion und Kontext einer Einstellung stellen sich die Fragen immer wieder neu: Was sagt diese Einstellung? Was brauche ich an einer bestimmten Stelle? Der Ton, ist er am richtigen Ort? Ist die Intonation richtig? Trägt das Material dem Rechnung, was vorher – als Drehbuch, Gespräch, Konzept – Übereinkunft war?

Ein Editor darf nie ganz sicher sein, ob das, was er sich am Anfang, quasi aus dem Material heraus, vorgestellt hat, wirklich aufgeht. Schneiden ist letztlich Reduktion auf das Wesentliche – und diese Reduktion auf das Wesentliche erfolgt in einem Annäherungsprozess, der mit sehr viel Lust und Experimentierfreude verbunden sein kann.

FILMBULLETIN Autor und Herausgeber müssen sich einig werden, was wesentlich ist.

RAINER TRINKLER Selbstverständlich arbeitet ein Filmeditor immer im Gespräch mit dem Filmemacher, dem Autor, dem Regisseur, zum Teil auch mit den Produzenten. Oft werden in den verschiedenen Stadien des Montageprozesses Screenings gemacht: Der Film wird im Rohschnitt Freunden vorgeführt, die nachher befragt werden, um zu testen, ob der Zuschauer der erzählten Geschichte folgen und die Art und Weise der Geschichte verstehen kann. Wo geht der Film in eine befremdende Richtung? Wo hat er noch Ecken und Kanten?

Ich glaube zwar, dass ein Film manchmal auch Ecken und Kanten haben muss. Es ist nicht so, dass man immer alles runterpolieren sollte – aber das hängt letztlich mit der Intention zusammen, die zum grössten Teil der Regisseur formuliert.

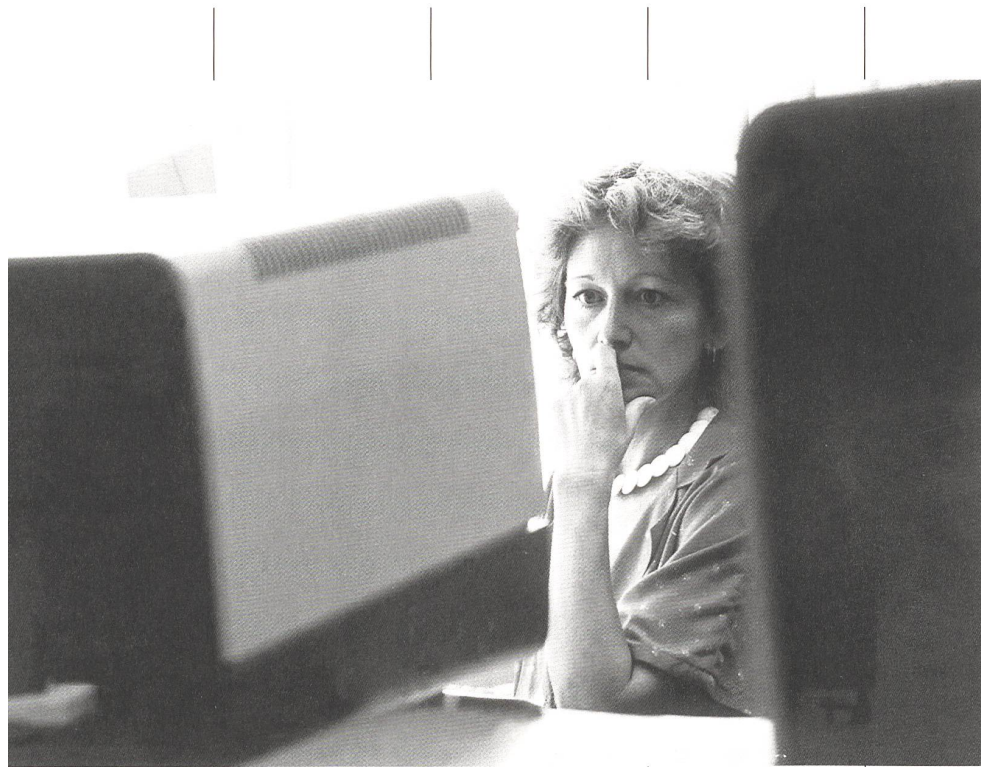
Bei einem experimentellen Film gelten andere Kriterien als bei einem kommerziellen Auftrag, wo effizient Entscheidungen zu fällen sind und auf einer ökonomisch vertretbaren Basis gearbeitet werden muss. Bei einem künstlerischen Film, einem Studio- oder Experimentalfilm, kann ich – wenn der Produzent es zulässt – der Sache etwas genauer auf den Grund gehen und mehr Varianten ausprobieren.

FILMBULLETIN Es soll Regisseure geben, die in der Kamera schneiden, damit der Cutter möglichst wenig Einfluss und Arbeit hat.

RAINER TRINKLER Bei Hitchcock gab es in *ROPE* – jede Einstellung hatte die Länge einer Filmrolle – natürlich gar keine andere Möglichkeit. Aber Hitchcock selbst hat ja grosse Fragezeichen hinter dieses Vorgehen gesetzt und es bei einem einzigen Versuch bewenden lassen. Es waren, in einem gewissen Sinne, etwas verlängerte Plan-Séquences. Und in der Tendenz sind natürlich weniger Schnitte notwendig und möglich, wenn hauptsächlich in Plan-Séquence gedreht wurde.

Grundsätzlich kann man aber sagen, dass die Realität auf dem Schneidetisch sowieso wieder eine andere ist, selbst wenn der Regisseur darauf hintendierte, den Film in der Kamera zu schneiden. In den negativen Beispielen, die es dafür gibt, sind die Einstellungen einfach zu kurz. Einstellungen, die der Editor eigentlich benötigt, sind nur fünf statt neun oder





1
UMBRUCH
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf

2
DER RECHTE WEG
Regie: Peter Fischli, David Weiss

3
DIE SCHWACHE STUNDE
Regie: Danielle Giuliani

4
UNTERWEGS
Regie: Marc Bischof, René Baumann

5
MAX HAUFLE; DER STUMME
Regie: Richard Dindo

6
LA PETITE GILBERTE
Regie: Anne Cuneo



WERKSTATTGESPRÄCH



zehn Sekunden lang, weil der Regisseur immer zu früh *Cut* gerufen hat. «Schneidetisch» steht hier übrigens auch für die heutzutage gebräuchlicheren nonlinearen Schnittsysteme, denn die Art und Weise, wie man mit dem Material umgeht, ist eigentlich die gleiche geblieben. Wer noch auf dem realen Schneidetisch gelernt hat, kann mehr oder weniger mit der gleichen Arbeitsmethodik weiterarbeiten.

Heutzutage werden viele Dokumentarfilme mit Video gedreht – da wird stundenlang gefilmt. Da stellen sich ganz andere Probleme, als dass die Einstellungen zu kurz sind. Sie resultieren daraus, dass der Kameramann sich auf *alles* konzentrieren soll, also auf *nichts* sich wirklich konzentrieren kann.

Mit den neuen Videokameras, mit denen praktisch kein Licht mehr gesetzt werden muss, drehen die Kameraleute, vor allem bei Dokumentarfilmen, fast pausenlos und sind am Abend total geschafft. Diesen Aufnahmen mangelt es aber oft an Präzision und Dichte. Klar, die Kameraleute sind immer auf der Suche nach dem guten Moment, den sie ja nicht verpassen dürfen. Aber als noch mit Film gedreht wurde, konnten solche "speziellen" Momente auch eingefangen werden.

Mit Film hast du früher an einem Tag fünf Minuten belichtet. Zwischendurch gab es Pausen, Rollenwechsel, Umleuchten, Einrichten.

Ich denke, es braucht eine neue Art von Konzentration. Die Kameraleute müssen erst lernen, mit dem neuen Medium, mit dem sie stundenlang drehen können, sinnvoll umzugehen. Sie müssen einen Arbeitsrhythmus finden und durchsetzen, in dem sie auch Pausen machen, sich etwas überlegen und warten können, sich konzentrieren dürfen und nicht einfach nur drauflos filmen müssen.

FILMBULLETTIN Gibt es beim Schneiden generelle Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilm?

RAINER TRINKLER Die Organisation im Vorfeld ist bei einem Spielfilm wesentlich grösser. Der Spielfilm wird nach einem Drehbuch, nach einer klar vorgegebenen Handlung gedreht. Was am offensten bleibt, ist die Qualität der Schauspieler und wie sie das bringen, was inhaltlich vorgegeben ist. Und offen ist auch die ästhetische Form, die meistens erst auf dem Set mit der Kamera-Arbeit definiert wird.

Beim Spielfilm kämpfst du als Editor hauptsächlich darum, falls es da Probleme gibt, die Emotionalität zu

«An einem Schneidetisch hast du die maximale Übersicht. Du weisst immer, was links ist und was rechts, ob du am Anfang oder am Schluss des Films bist. Du weisst, in welche Richtung er rollt.»

strukturieren und zu akzentuieren und die Erzählung zu verdeutlichen, so dass der Zuschauer sie auch auf einer einfachen Ebene wahrnehmen kann.

Ich kann mir vorstellen, dass es Spielfilme gibt, die nicht allzu schwierig zu schneiden sind. Ein gutes Drehbuch macht die Vorgaben, und wenn der Editor ein gewisses Feeling für dessen Ablauf hat, braucht er hauptsächlich noch darauf zu achten, dass der Rhythmus geschmeidig bleibt. Vieles hängt immer wieder auch vom Regisseur und von den Drehbedingungen ab. Wenn ein Regisseur viele verschiedene Einstellungen für den gleichen Moment gedreht hat, sich alles mehrfach überlappt, definiert sich die Aufgabe anders, als wenn er nur eine Einstellung für denselben Erzählmoment aufgenommen hat.

Im Prinzip, so könnte man sagen, ist der Schnitt beim Spielfilm die letzte Drehbuchfassung, die hergestellt wird.

Anders ist es im Dokumentarfilm, da existiert meistens nur ein Exposé oder höchstens ein ausführliches Treatment. Der Filmemacher interessiert sich für ein Sujet und hat ein Konzept, wie er sich dem Sujet formal nähern soll. Aber oft widerspricht die Realität der vorgefassten Haltung, und der Realisator trifft auf Ereignisse, die sich anders offenbaren, als er gedacht hat. Oder: Er ist mehr auf einer Suche nach geeignetem Material – ein Sammler von Material also. Dass die "gesammelten" Bild- und Tonereignisse viel divergierender sein können, als es in einem Spielfilm je der Fall sein wird, macht es umso spannender. Auch bezüglich der Sujets gibt es kaum eine Grenze.

Beim Dokumentarfilm geht es immer um ganz viele grundsätzliche Entscheide. Erzählt sich das Sujet überhaupt? Was wählt man für Formen, um das, was man gerne darstellen möchte, rüberzubringen? Was hilft dem Zuschauer, der Thematik zu folgen, intellektuell und emotional? Ist diese Darstellung gegenüber den Menschen, die mitwirken, fair? Es geht aber auch da wieder darum, dieses Material zu organisieren – zum Teil gibt es weitere Bezüge, etwa zu Dokumenten, die ebenfalls in die formale Gestalt des Films eingebunden werden müssen – um damit eine dokumentarische Erzählung zu gestalten.

FILMBULLETIN Das klingt so, als ob es spannender wäre, einen Dokumentarfilm zu schneiden.

RAINER TRINKLER In der Tendenz ist es so. Einen Dokumentarfilm zu montieren ist eigentlich die grössere Herausforderung. Ich habe mir in der Jugend und als junger Erwachsener so viele Filme, vor allem Spielfilme angeschaut – das geht, glaube ich, irgendwann ins Blut über. Einen Spielfilm zu schneiden, fand ich, das ist kein Problem, dafür habe ich ein Flair, das kann ich schon irgendwie. Dann macht man seine Erfahrungen und merkt, dass es doch nicht so einfach ist, aber man lernt natürlich dabei. Gegenüber einem Spielfilm hatte ich aber nie so viel Respekt wie vor einem Dokumentarfilm. Ich war mir sicher, da brauche ich sehr viel mehr Erfahrung, bis ich ihn kontrollieren kann.

Bei **UMBRUCH** von **Hans-Ulrich Schlumpf** erhielt ich 1986 dann die Möglichkeit, einen langen Dokumentarfilm zu montieren, und hatte dabei das Gefühl: Jetzt arbeite ich an einem Dokumentarfilm, bei dem ich wirklich etwas *Eigenes* einbringen kann. Dank der Arbeit von **Pio Corradi** und **Hans-Ulrich Schlumpf** wurde es mir möglich, narrative Strukturen im Dokumentarfilm zu verwenden, also die Einstellungsfolgen so zu organisieren, als seien sie für einen Spielfilm gedreht worden.

Bei **Richard Dindo**, mit dem ich schon sehr lange zusammenarbeite, ist es anders. Er will nur seine eigenen Ideen umsetzen, und der Editor hat mehr die Rolle einer beratenden Stimme, diskutiert mit ihm die dramaturgische Wirksamkeit gewisser Vorstellungen, die er äussert. Du sagst, diese Einstellung oder Sequenz wäre vielleicht besser an jenem Ort und etwas anderes wäre besser hier. Beim Diskutieren und Ausprobieren findet man schliesslich eine Lösung. Aber die ästhetischen Kriterien sind eben doch eher von **Richard Dindo** bestimmt.

Bei **Alexander Seilers** Film **SEPTEMBERWIND** habe ich viel mehr dazu beigetragen, wie eine Szene oder Sequenz gestaltet wird, habe viele einzelne Szenen aufgebaut, **Alexander Seiler** hat sich mehr um die grösseren Strukturen und die Interviews gekümmert. Wobei auch da immer wieder Hand in Hand, übergreifend, gearbeitet wurde. Er sagte jeweils, was ihm nicht gefällt an einer Szene oder wo er Mühe hat, sie zu verstehen. Und ich sagte ihm, dass ich mir eine bestimmte Sequenz auch noch anders vorstellen könnte. Da ich als Editor vom Spielfilm herkomme, habe ich

eine Tendenz, auch im Dokumentarfilm eher narrative Strukturen zu bevorzugen und weniger auf abstrakter Ebene zu arbeiten.

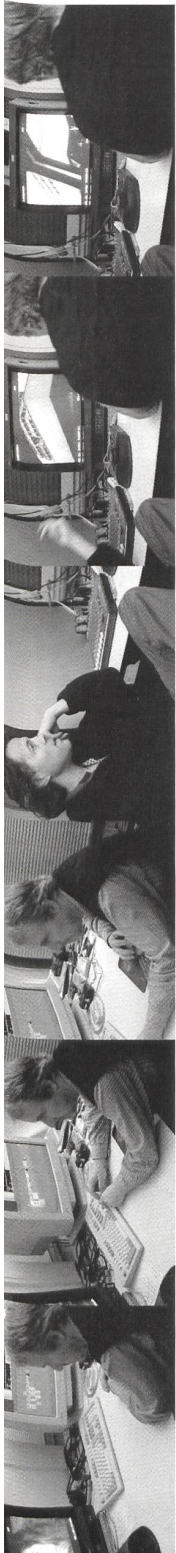
SEPTEMBERWIND ist ein poetischer Dokumentarfilm mit Rückbezügen in die Vergangenheit, in die Kindheit dieser Second-Generation-Italos, den sogenannten Secondos, und zu ihren Eltern. Es ist auch eine Reise, von der Schweiz nach Italien und wieder zurück in die Schweiz, handelt von solchen, die hier leben, und solchen, die dort unten leben. **SEPTEMBERWIND** ist mit seinen Beschreibungen des Alltags vom Genre her fast so etwas wie ein *nouveau roman*.

Es gibt im Film immer wieder kleine Handlungselemente, die in sich geschlossene Szenen ergeben. **Pio Corradi** kann die Menschen filmen, und diese bemerken ihn kaum. Sie bleiben ganz sich selbst. Dank der Qualität von **Pio Corradi's** Kamera-Arbeit hast du Einstellungen, die einen Ablauf haben, die dir ermöglichen, eine Szene so zu bauen als wäre es ein Spielfilm. Damit ergeben sich Handlungsstränge, bei denen der Zuschauer wie selbstverständlich dabei ist. Er kann den Film emotional erleben.

VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR von **Richard Dindo** lebt mehr von den Dokumenten und den Interviews – sehr emotionalen Interviews –, hat praktisch keine Handlungselemente und, abgesehen von zwei, drei Ausnahmen, auch keine szenischen Elemente. **VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR** und **SEPTEMBERWIND** sind völlig verschieden – demonstrieren gewissermassen zwei völlig verschiedene Arten, wie man dokumentarisches Material organisieren kann. Beides sind sehr interessante Filme über die Zeit, von der sie sprechen, und beide laden den Zuschauer ein, über Dinge nachzudenken, über die er sonst wohl nicht nachdenken würde.

FILMBULLETIN Was ist für einen Filmeditor der Unterschied zwischen einem Kinofilm und einer Fernsehproduktion?

RAINER TRINKLER Der Unterschied? Meist sind die Drehbücher noch schlechter als in den freien Produktionen. Aber man kann das wohl verschieden sehen, und ich habe erst einen grösseren Fernsehfilm, einen «Tatort», geschnitten. Im allgemeinen finde ich die Drehbücher zu «Tatort» und ähnlichen Reihen sowie von Serien viel zu kompliziert, da sie dem eigentlichen Stoff immer ausweichen. Sie versuchen gar nicht erst, in die



2



3



1

4



5

1
LICHTSCHLAG
Regie: Daniele Buetti,
Danielle Giuliani

2
LEVANTE
Regie: Beni Müller

3
ANNA ANNA
Regie: Greti Kläy,
Jürgen Brauer

4
DER ERSTE SCHNEE
Regie: Walter Weber

5
GETEILTE NACHT
Regie: Pius Morger

Tiefe zu gehen, sondern bleiben an der Oberfläche, hüpfen dort umher, so dass eben irgendetwas passiert, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer erregt. Aber der Zuschauer wird nie in eine Auseinandersetzung *hinein-gezogen*, wo er über etwas nachdenken müsste. Es werden nur Verwirrspiele inszeniert. Ich hasse das. Es ist und bleibt ein Getue. Aber während der Arbeit, bei der Montage, denkt man nicht an solche Dinge.

Ich habe auch kleinere Sachen für das Fernsehen gemacht, nicht uninteressante Dokumentarfilme. Etwa den Anne-Marie-Blanc-Film für *Anne Cuneo* und ein paar andere Sachen. Man versucht auch da das Beste. Wenn man arbeitet, vergisst man, ob man fürs Fernsehen oder für eine freie Produktion schneidet. Dann denkt man an die Probleme, die man vor sich hat, und versucht, die so gut wie möglich zu lösen.

FILMBULLETIN Was hat die Technik verändert?

RAINER TRINKLER An einem Schneidetisch hast du die maximale Übersicht. Du weiss immer, was links ist und was rechts, ob du am Anfang oder am Schluss des Films bist. Du weisst, in welche Richtung er rollt. Vor allem sieht das auch der Regisseur.

Dafür musst du ganz viel Material aufbewahren, anschreiben und schauen, dass du ja immer alles wieder findest, für den Fall, dass du eine Einstellung, eine Szene verlängern oder verkürzen musst. Beim nonlinearen Schnitt auf dem Computer wird das ganze Archiv vom Computer verwaltet – deshalb wurde der Assistent weg-rationalisiert, was aber auch ein Problem ist. Es geht natürlich fixer mit dem Computer, weil du all die Teile nicht mehr zusammensuchen musst und relativ einfach verlängern und verkürzen kannst, wie du willst, ohne dass du irgendeinen Gedanken daran verschwenden musst, wo das Material gespeichert wird. Doch die Übersichtlichkeit ist viel kleiner geworden.

Ich habe das Material nie in den Händen halten müssen, das hat mich nie so sehr interessiert, das war für mich nicht wichtig. Aber ich kenne viele Cutterinnen und Cutter, die das irgendwie noch gut fanden, das Material in den Händen zu halten und es auch mit der Lupe zu betrachten.

Das Denken in Strukturen war aber mehr oder weniger das gleiche. Auch am Schneidetisch war man an die Zeit gebunden, aber du hattest dort ein *anderes Zeitgefühl*. Und das ist viel-

«Das gab dem Editor die Möglichkeit, etwas nochmals zu überdenken. Das Schwierigste im Prozess der Montage ist immer, Distanz zu schaffen. Du bist so nahe dran und kennst das Material so gut.»

leicht gar nicht zu unterschätzen. Darüber müsste man sich zumindest immer wieder Gedanken machen. Du hast am Schneidetisch natürliche Pausen eingelegt, der Ton musste mal umgerollt werden – oder der Film. Das ist auf dem Computer nicht notwendig. Man kann den ganzen Film an einem Stück haben und augenblicklich an jeden Ort hinspringen – wohin du willst.

Richard Dindo muss man richtig zwingen, sich den Film einmal von vorne bis hinten anzuschauen. Er springt immer nur dorthin, wo scheinbar noch ein Problem vorliegt, an eine Stelle, die ihm noch nicht gefällt, statt sich den Film auch immer wieder mal als Ganzes anzuschauen und sich zu fragen, wie er im Gesamten wirkt. Früher am Schneidetisch ging das gar nicht. Du hast immer an die Stelle hinfahren müssen. Du hast zumindest im Schnellgang alles anschauen müssen, bis die gesuchte Stelle gefunden war. Und hier, am Computer, kann man einfach hinhüpfen.

Es ist das gleiche Problem, wie ich es bei der Kamera geschildert habe: Man muss misstrauisch bleiben gegenüber dem, was dir die Technik als Leichtigkeit vorgibt, man muss vorsichtig bleiben und den Widerstand irgendwie suchen. Es ist immer wichtig, dass man auch Widerstand hat. In diesem Zusammenhang ist einfach Disziplin gefragt. Eine andere Art von Disziplin, die eben nicht so einfach scheint.

FILMBULLETIN Inwiefern ist es ein Problem, dass die Assistenten werrationalisiert wurden?

RAINER TRINKLER Assistenten wird es nicht mehr geben. Die Ausbildung des Filmeditors wird an die Schulen verlagert und nicht mehr in der Praxis erfolgen.

Der Assistent war aber ein weiterer Zuschauer im Schneiderraum, der irgendwann einfach einmal seine Meinung sagte. Das gab dem Editor die Möglichkeit, etwas nochmals zu überdenken. Das Schwierigste im Prozess der Montage ist immer, Distanz zu schaffen. Du bist so nahe dran und kennst das Material so gut. Manchmal denke ich, eigentlich ist das Blödsinn so, aber es fällt mir keine bessere Lösung ein. Dabei sollte man, statt verkrampft nach einer Lösung zu suchen, einfach versuchen, mit naiven Augen, wie der erste Zuschauer, den Film zu betrachten.

Distanz hat jeder, der neu dazu kommt und zuschaut. Manchmal ist der Regisseur ein paar Tage weg, kommt dann wieder und sieht «mit frischen Augen». Selbst dann, wenn jemand einfach nur zuschaut, siehst du den Film, den du selber schneidest, plötzlich mit anderen Augen. Darum sind die Vorführungen der Arbeitskopie immer sehr produktiv. Du hast dabei die Möglichkeit, den Film *neu* zu sehen.

Walter Marti hat mal gesagt: «Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers», und das muss der Filmeditor auch sein. Er muss dafür kämpfen, dass der Zuschauer nachvollziehen kann, was vorgeht. Und zwar auf all den verschiedenen Ebenen, die ein Film hat. Der einfache, naive Zuschauer mit wenig Vorbildung muss folgen können; und der gebildete sollte einfach noch mehr Dinge sehen können – je nach Interesse, Aufmerksamkeit und Konzentration. Es gilt für den Cutter, den verschiedenen Strängen zu folgen, denn die müssen alle irgendwie untereinander, in der Vertikalen und in der Horizontalen verbunden sein. Diese Arbeit auszuführen und gleichzeitig auch ein wenig spielerisch mit den Möglichkeiten, die das Material bietet, umzugehen, das ist eine der Aufgaben des Filmeditors (und des Filmautors).

Die neue Technik bietet dir Möglichkeiten, die nicht *nur* zum Guten sind. Du musst aufpassen, dass du nicht einem Prinzip der verführerischen Leichtigkeit verfällst, wo du früher Widerstand gehabt hast. Denn über diesen Widerstand hat eine Auseinandersetzung stattgefunden, die jetzt vielleicht nicht mehr passiert.

Für den Kameramann war der Widerstand der, dass er nicht einfach kilometerweise Film durchlassen konnte. Da hat es geheissen, dies wird gedreht, so lang und nur so lang muss es sein, denn man musste Filmmaterial, das teuer war, sparen. Heute kostet eine Kassette ja nichts, man dreht einfach und dreht, und manchmal fehlt dann einfach die Konzentration. Früher war die Konzentration da, weil du dich ausgerichtet hast, weil du dich vorher ausgeruht hast und dann erst eingestiegen bist in den Dreh.

Und ähnlich ist es auch beim Schneiden. Du hast erstmals warten müssen, und da hast du überlegen können – du hast etwas bewusst gemacht. Es hat schon etwas für sich, das Schneiden von Filmmaterial. Auf

dem Schneidetisch hatte ich Schnitthemmungen, am Computer habe ich solche Schnitthemmungen nicht. Es geht so einfach und lässt sich so leicht korrigieren.

Aber sich zu zwingen, den Film ganz anzuschauen, dich zu konzentrieren, weil es so schnell geht, das muss man mit dem Computer viel mehr. Es ist wie ein neues Training notwendig, man muss sich umstellen, dort, wo es zu leicht geht, muss man misstrauisch werden.

Aber das, finde ich eigentlich, gilt bei allem. Wenn es leicht geht, habe ich immer Angst, da ist was faul, das kann ja nicht sein. Vielleicht hat das ja etwas typisch Schweizerisches: das Gefühl, man muss *chrampfe*, damit etwas Anständiges entsteht. Man darf nie vergessen, dass das Spielerische auch seine Qualitäten hat. Dem Spielerischen allein gegenüber bin ich allerdings auch misstrauisch, aber das Spielerische in Gedanken ist etwas anderes als rumspielen. Was heisst: Lösungen finden? Lösungen finden, aufgrund derer du die Dinge wieder neu betrachten kannst – da muss man spielerisch sein, aber nicht mit der Technik herumspielen.

FILMBULLETIN Gibt es in deiner Laufbahn als Filmeditor Arbeiten, die besonders herausragen?

RAINER TRINKLER Zu all den Filmen, die ich gemacht habe, habe ich *keine* Distanz. Du liebst sie alle auf ihre Art. Das ist wohl so, weil du so viel reingesteckt hast an Energie, so viel erlebt hast bei der Arbeit. Es gibt natürlich Filme, die ich geschnitten habe, die erfolgreicher waren als andere, aber das allein ist noch kein Kriterium für Qualität. Das, was ich jetzt gemacht habe, ich meine den Dindo und den Seiler, waren sehr gute Arbeitererlebnisse für mich. Etwa bei Alexander, da gibt es zwei drei Dinge, auf die ich stolz bin, dass ich es überhaupt so weit gebracht habe.

FILMBULLETIN Als Zuschauer wirst du anders auf den Schnitt achten ...

RAINER TRINKLER Der Schnitt ist sehr schwierig zu beurteilen, denn im Prinzip müsste man dazu alle Voraussetzungen kennen. Du kannst die Filme von Kollegen nur sehr schwer beurteilen, einschätzen, was ihnen gelungen ist und was nicht. Denn du weisst nicht, was sie für Möglichkeiten hatten. Jeder Editor versucht immer, das Beste zu geben. Das hängt jeweils auch vom eigenen Kenntnisstand ab. Ob du grundsätzlich Mühe hast mit dem Thema oder nicht. Interessiert es



Rainer M. Trinkler

Geboren in Zürich am 6. Juni 1950;
Maschinenzeichner, F+F Kunst-
schule, Autodidakt, Kamera, Schnitt

Montage Dokumentar-/Essayfilme

- 1981 *Richard Dindo:*
MAX FRISCH:
JOURNAL I-III
- 1985 *Marc Bischof, René
Baumann:* UNTERWEGS
- 1986 *Hans-Ulrich Schlumpf:*
UMBRUCH
- 1987 *Pamela Robertson, Anselm
Spoerri:* IMAGO –
MERET OPPENHEIM
- 1989 *Beni Müller:*
LEVANTE
Hans-Ulrich Schlumpf:
SOFIA VELASQUEZ (TV)
- 1990 *Martin Wirthenson:*
ES BRAUCHT ETWAS MUT
(TV)
- 1992 *Martin Schaub:*
DIE INSEL
- 1993 *Hans-Ulrich Schlumpf,
R. M. Trinkler:*
DIE REISE ZUM KONGRESS
DER PINGUINE (TV)
- 1995 *Mike Wildbolz:*
DIE KLIENTEN, EINBLICK
IN DIE SEELE
- 1996 *Richard Dindo:*
UNE SAISON AU PARADIS
Villi Hermann:
UN RAGGIO DI GLORIA
(TV)
- 1997 *Richard Dindo:*
GRÜNINGERS FALL
- 1998 *Anne Cuneo:*
ADRIAN FRUTIGER
Richard Dindo:
HUG – HOPITAL CANTO-
NAL DE GENÈVE (TV)
- 1999 *Richard Dindo:*
GENET A CHATILA
Rolf Lyssy: L. STERN
BACH: EIN LEBEN
FÜR DIE CHEMIE (TV)
Richard Dindo:
HUG: LES ENFANTS (TV)
Richard Dindo:
HUG: DEUXIEME AGE (TV)
Richard Dindo:
HUG: LES HOPICLOWNS
(TV)
- 2000 *Hans-Ulrich Schlumpf:*
THE SWALLOW
OF GOLDRUSH (TV)
- 2001 *Anne Cuneo:* LA PETITE
GILBERTE – ANNE-MARIE

BLANC, SCHAUSPIELERIN
Richard Dindo: TOD UND
VERHÖR IN WINTERTHUR
Alexander J. Seiler:
IL VENTO DI SETTEMBRE –
SEPTEMBERWIND

Montage Spielfilme

- 1976 *Villi Hermann:*
SAN GOTTARDO
- 1977 *Fredi M. Murer:*
GRAUZONE
- 1979 *Walter Weber:*
DER ERSTE SCHNEE
- 1981 *Peter Fischli, David Weiss:*
DER GERINGSTE
WIDERSTAND
- 1983 *Peter Fischli, David Weiss:*
DER RECHTE WEG
Richard Dindo:
MAX HAUFLE: DER
STUMME
- 1985 *Richard Dindo:*
EL SUIZO
- 1988 *Daniele Buetti, Danielle
Giuliani:* LICHTSCHLAG
- 1989 *Markus Imboden:*
BINGO
- 1991 *Danielle Giuliani:*
DIE SCHWACHE STUNDE
- 1992 *Greti Kläy, Jürgen Brauer:*
ANNA ANNA
Pius Morger:
GETEILTE NACHT
- 1993 *Leopold Huber:*
VATER LIEBER VATER
- 1997 *Walter Weber:*
TATORT: RUSSISCHES
ROULETTE (TV)
- 2002 *Rolando Colla:*
FLICKERBOOK

erwähnt sind alle Filme
von länger als 50 Minuten;
daneben Montage von Werbespots,
Videoclips (etwa für Yello),
Industrie- und Auftragsfilmen

Experimentalfilm in Eigenregie:
VERHÄNGT INEINANDER
DIE GLIEDER, DIE BLEICHEN

1
VERHÖR UND
TOD IN
WINTERTHUR
Regie: *Richard
Dindo*

2
FLICKERBOOK
Regie:
Rolando Colla

3
IL VENTO
DI SETTEMBRE –
SEPTEMBER-
WIND
Regie:
*Alexander
J. Seiler*

4
EL SUIZO
Regie:
Richard Dindo



dich? Oder: In welcher Phase bist du? Es gibt ja auch eine Trotzphase. Es gehört zu deiner persönlichen Entwicklung, dass du eben auch sagst, so etwas mache ich nicht. Ich finde es wichtig, dass man sich auch mal sagt, so einen Schnitt mache ich nicht. Um einen eigenen Stil zu entwickeln braucht es Grenzen – auch solche, die man selbst definiert. Klar, die Grenzen setzt man immer weiter, aber man braucht Kriterien, um nicht beliebig zu sein.

Man muss auch Dinge ablehnen, ich finde das gehört dazu, und manchmal trifft man dann halt auf den Falschen. Es gibt Konflikte, der andere versteht es nicht. Aber wenn man es dann nicht in den Griff kriegt, indem man ein Gespräch führt, und beide bemüht sind, andere Lösungen zu finden dann ist es manchmal schwierig.

FILMBULLETIN Welchen Schnitt machst du nicht?

RAINER TRINKLER Was ich sehr ungern mache und erst einlenke, wenn ich wirklich keine bessere Lösung dafür finde: Ich hasse es, etwa Personen von einem Raum in einen anderen springen zu lassen. Eine bestimmte Person ist im Bild, und nach dem Schnitt sehe ich die gleiche Person wieder an einem ganz andern Ort, das finde ich unmöglich. Da ist einfach etwas zusammengeklebt und nicht montiert. Man kann natürlich alles irgendwie zusammenkleben. Man kann eine Eisenstange und ein Stück Holz zusammenkleben. Aber das ist keine Montage – es hat kein Gelenk. Um zu differenzieren: Ich bin auch nicht damit einverstanden, einfach einen Zwischenschnitt zu nehmen, der irgendwie nach «Hallo Zwischenschnitt» aussieht und sonst keinen Sinn produziert, da ist der direkte Schnitt doch ehrlicher – wie Alexander Seiler sagen würde. Insofern ziehe ich also auch das ehrlichere vor. Aber ich bemühe mich sehr lange, eine andere Lösung auszutüfteln, suche nach anderen erzählerischen Möglichkeiten, damit es nicht zu einem solchen Schnitt kommen muss. Jeder Filmeditor hat wohl seine eigenen Ideen, was man einfach nicht macht. Was tabu ist für ihn. Gleichzeitig sind diese Tabus aber immer wieder Herausforderungen, etwas Neues herauszufinden.

Es gibt Arten der Montage, die ich nicht für besonders sinnvoll halte, und andere, die mir Spass machen. Vielleicht hängt es bereits damit zusammen, wie ich das Material emp-

finde. Es gibt sicher Momente, wo ich Dinge akzeptieren kann, wie sie sind. Für mich muss es aber wie ein Ganzes wirken.

Man ist immer ein klein wenig der Gefangene seines eigenen Systems. Manchmal verstellt einem halt etwas den Blick. Es ist halt einfach so.

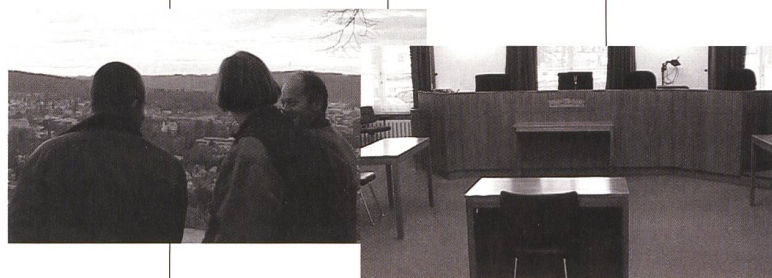
FILMBULLETIN Meine letzte Frage, was einen guten von einem schlechten Cutter unterscheidet, hat sich erledigt, wenn man, rein von dem her, was man auf der Leinwand sieht, nicht einmal einschätzen kann, was ein guter Cutter ist.

RAINER TRINKLER Grundsätzlich ist es fast nicht möglich, einzelne Schnitte positiv oder negativ zu beurteilen, da man in der Regel die Voraussetzungen nicht kennt, unter denen bestimmte Entscheide gefällt wurden – nicht wissen kann, was für Material zur Verfügung stand.

Selbstverständlich wundere ich mich aber des öftern über bestimmte Schnittentscheide, wenn ich das veröffentlichte Material extrapoliere, ärgern tun mich aber hauptsächlich strukturelle Missgriffe, sogenannte dramaturgische Fehlentscheide. Die Verantwortung dafür liegt aber meistens doch eher bei der Regie als beim Filmeditor.

Manchmal hast du das Glück, dass du auf die richtige Arbeit triffst. Alles geht auf. Der Film wird gut, und du kannst froh sein und dankbar, dass du die Möglichkeit hattest, mit diesem Material zu arbeiten. Aber wenn es nicht aufgeht, das Material Haken hat und Widerstand leistet, ist das manchmal sogar noch interessanter, zumindest während des Arbeitsprozesses.

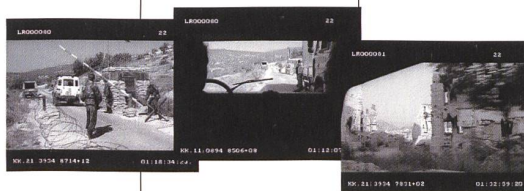
Das Gespräch mit Rainer Trinkler führte Walt R. Vian



1



2



3



4



2