



## Am Ort der Wahrheit...

*...befindet man sich im Schneiderraum, glaubt SEBASTIAN THÜMLER. Der Editor wurde vor vier Wochen mit dem »Deutschen Filmpreis« ausgezeichnet.*

**Herr Thümler, für ihre Montage des Films *Chiko* haben Sie vor vier Wochen den »Deutschen Filmpreis« erhalten. Es ist eine der wenigen Auszeichnungen hierzulande, die diesen Schaffensbereich überhaupt herausstellt. Eine weitere wird im Rahmen des »Deutschen Kamerapreises« vergeben und da wählen Sie als Jurymitglied gerade die Nominierten aus. Wird der Schnitt unterschätzt?**

Der Schnitt, die Montage, ist eigentlich unsichtbar. Die erbrachte Leistung ist demzufolge sehr schwer zu sehen. Ich

Sebastian Thümler spricht gerne von der »Magie im Schneiderraum«, obwohl er die Arbeit am Set nicht minder spannend findet. Aber halt weniger magisch. Das ist schon seit 1986 so, als er ein Schülerpraktikum im Schneiderraum der Cinecentrum absolvierte und dann die Tür nicht mehr fand.



merke, daß es mir so geht, wenn ich eine Montage beurteilen soll, die ich nicht selbst geschnitten habe. Es ist wahnsinnig schwer, sich da reinzudenken. Es braucht viel Zeit und Distanz, um zu erkennen, was da eigentlich gemacht wurde.

Jetzt war ich ja gerade in der Fernsehfilm-Jury. Da fielen mir Filme auf, in die vom Editor viele Ideen eingebracht wurden – viele auffällige Schnitte, Montagesequenzen – und ich hatte den Eindruck, das sieht gut aus und ist auch handwerklich toll gemacht. Aber es ist nicht im Dienste der Figur, der Spannung und der Narration. Obwohl das ein fantasievoller und gut gemachter Schnitt ist, kann er noch immer kontraproduktiv sein. Und dafür würde ich dann keine Nominierung aussprechen. Leider waren aber viele der Fernsehfilme sehr gewöhnlich, was am Format liegt.

#### **Warum ginge es beim Fernsehspiel nicht mutiger, unkonventioneller?**

Das liegt, glaube ich, daran, daß viele der eingereichten Fernsehfilme in einem bestimmten Programmschema entstanden. Ein *Tatort* ist ein *Tatort* und hat einen bestimmten Ablauf – und der ist nun mal gleich. Und das kann auch gar nicht anders sein, weil der Zuschauer das jeden Sonntagabend auch so will.

Von diesen fest formatierten Programmplätzen gibt es aber viele. Auf einem Sendeplatz, einem mit viel Gefühl, wird eine bestimmte Filmsprache erwartet. Das können dann wunderbare

Filme sein, aber wir sollten ja, wie es in der Anmeldung heißt, »richtungsweisende Montageverfahren« nominieren.

Es gibt natürlich auch mutige und experimentierfreudige Redaktionen, aber die Filme, die auf diesen Sendeplätzen entstehen, werden leider oft in der Kategorie Kinospielefilm eingereicht – was ich übrigens für einen Fehler halte.

#### **Die Montage ist für die Qualität eines Films also nicht unerheblich. Kann ein guter Schnitt einen Film sogar retten?**

Ja, hoffentlich. Es ist diese gewisse Magie im Schneiderraum, die man auch nur schwer fassen kann. Es ist mir schon so oft passiert, daß man das Gefühl hat, die Szene funktioniert nicht, weil sie nicht richtig auf den Punkt ist. Wenn man Glück hat – und Zeit – schafft man es, eine Szene doch so umzudrehen, daß sie plötzlich genau das ist, was der Film braucht. Das ist ein immenser Einfluß, den man hat. Es gibt natürlich kein Patentrezept. Aber es ist schon erstaunlich, wie stark sich Szenen im Film verändern können.

Wenn man genau hinschaut, kann man auch spüren, welche Haltung der Schnitt in einen Film hineinbringt. Er kann komödiantische Elemente betonen, eine Figur ironisieren, er kann Gewalt härter oder weniger hart wirken lassen. Es ist eine große Kunst, die richtige Haltung zu dem richtigen Film zu finden und den Film dadurch am besten wirken zu lassen. Man hat ja so viele Möglichkeiten im Material, ein Editor hat viele Haltungen, die er

*Chiko* ist in seiner Montagesprache schnörkellos: keine Blenden, keine Parallelmontagen. »Die Schnitte gehen im Prinzip fast immer linear nach vorne«, erklärt Thümler. Seine größte Sorge war, ob die Zuschauer die kriminelle Hauptfigur (gespielt von Denis Moschitto) genug mögen, um 90 Minuten mit ihr im Kino zu verbringen.

gegenüber seinem Film einnehmen kann. Wenn man allerdings die falsche einnimmt, wird das eben nicht der bestmögliche Film.

**Auf welche Weise kann denn eine Geschichte bestmöglich erzählt werden?**

Ich bin relativ stark auf die Figur und das Schauspiel konzentriert. Ursprünglich hatte ich ein Praktikum bei einer Werbefirma gemacht, bevor ich zur Ausbildung als Filmeditor gekommen bin. Da kam es nur darauf an, Bildwelten zu kreieren, also Stimmungen und Images aufzubauen. Ich wußte manchmal mit dem Material wenig anzufangen, denn es war oft unklar, was es sein will. Wenn ich dann zum Beispiel an *Chiko* denke, sind im Buch und dem mir später vorliegendem Material ganz verschiedene Interpretationen möglich. Da den richtigen Ton zu finden ist ein Prozeß, der im Schnitt und auch über die Zeit und in der Zusammenarbeit mit dem Regisseur entsteht.

**Wie verlief der Prozeß in diesem Fall?**

Es gab einen Rohschnitt ohne Özgür Yildirim. Parallel zum Dreh. Danach sind wir mit sehr viel Zeit den kompletten Film durchgegangen, haben uns die Muster gemeinsam angesehen, jede Szene noch mal zum Teil wirklich neu geschnitten. Der Film ist in seiner Sprache, was den Schnitt angeht, ziemlich schnörkellos. Er ist nicht verspielt – da sind keine Blenden, keine Parallelmontagen, es wird keine Filmmusik eingesetzt. Die Schnitte gehen im Prinzip fast immer linear nach vorne.

Es gibt auch keinen assoziativ eingesetzten Schnitt, nichts Symbolhaftes. Es passiert, was passiert. Klar und direkt. Das ist das, was wir im Schnitt entwickelt haben. Diese Haltung war recht schnell klar, als wir zusammen gesehen haben. Dann haben wir überlegt, wie wir diese Aggression, diese Härte dimensionieren. Ich hatte zum Beispiel starke Bedenken, daß man diese Hauptfigur nicht besonders mag: den Chiko. Und so haben wir uns im Schnitt sehr intensiv damit beschäftigt, wie bereit man ist, mit dieser Figur 90 Minuten des Films durchzugehen. Eigentlich war es mein Hauptanliegen – von Anfang bis Ende. Wir erleben den Film aus einer Perspektive, und das macht ihn ja so außergewöhnlich, die uns eigentlich



Foto: ABP Roman Babirad

fremd ist. Es ist ein Milieu, das man normalerweise nicht kennt.

**Neben dem inhaltlichen Material, macht es für Sie einen Unterschied, auf welcher technischen Grundlage Sie den Film schneiden?**

Mitunter prallen da sehr unterschiedliche Positionen aufeinander, ich denke da nur an den Glaubenskrieg, ob man auf Film schneidet oder auf einem digitalen Schnittsystem. Heute ist das Geschichte, weil praktisch keine Filme mehr am *Steenbeck*, also am Filmschneidetisch, montiert werden. Aktuell stellt sich die Frage, ob die Arbeit an unterschiedlichen digitalen Schnittplätzen, also *Avid*, *Final Cut*, *Premiere*, unterschiedliche Filme hervorbringen. Im Prinzip geht es ja darum, ob mit unterschiedlichem Werkzeug es auch unterschiedliche Filme werden. Und ich persönlich glaube daran: daß mit unterschiedlichem Werkzeug auch unterschiedliche Filme entstehen. Wenn ich auf einem *Avid* schneide, bekomme ich einen anderen Film als am Filmschneidetisch. Das liegt an dem anderen Zugriff auf das Material.

Bestimmte Werkzeuge bringen auch bestimmte Ideen hervor, denn durch die Zugänglichkeit des Materials gestaltet sich der kreative Prozess anders. Zum Beispiel habe ich die Möglichkeit, beliebig viele Tonspuren während des Schnitts zur Verfügung zu haben. Am Schneidetisch gab es nur zwei Tonspuren. Es ergibt sich eine viel komplexere Komposition zwischen Ton und Bild. Früher mußten alle Zwischenschritte,

die mehr Töne beinhalteten, abgemischt werden, jede Veränderung mußte im Tonstudio stattfinden. Das ist die alte Schule am Filmschneidetisch – obwohl man auch hier vieles machen konnte. Man hat immer lange und gründlich überlegt, was man eigentlich will und sich dann entschieden. Der Schnitt findet hier ja noch physikalisch statt, im digitalen System ist er virtuell. Da wird nichts verändert. Insofern kannst Du einen Schnitt im selben Take zweihundertmal machen – immer, immer, immer wieder verändern, verändern, verändern. Im Film konntest du das letztlich nicht ernsthaft wollen.

**Die technischen Formate ändern sich, doch eines bleibt unverändert – jeder Filmeditor braucht Erzählkompetenz. Sie selbst haben eine Weiterbildung an einer Drehbuchschule absolviert...**

Es ist schwer zu lernen, wie man einen guten Film schneidet. Eigenartigerweise gibt es selbst nach über hundert Jahren Filmgeschichte kein allgemeinverbindliches Curriculum, nach dem unterrichtet wird. Dramaturgie im Spielfilm ist aber eine Sache, die man lernen kann und lernen sollte – warum etwas im Film nicht funktioniert, und wie es funktionieren könnte. Die Kenntnis der Filmsprache kann da nur hilfreich sein.

Interview: Karolina Wrobel

Das komplette Interview mit finden Sie im Magazin cinearte XL, das Ende Juni erscheint.

Dank für die Mühe: Für seine Arbeit an *Chiko* erhielt Thümler in diesem Jahr den »Deutschen Filmpreis«.