

Kategorie: Schnitt

Interview mit Mathilde Bonnefoy

Wie entsteht die Idee, die Sie beim Schnitt eines Films leitet?

Bonnefoy: Bei LOLA RENNT habe ich das Drehbuch nicht im Voraus gelesen. Ich habe den Film im Schneiderraum entdeckt – mit Tom [Tykwer] zusammen. Wir haben etwas gemacht, was - wie ich mittlerweile erfahren habe – ein großer Luxus ist, den man selten hat: Wir haben das ganze Material in der Reihenfolge der Geschichte – Take für Take, Wiederholung für Wiederholung – von vorn bis hinten gesichtet. So habe ich die Vision des Filmes entwickeln können. Das heißt, im Grunde haben wir den Film gesehen, ein erstes Mal, in der Super-Super-Langfassung – eine, die mehrere Wochen gedauert hat. Und dadurch haben wir ein Gefühl davon bekommen - vor allem ich, die das Drehbuch nicht kannte - was es sein könnte – und das hat uns bis zum Schluss geleitet.

Was war das für ein Gefühl? Kann man das beschreiben?

Bonnefoy: Wir haben auch noch etwas gemacht, was sehr hilfreich wurde: Wir mussten uns in der Zeit, in der wir das Material gesichtet haben, kleine Ausschnitte vormerken – für einen Teaser, den wir schneiden sollten. Das mussten wir selbst vor dem Schnitt des Films machen, damit der Film irgendwie eine Chance hatte, verkauft zu werden. Deshalb haben wir beim Gucken die ganze Zeit diese kleinen Ausschnitte zur Seite gelegt und den Teaser zuallererst geschnitten. Und – wahrscheinlich instinktiv – haben wir sehr ästhetische Momente genommen, nicht so sehr handlungsbezogene, sondern Momente wie Kamerabewegungen oder Kopfdrehen, oder Momente, die fast eine abstrakte ästhetische Qualität haben. Das haben wir alles zusammengeschnitten und einen ganz kurzen Teaser gemacht, der voller Energie und Dringlichkeit war, mit sehr schnellen Schnitten versehen. Selbst die Namen der Darsteller blitzten über die Köpfe: man sah drei Frames lang den Kopf, dann drei Frames lang den Namen etc.

Die Energie dieses Teasers wurde unsere Inspiration für den Schnitt des Filmes, weil wir verstanden haben, als er fertig war, dass er im Grunde genau die Essenz des Filmes zum Ausdruck gebracht hatte: dass der Film nicht so sehr – wie die meisten Filme – ein psychologischer Film ist, oder ein handlungsgetriebener Film, bei dem es einen Anfang, eine Mitte und ein Ende gibt, sondern dass die Handlung in dem Fall eigentlich fast eine Nebensache ist, und dass das worum es wirklich geht, ein Gefühl ist. Und dieses Gefühl ist das der Dringlichkeit der Liebe. Diese Dringlichkeit mussten wir also, als Hauptdarsteller sozusagen, in den Vordergrund bringen. Das haben wir natürlich mit Tempo getan und im Schnitt extrem auf das Gaspedal gedrückt. Mit Hilfe dieses Teasers, der die ganze Zeit in unseren Köpfen blieb, den wir immer wieder angeguckt haben, hat sich unsere Matrix für den Film entwickelt. Dadurch haben wir die Seele des Films gefunden.

Gab es da schon die Musik, die später für den Teaser verwendet wurde?

Bonnefoy: Wir haben die ganze Zeit bei LOLA RENNT mit Musik gearbeitet, die provisorisch war. Die Filmmusik kam später von Tom und Johnny Klimek und Reinhold Heil – die drei zusammen machen immer die Musik für Tykwers Filme. Sie haben sich im Grunde von dieser provisorischen Musik inspirieren lassen und vor allem den Beat behalten – denn wir hatten extrem auf Musik geschnitten.

Aber es war klar, dass der Grundton des Films ein ständig pulsierender Beat sein würde?

Bonnefoy: Bei LOLA RENNT haben wir sehr viel mit Hilfe von Musik geschnitten – das mache ich allerdings mit anderen Filmen auch. Man darf sich das nicht so vorstellen, dass man die Szene zusammensetzt und die Musik ist schon da, sondern wir haben erst einmal versucht, jede Szene für sich zu schneiden und dann Musik daruntergelegt, von der wir dachten, dass sie die Stimmung des Filmes, die Stimmung der Szene besonders gut zum Ausdruck bringen würde. Und das ist etwas, wie auch alles andere, was man versucht, probiert – vielleicht passt es nicht, man macht mehrere Versuche, und plötzlich gibt es eine Musik, und man merkt: Das ist sie. Und wenn sie an der Schnittsequenz angelegt ist, und man sieht, dass sie sich mit dem Film-Material zu etwas Neuem verbindet, dann schneide ich die Szene ganz stark auf diese Musik. Man merkt, dass sie schon ein Teil der Szene geworden ist ... Das ist fast wie ein Musikclip. Es ist schon mal passiert, dass am Ende die Musik weg war und dann bleibt diese Szene mit der nicht mehr vorhandenen Musik – und man merkt, dass der Rhythmus der Szene trotzdem von der Musik geprägt wurde.

Wenn man so sehr auf Rhythmus schneiden kann, ist das hilfreich oder ist das besonders schwierig für den Filmeditor?

Bonnefoy: Es ist weder hilfreich noch schwierig. Weil alles, was man hat – der Ton, die Bilder, die Performances, aber auch die Schönheit der Bilder an sich –, Elemente sind, die man verwaltet. Es sind Elemente, die einem zur Verfügung stehen, um die Vision, die man hat, zu realisieren.

Wenn man diese Geschwindigkeit in den Schnitten haben will, wird das dann zehnmal so viel Arbeit wie in einem Film, in dem man längere Dialoge stehen lassen kann?

Bonnefoy: Ich glaube, die meiste Zeit verbringt man im Schneiderraum, wenn es extrem viel Material gibt. Weil man das ganze Material erst mal sehen und für die Szene in Erwägung ziehen muss. Bei LOLA RENNT gab es relativ wenig Material. Und interessanterweise war das der Film, von allen Spielfilmen, die ich seither geschnitten habe, bei dem wir am wenigsten Zeit im Schneiderraum verbracht haben. Die vielen Schnitte sind kein Grund dafür, viel Zeit im Schneiderraum zu verbringen.

Das sieht aber nicht so aus, als wäre es wenig Material gewesen. Es gibt verschiedenste Perspektiven – so als wäre da zum Beispiel ständig ein Hubschrauber mitgeflogen, für die Vogelperspektive.

Bonnefoy: Es stimmt, dass im Material von diesem Film viele Perspektiven angeboten werden. Wenn ich sage, ein Film hat viel Material zu bieten und dann dauert es länger im Schneiderraum, dann meine ich die Anzahl der Takes, das heißt die Anzahl der Wiederholungen derselben Momente in einer Szene. Und bei LOLA RENNT gab es relativ wenig. Der Film besteht ja aus drei Geschichten, die sehr ähnlich sind, mit nur kleinen Unterschieden. Dann haben sie natürlich all diese Momente, die am selben Ort stattfinden, mit den Varianten hintereinander gedreht, und das war scheinbar viel Wiederholung. Nur: Eigentlich waren diese Wiederholungen immer ein bisschen anders, die waren für einen anderen Moment des Filmes. Nein, es war relativ wenig Material.

Manche Regisseure schneiden den Film mehr oder weniger im Kopf, andere lassen immer möglichst viele Kameras laufen, damit sie hinterher die Wahl haben. Wie war das bei LOLA RENNT?

Bonnefoy: Bei LOLA RENNT haben Tom und ich die ganze Zeit im Schneiderraum zusammengesessen. Wir haben diesen großen Luxus genossen, den Film von Anfang bis Ende in Form von den gedrehten Takes zu sichten, ohne den ersten Schnitt überhaupt zu machen. Das heißt, wir haben wochenlang erst einmal nur geguckt und geredet. Und im Grunde haben wir weiterhin sehr, sehr viel geredet und ein bisschen geschnitten. Das ist typisch für unsere Arbeitsweise. Wenn man mit mehr als einer Person im Schneiderraum sitzt, ist Reden eigentlich das meiste, was man macht, weil man sich die ganze Zeit mit den Möglichkeiten, die man hat, auseinandersetzt. Die Idee, dass man im Voraus den Film im Kopf haben kann, stimmt nur bedingt. Man kann sich natürlich vorstellen, wie Einstellungen zusammenpassen werden, was ja sehr hilfreich ist, um den Film zu drehen. Aber ab dem Moment, wo man im Schneiderraum sitzt und das Material anschaut, fängt man von Null an. Man kann niemals voraussagen, wie ein Schauspieler spielen wird, was diese ganzen Nuancen und diese Komplexität der menschlichen Präsenz – die noch nicht da war beim Schreiben, die plötzlich beim Drehen entstanden ist –, für Konsequenzen haben wird in den ganzen Assoziationen beim Zuschauer. Das heißt, mit den ganzen Einstellungen, die gedreht wurden, entstehen unendliche Möglichkeiten. Diese zu kombinieren ist das, was man im Schnitt macht. Das heißt, man trifft ständig Entscheidungen zum Verlauf der Geschichte, auch wenn die Geschichte schon geplant ist.

Gibt es Momente der großen Inspiration im Schneiderraum, in denen man sagt: Lass uns hier einfach eine Minute in die Zukunft springen und dann wieder zurück, in denen man etwas aufbricht, was man standardmäßig nicht machen würde?

Bonnefoy: Es gibt eine Szene in LOLA RENNT, in der wir extrem viel experimentiert haben. Und das ist auch typisch für die ganze Schnittzeit bei dem Film. Aber bei der Szene war das ganz besonders der Fall, weil sie auf deutlich konventionellere Art und Weise gedreht war. Das heißt, es gab Schuss–Gegenschuss, etc.. Es handelt sich um die Szene, wo Manni den Supermarkt überfällt. Wir haben den Film chronologisch geschnitten. Das heißt, wir haben uns eine Szene nach der Anderen in der Reihenfolge der Geschichte vorgearbeitet, kamen dann bei dieser Szene an und waren uns mittlerweile bewusst, dass wir im Grunde an einem ästhetischen Objekt arbeiten – mehr als an einem psychologischen Film. Und dass der Film eine starke Abstraktion in sich trägt, dass da sehr wie im Videoclip geschnitten ist und dass auch Tempo sehr wichtig ist. Als wir bei dieser Szene ankamen, dachten wir, wir müssen so weitermachen. Aber was können wir tun? Diese Szene ist eigentlich anders! Wir haben also das gesamte Material noch einmal angeschaut und diesmal nur Momente genommen: Ausschnitte, die uns als Solche gefielen. Manchmal, weil der Moment einfach stark war oder weil er gut ausgesehen hat, kurz, lang, was auch immer – wir haben erstmal nur Momente gesammelt. Manchmal zwei-, dreimal dasselbe aus verschiedenen Takes, Wiederholungen. Und dann haben wir all das hintereinander geschnitten, ohne darüber nachzudenken wie – einfach nur hintereinander, ohne hinzugucken. Wir haben ja mit dem Computer geschnitten, so konnten wir uns die visuelle Darstellung davon anzeigen lassen - jedes kleine Segment hintereinander. Wir haben dann diese vielen Segmente genommen und wild durcheinander gewürfelt, ohne wissen zu wollen, was dabei rauskommen würde, und eine Musik, die passen könnte, darunter gelegt. Dann haben wir uns das erst angeguckt. Und natürlich war der Großteil dieser Sequenz völlig misslungen und nicht interessant, aber tatsächlich gab es darunter auch große Überraschungen, die uns sehr inspiriert haben. Wir haben uns also an all diesen überraschenden Momenten orientiert, den Rest gelöscht und in diesem Sinne weitergemacht. Deswegen sieht man in dieser Szene zum Beispiel Momente, in denen Manni mit der Knarre dasteht und sagt: "Alle Hände hoch". Das sagt er zweimal oder vielleicht dreimal, ich weiß nicht mehr, das ist aber nicht derselbe Take, das heißt, die Kamera ist ein kleines

bisschen daneben, der Satz ist doppelt und das Licht, die Lichtverhältnisse sind ein bisschen anders. Es gibt diese Wiederholungen, diese Brüche, denn wir hatten das Gefühl, dass im Schnitt etwas passieren muss, was die Emotionalität des Filmes und der Szene erschafft.

Diese Irritation ist sehr subtil. Man muss schon sehr genau schauen, um etwas Ungewöhnliches zu bemerken. Haben Sie gedacht, dass das mehr im Unterbewussten wirken soll, ohne dass man es offensichtlich sieht?

Bonnefoy: Wir hatten nicht die Absicht, dass man das entweder sieht oder nicht sieht. Wir wollten mit dieser zufälligen Herangehensweise an den Schnitt kein konzeptionelles Statement machen. Wir wollten nicht dem Publikum sagen: Wir machen hier mit dem Schnitt etwas, was Ihr als solches merken sollt. Wir wollten aber mit diesen Schnitten – und das ist das, was man immer machen sollte, finde ich – die Emotion der Szene einfach so stark wie möglich zum Vorschein bringen, und dies im Grunde mit dem Ansatz, dass es egal ist, ob die Schnitte sichtbar sind oder nicht. Was bei anderen Filmen vielleicht nicht der Fall ist. Zum Beispiel wenn ein ganzer Film sehr konventionell geschnitten ist, was überhaupt keine Wertung sein soll, ganz im Gegenteil, aber wenn man gewohnt ist, Schuss-Gegenschuss zu sehen, alles so geschnitten, dass es nahtlos wirkt. Wenn so ein Film dann plötzlich solche Schnitte hat, dann merkt man sie ganz stark, und dann fragt man sich: Warum? Und das hat eine Präsenz an sich. Aber in dem Fall von LOLA RENNT nimmt sich der Film stilistisch schon alle Freiheiten, und deswegen haben wir einfach so weitergemacht.

Können Sie uns etwas zu der Szene mit dem Krankenwagen erzählen, in der aus drei Perspektiven zu sehen ist, wie die Scheibe zerbricht?

Bonnefoy: Ich fand diesen Moment einfach schwer. Ich könnte das nicht verallgemeinern, aber solche Momente müssen einfach nur funktionieren. Punkt. Da gibt es nichts anderes als das. Man muss sowohl verstehen, was passiert, die Emotionen weiterhin aufrechterhalten, die im Film dann schon wie ein Seil gespannt sind, aber auch ganz simpel die Räumlichkeit verstehen. Das muss einfach klappen, und das fand ich sehr schwer. Wir haben viel gebastelt, wir wussten gar nicht, wie wir das machen. Wir haben uns schon gedacht, dass es da im Endeffekt eine Lösung geben würde, aber da ich beim Schnitt Autodidakt bin, und das auch mein erster Film war, den ich geschnitten habe, dachte ich immer, andere wüssten viel besser, wie man so etwas schneidet, und sie wüssten, dass man „natürlich“ mit der Totalen oder Nahen, beispielsweise, anfängt. Und klar – da mussten wir, wie bei allem anderen probieren, bis es gut wurde.

Das ist ein typisches Beispiel, wie Zeit gedehnt wird. Der Bruch der Scheibe passiert ja nicht in derselben Sekunde, sondern eigentlich dreimal hintereinander. War das am Ende sogar eine ganz bewusste Entscheidung?

Bonnefoy: Das ist eine interessante Frage, zu überlegen, ob die Wiederholungen des Bruchs so sehr Absicht sind. Im Endeffekt glaube ich, dass es kein Konzept dahinter gab, außer der Tatsache, dass man sich alles leisten kann in diesem Film – dass man einfach komplett enthemmt an den Schnitt herangehen konnte. Aber es gibt eine, vielleicht etwas banale Art bei Actionfilmen, wenn z.B. große Explosionen stattfinden: Es gibt da subtile Wiederholungen, nur um den Spaß des Momentes andauern zu lassen. Die sollten aber eher unmerklich sein. Aber in unserem Fall sind sie nicht so ganz unmerklich. Auch im gesamten Film gibt es viele Wiederholungen. Zum Beispiel, als Manni feststellt, dass er die Tasche in der U-Bahn liegengelassen hat, sagt er: „Die Tasche“. Lola am Telefon sagt: „Die Tasche.“ Und alle sagen: „die Tasche, die Tasche...“. Es war keine Absicht beim Drehen, es war kein Bestandteil des Drehbuches, das haben wir im Schnitt gemacht – aber nur, weil wir das Gefühl hatten, das bringt die Emotionalität der Szene am stärksten in den Vordergrund. Wiederholungen haben wir ganz viele gemacht, die Geschichten wiederholen sich, die Zeit wird gedehnt und gerafft.

Das ist sowohl ein Konzept von Tom – natürlich, weil der Film vom Schicksal handelt und von der Möglichkeit, dass die Zeit wieder zurückgedreht wird, dass Sachen anders laufen etc., aber natürlich ist es auch intuitiv im Schneiderraum entstanden.

Als Manni und Lola in einer Szene in Zeitlupe aufeinander zulaufen, hätte es normalerweise eine Diskrepanz von Bild und Ton gegeben – wie wurde das gelöst?

Bonnefoy: In den Momenten, in denen Lola und Manni aufeinander zukommen und wir das mit Splitscreens zeigen, sind beide in Zeitlupe. Sie laufen in dieser in die Abstraktion gezogene Bewegung aufeinander zu, aber man hört Lola „Manniiii!“ schreien. Wenn man ihre Stimme auch in Zeitlupe genommen hätte, hätte das natürlich schrecklich geklungen, ganz langsam und tief. Das ist im fertigen Film aber nicht der Fall. Wir haben ihre Stimme in normaler Geschwindigkeit auf die Zeitlupe gelegt, und ich erinnere mich, wie wir daran gebastelt haben, viele „iii“s in die Tonspur einzufügen, damit ihre Stimme länger steht.

Die Uhr wiederum ist ein bisschen beschleunigt. Auch da gab es kein Konzept, das war einfach nur, weil es schöner aussieht und sie im richtigen Moment klickt.

Es gibt auch viele Zeitlupen. Gab es irgendeine geheime Regel: Wann wollen wir eine Zeitlupe haben, wann nicht? Oder wurde das einfach eingesetzt, wenn es gut aussah?

Bonnefoy: Einige der Zeitlupen im Film sind schon beim Dreh mit veränderter Geschwindigkeit aufgenommen worden. Das heißt, dass sie so geplant waren, und die meisten betreffen das Rennen. Wir haben aber auch einige Geschwindigkeitsveränderungen, eigentlich ganz viele, im Schneiderraum gemacht. Wir haben uns bewusst nie gefragt, ob das einen speziellen Sinn haben soll, außer dem übergeordneten Sinn – also dem Gefühl, dass der Film so richtig ist. In anderen Worten: Es ist nicht beliebig, sondern das stammt aus einem Gefühl. Wenn man den Schnitt anguckt – die Version, die wir zu dem Zeitpunkt hatten – und denkt: Das ist gut, aber da fehlt was, dann sagt man vielleicht: Okay, jetzt muss es in die Zeitlupe gehen. Aber das ist ein Gefühl, es hat seine Begründung in der menschlichen Erfahrung. Dafür hatten wir kein Konzept. Es gibt aber andere Stellen im Film, die sehr stark konzeptuell gedreht sind, wie zum Beispiel wenn Material auf Film oder auf Video gedreht wurde – solche Sachen, aber nicht die Zeitlupen.

Und die Splitscreens? War das auch eine spontane Idee – Lola und Manni zusammen zu sehen, obwohl sie sich erst aufeinanderzubewegen?

Bonnefoy: Die Splitscreens waren so geplant, und beim Drehen haben Tom und Frank Griebe, der Kameramann, das schon in den Schneiderraum geschickt und gebeten, ob man das schon mal ausprobieren kann – um zu sehen, ob es klappt. Die Splitscreens waren also geplant und im Grunde zeigen sie jedes Mal im Film einen Moment, in denen die Welten von Manni und Lola aufeinandertreffen und die beiden inneren Erfahrungen zusammenkommen. Manni in seinem Drama und Lola in ihrer Dringlichkeit. Beide sind extrem stark in ihrer inneren Welt verloren und damit beschäftigt, aber sie kommen aufeinander zu. Und wenn diese zwei Pfeile aufeinander fliegen, dann schieben sich sozusagen auch die Bilder zusammen. Und die Uhr, die ständig tickt, ist auch noch dabei.

Es gibt auch immer wieder Momente im Film, in denen die Kamera von ganz hoch oben schaut, als würde ein Gott das Schicksal dieser beiden Figuren betrachten. Welche Emotion war dabei wichtig zu zeigen?

Bonnefoy: Die Perspektive von Gott – also Gott in Führungsstrichen, sozusagen eine Draufsicht – ist in den Einstellungen von ganz oben tatsächlich zu spüren, wenn man plötzlich Lola sieht wie ein

kleiner Punkt von links nach rechts durch das Bild rennen. Aber nicht nur – und das ist ganz bestimmt eine Absicht von Tom. Die Situation, die der Film zeigt, ist eigentlich eine extrem simple Situation: Eine Frau rennt von A nach B mit den besten Gründen der Welt. Sie muss das Maximale erreichen, nämlich den Mann retten, den sie liebt. Das ist eigentlich die einfachste, nacktste Situation, die man haben kann. Und die Tatsache, dass sich das auch noch dreimal wiederholt, zieht das noch mehr in die Abstraktion. Ich glaube, es besteht da auch ein Bedürfnis oder die Absicht, den Zuschauer immer wieder an den Kontext zu erinnern. Es ist nicht nur die extreme Innerlichkeit – nämlich das Gefühl von Liebe – sondern auch eine objektive Situation, die man plötzlich von ganz weit außen betrachten kann und die, so gezeigt, etwas von dem allgemeinen menschlichen Drama aufweist, beziehungsweise die ganzen Fragen der Existenz aufwirft. Der Film fängt auch damit an, dass es eine Stimme gibt, die einen gleich daran erinnert, dass der Mensch eine Kreatur ist, die ganz schön rätselhaft ist und die im Grunde auf dem Planeten nur herumirrt. Und mit dieser Stimme, die wie aus dem All ertönt, hat man wirklich die maximale Draufsicht – man könnte sich fast den Planeten vorstellen und die Menschen als nicht mehr sichtbar. Das ist, glaube ich, derselbe Ansatz.

Wann braucht man diese Perspektive?

Bonnefoy: Ich erinnere mich an keinen konkreten Moment, in dem wir gedacht hatten: Diesmal müssen wir die Perspektive von ganz oben zeigen. Aber solche Momente gibt es ständig im Schnitt, das heißt: Man schneidet, setzt was zusammen, guckt es an, spürt, wohin es einen zieht und ob man es gut findet. Wenn man es gut findet, will man das nur unterstützen und man lässt zu, was auch immer für Gedanken in dem Moment stattfinden, wie zum Beispiel: Okay, diese ganzen Schnitte sind so eng und stark ineinander verwoben, aber jetzt müsste man tatsächlich irgendwie von oben eine Perspektive haben. Solche Momente gibt es ständig.

LOLA RENNT war Ihr allererster Film. Wie kam es dazu, dass Ihnen diese Aufgabe anvertraut wurde?

Bonnefoy: Zu der Zeit, als ich Tom Tykwer kennengelernt habe, arbeitete ich in einer Firma, die Schnittcomputer vermietet hat – ich wollte Schnitt lernen und habe da als Praktikantin angefangen. Und dann habe ich mich immer mehr um die Projekte gekümmert. Die Firma X Filme, bei der Tom einer der Partner ist, hatte gerade einen Film von Wolfgang Becker produziert: DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE. Und sie kamen zu uns, Tom war dabei, um den Trailer dafür zu schneiden. So haben wir uns kennengelernt, einfach in den Korridoren dieser Firma, und haben uns gut unterhalten. Tom, der sich gerade um die Betreuung dieses Trailerschnitts kümmerte, fragte mich, ob ich Lust hätte, das mit ihm zu machen. Das wurde zu einem kleinen Test miteinander, der sehr schön lief. Und dann hat er mir gesagt, dass sein nächster Film ansteht und wenn er dann geschnitten werden sollte, würde er mich anrufen. Das war ein großes Glück und der Beginn einer langen Freundschaft.

Hat er Ihnen eigentlich mal erzählt, warum er Sie zu dem Trailer geholt hat?

Bonnefoy: Ich weiß nicht. Es ist schwer zu analysieren, wie man auf jemanden zugeht. Aber das ist eine der ganz großen Qualitäten von Tom und im Grunde eine der großen Qualitäten von Menschen, die ein eigenes Urteil haben. Davon gibt es im Endeffekt nicht so viele, weil die meisten ihr eigenes Urteil unterdrücken oder nicht sehen wollen oder sich gar nicht damit auseinandersetzen. Wagnisse eingehen können mit dem Gefühl, das könnte was bringen, ein Risiko auf sich zu nehmen. Man könnte ja einen Fehler machen und das bereuen. Die Auswahl von Mitarbeitern gehört auch dazu – zum Glück, weil es sonst keine Möglichkeit für neue Leute gäbe, einen Platz in der Gesellschaft zu finden.

In dieser Schnitffirma – konnten Sie da ab und zu Schnitt ausprobieren? Hatten Sie da schon für sich selbst Schnittexperimente gemacht?

Bonnefoy: Ich habe mich tatsächlich immer mehr mit den Schnittprojekten beschäftigt. Ich musste viel Druck machen, damit ich mich aus dem technischen Alltag lösen und Projekte betreuen durfte. Ich habe den damaligen Chef zum Beispiel gebeten, mich als Assistentin für einen Filmschnitt auszuwählen, wo er als Filmeditor gearbeitet hat. So habe ich viel gelernt.

Also waren Sie bereit, als Tom Tykwer gefragt hat?

Bonnefoy: Ja – obwohl man nie weiß, ob man bereit ist ...

Eine Frage noch zur Geschwindigkeit des Schnitts: Wie schnell können die Zuschauer Bilder überhaupt erfassen, verändert sich das auch mit den Sehgewohnheiten?

Bonnefoy: Ich würde sagen, da hat sich ganz sicherlich etwas geändert in der Wahrnehmung der Menschen von kurzen Schnitten. Aber schon im Jahr 1927 mit BERLIN: DIE SYMPHONIE DER GROSSSTADT zum Beispiel gab es sehr, sehr schnelle, sehr experimentelle Schnitte, die einen möglicherweise total überfordert haben, oder auch nicht. Ich würde sagen, das Gehirn des Menschen war schon immer bereit – kulturell ist man möglicherweise ein bisschen langsamer, das zu akzeptieren. Bei LOLA RENNT habe ich gesehen: Es war vor allem schwierig für manchen Menschen, das als etwas Seriöses zu akzeptieren. Die verbalisierten Wahrnehmungen sind da konservativer als das Potenzial des menschlichen Gehirns.

Speziell zu den "Polaroid-Lebensläufen" im Film: Gab es da auch Überlegungen, wie schnell können wir die zeigen? Sie sind ja sehr lustig, aber so schnell geschnitten, dass man viele Details auch verpasst.

Bonnefoy: Bei diesen Polaroid-Sequenzen, die wir beim Schneiden "Flashforwards" genannt haben, haben wir extrem viel ausprobiert – wie lang sie sein sollen, diese einzelnen Momente. Wir haben sie am Anfang viel länger gehabt, dann dachten wir: Ist das träge, das geht nicht, das ist viel zu lahm! Dann haben wir sie viel, viel kürzer gehabt, das war fast eine Art Kaleidoskop von Bildern. Und wir haben bis zum Schluss, eigentlich die ganze Zeit, experimentiert. Ich glaube, jetzt stehen sie sechs Frames lang. Sechs Frames ist eine Viertelsekunde, das sind Änderungen, Kleinigkeiten, die kaum registrierbar sind. Aber wir wollten, dass es gerade so wahrnehmbar ist, dass man das Gefühl hat, dass es zu schnell geht. Wir hatten bei den ersten Versionen des Films gemerkt, dass man die "Flashforwards" als Flashbacks [als Rückblende auf etwas Vergangenes, Anm. der Red.] missverstehen könnte. Weil man als Zuschauer gewohnt ist, solche überraschenden Folgen von Bildern möglicherweise eher als Flashback, zu sehen. Wir haben beim Schnitt plötzlich gedacht: Okay, dann machen wir vor dem Beginn aller dieser Sequenzen eine Tafel mit den Worten "Und dann...". Damit man spürt: Okay, so geht es weiter. Wir haben extrem viel daran gebastelt.

Gibt es einen Moment in LOLA RENNT, auf den Sie heute im Rückblick besonders stolz sind?

Bonnefoy: Ich bin eigentlich eher stolz auf den ganzen Film als auf einen speziellen Moment. Aber ich muss sagen, am meisten war ich stolz, als ich die fertige Mischung des Filmes gesehen habe. Auch wenn der Film so wirkt, als wäre er nur Schnitt – es ist die Zusammenarbeit eines gesamten Teams. Die Schnitte, die wir gemacht hatten, waren schon so, dass sie mich sehr begeistert haben. Es war eine sehr euphorische Zeit, dieser Schnitt. Ich habe aber dann später den Film mit dem Ton gesehen, der perfekt war, und mit der Mischung von Matthias Lempert, die wirklich wunderschön ist und plötzlich waren diese ganzen Schnitte unterstützt von kaum registrierbaren Geräuschen, die sie noch

glamouröser gemacht haben. Da war ich natürlich sehr stolz – aber es war eigentlich dank der unterstützenden Mischung so toll.

Was zeichnet eine gute Filmeditorin, einen guten Filmeditor aus?

Bonnefoy: Schwierig. Ich würde sagen, dass bei allen künstlerischen Aktivitäten dieselben Qualitäten gefordert sind. Es gibt nichts, was man als Filmeditor mehr oder weniger braucht als ein anderer Künstler. Gut, eine Begabung für dies und das vielleicht. Aber das Wichtigste ist, dass man in der Lage ist oder immer mehr dahin kommt, auf die Gefühle zu hören, die man empfindet beim Bewerten von dem was man macht, was auch immer das ist. Das heißt, dass man in Verbindung mit den Wahrnehmungen steht, die man hat. Auch wenn diese einem sehr klein erscheinen oder sehr subtil, kaum zu greifen. Man muss im Grunde diese Beziehung zu sich selbst entwickeln können – oder schon haben und pflegen. Dass maninhört und dass man Konsequenzen daraus zieht – das ist das Wichtigste.

Eine Schnittleistung in einem deutschen oder internationalen Film, die Sie bewundert haben?

Bonnefoy: Ich bin der Meinung, wenn man das Gefühl hat, ein Film ist sehr, sehr gut – dann ist er gut geschnitten. Sehr oft schaue ich mir Filme an und denke nicht an den Schnitt – ich gucke mir einfach den Film an. Wenn der Film wirklich richtig gut ist – dann weil der Schnitt auch richtig gut ist. Andersrum gilt das nicht ganz so. Ich liebe die Filme von Werner Herzog. Und eines Tages habe ich mich gefragt: Wer hat sie denn geschnitten? Es war Beata Mainka-Jellinghaus und ich verehere sie dafür. Als wir LOLA RENNT geschnitten haben, haben wir uns einen Film sehr vor Augen geführt, der zu der Zeit gerade rausgekommen war, nämlich NATURAL BORN KILLERS. Das ist nicht mein Lieblingsfilm, bei Weitem nicht, aber tatsächlich ist da der Schnitt sehr avantgardistisch – auf eine Art, die uns sehr in dem bestärkt hat, was wir zu dem Zeitpunkt auch gemacht haben.

Ein Satz, was Kino für Sie bedeutet?

Bonnefoy: Oh Gott ... Kino ist eine Kunstform wie alle anderen, die zurzeit vielleicht mehr Präsenz in unserer Gesellschaft hat als viele andere – und die einem hoffentlich hilft in der Auseinandersetzung mit der Existenz.

Und zuletzt, welche Berufe könnten Sie sich beim Film noch vorstellen?

Bonnefoy: Im Schneiderraum schreibt man die letzte Fassung des Filmes. Insofern hat man sehr viel zu tun mit dem Beruf des Drehbuchautors, wie auch mit dem des Regisseurs, weil man nicht nur schreibt, sondern an allen endgültigen Entscheidungen, die den Film betreffen, beteiligt ist. Man hat mit diesen beiden Berufen eigentlich eine starke Verbindung, und ja, wenn ich keinen Schnitt machen würde, würde ich bestimmt Regie machen wollen.