Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 376

Artikel: Vorläufiges : Sieben Thesen zum Vorspann
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863057

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: 14.01.2026

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

Vorläufiges

Johannes Binotto

Sieben Thesen zum Vorspann

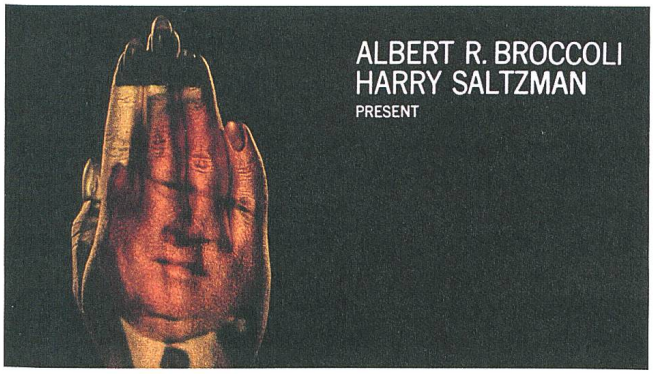
Der Vorspann ist ein merkwürdiges Ding: Teil des Films und doch von diesem getrennt. Der Vorspann soll Informationen liefern und Stimmung machen für das Folgende, obwohl er als separate Einheit ganz anderen Regeln folgt als der Rest des Films. Ein Versuch, in sieben Denkschritten aufzuschreiben, was es mit dem Vorspann auf sich hat.

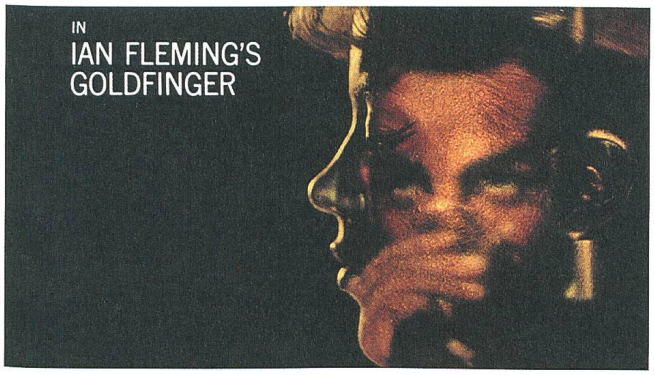
Als Vorspann eine Widmung:
für Rembert

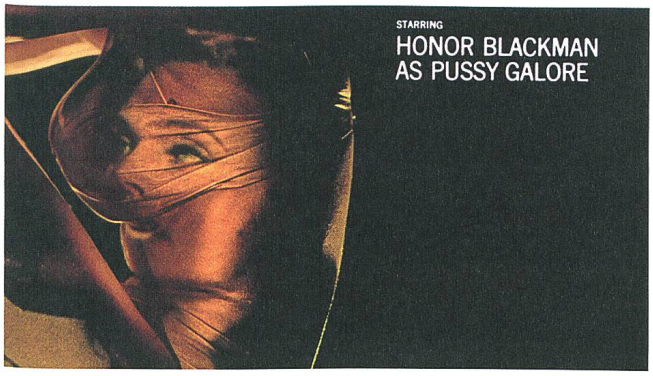
I. Der Vorspann ist nicht der Anfang

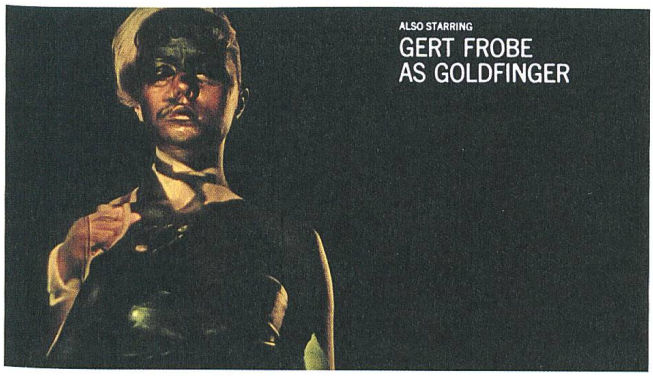
Wann fängt der Film eigentlich an? Wir kennen das: Der Vorspann läuft schon, aber im Kino reden die einen immer noch weiter, während die anderen bereits konzentriert auf die Leinwand schauen. Es hat ja noch gar nicht recht angefangen, finden die Ersten. Es geht schon los, wissen wir anderen. Diese unterschiedliche Einschätzung gehört zum Vorspann. Notwendigerweise. Denn der Vorspann selbst scheint unentschieden. Er ist ein Schwellenphänomen, und wie die Schwelle eines Gebäudes führt er unterschiedliche Bereiche zusammen und gehört damit zu beiden Bereichen zugleich: Einerseits gibt der Vorspann Information darüber, wie der Film und wie die Leute heissen, die ihn gemacht haben. Ein Vorspann ist also wie das Geschriebene auf der Rückseite einer Raviolibüchse, wo man die Zutaten nachlesen kann. Wer unter Allergien leidet, schaut hier besser genau nach. Doch im Unterschied zum Infokästchen auf der Büchse gehört der Vorspann bereits selbst zu dem, was er ankündigt. Der Vorspann mit seinen Informationen über den Film ist selbst schon Teil des Films. Wir haben schon angefangen, die Ravioli zu essen, während uns noch die Zutaten genannt werden. Obwohl der Vorspann seinem Namen nach noch vor dem Film kommt, hat der Film immer schon angefangen, wenn der Vorspann läuft.

Statt bloss den Anfang zu markieren, macht die Schwelle des Vorspanns es also in Wahrheit gerade unmöglich, den Anfang genau zu bestimmen. Das zeigt sich eindrücklich bei einem der wohl bekanntesten Vorspänne überhaupt, den der Designer *Robert Brownjohn* für den James-Bond-Film Goldfinger gestaltet hat. Denn nicht nur, dass dieser Vorspann erst läuft, nachdem James Bond in einer sogenannten Pre-Title Sequence bereits seinen ersten Auftrag erfüllt, das erste Drogenlabor in die Luft gesprengt, die erste Frau geküsst und den ersten Schurken niedergestreckt hat. Auch der Vorspann selbst will nicht am Anfang bleiben, sondern springt schon in die Handlung vor, die er doch erst ankündigen sollte: Während Shirley Bassey den Titelsong singt und

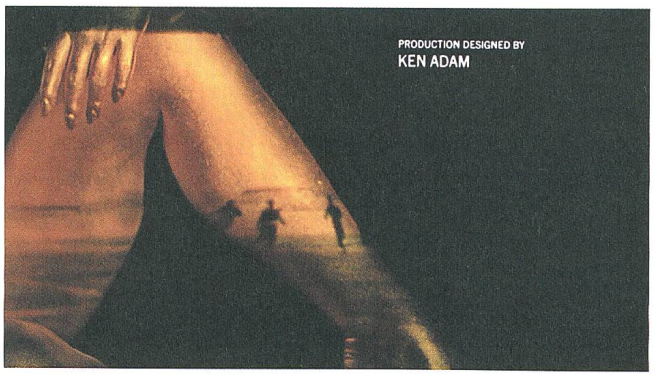


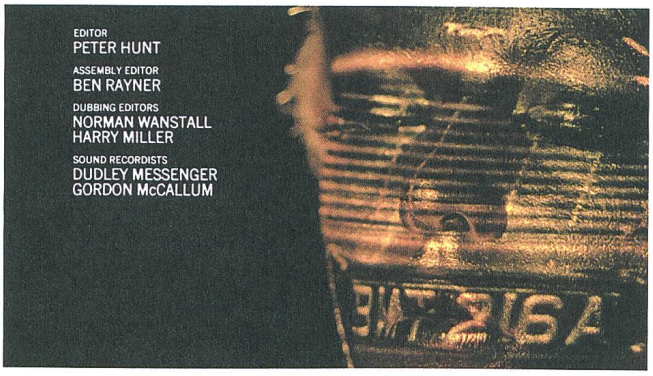


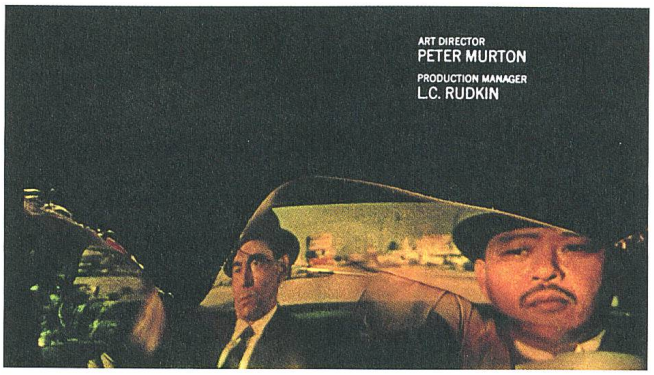


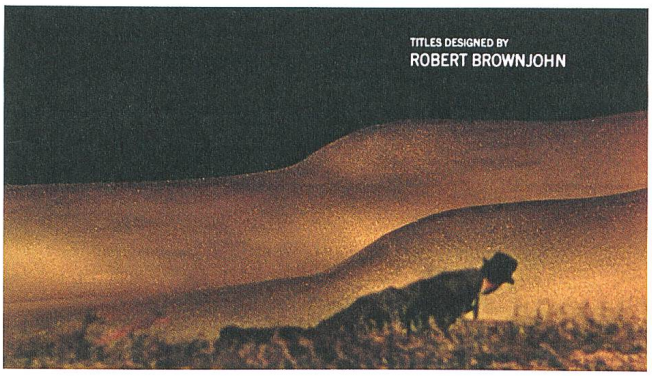


Goldfinger (1964) Design: Robert Brownjohn

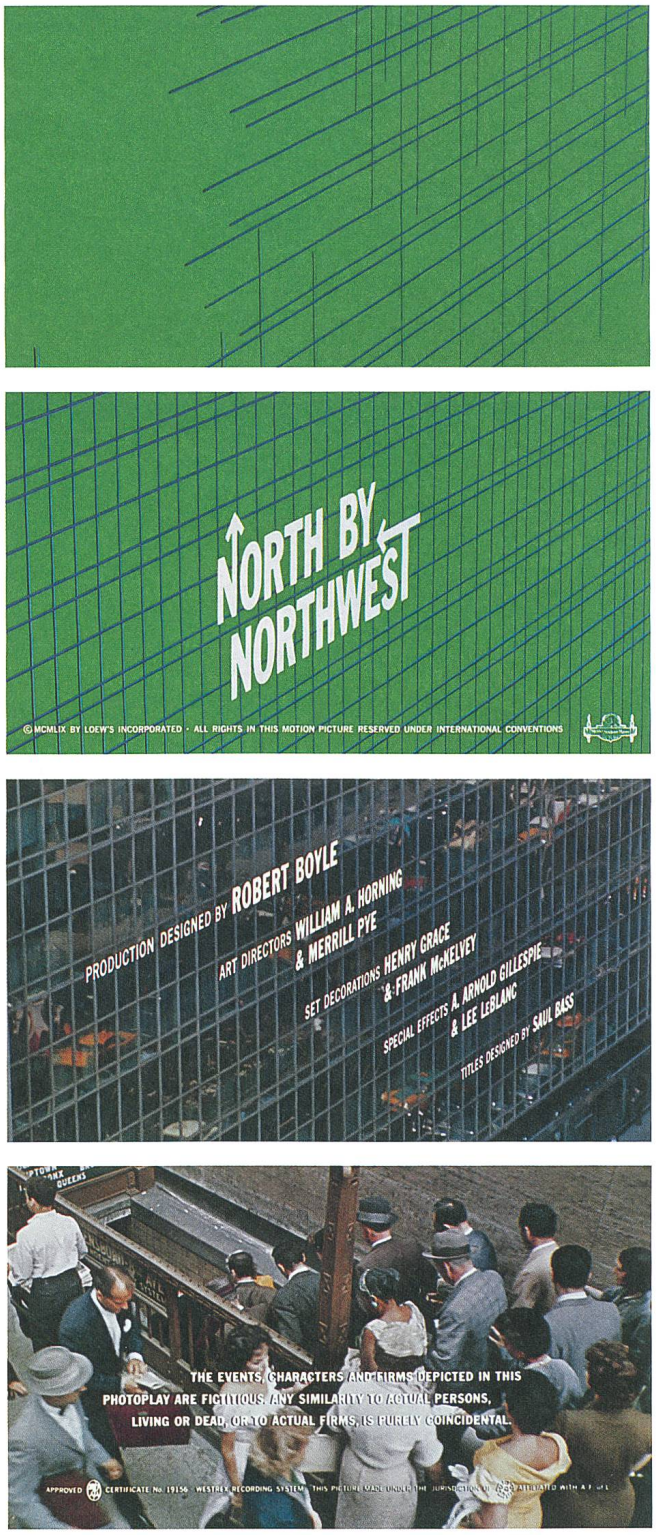








das Personal des Films aufgeschrieben wird, werden dazu auf goldene Frauenkörper Szenenbilder projiziert, die aus jenem Film stammen, der ja erst noch kommen soll. Der Vorspann ist also auch gleich noch Vorschau, so wie natürlich auch die goldenen Frauenkörper, die als Träger dieser Vorschaubilder dienen, eine spätere Filmszene vorwegnehmen, in der eine Frau ganz mit Gold überzogen in Bonds Bett liegen wird. Der Vorspann greift vor. Und zurück. Denn mindestens eines der Bilder, das in diesem Vorspann auftaucht, stammt gar nicht aus Goldfinger, sondern aus dem Vorgängerfilm From Russia with Love. Der Vorspann von Robert Brownjohn ist damit Erinnerung und Vorwegnahme zugleich – alles Mögliche, nur kein simpler Anfang.

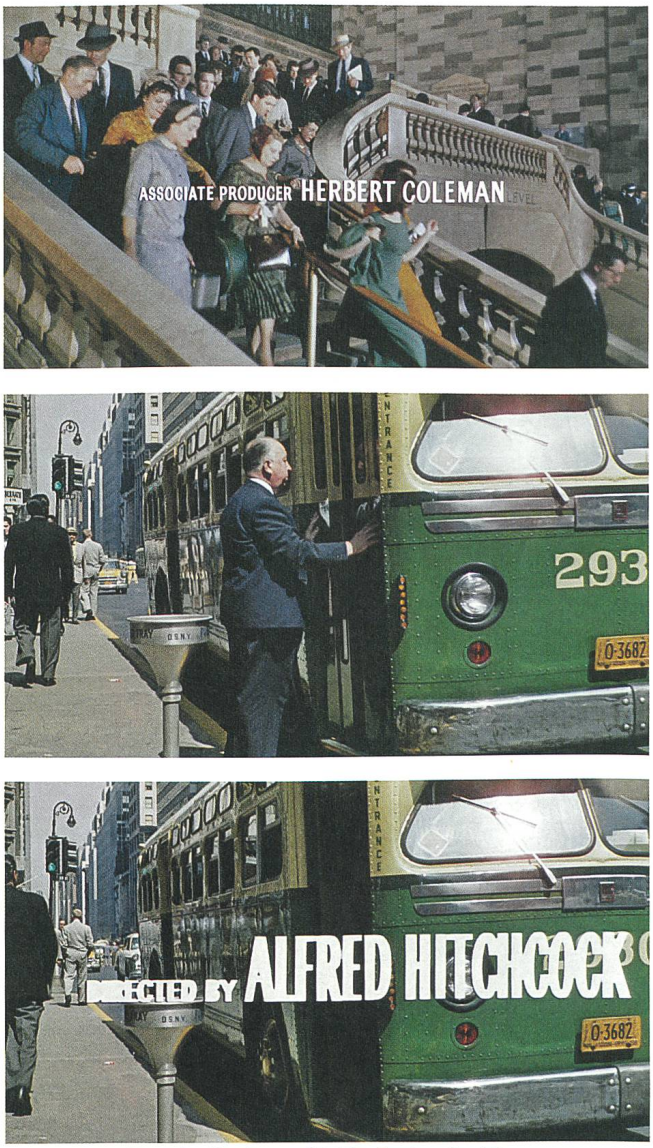


II. Der Vorspann ist ein Experiment

Mit der Idee von Menschenkörpern als Projektionsflächen für Filmbilder praktiziert der Goldfinger-Vorspann genau das, was man «expanded cinema» nennt. Auch wer glaubt, sich für abstrakten Kunstfilm nicht zu interessieren und immer von sich gemeint hat, nur wegen der spannenden Geschichten ins Kino zu gehen, hat demnach mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit schon eine ganze Menge Experimentalfilme gesehen. Bei jedem Ticket für einen Bond-Film kriegt man ein Kunstvideo dazu. Und auch im Hollywoodfilm der Fünfziger- und Sechzigerjahre gilt: Je grösser der Film, umso exquisiter der Vorspann.

So ist es von besonders hübscher Ironie, dass ausgerechnet in der kommerziellen Filmindustrie nicht nur das reibungslose Erzählkino auf die Spitze getrieben wird, sondern zugleich auch die Avantgarde ihren festen Platz bekommt. Mit eigener Abteilung. Denn als die separaten Miniexperimentalfilme, die sie sind, werden die Vorspänne nur in den wenigsten Fällen von denselben Leuten gemacht, die den Rest des Films verantworten; vielmehr sind Künstler – und in jüngerer Zeit auch immer mehr Künstlerinnen – auf diese Form spezialisiert. Einer, der wohl als erster über den internen Kreis der Filmindustrie bekannt geworden ist, war der amerikanische Graphic Designer *Saul Bass*. Mit seinen längst zu Klassikern gewordenen Vorspännen für die Filme von Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Billy Wilder oder John Frankenheimer war er besonders einflussreich, den Vorspann als eigene Kunstform zu etablieren. Und wenn er auch nicht der erste Innovator auf dem Gebiet des Vorspanns war, als der er sich selbst gerne inszenierte und bis heute gern gehandelt wird, so lässt sich bei ihm doch besonders schön zeigen, wie der Vorspann zum Ort des Experiments wird.

In Alfred Hitchcocks North by Northwest taucht er die Leinwand zunächst in ein an die Rückseite der Dollarnoten erinnerndes Grün, über das Linien zu fahren beginnen, horizontal und vertikal, bis die ganze



North by Northwest (1959) Design: Saul Bass

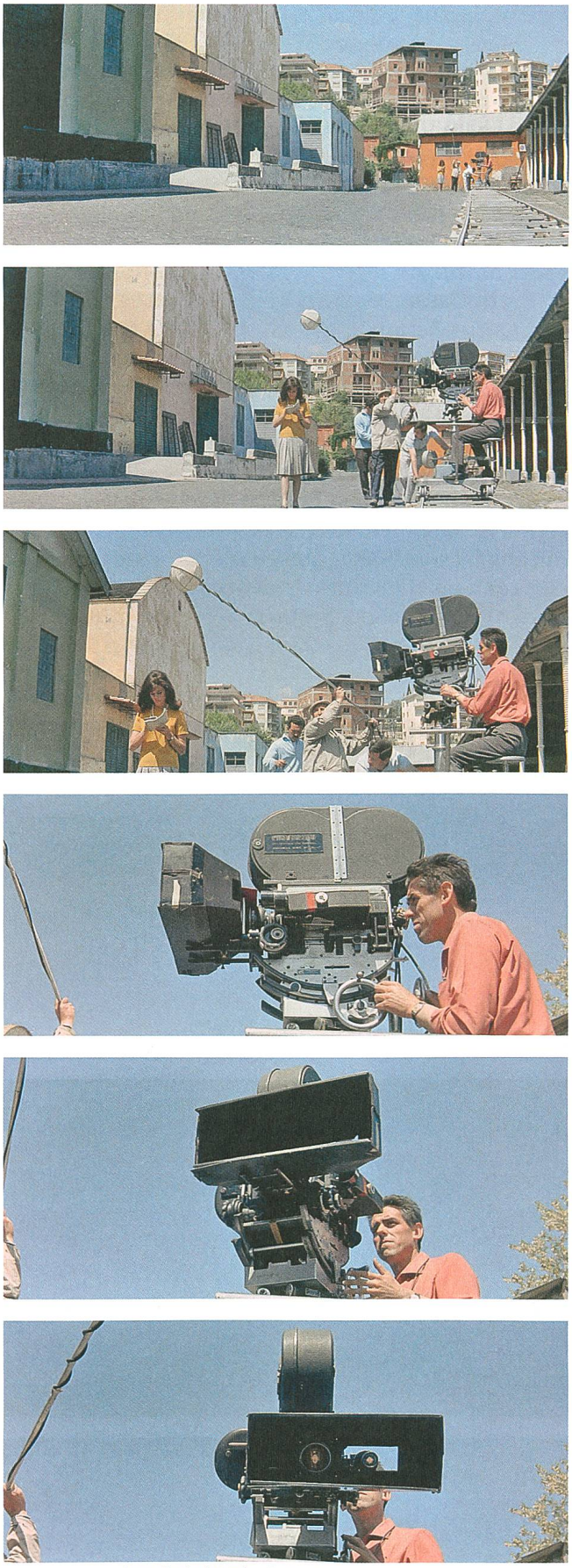
Leinwand in ein Raster eingeteilt ist, auf dem dann Filmtitel und Starnamen ins Bild hinein- und hinausfahren können. Formen in Bewegung: So lautet die Minimaldefinition von Film. Bass zeigt Kino in seiner experimentellen Grundform. Das Erzählen kommt später.

III. Der Vorspann ist Deutung

In seiner radikalen Reduktion zelebriert der Vorspann zu North by Northwest also zunächst nichts als ein Spiel von Linien, Farben und Bewegungen. Doch damit weist der Vorspann zugleich darauf hin, dass auch Hitchcocks folgender Film letztlich ein ganz abstraktes Interesse verfolgt: pure Bewegungen zeigen, Vektoren aufzeichnen und schauen, was passiert, wenn Kraftlinien kollidieren. Genau wie die Linien im Vorspann wird sich später auch im Film der Weg der langweiligen Hauptfigur mit den Wegen von Killern und Agenten kreuzen. Und auch dass die Linien bei Bass von rechts nach links, also gegen die Leserichtung verlaufen, scheint schon anzudeuten, dass auch im folgenden Film die sonst üblichen Vorgänge sich verkehren werden. Alles in diesem Vorspann wird zum Zeichen: Das abstrakte Raster entpuppt sich alsbald als gläserne Fassade eines Hochhauses im Stile rationalistischer Architektur, in der sich der Verkehr mitsamt den gelben Taxis spiegelt. Dass wir in Manhattan sind, ist uns damit schon auf einen Blick klar. Und zugleich will dieses Bild gelesen werden als stilisierte Verdichtung von Hitchcock-Themen wie Verdoppelung und dem Einbruch des Zufalls ins Raster des Rationalen. Danach bringt Bass dokumentarische Aufnahmen von Passant_innen. Und ausgerechnet über diesen Bildern wird der bestens bekannte Spruch eingeblendet: «Alle Handlungen, Personen und Firmen in diesem Film sind rein fiktiv.» Als Überschrift über die Aufnahmen des realen Stadtgewusels ist das ein Widerspruch in sich und damit genauso paradox wie die folgende Story, in der fiktive Agenten echte Tote produzieren. Und auch sonst wird hier ausagiert, was als Prinzip auch im restlichen Film gelten soll: Von der drohenden Gefahr können die Passant_innen im Vorspann noch nichts wissen, sind aber trotzdem alle auf der Flucht. Alles hastet, niemand weiss wohin. Trepp auf, Trepp ab, von hier nach dort und zurück. Rasende Sinnlosigkeit. Am Ende fährt gar der Bus dem Regisseur Hitchcock, der noch in diesem Vorspann seinen obligaten Auftritt hat, vor der Nase weg. Der Film nimmt Reissaus. Wenn uns also der über alle Logik triumphierende pure Bewegungsdrang von North by Northwest mitreisst und verwirrt, dann hat uns der Vorspann von Saul Bass eigentlich schon gewarnt. Der Experimentalfilm zu Beginn war bereits die Deutung des Spielfilms, der ihm auf den Fersen folgt.

IV. Der Vorspann ist das Verdrängte des Films

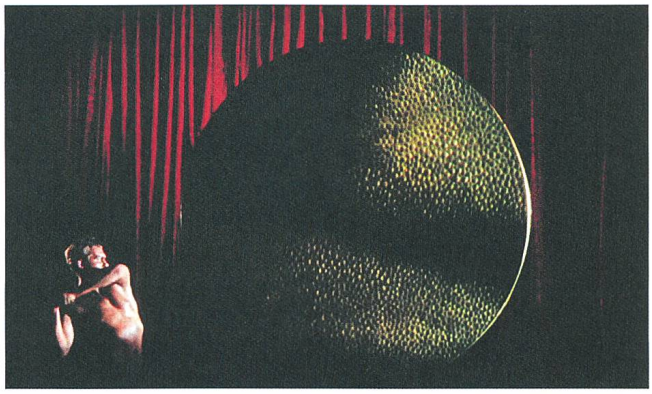
Nicht nur, dass der Experimentalfilm des Vorspanns zugleich in kondensierter Form bereits die Analyse des nachfolgenden Films beinhaltet und es dabei mitunter überflüssig macht, diesen sich überhaupt noch anzusehen (manche Vorspänne sind besser als der ganze Film, zu dem sie gehören). Der Vorspann kann darüber hinaus auch das beinhalten, was sich in Filmen eigentlich gar nicht zeigen lässt. In *Jean-Luc Godards* Le mépris werden die Namen der am Film Beteiligten nicht wie sonst im Vorspann üblich als Schrift eingeschrieben, sondern von Godards Stimme verlesen. Dazu sehen wir im Bild einen leeren Platz im Sonnenschein und weit

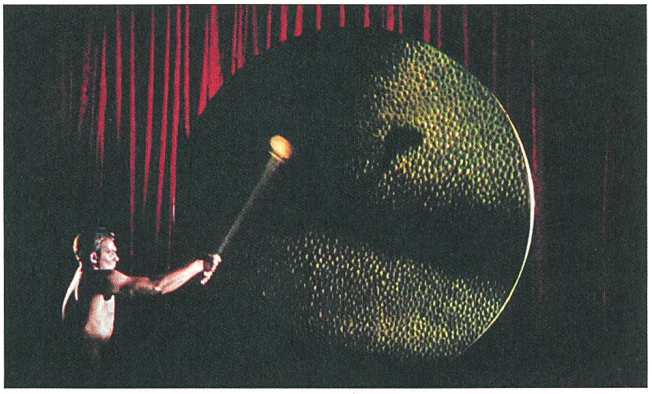


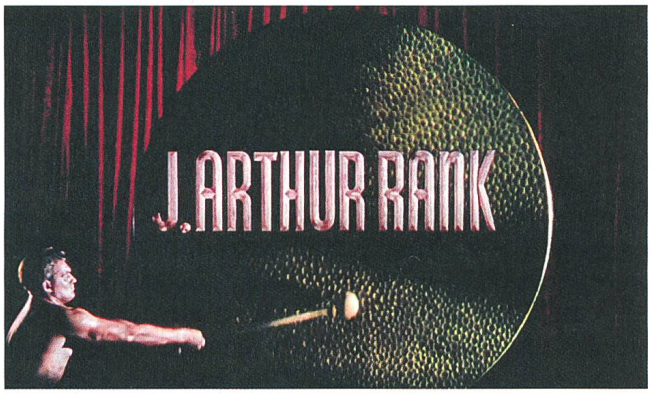
Le mépris (1963) Regie: Jean-Luc Godard

hinten eine Schauspielerin und neben ihr ein Filmteam von vier Leuten, die Kamera auf Schienen gestossen, die uns entgegenkommt, bis wir am Ende nur noch den Apparat, den Kameramann sowie ein Stück der Mikrofonstange bildfüllend vor uns haben. Godard geht derweil nahtlos von der Auflistung der Interna der Filmproduktion über zu einem André Bazin zugeschriebenen Zitat: «Das Kino ersetzt für unseren Blick eine Welt, die unserem Begehren besser entspricht.» Und Godard fügt hinzu: «Le mépris erzählt die Geschichte dieser Welt.» In diesem Moment wird die Kamera, die schon ganz nah ist, herumgeschwenkt und ihr Objektiv gesenkt. Auf uns. Was wir sehen, blickt uns an.

Die Kamera kann sich bekanntlich nicht selbst filmen. Unter allen Gegenständen der physischen Welt ist sie das, was ihr selbst auf immer verschlossen ist. Diese Kamera, ohne die es im Kino gar keine Bilder zu sehen gäbe, wird aus dem Bereich des Sichtbaren unentwegt ausgeklammert. Als zugleich Voraussetzung und Verdrängtes steht sie demnach nie *im*, sondern immer nur *vor* dem Film. Umso bedeutsamer ist, dass sie bei Godard ausgerechnet in einem Vorspann ihren Auftritt hat, in jenem Teil also, der irgendwie schon zum Film dazugehört und ihm zugleich vorgelagert ist. Auch unsere Erkenntnis, dass die Kamera, die wir im Bild zu sehen kriegen, natürlich nicht dieselbe sein kann, die dieses Bild gemacht hat, das wir jetzt grad sehen, sondern nur wieder «eine andere Kamera» ist, macht diesen Moment nicht weniger frappant. Vielmehr wird uns damit nur noch klarer, wie merkwürdig es doch eigentlich ist, dass wir im Kino in die Bilder versinken können und dabei immer die Gerätschaften verdrängen, mit denen diese Bilder entstehen.







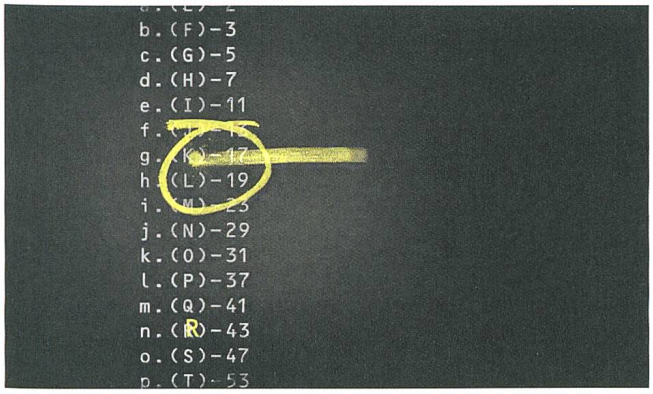
Logosequenz für The Rank Organisation

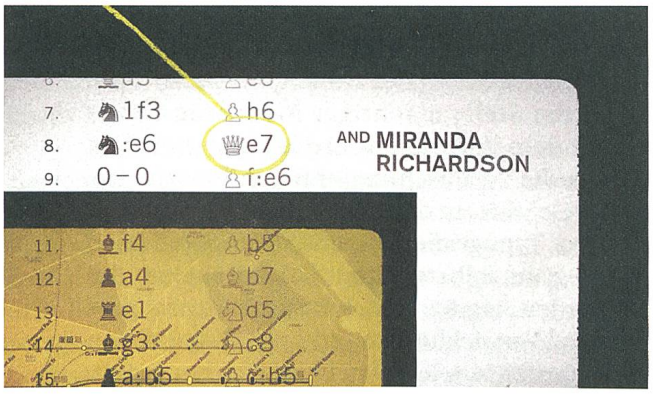
V. Der Vorspann ist Arbeit

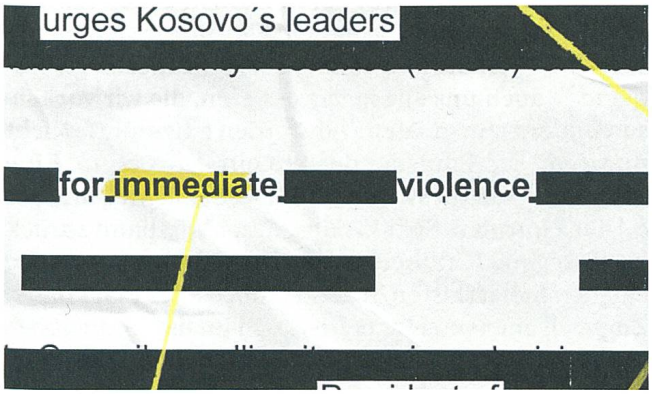
Dass sich im Vorspann jenes Verdrängte zeigt, worauf ein Film eigentlich gründet, das ist freilich nicht nur bei Godard, sondern eigentlich bei jedem Film mit einem Vorspann der Fall. Selbst dann, wenn sich der Vorspann nicht so auffällig wie in Le mépris präsentiert, sondern nur als Reihe spröder Texttafeln mit weisser Schrift auf schwarzem Grund, dann kommt darin doch etwas zur Sprache, was ebenso offensichtlich ist, wie es gerne vergessen geht: nämlich, dass auch ein Film das Produkt der Arbeit vieler Hände ist. So kriegen im Vorspann neben den obligaten Stars auch die unsichtbare Arbeiterschaft des Films, die Drehbuchautor_innen und Kameraleute, die Cutter_innen und Ausstatter_innen, wenn nicht ein Gesicht, so doch wenigstens einen Namen. Wobei auch der Vorspann fleissig Hierarchien etabliert. Denn natürlich werden im Vorspann nicht wirklich alle Beteiligten aufgeführt, sondern nur die, die als wichtig genug gelten, um schon jetzt und nicht erst in den Rolltiteln am Schluss aufzutreten. Auch Designer von Vorspännen werden in diesen erst genannt, wenn sie über Starstatus verfügen.

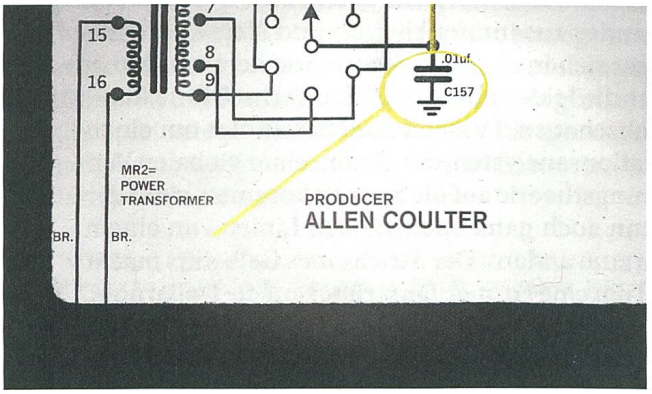
Eine Vertretung all der Namenlosen, die am Film mitarbeiten, findet sich indes zuweilen trotzdem, so etwa bei den Filmen des britischen Produzenten *Joseph Arthur Rank*. Dessen Firmenlogo, das jeweils sogar noch vor dem Vorspann lief, also quasi als Vorspann des Vorspanns, zeigt einen halbnackten Muskelmann, der einen riesigen Gong schlägt. Zweifellos gedacht, um der eigenen Firma einen Anstrich von antikem Monumentalpathos und exotischer Erotik zu verpassen, lässt sich der namenlose (und im Verlauf der Firmenkarriere auch von unterschiedlichen Darstellern gespielte) «Gongman» zugleich auch einfach als Vertreter all jener Arbeiter_innen lesen, die mit ganzem Körpereinsatz schuften müssen, um die Unterhaltungsindustrie überhaupt zum Klingen und Laufen zu bringen.

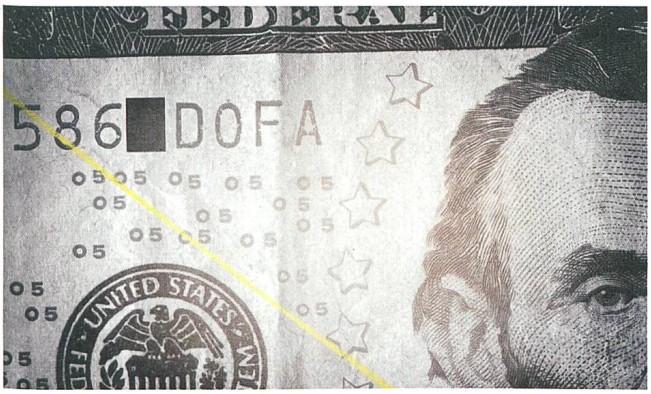
Als Kind habe ich geglaubt, dieser imposante Mann sei selber jener «J. Arthur Rank», dessen Name nach dem Gongschlag ins Bild geschrieben stand. Ich war mit dieser rührenden Fehlinterpretation wohl kaum allein. Und eigentlich ist der Irrtum ja gar keiner, sondern stellt vielmehr richtig, was in der Industrie tatsächlich Sache ist: dass eine Firma zwar nach dem Besitzer benannt ist, aber eigentlich auf den Anstrengungen derer basiert, deren Namen man nie auf der Fassade des Fabrikgebäudes liest. Bei der Rank-Filmproduktion hingegen spielt zumindest im Firmenlogo der Arbeiter eine Hauptrolle. Der Vorspann bringt die sozialen Klassen durcheinander. Ganz unbeabsichtigt.

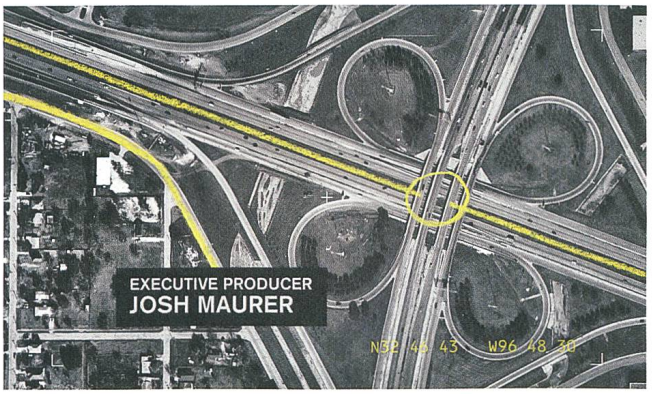


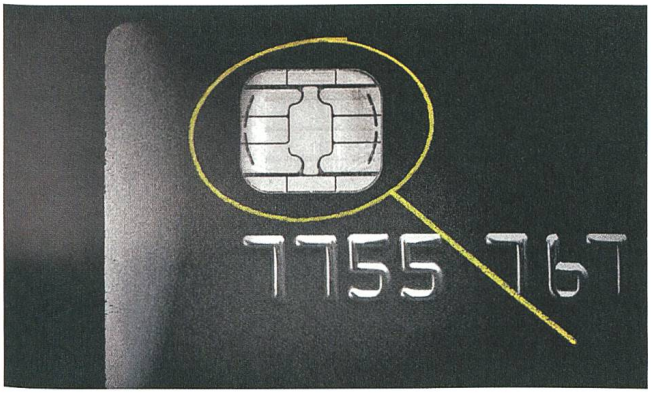


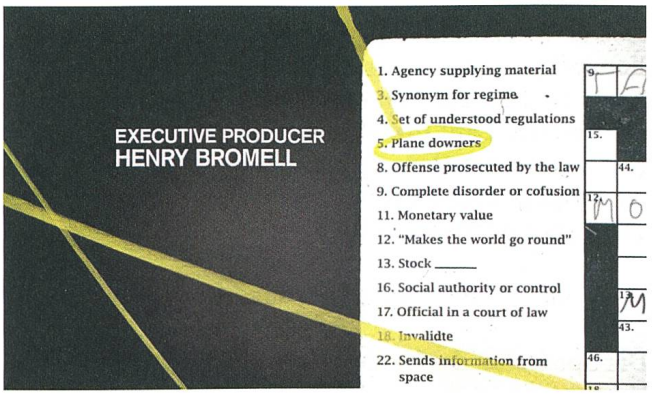


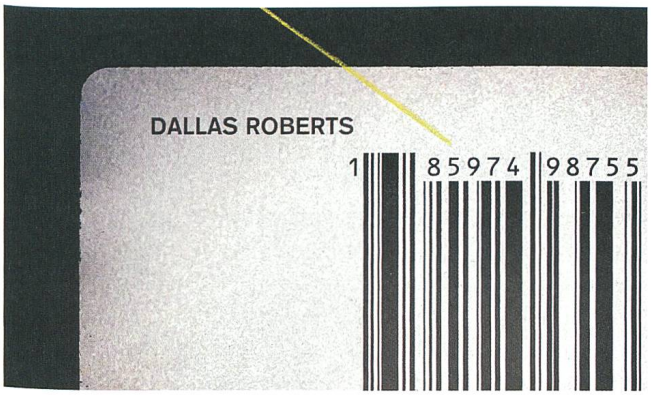












Rubicon (2010) Design: Karin Fong

VI. Der Vorspann ist Netzwerk

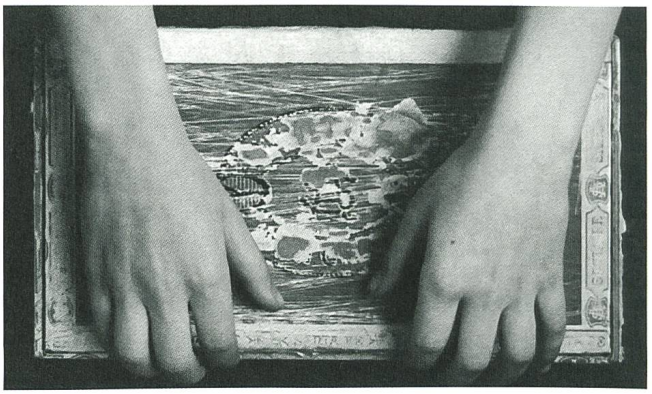
Solch eine Vertauschung der Rollen, die namenlose Arbeiter an die Stelle mächtiger Magnaten treten lässt, scheint dem Vorspann umso leichter zu fallen, als bei ihm ja die Vermischung ohnehin Prinzip hat. Als hybrides Gebilde, in dem die unterschiedlichsten Medien – Text, Typografie, Animation, Fotografie und Bewegtbild – ganz selbstverständlich durcheinander gebracht werden, eignet er sich besonders, um jene «Gemenge und Verwicklungen» zu zeigen, «aus denen unsere Welt besteht», wie es bei Bruno Latour heisst.

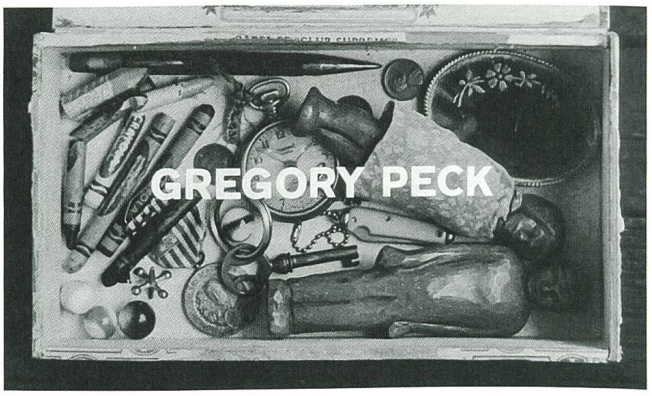
Wie die sonst sorgsam getrennten Bereiche alle miteinander zusammenhängen und Netzwerke bilden, lässt sich in einem Vorspann wie dem von *Karin Fong* für die leider nur kurzlebige Fernsehserie Rubicon nachschauen. Passend zum Serienplot um einen Informationsanalysten, der glaubt, einer globalen Verschwörungstheorie auf die Spur zu kommen, zieht der Vorspann auch ganz buchstäblich Linien von einem Bereich zum andern: Der Strich eines Gelbstifts macht Kringel um eine Formel, fährt rüber auf die Dollarnote, über Textseiten, deren Zeilen laufend eingeschwärzt werden, weiter zu Kreditkartenchips, Produktestrichcodes, Schachzügen, elektrischen Schaltplänen, Überwachungsbildern, Kreuzworträtseln. Alles hat mit allem zu tun. Das ist die beängstigende Logik der Paranoia, in der es nichts gibt, was nicht bedeutsam wäre, und zugleich eine recht akkurate Beschreibung unserer vernetzten Existenz. In gerade mal 43 Sekunden instruiert uns der Vorspann von Rubicon nicht nur, wie es in der nachfolgende Serie, sondern auch wie es in der Welt zugeht.

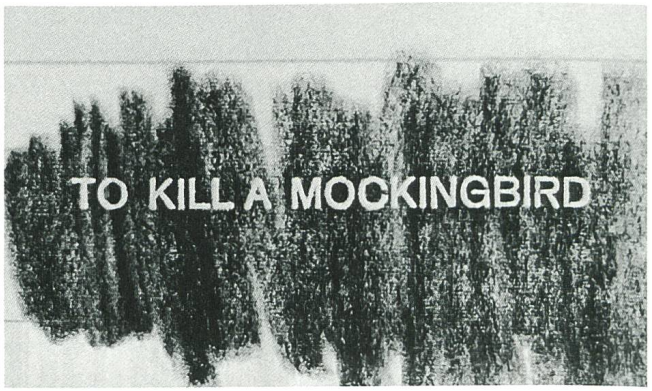
Und wiederum ist es kein Zufall, dass es ausgerechnet der Vorspann ist, in dem so exzessiv alle Kanäle aufgemacht werden. Ist man erst mal drin in der filmischen Fiktion, mag das Durcheinander wieder schön sortiert werden nach den vertrauten Storymustern des Thrillers. Der Vorspann hingegen, dessen Status als Schwellenphänomen und als Hybridform ja bereits uneindeutig ist, braucht sich noch nicht festzulegen. Welchen Weg der Lauf des Film nehmen wird, von Anfang bis Schluss, werden wir dann schon sehen. Der Vorspann hingegen zeichnet nur die Netzwerkkarten dessen, was alles noch möglich ist.

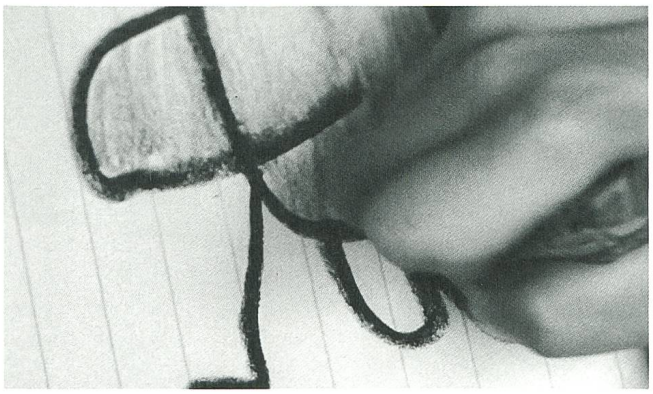
VII. Der Vorspann ist die Kindheit des Kinos

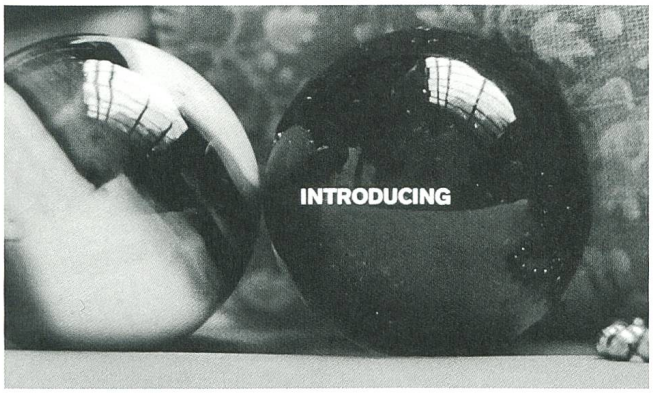
Der Spielraum des Netzwerks, wie ihn uns der Rubicon-Vorspann kartografiert, hat indes auch im Spielzimmer der Kinder Platz und der Globalzusammenhang in einer Zigarrenkiste: Diese zeigt uns der von *Stephen Frankfurt* gestaltete Vorspann zu To Kill a Mockingbird als erstes Bild. Dann greifen die Hände eines vor sich hin summenden Kindes hinein, klappen den Deckel auf und geben den Blick frei auf den Krimskrams im Innern: Schlüssel, Kreide, Murmeln, Messerchen. Zwei geschnitzte Figuren und eine kaputte Taschenuhr ohne Zeiger. Was man mit solch wertvollen Schätzen alles anfangen kann, das haben die Erwachsenen längst vergessen. Dieser Vorspann aber erinnert uns wieder daran. Die Kinderhand malt auf Papier, und der Filmtitel erscheint – aber nicht so, dass der Farbstift die Buchstaben malen würde, vielmehr erscheinen diese im Negativ als leere Stellen, an denen der Wachsstift nicht aufträgt. Lauter Widersprüche auch im Folgenden: Statt auf den Linien des Papiers malt der Farbstift einen Strich quer darüber, und bei der Nahaufnahme der kaputten Uhr hören wir auf der Tonspur ein Ticken. Eine Glasmurmel beginnt zu rollen, und als sie an eine andere stösst, sagt die Kinderstimme «Bing». Dazu schwillt die sagenhafte Musik von Elmer Bernstein an, und wir lesen das Wort «Introducing». Damit ist zunächst gemeint, dass die beiden Kinder Mary Badham und Phillip Alford, deren Namen gleich danach eingeblendet werden, in diesem Film ihre ersten Rollen spielen. Doch darüber hinaus scheint dieses «Introducing» auch uns alle zu adressieren, die wir vor diesen Bildern sitzen. Auch wir werden eingeführt. Nicht nur in diesen Film, sondern in ein Universum. Eine magische Welt tut sich auf in dieser Schachtel, und wir dürfen eintreten. So führt uns dieser Vorspann zurück in die eigene Kindheit und in die Erinnerung an die eigenen Schatzkisten, in denen noch alles Platz hatte. Zugleich aber versetzt er uns auch in die Kindheit des Kinos, in einen Zustand, in dem auch dem filmischen

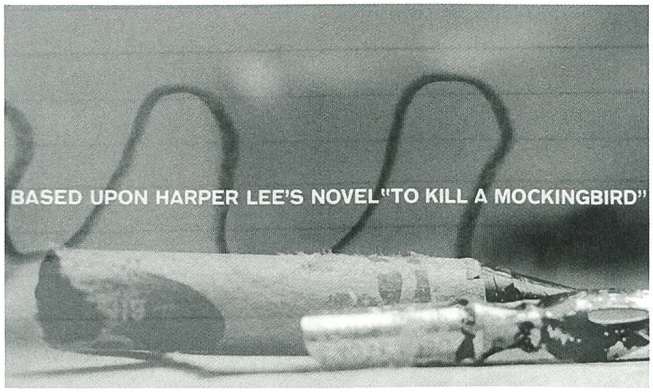


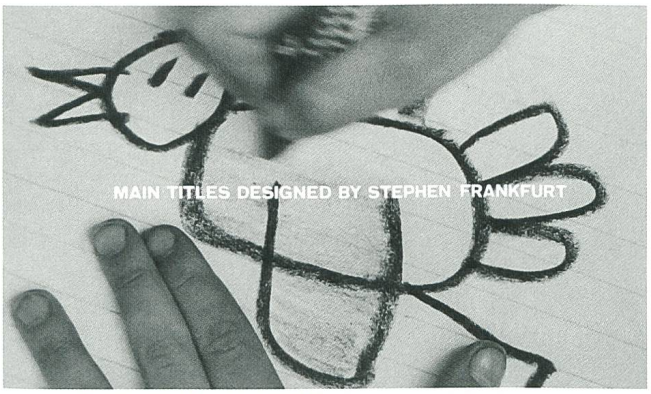












To Kill a Mockingbird (1962) Design: Stephen Frankfurt

Medium noch alle Optionen offenzustehen schienen: Die Sequenz ist dokumentarisch mit seinen unkommentierten Beobachtungen der Kinderhände und fiktional zugleich, wenn wir lernen, dass diese Hände der jungen Protagonistin der folgenden Geschichte gehören. Ausserdem haben wird in diesem Vorspann alle Medien versammelt, denen sich ein Film bedienen kann: Ton, Schrift, Zeichnung, Fotografie, Animation. Alles da, man muss nur damit zu spielen anfangen.
Als «Stellen, die imstande sein können, alle Register zu ziehen», hat Rembert Hüser den Vorspann bezeichnet, als jenen Ort, an dem wir den Basistyp von Film per se vor uns haben: «der dokumentarische Avantgardeanimationsspielfilm». Und wo trifft das offensichtlicher zu als hier?

Restlos alles scheint in diesem Vorspann drinzustecken: die Zeitparadoxien des Goldfinger-Vorspanns und die Filmanalyse von Saul Bass und die Selbstreflexion von Godard. Die Arbeit der Hände und die Farbstiftlinien der Netzwerke. Und zugleich gilt auch das alles nur vorläufig. Denn am Ende des Vorspanns zerreist das Kind das Blatt, auf dem es gezeichnet hat, begleitet von einem lustvollen Laut der Stimme. Der Bildträger wird kaputt gemacht, damit das Spiel wieder von vorne anfangen kann. Und vielleicht bewegt uns deswegen dieser Vorspann so sehr, weil er uns in seinen drei Minuten das Kino noch einmal ganz neu gibt, als für alle Spielweisen und Möglichkeiten, für alle Genres und Formate offen. Noch immer nicht erwachsen, sondern gerade erst geboren.

→ Literatur:

Nicole de Mourgues: Le générique du film. Paris: Klincksieck, 1994.

Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.): Das Buch zum Vorspann. Berlin: Vorwerk 8, 2006.

Gemma Solana, Antonio Boneu: Uncredited. Graphic Design & Opening Titles in Movies. Barcelona: Index Book, 2007.

Die Website «Art of the Title» ist die grösste Onlineressource zum Vorspann, mit unzähligen Beispielen, Analysen und Interviews: www.artofthetitle.com

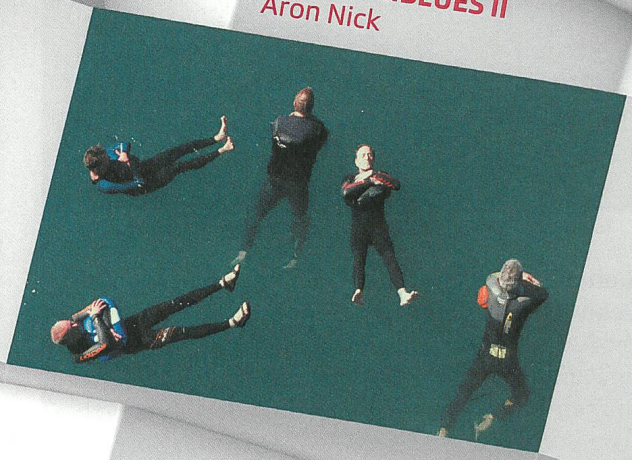
54. SOLOTHURNER FILMTAGE

EXPERIMENT SCHNEUWLY – ABENTEUER KINDER MACHEN
Juri Steinhart

ALEX, KEVIN UND ROMAIN
Adrien Bordone

PEARL
Elsa Amiel

IMMER UND EWIG
Fanny Bräuning



TSCHARNIBLUES II
Aron Nick

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR