

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 177

Artikel: Gespräch mit Roberto Perpignani : "Die Logik der Erzählung ist nicht das Wichtigste"
Autor: Beier, Lars-Olav / Perpignani, Roberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866959>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

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

Gespräch mit Roberto Perpignani

„Die Logik der Erzählung ist nicht das Wichtigste“

Signore Perpignani, vielleicht könnten Sie zunächst kurz erzählen, wie es dazu kam, dass Sie den Beruf des Cutters ergriffen haben.

Ich habe sehr früh angefangen – als ich zwanzig Jahre alt war – und erhielt sofort die Gelegenheit, mit Orson Welles zu arbeiten. Diese Arbeit dauerte ein Jahr und war eine richtige Lehrzeit für mich. Neben einigen Dokumentarfilmen schnitt Welles in dieser Zeit, 1962, auch THE TRIAL. Als das Jahr um war, war ich von meiner eigentlichen Leidenschaft und Hauptbeschäftigung, der Malerei, ziemlich abgekommen.

Stimmt es, dass sich der Schnitt bei THE TRIAL um fünf Monate verzögert hat?

In Italien braucht man normalerweise sechs Monate für den Schnitt eines Films. Bei THE TRIAL hat der Schnitt etwa sieben Monate gedauert. Ich bin im Mai in Paris angekommen, und um Weihnachten herum waren wir fertig.

Truffaut hat einmal geschrieben: «Die Filme von Orson Welles sind von einem Exhibitionisten gedreht und von einem Zensor geschnitten.»

Welles hatte es nicht nötig, sich selbst zu zensieren, er musste bei diesem Film aber eine gewisse Balance zwischen seiner Darstellung und seiner Inszenierung finden. Er spielte ja gleichzeitig die Rolle des Rechtsanwaltes Hastler, doch diese Figur durfte nicht zum Protagonisten des Films werden, denn das war ja – wie auch bei Kafka – Josef K. Welles hätte in dieser Hinsicht nicht viel weiter gehen dürfen,

als er gegangen ist. Grundsätzlich stellt man sich beim Schnitt natürlich immer die zentrale Frage: Wo liegt der Schwerpunkt des Films?

Als ich bei Welles anfang, hatte ich vom Schneiden keine Ahnung. Nach einem Jahr wusste ich über jeden einzelnen Arbeitsschritt genauestens Be-

scheid. Denn kurz nachdem ich angekommen war, sorgte Welles dafür, dass ich sofort voll einbezogen und von Leuten betreut wurde, die mir alles über den Schnitt von der Pike auf beibrachten. – Im Grunde war Welles jedoch sein eigener Cutter, er markierte die Schnittstellen selbst und gab ganz präzise Anweisungen: «Schnei-

den Sie hier! Nehmen Sie diesen Take! Tauschen Sie diese beiden Einstellungen gegeneinander aus!» Wir arbeiteten parallel an zwei Schneidetischen und wechselten fortwährend vom einen zum anderen.

Was war der erste Film, den Sie als alleinverantwortlicher Cutter geschnitten haben?

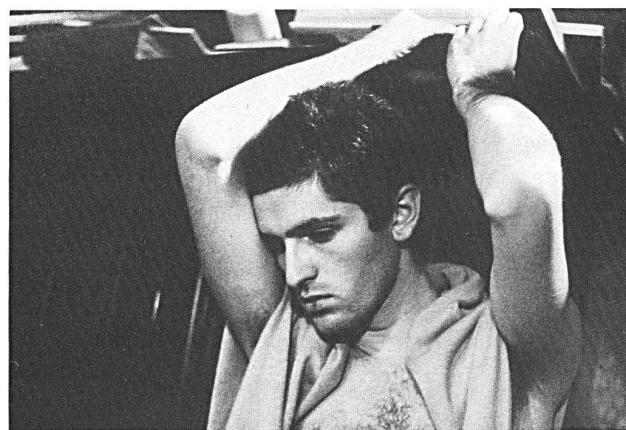
Das war Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE.

Sie haben in diesem Film einige ungewöhnliche Schnitttechniken ausprobiert, die sich auch in Ihren späteren Filmen noch finden: Als Fabrizio (Francesco Barilli) und Gina (Adriana Asti) sich im Park treffen und umarmen, schneiden sie drei verschiedene Takes der gleichen Einstellung hintereinander. – Als sich der junge Revolutionär in ALLONSANFAN ins Wasser stürzen will, zögern Sie den Moment vor dem Selbstmord ebenfalls durch redundante Einstellungen hinaus.

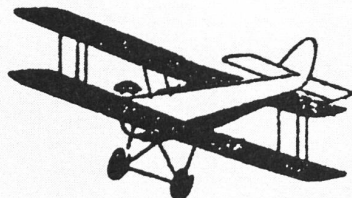
Diese Schnittfolgen sind ja mittlerweile kanonisiert und zum Allgemeingut geworden. Es gibt grosse Unterschiede zwischen Bertolucci und den Tavianis, und als Cutter fungiert man als Verbindungsglied. Es macht mir grossen Spass, bestimmte Ideen hinter dem Rücken der Regisseure vorbeizuschmuggeln und von dem einen an den anderen weiterzureichen, ohne dass es irgendjemand mitbekommt. Der Schnitt ist ein selbständiger Teil der Arbeit an einem Film, und der Cutter ist nicht bloss Erfüllungsgehilfe des Regisseurs. Sowohl Bertolucci als auch die Tavianis lassen



PRIMA DELLA RIVOLUZIONE von Bernardo Bertolucci (1964)



SSR-Reisen lässt fliegen



SSR-Reisen der Flugladen mit
den verflixten Preisen für alle von
0-99 Jahre



Verkaufsstellen in:
Basel, Bern, Biel, Chur, Luzern,
St. Gallen, Winterthur, Zürich
Dein Flugtelefon 01/242 30 00

trigon-film



«Die Welt, die ich sehen werde –
wird sie sein, was ich erträumte?»
fragt der blinde Meister

in

Life on a string

Die Weissagung

Ein Film von Chen Kaige, China

BIS ANS ENDE DER WELT

(Until the End of the World)

Der neue Film von
WIM WENDERS

Mit WILLIAM HURT · SOLVEIG DOMMARTIN · SAM NEIL · MAX VON SYDOW · JEANNE MOREAU

Musik von U2 · TALKING HEADS · LOU REED · PETER GABRIEL · CAN · PATTI SMITH · R.E.M.
ELVIS COSTELLO · DEPECHE MODE · NENEH CHERRY · T-BONE BURNETT · CRIME & THE CITY
SOLUTION · NICK CAVE & THE BAD SEEDS · DANIEL LANOIS ...

 Monopole
Pathé Films

mir viel Freiheiten, obwohl sie auf den Schnitt grossen Wert legen.

Ich hatte bei PRIMA DELLA RIVOLUZIONE den Eindruck, dass Bertolucci viel mehr Material aufgenommen und beim Drehen viel weniger an den Schnitt gedacht hat, als bei STRATEGIA DEL RAGNO, den Sie fünf Jahre später für ihn geschnitten haben.

Da bin ich nicht so sicher. Natürlich sind die beiden Filme sehr verschieden. Bei PRIMA DELLA RIVOLUZIONE waren wir noch auf der Suche nach einem Stil. STRATEGIA DEL RAGNO ist dagegen schon ein Zeugnis der Selbstfindung des Autors – und seines Cutters. Wir waren beide jung, fast gleichaltrig, und so entwickelten wir uns Hand in Hand. Bei PRIMA DELLA RIVOLUZIONE hatten Bertolucci und ich gerade die Erfahrungen der *Nouvelle Vague* assimiliert. Wir waren beeindruckt von den Franzosen, die alle Konventionen über Bord warfen, die für die filmische Organisation von Raum und Zeit galten. So nahmen auch wir uns die Freiheit, mit Frakturen zu arbeiten.

Das haben Sie vor allem bei STRATEGIA DEL RAGNO gemacht. Zu Beginn des Films gibt es einen fortlaufenden Dialog zwischen Draifa (Alida Valli) und Athos junior (Giulio Brogi), doch die Schnitte zwischen den Einstellungen sind elliptisch.

Die Herausforderung bei diesem Film lag darin, eine eigene – sehr abstrakte – Zeit und einen eigenen Raum zu erschaffen. Natürlich ist es sehr reizvoll, bei einem kontinuierlichen Dialog den Eindruck entstehen zu lassen, als sei zwischen den Einstellungen Zeit vergangen. Die Realität erscheint in diesem Film so, als werde sie durch verschiedene Spiegel gebrochen. Dies liegt letztendlich in der Identität von Vater und Sohn begründet: Athos senior und junior, die ja auch von demselben Schauspieler verkörpert werden, leben de facto in verschiedenen Zeiten, existieren im Film aber in der gleichen Zeit. Draifa altert ja auch nicht, sie sieht in Vergangenheit und Gegenwart immer gleich aus.

Es gibt eine Einstellung, in der Athos senior mit dem Rücken zur Kamera steht, Draifa dagegen frontal. Sie antwortet auf eine Frage des Sohnes, und es folgt ein Gegenschnitt auf

Athos junior: Wir sind wieder in der Gegenwart.

Genau. Das ist ein wunderbares Erzählprinzip. Athos junior will die Vergangenheit seines Vaters rekonstruieren und lebt sie dabei nach. Um seinem Vater auf die Spur zu kommen, muss er dessen Lebensweg abschreiten. Die Vergangenheit wird zur Gegenwart et vice versa.

Als Athos junior sich mit einem früheren Freund seines Vaters in einer Räucherammer unterhält, werden die einzelnen Einstellungen durch Schwarzblenden voneinander getrennt, doch man hat nicht den Eindruck, dass Zeit vergangen ist. Das ist ein schönes Beispiel: Stilmittel wie die Schwarzblenden haben keine kodifizierte beziehungsweise für alle Zeiten festgeschriebene Bedeutung. Je nachdem wie man sie verwendet, können sie völlig Verschiedenes ausdrücken. In der Szene mit der Räucherammer signalisieren die Schwarzblenden nicht, dass Zeit vergangen ist, sondern genau das Gegenteil: Die Zeit kommt gleichsam zum Stillstand. Die Schwarzblende weckt beim Zuschauer die Erwartung einer zeitlichen oder / und räumlichen Veränderung, ohne sie zu erfüllen: Wir kehren immer wieder in die Räucherammer zurück. Die Figur ist in dem Raum eingeschlossen, und die Erzählung kommt nicht von der Stelle.

Ein Höhepunkt des Films ist gewiss die Opernszene: Als Athos junior und der grösste faschistische Gegner seines Vaters sich unterhalten ...

... verändern sich die Positionen der beiden sprunghaft.

Am Ende der Sequenz gibt es dann eine seitliche Fahrt, und Athos junior ist – völlig überraschend – in der Loge direkt neben der des Faschisten.

Man muss die Gesetze, nach denen normalerweise im Film mit Raum und Zeit umgegangen wird, zunächst ausser Kraft setzen, um dann eine neue Zeit und einen neuen Raum aus dieser besonderen Geschichte entstehen zu lassen. Während der Arbeit an einem solchen Film muss man die eigenen Vorstellungen von Raum und Zeit vergessen. Insofern war es sogar ein Vorteil für mich, dass mir die Syntax der Kinematographie noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war, sonst hätte sich wahrscheinlich alles in mir gesträubt, so zu schneiden. Nach

STRATEGIA DEL RAGNO war mir klar, dass die Logik der Erzählung nicht das Wichtigste ist.

Als Athos senior von seinen Freunden verprügelt wird, schneiden Sie immer wieder Totale der Felder und der Stadt in die Schlägerei. Das ist auch ein Merkmal Ihrer späteren Arbeit für die Tavianis: Die Momente der Gewalt ereignen sich entweder Off-Screen, oder es wird ausgeblendet, oder es folgt ein Schnitt in die Totale.

Im Kino ist man es nicht gewohnt, sich im Moment der Gewalt zu entfernen. Wenn die Kamera sich doch zurückzieht, dann tut sie es meist aus Scham oder Verlegenheit: um den Schock abzumildern. In STRATEGIA DEL RAGNO dagegen sind die Schnitte, die sich von der Gewalt entfernen, selbst gewalttätige Schnitte. Die Gewalt ist eine formale. Statt die Brutalität abzuschwächen, verstärken sie sie. Zum zweiten muss man die Darstellung von Gewalt sehr gut dosieren, damit sie ihre Wirkung nicht verliert. Auch wenn Athos senior acht, neun oder zehn Schläge abbekommt, reicht es, einen einzigen zu zeigen. Das trifft sozusagen auf den Punkt. Als er verprügelt und getroffen wird, zu schreien anfängt, schneiden wir in die Totale, während der Schrei noch zu hören ist.

Wie in IL PRATO. Als Michele Placido stirbt, hört man seine Schreie und sieht Landschaftstotalen.

Und in beiden Fällen verstärken die Totale das Gefühl der Hoffnungslosigkeit, denn aus der Umgebung kann ja keine Hilfe kommen. In den Momenten der Gewalt erscheinen die Figuren meist *bigger than life*, in der Totale dagegen werden sie gleichsam wieder auf ihr wirkliches Mass zurechtgestellt. Das ist wie auf einem Gemälde von Goya: Wenn er den Krieg darstellt, betont er gerade, wie bedeutungslos und klein die Menschen sind. Die Gewalt hat bei ihm nichts Heroisches. Es gibt einen dramatischen Raum, der grösser ist als der, in dem die Menschen Gewalt ausüben und über den sie Gewalt ausüben.

Mir scheint, so ganz haben Sie Ihre erste Leidenschaft, die Malerei, doch nicht ad acta gelegt.

Die Malerei ist für mich im strengen Sinn keine Inspirationsquelle, wenngleich ich glaube, dass es eine Kontinui-

tät zum Kino gibt. Der Vergleich mit Goya deutet das ja an.

In SAN MICHELE AVEVA UN GALLO werden in zwei zentralen Momenten die Reaktionen der Hauptfigur Giulio Manieri (Giulio Brogi) ausgespart: Als er zum Tode verurteilt wird, und als ihn später ein Kind mit einem Stein bewirft, folgen keine Gegenschnitte auf ihn. Sind diese Einstellungen gar nicht gedreht oder erst beim Schnitt entfernt worden?

Das weiss ich nicht mehr genau. Aber es gibt im Kino die Konvention, dass der Zuschauer ausserhalb der Geschehnisse zu stehen hat. Er sieht, was passiert, aber er erlebt es nicht unmittelbar. Das Dogma des Schnitt-Gegenschnitts führt dazu, dass der Zuschauer keiner Figur seine ungeteilte Aufmerksamkeit schenken kann. Ich glaube, die Tatsache, dass wir als Zuschauer etwas mitansehen, ohne selbst betroffen zu sein, lässt das Kino verarmen. Wir erleben das Urteil aus der Sicht des Angeklagten, und um seine emotionale Situation zu veranschaulichen, müssten wir jetzt eigentlich in die Ausseerperspektive wechseln – so will es die Konvention. Wie Sie wahrscheinlich wissen, wollte Orson Welles, bevor er CITIZEN KANE drehte, «Heart of Darkness» von Joseph Conrad verfilmen. Der gesamte Film sollte aus der Perspektive Marlows erzählt werden. Welles wollte also, dass der Zuschauer die ganze Zeit durch Marlows Augen sieht, gewissermassen mit ihm identisch wird.

Soweit sind wir natürlich bei SAN MICHELE AVEVA UN GALLO nicht gegangen. Bei der Gerichtsszene brauchen wir die Reaktion nicht zu zeigen, weil man sie fühlen kann. Weiter: Danach wird Giulio zur Erschiessung gefahren, auf einem Wagen, und wird mit dem Stein beworfen. Doch wir erleben alles aus seiner Perspektive. Die subjektiven Einstellungen zeigen uns das Letzte, was er sieht, bevor er stirbt. Doch nicht nur das: Als er vor dem Erschiessungskommando steht, wird ihm eine Mütze übergezogen, so dass er nichts mehr sehen kann. Dann gibt es einen falschen Befehl, und er wird nicht erschossen. Und der Moment, als die Schützen nicht abdrücken, ist für ihn der schlimmste.

Man stirbt zweimal: Wenn man gesagt bekommt, dass man sterben wird, und wenn es tatsächlich passiert. Indem man

den ersten Moment nicht zeigt, verlagert man alles auf den zweiten. Als die Gewehre nicht schießen, ist der psychische Druck, der auf Giulio lastet, so gross, dass ihm die Knie versagen. In *PATHS OF GLORY* von Kubrick gibt es eine Erschiesung. Dieser Moment ist natürlich schrecklich, zugleich aber eine Art Katharsis. Das wirkliche Leiden beginnt erst dann, wenn nicht geschossen wird.

Es gibt in den Taviani-Filmen häufig sehr unvermittelte Übergänge von der Wirklichkeits-Ebene zu Träumen, Phantasien oder Visionen. Wie stark werden diese Übergänge bereits durch das Drehbuch vorbestimmt?

Sehr weit. Das heisst aber nicht, dass der Schnitt keine Arbeit verursachen oder dadurch einfacher würde. Doch in den Grundzügen steht alles schon vor Beginn der Dreharbeiten fest. Das hat vor allem arbeitspraktische Gründe, denn die Taviani drehen ihre Filme ja immer zu zweit. Auch wenn sie über die Jahre ein beneidenswert gut funktionierendes dialektisches Arbeitsverhältnis entwickelt haben, das es ihnen erlaubt, weiter zu gehen als jedes andere Workteam im Filmgeschäft, ist die präzise Planung für sie überaus wichtig. Denn sie inszenieren die Einstellungen abwechselnd, und die Dreharbeiten sind natürlich der schlechtestmögliche Zeitpunkt, um eventuelle Meinungsverschiedenheiten auszutragen.

Bei der Montage gehen ihre Meinungen jedoch häufiger auseinander, und in solchen Zweifelsfällen spiele ich dann manchmal das Zünglein an der Waage. Man muss sich auch von dem Gedanken lösen, dass es jeweils genau eine richtige Lösung gibt. Man sollte als Cutter stets offen sein und verschiedene Alternativen anbieten. Der schönste Moment beim Schnitt ist dann, wenn man überprüft, welche Lösung die beste ist. Auch wenn man glaubt, Gewissheiten zu haben, darf man die Suche nie aufgeben.

In IL PRATO hat Michele Placido einen Fiebertraum, in dem er Isabella Rossellini als Rattenfängerin verkleidet sieht. Die Sequenz beginnt mit einer halbnahen Einstellung von ihr, und erst nach einiger Zeit folgt der Schnitt in die Totale, der zeigt, dass sie auf Stelzen geht.

Die Sequenz beginnt mit einer langen Aufblende. Es ist



THE TRAIL von Orson Welles (1962)



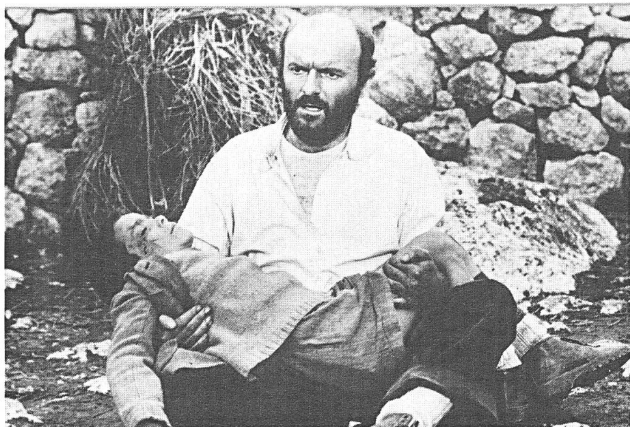
nachts, und er sieht Isabella Rossellini vor seinem inneren Auge. Man merkt sofort, dass sie sich merkwürdig bewegt, weiss aber nicht, warum. Es wird also ein Moment der Spannung aufgebaut, ein Rätsel, dann folgt der Schnitt in die Totale, und wir sehen, dass sie auf Stelzen geht. Dies scheint mir die richtige Reihenfolge zu sein, zumal diese Bilder durch sein Begehren heraufbeschworen werden. Isabella Rossellini sieht sehr bizarr aus mit ihrem riesigen Mantel und erscheint zusätzlich fremd durch die Untersicht. Diesen phantastischen Moment hätten wir nicht, wenn wir von Placido direkt in die Totale schneiden würden.

Sie schneiden Szenen häufiger so, dass der master shot, der die räumliche Situation klärt, erst sehr spät kommt. In AL-LONSANFAN gibt es eine Szene, in der sich Mimsy Farmer und Marcello Mastroianni unterhalten. Die beiden sind in Nahaufnahmen zu sehen, und erst nach einigen Minuten kommt eine Einstellung, die enthüllt, dass ein Bett zwischen ihnen steht.

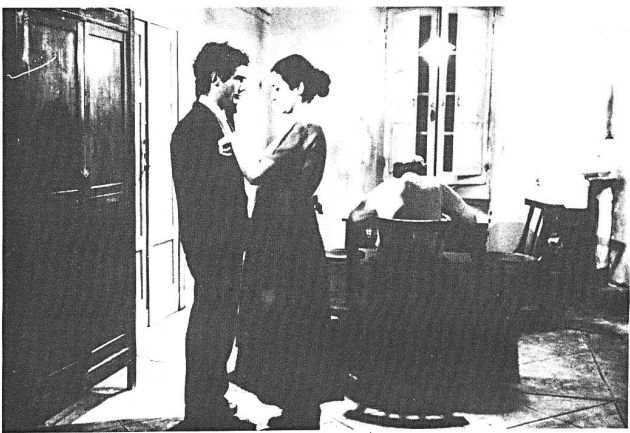
Der Blickwechsel der beiden ist ja viel wichtiger als das Bett zwischen ihnen. Es gibt sozusagen nur die beiden, der Raum spielt zunächst keine Rolle. Erst später fügen wir konkrete, informative Elemente hinzu und überraschen den Zuschauer mit dem *master shot*. Man kann Szenen enorm bereichern, indem man die konventionellen Schnittfolgen umkehrt.

Sie scheinen auch eine Vorliebe dafür zu haben, bei Dialogen unvermittelt in die Totale zu schneiden. Was ist der Grund dafür?

Mir gefällt das sehr. Wenn jemand redet, passiert es häufig, dass seine körperliche Erscheinung das gesprochene Wort überschattet. Deshalb versuche ich, einzelne Sätze durch Schnitte in einen grösseren Kontext zu stellen, der auf seinen Inhalt Bezug hat. Es kommt hinzu – darüber sprachen wir bereits –, dass die Totale die Relativität des Menschen sichtbar werden lassen. Bei den Taviani wird häufig von epischem Kino gesprochen. Was aber ist episches Kino? Oder besser: Was ist Epik? Wenn ein konkretes Beispiel, eine konkrete Situation allgemeingültig, universal ist. Dass die Filme der Taviani fast immer in der Vergangenheit spielen, kommt sicher



PADRE PADRONE von Paolo und Vittorio Taviani (1977)



nicht von ungefähr. Ich glaube, es ist leichter, sich zum Beispiel mit Ödipus zu identifizieren und gleichzeitig den universalen Charakter seines Schicksals zu erkennen als bei einer modernen Figur. Vielleicht ist es aber nicht nur durch zeitliche, sondern auch durch räumliche Distanz möglich, einem Film epischen Charakter zu geben, und das versuche ich mit diesen Schnitten in die Totale.

KAOS ist ein Film, der von den Totalen lebt, aber für das Fernsehen gedreht wurde. Haben die Produzenten da keinen Einspruch erhoben?

Allerdings. Zum Glück sind die Tavianis als Filmemacher sehr etabliert und anerkannt. Also haben sie sich in ihr Konzept nicht reinreden lassen. Natürlich sollte man ihre Filme im Kino und nicht im Fernsehen anschauen. Sie haben eine grosse Leidenschaft für Totalen und Tableaus, und davon bleibt auf dem Bildschirm natürlich nicht viel übrig.

In den Taviani-Filmen verlassen die Figuren oft den Bildraum, die Einstellungen bleiben noch ein paar Sekunden stehen, und dann kommt erst der Schnitt.

Wie bei Bresson. Bei den Tavianis bestimmen die Figuren nicht den Verlauf der Geschichte, und deshalb folgt die Kamera ihnen häufig auch nicht. Selbst wenn eine Figur den Bildraum verlässt, ist der Schatten, der Nachhall ihrer Handlung noch wahrzunehmen. Es ist dann auch Gelegenheit, über die Figuren zu reflektieren, ohne von ihrer Gegenwart beeinflusst zu werden. Nach diesem Moment des Innehaltens folgen wir der Figur nicht, sondern finden sie in einem anderen Tableau wieder. Die Handlung der Figur hat aber schon begonnen, wir fangen genau an dem Punkt an, an dem es für uns interessant wird. Wenn wir schneiden würden, bevor eine Figur den Bildraum verlässt, und die neue Einstellung beginnen würden, bevor die Figur hineintritt, entsteht der Eindruck einer Kontinuität. Wenn man diese Kontinuität unterbricht, tritt der reine Ablauf der Handlung in den Hintergrund, und man kann das Interesse auf andere Dinge verlagern, zum Beispiel auf ihre Motivation oder ihr Ziel. Oft ist es aber ein sehr effektvoller Moment, die Einstellung einige Sekunden leer zu lassen. Der schönste Augenblick im Theater ist, wenn

die Bühne leer ist und man auf den Auftritt der Figuren wartet.

Apropos Theater: ALLONSANFAN beginnt mit einem roten Bild, das dann wie ein Theatervorhang zu beiden Seiten aufgezogen wird.

Die Tavianis verbergen ihre Mittel nicht. Sie machen ein sehr selbstreflexives Kino.

Bei LA NOTTE DI SAN LORENZO haben Sie sich bei den Trickblenden auch an eine andere Kunst angelehnt: an die Literatur. Die vielen Wischblenden lassen den Eindruck entstehen, als würden Seiten eines Buches umgeblättert.

Genau diesen Effekt wollten wir erzielen. Die Wischblende ist ein etwas aus der Mode gekommenes Stilmittel, das in den Dreissigern viel benutzt wurde, um die Übergänge zwischen den Szenen zu dynamisieren. Wir haben sie natürlich anders eingesetzt. Wie gesagt: Stilmittel haben keine festgeschriebene Bedeutung.

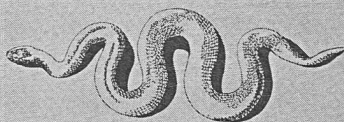
Das Gespräch mit Roberto Perpignani führte Lars-Olav Beier

Kleine Filmographie

Roberto Perpignani

Spielfilme als Cutter (Auswahl)

| | |
|---------|----------------------------|
| 1962 | THE TRIAL |
| | Regie: Orson Welles |
| 1963/64 | PRIMA DELLA RIVOLUZIONE |
| | R: Bernardo Bertolucci |
| 1969 | STRATEGIA DEL RAGNO |
| | R: Bernardo Bertolucci |
| 1971 | SAN MICHELE AVEVA UN GALLO |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1973/74 | ALLONSANFAN |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1977 | PADRE PADRONE |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1979 | IL PRATO |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1981 | LA NOTTE DI SAN LORENZO |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1982 | VIA DEGLI SPECCHI |
| | R: Giovanna Gagliardo |
| 1984 | KAOS |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1986 | IL CASO MORO |
| | R: Giuseppe Ferrara |
| 1986/87 | GOOD MORNING BABILONIA |
| | R: P. und V. Taviani |
| 1987 | FIGLIO MIO |
| | INFINITAMENTE CARO |
| | Regie: Valentino Orsini |
| 1990 | IL SOLE ANCHE DI NOTTE |
| | R: P. und V. Taviani |



KONZERTE STEINBERGGASSE

Freitag, 20 Uhr

30.8. GREAT WHITE
MOODY MARSDEN
BAND



Samstag, 20 Uhr

**31.8. THE SISTERS
OF MERCY**
FRANK TOVEY
& THE PYROS

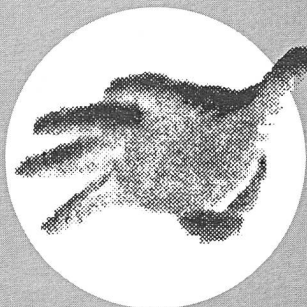


Freitag, 20 Uhr

6.9. IRON MAIDEN
THE ALMIGHTY

Samstag, 20 Uhr

**7.9. ELECTRIC
LIGHT
ORCHESTRA
PART II**
WITNESS



14 TAGE GRATIS KULTURSPEKTAKEL

Bands und Theater aus
Holland

31.8./1.9.
FrauenStimmen

Beizenkonzerte

Kinderprogramm

**Vorverkauf
Konzerte
Steinberggasse**
Ticket-Phone
052 25 86 87

**Vorverkauf
Open-Air-Kino**
Ab 5. August
Winterthur: SSR
Reisen, Musicbox,
Verkehrsbüro,
Landbote
Zürich:
Jelmoli Billettzentrale

Programmänderungen
vorbehalten.

OPEN-AIR-KINO

Jeweils 21:15 Uhr,
Neumarkt Winterthur

23.8. Freitag
**THELMA &
LOUISE**
PREMIERE
REGIE RIDLEY SCOTT

24.8. Samstag
ANIMAL HOUSE
REGIE: JOHN LANDIS

25.8. Sonntag
**DO THE RIGHT
THING**
REGIE: SPIKE LEE

26.8. Montag
LITTLE BIG MAN
REGIE: ARTHUR PENN

MUSIKFILME

Jeweils 22:30 Uhr, KIWI I

**27.8. ROUND
MIDNIGHT**
**28.8. THE FABULOUS
BAKER BOYS**
29.8. SOUL MAN
2.9. BIG TIME
3.9. LISZTOMANIA
4.9. EAT THE RICH
5.9. BATMAN

A L T S T A D T

23.8.-8.9.91

winterthurer musikfestwochen

**OPEN-AIR
WINTERTHUR**