

Simon ESSL

DER KÜNSTLERISCHE PROZESS IM FILMSCHNITT ZU ZWEIT

Die emotionale Arbeit als Editor*in

KÜNSTLERISCHE MASTERARBEIT

Schriftlicher Teil

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (MA)

Studium: Masterstudium Schnitt

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Betreuer Textteil (Filmakademie Wien – Institut für Film und Fernsehen):

Michael Hudecek

Betreuer künstlerischer Teil (Filmakademie Wien – Institut für Film und Fernsehen):

Bernhard Schmid

Wien 2025

Abstract

In der folgenden Arbeit geht es um die Zusammenarbeit zwischen Editor*in und Regisseur*in beim gemeinsamen Filmschnitt. Anhand dreier Kurzdokumentarfilme werden Konzepte und Gedanken formuliert, die während der gemeinsamen Arbeit im Schneiderraum hilfreich sein können, um den künstlerischen Prozess positiv und liebevoll zu gestalten. Vom ersten Sichten des Materials, über die Rohschnittphase bis zum fertigen Film wird die Rolle der Editor*in als ersten Fan des Films formuliert, der/die auf die Schönheit des gedrehten Materials hinweist.

This thesis explores the collaboration between editor and director during the film editing process. Through three short documentary films, it formulates concepts and reflections that may prove helpful in shaping the creative process in a positive and compassionate way. From the first encounter with the footage to the rough cut and on to the finished film, the editor's role emerges as that of the first fan of the film, who points out the beauty that lies within the footage.

Danksagung

Für die immerwährende Unterstützung meinen Eltern Eva Wirlitsch-Essl und Karlheinz Essl, meinem Bruder Marian Essl, meinen Großeltern Agnes und Karlheinz Essl, meinen Freund*innen Lukas Kupelwieser, Philipp Hawle, Theresa Loibl, Luise Etzel und Sebastian Kubelka, meinen Kolleg*innen Shirin Hooshmandi und Maximilian Smoliner, meinen Lehrenden Michael Hudecek, Bernhard Schmid und Niels Pagh Andersen

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	3
1. Der positive Kontakt mit dem Material	7
2. Der erste Eindruck	7
3. Der Einstieg	8
4. Der erste Rohschnitt	9
5. Ja! Und.....	10
6. Loosely attached	11
7. Das Tal der Tränen.....	12
8. Die Ideen langsam kommen lassen	13
9. Der/die Dritte sein	14
10. Die Wellness-Oase.....	15
11. Das Rhythmus-Kapitel.....	16
12. Das Feedback der Anderen	18
13. Trust your past self	18
14. Der Computer	19
15. Der gemeinsame Flow	20
16. Die Eingebungen aus dem All	21
17. Die zweite Geige spielen	22
18. Der therapeutische Weg	23
19. Man gibt sich her	24
20. Die Anderen im Schneiderraum.....	25
21. Ohne Ideen arbeiten.....	26
22. Die Fertigstellung	27
23. Der Abschied	28
24. Quellenverzeichnis	32
25. Addendum.....	33

Einleitung

Als ich ungefähr zwanzig Jahre alt war, habe ich wie durch ein Wunder meine Liebe zum Filmschnitt entdeckt. Ich studierte damals auf der Publizistik an der Universität Wien und besuchte ein Bakkalaureats-Seminar. Der Professor dort, Dr. Manfred Bobrowsky, war ein ausgewiesener Video-Liebhaber und zeigte uns auch gerne zwischendrin private Video-Aufnahmen, die er mit seiner Motorrad-Helmkamera auf dem Weg zum Institut gemacht hatte. Er erzählte uns auch, dass er diese mit einem neuartigen Schnittprogramm zusammenmontiert hatte. Seine Begeisterung für dieses Programm war so groß, dass er uns Studierenden anbot, es uns nach dem Unterricht auf unsere USB-Sticks zu kopieren, falls wir Interesse hätten. Also ging ich nach dem Seminar hinauf in sein Büro und bat um das Programm. Ich war beeindruckt von seinem riesigen Computer-Monitor von Apple und wie er seinen gesamten Arbeitsplatz um diesem Monitor herum arrangiert hatte. Ein richtiger Schnittplatz, in seinem Gemeinschaftsbüro am Institut für Publizistik in der Schopenhauerstraße. Er steckte meinen USB-Stick ein und kopierte mir das Programm. Ich war der einzige Student der auf sein Angebot zurückgekommen war. Dr. Bobrowsky hatte wenig Zeit und schickte mich schnell wieder hinaus. Aber ich hatte mein erstes richtiges Schnittprogramm, Final Cut Pro X, Version 1.0.0.

Jahre später, an der Filmakademie Wien, freundete ich mich mit einem Regie-Studenten an und wir beschlossen gemeinsam an den Kurzfilmen des Bachelor-Studiums zu arbeiten. Der erste Kurzfilm lief noch gut ab, aber beim zweiten gemeinsamen Projekt kamen wir im Schnittraum öfter ins Stocken. Zwischen uns entwickelte sich eine wechselseitige Blockade, bei der es vordergründig ums Rechthaben ging. Der Schnittprozess kam naturgemäß ins Wanken. Wir schlossen den Film mit Ach und Krach ab, aber unsere Freundschaft war zu Ende. Ich zweifelte an meiner Fähigkeit, diesen Beruf überhaupt ausführen zu können. Als die Corona-Pandemie dann von uns allen die Isolation forderte zog ich mich noch weiter zurück und begann mein eigenes Material zu drehen. Ich wollte unbedingt weiterhin schneiden, konnte mir aber nicht vorstellen das jemals wieder

gemeinsam mit jemand anderem zu tun. Schnittanfragen lehnte ich kategorisch ab und schloss mich in meine eigene Echo-Kammer ein.

Mit dem Ende der Pandemie und dem Beginn des Ukraine-Kriegs hatte ich mich in eine ziemlich ernsthafte Isolation manövriert, aus der fast kein Ausweg mehr möglich schien. Doch dann kam ich Ende 2023 durch eine Empfehlung eines geschätzten Kollegen in Kontakt mit der Regisseurin und Produzentin Shirin Hooshmandi, die ein äußerst ungewöhnliches Filmprojekt wagen wollte. Ein Film über den Krieg in der Ukraine, erzählt anhand eines Modellbausatzes von einem russischen Kriegsschiff. Ein Film voller Archivmaterial, Animationen und Spielfilm-Sequenzen, komplex und kompliziert. Ich zögerte, stimmte dann aber doch einem Treffen mit Shirin zu. Sie erzählte mir mit leuchtenden Augen von ihren vielen Ideen für den Film und ich war überfordert. Aber etwas in mir sagte mir, dass ich es versuchen sollte. Gleichsam dem Schiffsmodell in dem Film, das die Protagonistin mit seiner Komplexität und Feingliedrigkeit fast in die Verzweiflung treiben würde, würde ich mich an das Projekt wagen, obwohl es anfangs fast unmöglich kompliziert erscheint. Das war eine Chance für mich. Ich wollte mich diesmal nicht verstricken, sondern verbinden.

Im Sommer des Jahres 2024 schlossen wir den Film ab. Der Weg zur seiner Fertigstellung war lange und gewunden, immer wieder kam neues Archiv-Material hinzu und oft habe ich gedacht, dass wir es vielleicht nicht schaffen werden. Aber ich hatte mir fest vorgenommen, es diesmal anders zu machen. Ich wollte Shirin zuhören und nicht Recht behalten wollen. Ich wollte ihre Ideen mit Freude ausprobieren, anstatt sie in Zweifel zu ziehen. Und ich wollte ihr Zuversicht vermitteln, dass wir gemeinsam durch den Schnittprozess kommen werden und am Ende ein schöner Film dabei herauskommen wird. Und so ist es gekommen. Ich war ganz weich und offen; Shirin wusste sehr genau, wie der Film aussehen sollte. In ihrem Kopf war der Film längst fertig. Ich stieß mich nicht daran, sondern freute mich, dass wir eine so klare Linie hatten, der wir folgen konnten. Ich ließ Shirins Ideen durch mich durchfließen und probierte alles aus, was sie vorschlug. Meine Sensibilität erlaubte es mir zu spüren, ob etwas funktionierte oder nicht. Shirin

fasste Vertrauen zu mir und überließ mir die letzte Entscheidung, ob ein Schnitt so stimmte. Eine wirklich wunderbare Zusammenarbeit. Letztendlich ging es darum, Shirins Ideen und damit verbunden ihre Persönlichkeit möglichst ungehindert in den Film fließen zu lassen. Ein ganz neuer Gedanke für mich.

Zur gleichen Zeit organisierte die Montage-Klasse eine Masterclass des wunderbaren Filmeditors Niels Pagh Anderson. Zwei Dinge sind mir aus seinem Vortrag bis heute noch ganz präsent. Das erste war, dass Niels ganz offen von seinem überwundenen Alkoholismus sprach. Diese Offenheit traf mich wie ein Schlag. Bisher schienen mir die erfolgreichen Professionisten in unserer Branche wie unantastbare Lichtgestalten, ohne Fehl und Tadel. Menschen, die durch Disziplin und Klarheit glänzten. Dass jemand aus einer schweren Krise so erwachsen konnte wie Niels, wurde mir erst in diesem Moment klar. Auf die zweite Erkenntnis aus seinem Vortrag komme ich später noch zu sprechen.

Kurz nachdem Shirins Film fertig war, kam mein langjähriger Freund und Kollege Sebastian auf mich zu und bat mich, einen Dokumentarfilm über seine Großmutter mit ihm zu schneiden. Ich sagte sofort zu. Er hatte immer wieder erwähnt, dass er diesen Film in Erwägung zieht und nun hatte er sich wirklich an die Umsetzung gemacht. Eine für uns beide spannende Kollaboration begann, da wir noch nie in dieser Rollenverteilung miteinander gearbeitet hatten. Ich nahm mir alles mit, was ich von Shirins Film gelernt hatte. Im Juli 2025 schlossen wir auch diesen Film für uns beide höchst zufriedenstellend ab.

Parallel dazu, im Frühjahr 2025, begann ich mich nach meinem Master-Film umzusehen und traf auf meinen alten Freund Max Smoliner. Er erzählte mir, dass auch er gerade einen Dokumentarfilm über seine Großmutter, eine spät berufene Autorin, vorbereitete, und eine/n Editor*in suchte. Die Verrücktheit dieses Zufalls ließ mich sofort zusagen, auch diesen Film zu schneiden. Als vorläufigen Titel wählte Max die schöne Zeile „Das Kind der 1000 Jahre“. Seine Großmutter wurde 1938 in Wien geboren und erlebte den zweiten Weltkrieg noch bewusst mit. Eines ihrer Bücher befasst sich mit dieser Zeit

und trägt eben jenen Titel „Das Kind der 1000 Jahre“, Bezug nehmend auf die wahnhafte Idee Hitlers ein tausendjähriges Reich zu gründen. Dass dieses Reich dann nur sieben Jahre gehalten hat, ist unser Glück. Im Mai 2025 begannen wir mit der Arbeit an diesem Film.

1. Der positive Kontakt mit dem Material

In unserem Studium der Filmmontage gibt es eine schöne regelmäßige Veranstaltung mit dem Titel „Das Schnittforum“. Hier können Studierende selbst Vorträge halten, zu Themen die sie gerade interessieren. Meine Kollegin Leyla Jaff sprach in einem solchen Schnittforum einmal über die üblichen Stolpersteine in der Filmmontage, die sich mit guter Vorbereitung leicht vermeiden lassen. Ein sehr hilfreicher Vortrag mit vielen klugen Gedanken! Eine Regiestudierende meldete sich während des Vortrags einmal zu Wort und merkte an, dass es für sie total wichtig ist, dass der/die Editor*in das Material positiv aufnimmt und nicht gleich griesgrämig auf die Fehler und Schwächen hinweist. Das leuchtete mir sofort ein und ließ mich an meine vergangenen Projekte denken, als ich mir dessen noch nicht bewusst war. Die Regieperson kommt von einem anstrengenden und emotional aufgeladenen Dreh in den Schnittraum und sieht möglicherweise hier zum ersten Mal das gedrehte Material. Eine sehr verletzliche Situation. Es hilft hier weder dem Film noch der Regieperson, wenn man als Editor*in ihre/seine Klugheit demonstriert, indem man auf die Schwächen im Material hinweist. Viel eher hilft es dem Film, die schönen Momente hervorstreichen, die gelungenen magischen Sequenzen zu benennen und der Regieperson zu vermitteln, dass sie/er gute Arbeit geleistet hat. Was für einen Unterschied für den ganzen Prozess diese Haltung macht! Die Rolle des/der Editor*in ist oft die des ersten Zuschauers und dieses erste Zuschauen ist deutlich fruchtbarer, wenn es aus einem liebevollen Auge kommt. Lass dich vom Material verzaubern und freue dich über den ersten Eindruck!

2. Der erste Eindruck

Der erste Eindruck ist das Wertvollste, was ein/e Editor*in besitzt. Der große Vorteil gegenüber der Regieperson, die schon einen riesigen Berg an Gedanken und Gefühlen zu dem Gedrehten mitbringt. Diesen Schatz muss man hüten. Mit diesem Schatz können wir dem Film am besten dienen und man muss ihn ernst nehmen. Der erste

Eindruck ist immer der emotionalste, weil da unsere Sensibilität noch nicht von Gedanken und Konzepten verstellt ist. Wie es sich für uns anfühlt, eine Einstellung zum ersten Mal zu sehen, ist der wertvollste Beitrag den wir zu einem Film leisten können. Ich persönlich mache mir in dieser Phase auch keine Notizen, sondern markiere einfach spontan die Stellen, die mich berühren. Nichts weiter. So bleibe ich ganz präsent beim Material und lasse es einfach auf mich wirken. Und wenn ich etwas spüre, drücke ich die Taste zum Markieren. Dies ist zwar einfach, aber dennoch anstrengend. Mehr als zwei oder drei Stunden dieser Art von Präsenz sind bei mir an einem Tag nicht möglich. Bei Sebastians Film „Juliana“ über seine Großmutter haben Sebastian und ich diesen Prozess getrennt voneinander durchlebt. Jeder für sich hat das Material gesichtet und auf sich wirken lassen. Am Ende haben wir unsere Markierungen zusammengelegt und festgestellt, dass sie sich an den allermeisten Stellen gedeckt und entsprochen haben. Was für eine schöne Erkenntnis! Die im Material wohnende Magie ist universell, der aufmerksame Mensch spürt sie gemeinsam mit anderen an den gleichen Punkten.

3. Der Einstieg

Als Max und ich an seinem Film „Das Kind der 1000 Jahre“ zu arbeiten begonnen haben, habe ich Max als Erstes die Frage gestellt ob er lieber reduktiv oder aufbauend arbeiten möchte. Reduktiv heißt für mich, die markierten Stellen, also die „Favoriten“, alle gemeinsam in eine Timeline zu legen und dann Stück für Stück Dinge wegzunehmen, die von uns als nicht stimmig empfunden werden. Aufbauend heißt, die Timeline leer zu lassen und Stück für Stück aus dem Material die Teile herauszusuchen, die für die Erzählung wichtig sein könnten. Max sagte mir, dass er lieber aufbauend arbeiten möchte. Und so haben wir das Material Stück für Stück aneinander gestellt bis sich ganz langsam eine erste kleine Erzählung ergeben hat. Max wollte mit einer Einstellung beginnen, in der seine Großmutter noch gar nicht weiß, dass die Kamera schon läuft. In der Einstellung ist auch Max zu sehen, wie er durch das Bild geht und gerade außerhalb des Kaders eine Filmlampe einstellt und schließlich einschaltet. Das hören wir nur. Wir sehen die Großmutter ihn

beobachtend und plötzlich fällt der Schein der Lampe auf ihr Gesicht. Gleichzeitig damit erhellt sich ihr Gesicht auch von innen und sie schaut Max erstaunt und erfreut an und sagt „Wow!“. Ein schöner Einstieg für einen solchen Film. Max wusste schon beim Drehen, dass er gerne damit beginnen wollen würde und so haben wir es auch gemacht. Im späteren Verlauf der Arbeit ist die Einstellung dann zunächst ganz weggefallen und kam dann noch später wieder in der Mitte des Filmes dazu. Es ist auch vollkommen unerheblich, ob die ersten Ideen die Revisionen überleben. Sie sind essentiell wichtig, um beginnen zu können und zu sehen, wohin sich der Film bewegen könnte. Ich war Max sehr dankbar, dass er schon genau wusste, womit er beginnen möchte. Denn nur so findet man später zum fertigen Film: Indem man einfach anfängt.

4. Der erste Rohschnitt

Nach diesem Einstieg legten wir weiteres Material in die Timeline. Auch hier wusste Max schon sehr genau, womit es weitergehen sollte. Seine Großmutter Gertrude las eine Passage aus ihrem Buch vor, danach begleitet die Kamera sie in ihr Wohnzimmer, wo sie an einem Bücherregal stehend einige ihrer Werke zeigt. Max bleibt währenddessen im Dialog mit ihr, als Kameramann und gleichzeitig als ihr Enkel. Diese erste Schnittphase war sehr angenehm, Max sagte mir immer direkt welcher Clip als nächstes kommen sollte und ich legte ihn in die Timeline. So kamen wir schnell innerhalb weniger Tage bis zum Ende des Filmes durch. Die wichtige Erkenntnis, die ich durch meine vorherigen Schnittprojekte bekommen hatte, ist dass man hier als Editor*in noch nicht zu stark eingreifen sollte. Auch wenn einem die Intuition sagt, dass eine Einstellung im späteren Verlauf wahrscheinlich nicht mehr gebraucht werden wird, sollte man in dieser ersten Phase einmal alles genau so machen, wie es sich der/die Regisseur*in vorstellt. Erstens weiß man noch gar nicht, ob die Idee vielleicht später doch noch sehr hilfreich sein wird und zweitens sollte man nichts vorwegnehmen, was man dann später noch gemeinsam herausfinden wird. Die Entscheidung, ob etwas weggelassen ist, ist immer schöner wenn man sie zu zweit trifft! In der ersten Phase ist ein gesunder Maximalismus von großem Vorteil, hat

man doch so später genügend Spielraum, die Dinge wieder wegzunehmen. Wie ein Bildhauer, der aus einem großen Marmorblock durch Reduktion eine im Verhältnis kleinere, aber vielsagendere Skulptur schafft.

5. Ja! Und...

Nach dem ersten Durchgang liegt dann viel Material in der Timeline und der Film ist naturgemäß viel zu lang. Das ist gut so. Jetzt geht es ans Verfeinern. Früher aus einer Einstellung rausgehen, später in die nächste Einsteigen. Umstellen: Diese Szene lieber vor jener Szene, statt danach. Hier ist mir ein Prinzip aus der Improvisations-Comedy im Gedächtnis geblieben. Das Prinzip nennt sich „Ja! Und...“ Die Idee ist einfach: Zu allem was der Andere sagt wird grundsätzlich und immer „Ja!“ gesagt. Dadurch kommt man nie in eine abwehrende Haltung, sondern lässt das vom Anderen kommende immer gelten. Auf der Bühne einer Impro-Comedy-Show heißt das, auf jeden Satz des anderen immer und unter allen Umständen einzugehen. Der zweite Teil der Formel ist ebenso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger. „Ja! Und...“ bedeutet, die Idee des anderen gelten zu lassen *und* eine eigene anschließende Idee anzuknüpfen. Nur so kommt das Stück auf der Bühne vorwärts. (vgl. Alger 2025). Im Schnittprozess ist es das gleiche. Wenn man auf jede Idee des Anderen, die man gelten lässt, eine weitere, aufbauende Idee anknüpft, kommt man auf sehr beglückende Weise weiter. „Hier würde ich gerne ein bisschen früher aussteigen“, „Ja! Gute Idee. Und hier noch etwas später rein.“ So oder so ähnlich könnte ein Dialog zwischen Editor*in und Regisseur*in ablaufen. Als Grundprinzip ist dies sehr hilfreich, verhindert es doch die oben genannten Blockaden, die sich meistens als „Nein, aber...!“ gestalten.

Im Schnittprozess mit Max konnten wir so gut bis zu einer ersten Rohschnittfassung bis zum Filmende durchkommen. Danach liegt zum ersten Mal etwas vor, das man als „Film“ bezeichnen könnte. Ob es schon ein berührender Film ist zeigt sich dann beim Sichten.

6. Loosely attached

Die Rolle des/der Editor*in ist auch deshalb eine so entscheidende, weil es nicht unser eigener Film ist. Das ist in zweierlei Hinsicht sehr wichtig: Erstens dürfen wir nie vergessen, dass es der Film der/des Regisseur*in ist. Was sie sich für ihren Film wünschen, haben wir umzusetzen. Zweitens, und dies klingt nun positiver, ist es gut, dass es nicht unser Film ist. Das erlaubt uns eine gesunde Distanz zum Gesehenen einzunehmen, womit wir dem/der Regisseur*in und auch dem Film am Besten dienen können. Gleichzeitig ist die Empathie für die Lage der/des Regisseur*in von großer Bedeutung. Für sie oder ihn steht viel mehr auf dem Spiel als für uns. Sie oder er zeigt sich damit einer Öffentlichkeit. Meistens sind Monate oder sogar Jahre an Vorbereitung in den Film geflossen, die dann erst im Schneiderraum auf ihre Substanz überprüft werden können. Daher ist es unsere Pflicht besonders behutsam mit dem Material und den Ideen der Regieperson umzugehen. Es handelt sich um einen sehr intimen Prozess, der sehr viel Vertrauen von beiden Seiten erfordert. Geben wir unseren Regisseur*innen ein gutes Gefühl. Loben wir ihre harte Arbeit, sie haben es sich verdient. Treten wir als Vertrauensperson, vielleicht sogar als Kompliz*in auf. Sie geben uns ein Stück weit ihren wertvollen Film in die Hand. Gehen wir sorgsam damit um.

Wie bei anderen Beziehungen auch ist es daher gut, nicht zu verkrampfen. Nicht zu fest an Ideen und Konzepten festzuhalten, sondern die Dinge im Fluss zu lassen. Locker gebunden, oder loosely attached. Dies fällt uns sicher leichter als den Regisseur*innen, die in Gedanken und im Fühlen viel länger und viel intensiver mit dem Film verbunden sind. Freuen wir uns darüber, dass wir der- oder diejenige sein dürfen, die freier mit dem Material umgehen kann. Dies aber immer so, wie es die Regieperson für richtig erachtet! Es ist ihr Film, nicht unserer.

7. Das Tal der Tränen

Unweigerlich und immer kommt es zu dem Moment, wo man das Material zum ersten Mal zusammenhängend und von Filmanfang bis zu Filmende sieht. Der Editor Niels Pagh Anderson erzählte in seinem Vortrag von dieser Situation. Er hat meiner Erinnerung nach schon bei über 200 Filmprojekten mitgearbeitet und jedes Mal das gleiche gesehen: Der/die Regisseur*in ist nach dem ersten Sichten fast immer zumindest ernüchtert, meistens aber verzweifelt. Selbst bei über siebzig Jahre alten Oscar-Preisträger*innen konnte er das beobachten. Und es ist total verständlich. Jahrelang hat man den Film in seinen Vorstellungen getragen und meist war das einzige was einen nicht hat aufgeben lassen diese Vision: Der perfekte imaginierte Film. Die Sache, für die man hunderte, wenn nicht tausende Stunden Arbeit, Schweiß und Ängste aufgewendet hat, war immer die Vorstellung des wunderschönen, fertigen Filmes. Und dann, ganz am Ende des Prozesses, sitzt man im Schneiderraum und sieht, wie der Film in Wirklichkeit geworden ist. Und wenn der Film nur 40% so gut geworden ist, wie man sich ihn vorgestellt hat, kann man sich schon glücklich schätzen. Meistens ist es weniger (vgl. Andersen 2024).

In diesem Moment sind wir als Editor*innen anwesend und haben die Aufgabe, die Landung so weich wie möglich zu gestalten. Niels Pagh Anderson empfiehlt einen gemeinsamen Spaziergang. Man verlässt den Schneiderraum, geht durch einen Park und bespricht gemeinsam, wie es weitergehen könnte. Wie man das was man gerade gesehen hat besser machen kann. Aber auch was daran bereits schön ist! Denn es gibt in jedem Rohschnitt bereits funkelnde Momente auf die es den Blick zu richten gilt. Und danach zu schauen, wie man die restlichen Momente auch noch zum Strahlen bringt: Das ist die Aufgabe.

8. Die Ideen langsam kommen lassen

Oft spürt man als Editor*in schon ganz früh bestimmte Bewegungen, die dem Film gut tun würden. Man sieht bereits beim Sichten des Materials gewisse Tendenzen und weiß intuitiv, dass eine Szene wahrscheinlich im fertigen Film keinen Platz finden wird. Es ist gut, hier seiner Sensibilität zu vertrauen und zu spüren, ob jetzt schon der richtige Zeitpunkt ist, eine solche Auslassung vorzuschlagen. Meist brauchen solche Entwicklungen mehr Zeit, gerade wenn es sich um sehr wertvolle Szenen handelt, die dem/der Regisseur*in viel Schweiß und Herzschmerz gekostet haben. Merkt man, dass es noch nicht Zeit ist loszulassen, kann man eine mentale Notiz machen und die Entscheidung auf später verschieben. Und manchmal erweist sich etwas, das in einem frühen Rohschnitt wie ein Fremdkörper gewirkt hat später als goldenes Nugget, das durch sein Schimmern dem Film einen besonderen Glanz verleiht. Meist ist aber das unbestimmte Gefühl vom Anfang durchaus berechtigt und sollte später auch gewürdigt werden.

Es ist hierbei deutlich kraftvoller, wenn die Regieperson zu einem späteren Zeitpunkt selbst auf den gleichen Gedanken kommt. An solchen Punkten spürt man eine besondere Verbundenheit, sowohl zu dem/der Regisseur*in, als auch zu dem Film. Es zeigt sich dann, dass die leise Stimme der Intuition ihre Berechtigung hat und dass darüber hinaus so etwas wie eine kollektive Wahrnehmung bestehen kann. Dinge, die von aufmerksamen Menschen gemeinsam als richtig und gut empfunden werden. Und damit auch eine Fürsprache für die Kunst: Es gibt anscheinend Dinge, die uns verbinden und die wir gemeinsam empfinden können. Genau das macht die Momente im Kino gemeinsam mit anderen auch so berührend. Eine kollektive Erfahrung, die über den einzelnen hinausweist.

Im Schnittprozess der drei Dokumentarfilme durfte ich diese Erfahrung zum Glück immer wieder machen. Beispielsweise kommt die Regieperson mit einer genauen Vorstellung für den Anfang des Films in den Schneiderraum. Sebastian wollte seinen Film direkt mit der stärksten Szene beginnen lassen und somit eine Art Vorschau auf das noch kommende bieten. Man legt die entsprechenden Clips in die Timeline und merkt beim ersten Anschauen einen kleinen Widerstand. Es stimmt noch nicht ganz. Als unerfahrener/e

Editor*in würde man hier vielleicht gleich eine Anmerkung machen und vorschlagen, die Szene erst später vorkommen zu lassen. Mittlerweile habe ich aber festgestellt, dass es oft besser ist, die Sache erstmal ruhen zu lassen. Erstens ist es deutlich angenehmer, wenn die Regieperson bereits mit genauen Vorstellungen im Schneiderraum erscheint. Man bekommt hier einen Startpunkt geschenkt, von dem aus man sich weiter hangeln kann. Und zweitens ist es für beide, Regieperson und Editor*in, die viel schönere Erfahrung, nachher gemeinsam zu entscheiden, dass die Szene später im Film besser wirken würde.

Es ist somit unsere Aufgabe, den Entwicklungen ihre Zeit zu geben. Und wie wunderbar ist es, wenn der/die Regisseur*in nach Monaten einen Gedanken ausspricht, den man selbst auch schon gedacht hat! Für mich stellt sich an solchen Punkten immer ein Gefühl von tiefer Verbundenheit ein, das einem die Sicherheit gibt, auf dem richtigen Weg zu sein. Es geht hier nicht um die Genugtuung des Rechthabens, sondern darum, allgemein gültigen Ideen ihren Raum für die Entfaltung zu geben. Und diese Ideen sind es, die den Film am Ende ausmachen: Die Ideen, bei denen sich Film, Editor*in und Regisseur*in ganz intuitiv einig werden.

9. Der/die Dritte sein

Es scheint mir auch zunehmend wichtig zu sein, eine gewisse Unbeteiligtheit zu schätzen. War ich bei den Übungsfilmen am Anfang des Studium noch oft und gerne beim Dreh selbst auch anwesend, hat sich im Laufe der Zeit gezeigt, dass eine bestimmte Form des Außenseitertums für die Arbeit sehr hilfreich ist. Die Gruppendynamik an einem Filmset ist höchst organisch und verbindet alle Beteiligten sehr stark miteinander und mit dem Film. Jede/r die/der dabei war weiß, wie schwierig manche Situationen zu meistern waren und wie viel Mühe und Sorgen in die Szenen geflossen sind. Aus so einer Position heraus ist es wahnsinnig schwierig harte Entscheidungen über Auslassungen im Film zu treffen. Die Regiepersonen müssen diesen Spagat schaffen und wir sind da, um ihnen zu helfen.

Es ist daher gut, im Schneiderraum eine Art Insel der Seligkeit zu etablieren. Wir wissen nichts von den Anstrengungen, durch die das Team am Set gehen musste, um das zu produzieren, was wir an unserem bequemen Arbeitsplatz am Monitor sehen dürfen. Manchmal ist es im Material spürbar und oft erzählen die Regiepersonen auch davon. Wir müssen uns ein Stück weit davon distanzieren. Dies bedeutet nicht, dass wir die harte Arbeit des Filmteams nicht schätzen, ganz im Gegenteil. Wir freuen uns über jeden gelungenen Kader und sind höchst dankbar für alles, was dem Film weiterhilft. Und im Hintergrund der Wahrnehmung spüren wir auch, wie viel Kraft die Vorbereitung und Ausführung gekostet haben muss.

Aber um genau diese Mühen lohnend zu machen, müssen wir sie im Schneiderraum vergessen können und uns allein auf das was auf dem Bildschirm und in den Lautsprechern ist konzentrieren. Hier sind wir dem/der Zuschauer*in näher, der/die auch nichts von der Mühsal der Herstellung wissen kann. Es dient dem Film und würdigt damit die Arbeit am Set am meisten, wenn wir ohne Rücksicht auf Verluste das beste aus dem Material hervorholen.

10. Die Wellness-Oase

Ich vergleiche den Schneiderraum gerne mit einer Wellness-Oase. Die schweißtreibende Arbeit des Drehs liegt hinter der Regieperson und er/sie darf sich nun bei uns ausruhen. Selbstverständlich ist die Arbeit im Schneiderraum auch extrem anstrengend, vielleicht auf eine andere Art noch anstrengender als die Arbeit am Set. Dennoch ist es gut, einen Raum zu schaffen, der Ruhe und Geborgenheit ausstrahlt. Ein Raum, der sicher vor den Stürmen da draußen ist; ein sicherer Hafen der Stille, Sauberkeit und Sammlung. Hier darf man Fehler machen, hier geht es nicht um Alles oder Nichts. Hier darf man ratlos sein, längere Pausen machen und die Zeit verträdeln. All das hilft am Ende dem Material und dem daraus resultierenden Film zu seiner Form zu finden.

Ich bevorzuge außerdem kürzere Sitzungen von drei bis maximal vier Stunden. In meiner Erfahrung ist dies der Zeitraum, in dem noch echte Konzentration möglich ist, für

beide Personen. Trotz der entspannten Atmosphäre ist durch die Zeitbegrenzung mehr Spannung möglich, die für den Prozess hilfreich ist. Und der Schnittprozess ist für beide Personen nicht vorbei, wenn die Regieperson den Raum wieder verlässt. Meist kommen die besten Ideen in der schnittfreien Zeit, wenn man das Gesehene noch einmal ganz ohne äußeren Zwang durch seinen Kopf wandern lassen kann. Auch Pausen von einer oder zwei Wochen bringen oft ganz erstaunliche Ergebnisse zutage, die beim gemeinsamen Sitzen vor dem Computer niemals aufgekomen wären.

Kommt die Regieperson nach längerer oder kürzerer Pause voller neuer Ideen zurück, kann man als Editor*in dankbar sein. Bewegung ist gut. Neue Impulse bringen den Film vorwärts. Um das möglich zu machen, ist das Gefühl der Oase hilfreich. Ein Ort an dem die Regieperson sich fallenlassen kann und alles sagen, was ihr durch den Kopf gegangen ist. Ich bereite den Arbeitsplatz immer schon vor der Ankunft des/der Regisseur*in so gut ich kann vor. Die Timeline ist geöffnet, die Lautstärke richtig eingestellt, der zweite Stuhl steht bereit. Je weniger technische oder organisatorische Schritte noch notwendig sind, desto mehr Raum bleibt für den künstlerischen Prozess. Die Handys sind im Flugmodus, die Stille bietet Platz für Gedanken. Eine kurze Kaffeepause mittendrin, wo man über etwas anderes als den Film spricht. Und eine vereinbarte Uhrzeit für das Ende der Sitzung, damit beide wissen, wie viel Zeit heute in der Oase bleibt.

11. Das Rhythmus-Kapitel

Wie schreibt man über Rhythmus? Es gibt hier keine Regeln und im Film schon gar nicht. Man spürt ihn oder man spürt ihn nicht. Im Grund besteht meine Arbeit als Editor vor allem darin den Rhythmus zu spüren. Den Rhythmus des Materials, den Rhythmus der Gedanken der Regieperson, den Rhythmus des Films. Beschäftigt sich der/die Regisseur*in vordergründig mit dem Inhalt, kann sich der/die Editor*in mit dem Rhythmus befassen. Eine gute Arbeitsteilung. Das Komplizierte an der Sache ist, dass sich der Rhythmus des ganzen Films mit jeder Änderung verschiebt. Im Grunde kann man die richtige Länge einer Einstellung nur beurteilen, in dem man den ganzen Film drumherum

sieht. Aus praktischen Gründen ist dies jedoch meistens maximal ein oder zweimal pro Sitzung möglich, daher gilt es sich zunächst auf sein Gefühl und seine Erfahrung zu verlassen. Schöne Momente im Schneiderraum sind immer die, wo man zusammen den richtigen Ausstieg aus einer Einstellung sucht und das gemeinsam mit dem ganzen Körper tut. Man lässt die Einstellung laufen, zieht den Kopf ins Genick und beide lassen den Kopf zugleich hinunterfallen, wenn der richtige Zeitpunkt für den Schnitt kommt. Uuuuuund jetzt! Ein erhebendes Gefühl, wenn der Zeitpunkt für beide Personen an der selben Stelle ist. Es scheint also auch hier so etwas wie ein kollektives Gefühl zu geben, eine Art universeller Richtigkeit, individuell für jeden Film.

Das Atmen eines Filmes lässt sich am Besten über einen längeren Zeitraum richtig gestalten. Zeigen sich beim Schauen immer wieder die gleichen Stellen als richtig oder noch nicht ganz richtig, kann man sie langsam, Stück für Stück anpassen. Bei jeder Änderung muss immer der ganze Film im Betracht gezogen werden. Selten steht die Länge einer Einstellung für sich, und wenn sie es tut, muss sie wahrscheinlich ganz weg. Das Atmen lässt sich außerdem nur beurteilen, wenn man immer wieder die Rolle des ersten Zuschauers einnimmt. Die große Kunst ist es, den Film immer wieder so zu schauen, als sähe man ihn zum ersten Mal und als wäre alles Gezeigte ganz neu und unbekannt. Nur dann weiß man, ob man genügend Zeit zum Verarbeiten und Nachfühlen des Gezeigten gelassen hat. Selbstverständlich kann man auch zu viel Zeit vergehen lassen und der Film wird zäh und langweilig. Ein feines Austarieren ist nötig, um genau genügend Aufregung und Neuigkeit einzubringen, ohne der Zuschauer/in die Zeit zum Empfinden zu nehmen.

Der Schriftsteller Paul Auster sagte einmal in einem Interview, dass für ihn der Rhythmus der Sätze bedeutender scheint als ihr Inhalt. Dass der Rhythmus eine eigene Geschichte erzählt, kaum zu beschreiben, aber doch fühlbar (vgl. Louisiana Channel 2017, min 11:44). Auf den Film trifft das auch zu. Neben dem „Plot“ gibt es noch eine zweite Erzählung, die parallel dazu ganz leise und zart mitläuft und die sich allein über den Rhythmus der Bilder und des dazugehörigen Tons mitteilt. Als Editor*in sind wir für diese zweite Erzählung verantwortlich. Die Sprache des Rhythmus ist eine höchst rätselhafte, aber ganz deutlich hörbar wenn man aufmerksam ist.

12. Das Feedback der Anderen

Um wirklich zu spüren, wie der Film bei einem Novizen ankommt, muss man ihn einem Novizen vorführen. Ich lasse dies gerne die Regisseur*innen alleine tun. Alles was sie als Feedback zu hören bekommen, hat für mich nur durch die Regieperson gefiltert eine Bedeutung. Was bei der Regieperson als wahr ankommt, das muss bearbeitet werden. Den Rest des Gesagten kann man getrost ignorieren, auch wenn das meiste davon wertvoll ist. Im Letzten geht es um das Gefühl der Regieperson. Ein Film ist kein basisdemokratischer Prozess. Am Interessantesten ist bei Filmvorführungen immer das eigene Gefühl. Wo spüre ich eine Verbindung mit dem Anderen? Wo schäme ich mich? Wo spüre ich eine Gehetztheit? Wo spüre ich Langsamkeit? Diese Fragen können für die Regieperson die wichtigsten Hinweise geben, an welchen Stellen der Struktur noch gearbeitet werden muss. Verständnisfragen zu beantworten ist auch wichtig, aber nicht im Vordergrund. Jede/r versteht einen Film in der logischen Betrachtungsweise anders. Entscheidend ist das Berührtwerden.

13. Trust your past self

Ist der Schnittprozess bereits weiter fortgeschritten, kommen manchmal Zweifel auf. War es richtig, den Anfang so zu gestalten? Hätten wir diese Szene wirklich rausnehmen sollen? Ich finde es an diesen Punkten hilfreich, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass man die Entscheidungen des Schnitts in bestem Wissen und Gewissen getroffen hat und sich dabei auf seine Intuition verlassen hat. Und die Intuition liegt meistens richtig. Es mag später manchmal so scheinen, als hätte man die Dinge einfach irgendwie aus dem Ärmel geschüttelt und hinterfragt sie deshalb. In Wahrheit vergisst man aber oft den langen Prozess, der zu einer Entscheidung geführt hat und misstraut ihr deshalb. Man darf sich durchaus auf sein früheres Ich verlassen. Die Entscheidungen sind nicht ohne Grund entstanden.

Manchmal gibt es Einstellungen die wie von selbst zueinander finden und beim ersten Versuch schon sitzen. Gerade diese schnellen Schüsse bezweifelt man später gerne. Und tatsächlich gibt es oft Dinge, die man ganz am Anfang entschieden hat und die man sich später gar nicht mehr anders vorstellen kann, obwohl sie im neuen Gesamtbild keinen Platz mehr haben. Aber mindestens genau so oft sind es diese Glücksgriffe, die ohne viel Aufhebens einfach stimmen, die die Zeit überdauern und bis zum Ende ihre Richtigkeit unter Beweis stellen können. Das eine vom anderen zu unterscheiden, darin liegt wahrscheinlich die hohe Kunst.

14. Der Computer

Gerne lassen wir bei all der emotionalen Arbeit außer Acht, dass wir für all diese Prozesse ein geeignetes Werkzeug benötigen. Der Computer ist im Filmschaffen als Erstes für den Schnitt zum Einsatz gekommen und das aus guten Gründen: Die Nicht-Linearität des Schnittprozesses lässt sich mit einem digitalen System viel besser abbilden, als das Zusammenkleben und Auftrennen von Filmstreifen. Je weniger organisatorische oder technische Tätigkeiten während des Prozesses nötig sind, desto mehr Kraft bleibt für die intuitiven Entscheidungen und die emotionalen Prozesse.

Der Arbeitsplatz des/der Editor*in dient vor allem diesem Einen: Einen möglichst ungehinderten Zugang zum Material zu ermöglichen und gemeinsame Flow-Erfahrungen zu begünstigen. Der Computer muss dazu ausreichend schnell und dabei vor allem leise sein. Rotierende Festplatten wurden bereits zu einem Großteil von lautlosen Solid State Drives abgelöst, was sehr zu begrüßen ist. Die Lautsprecher sollten über ein Audio-Interface stufenlos in ihrer Lautstärke einzustellen sein und gut klingen. Drei Monitore erleichtern die Arbeit durch klare Aufgabenteilung: Ein Material-Monitor, ein Schnittmonitor und ein Monitor für den fertigen Film in Vollbildansicht. Und für die haptische Bedienung des Systems eine gute Tastatur mit dem passenden Layout und nach Wahl eine ergonomische Maus oder ein Trackpad. Gerade diese Gegenstände sollten genau ausgewählt werden, greifen wir sie doch während der Arbeit die ganze Zeit an. Sie

ermöglichen uns die direkte Manipulation des Materials und sind unser Kontaktpunkt zum Film. Sonst sollte der Arbeitsplatz möglichst leer sein, um Platz für den/die Regisseur*in zu haben. Vielleicht möchte er/sie einen Laptop aufstellen oder sich auf Zetteln Notizen machen. Oft liegen auch Arbeitsmappen mit Konzepten oder Drehbüchern auf dem Tisch. Beide, Editor*in und Regisseur*in sollten in einem bequemen, ergonomischen Schreibtischstuhl sitzen, der sich ohne Geräusche bewegen lässt.

Kann der/die Editor*in einen solchen Arbeitsplatz bereitstellen, schafft man allein damit bereits Platz für die Gedanken und die Empfindungen. Aufgeräumt, sauber, leise und unaufdringlich, im Idealfall mit Tageslicht, Zimmerpflanzen und angenehmer Beleuchtung. Backups sollten schnell und möglichst automatisiert stattfinden, damit keine Zeit mit Sorgen über Datensicherheit verschwendet wird. Denn am Ende des Tages ist das Ergebnis unserer Arbeit eine Datei, die es bestmöglich zu schützen gilt.

Wirken diese Dinge auch etwas profan, ist es wirklich wichtig sich damit zu befassen, um den künstlerischen Prozess möglich zu machen. Der Computer ist unser Werkzeug und sollte kein Hindernis sein. Gestalten wir ihn so, dass er uns am besten dienen kann und am wenigsten Aufmerksamkeit auf sich zieht.

15. Der gemeinsame Flow

Zu den schönsten Erlebnissen in der gemeinsamen Arbeit gehört es, wenn man gemeinsam einen so genannten Flow-Zustand erlebt. Es ist ein beglückender Rausch, in dem sich der Film ganz wie von selbst zusammenfügt. Die Ideen sprudeln nur so heraus, das Wort des einen ergibt wie automatisch das Wort des anderen und beide spüren, dass der entstandene Satz gut klingt. Bei allen drei Filmen durfte ich diesen Zustand mehrmals erleben. Man sitzt nebeneinander und wie durch ein Wunder rastet man gemeinsam mit dem Film ein und weiß genau, was zu tun ist. Hier noch ein bisschen weg, da fehlt noch eine totalere Einstellung, hier ziehen wir den Ton nach vorne. Man ist im Einklang, die Ideen des anderen fühlen sich wie die eigenen an und der Film spricht ein zustimmendes Ja.

Jede/r der/die diese Erfahrung gemacht hat weiß, dass sie sich nicht künstlich herstellen lässt. Man wird überraschend damit beschenkt und ebenso überraschend endet der Zustand auch wieder. Allerdings lassen sich gewisse Bedingungen herstellen, die den Flow-Zustand begünstigen. Ruhe und Zeit sind wichtig, um Raum für die gemeinsame Flow-Erfahrung zu schaffen. Nur wenn beide Partner/innen entspannt und ohne Fertigstellungsdruck sind, kann sich der Zustand einstellen. Eine gewisse gegenseitige Sympathie ist auch nötig, man muss aber nicht eng befreundet sein. Und der Schneiderraum muss so eingerichtet sein, dass einen nichts am freien Fluss der Arbeit hindert. Wenn der Computer ausreichend schnell ist, die Software mühelos funktioniert, wenn Stille herrscht und man guten Ton und ein gutes Bild hat; nur dann kann man in einen Modus kommen, in dem man all die Schnittstellen vergisst und das Gefühl hat, den Film direkt manipulieren zu können.

Oft sind die Entscheidungen, die man gemeinsam in so einem Zustand trifft, gute. Es bedeutet aber nicht, dass der Flow Voraussetzung ist, um einen schönen Film zu machen. Man kommt durch langsame, kleinteilige Arbeit zu einem ebenso schönen Ergebnis. Der Flow ist nur die Kür, eine Art Zugabe, die sich manchmal in beglückender Weise einstellt und die Arbeit besonders lustvoll macht. Aber er ist nicht notwendig, um ans Ziel zu kommen.

16. Die Eingebungen aus dem All

Der Musikproduzent Rick Rubin schreibt in seinem Buch „The Creative Act“ von einer Art Äther, in dem die Ideen bereits alle vorhanden sind und dass es nur an uns liegt, sie herabzuholen. Man kann dazu seine Antennen feinjustieren und mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt auf das hören, was schon in der Luft liegt. Und holt man es nicht selbst herunter, wird es jemand anderer tun, der feinsinniger ist, eben weil die Ideen uns alle schon längst umgeben und darauf drängen, gehört zu werden (vgl. Rubin 2023, S. 19).

Ein schöner Gedanke, der in der Musik vielleicht mehr seinen Platz hat, aber dennoch auch für das Filmschaffen gelten kann. Ein Film braucht in der Regel deutlich

mehr Zeit als ein Musikstück, aber dennoch scheint es so, als ob manchmal die Zeit reif für bestimmte Filme ist, die, wenn sie der/die eine nicht macht, dann von jemand anderem gemacht werden. Es scheint gerade in meiner Generation etwas dringlich zu werden, was die Beschäftigung mit den eigenen Großeltern und deren Geschichte betrifft. Eine Aufarbeitung, die unsere Eltern-Generation nicht leisten konnte und die jetzt Aufgabe der Enkel-Generation ist. So auch die Filme von Sebastian und Max, die vollkommen unabhängig voneinander das Bedürfnis gespürt haben, über ihre Großmütter zu erzählen.

Wenn solche Dinge spürbar werden, ziehen sich die Fäden bis in den Schneiderraum. Eine Art von kollektiver Erfahrung, in diesem Falle die Kriegserfahrung, die ihren Ausdruck zu finden sucht. Und dann sitzt man als Editor*in gemeinsam mit einem Enkel/in im Schneiderraum und beginnt diese Erlebnisse in einen Film zu gießen. Ein sehr intimer Prozess, bei dem man aber auch die eigene Betroffenheit von den großelterlichen Kriegserfahrungen spürt und dadurch viel mit dem Thema anfangen kann. Eine Verbindung zur Vergangenheit der Großmutter des Regisseurs, die auch irgendwie die eigene Vergangenheit ist. So fühlt man sich durch tausende feine Fäden verbunden mit der Welt, die einen umgibt und mit der Welt, die schon untergegangen ist. Nicht abgekapselt im Elfenbeinturm des Kunstschaffens, sondern im Hier und Jetzt und gleichzeitig im Damals und Gestern.

17. Die zweite Geige spielen

Es scheint heutzutage mehr denn je eine Strömung stark zu sein, die das Ich in den Vordergrund stellt. Viele Menschen sind Darsteller/innen ihres Selbst, oft auch aus dem Zwang des Spätkapitalismus heraus. Die leisen Stimmen scheinen in einer Aufmerksamkeitsökonomie wenig attraktiv. Für mich war es ein langer Reifungsprozess zu einem gesunden Selbstverständnis als Akteur im Hintergrund zu kommen. Heute kann ich sagen, dass die Rolle als verlässlicher Partner im Hintergrund viel besser zu mir passt als das Scheinwerferlicht. Als Editor*innen müssen wir selbst lernen, diese Rolle zu lieben, weil sie im gesellschaftlichen Kosmos oft überstrahlt wird. Zusätzlich liegt es in der Natur

unserer Arbeit, dass sie, wenn sie gelungen ist, für den Zuseher im fertigen Film nicht mehr wahrnehmbar ist. Damit müssen wir uns arrangieren, es sogar zu schätzen beginnen!

Mittlerweile bin ich den Regisseur*innen sehr dankbar, wenn sie die Rolle im Vordergrund übernehmen. Ich sehe es als Privileg an, in stillen Räumen eine filigrane geistige Arbeit machen zu dürfen, ohne mich mit Außenwirkung oder gar Vermarktung beschäftigen zu müssen. Umso mehr ringt mir die Aufgabe, die die Regisseur*innen auf sich genommen haben Respekt ab. Meine Rolle liegt in der Unterstützung und vielleicht auch darin, einen Ruhepol im Schneiderraum zu schaffen, an dem die Regisseur*innen einen Rückzugsort vor der lauten Außenwelt auffinden.

18. Der therapeutische Weg

Im Grunde genommen ist die höchste Form der humanistischen Nächstenliebe die therapeutische Beziehung. Absichtslos das Selbstwertgefühl des Gegenübers zu stärken ist eine der ganz großen zivilisatorischen Leistungen. Es ist eine sehr schöne Aufgabe, die wir als Editor*innen im Schneiderraum erfüllen dürfen. Den Anderen in ihren/seinen Gedanken und Empfindungen zu bestärken; da zu sein, wenn es schwierig wird und gemeinsam die Umwege und Sackgassen zu beschreiten, ohne ein Urteil zu fällen. Zuhören ohne zu werten, den Anderen dabei begleiten, bis er oder sie auf die großen Ideen stößt und dabei eine wohlwollende Ruhe ausstrahlen. Diese Rolle gehört zu den erfüllendsten Aspekten der Arbeit.

Dies ist nicht zu verwechseln mit einer Freundschaft, obwohl die sich natürlich auch im Schneiderraum entwickeln darf. In einer Freundschaft ist man sich näher, man ist direkt involviert und betroffen. Die therapeutische Beziehung lebt von einer gewissen Distanz. Man schwebt sozusagen absichtslos einige Zentimeter über den Dingen, lässt sie geschehen und greift gegebenenfalls nur ganz sanft ein. Das erfordert selbstverständlich auch einige Energie, daher halte ich meine Schnitt-Sitzungen auch kurz. Aber in einem solch offenen Raum können für einige Stunden schöne Dinge passieren, die erst durch die therapeutische Beziehung möglich gemacht werden.

19. Man gibt sich her

Die gemeinsame Arbeit an einem Film geht nicht spurlos an einem vorüber. Beide, Editor*in und Regisseur*in lassen ein Stück von sich im Schneiderraum zurück. Man gibt etwas von sich her, um einen Film abzuschließen. Und es gelingt nicht mit jedem Menschen. Manchmal stellt man fest, dass Editor*in und Regisseur*in nicht kompatibel sind und dass der Film zwischen diesen beiden Personen nicht fertig gestellt werden kann. Zum Glück war das weder mit Shirin, noch mit Sebastian und Max der Fall. Alle drei Filme konnten wir rechtzeitig und zufriedenstellend abschließen.

Die Arbeit an einem Film findet in einem *bipersonalen Feld* statt, wie es der Psychoanalytiker Antonino Ferro nennt. Ein besonderer Raum, den zwei Personen zwischen sich aufspannen und der immer absolut einzigartig ist (vgl. Ferro 2003, S. 44ff). Nur weil ein Dokumentarfilm über eine Großmutter mit der einen Person geklappt hat, heißt das nicht, dass der andere Dokumentarfilm über eine Großmutter mit der anderen Person funktioniert. Man kann in der Schnittarbeit keinem Regelwerk folgen und der Prozess gestaltet sich jedes Mal komplett neu. Mit jedem Film beginnt man als Editor*in erneut bei Null. Selbstverständlich kann man die eigenen Erfahrungen und Konzepte (wie in dieser Arbeit beschrieben) auch auf den nächsten Film anwenden, doch merkt man schnell, dass jeder Prozess absolut einzigartig ist. Es gilt, sich immer wieder ganz neu auf etwas einzulassen; sich dem Film und der Regisseur*in hinzugeben und darauf zu vertrauen, dass es auch diesmal gelingen wird.

Die Arbeit mit Max war in dieser Hinsicht besonders beglückend, weil wir davor noch nie zusammengearbeitet hatten. Der Film musste auch relativ schnell fertig werden. Ich spürte bei ihm eine große, warme Bescheidenheit und gleichzeitig einen starken Kern, der wusste, was er wollte. Gemeinsam schafften wir es dadurch, den Film innerhalb kurzer Zeit fertig zu stellen und das auch in einer Qualität, die dem Material gerecht wurde.

20. Die Anderen im Schneiderraum

Ist der Film schon relativ weit fortgeschritten, verspüren die Regisseur*innen oft verstärkt den Drang, den Film anderen Menschen zu zeigen und sie nach ihrer Meinung zu fragen. Es geht hier um eine Art Absicherung, um sich zu vergewissern, dass der Film auch verstanden wird und man sich im Schnittprozess nicht völlig verrannt hat. Oft kommen durch solche Gespräche erstaunliche Dinge zutage, die man zu zweit im Schneiderraum nie entdeckt hätte. Es ist aber auch wichtig, den Regisseur*innen hier wieder den Rücken zu stärken, sollte das Feedback eher harsch ausgefallen sein.

Im Grunde kann man es nie allen recht machen. Und sollte es auch nicht. Wenn ein Film ausnahmslos allen gefällt, hat man wahrscheinlich etwas falsch gemacht. Es ist wunderbar, wenn durch die Dritten neue Gedanken in den Schneiderraum kommen, die bei der Regieperson etwas zum Klingen bringen. Man darf sich hier schamlos bedienen, aber gleichzeitig auch alles ignorieren, was einem nicht wichtig erscheint. Was man oft sucht, wird man aber leider nicht bekommen: Eine Instanz, die einem sagt, dass der Film nun gut und fertig ist. Diese Bürde muss die Regieperson alleine tragen, gleichwohl wir als Editor*innen ihnen ein bisschen von der Last abnehmen können und dabei ganz deutlich signalisieren, dass wir an ihrer Seite sind. Und dass der Weg bis hierher nicht umsonst war.

Es ist gerade in der Zielgeraden des Schnittprozesses oft schwierig den Film noch einzuschätzen. Man hat ihn bereits hunderte Male gesehen und beginnt den Film mehr als ein aus rationalen Gedanken zusammengesetztes Werkstück zu betrachten als ein emotionales Erlebnis. Als Editor*innen dürfen wir hier die Rolle der/desjenigen übernehmen, die/der einen Schritt zurücktritt und wieder die Gesamtwirkung der Bilder und Töne wahrnimmt, als wären wir die ersten Zuschauer. Die Regieperson ist in dieser Phase oft sehr mit Detailfragen, dem Feedback der Anderen und auch schon mit den nächsten Arbeitsschritten beschäftigt. Es ist daher umso wichtiger, dass wir wieder den positiven Ruhepol darstellen: Den/die erste Zuseher*in und den ersten echten Fan des Films.

21. Ohne Ideen arbeiten

Gegen Ende des Schnittprozesses wollte Max noch eine Schlusszene nachdrehen, die in seinem Hauptdrehblock keinen Platz mehr gefunden hatte. Der Film bestand bis dahin aus einer Vorstellung seiner Großmutter, ihrem Leben als Autorin und ihrem Wesen, das der Zuschauer in kleinen Szenen kennenlernen darf. Danach begleitet Max sie auf einer Lesereise nach Deutschland. Jetzt brauchte der Film noch einen Abschluss, ihr Leben zurück in Wien. Max und ich brainstormten im Schneiderraum, wie diese letzte Szene in Wien aussehen konnte. Es ist selten, dass eine Editor*in im Schneiderraum noch Wünsche deponieren darf, wie der Film weitergeht. Ich spürte aber auch, dass ich mich mit allzu konkreten Vorstellungen zurückhalten sollte. Wir hatten die Idee, seine Großmutter beim Auspacken ihres Koffers nach einer Reise zu zeigen und sie dabei über ihr Leben erzählen zu lassen.

Max kehrte dann von seinem letzten Drehtag mit ihr mit einer ganz anderen Szene zurück. Er filmte seine Großmutter, wie sie an ihrem Laptop saß und ihr nächstes Buch schrieb. Ganz einfach, ganz klar. Und genau dadurch so berührend. Es machte deutlich wovon dieser Film eigentlich handelte: Vom Schreiben und vom Altern in Würde. Ich war froh, dass Max hier seiner Intuition gefolgt war und das aufgenommen hatte, was seine Großmutter sowieso getan hätte: Nämlich einfach weiterzuschreiben.

Ich musste dabei an ein Konzept denken, dass der Schauspieler Lars Eidinger einmal in einem Interview erklärte: Ohne Ideen arbeiten. Sobald man mit einer gefestigten Idee auf die Bühne oder in den Schneiderraum kommt, wird die Arbeit sehr schwierig. Man ist dann mit der Umsetzung einer ausgedachten Tatsache beschäftigt und verpasst womöglich etwas, das aus dem Moment heraus entstehen kann und lebendig ist. Es ist oft besser, ohne einen ausformulierten Gedanken zu arbeiten, sondern darauf zu vertrauen, dass einem die eigene Sensibilität die Richtung schon zeigen wird. (vgl. hmt Rostock 2024, min 01:42:36). Max konnte zum Glück bei seinem letzten Drehtag darauf vertrauen und im Schneiderraum floss dann wie von selbst alles zusammen und der Film war fertig.

22. Die Fertigstellung

Wann ist der Punkt erreicht, an dem man dem Film die letzte Ehre erweist und ihn gehen lässt? Die wahrscheinlich schwierigste Frage im Prozess, vor allem wenn man noch am Beginn der künstlerischen Karriere steht. Es ist nicht leicht sich zu verabschieden, sowohl von Menschen und als auch nicht von einem Film, den man zu lieben begonnen hat. Irgendwo habe ich mal gelesen, dass man einen Film niemals abschließen, sondern nur aufgeben kann (*you can never finish a film, only abandon it*) (vgl. Fincher 2014). Ich glaube, das stimmt. Gerade der Schnittprozess ließe sich in der Theorie ins Unendliche weiterziehen. Man würde immer noch etwas finden, das eine Kürzung oder eine Verlängerung vertragen würde, man würde immer noch etwas umstellen können, dass der Geschichte eine andere Bedeutung verleiht. Als Editor*innen ist es unsere Aufgabe die Regieperson sanft zum Endpunkt hinzuführen und sie oder ihn zu bestärken, dass es jetzt gut ist und den Film zu einem Abschluss zu bringen.

Die Angst ist in so einem Moment am größten: Was, wenn wir etwas übersehen haben? Was, wenn der Film noch besser sein könnte, würde man nur noch ein paar Tage weiterarbeiten? Was, wenn der Film keine Anerkennung findet, weil wir zu früh aufgehört haben? Und ja, man könnte immer noch etwas finden, an dem man weiterarbeiten kann. Doch irgendwann wird der Film nicht mehr besser, sondern nur noch anders.

Die Angst der Regisseur*innen ist absolut nachvollziehbar und berechtigt. Sie haben oft das Gefühl, dass dieser Film sie für alle Zeiten definieren wird. Dass der Film eine Visitenkarte ist, die den Verlauf ihrer Karriere entscheidend prägen wird. Und das ist sicher richtig. Doch was wir oft vergessen ist, dass es nicht der letzte Film sein wird. Im Moment des Schnittprozesses ist es gar nicht denkbar, dass es danach noch einen weiteren Film geben könnte. Alle Energie und Aufmerksamkeit ist in diesem einen Projekt gesammelt und das nächste ist noch nicht einmal ein flüchtiger Gedanke. Dennoch ist es unsere Aufgabe, darauf hinzuweisen, dass es noch weitere Filme danach geben wird, auch wenn wir uns die gerade noch überhaupt nicht vorstellen können. Der Film an dem wir gerade arbeiten ist eine Momentaufnahme und genauso wie das Leben weitergeht und wir uns als Menschen verändern, wird es einen weiteren Film geben, der unserer Geschichte

ein weiteres Kapitel hinzufügen und den nun schon vergangenen Film in einem neuen Licht zeigen wird (vgl. Rubin 2023, S. 214). Die Angst vor dem Ende ist in uns allen angelegt und als Editor*in dürfen wir an die Zeit nach der Fertigstellung erinnern, in der schon die ersten Keime des nächsten Filmes stecken.

23. Der Abschied

Unsere Arbeit als Editor*in endet mit dem Picture Lock. Die Auswahl, Länge und Reihenfolge der Bilder wird nicht mehr angegriffen und ist sozusagen dauerhaft fixiert. Ein notwendiger Schritt, um einen Film abschließen zu können und doch schmerzhaft. Jetzt muss dem kreativen Fluss des Schnittprozesses ein jähes Ende gesetzt werden, damit die darauffolgenden Arbeitsschritte von den jeweiligen Spezialisten durchgeführt werden können. Man nähert sich diesem Zeitpunkt langsam an, meist einigt man sich bereits vor Beginn der Arbeit auf eine „Deadline“, um die Schnittzeit einschätzen zu können. Auch ist dieser Termin wichtig, damit die Montage nicht ausufert. Ohne Deadline stehen einem beinahe *zu* viele Möglichkeiten offen und man verliert sich möglicherweise in einer Lähmung ob der unendlichen Zahl von Entscheidungen.

Dennoch ist es ein harter Bruch eines bis dahin sanft fließenden Prozesses. Interessanterweise ist man meistens kurz davor bereits in einem Stadium, in dem man nur noch an minimalen Details arbeitet. Taucht die Deadline am Horizont auf, mündet der Prozess meist wie von selbst und ganz natürlich in sein Ende. Floss der Strom bis dahin noch kräftig und angeschwollen dahin, wird es gegen Ende eher ein Tröpfeln. Es ist auch unsere Aufgabe als Editor*innen dahin gehend zu lenken. Oft möchten Regisseur*innen gegen Ende den Film noch einmal möglichst vielen Leuten zeigen, um sich erneut abzusichern, dass ihre Entscheidungen für den Film richtig waren. Und so viel das Feedback der Anderen während des Prozesses helfen kann, ist es doch am Ende meist ein zusätzlicher Stressfaktor. Denn wenn man jemanden um seine oder ihre Meinung fragt, wird der/diejenige auch mit Änderungsvorschlägen antworten. Die eigentlich gewünschte Rückversicherung, dass alles so passt, kommt fast nie. Daher ist es gut, sich am Ende

wieder auf sich selbst zu verlassen und dem Prozess zu vertrauen. Wenn man über Wochen oder Monate an einem Film gefeilt hat, sind diese Entscheidungen in den seltensten Fällen unberechtigt. Sie kommen aus dem immer wieder erneuten Ausprobieren, Sichten und Empfinden. Daher dürfen wir darauf vertrauen, dass es die richtigen Entscheidungen waren, auch wenn man das im Stress des Fertigstellens nicht mehr wahrnehmen kann.

Oft setzt das emotionale Spüren des Filmes gegen Ende aus. Man erhöht die Frequenz der Schnitttermine und sieht sich den Film mehrmals pro Tag an. Die notwendigen Pausen werden vernachlässigt und man verliert das Gefühl für den Film. Das ist ganz natürlich und nicht schlimm. Als Editor*in kann man hier ein wenig gegensteuern und trotz des Fertigstellungsdrucks die eigene Besonnenheit und Ruhe zeigen. Damit helfen wir unseren Regisseur*innen im Wahnsinn des Abschlusses nicht unterzugehen. Wir können darauf hindeuten, dass die Entscheidungen sicher richtig waren, dass der Film so wie er jetzt ist schön und gut ist und dass der Picture Lock auch noch nicht das Ende der künstlerischen Möglichkeiten ist.

Mit Max war der Picture Lock leicht zu erreichen. Wir haben drei Monate intensiv gearbeitet, aber trotzdem immer wieder eine oder zwei Wochen Pause gemacht um den Film sozusagen marinieren zu lassen. Kurz vor Ende war Max recht entspannt. Es war spürbar, dass wir alle Möglichkeiten des Materials ausgelotet hatten. Und das Ende, das Max gedreht hatte, war so passend, dass es nach der ersten Schnittsession schon perfekt saß. Also öffneten wir Ende Juli einen alkoholfreien Sekt und erklärten den Schnitt in bester Laune für abgeschlossen.

Für mich ging die Reise damit zu Ende, für Max sollte sie noch weitergehen. Die Regieperson trägt die große Verantwortung von der ersten Idee bis zum letzten Mausklick dabei zu sein. Meistens geht es nach Picture Lock ins Sounddesign und ins Color Grading. Hier wird der Film sozusagen in seine zwei Hälften Ton und Bild aufgetrennt und diese unabhängig voneinander weiter gestaltet. Nach der Montage, während der Bild und Ton fest miteinander verwoben waren und man beides gemeinsam zu einem Film formte, gehen die beiden Stränge nun vorläufig auseinander. Als Editor*in bereitet man die Übergabe möglichst genau vor, damit die darauffolgenden künstlerischen Prozesse von möglichst wenig technischen Grübeleien gebremst werden.

Für mich ist es immer ein beruhigendes Gefühl, dass der Ton nun aus meiner Hand ist und jemand anders mit einem ganz neuen Blick (und vor allem Ohr) die Arbeit fortsetzt. Wir dürfen im Schnitt die Pinselstriche recht befreit machen, da wir wissen, dass am Ende noch jemand anders viel feiner und spezialisierter diese Ebene des Films gestalten wird. Meine Studienkollegin Angelika Spangel meinte einmal, dass sie die Arbeit im Sounddesign liebe, weil der Film hier nur noch schöner werden kann. Da muss ich ihr zustimmen.

Auch vor der Arbeit des Color Grading habe ich den größten Respekt. Ein unglaublich komplexer Prozess, bei dem man gleichzeitig immer ganz spontan und künstlerisch sensibel bleiben muss. Und all dies mit dem Wissen, dass das dann das fertige Werk sein wird und dass die Bilder genau so beim Zuschauer ankommen werden. Ohne Sicherheitsnetz und doppelten Boden. Ich bin immer heilfroh, dass mir diese letzten Entscheidungen über den „Look“ eines Filmes erspart bleiben. Ganz bestimmt würde ich hier zu der vorher beschriebenen Angst neigen, jetzt noch am Ende etwas zu „übersehen“. Als Editor*innen können wir am Ende eben auch deshalb die beschwichtigende Rolle einnehmen, weil wir die Bürde dieser letzten großen Entscheidungen nicht tragen müssen.

Und so verabschieden wir uns von dem Film. Wir geben ihn in die Hände von spezialisierten Künstler*innen, die dann mit ihrem Herz und ihrer Erfahrung den Film im Sinne der Regieperson fertigstellen. Ich bin gerne im Hintergrund noch verfügbar, halte weiterhin die Stellung im Schneiderraum, falls sich während der Ton- oder Bildgestaltung doch noch Änderungswünsche ergeben. Und gebe gerne falls gewünscht noch ein paar Gedanken zur Tonebene oder der Farbgebung. Bei komplexeren Projekten organisiert man auch noch die Anlieferung und Entgegennahme der Visual Effects Shots, doch darüber könnte man eine ganz eigene Masterarbeit schreiben.

Man ist froh, dass das Projekt nun abgeschlossen ist und auch etwas wehmütig. Jeder Film ist eine ganz einzigartige Reise und ist von einer ganz einzigartigen Beziehung zwischen Editor*in und Regisseur*in geprägt. Nichts davon lässt sich jemals wiederholen, selbst mit der selben Regieperson mit einem neuen Film nicht. Es steht für sich; ein besonderes Feld, das zwischen drei Entitäten aufgespannt wurde: Regie, Schnitt und Film.

Gewiss ist, dass es ein nächstes Projekt geben wird und man dem eigenen Erfahrungskosmos dann wieder einen weiteren Stern hinzufügen wird dürfen.

Quellenverzeichnis

Alger, David: Rules of Improv, Pan Theater <https://pantheater.com/rules-of-improv.html>,
nd, abgerufen am 01.10.2025

Andersen, Niels Pagh: mündlicher Vortrag an der Filmakademie Wien, MDW am
12.06.2024, Informationen im Text basierend auf den Notizen des Verfassers (E-Mail-
Einladung zum Vortrag im Addendum)

Ferro, Antonino: Das bipersonale Feld. Konstruktivismus und Feldtheorie in der
Kinderanalyse. Psychosozial-Verlag, Gießen, 1. Auflage 2003

Fincher, David: “Movies aren’t finished. They’re abandoned.”—David Fincher on Why He
Hates Watching His Films, in: Film Independent [https://www.filmindependent.org/blog/
movies-arent-finished-theyre-abandoned-david-fischer-on-why-he-hates-watching-his-
films](https://www.filmindependent.org/blog/movies-arent-finished-theyre-abandoned-david-fischer-on-why-he-hates-watching-his-films), 2014, abgerufen am 19.10.2025

Hochschule für Musik und Theater Rostock (hmt): „hmt: Fokus Film mit Lars Eidinger
und Andreas Dresen“ (Interview mit dem Schauspieler, Videoaufzeichnung) [https://
www.youtube.com/watch?v=iqRGmGouf_c](https://www.youtube.com/watch?v=iqRGmGouf_c), hochgeladen am 20.12.2024, abgerufen am
01.10.2025

Louisiana Channel: „Paul Auster. How I Became a Writer“ (Interview mit dem Autor,
Videoaufzeichnung), <https://www.youtube.com/watch?v=pLhVjsczcb8>, hochgeladen am
22.08.2017, abgerufen am 01.10.2025

Rubin, Rick: kreativ: Die Kunst zu sein. O.W. Barth Verlag, München, Deutsche
Erstausgabe 2023

Addendum - E-Mail-Einladung zum Vortrag von Niels Pagh Andersen vom 03.06.2024

Liebe Schnitt & Montage - Studierende!

Nutzt diese spezielle Gelegenheit!

Masterclass mit Niels Pagh Andersen am 12.6. von 13:30 - 16:00 im Arthousekino
Filmeditor und Autor des Buches „Order in Chaos“.

We humans don't like chaos.

We want logic and order.

That's why we tell stories.

Niels Pagh Andersen ist seit seinem 16. Lebensjahr beim Film tätig und für die Montage von über 250 Filmen verantwortlich. Wir dürfen uns also auf einen spannenden Nachmittag freuen!

Die Masterclass wird in englischer Sprache abgehalten und Arbeitsprozesse und Methoden in der Montagearbeit von Dokumentarfilmen behandeln. Niels Pagh Andersen wird anhand von drei ausgewählten Dokumentarfilmarbeiten über seine persönlichen Zugänge und Erfahrungen berichten und in weiterer Folge den Raum für Fragen und Diskussionen öffnen. Die Filme sind The Act of Killing (2012), The Look of Silence (2014) und Songs of Repression (2020).

Zwei dieser Filme werden wir im Vorfeld gemeinsam mit dem aea (Schnittverband) im ArtHouse Kino zeigen:

Screeningtermin 1: The Look of Silence, Donnerstag, 6.6. um 19:00

Screeningtermin 2: Songs of Repression, Freitag, 7.6. um 19:00

Wir freuen uns über zahlreiches Erscheinen!

Liebe Grüße, der Fachbereich Montage