

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 25 (1983)
Heft: 132

Artikel: "Zum Teil baut man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle" : Gespräch mit Thomas Koerfer über Strukturen, Stil, Form und Arbeitstechnik
Autor: Vian, Walt R. / Koerfer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867483>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.01.2025

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

”zum Teil baut man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle”

Gespräch mit Thomas Koerfer über Strukturen, Stil, Form und Arbeitstechnik

FILMBULLETIN: Gleich zu Beginn Deines Films ist im Off Hannas Feststellung zu hören, dass im Zentrum des Wirbelsturms absolute Stille herrsche. Später sagt sie dasselbe noch einmal zu Andres Korb, den sie, in der Gegenwartsebene, als Erwachsenen trifft. Sie spricht, ebenfalls ganz zu Beginn, auch davon, dass ein Haus eben nicht nur ein Haus, sondern auch eine Falle sein könne. Diese Aussage wird dann vom erwachsenen Andres Korb gegen Ende des Films gleichsam als Einsicht wiederholt.

Wie kommt man zu solchen formalen Wiederholungen? Stehen sie von Anfang an fest und wird dann auf ihnen aufgebaut? Oder ergeben sie sich im Verlauf der Arbeit, weil ein Ansatz immer bewusster herausgearbeitet wird?

THOMAS KOERFER: «Die Stille im Zentrum des Wirbelsturms» ist so ein Bild auf die Schweiz hin - ein sehr treffendes für diese Zeit während des Zweiten Weltkrieges, aber eigentlich kann man sich auch heute noch die Schweiz «als Zentrum des Wirbelsturms» erzählen: noch immer ist, was an politischer Auseinandersetzung in den umliegenden europäischen Ländern stattfindet, vehementer und noch gilt, dass eigentlich aus «diesem Wirbelsturm» auch die Gelder (lacht) in die Schweiz geschleudert werden. Es ist ja Hanna, die von aussen

kommt und die Übersicht eigentlich eher hat, die dieses Wort prägt.

Wenn Andres Korb schliesslich das Bild vom «Haus als Falle» aufnimmt, dann ist das möglicherweise eine Form von Einsicht, jedenfalls die Erkenntnis, wie wenig er doch ausbrechen konnte und wie stark er weiterhin mit der Geschichte seiner Familie verhängt ist.

Wiederholungen können als Verstärkung wirken, aber auch Entwicklungen aufzeigen. Als Ausgangslage hat mich schon fasziniert, was so an «Wiederholung von Leben» stattfindet, sowohl bei den einzelnen Figuren, als auch gesellschaftlich. Deshalb auch die beiden Zeitebenen im Film, Vergangenheit und Gegenwart, die Geschichte der beiden Kinder, denen wir auch als Erwachsene begegnen.

Wie Strukturen eines Films entstehen - das ist ja so merkwürdig: zum Teil baut man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle, durch die Liebe, die Zu- und die Abneigung, die man für die Figuren empfindet, da fließt vieles mit ein. An GLUT ist für mich auch wichtig, dass ich mich etwas von den unheimlich wohlüberdachten Filmstrukturen, die ich bisher in meinen Filmen hatte, lösen konnte, denn wenn man sich zu sehr mit Strukturfragen auseinandersetzt, wird die Filmmontage und Erzähltechnik leicht zu kalt und zu intellektuell. Während der Montage eines Films muss mich seine Struktur zwar in-

teressieren, aber nachher überlasse ich es gerne andern, sich über die Strukturen des Films den Kopf zu zerbrechen.

FILMBULLETIN: Dennoch: es gibt drei Empfänge in Deinem Film. War es Absicht, den Film mit diesen Empfängen zu strukturieren?

THOMAS KOERFER: Es stellte sich einfach heraus, dass das drei Hauptszenen sind, um die herum dann wenigstens die «Vergangenheits-Geschichte» pulsiert. Es sind die Szenen, die jeweils den grössten Raum einnehmen und wo die Kontinuität stimmt. Der Anfang des Films steuert auf die Ankunft des deutschen Botschafters in der Villa Korb zu: Vorbereitung in der Küche, Telefonate, die Stimmung im Haus. Beim englischen Botschafter zeigt sich pointiert die Lebensgeschichte des Kindes in Verbindung zum Grossvater sowie eine Emotionalität, die sich vom Kinderschicksal auf die Position des neutralen Landes Schweiz überträgt. Der General wiederum ist eine Repräsentationsfigur, die halt auch in dieses Haus kommen kann, die zwar die innenpolitische und wirtschaftliche Bedeutung der Maschinenfabrik für die Schweiz charakterisiert, aber schon eher für das Weiterstreben der Familiengeschichte nützlich ist. Empfänge sind ja zuerst meistens etwas Langweiliges - es hat mir Spass gemacht, sie filmisch gangbar zu machen, und ich bin eigentlich ganz glücklich, wie sie nun in meinem Film drin funktionieren: sie sind nie so aufgesetzt, dass sie sich verselbständigen, sondern treiben immer auch die Geschichte ganz gut voran.

FILMBULLETIN: Nach meiner Schätzung müsste DER GEHÜLFE sagen wir 300 Einstellungen aufweisen, GLUT dagegen wird es auf 800 bis 900 Einstellungen bringen. Das muss Gründe haben, solch ein Unterschied ergibt sich nicht einfach zufällig.

THOMAS KOERFER: Ich wollte schneller und flüssiger erzählen und hatte den Wunsch, in einem strukturell anderen Erzählrhythmus und einer anderen Bildsprache zu arbeiten. Es interessiert mich auch, diese Art von Erzählung in Zukunft noch zu verfeinern, obwohl es nicht unbedingt eine neue Form ist. Für mich neu war das Problem, diesen fließenden Duktus beispielsweise zwischen zwei Zeitebenen zu erreichen, sie nicht zu stark zu trennen, sondern inhaltlich zu verbinden, um emotional wirksamer zu werden.

Die Menge der Einstellungen hat aber auch mit den Themen zu tun. DER GEHÜLFE war ein Film über Statik der Gefühle, während GLUT einer ist doch auch über die Bewegtheit und die Bewegung der Gefühle.

FILMBULLETIN: Deine andern Filme wurden ebenfalls in vergleichsweise wenigen Einstellungen erzählt, DER GEHÜLFE ist da nur ein Beispiel. Wenn nun bei GLUT Grossaufnahmen in die Szenen hineingeschnitten sind, die Erzählung stärker dramatisiert wurde, kann das verschiedene Gründe haben: Hängt es mit einer Unzufriedenheit zusammen gegenüber der Art und Weise, wie Du bisher gearbeitet hast? Oder liegt es etwa «nur» an der Zusammenarbeit mit dem Kameramann? (Vorher hast Du ja, bis zur TV-Produktion DIE LEIDENSCHAFT-

LICHEN, 1982, immer mit Renato Berta gearbeitet.)

THOMAS KOERFER: Man könnte zwar eine theoretische Absicherung aus dem Hut zaubern, aber der gegenüber wäre ich skeptisch. Ich kann das nur zum Teil erklären, weil auch ein nicht erklärbares Moment mitspielt. Dieter Feldhausen, mein Drehbuchmitarbeiter, und ich haben vor der Dreharbeit intensiv überlegt, wie man Erzähldramaturgie besser in den Griff kriegen kann, ohne sich selber zu verraten. Neben mehr abstrakten, filmtheoretischen Einsichten hatte ich aber einfach Lust, intensiver mit Schauspielern zu arbeiten. Und weil ein guter Grad von Vertrauen zum Kameramann - wir haben die Einstellungen genau abgesprochen, und ich habe sie mir jeweils kurz angeschaut - vorhanden war, so dass ich nicht dauernd hinter der Kamera stehen musste, hab ich bei GLUT dann auch eine recht grosse Freude am Inszenieren vor der Kamera entwickelt. Sicher hat der schnellere Erzählrhythmus im weitem auch mit eigener Lebensemotionalität zu tun: beim Zusammenleben mit eigenen Kindern, die soviel schneller Gefühle äussern und von einem Extrem ins andere fallen, kommt man sich manchmal schon ein bisschen langsam vor.

Heute würde ich auch mit Walsers «Der Gehülfe» anders umgehen, obgleich ich den Film noch immer sehr mag. Weil sich die Walser-Rezeption inzwischen doch etwas entwickelt hat, würde ich wohl Walser nicht mehr so stark gerecht werden wollen und auch müssen, würde etwas frecher, etwas mutiger sein - auch mit Grossaufnahmen.

FILMBULLETIN: Ein realer Grund könnten aber auch die Kosten dieses Films sein, die einen Versuch, näher ans Publikum heranzukommen, doch geradezu erzwingen.

THOMAS KOERFER: Sicher kann man es sich bei einem Film wie GLUT nicht mehr erlauben, ihn völlig am Publikum vorbei zu produzieren. Das heisst aber nicht, das man sich gleichzeitig als Regisseur oder Autor verkaufen muss.

Einerseits wollte ich GLUT so erzählen, wie es mir nahe kommt, und andererseits einen besseren Gebrauch von der Kinosprache machen. Ich wollte nicht ganz so puristisch sein, mich ein bisschen auf Emotionalität einlassen, statt vor ihr zurückzuschrecken - einen Film machen, den hoffentlich (das wird sich ja zeigen) einfach mehr Leute sehen möchten, ohne dass ich das Gefühl haben muss, ich mache ein Kino, das nur nach der Kasse schießt.

FILMBULLETIN: Renoir etwa neigte aufgrund seiner Erfahrung zum Schluss, dass sich die Schauspieler besser entwickeln können, wenn sie längere Sequenzen durchspielen dürfen. Bei Dir verbindet sich «die Freude stärker mit den Schauspielern zu arbeiten» mit einem Trend zu kürzeren Einstellungen.

THOMAS KOERFER: Bei meinen ganz langen Einstellungen in früheren Filmen hab ich mich eben auch etwas hinter der Kamera versteckt. Man gibt den Schauspielern nicht mit jeder langen Einstellung einen befreienden Raum, sondern kann ihnen auch falsche Schran-

ken setzen, wenn man sie zwingt, in einer einzelnen Einstellung zu viel durchziehen zu müssen. Das hat mich gerade bei Schauspielern wie Paul Burian, der den «Gehülften» spielte und den ich ganz toll finde, auch unglücklich gemacht. Für GLUT hatte ich mit Janda, Katherina Thalbach, Müller-Stahl und sogar mit Habich sehr filmerfahrene Schauspieler, mit denen man sehr gut in kurzen Einstellungen drehen kann. Wenn die Darsteller eine sehr grosse Präsenz entwickeln, sind kurze Einstellungen nicht hinderlich bei der Schauspielerarbeit, sondern schon etwas dem Film sehr Eigenes - eben die Möglichkeit in sehr kurzen Momenten die Geschichte möglichst intensiv voranzutreiben und diese Elemente in der Montage intelligent und geschickt zu verbinden.

FILMBULLETIN: Was ist Deine Technik bei der entdeckten Arbeit mit den Schauspielern?

THOMAS KOERFER: Ich führe längere, sehr persönliche Vorgespräche und erzähle da den Darstellern auch ganz quere Sachen. Barbara Freier, welche die Antonia spielt, erzählte ich etwa, wie ich mich an den Geschmack von italienischer Seife im Zimmer des italienischen Dienstmädchens im Hause meiner Eltern erinnere. Das hat die Rolle wahrscheinlich viel stärker geprägt, als wenn ich ihr eine soziologische Analyse von der Stellung italienischer Dienstmädchen in der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs geliefert hätte.

Es machte mir Spass, spontaner und dadurch persönlicher an die Figuren heranzukommen, und solche Gespräche schaffen eigentlich auch mehr Vertrauen im Hinblick auf die Dreharbeiten als lange theoretische Absicherungen.

FILMBULLETIN: Und auf dem Drehplatz?

THOMAS KOERFER: Da haben wir richtig gearbeitet. Das waren Schauspieler, die eigene Vorstellungen haben. Mehrfach entstanden bei den Proben kreativ neue Lösungen, auch Verlängerungen einer Szene oder Dialogsänderungen. Manchmal sagten mir ihre Vorschläge auch einfach nicht zu, aber das ist alles in einem fließenden, ausgeglichenen Masse abgelaufen.

FILMBULLETIN: Noch immer zur «rasanteren» Erzählweise, zum «dramatischen» Schnitt: War das weitgehend geplant, oder hat sich vieles erst während der Montage ergeben?

THOMAS KOERFER: Die erste Verdichtung hat sicher schon während der Drehbucharbeit stattgefunden; beim Überarbeiten des Drehbuchs kam eine dramaturgische Verdichtung zustande, die eigentlich immer auch auf «Schnelligkeit» ausgerichtet war.

Sobald du mehr Schnitt-Gegenschnitt-Einstellungen drehst, stärker decoupiert, kannst du natürlich bei der Montage am Schneidetisch die Geschwindigkeit viel stärker beeinflussen - die Gesamtheit des Films, seinen Rhythmus besser prägen. Was bei einem Film wie GLUT wichtig und wohl notwendig ist. Die Gegenwartsebene haben wir, im Vergleich zur Art, wie sie gedreht wurde, verkürzt, weil wir in der Montage erkannten: dass

zu lange Gegenwartsszenen die Vergangenheit völlig abblocken, dass da ein präzises Gleichgewicht geschaffen werden muss - wobei der Hauptstrang ja doch die Vergangenheitsebene ist; dass man auf den Umkippunkt, wo die Handlung ganz in die Gegenwart wechselt, hinsteuern muss, weil alles vorneweg immer wieder, sicher in der Dramaturgie, Vorbereitung, Weiterleitung, aber auch Unterbrechung ist. Und das muss einfach auch rhythmisch stimmen.

FILMBULLETIN: Um beim Schnitt noch nachzuhaken: ich habe gesehen, wie die «Ankunft des Generals» gedreht wurde, und mir scheint, dass die Szene beim Schnitt doch sehr verändert wurde. Gab es bei dieser Szene besondere Probleme?

THOMAS KOERFER: Zum einen ging es da um die für den Gesamtrhythmus notwendige Verkürzung, und zum andern hatten wir tatsächlich Lichtprobleme. (Wenn das Licht in zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen zu verschieden ist, kann die fiktive Einheit einer Handlung auseinanderbrechen, weil dem Zuschauer der Zeitsprung zwischen den Aufnahmen bewusst wird. red.) Dieses Milieu zu schildern braucht einfach seinen inszenatorischen, lichtmässigen Aufwand, und da waren wir oft schon unter sehr grossem Zeitdruck. Gerade diese «Generals-Szene» war dann aber auch zu lang im Vergleich zur vorangehenden Sequenz von der Wehrschau in der Gegenwart. Deshalb haben wir etwa die lange Totale mit der Vorfahrt des Generals rausgeschmissen, diese Ankunft möglichst verkürzt und von der Nationalhymne nur eine Strophe beibehalten. Wir mussten sehr schnell auf die Geschichte mit dem Polen und dem Grossvater zurückkommen, denn dramaturgisch gesehen ist der General eine Figur, die nur ankommen muss, damit der Grossvater vom Dach geschossen werden kann. Irgendwie geht der Film an dieser Stelle schon auf ein Ende zu - und ein Ende kann man zwar hinauszögern, aber nicht zu lange. Der Empfang des Generals kann deshalb kein Ereignis in sich selbst mehr sein, wie es die Empfänge des deutschen und des englischen Botschafters waren.

Es ist eine Szene, bei der ich mich getäuscht hatte. Das sind aber schwierige Balancefragen innerhalb der Montage, die auch mit der Gesamtheit von epischem Film zu tun haben: In einem drei-, vierstündigen Film kannst du solch einen Empfang beliebig lang schildern; bei einer Filmlänge von anderthalb, zwei Stunden entwickelt sich aber eine prägnantere Spannungsdramaturgie, die man unterstützen muss und nicht bremsen soll. Mag sein, dass man schon beim Drehen ein Gefühl dafür kriegt, wieviel eine Szene ertägt, wenn man solche Vergangenheits-Gegenwarts-Filme bereits öfters gedreht hat. Da steckt sicher ein Grad von Lernbarkeit drin, aber ich kann mir auch vorstellen, dass Filme, die verschiedene Ebenen verknüpfen, meist durch die Montage noch eine andere Führung der Ebenen erhalten. Ich bin eigentlich sicher, dass dies bei gewissen Saura-Filmen und bei Filmen, für die Pinter das Drehbuch schrieb, der Fall war. Das ist ja auch legitim.

Obwohl man es dem fertigen Film zum Glück recht wenig anmerkt, musste GLUT aus Kostengründen in zu knapper Zeit gedreht werden. Die Nachtszene mit dem Grossvater auf dem Dach, die Einstellungen mit den

Leuchtraketen, den Hunden und dem toten Grossvater am Boden, haben wir in einer Nacht gedreht. Wir fingen am Nachmittag um drei Uhr an und haben in der kalten Winternacht von 15, 20 Grad unter Null bis morgens um sechs durchgearbeitet. Und das sind dann eigentlich schon mörderische Arbeitsbedingungen. Über die Runden gekommen bin ich da nur mit einem ganz genauen story-board Schnittplan, den ich entworfen hatte, denn das war nebst diesen Arbeitsbedingungen auch noch eine eher komplizierte Spannungsszene, bei der man schon nicht einfach locker vor sich hin improvisieren kann - sonst fällt man bei der Montage dann wirklich auf die Nase.

FILMBULLETIN: Arbeitest Du sonst mehr «so locker vor Dich hin»?

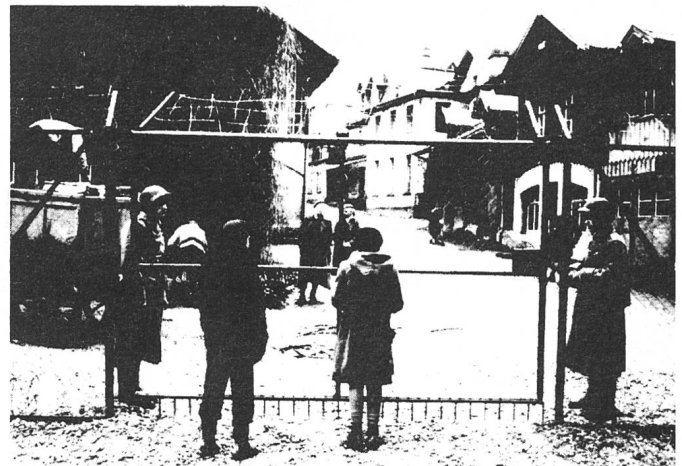
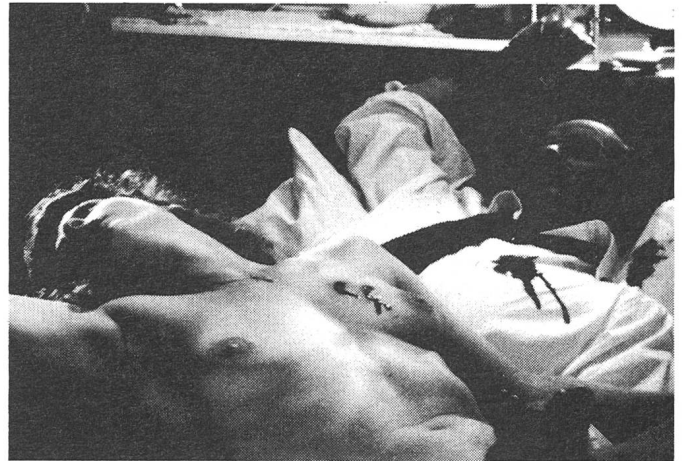
THOMAS KOERFER: Nein, aber ich bin eigentlich davon abgekommen, mir einen ganz restriktiven Schnittplan zu machen. Der Kameramann Frank Brühne und ich haben sicher eine Woche lang das Drehbuch intensiv durchgesprochen. Wir haben uns für manche Szenen einfache Bilder gemalt und Schnittpläne entworfen, liessen aber immer noch Raum offen. Bei DIE LEIDENSCHAFTLICHEN hab ich angefangen, mich nicht schon vor der Dreharbeit völlig für die Auflösung einer Szene festzulegen und sie dann durchzuziehen. Das schafft auch ein kreatives Moment in der Arbeit mit den Schauspielern. In GLUT hat es aber plötzlich auch eine plan-sequence von anderthalb Minuten Dauer - das ergab sich von den Räumlichkeiten her, aber auch aus der Lust das übliche «Schema», die eingespielte Norm zu durchbrechen.

Ich bin ein bisschen faul in Bezug auf eine ganz genaue Decoupage vor Drehbeginn. Es ist mir etwas zu steril, das alles schon am Schreibtisch zu entwerfen. Da fehlt mir auch das kreative Umfeld, das durch die Präsenz der Techniker und Schauspieler am Drehplatz vorhanden ist. Das kann aber je nach Film verschieden sein, und ich kann mir vorstellen, dass es für einen Kriminalfilm, wo alles so richtig Ballettmässig stimmen muss, gar nichts anderes gibt, als den Film wirklich in jedem Detail vorzubereiten.

FILMBULLETIN: Drehst Du viele «Sicherheits»-Einstellungen, um bei der Montage nicht in Materialverlegenheit zu kommen?

THOMAS KOERFER: Nein überhaupt nicht - dazu hätten wir auch gar keine Zeit gehabt.

Wir haben bei der Montage nur wenig weggeschmissen. Ich drehe auch nicht weit überlappend, so dass schon das gedrehte Material gewisse Schnitte erzwingt. Ein bisschen stärker überlappend als bei früheren Filmen hab ich diesmal allerdings gedreht - aber das ergab sich beinahe logisch aus der stärkeren Decouperung. Sehr auf «safety» zu drehen würde mich tödlich langweilen - also ich finde überhaupt, dass ein starkes Decouperieren leicht in handwerkliche Routine «verkommt» und vom Regisseur her immer den Motor braucht, das Ganze, Technik, Schauspieler ... wieder ganz schnell in Bewegung zu versetzen: das kann manchmal recht ermüdend sein.



FILMBULLETIN: Bei den Dreharbeiten aufgeschnappt, Originalton Koerfer: «Man könnte diese Einstellung machen, aber das find ich ein bisschen fad.» Deshalb wurden Bretter gelegt, ein Dolly aufgebaut und die Kamera «in Schwung» gebracht. Ist viel Technik gut?

THOMAS KOERFER: Nein, das ist eine zu perfide Begründung. Die Kamera in GLUT bewegt sich nicht überflüssigerweise, ihre Fahrten drücken immer etwas aus. Sei es - in Bezug auf den Jungen, wie er sich im Wald bewegt -, seinen Versuch, sich loszulösen, die Freiheitsgefühle, die ihn überkommen, durch die Kamerabewegung zu vermitteln; sei es, wie dann in gewisser Statik die Festgesellschaften geschildert werden. Mit einem Filmzitat (das wird in GLUT einmal über das Haus gesagt): «es gibt nichts in diesem Film, was nicht seinen Grund hat». Das ist jetzt übertrieben, aber Brühne und ich haben uns schon sehr genau überlegt, wo wir statischer bleiben und wo wir den Figuren folgen wollen - wo es Bewegung gibt, die auch Emotionalität bedeutet.

FILMBULLETIN: Wie gross ist eigentlich der gestalterische Anteil des Schnittmeisters bei der Montage?

THOMAS KOERFER: Der Cutter ist der «gute Filter» gegenüber dem Material, das gedreht wurde. Er ist derjenige, der autonom ein Gefühl für den Rhythmus entwickeln kann, weil für ihn das gedrehte Material einfach Material ist. Deshalb prägt der Cutter, zu Recht, einen Film stark mit. Während ich früher mehr hinter dem Schneidetisch «klebte», habe ich mich bei der Montage von GLUT zwischendurch zurückgezogen, um dem Schnittmeister einen freieren Umgang mit dem Material zu gestatten. Wenn ein Grundverständnis zwischen Schnittmeister oder Cutterin und Regisseur vorhanden ist, kann es nur produktiv sein, wenn da zum Teil Auseinandersetzung stattfindet und dann wieder autonome Arbeit geleistet wird: da wird auch schon mal was «Neues» entdeckt. Gerade eine Montage wie die Verbindung Vergangenheit-Gegenwart mit dieser Adler-Traumsequenz wurde sehr stark durch George Janett geprägt, der plötzlich Lust hatte, diese Parallelmontage aus dem vorhandenen Material zu gestalten. Für mich läuft es richtig, wenn - nennen wir sie mal - «verschiedene Abteilungen» autonom und prägend in den Entstehungsprozess des Films eingreifen.

FILMBULLETIN: Ich würde George Janett als «klassischen Schnittmeister» einschätzen - mit Kenntnis klassischer Filme und der Tradition dieser Montage.

THOMAS KOERFER: Das war ebenfalls Gegenstand von Auseinandersetzungen, weil ich gelegentlich das Gefühl hatte, dass er etwas zu klassisch schneiden will. Solche Auseinandersetzungen sind aber auch nützlich und gut. Jeder, der Vorstellungen hat und sie auch pointiert äussern kann, ist wertvoll auf eine Auseinandersetzung hin. Unproduktiv sind bei der Filmarbeit nur Spannungen, die nicht richtig zur Austragung kommen und latent im Raum bleiben.

FILMBULLETIN: Nun noch zur «Erschiessung des

Grossvaters» - erzähl mir nun nur nicht, Du hättest bei dieser Szene überhaupt nicht an LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir gedacht.

THOMAS KOERFER: Wenn man 1983 Filme macht, muss man auch davon ausgehen, dass es schon Hunderte von sehr guten Filmen gibt und dass man nicht immer wieder etwas genial Neues machen kann. In LA GRANDE ILLUSION - die ich sehr gerne habe - gibt es die Szene mit dem Hauptmann, der auf dem Dach sitzend, bis er heruntergeschossen wird, Flöte spielt und dadurch seinen Kameraden die Flucht ermöglicht. Ich finde eine solche Anlehnung legitim. Manche mögen es «klauen», andere anlehnen nennen und wieder andere Hommage. Mir ist eigentlich Wurst, wie man's benennt, und es ist auch klar genug als Zitat erkennbar für denjenigen, den das interessiert. Früher hätte ich das wahrscheinlich nicht gemacht und gedacht: ich bin so kreativ, dass alles in meinen Filmen ureigenstes Moment von mir selbst sein kann. Das nehme ich heute etwas zurück, und indem ich mich selbst zurücksetze, erlaube ich mir auch eher, anderes in Teilen aufzugreifen - das ist ein Punkt, wo ich freier geworden bin.

Christina Janda sagte, als sie das kleine Mädchen sah: «Die hat einen tollen Blick, diesen Blick muss ich mir unbedingt klauen; wenn ich als Hanna Dritel irgendwie bestehen soll, muss ich mir ihren Blick aneignen», und setzte sich einen Tag an den Schneidetisch, um alle Einstellungen mit dem kleinen Mädchen zu studieren. Das ist ein berufliches, fachliches Aneignen - ein positives «klauen».

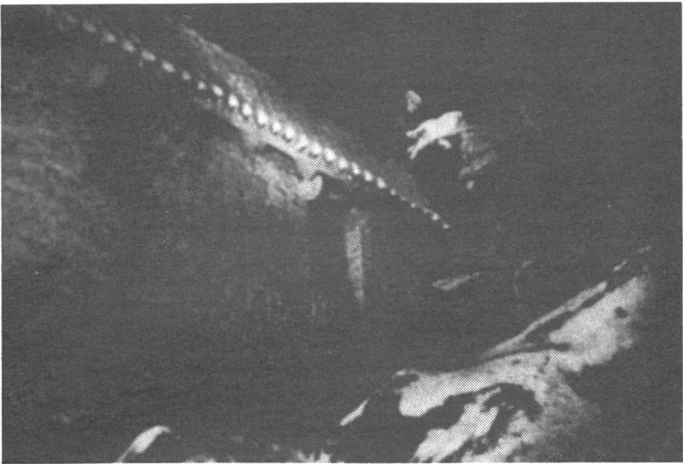
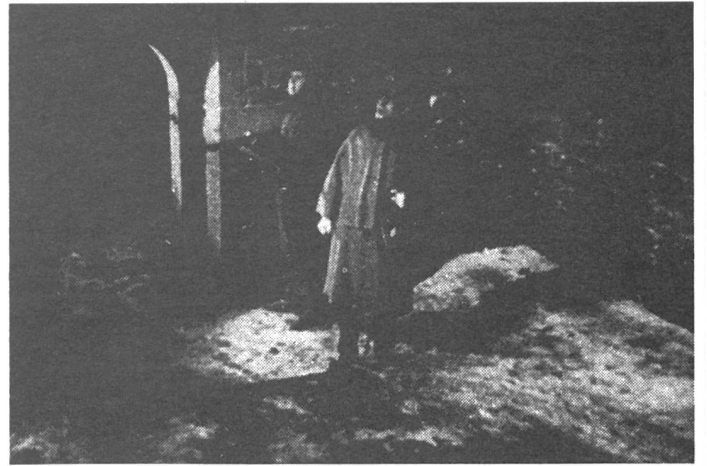
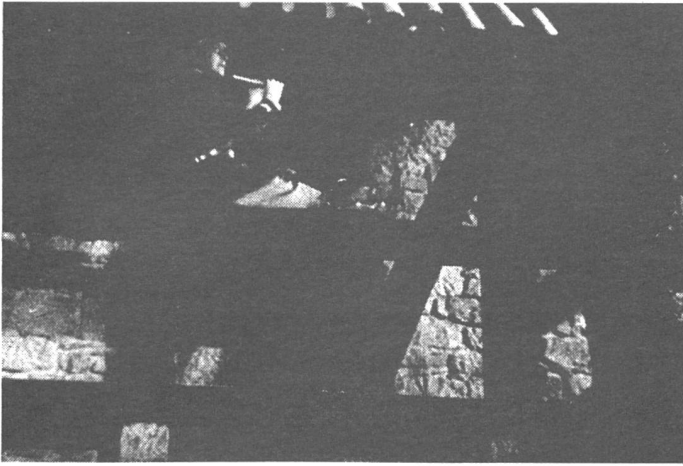
FILMBULLETIN: Ich wollte Dich überhaupt nicht angreifen, mir gefällt das Zitat. Die Szene ist aber so wichtig, dass sie bereits früh in der Drehbucharbeit eine Rolle gespielt haben muss.

THOMAS KOERFER: Im ersten Drehbuch, das ich allein schrieb, kam sie nicht vor. Da hat sich der Grossvater selber das Leben genommen - es war das stille Abtreten eines alten Kämpfers. Dieter Feldhausen hat das dann stark vorangetrieben und eine filmische Spannungsdramaturgie für diese Szene aufgebaut. Darüber war ich sehr froh, und ab Drehbuchversion zwei gab es diese Szene, die bis Drehbuchversion sieben oder acht - die dann die Grundlage für die Dreharbeiten bildete - ebenfalls weiter verfeinert wurde.

FILMBULLETIN: Die Szene verstärkt natürlich die positive Funktion des Grossvaters.

THOMAS KOERFER: Das war mit die Absicht, die auch von Dieter ganz stark geäussert wurde. Sicher ist der Grossvater sowas wie eine Identifikationsfigur, und sicher ist die Besetzung dieser Rolle mit Sigfrid Steiner eine Verstärkung solcher Identifikationsmöglichkeiten - es ist eine interessant verquere Identifikationsfigur: ein Oberst der Schweizer Armee, der das Positive im Haus repräsentiert. Bös gesagt, der Grossvater ist kein fahenschwingender, ideologisch abgeklärter Politmensch, sondern eine archaisch kräftige Figur. Und es gefällt mir vom Witz und vom Pfiff her, eine Figur so zu bauen.

Das Gespräch mit Thomas Koerfer führte Walt R. Vian



LA GRANDE ILLUSION



GLUT