

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 328

Artikel: "Unsere Kunst ist nicht zuletzt das Mogeln" : ein Gespräch über Production Design mit Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdi, Monika Goerner-Vogt
Autor: Senn, Doris / Urs Beuter, Urs / Bringolf, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864094>

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: 04.05.2025

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



„Unsere Kunst ist nicht zuletzt das Mogen“

Ein Gespräch über Production Design mit Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdt und Monika Goerner-Vogt

FILMBULLETIN Was genau macht das «Production Design»? Was die Kostümbildnerin?

SU ERDT Beim Production Design gibt es verschiedene «Stufen» – aufgeteilt in Vorbereitung / Entwicklung und Dreh. In der Vorbereitung arbeite ich eng mit Kamera und Regie zusammen: Es gibt viel Recherche, man entwickelt gemeinsam eine Bildsprache, einen «Look» zu einem Drehbuch. Beim eigentlichen Dreh bin ich nicht mehr am Set – und alles, was man vorbereitet hat, muss laufen. Den Dreh empfinde ich als eher operative Angelegenheit: Ich muss aufbauen, abbauen und schaue, dass alles irgendwie zusammenbleibt. Es gibt bei meiner Arbeit also eine Art kreativ-künstlerischen Vorlauf, um dann sehr logistisch und technisch zu werden.

GEORG BRINGOLF Jedes Projekt bildet für sich eine Art Welt ab, kreiert einen Raum. Meine Aufgabe sehe ich darin, mit anderen – Regie, Kamera – diesen Raum, das «Gesicht» des Films zu entwickeln. Da gibt es eine unterschiedliche Gewichtung: Es kann ein historischer Raum sein, ein sozialdramaturgisch wichtiger oder architektonischer Raum sein. Zentral ist, zu verstehen, worum es geht im Film, was gemeint sein könnte. Wir bekommen das Drehbuch manchmal mit Angaben, die für das Szenenbild relevant und brauchbar sind, manchmal ohne. Meine Aufgabe ist dann, Vorschläge zu machen – und

auf Vorschläge seitens Regie und Drehbuch zu reagieren, um dann anhand von Referenzfilmen und Referenzbildmaterial einen «Look» zu entwickeln. Dazu braucht es viele Diskussionen mit Regie und Drehbuchautor, weil ich glaube, dass jeder Film ein Geheimnis, eine innere Mechanik hat, und die muss ich zuerst einmal verstehen.

MONIKA GOERNER-VOGT Als Kostüm- und Bühnenbildnerin arbeite ich sowohl für das Theater wie für den Film. Beim Theater ist es oft so, dass man mehr projektorientiert arbeitet. Man hat einen Text, ein Stichwort und ist sehr frei in der Interpretation. Die Aufgabe ist, eine sinnliche Sprache, eine «dritte Dimension» dafür zu finden. Dafür sucht man sich Referenzen, macht Recherchen, sucht Bilder, Texte. Je mehr Wissen man hat, desto mehr kann man der Regie Vorschläge machen – und man kann ein Projekt, einen Stoff mitbilden und mitkneten.

FILMBULLETIN Was genau versteht man unter dem «Look» eines Films?

GEORG BRINGOLF Bei RECYCLING LILY von Pierre Monnard etwa, an dem ich vergangenen Sommer gearbeitet habe, geht es um eine eher banale Geschichte: um einen Müllinspektor, der sich in eine Messie-Frau verliebt. Aber die Idee war, dies in einer übertriebenen Künstlichkeit zu erzählen, das heisst, dass die Geschichte eine Welt behauptet, die es eigentlich gar nicht gibt. Dabei soll diese Künstlichkeit die Figuren in eine

Art von Setting stellen, das ihnen etwas gibt, was sie im Drehbuch noch gar nicht hatten.

FILMBULLETIN Wie zeigt sich diese Künstlichkeit im Film?

GEORG BRINGOLF Unsere Vorgabe war: Wir machen zweihundert «Postkarten». Jedes Bild wurde bis ins letzte Detail ausgearbeitet – mit Requisiten, Farben, Beleuchtung und so weiter. In der Absicht, die Geschichte so zu erzählen, dass sie wie ein Schmuckkästchen daherkommt, das Lust darauf macht, es zu öffnen und zu entdecken, was für eine Story sich darin verbirgt. Aber es gibt natürlich grosse Unterschiede: Bei einem historischen Projekt wie OPÉRATION LIBERTAD zum Beispiel legte man mir eine Festplatte mit 250 Gigabyte Material auf den Arbeitstisch. Weil es das schon brauchte, um die Geschichte überhaupt zu schreiben. In der Regel gilt aber bei meiner Arbeit ein Verhältnis von sechzig Prozent Recherche, dreissig Prozent Organisation und zehn Prozent Kreation.

FILMBULLETIN Wie sehen diese Schritte bei einem konkreten Film aus?

URS BEUTER Ein Projekt beginnt in der Regel mit dem Durcharbeiten des Drehbuchs und dem Erstellen von Notizen, dem «Brainstorming». Dann folgen erste Gespräche mit Regie, Kamera, Kostüm – daraus entsteht ein Konzept für die visuelle Umsetzung. Wichtig ist auch das Miteinbeziehen der Darsteller: Die Anmutung der



1 DAS BLUMENZIMMER; 2 VERLIEBTE FEINDE

„Das Zusammenkommen von Kostüm, Set, Maske und Spiel ist für mich ein magischer Prozess und jedes Mal ein Abenteuer.“
Monika Goerner-Vogt

Absolvierte die Textilklassse an der Schule für Gestaltung in Basel, Weiterbildung an der Cooper Union, School of the Arts, und Tanzstudium bei Merce Cunningham, beides in New York. Seit 1992 freischaffende Kostüm- und Bühnenbildnerin für Theater (u. a. mit Christoph Marthaler) und Film. Sie wirkte bei folgenden Filmen mit: MEIER MARILYN (2002) und NACHBEBEN (2006) von Stina Werenfels, DAS BLUMENZIMMER (2009) von Sarah Derendinger. Ihr jüngstes Filmprojekt ist VERLIEBTE FEINDE (2012) von Werner Swiss Schweizer.



Drehorte muss auf die Charaktere abgestimmt sein. Mit der Produktion wird dann die gesamte Planung über den zeitlichen Ablauf und das Budget besprochen, das Ausstattungsteam muss zusammengestellt werden, das je nach Grösse des Projekts variieren kann. Es folgt die Anfertigung von Skizzen, Modellen und Grundrissen. Die Drehorte werden festgelegt, Werkstätten, Lagerräume und Fahrzeuge organisiert. Während der Drehzeit werden die Dekorationsbauten koordiniert, damit sie nach Drehplan drehbereit sind. Wände werden gestrichen oder tapeziert, die Möbel und Requisiten zusammengestellt, sodass ein dramaturgisches, ästhetisches und atmosphärisches Bild für Regie und Kamera entsteht. Dabei muss man darauf bedacht sein, die laufenden Kosten zu kalkulieren und das Budget einzuhalten.

Bei VERLIEBTE FEINDE als jüngstem Beispiel nahm die Recherche keinen ausgeprägten Raum ein. Einfach auch, weil das Projekt, das nicht erforderte. Da begeben sich dann in eine mehr oder weniger bestehende Bildsprache hinein.

GEORG BRINGOLF Aber auch wenn vieles schon vorhanden ist, folgt am Schluss doch die konkrete Umsetzung. Das empfinde ich nach wie vor als „challenge“: die Vorgaben zu materialisieren.

SU ERDT Der Kinofilm, an dessen Dreh ich zurzeit bin, ist TRAUMLAND von Petra Volpe, der sich um das Thema Strassenprostitution dreht – ein tolles Projekt, allerdings sehr Low Budget. Dafür haben wir einen grossen kreativen Raum, den wir zu dritt genutzt haben. Mir ganz allein

etwas auszudenken, hat seine Vorteile – aber ich finde es auch toll, wenn es eine Art Ping-Pong gibt, wenn so ganz viele Schichten von Ideen entstehen. Ich etwa eine Farbe einbringe, die Kamera das aufnimmt und weiterentwickelt, die Regie daraufhin weitere Ideen einbringt.

GEORG BRINGOLF Das versuche ich auch als Dozent, meinen Studierenden und den zukünftigen Filmschaffenden mitzugeben, nämlich dass das Szenenbild schon in einer ganz frühen Phase beginnen kann, dass man sich als Partner auf Augenhöhe begegnet, das Production Design von Anfang an in ein Projekt miteinbezieht. Das läuft entgegen der Tradition des Autorenfilms, wo der Regisseur als Mastermind gilt, der alles abdeckt. Geht man aber in der Filmgeschichte zurück – in die Zeit der grossen Hollywood-Studios –, dann entdeckt man, dass dort der Szenenbildner noch vor dem Kameramann bei einem Projekt mit dabei war. Der Kameramann ist ja am kostspieligsten – den bucht man so kurze Zeit wie möglich. Der Szenenbildner war in den goldenen Jahren Hollywoods nicht zuletzt für den typischen Look eines Studios verantwortlich. Diese Chance, Teams zu bilden, über verschiedene Projekte miteinander zusammenzuarbeiten, Vertrauen zu entwickeln, bietet sich uns ja viel zu selten: Es gibt einfach zu wenig Projekte! Ich wünschte mir eigentlich nichts sehnlicher, als eine Art persönlichen Stil zu entwickeln – aber das ist gar nicht möglich. Ich muss ebenso für einen Fernsehfilm arbeiten, der eher klischeemässig abgedreht wird, wie auch für ein experimentelles, künstlerisch anspruchsvolles oder ein

historisches Projekt. Man muss sich eine gewisse Versatilität aneignen.

URS BEUTER Mir gefällt, dass wir in der Schweiz sowohl fürs Fernsehen als auch fürs Kino arbeiten. Natürlich sind die Projekte, die für die Leinwand bestimmt sind, die spannendsten – letztlich geht es aber um die unterschiedlichen Mittel, die zur Verfügung stehen, und dass die Bedeutung des Szenenbildes beim Kinofilm oft grösser ist als bei TV-Filmen.

FILMBULLETIN Monika Goerner, Sie waren in VERLIEBTE FEINDE für die Kostüme verantwortlich. Was waren die Herausforderungen bei diesem Projekt?

MONIKA GOERNER-VOGT Angesagt war ein «Doku-Drama», das heisst viel Dokumaterial und einige wenige Spielszenen – und ich dachte nur: Oje! Ein zwar spannendes, aber extrem schwieriges Genre. Nicht zuletzt weil die Filmbilder an einer konkreten Realität gemessen werden: Das Paar Iris und Peter von Roten war extrem fancy – davon zeugen viele Fotos! Iris von Roten liess sich standesbewusst ihre Kleider nach eigenen Entwürfen von Schneiderinnen nähen. Doch wir mussten uns im Low-Budget-Bereich mit der historischen Realität messen! Das war eine grosse Herausforderung! Meine erste Idee war, die Spielszenen schwarzweiss zu drehen – was die Dinge enorm vereinfacht hätte. Der Regisseur bestand aber auf Farbe – was letztlich nun auch, wie ich meine, gut gelungen ist. Das katholische Wallis zeigt sich dabei in diesen dunklen, weinroten Tönen bis hin zu Schwarz – und in dieses Dunkel „fällt“ dann Iris von Roten „ein“ mit



ihren Vierzigerjahre-Kleidern in Lachsrosa und Rot... Dabei liess ich aber nur gerade ein einziges Kostüm nähen – alles andere ist „zusammengeschwindelt“.

FILMBULLETIN Wie geht das?

MONIKA GOERNER-VOGT Ich beginne in der Regel mit den Figures, hier nun mit den historischen Vorbildern, den Fotos. Aber wir arbeiten ja dann mit realen Schauspielern, die in ihrer Rolle dem Look der Vorbilder entsprechen müssen. Die Kostüme müssen sie dabei unterstützen, ihre Rolle zu finden – von der Unterwäsche bis zur äusseren Hülle. Man bestückt einen imaginären Kleiderschrank, einen Koffer, erfindet Kostüme und bestimmt eine Identität. Wir konnten zwar sehr viele Kleider von Iris von Roten dank Hortensia, ihrer Tochter, anschauen und anprobieren. Diese Teile sasssen Mona Petri, die Iris spielt, auch wie angegossen. Letztlich „spielte“ dann aber doch keines „mit“, da die meisten Kleider aus den Achtzigern stammten und wir in dieser Zeit keine Spielszenen hatten. Der Schmuck im Film hingegen ist tatsächlich original – was beim Anziehen so etwas wie ein Ehrfurchtsgefühl auslöste und mit uns während des ganzen Drehs mitreiste wie eine Art Subtext...

Mein Auftrag war dann, die Kostüme zu finden – mit dem zur Verfügung stehenden Budget, versteht sich. Dafür bin ich dann auf ein altes Warenhaus gestossen, das vor zwanzig Jahren seine Türen schloss – aber noch alle Kleider aus den vergangenen hundert Jahren aufbewahrte. Es war alles vorhanden – und das in verschiedenen Grössen! Samt Accessoires! Es war wie

Weihnachten! Hätte ich nicht Zugang zu diesem Warenhaus gehabt, wäre ich wohl sehr viel weniger mutig gewesen in Bezug auf die Farben. Es fanden sich dort die wahnsinnigsten roten Strickkleider in Nuancierungen, die offensichtlich damals so getragen wurden. Wir fanden zudem Unterleibchen und Unterwäsche – oder dann die Damenstrümpfe, die noch so eingehängt wurden... Das alles haben wir dann für den Film verwendet.

Als ich meinen ersten Film drehte – MEIER MARILYN von Stina Werenfels – war das Vorgehen für mich ein Schock: Alles musste bei Drehbeginn bereit sein. Es gab – ganz im Gegensatz zum Theater – nicht den Moment der Endproben, während deren man alle Teile im Zusammenklang, mit Licht und den Originaldekors, nochmals prüfen kann.

GEORG BRINGOLF Häufig ist es sogar so, dass du erst am ersten Drehtag siehst, wie ein Kostüm in einem Dekor funktioniert. Bei RECYCLING LILY bestand ich denn auch darauf, dass die Hauptdarstellerin, Johanna Bantzer, vor der Abgabe die Messie-Wohnung betrat. Es war matchentscheidend, dass sie sich das vorstellen konnte, sich darin wohlfühlte. Der Begriff «Messie» kann von verschoben-interessant bis hin zu widerlich-ekelhaft alles umfassen. Und weil es sich eben um ein Feelgoodmovie handelte, um eine Romantic Comedy, war es wichtig, dass man sich vor der Figur und ihrer Umgebung nicht ekelte.

Beim Film kreierte in der Regel die Kostümfrau etwas, die Regie denkt sich was aus, das Production Design entwickelt Umgebungen,

Privaträume – ob das alles am Schluss sich dann „heiratet“, kann man nicht garantieren. Der Regisseur, der Kameramann – alle haben ihren eigenen Film im Kopf. Und dann steht man im Dekor bei der Abnahme und findet: Aber das hat man doch ganz anders besprochen...

FILMBULLETIN Kommt denn die Regie zu euch mit konkreten Bildern, mit einer Art Storyboard für das Production Design?

GEORG BRINGOLF Es gibt Regisseure, die sehr visuell sind, die jedes Bild schon vor Augen haben – und es gibt jene, die in Dramaturgien und Figures denken. Die wichtigste Aufgabe ist wohl die Beschreibung einer Atmosphäre. Dazu stelle ich auch immer sehr viele Fragen: Alle, die sich eine Geschichte ausdenken, haben ein Gefühl für die Atmosphäre – auch wenn sie das nicht beschreiben können. So präsentiere ich zu Beginn etwa hundert Bilder mit der Frage: Gefällt dir das? Um herauszufinden, wovon man spricht. Um ein gemeinsames Vokabular zu schaffen. Viele Dinge sind gar nicht einfach zu benennen – aber wenn man Bildmaterial vor sich hat, geht das viel besser. Viele Regisseure merken aber auch erst dann, was sie eben genau nicht wollen. Und man steht wieder auf Feld eins...

FILMBULLETIN Mussten Sie für OPÉRATION LIBERTAD Räume suchen, oder gibt es dafür einen Location Scout?

GEORG BRINGOLF Das läuft üblicherweise parallel zur Recherche. Man legt zuerst sogenannte Moodboards an, welche die Atmosphäre bildhaft beschreiben. Dann beginnt die Location-Suche – entweder in enger Zusammenarbeit mit

„Mich fasziniert das Ergründen von Figuren, Emotionen, Atmosphären, das Eintauchen in und Aneignen von unbekannten Welten – einen geschriebenen Text in einen glaubhaften Raum transferieren, den Figuren Wahrhaftigkeit und Subtext verleihen. Die inhaltliche Reflexion eines Themas. Im besten Fall das Leben an sich, treibt mich an.“

Su Erdt

Nach einer Ausbildung zur Dekorationsgestalterin erlangte sie 2002 den Master of Art in Scenography am Central Saint Martin's College of Art and Design London. Zu ihrer Filmografie als Szenenbildnerin gehören u. a. *DAS FRÄULEIN* (2006) von Andrea Staka, *PEPPERMINTA* (2009) von Pipilotti Rist, als Assistant Set Decorator Switzerland in *GIRL WITH THE DRAGON TATTOO* (2011) von David Fincher sowie mehrere *TATORT*-Folgen. Ihre jüngsten Projekte sind *CURE* von Andrea Staka sowie *TRAUMLAND* von Petra Volpe (beide in Postproduktion).



PEPPERMINTA

dem Backoffice, wenn es darum geht, irgendwelche Immobilienlisten durchzutelefonieren, oder dann mit der Aufnahmeleitung. Ich persönlich behalte das sehr gerne bei mir. Einfach, weil ich weiss, dass ich einen anderen Blick darauf habe als ein Aufnahmeleiter oder ein Regieassistent. Aufgrund der Vorschläge wird evaluiert, und man nimmt davon das Bestmögliche. Samt einem Repertoire an Anpassungsmöglichkeiten, weil man ja nie genau das findet, was man sucht.

URS BEUTER Die Drehorte sind die Grundlage für unsere Arbeit. Beim Lesen des Drehbuchs entsteht oft die Idee, ein Set in einem Filmstudio zu konzipieren, wo man viele kreative und technische Aspekte einfließen lassen kann. Unterm Strich ist es jedoch teurer, als wenn man «on location» drehen würde. Da sind dann für uns auch praktische Aspekte wichtig wie: Gibt es einen Lift für die Wohnung im dritten Stock? Gibt es Nebenräume für das Team?

FILMBULLETIN Bei *VERLIEBTE FEINDE* muss es dann entsprechend auch ein Geschenk gewesen sein, an Originaldrehorten drehen zu können?

URS BEUTER Die Drehorte waren bereits recherchiert – aber filmästhetisch waren sie nicht ideal: Die Räume waren alle renoviert – eine denkbar schlechte Grundlage, um atmosphärisch zu erzählen. So überlegten wir uns, ob das a) die «richtigen» Locations waren und b) was man an diesen Drehorten verändern konnte.

FILMBULLETIN Wie haben Sie letztendlich auf die Räume «gewirkt»?

URS BEUTER Wir haben Wände gestrichen, tapeziert und patiniert, sodass die Räume authen-

tisch aussahen. Zudem haben wir versucht, mit prägnanten Materialien und originalen Möbeln aus der Zeit, Akzente zu setzen. Was wir mit unserem «realen» Blick als attraktiv beurteilen, reicht in der Regel nicht aus für das Kameraauge, das eher unsensibel ist, dafür kann man gestalterisch stärkere Betonungen machen.

FILMBULLETIN Heisst das übersetzt «kontrastreich in Bezug auf Figur und Hintergrund»?

SU ERDT Ja, oder in Bezug auf Reflexionen zum Beispiel. Etwa eine Holzwand, die einen leichten Glanz hat, eine Struktur – nicht einfach eine flache weisse Wand, das ist das denkbar Ungünstigste, wenn man eine Atmosphäre kreieren möchte – ausser der Look des Films sieht genau das vor. Ansonsten braucht es Oberflächen, oder etwa noch einen Glanz in einer Farbe. Oder man sucht eben die Räume danach aus, ob eine gewisse Textur und Struktur vorhanden ist. Die Kamera sieht solche Sachen sehr intensiv. Judith Kaufmann etwa, mit der ich gerade zusammenarbeite, wünscht sich gerne Glas in den Räumen. Sie erzählt beispielsweise über die Glasreflexionen Szenen im Raum. Andere Kameraleute wiederum möchten jegliches Glas aus dem Raum verbannen, weil sie Reflexionen als störend empfinden und deshalb etwa auch mattes Glas für gerahmte Fotos wünschen.

GEORG BRINGOLF Beim Mockumentary *OPÉRATION LIBERTAD* beginnt es in einem Künstleratelier, um dann im Lauf der Geschichte und mit der zunehmend üblen Wendung, welche die Dinge nehmen, die politischen Aktivisten in einem Vakuum landen zu lassen. Mir ge-

fiel es, anhand der Locations diesen dramaturgischen Bogen mitzuerzählen. Und wir haben auch lange diskutiert, was es bedeutet, wenn wir die Geschichte hier oder dort enden lassen. Die Anonymität der Siebziger-Jahre-Siedlung in Les Avanchets in Genf, wo der Film endet, passte in diesem Fall sehr gut für *OPÉRATION LIBERTAD*. Aber wie Urs bereits gesagt hat: Man muss auch wissen, wo man für die Kamera übertreiben muss. Was ich zum Teil etwas schludrig einrichte, sieht durch die Kamera chic und super aus. Das muss man zuerst lernen und Erfahrungen sammeln!

URS BEUTER Man muss ausprobieren, mit den Materialien spielen und sie mehrschichtig aufbauen. Generell muss die Ausstattungsarbeit fürs Kameraauge funktionieren. Was auch heisst, dass etwas, was die Kamera nicht erfasst, wir nicht «behandeln» müssen. In der Filmgeschichte gibt es Beispiele dafür, dass die Filmarchitekten auch den Korridor vor dem Set patinieren liessen, um die Darsteller schon in der richtigen Atmosphäre abzuholen. Mit den heutigen Budgets und Vorgaben kann man sich nur das leisten, was die Kamera «sieht». Das heisst, unsere Aufwände, die wir im Rahmen der Ausstattung generieren, möchte der Produzent auch auf der Leinwand sehen.

SU ERDT Es gibt ja auch ganz unterschiedliche Arten des Filmens: Es gibt Auflösungen, die viel atmosphärischer funktionieren, ohne klare Kamerapositionen – so auch in meinem aktuellen Projekt. Die Kamerafrau nutzt dort den ganzen Raum – sie folgt den Figuren, dringt in die Räume ein und nimmt alles auf, was dort ist.



"Als Szenenbildner kann ich in verschiedene Milieus eintauchen, mich mit den Menschen und ihren Hintergründen auseinandersetzen und deren Aussagen in die Gestaltung der Filmsets einfließen lassen."
Urs Beuter

Ausbildung zum Fotograf, arbeitet seit 1992 in Deutschland und der Schweiz als Szenenbildner. Er arbeitete u. a. bei folgenden Filmproduktionen mit: *OFFSET* (2006) von Didi Danquart, *IM SOG DER NACHT* (2009), dem 3-D-Horrorfilm *ONE WAY TRIP* (2010) und *DER TEUFEL VON MAILAND*, Regie: Markus Welter sowie mehrere Folgen *TATORT* (ARD) und die ersten vier Folgen für die Serie *DER BESTATTER*, M. Fischer, M. Welter (SRF)

ONE WAY TRIP

URS BEUTER Natürlich ist es wunderbar, wenn Regie und Kamera das ganze Spielfeld nutzen können – also 360 Grad –, was wir auch gerne anbieten, aber das bedingt grosse Aufwände, sowohl an Arbeit wie an Material. In Absprachen mit Regie und Kamera werden Bildachsen und Bildausschnitte mit den dafür vorgesehenen Kameraobjektiven definiert.

GEORG BRINGOLF Das entpuppte sich geradezu als "Killerfaktor" in *OPÉRATION LIBERTAD*. Vorgabe war: Es wird "dokumentarisch" gedreht, das heisst, der Kameramann muss volle Freiheit haben. Das hiess für uns: Alle Räume müssen "fertig" sein, alles muss "funktionieren". Unsere Kunst ist ansonsten nicht zuletzt das Mogeln: Ohne Mogeln können wir unseren Job nicht machen. Das heisst, viele Dinge, die herumstehen, sind gefaked, sind improvisiert, sind «nicht wahr». Vorgabe für *OPÉRATION LIBERTAD* war aber: Alles muss authentisch sein, jedes Buch im Büchergestell muss echt sein – die Schauspieler müssen eins herausnehmen und darin lesen können.

FILMBULLETTIN Wie hoch ist das Budget, anteilmässig, das euch üblicherweise zur Verfügung steht? Wie viel Zeit habt ihr in der Regel für eure Arbeit.

GEORG BRINGOLF Die klassische Rechnung besagt, zehn Prozent vom Gesamtetat geht ans Art Department, inklusive Löhne, Szenenbild, Kostüm, Maske. Und was die Zeit anbetrifft, gilt: Die Vorbereitungszeit muss mindestens so lang sein wie die Drehzeit – das ist die Regel beim Fernsehen und bei einem Film, bei dem

die Ausstattung eher so nebenbei funktioniert. Bei *OPÉRATION LIBERTAD* dauerte die Vorbereitungszeit Dreivierteljahr. Weil ich noch eine Dozentenanstellung habe, bin ich in der komfortablen Situation, dass ich der Produktion sagen kann, nehmt mich so früh wie möglich zum Projekt dazu. Ich arbeite, aber nicht ausschliesslich für euch. Die Vorbereitung braucht ja ihre Zeit, man lässt sich ein Projekt immer wieder durch den Kopf gehen.

FILMBULLETTIN Welches sind eure persönlichen filmischen Highlights – eigene oder andere?

URS BEUTER Ein Film, an dem ich gern mitgearbeitet habe, war der 3-D-Horrorfilm *ONE WAY TRIP* von Markus Welter. Bei der Ausstattung konnten wir uns kreativ ausleben: Wir haben Studiobauten geschaffen, Dekorelemente kreiert – und am Schluss im Film alles abgefackelt. (Schmunzelt.) Wir konnten dank des Genres die Sets stark stilisiert gestalten. Generell sind Projekte interessant, die nicht eine Realität abzubilden versuchen, sondern mit der Überhöhung spielen, ohne die Realität zu verlassen.

GEORG BRINGOLF *OPÉRATION LIBERTAD* war für mich sehr wichtig, weil er in einer Zeit spielt, an die ich mich erinnern kann, die mich auch sehr geprägt hat – und es war mir ein grosses Anliegen, diese Zeit authentisch und glaubhaft rüberzubringen. Ich wollte keine geldintensive Stilorgie wie etwa bei *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, sondern wollte, dass es nach dieser Zeit geradezu "riecht", auch wenn alles durch einen Mix zustande kam – und das haben wir, glaub ich, auch hingekriegt. Dabei ist meine

Intuition mein Haupt-Tool. Da kann ich noch so viel recherchieren ...

MONIKA GOERNER-VOGT Mir ist insbesondere ein Tanzfilm mit Sarah Derendinger sehr wichtig, das *BLUMENZIMMER* von 2009: wenige Figuren, ein kleines Budget, basierend auf einer bestehenden Choreografie, eine sehr märchenhafte Geschichte. Ich war sehr früh bei der Entwicklung des Projekts dabei. Mich interessierten insbesondere die Proportionen von Figur, Kostüm und Raum, und ich begann, mit Musterungen zu experimentieren: grosse Muster auf einer kleinen Tänzerin in einem Interieur mit riesigen Blumen. Wir nahmen uns viel Zeit, um alles vorzubereiten, und waren so sehr gut vorbereitet für den Dreh im Studio im Hotel Val Siniestra – inklusive die Zufälle und Unwägbarkeiten, die bei jedem Dreh dann sowieso Improvisationstalent verlangen und das Geplante spannend ergänzen.

SU ERDT Für mich persönlich war das Projekt mit Pipilotti Rist, *PEPPERMINTA*, sehr wichtig. Eine Explosion von Farben, Ideen, Kreation. Ich empfand es als Privileg, mit einer so bekannten Künstlerin zusammenzuarbeiten und in eine komplett andere Welt einzutauchen, wobei sie uns einen sehr grossen kreativen Freiraum liess. Ich habe mit einem weissen Blatt begonnen und dann ein halbes Jahr nonstop und rund um die Uhr dafür gearbeitet. In dieser Art war das für mich ein wohl einmaliges Projekt.

Das Gespräch mit Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdt und Monika Goerner-Vogt führte Doris Senn