

B 53343

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.2 / Dezember 2000

IN DIESER AUSGABE:

SECHZEHN MONATE HOLLOW MAN:
EIN FIKTIVES PRODUKTIONSTAGEBUCH

ROBERT J. FLAHERTY:
AUF DER SUCHE NACH DEM ELIXIER DES LEBENS

DAS IST EIN TRICK
ODER: DINOSAURIER FRISST AUTO

INTERVIEW MIT HANS HENNEKE:
DAS DIGITAL LAB – EIN AUSBLICK AUF DIE NAHE ZUKUNFT

FILMKRITIK:
DANCER IN THE DARK

EDITORIAL

Kopfgeburten des aktuellen Kinos: nicht anatomisches Interesse hat über unser Titelbild entschieden – es war die Faszination an einem wahrhaft hybriden Bild, Noch-Fotografie, Schon-Computermodell, untrennbar miteinander verwoben, unmöglich, eine klare Trennlinie auszumachen. Ein Modell also nicht nur im anatomischen Sinne, sondern vielleicht auch eines für die Zukunft des Kinos.

Der Blick ins Innere des Kopfes: pure Computeranimation, Kopfgeburt eben, im Kern rein mathematische Kalkulation. Das Äussere dagegen: klassische Fotografie, die Oberfläche abtastend auf Licht und Schatten, auch auf vertraute Gefühls-Äusserungen. Die Kombination aus beidem: brisant, beunruhigend zunächst, dann vielleicht auch Neugier weckend. Eine Designstudie aus HOLLOW MAN zielt diesmal unser Cover, und wir hoffen, dass sie (mag sein, nach anfänglicher Irritation...) davon ebenso fasziniert sind wie wir.

Auch die Fotografie, die wir bereits klassisch zu nennen versucht sind, auch sie projiziert ja in ihren besten Momenten vor allem Vorstellungen, ja: Kopfgeburten in den Kinosaal. Und doch braucht sie notwendig das Vor-Bild, den Gegen-Stand vor der Kamera, ist also untrennbar dem verbunden, was wir oft und vielleicht etwas leichtfertig die „reale“ Welt nennen. Die Welt des CGI, der Computer Generated Images jedoch geht einen radikalen Schritt weiter: befreit vom Vor-Bild visualisiert sie pure Vor-Stellungen, und sei das Innere des Kopfes noch so täuschend ähnlich einer anatomischen Wahrheit nachempfunden.

Die nun mögliche, beinahe schon alltägliche Kombination aus beidem stellt uns vor neue Herausforderungen. Ob wohl unsere inhaltliche Imaginationskraft Schritt zu halten vermag mit der Visualisierungsgewalt der neuen Technologien? Manche Produkte des aktuellen Kinos lassen daran zweifeln. Aber Kino war schon immer ein Kind der Technik, untrennbar mit deren Fortschritt verknüpft. Wenig Raum also für ein romantisierendes „zurück zur Natur“... – von den mächtigen Verwertungsinteressen einer ganzen Industrie einmal ganz abgesehen.

Auch Robby Müller und Lars von Trier nutzen längst digitale Technologien, freilich geht ihre Reise in eine ganz andere Richtung. Mit digitalen Amateurkameras, massenhaft eingesetzt, fangen sie in DANCER IN THE DARK ihre Musicalszenen ein, daraus entsteht eine merkwürdige Mischung aus „geschenkten“ Bildern (wie Lars von Trier es nennt) in einem ansonsten völlig durchchoreografierten Genre. Wie eine wütende Revolte gegen die allzu perfekte Welt des „alles-ist-möglich“-Kinos wirken diese Filme, auch wenn man ihre ständigen Anleihen beim Dokumentarischen wohl eher eine perfekte Manipulation nennen möchte

Wer nach unserer ersten Ausgabe vermuten mochte, CAMERAMAGAZIN sei bestimmt, vor allem ein Fachblatt für Filmgeschichte zu werden, den wollen wir hier sanft enttäuschen; auch deshalb haben wir in diesem Heft den Schwerpunkt auf Gedanken und Spekulationen über die Zukunft unserer Kino-Bilder gelegt – freilich nicht, ohne wieder Rückblicke zu wagen, diesmal vor allem in die Kinderstube des Dokumentarfilms. Dass aber gleich zwei Protagonisten dieses neuen Hefts vor allem den US-amerikanischen Film repräsentieren, dass soll nun wirklich die Ausnahme bleiben. Flaherty jedenfalls hatte mit Hollywood nie viel am Hut, und auch der Arbeits-Wahl-Amerikaner Jost Vacano ist Europäer geblieben und kehrt nach jeder Produktion eiligst in sein Heim nach München-Waldperlach zurück.

Bedanken will ich mich an dieser Stelle für den ganz überwiegend positiven Zuspruch zu unserem ersten Heft. Lassen Sie uns weiterhin wissen, was Sie von CAMERAMAGAZIN halten, und seien Sie beruhigt: wir halten auch Kritik aus...; die täglich eingehende Bestellungen jedenfalls machen uns Mut, dass wir nicht ganz auf dem Holzweg sind mit der Idee eines Forums für die Bilder, die das Kino erst möglich machen (das Fernsehen natürlich auch...)

Eine anregende Lektüre wünscht Ihnen



Michael Gööck ist
verantwortlicher Redakteur
des CameraMagazins

MICHAEL GÖÖCK

Kameras & mehr...

bei uns im Verleih:

Sony HDW F 900

24P

HD Cam

Ludwig Kameraverleih GmbH

Rosenheimerstraße 145 e · 81671 München

Fon: 089.689 59 20 · Fax: 089.689 59 211

<http://www.LudwigKameraverleih.de>

<http://www.cinealtarental.de>

...mehr als nur Verleih!

INHALT

Titelbild:

Kevin Bacons Kopf in einer Designstudie aus HOLLOW MAN

Sechzehn Monate HOLLOW MAN

Ein fiktives Produktionstagebuch von Jost Vacano

AUFGEZEICHNET VON MICHAEL GÖÖCK

Seite 5

Auf der Suche nach dem Elixier des Lebens –

der Entdecker, Humanist und Kamerapoet Robert J. Flaherty

VON WOLFGANG FISCHER

Seite 15

Kamera des Monats: Eclair Caméflex

VON GERHARD FROMM

Seite 26

DANCER IN THE DARK

FILMKRITIK VON THILO WYDRA

Seite 27

Das Digital Lab oder: Ein Ausblick auf die nahe Zukunft

Interview mit Hans Henneke

VON MICHAEL GÖÖCK

Seite 31

Das ist ein Trick oder: Dinosaurier frisst Auto

VON GERT STALLMANN

Seite 39

Bericht über die wirtschaftliche Lage der DoPs in Deutschland

VON JOST VACANO

Seite 43

Assistenten-Trickkiste: (Fast) alles zum Thema Kamerafilter

VON ULI SCHMIDT

Seite 46

Momentaufnahme: Neues Sehen 1929 – und alte Fehler 2000

VON WOLFGANG FISCHER

Seite 47

IMPRESSUM

Das CameraMagazin erscheint vierteljährlich
im Verlag der bvk Medien GmbH
Kling 3
83547 Babensham
Telefon (0700) 285 633 42
(08074) 917 99 02
Telefax (08074) 917 99 03
e-mail: medien@bvkamera.org
homepage: www.bvkmedien.de

Leitung (ViSdP):
Michael Gööck

Anzeigenleitung:
Angela Zimmermann
Telefon (0700) 285 633 29
Telefax (08074) 917 99 04

Es gilt z.Zt. die Anzeigenpreisliste Nr.2 vom 1.10.2000

© Alle Rechte bei der bvk Medien GmbH bzw. bei den Autoren;
jede Verwendung von Textbeiträgen (auch auszugsweise) oder Fotos nur mit ausdrücklicher
Genehmigung des Verlags; namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht immer die
Meinung der Redaktion oder des bvk wieder

Für Mitglieder des Bundesverbandes Kamera bvk, des Verbandes österreichischer
Kameraleute AAC und der Société Suisse des Chefs Opérateurs SCS ist der Bezug im Mit-
gliedsbeitrag enthalten

Druckauflage: 2.500 Stück

Druck:
Peradruck GmbH
Lochhamer Schlag 11
82166 Gräfelfing
Telefon (089) 858 09-0
Telefax (089) 858 09-36



bvkamera
German Society of Cinematographers



SECHZEHN MONATE HOLLOW MAN

EIN FIKTIVES PRODUKTIONSTAGEBUCH VON JOST VACANO

AUFGEZEICHNET VON MICHAEL GÖÖCK

OKTOBER 1998

Eigentlich hatte ich mit diesem Anruf überhaupt nicht gerechnet. Alan Marshal, Produzent schon von *SHOWGIRLS* und *STARSHIP TROOPERS*, trägt mir ein neues Projekt namens *HOLLOW MAN* unter der Regie von Paul Verhoeven an – mit Paul aber hatte ich nach dem letzten Film, dem mittlerweile sechsten in unserer Zusammenarbeit und dem vierten in ununterbrochener Reihenfolge vereinbart, dass etwas frisches „Kamerablut“ ihm guttäte und er sich deshalb für seinen nächsten Film nach einem neuen DoP umsehen wollte.

Unbesehen sage ich nach einem Telefongespräch mit Paul zu. Dieses Projekt scheint ihm zu kompliziert, um damit eine neue Arbeits-Konstellation zu beginnen. Wenige Tage später habe ich das Drehbuch in den Händen.

NOVEMBER 1998

Das Buch ist noch einem sehr unfertigen Zustand. Ich finde Teile davon faszinierend, vor allem die Psychologie des Wissenschaftlers Sebastian, der nach einem fehlgeschlagenen Selbstversuch unsichtbar bleibt und daran schnell eine geradezu diabolische und nicht gerade moralische Freude entwickelt. Dramaturgisch jedoch scheint mir das Ganze noch unausgereift, und ich zögere nicht, in einem längeren Brief an Alan und Paul hierzu ein offenes Wort unter Freunden zu riskieren.

Die Tatsache aber, dass mein Brief nicht in jedem zweiten Satz das Wörtchen „terrific“ enthielt, sie wird ganz amerikanisch als verkappte Absage aufgefasst, obwohl doch Paul Verhoeven als Holländer und Alan Marshal als Brite mit der deutschen Offenheit meiner Verbesserungsvorschläge hätten vertraut sein müssen. Entsprechend unterkühlt gerät zunächst das folgende Telefonat mit Los Angeles, bis ich das Missverständnis aufklären kann.

DEZEMBER 1998

Ich fliege nach Kalifornien; es ist alles wie üblich – ich fange an, einen Film vorzubereiten, ohne zu wissen, ob er je gedreht wird. Ohne Hauptdarsteller kein grünes Licht vom Studio; wer aber will eine Rolle, in der er zwei Drittel des Filmes unsichtbar ist?

Viele Vorgespräche: ein erstes Wiedersehen mit Paul im *Spago*, einem einschlägigen Prominententreff in Beverly Hills; wer hier einen Tisch bekommt, der gehört zum Inner Circle Hollywoods; für Paul war gar ein Fenstertisch reserviert, ich sitze nur daneben. Amerika hatte mich wieder, mit all seinen Eitelkeiten. Paul versorgte mich mit den neuesten Informationen zur Studiopolitik und dem höchst wackeligen Stand des ganzen Projektes; über den Look des Filmes sprechen wir an diesem Abend wenig.

Auch mein Treffen mit dem Produzenten Alan Marshal am nächsten Morgen bringt kaum mehr Klarheit; dem Studio scheint die Kalkulation wie üblich zu hoch. Millionengagen für die Schauspieler beflügeln die Suche nach Einsparpotentialen „below the line“; das übliche Katz-und-Maus-Spiel ist in vollem Gange: da jedes Department natürlich weiss, dass es später zu 15-20% Einsparung verdonnert werden wird, kalkuliert man von vorneherein etwas „grosszügig“,

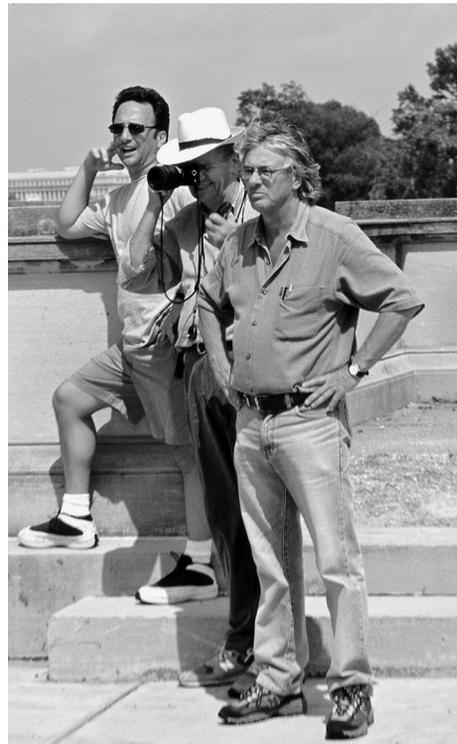
Auf Motivsuche in Washington, DC: von links Regieassistent Louis D'Esposito, DoP Jost Vacano und Regisseur Paul Verhoeven

was wiederum die Studiobosse als selbstverständlich voraussetzen und deshalb 30% Kürzung fordern... – mit gut 100 Millionen Dollar geht das Spiel los, zwischenzeitlich werden es (theoretisch) gekürzte 85 Millionen, es sollte mich wundern, wenn der fertige Film nicht wieder bei 100 Millionen landen würde.

HOLLOW MAN wird zu 80% an einem einzigen Schauplatz spielen, einem unterirdischen Labor der CIA, in dem ein Verfahren entwickelt wird, mit dem man Menschen unsichtbar machen kann. Schon in meinem ersten Brief hatte ich darauf gedrängt, die Beleuchtung als integralen Bestandteil des Sets mit einzuplanen. Mir schwebte ein Available-Light-Feeling vor – je irrealer die Story, desto glaubwürdiger muss für mein Gefühl das Licht sein. Glücklicherweise ist Allan Cameron, der Production Designer im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen sehr offen für solche Vorschläge.

Auch Scott Anderson, der Visual-Effects-Supervisor von Sony Imageworks ist ein alter Bekannter von STARSHIP TROOPERS. Knapp fünfhundert Effect-Shots stehen uns bevor. Schon die ersten Drehbuchentwürfe schrieb der Autor Andrew Marlowe im Hinblick darauf, was zwei Jahre später voraussichtlich im Digitaltrick möglich sein würde.

Schliesslich fliegen wir alle nach Washington, um uns erste potentielle Originalmotive anzuschauen. Die amerikanische Hauptstadt ist eine einziger Hochsicherheitstrakt. Alle Drehertermine müssen Monate im voraus präzise angemeldet werden; im weiten Umkreis des Capitols ist keinerlei Filmlicht erlaubt. Hier stehen uns grosse Nachtszenen bevor ...



JANUAR 1999

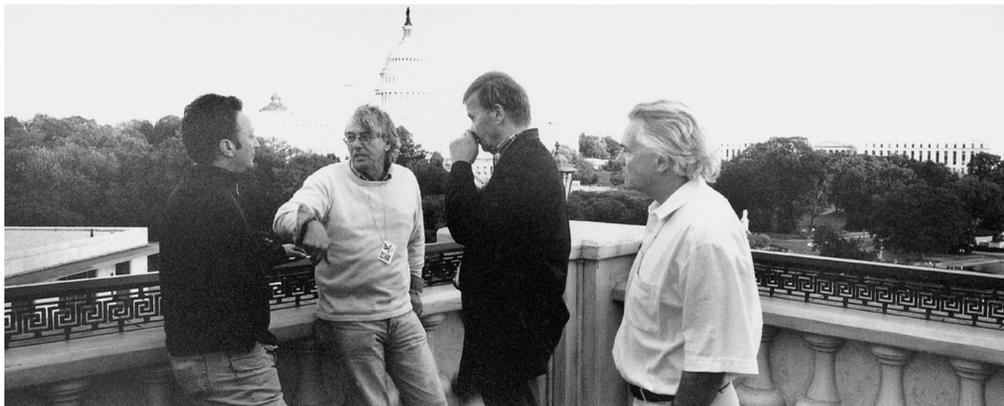
Hängepartie: ich sitze auf Abruf zuhause in München, und meine ursprünglich für den 23. Januar geplante Abreise verschiebt sich von Woche zu Woche. Noch immer will keiner einen Unsichtbaren spielen, wenn doch, dann können sich Regie und Studio nicht darauf einigen, ob er auch der Geeignete sei. Ein zunächst hoffnungsvoller Kandidat hat ein Alkoholproblem und keine Versicherung ist bereit, das Risiko zu übernehmen.



FEBRUAR 1999

Immer noch warten auf gepackten Koffern, Rest siehe oben ...; dann endlich die erlösende Nachricht aus den USA: Kevin Bacon und Elisabeth Shue sind für die Hauptrollen engagiert. Es kann losgehen.

Vorgespräche:
Paul Verhoeven, Jost Vacano
und Stunt-Koordinator
Gary Combs (rechts)



Auf dem Dach des Arbeitsministeriums in Washington DC: D'Esposito, Verhoeven, Vacano und der Production Designer Allan Cameron (rechts)

MÄRZ 1999

Abreise nach LA und gleich wieder den halben Weg zurück nach Washington. Wir suchen ein nobles Restaurant samt Terrasse mit Blick über den Capitol Hill, das nicht zu finden ist. Wir entscheiden uns, das Motiv zu teilen: den Innenraum original in einem feudalen Wasingtoner Hotel, die zugehörige Terrasse wird nach langen Verhandlungen auf dem Dach des Arbeitsministeriums gebaut. Für den Übergang allerdings benötigen wir auch dort einen Einblick in das (nicht vorhandene) Restaurant, das deshalb in Teilen auf dem Dach nachgebaut werden muss! Drei Tiefelader mit Dekorationsteilen werden schliesslich von Kalifornien nach Washington DC. fahren, um die kurze Terrassenszene möglich zu machen. Was für ein Aufwand! Bleibt die Frage: wie beleuchtet man aus einer Riesenentfernung (Sicherheitszone rund um das Capitol!) ein Stadtpanorama?? Zwei Musco-Lights (je 15 x 4kw HMI Par) werden hoffentlich knapp ausreichen ...

Und noch ein Motiv werden wir splitten müssen: Strasse mit Hinterhof, Hauswand und Feuerleiter original in Washington, noch einmal Hauswand mit Feuerleiter und angrenzender Wohnung im Studio in LA. Hollywoodroutine.

Derweil sind in Los Angeles die Budgetdiskussionen noch immer nicht abgeschlossen; erbittert wird zwischen dem Studio und der Produktion um jede Million gefeilscht, alle warten auf das endgültige „Green Light“ von Sony/Columbia. Noch immer gibt es keine definitiven Drehtermine, ein Grossteil des Teams ist noch nicht unter Vertrag, noch immer könnte das gesamte Projekt platzen. Die Unsicherheit macht alle zunehmend nervös und skeptisch, allmählich schwindet die Euphorie und der Glaube an das Projekt.

Trotzdem, die Vorarbeiten gehen weiter. Jede Woche gibt es mindestens zwei Meetings mit Paul Verhoeven, Allan Cameron (Production Designer), Scott Anderson (Visual Effects) und Stan Parks (Physical/Special Effects). Einstellung für Einstellung werden die Effectshots diskutiert: was macht der Computer, was explodiert real, wo kann die Ausstattung helfen, wo müssen spezielle Geräte gebaut werden, wie frei kann sich die Kamera bewegen, was davon ist finanzierbar? Der Drehbeginn wurde schon wieder verschoben.



Mit Motivsucher im Studio: Jost Vacano und Paul Verhoeven

APRIL 1999

Ostern – erstmal Kurzurlaub mit der Familie im Death Valley. Der ursprüngliche Drehplan sah hier

bereits das Ende der fünften Drehwoche vor. Wir wissen weiterhin noch nicht einmal, wann wir anfangen. Oder ob überhaupt ...

Wenigstens können wir uns nicht über mangelnde Vorbereitungszeit beklagen, die wesentlichen Studiobauten sind längst fertig und können in aller Ruhe eingerichtet und eingeleuchtet werden. Knapp 10.000 qm Studiofläche wurden dafür bis in den letzten Winkel und teilweise drei Etagen hoch zugebaut, fast der gesamte Ausstattungsetat ist ausgegeben. Etwa 400 Teammitglieder sind mittlerweile unter Vertrag und warten auf den Drehbeginn, etwa 20 Millionen Dollar Vorkosten sind bereits aufgelaufen. Wie gesagt, noch immer weiss niemand, ob der Film je gedreht wird!

Eigentlich haben wir schon fast keine Lust mehr, aber am Ende will wohl doch niemand den Verlust von soviel Geld verantworten: die Ampel springt auf Grün und am 26. April ist Drehbeginn – was schon kaum einer mehr erwartet hätte. Es ist zunächst mehr Schreck als Freude für uns, den Film jetzt doch machen zu müssen. Als die Kamera endlich läuft, ist auf einmal alles wieder normal, als wäre nichts besonderes geschehen.



Den Unsichtbaren sichtbar machen: Kevin Bacon mit Leintuch (links) und bei der Anfertigung einer Latexmaske (rechts)

MAI 1999

Unsichtbarkeit kann ganz schön anstrengend sein. Obwohl Kevin Bacon etwa zwei Drittel des Filmes nicht oder nur teilweise zu sehen sein wird, ist er doch fast jeden Tag voll am Set. Meist komplett grün gekleidet und geschminkt, sogar grüne Kontaktlinsen und Zahneinsätze bleiben ihm nicht erspart. Wir drehen ihn mit, aber hinterher wird das meiste von ihm wieder aus dem Bild entfernt. Was von ihm bleibt, drückt sich in der Bewegung eines übergeworfenen Betttuches, seiner Kleidung oder einer Latexmaske aus. Zu meinem Erstaunen besteht Kevin Bacon darauf, all diese Szenen selbst „zu spielen“; auch das Team ist verwundert, dass wir nicht, wie in solchen Fällen üblich überwiegend mit Doubles drehen. Für Kevin aber ist das die einzige Möglichkeit, seine Präsenz über den ganzen Film zu erhalten, zumindest in Form seiner Körpersprache. Nur mit dieser Aussicht hatte er den Film überhaupt angenommen. Wir merken schnell, dass sich diese Mühe lohnt.

Es ist paradox: wir betreiben einen gewaltigen Aufwand, Kevin nach der Aufnahme aus dem Bild zu entfernen, ihn wirklich unsichtbar werden zu lassen. Mit mindestens ebenso grossem Aufwand versuchen wir dann, den Unsichtbaren wieder visuell erfahrbar zu machen: durch Feuer, Rauch, Dampf, Wasser und andere Flüssigkeiten, die ihn kurzzeitig entdecken, durch Wärmebildkameras oder durch eine Latexmaske, die ihm im Film verpasst wird, damit seinen Kollegen und dem Zuschauer der Unsichtbare etwas greifbarer wird. Diese Latexmaske muss Kevin tage- und wochenlang wirklich (er)tragen, meist mehr als 14 Stunden am Tag; sie wird zwei Stunden vor Drehbeginn peinlich genau auf sein Gesicht geklebt, damit sich auch kleinste Bewegungen der Gesichtsmuskeln auf die Maske übertragen und so seine Mimik wieder sichtbar wird. Natürlich schwitzt man unter einer solchen Maske, die Haut kann nicht atmen

und ist abends schwer rampo- niert. Kevin hält das mit bewun- dernswerter Gelassenheit durch. Ich würde dabei wohl in Panik geraten.

Nun ist es nicht allzu schwie- rig, eine grün gekleidete Figur später digital aus einem Bild zu entfernen; dafür gibt es Spezialis- ten. Viel schwieriger ist es schon, das dadurch entstehende Loch im Filmbild wieder reali- stisch aufzufüllen – denn was sich in der Dekoration *hinter* der verschwundenen Figur befand, das ist ja im Bild nicht enthalten. So drehen wir jede dieser Szenen mindestens doppelt: ein- mal mit dem grünen Kevin, einmal ohne ihn, um ihn später (teilweise) durch den Hinter- grund ersetzen zu können.

Noch vor wenigen Jahren hätten wir all das nur mit Motion Control drehen können, um die Kamerabewegungen beider Einstellungen genau zu synchronisieren; meist gerieten solche Trickszenen dann eher statisch und beeinflussten den Stil des ganzen Films (z. B. 1983 bei mei- ner UNENDLICHEN GESCHICHTE). Jetzt bekommt unser Visual Effects Supervisor zwar immer noch Schweißperlen auf der Stirne, wenn wir mal wieder die MoCo gegen die Steadicam ver- tauschen, aber mit entsprechendem Aufwand ist inzwischen fast alles möglich, auch eine sehr dynamische Kamera, die den Film spannender und den Trick weniger augenfällig macht.

JUNI 1999

Das erste Studio ist abgedreht, wir sind inzwischen in unserem Hauptmotiv gelandet, in dem ein grosser Teil des Filmes spielt und das wir so schnell nicht mehr verlassen werden. Das un- terirdische Labor ist eine ganz eigene Welt mit vielen Räumen und Gängen; nur wenige Türen führen aus dem Set in die umgebende Studiowelt. Im Film ist dieses Labor in einem ehemaligen Atombunker unter dem Pentagon angesiedelt.



Im Studio:
Jost Vacano, Kevin Bacon
in grüner Ganzkörpermaske,
Paul Verhoeven und Kim Dickens

Der Set der 1.000
Leuchtstoffröhren:
Das unterirdische Labor in
einem ehemaligen Atombunker
unter dem Pentagon



In der Tunnelwelt des Labors:
links Visual-Effects-Supervisor
Scott Anderson mit Paul
Verhoeven und Jost Vacano

Schon den ganzen Mai über waren wir parallel zu den Dreharbeiten damit beschäftigt, über 1.000 Leuchtstoffröhren (meist KinoFlos) in den Set einzubauen und so zu verkabeln, dass jede Röhre einzeln schalt- und dimmbar ist. Fast alle Lichtquellen waren nach meinen Vorschlägen sichtbar in die Dekoration integriert worden, z.B. als Lichtbänder in den Tunnelwänden. Die „alten“ Teile des Bunkers leuchte ich wärmer (2.900°K); die modernen Teile des Labors erhalten

mit 3.200°K ein betont farbneutrales Licht. Etwas ungemütlich war die Vorstellung, dass diese Lichtstrategie nicht aufgehen könnte: ein Zurück zu einem klassischeren Beleuchtungsstil hätte es hier nicht gegeben. Natürlich haben wir viel getestet und ausprobiert; trotzdem schlafe ich wieder besser, nachdem wir die ersten Drehtage in diesem Motiv hinter uns haben...

Der Aufwand hat sich gelohnt; die Dekoration ist eigentlich drehfertig geleuchtet, die Feinarbeit besteht meist aus Ein-oder Ausschalten einzelner Lampen; mit diesem System kann ich schnell sehr unterschiedliche Stimmungen „zaubern“ (Tag und Nacht gibt es ja in unserem Bunker nicht). Die Schauspieler erhalten, meist mit zusätzlichen KinoFlo-Flächenleuchten (z. B. WallOLite und den neuen Image80) ihr individuelles Licht. Schon immer habe ich viel mit Leuchtstoffröhren gearbeitet, aber noch nie habe ich sie so ausschliesslich und massenhaft eingesetzt wie hier. Allerdings stosse ich durch die teuren KinoFlos auch an die finanziellen Grenzen Hollywoods – Teile der Dekoration bestücken wir deshalb mit billigeren, handelsüblichen Leuchtstoffröhren (Optima 32). Wegen der vielen Trickszenen verwenden wir ausschliesslich 200 ASA-Material (Kodak FX200 und Vision 200), was den Lichtbedarf natürlich zusätzlich vergrössert.

14. Juni 1999, Mittagspause: Elisabeth Shue trainiert wie immer auf dem Trampolin, beim Absprung reisst die Achillessehne ... – Drehschluss. Panik in der Produktion, ist das das Ende des Films? Tägliche Diskussionen mit allen verfügbaren ärztlichen Autoritäten und der Versicherung; wie lange wird die Heilung dauern (Gerüchte sprechen von Zeiträumen zwischen drei Monaten und einem Jahr), und was ist billiger für die Versicherung: Abbruch nach 40 Millionen ausgegebenen Dollars oder eine Unterbrechung unbekannter Länge, um den Film später

Jost Vacano am Set mit
Elisabeth Shue (links)
und Kevin Bacon
(rechts im Hintergrund)



fertigzudrehen? Vorerst drehen wir ohne Elisabeth weiter. Am 24. Juni ist wirklich Drehschluss, auf unbestimmte Dauer. Heimflug nach München.

JULI 1999

Urlaub zuhause auf vorsorglich gepackten Koffern. Niemand weiss, wie es weitergeht.

AUGUST 1999

Der Aussendreh in Washington war für das Ende der ursprünglichen Drehzeit ab 22. August geplant, eine kurzfristige Verschiebung ist völlig aussichtslos. An diesem Punkt entscheidet sich das Schicksal der Produktion: nur wenn Elisabeth zu diesem Termin in Washington wieder drehfähig ist, stimmt die Versicherung der Fertigstellung des Films zu. Die Ärzte entscheiden schliesslich, dass Elisabeth dieser Termin, wenn auch mit Einschränkungen, zugemutet werden könnte.

Am 2. August sitze ich wieder im Flugzeug nach Los Angeles. Der Unfall hat auch etwas Gutes – die Unterbrechung gibt uns Luft, ohne gleichzeitigen Drehstress und in aller Ruhe die nächsten Motive vorzubereiten. Am 22. August beginnen wir in Washington wieder mit den Dreharbeiten. Elisabeth Shue ist notdürftig wiederhergestellt. Der Dreh beginnt gleich mit einer langen „Walk-and-Talk“-Szene vor dem Pentagon; Elisabeth hält tapfer durch bis zur zehnten Klappe, aber am nächsten Tag sind ihre Schmerzen schon wieder so stark, dass der weitere Dreh erneut in Frage steht. Mit Tricks versuchen wir, ihr Humpeln zu verstecken, und mit viel Energie und Disziplin kommt sie einigermaßen über die Runden.

Anzeige Chrosziel
190 X 133,5 mm

Travelling-Probe im Studio



SEPTEMBER 1999

Zurück im Studio in LA. Zum Glück haben wir die Washingtoner Nachtdrehs hinter uns. Wir beschäftigen uns jetzt zunehmend mit der Frage, wie man einen Unsichtbaren wieder sichtbar macht. Ein wichtiges Mittel dazu ist eine digitale Wärmebildkamera aus militärischen Beständen. Sie liefert sowohl dem Zuschauer als auch den Wissenschaftlern im Film-Labor ein Bild des Unsicht-

baren, in dem der warme Körper farblich deutlich von der kühleren Laborumgebung unterscheidbar ist. Weil sich diese Kamera um meine ganzen schönen Lichtstimmungen herzlich wenig kümmert und nur Temperaturdifferenzen aufzeichnet, finden wir uns schnell in der Situation wieder, dass wir den Set mit Föhn, Heizlüftern und Trockeneis „beleuchten“. Beiläufig lernen wir, dass uns diese Kamera einen Blick in die Vergangenheit ermöglicht: legt sich Kevin im zweiten Take in sein (leeres!) Bett, dann sieht man dort leider noch sein Wärmebild vom ersten Take ...

Noch schwieriger wird es, als wir die Thermokamera auf die Steadicam bauen, um Point-of-View-Einstellungen der Wissenschaftler mit ihren Wärmebildbrillen zu drehen; ein dicker Kabelbaum an der Kamera macht Marc Moore, unserem Steadicam-Operator schwer zu schaffen, und die Thermo-„Beleuchtungs“probleme werden durch den grossen Aktionsraum auch nicht geringer.

OKTOBER 1999

Ein unsichtbarer Kopf mit Elektroden:

Kevin Bacon mit grünem Makeup, Josh Brolin als um seine Wiederherstellung bemühter Kollege (linkes Bild)

Der komplexe Aufbau mit Motion-Control-Rig (rechtes Bild)

Ein Leckerbissen für Trickspezialisten: ein Kollege heftet dem „kopflosen“ Kevin Bacon mehrere medizinische Elektroden an, die im Bild eigentlich in der Luft hängen, dabei aber Kevins Kopf- und Mundbewegungen wieder erkennbar machen. Anschliessend, noch in der gleichen Einstellung (!) geht der Kollege hinter (!) Kevins leerem Kopf vorbei, das Ganze noch in einer Kamerafahrt. Der entscheidende Trick, diese eigentlich unmögliche Einstellung zu realisieren liegt darin, dass der Schauspieler für Bruchteile einer Sekunde das Bild verlässt, während er um den Stuhl herumgeht – in diesem Moment kann für den Zuschauer unmerkbar der Hintergrund



ausgetauscht werden. Der Rest ist Motion Control und viele, viele Proben, damit die Bewegungen der Schauspieler in allen Einstellungsebenen absolut synchron bleiben ... Kevins Kopf ist bei dieser Szene wieder grün geschminkt und stellt somit eine Art umgekehrter Green Screen dar. Eine gleichmässige und schattenlose Ausleuchtung ist bei einem dreidimensionalen Objekt mit Nasenschatten natürlich schwieriger als bei einer flachen Green Screen. Eine komplizierte und notabene teure Szene, die leider nur wenigen Zuschauern wirklich auffallen wird.

NOVEMBER 1999

Immer wieder die Frage: wie machen wir unseren Unsichtbaren wieder sichtbar? Uns faszinierte von Anfang an der Gedanke, den unsichtbaren Körper in Medien wie Rauch, Nebel, Regen oder Wasser zu bringen – er würde dann wie eine Luftblase in diesem Medium sichtbar werden. So entstanden einschlägige Szenen im Drehbuch, die solche Elemente enthielten.

In der Praxis stellt sich das als mühsamer heraus als gedacht. Eine besondere Mühsal sind die Sprinklerszenen: eine Woche lang ergiessen sich 12 Stunden täglich zigtausende Liter Wasser im Studio über Schauspieler, Team, Technik und auch das Motion Control Rig, das daraufhin prompt erstmal den Geist aufgibt. Noch unangenehmer wird es, als Kevin in den engen Tunnels mit dem Flammenwerfer gejagt wird. Wird sich das alles im Ergebnis auszahlen oder stossen wir hier an die Grenzen des Machbaren ...?

Der einhundertste Drehtag ist längst überschritten, die Müdigkeit aller Beteiligten wird aber durch die zunehmende Dramatik des Drehbuchs zum Ende des Films kompensiert (wir drehen weitgehend chronologisch). Erstaunlich, wie die Schauspieler diese wachsenden Strapazen durchstehen.

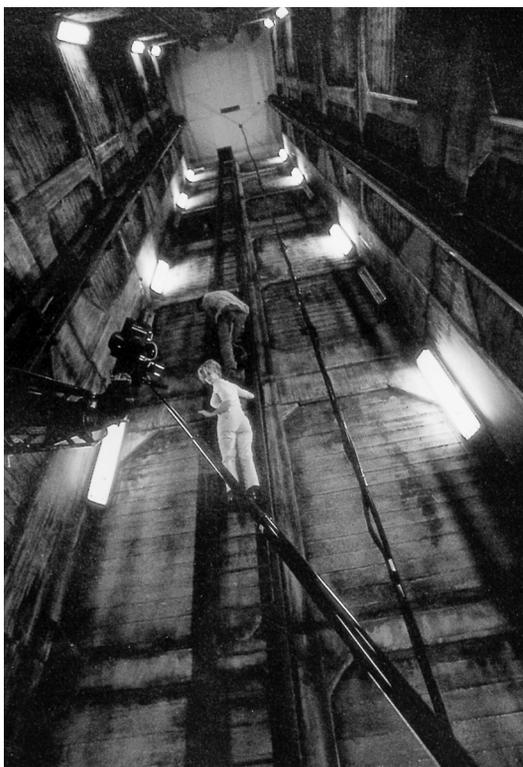


Kevin Bacon und Jost Vacano

DEZEMBER 1999

Wir haben das Hauptstudio endlich verlassen und an die SecondUnit-DoP Anette Haellmigk übergeben, die in den nächsten Wochen mit ihrem Team den ganzen Set planmässig zerstören und in Flammen aufgehen lassen wird. Mit bis zu zwölf Kameras werden die Explosionen und Feuerstürme gedreht. Endlose Testreihen mit unterschiedlichsten Chemikalien und Bildfrequenzen gingen dem voraus.

Wir sind mittlerweile beim Showdown in einem gigantischen Aufzugsschacht gelandet, im Film die einzige Verbindung des Labors zur Aussenwelt. Der Set wurde in dreimonatiger Arbeit an ein Parkhaus auf dem Studiogelände angebaut. Lange hätte ich wetten mögen, dass wir diese Sequenz schon aus Budgetgründen nie drehen würden, ich hatte sie auch dramaturgisch nicht als notwendig empfunden; erst als im August wirklich die Baukräne anrückten, begann ich mich ernsthaft mit diesem Kom-



Showdown im Aufzugsschacht

plex zu beschäftigen. Der reale Set umfasst sechs Stockwerke, die per Green Screen und Modellaufnahmen an beiden Enden auf die gedachten dreissig Stockwerke verlängert werden. Obenauf befindet sich eine getreue Replica des Einstieghäuschens, das wir bereits in Washington am Originalmotiv gedreht hatten. So sind nahtlose Übergänge vom Originalmotiv in die Tiefe des Aufzugsschachts möglich.

Schnell ist klar, dass wir den extra gebauten Kameraaufzug, der als Plattform im Aufzugsschacht auf- und abfahren kann, nicht verwenden werden: sein Einsatz ist viel zu aufwendig und zeitraubend, die Steuerung nur von aussen möglich und deshalb zu schwierig zu koordinieren – statt dessen drehen wir praktisch den ganzen Komplex mit drei Remote-Kränen, die wir von drei Stahlplattformen aus in den Schacht fahren können, nachdem an den entsprechenden Stellen einzelne Wandelemente herausgenommen worden sind. Die Kräne sind in allen Achsen mit Encodern (Winkel- und Positionsgeber) ausgestattet, damit für die spätere Computerarbeit jeweils die aktuelle Position der Kamera im Raum bekannt ist.

Wieder arbeite ich fast ausschliesslich mit sichtbar im Aufzugsschacht installierten „Arbeitslampen“, die KinoFlos enthalten. Ich lasse davon mehr installieren, als ich für die einzelnen Einstellungen jeweils brauche. Wieder steuere ich meine Beleuchtung hauptsächlich durch ein- und ausschalten der Leuchten; dass man die ausgeschalteten Leuchten zum Teil im Bild sieht, stört nicht weiter; man glaubt schliesslich leicht, dass in einem Aufzugsschacht einzelne Lampen ausgefallen sind, ...

Das Ende der Produktion naht; die letzten drei Drehtage sind kurz vor Weihnachten geplant, in einem detailgetreuen Nachbau eines leuchtendblauen Swimming-Pools aus Washington. Hier im Studio wollen wir zu den Originalszenen vor allem die notwendigen Unterwasser(!)-Motion-Control-Einstellungen drehen. Noch einmal haben wir Pech: Algen haben das Wasser im nachgebauten Pool in eine grüne Sousse verwandelt, verzweifelte Rettungsversuche mit diversen Chemikalien fruchten nicht. Am 16. Dezember brechen wir noch einmal ab, ich fliege über Weihnachten nachhause.

JANUAR 2000

Am 2. Januar bin ich wieder in LA. Das Poolwasser ist jetzt blau wie gewünscht, und wir beginnen mit Tests unserer eigens konstruierten Unterwasser-MoCo. Eine abenteuerliche Konstruktion aus MoCo-Dolly, Auslegern, UW-Kameragehäuse und wasserdicht gekapselten Schrittmotoren – noch nie hat man vorher so etwas versucht. Ein letztes Mal soll der Unsichtbare in einem Medium Gestalt annehmen, hier in einem Unterwasser-Kampf auf Leben und Tod. In drei Tagen, vom 9. Januar an drehen wir die Szenen ab.



Alle Fotos:
Stephen Vaughan / Columbia

Am 11. Januar schliesslich ist wirklich Drehschluss! Wir können es kaum glauben: ursprünglich geplant für Ende Juni(!), dann nacheinander verschoben auf den 22. Juli, 3. September, Ende November, kurz vor Weihnachten ... – haben wir mit mehr als sechs Monaten

Verspätung den Film überstanden. Paul springt nach der letzten Klappe voller Begeisterung in den Pool und umarmt seinen Hauptdarsteller. Ich fühle mich glücklich, aber auch ziemlich urlaubsreif ...

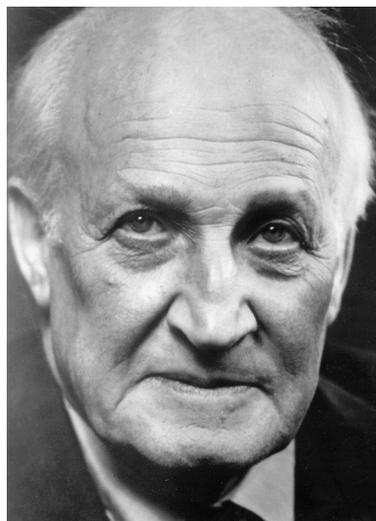
AUF DER SUCHE NACH DEM ÉLIXIER DES LEBENS

DER ENTDECKER, HUMANIST UND KAMERAPOET ROBERT J. FLAHERTY

VON WOLFGANG FISCHER

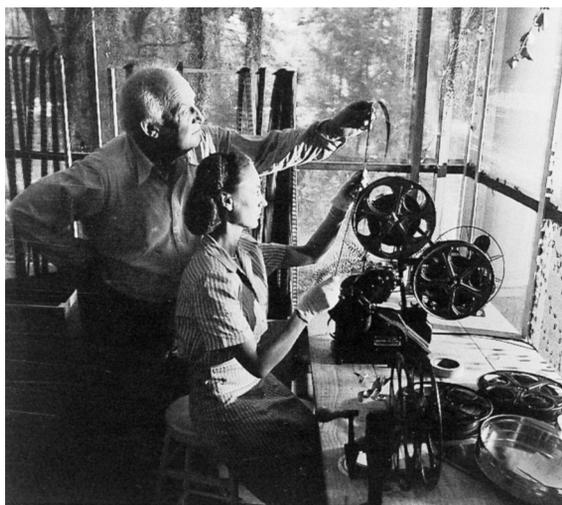
www.cameramagazin.de/cm/12.00/flaherty.php3

Wir schreiben das Jahr 1948. Spätsommer in New York, 45. Straße im Herzen Manhattans. Vor dem Haus Nr. 54 West, in dem sich der *Coffee House Club* befindet, wo Schriftsteller, Künstler und Filmleute verkehren, warten ungeduldig ein paar Journalisten und Fotografen. Jeden Nachmittag, wenn der Feierabendverkehr am nahen Times Square kulminiert und eine Unterhaltung draußen im Gewühl der Menschen nahezu unmöglich wird, kann man gegen 17 Uhr einen riesigen, korpulenten Mann mit einem Dichterkopf und einem immer freundlichen, gütigen Gesicht schnellen Schrittes auf das Clubhaus zusteuern sehen. Es ist der Autor, Regisseur und Kameramann Robert J. Flaherty, dessen neuer Film *LOUISIANA STORY* gerade Premiere hatte und im Augenblick das Tagesgespräch New Yorks ist. Ganz in der Nähe, in einer der oberen Etagen einer stillgelegten Kleiderfabrik, hat er in den letzten Wochen mit seiner Cutterin Helen Van Dongen diesem Film, den er aus 61.000 Metern belichteten Materials gestaltet hat, den letzten Schliff gegeben. Jetzt feiert ihn die Kritik, und die Leute stehen in langen Schlangen nach Karten an. Flaherty benutzt den Clubraum gern als Büro, denn eigentlich wohnt er in einem wunderschönen Farmhaus in Vermont und zur Zeit in einem kleinen Hotel außerhalb der Metropole. Seinen Kaffee und hinterher meist einen Whisky hat er bereits vor zwanzig Jahren hier getrunken, als er, schon bekannt durch *NANOOK OF THE NORTH* und *MOANA*, aber immer noch in Geldnot und mit ganz kleinem Team den Dokumentarfilm *THE TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND* drehte. Jetzt ist er weltberühmt und für Journalisten dennoch aufgeschlossen und freundlich. Einer fragt den 64-jährigen, wie es ihm geht.



Robert Flaherty, ca. 1949
Foto: Fritz Kempe, Hamburg

„Danke, es geht mir gut, ich darf mich nicht beklagen, nur die ersten 60 Jahre sind hart gewesen!“ antwortet er verschmitzt. Ob die Presseleute verstehen, was er meint? Flaherty gilt bis heute als der „Vater des Dokumentarfilms“, der, wenn man ganz genau sein will, in seinem an Entbehrungen reichen Leben nur vier wirklich große Filme unabhängig machen konnte. Und natürlich eine Menge kleinerer Sachen, auch Auftragsfilme, Filme für die Armee, sozialkritische Kurzfilme, die keiner sehen wollte, weil sie die Wirklichkeit zu echt und ungeschönt zeigten und schließlich auch gewisse Teile von Spielfilmen,



Robert Flaherty mit seiner Cutterin Helen Van Dongen und Moviola beim Schnitt in Abbeville/Louisiana

Foto: PR-Foto eines lokalen Fotografen im Auftrag Flahertys für Esso

die den genauen Blick des Dokumentaristen verlangten, die aber alle aus seiner Sicht Kompromisse waren und ihn nicht glücklich stimmten. Sein letzter, größter und schönster Film *LOUISIANA STORY* erzählt in poetischen Bildern und in der für Flaherty typischen Ruhe und Detailgenauigkeit eine Geschichte vom Eindringen der modernen Ölbohrtechnik in die unberührte Natur der Mississippi-Sumpflandschaft mit ihren jungfräulichen Urwäldern. Also vom Zusammentreffen zweier unterschiedlicher Welten inmitten einer romantischen Landschaft. Dieser Film sollte das Vermächtnis des großen Filmschöpfers werden, denn bereits drei Jahre später wird sein Lebensweg beendet sein.

REBELL, BOHEMIEN UND VISIONÄR

Robert Flahertys Werdegang scheint ein typisches Beispiel für das beliebte dreigeteilte Bild des Künstlers abzugeben: Rebell, Bohemien und Visionär. Gegen das Konventionelle rebellierend, führte er das Nomadenleben eines nur seiner Kunst verpflichteten Mannes, der seinen eigenen Weg ging und der das Leben so sah, wie er es gerne haben wollte. Seine humanistischen Wertvorstellungen brachten ihn natürlich häufig in Konflikt mit einer Filmindustrie, bei der an erster Stelle der Profit stand. Obwohl er sein Leben lang versuchte, die Produktion seiner Filme zu kontrollieren, ist sein Lebensweg als Künstler von Auseinandersetzungen und Zugeständnissen gekennzeichnet. Und so ist es nicht überraschend, daß seine überaus persönliche und selektive Art, das Leben zu fotografieren, ebenso wie seine streitbaren Beziehungen mit seinen Mitarbeitern, in den meisten Fällen zu Filmen führten, die nur zum Teil erkundeten, was zu erkunden sie sich vorgenommen hatten. Die Welt, wie sie Flaherty vorfand, stimmte mit der Welt, die er sich für seine stets semidokumentarischen Filme vorstellte und wünschte, nicht oft überein. Und so erfand er eben Geschichten und Charaktere und ging willkürlich mit Tatsachen um. Das konnte sich Flaherty durchaus erlauben, denn er stellte die Wirkung, die dramatischen Werte und den gefühlsmäßigen Eindruck dem voran, was man literarische Genauigkeit nennen könnte. Flaherty, der große Humanist, war lebenslang immer auf der Suche nach dem „Spirit of Man“, dem wahren Elixier de Lebens. Sein immerwährendes, einziges Thema in seinem gesamten Schaffen: Die Reaktion des Menschen auf die Herausforderung durch die Natur. Und sein Werkzeug, um das, was seine Augen entdeckten, den Menschen in den Kinos zu übermitteln, war die Filmkamera:

„Alle Menschen besitzen eine innere Größe“, sagt er zu den Journalisten an jenem New Yorker Nachmittag, „und es liegt nur am Filmschöpfer, diese herauszufinden. Die Kamera dient der Entdeckung, das Objektiv kann mehr sehen als das menschliche Auge und die Wirklichkeit viel besser analysieren.“ Und er fügt hinzu: „Die Entdeckung der Welt, ihre Erforschung, das ist die erregende Seite im Leben des Filmmannes! Alle meine Filme habe ich gemacht mit dieser Liebe zum Unbekannten im Herzen. Ich bin fast nie mit festen Ideen aufgebrochen, mit der wohlwollenden Absicht, gerade einen Film über Alaska, über Tahiti, über die Inseln im Westen Irlands oder über Louisiana zu machen. Bei *NANOOK OF THE NORTH* (deutscher Titel: *NANUK, DER ESKIMO*) zum Beispiel habe ich mein Thema nicht selbst gewählt und auch nicht den Rahmen der Geschichte. Vor 30 Jahren fragte das Pelzhaus Revillon Frères bei mir an, ob ich einen Film drehen wollte, der das Leben der Pelztierjäger schildert. Ich habe niemals daran gedacht, einen Film über die Eskimos zu drehen. Die Entdeckung dieses Landes und die Sitten seiner Bewohner haben mich inspiriert. Ich zog aus, um einen Werbe-Dokumentarfilm zu drehen und brachte *NANOOK* mit nach Hause!“ Das war 1922, und da hatte sich Robert Flaherty schon mehrere Jahre mit der Aufnahme von Stummfilmen befaßt, mit Kameras, Kopiermaschinen und allem, was dazu gehört.

Samoa, 1923
Foto aus *MOANA*

Foto: Frances Flaherty



WIE ALLES BEGANN

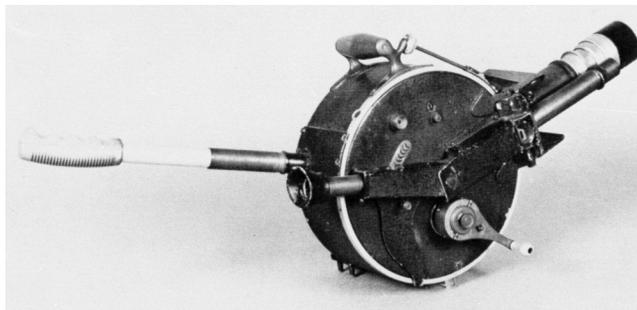
Flahertys Geburtsort Iron Mountain liegt im US-Staat Michigan unweit des Nordwestufers des Sees und der Grenze Kanadas. Dort kam er am 16. Februar 1884 zur Welt. Seine katholische Mutter stammte aus Deutschland, sein protestantischer Vater aus Irland. Später kamen noch sechs Geschwister, sein Vater war Bergwerksbesitzer, und so lag es nahe, daß sein Sohn erst einmal Mineralogie studierte. Schon mit Zwanzig heiratete er



Robert Flaherty (oben links) als Jugendlicher im Kreise seiner Familie, Iron Mountain, um 1900.

Foto: aus Richard Griffith, *The World of Robert Flaherty*, 1953

die Frau seines Lebens: Die Arztochter Frances Hubbard. Für die Canadian Grand Trunk Railway Company arbeitete er anfangs als Entdecker, Landvermesser und Mineraloge. Zwischen 1910 und 1916 unternimmt er dann nacheinander vier Expeditionen an die Hudson Bay, zu den Belcher Islands und in den Hohen Norden zu den Baffin Islands. Hierbei dreht er mit der einfachen, aber durchaus professionellen 35mm-Filmkamera *Akeley*, die einen raffiniert ausgedachten Sucher hat, der ungeachtet der Kameraneigung immer in der Waagerechten bleibt. Sie wird zu jener Zeit gern für Wochenschau-Berichte, Sport- und Tieraufnahmen verwendet. Flahertys Auftraggeber William MacKenzie läßt ihm genügend Zeit zum Filmen. Schon jetzt zeichnet sich ab, was für sein ganzes späteres Leben typisch und verbindlich sein wird: Der junge Selfmade-Forscher und Abenteurer Flaherty macht alles selbst, vor allem die Fotografie und den Schnitt. Er filmt, wann immer er neben seiner Arbeit Zeit dafür hat, die Eskimos in dieser kalten, unwirtlichen Gegend, ihre Gewohnheiten, wie Fische fangen und Iglus bauen, und kommt mit 30.000 Metern belichteten Filmmaterials in die Zivilisation zurück. In Toronto richtet er sich einen primitiven Schneiderraum mit einer Moviola ein, jener senkrechten Apparatur mit zwei Filmspulen übereinander, die kurioserweise bis in die siebziger Jahre von sämtlichen Cuttern in Amerika benutzt wurde, obwohl es längst komfortablere, waagerechte Schneidetische mit Großbild aus Deutschland gab.



Flahertys erste 35mm Kamera *Akeley*

Foto: Archiv Wolfgang Fischer

ERSTER RÜCKSCHLAG

Kurz vor Fertigstellung der Arbeitskopie geschieht ein Unglück: Der starke Raucher Flaherty läßt eine brennende Zigarette auf den Tisch fallen, auf dem das gesamte Negativmaterial liegt. Im Nu steht der ganze Schneiderraum in Flammen, Flaherty verbrennt sich Hände und Arme, alles geht in Flammen auf bis auf die Arbeitskopie. Die nimmt er mit nach New York zur Amerikanischen Geographischen Gesellschaft, wo er von den Fachleuten erfahren muß, daß sein Film langweilig, ohne Kontinuität und amateurhaft aufgenommen ist. Tief enttäuscht berät sich Flaherty mit seiner Frau Frances, die inzwischen eine gute Fotografin geworden ist und ihn auf allen Reisen begleitet. Sie entschließen sich, noch einmal zu den Eskimos zu fahren, diesmal jedoch mit einer Konzeption, mit einer Handlung einfachster Art wenigstens und mit kleinen dramatischen Momenten. Schließlich kennen beide inzwischen das Land und die Bewohner, aber es dauert noch einige Jahre, bis Flaherty einen Finanzier findet: Die eingangs erwähnte Pelzfirma Revillon gibt das Geld für ein Jahr Dreharbeiten in der Hudson Bay.

Robert Flaherty, New York, 1928

Foto: Archiv Wolfgang Fischer





FLUSSFAHRT MIT INDIANERN

Robert Flaherty geht nun wirklich professionell ans Werk, nimmt zwei *Akeley*-Kameras mit, weil diese am wenigsten Fett und Öl für die Schmierung benötigen, und weil der Stativkopf bereits damals eine Kreiselführung hat. Er nimmt auch Materialien und Chemikalien zur Entwicklung des Films und Kopier- und Vorführgeräte mit. Sogar eine kleine Beleuchtungsanlage kommt mit zum Gepäck, das sehr kompakt sein muß, damit alles in mehrere Paddelboote paßt, mit denen Flaherty ungefähr zweihundert Meilen stromab zurückzulegen hat, bevor er die Hudson Bay erreicht. Als Träger nimmt er Indianer auf die Flußfahrt mit, denn lange Fußmärsche mit all dem Gepäck auf dem Rücken stehen bevor. Flaherty macht vorher noch einen vierwöchigen Laborkurs bei der Eastman Kodak Company. Aus heutiger Sicht unvorstellbar, was er später darüber berichtet:

„Meine Kopiermaschine war eine alte englische *Williamson*, die an die Wand geschraubt wurde. Ich stellte bald fest, daß das Licht aus meinem kleinen elektrischen Aggregat zu sehr schwankte, wenn ich den Film mit der Kopiermaschine kopierte. Ich verzichtete deshalb auf elektrisches Licht und benutzte stattdessen Tageslicht, indem ich durch einen Lichtdurchlaß im Fenster genau das Filmbildformat freiließ. Und dieses Tageslicht steuerte ich durch die Anbringung von Musselinstückchen vor dem Kopierfenster.

Gewässert wurde mit Eiswasser, getrocknet mit dem Feuer von Treibholz. Für mich ist immer wichtig gewesen, meine Musterkopien vor Ort zu sehen. Es ist der einzige Weg, auf dem ich einen Film machen kann. Ein weiterer Grund dafür, den Film dort oben zu entwickeln, war der Wunsch, ihn den Eskimos vorzuführen, so daß sie billigen und verstehen konnten, was ich tat, und mit mir als Partner zusammenarbeiteten.“

Oben: Der Norden Kanadas, um 1920

Unten links: Nanuk beim Fischfang

Unten rechts: Robert Flaherty filmt Nanuk beim Fischfang. Kamera: *Akeley*

Fotos: Frances Flaherty/ aus Richard Griffith, *The World of Robert Flaherty*, 1953

EIN GANZES JAHR IN EIS UND SCHNEE

Und so dreht Robert Flaherty mit seinem kleinen Team ein ganzes Jahr. Nanuk, sein Held und engster Mitarbeiter während der Dreharbeiten, erweist sich als ungemein hilfsbereit und einfallreich, wenn es um interessante Szenen für den Film geht. Das sieht man heute noch dem fast achtzig Jahre alten Film an. Natürlich hat dieser technische Schwächen, wenn man ihn mit heutigen Maßstäben betrachtet. Das größte Problem bei der Aufnahme war offensichtlich der





Nanuks Frau Nyla
und ihr jüngstes
Kind Regenbogen

Foto: Frances Flaherty/
aus Richard Griffith, *The
World of Robert Flaherty*,
1953

Die einzige Groß-
aufnahme von Nanuk
beim Verzehr eines
frisch gefangenen Fisches
(im Film vier Sekunden)

unüberwindbare Kontrast zwischen der Schnee- und Eislandschaft und den Eskimos in ihrer durchweg dunklen Fellkleidung. Nur selten kann man überhaupt Gesichter erkennen, Flaherty scheut hier auch noch sehr die Großaufnahme. Nur ein einziges Mal kann man für vier Sekunden Nanuks Gesicht deutlich erkennen, wie es in die Kamera lächelt (s.Abb.). Geradezu frappierend überrascht Flaherty am Anfang mit einer langen Einstellung, heute würde man das Plansequenz nennen, in der sich Nanuk im Kajak aus der Totalen der Kamera nähert, am Ufer anlegt, aussteigt und umständlich ein Kleinkind aus dem Bootsrumpf hervorholt. Er hält es mit beiden Armen hoch, die Kamera läuft ohne Schnitt weiter, und dann klettern doch noch tatsächlich vier Personen, in dicke Felljacken gehüllt, aus dem engen Einstiegsloch, bis am Ende die ganze Eskimofamilie komplett aufgereiht vor der Kamera steht und lächelt! Hier zeigt Flaherty seinen genauen Blick des filmenden Forschers, und erstmals stellt sich der eigenartige „Zauber“ beim Zuschauer ein, den viele Kritiker später bewundern, ohne jedoch sagen zu können, worin dieser Zauber besteht.

DER ERSTE FILM DER WELT OHNE LITERARISCHE KONZEPTION

Ein Dokumentarfilm über den Daseinskampf primitiver Menschen: NANUK atmete, als erster Film überhaupt, echtes, hartes, ungeschminktes Leben! Der Schneesturm, der Hunger, die Erschöpfung des einsamen Menschen, der sich allein und nur mit den primitivsten Waffen ausgerüstet, der Natur zum Kampf stellte und ihr buchstäblich seine Nahrung abrang, das war echt! Zum ersten Mal wurde vor der Kamera nicht gespielt, sondern gelebt. NANUK war damit Vorläufer und Wegweiser der späteren Entwicklung des Dokumentarfilms, die von Namen wie Eisenstein, Ruttmann, Ivens, Cavalcanti und von der englischen Schule von Grierson, Wright und Rotha bestimmt werden sollte. Eisenstein später: „Wir Russen haben von NANUK, DER ESKIMO mehr gelernt als von irgendeinem anderen ausländischen Film! Wir haben ihn studiert und ausgeschöpft, das war sozusagen unser Anfang.“ Flaherty erster großer Film wird ein Welterfolg. Was aber leider nur als kleine Meldung zwei Jahre später in den Zeitungen stand: Nanuk war gestorben, den Hungertod, wie viele Eskimos. Aber er wurde so berühmt, daß sein Bild noch Jahrzehnte später immer wieder auf den bunten Verpackungen von Eiswaffeln und Schokoriegeln erschien!

FÜR HOLLYWOOD NACH SAMOA

Am Anfang der zwanziger Jahre und zu Zeiten der zunehmenden Weltwirtschaftskrise, wird die Branche auf Flaherty aufmerksam: „Reisen Sie, wohin Sie wollen“, sagen





Links: MOANA, 1925 auf Samoa. Flaherty (links) sieht beim Tätowieren zu

Rechts: Tätowierung einer Frau

Foto: Frances Flaherty/ aus Richard Griffith, *The World of Robert Flaherty*, 1953



die Leute von Paramount zu ihm, „Sie haben vollkommen freie Hand, aber bringen Sie uns einen zweiten NANUK!“ Flaherty, gerade 37 geworden, packt seine Koffer und dazu seine bereits bei NANUK bewährte Geräteausrüstung und fährt mit Frau und Kind auf dem Frachtschiff in die Südsee. MOANA, SOHN DER SÜDSEE, der zwischen 1923 und 1925 auf Samoa entsteht, ist ein ethnographischer Kulturfilm, bei dem Flaherty wieder alles selber macht, vor allem die Kamera, denn ein Drehbuch gibt es nicht, und Regie ist ziemlich unmöglich wegen der Sprachschwierigkeiten. Die Bewohner der Insel Savaii, wo die Flahertys sich stationär einrichten, bewegen sich völlig natürlich, ungezwungen und frohgelaunt, haben Nahrung in Hülle und Fülle, tanzen, singen und huldigen einer großen Leidenschaft und alten Tradition auf dem bis 1914 von Deutschland als Kolonie beanspruchten Inselarchipel: Man tätowiert sich, ausgiebig und am ganzen Körper, mit Knochennadeln und großer Hingabe! Folglich sehen wir diese Zeremonien ausführlich von Flaherty gefilmt im 1880 Meter langen Paramount-Film.

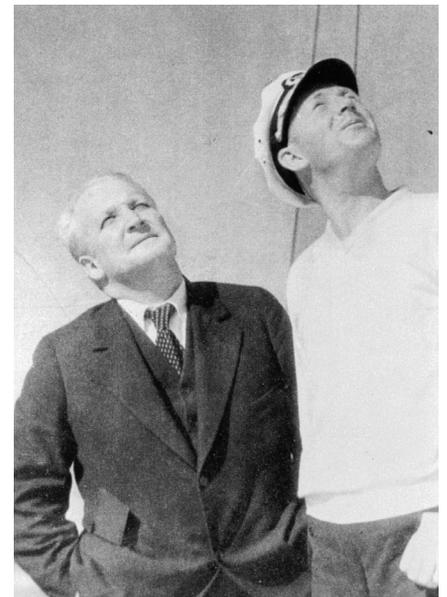
ERSTE PANCHROMATISCHE EMULSIONEN

Kameramann Flaherty erzählt Jahre später: „Ich kaufte mir nach dem ersten Drehabschnitt für die Nahaufnahmen mit den dunkelhäutigen Samoanern in Los Angeles die neue *Prizma*-Kamera (Anm. d. Autors: Konstruiert von dem frühen Farbfilm-pionier William Kelley für das so genannte *Bipack*-Verfahren, Vorläufer von Technicolor). Die Kamera arbeitete nach einem Prinzip, das einen farbempfindlichen Film erforderlich machte, d.h. einen panchromatischen Film, der damals nur für erste Farbversuche benutzt wurde. Wir stellten vorher fest, daß diese bildschönen Samoaner mit dem herkömmlichen orthochromatischen Film sehr schwarz erschienen. Ihr prächtiger Bronzeton und die roten Blumen, die sie in den Haaren trugen, wurden glanzlos und tiefschwarz wiedergegeben, es gab keine Farbtrennung. Die Ergebnisse mit der neuen Kamera mit dem für alle Farben empfindlichen Film waren wunderbar, wir warfen sämtliche 15.000 Meter orthochromatischen Film weg und forderten von Eastman Kodak telegrafisch panchromatischen Film an. Wir hatten wieder unser *Wanderkino* dabei, und Abend für Abend, wenn die Sonne untergegangen war, versammelten sich die Menschen, um zu sehen, was wir ihnen heute außer den Mustern zeigen würden. Wir hatten auch ein paar ältere Paramount-Filme, darunter *Der Golem*, einen deutschen Stummfilm über ein steinernes Ungeheuer in Menschengestalt, das lebendig wird. Die Samoaner wurden nicht müde, diesen Film zu sehen. Man erzählte mir später, daß noch heute besonders muskulöse junge Männer auf Samoa *Golem* genannt werden!“

PROBLEME MIT DEM KOMMERZ-KINO

Flaherty wird als Kameramann bei *MOANA* mutiger als noch bei *NANUK*: Macht jetzt mehr Großaufnahmen, mehr Schwenks, insgesamt ist seine Kamera beweglicher. Das kleine Team, auf das Flaherty zeitlebens größten Wert gelegt hat, ist sicher auch der Grund dafür, daß dieser Film eine starke Intimität vermittelt, alle Regie-Kameraleute werden das bestätigen. Fast alle seine Helfer bei den mittlerweile zweijährigen Dreharbeiten sind Eingeborene, die er auch für sein ambulantes Labor angelernt hat, das er in einer dunklen, kalten Höhle eingerichtet hat. Wieder bekommt Flaherty überwiegend positive Kritiken, nur ein paar englische Fachleute werfen im vor, eher eine inszenierte poetische Fantasie als die dokumentarische Wahrheit auf die Leinwand gebracht zu haben. Erst die Zeit wird Flaherty Recht geben, er wird in dieser Beziehung noch so manche Kritik auf sich ziehen.

1926 macht Flaherty für das Metropolitan Museum of Art in New York einen kleinen Film über das Töpferhandwerk *THE POTTERY MAKER*, eher ein Intermezzo zum Geldverdienen, bis er erneut in die Südsee fahren muß, jetzt bereits als „Experte für Exotisches“ abgestempelt. Die Hollywood Studiobosse stellen ihn dem Kommerzregisseur William S. Van Dyke bei *WHITE SHADOWS IN THE SOUTH SEAS* (1928) für Spezialaufnahmen zur Seite. Doch man hat Meinungsverschiedenheiten, Flaherty reist vorzeitig ab. Dasselbe passiert 1931 bei der Zusammenarbeit mit dem deutschen Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau und dessen Film *TABU* nach einer Story Flahertys. Man glaubt, Murnaus technische Brillanz mit Flahertys poetischem Blick zu einer idealen Kinomischung kombinieren zu können. Aber Murnau lebt nach seinem spektakulären US-Debut mit *SUNRISE* (1927) bereits auf großem Fuß, ist ein Star mit eigener Hochseeyacht, und der bescheidene Flaherty fühlt sich überhaupt nicht wohl, als beide 1929 zusammen von Amerika nach Tahiti segeln. Man kurbelt eine kinogerechte Liebesstory unter „Ureinwohnern“, eine Südseeidylle am Rande des Kitsches. Die Dreharbeiten sind überschattet von Krankheiten und Unfällen, und zwischen Murnau und Flaherty knirscht es, letzterer steigt noch während der Produktion aus, Murnau stellt den Film allein fertig (mit Floyd Crosby als DP, der 1931 dafür den Oscar bekommt!), verunglückt aber eine Woche vor der Premiere am 12. März 1931 bei einem Autounfall in Santa Barbara/Florida tödlich.



Robert Flaherty und
Friedrich Wilhelm Murnau
1930 auf Murnaus Jacht *Bali*,
zur Zeit der Arbeiten
am Film *TABU* auf Tahiti

Foto: Frances Flaherty

Kleine Randnotiz: Debütant und Oscar-Gewinner Floyd Crosby, von Fred Zinnemann gefördert und 1951 sein Kameramann bei *HIGH NOON*, zieht als „Nobody“ Neid und Spott der etablierten Hollywood-Kollegen auf sich und kriegt keinen neuen Job! Als Operator arbeitet er notgedrungen neun Jahre bis zu einem Neubeginn beim *Film noir* der vierziger Jahre.

ACHT JAHRE IN EUROPA

Ab 1930 lebt Robert Flaherty mit seiner Frau an unterschiedlichen Orten in Europa. In Berlin bereitet er fünf Monate lang ein Projekt in Zentral-Asien mit Fred Zinnemann vor, der ihm assistieren soll. Die beiden bekommen aber keine Einreisegenehmigung, Zinnemann geht nach Hollywood und Flaherty nach England. Dort hat sich eine Gruppe von Sozial-Dokumentaristen um den Regisseur John Grierson formiert. Man beschäftigt sich mit den Problemen, denen die von Depressionen und politischem Umbruch gebeutelten Industrienationen gegenüber stehen. Der frühere Filmkritiker Grierson gründet die Empire Marketing Board Film Unit, für die er eine Gruppe junger, ambitionierter Filmmacher engagiert, darunter Basil Wright, Harry Watt und Paul Rotha. Der produziert mit Flaherty *INDUSTRIAL BRITAIN* (1931), aber das Geld geht vorzeitig aus, die jungen Idealisten verzichten notgedrungen auf Flahertys Beistand und stellen das Werk als 20-Minuten-Film selber fertig. Grierson schlägt Flaherty vor, einen Film über die Fischer auf den Aran-Inseln vor der Westküste Irlands zu machen.

Fischersfrau beim Seetang-Suchen an der stürmischen Küste von Inishmore

Foto: Frances Flaherty/
aus Richard Griffith, *The World of Robert Flaherty*, 1953



MAN OF ARAN ENTSTEHT AUF INISHMORE

Ein glücklicher Umstand bringt Flaherty mit dem Produzenten Michael Balcon zusammen. Der sorgt dafür, daß Flaherty wieder so unabhängig und zeitlich unlimitiert drehen kann wie früher. Wieder ist seine Frau Frances als Assistentin und Fotografin dabei. Flaherty ist alleiniger Kameramann. Sein Bruder David, der die gesamte Zeit über dabei ist, hat seine *Akeley*-Kamera mitgebracht und dreht gelegentlich ein paar Totalen mit. Bacon weiß, daß Flaherty die großen, schweren Kameras haßt, die immer mehrere Leute für Transport und Bedienung brauchten, und so schafft er für *MAN OF ARAN*, wie der Film heißen soll, eine nagelneue *Newman Sinclair Autokine*-Kamera an, batteriebetrieben, leicht und in einem metallisch-glänzenden Aluminium-Gehäuse mit 60 Metern Fassungsvermögen. Diese Kamera hatte sich bereits bei der britischen Everest-Expedition bestens bewährt. Sie hat eine solide Stahlfassung, die auch lange Brennweiten sicher trägt, was bei diesem Projekt wichtig ist, denn Flaherty muß eine Reihe von Szenen, die auf dem Meer spielen, von der Küste aus mit sehr langen Brennweiten aufnehmen. Ein zweites Exemplar der *Newman Sinclair* versah der Konstrukteur Arthur Newman speziell für Flaherty mit einem Doppel-Federwerkmotor, der die 60 Meter Film mit einem einzigen Aufzug durchziehen konnte. Diese Kamera wurde in den dreißiger Jahren nicht zuletzt durch ihren prominenten Benutzer Flaherty zum bevorzugten Arbeitsgerät einer ganzen Generation von Dokumentaristen. „Mit diesem leichten Apparat gewann man den Eindruck, daß die Kamera ein höchst persönliches Instrument sei, wie etwa eine Feder oder ein Pinsel“ (John Grierson in *Sight & Sound*, Herbst 1951).

Flaherty ist inzwischen weltweit so bekannt, daß während der Aufnahmen zu *MAN OF ARAN* (1932 bis 1934) immer wieder junge angehende Kameraleute (Filmstudenten gab es damals noch nicht) auf die Insel Inishmore reisen, um ihn bei der Arbeit zu beobachten und zu lernen. Der Film erzählt, noch ganz in Stummfilm-Konventionen, aber teilweise bereits mit Ton aufgenommen, vom harten Kampf eines Fischers mit der gnadenlosen See. Alle Einwohner des kleinen Dorfes Kilmurvy spielen mit. Dramatische Sequenzen im Wintersturm, Regen und Gewitter wechseln ab mit beschaulichen Szenen und grandiosen Naturbildern. Auch wenn man diesen Film heute wieder sieht: Flahertys Bilder sehen nie aus wie Zeugnisse eines flüchtigen Besuchers, wie fast alle gewöhnlichen Dokumentarfilme bis auf den heutigen Tag. Sie wirken vielmehr so authentisch und wahrhaftig, vertraut und intim, daß man innerhalb kürzester Zeit beim Ansehen „verzaubert“ wird.

Fischfang,
vom Kliff aus aufgenommen
Foto: Frances Flaherty



ARBEITEN IN INDIEN UND USA

MAN OF ARAN wird von vielen Fachleuten als Flahertys bester Film bezeichnet, spielt aber seine Produktionskosten nicht ein. Produzent Alexander Korda engagiert Flaherty 1937 sozusagen als 2nd Unit für Tier- und Landschaftsaufnahmen von ELEPHANT BOY nach Rudyard Kiplings Story mit dem Kinderstar Sabu. Flaherty mißt dem Film keine große Bedeutung bei, wie stets, wenn er Lohnarbeit machte. In Amerika, wohin er 1939 zurückkehrt, wartet ein Regierungsauftrag auf ihn: THE LAND (1939 bis 1942). Das Landwirtschaftsministerium will einen Werbefilm, der Meister sagt zu, aber das Projekt scheitert. Es geht um Probleme, die sich aus der Bodenerosion ergeben, um die Großernten und die aufkommenden Landmaschinen, die die Farmer verdrängen. Im Kino läuft zu jener Zeit gerade ein Spielfilm über dasselbe Thema: FRÜCHTE DES ZORNS (Regie John Ford, 1940) mit großem Erfolg. Aber Flaherty bewältigt zum ersten Mal den gestellten Auftrag nicht, obwohl er sich den begabten Floyd Crosby für die Kamera holt und die erstklassige Cutterin Helen Van Dongen hat, die bereits für Sergej Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Marcel L' Herhier, Hans Richter, Joseph Losey, Luis Bunuel und Joris Ivens gearbeitet hat. Keiner ist mit dem Ergebnis zufrieden, und so verschwindet THE LAND (DIE ERDE) 1942 nach einer einzigen Vorführung in New York auf Nimmerwiedersehen. Kritiker loben seine Ehrlichkeit und die Schönheit der Bilder, Flaherty spricht erstmals seinen Kommentar selber. Der Italiener Davide Turconi von der Fachzeitschrift *Bianco e Nero*, einer der wenigen Journalisten, die den Film gesehen haben, behauptet, er enthalte unvergeßliche Szenen, die zum Besten gehörten, was man je auf der Leinwand sah!



Kinderstar Sabu aus
ELEPHANT BOY. Indien 1937

Foto: Osmond Boradaile,
Archiv Wolfgang Fischer

LOUISIANA STORY (1946 BIS 1948)

Flahertys letzten Film, den er sich opulent von der Ölfirma Esso finanzieren läßt, weil die nur ihn und keinen anderen Gestalter haben will, kennt in den fünfziger Jahren wirklich jedes Schulkind in der Alten und Neuen Welt! Und was macht der große Meister aus dem vom Auftraggeber gewünschten Image-Film über das Suchen nach Öl und den Segen der Technik? Er dreht



Joseph Boudreaux,
der Hauptdarsteller aus
LOUISIANA STORY, 1946

Foto: Frances Flaherty/
aus Helen Van Dongen,
Louisiana Story

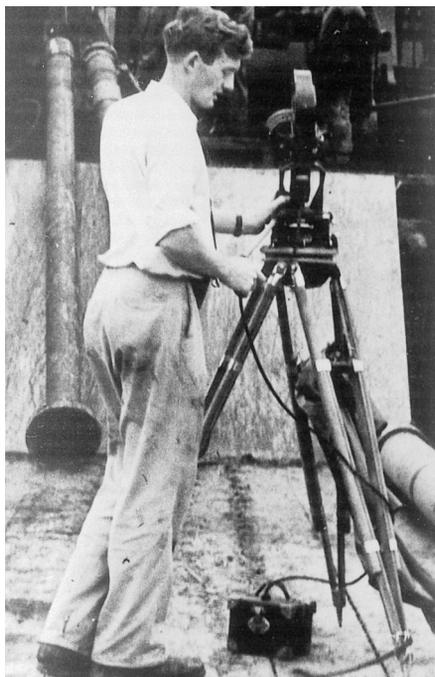


Spielszene mit Vater
und Sohn Boudreaux
aus LOUISIANA STORY

Foto: Frances Flaherty/
aus Richard Griffith, *The World
of Robert Flaherty*, 1953

zwei Jahre lang in den Sumpf-
gebieten Louisianas, den so
genannten *Bayous*, die Ge-
schichte eines zwölfjährigen
Jungen und seiner Familie, de-
ren ärmliches Leben für eine
gewisse Zeit von der gigan-
tischen Maschinerie der Öl-
sucher mit ihren Bohrtürmen
und lauten Pumpen gestört
wird, bis die Eindringlinge an
einen anderen Ort weiterzie-
hen. Das ist die ganze Story!
Aber wie Flaherty das ins Bild

(und auf die Tonspur!) umgesetzt hat, das muß man erlebt haben. Und der Ölfirma gefällt 's, einen besseren Imagefilm hat die stets filmfreundliche Standard Oil Company (später Esso) nie bekommen. Flaherty hat nicht angeklagt, nur gezeigt, was passierte. Dieser Film ist ein Poem, meisterhaft und vollkommen, und dabei fing Flaherty ohne Drehbuch und ohne Detailkenntnis seines Sujets an. Er verdrehte allerdings auch das 30fache an Filmmaterial, um daraus in einjähriger Schnittzeit einen 2.133 Meter langen Film zu machen! Zwei großartige Mitarbeiter halfen ihm dabei und können nicht genug gelobt werden: Der damals 25jährige Kameramann Richard Leacock, dem Flaherty, nachdem er dessen Film GALAPAGOS ISLANDS gesehen hatte, erstmals die gesamte Bildgestaltung anvertraute und selbst nur zweite Kamera machte, und die Cutterin Helen Van Dongen, die er bereits bei THE LAND schätzen gelernt hatte. Flaherty wurde auf Leacock durch den Produzenten Louis de Rochemont aufmerksam, der sein Büro neben dem *Coffee House Club* in New York hatte! Und so rundet sich das Bild: Man traf sich im Club, und zwei ältere Herren stellten beim Whisky die Weichen für die großartige Kamera- (und spätere Regie-) Karriere von Richard Leacock, der inzwischen über 90 große und wunderbare Dokumentarfilme gemacht hat und heute fast 80jährig in Paris und Boston lebt. Es könnte gut sein, daß CAMERAMAGAZIN sich irgendwann einmal ausführlicher mit Richard Leacock beschäftigen wird.



Links:
Der 25-jährige Richard Leacock
mit einer frühen Arriflex-35 bei
Aufnahmen im Bohrturm

Foto: Frances Flaherty

Rechts:
Mustervorführung im
Produktionsquartier
Abbeville/Louisiana.
Richard Leacock bedient
den Projektor

Foto: aus Richard Griffith,
The World of Robert Flaherty,
1953



DIE STILLE SPRICHT

Und weil wir die ganze Zeit hauptsächlich vom Bild erzählt haben, soll schließlich und endlich auch noch kurz etwas über den Ton bei Flahertys Filmen gesagt werden: Fast alle seine Filme sind ja eigentlich Stummfilme, auch wenn sie im Lauf der Jahrzehnte mehrfach musikalisch untermalt wurden. Er mochte das nie leiden und legte sich offen mit den verschiedenen „Vertonern“ an. Die Verleiher wollten stets die Musiksoße! Flaherty sagte einmal „Die Stille spricht“, denn er hatte eine hohe Achtung vor der Stille! Die stummen Stellen in *LOUISIANA STORY* unterlegte er mit einer Tonaufnahme der Stille, die er morgens um vier Uhr auf einem Friedhof gemacht hatte. Große Mühe gab er sich, um die große einleitende Montage dieses Schwarzweißfilms akustisch zu gestalten. Nicht zuletzt die dadurch verdichtete Atmosphäre von *LOUISIANA STORY* macht den Film, auch wenn man ihn nur einmal gesehen hat, so unvergeßlich! In Venedig gab es 1948 einen Preis für seine „lyrische Schönheit“, auch wurde er für den Oscar nominiert, bekommen hat ihn dann aber William Daniels für *NAKED CITY*.

WAS MUSS NOCH GESAGT WERDEN ?

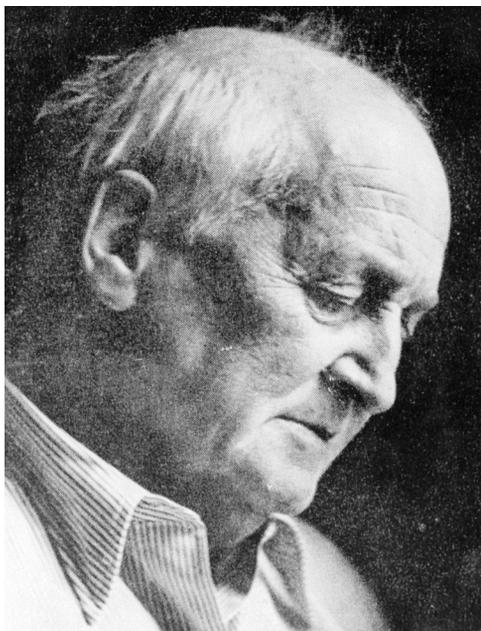
– daß Robert Flaherty immer gern in Deutschland zu Besuch war, auch Freunde hatte wie z.B. den Kulturfilmschöpfer Curt Oertel in Wiesbaden und den Publizisten und Portrait-Fotografen Fritz Kempe in Hamburg,

– daß Flaherty Anfang März 1950 Ehrengast eines Internationalen Filmtreffens im Schwarzwaldort Schluchsee war, zu dem auch die Kollegen Melville, Allegret, Marker, Staudte, Käutner und Oertel kamen,

– daß es 1964 in Leipzig eine große Flaherty-Retrospektive gab, zu der alles, was im internationalen Dokumentarfilm Rang und Namen hatte, erschienen war, um Frances Flaherty zu begrüßen und ihren Mann zu ehren,

– daß Robert Flahertys Haus, die Black Mountain Farm in Brattleboro, Vermont, nach seinem Tod (23.7.1951) von seiner Frau und seinem Bruder als „Flaherty-Zentrum“ mit Filmseminaren weitergeführt wurde,

– und daß der große Basil Wright (*NIGHT MAIL*, 1936) in einem Nachruf auf seinen Freund Bob schrieb: „Robert Flahertys Vermächtnis an die Filmwelt ist sehr individueller Natur. Sein Genie kann nicht nachgeahmt, sein Stil kann nicht wiederholt werden, auch von jenen nicht, die höhere Bildung oder größeren Verstand besitzen als er. Aber sein Einfluß bleibt, denn er war es, der die Menschen lehrte, die Welt mit neuen und naiven Augen zu betrachten.“



Robert Flaherty, 1951,
im letzten Jahr seines Lebens

Foto: Wolfgang Suschitzky/
Archiv Wolfgang Fischer

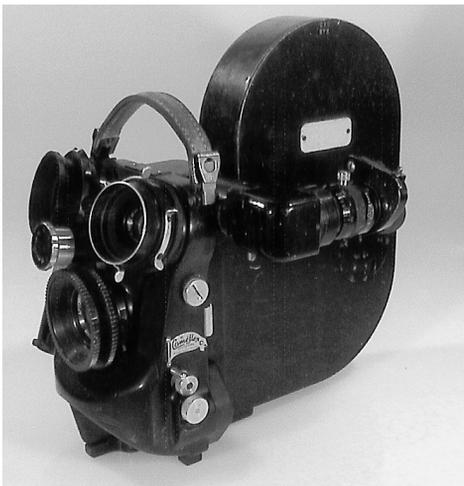
©2000 WOLFGANG FISCHER

Dank an Hans Michael Bock von der CINEGRAPH-Redaktion Hamburg für wertvolle Informationen. Zur Vertiefung empfehlenswert ist die einzige z. Zt. lieferbare deutschsprachige Publikation über Flaherty, verfaßt von seiner Cutterin :

Helen Van Dongen „Robert Flahertys Louisiana Story“, Bd.11 der Reihe CLOSE UP aus dem Haus des Dokumentarfilms. UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 1998. ISBN 3-89 669-230-5.

GERHARD FROMMS KAMERA DES MONATS

ECLAIR CAMÉFLEX



Eine der ungewöhnlichsten Filmkameras für den Profibereich wurde 1946 von der Firma *Etablissement Eclair* (Paris) vorgestellt. Diese *Eclair Caméflex* hieß ursprünglich einfach *Standard 35* und war eine ganz normale Kamera für das 35 mm Filmformat. Als in den 50iger Jahren die Fernsehanstalten mehr und mehr Interesse an dem sparsameren (bei den Kameraleuten damals wenig beliebten) "Schnürsenkel"-Format bekundeten, baute man in den selben Kamerakörper ein 16mm-Greiferwerk und modifizierte die Kassetten entsprechend, schon konnte man eine bewährte Kamera für das kleine Format anbieten.

Als einmalig in der Welt kann man wohl die Entwicklung des Nachfolge-modells *Caméflex 16/35* sehen. Man konnte nun sehr einfach ein zusätzliches 16mm-Bildfenster in den Filmkanal einsetzen. Mit den entsprechenden Kassetten wurde der Kameramann in die Lage versetzt, wahlweise für das eine oder andere Format mit der selben Kamera zu drehen! Das Prinzip ist wie gesagt einmalig und setzte eine enorme Präzision bei der Fertigung voraus. Hatte man nämlich eine 35iger Kassette angesetzt, lief logischerweise der 16er-Greifer immer mit. Der Abstand von diesem "Leerlauf"-Greifer zur Filmebene

betrug ganze 14/100 (vierzehn Hunderstel!) Millimeter. Es ist leicht vorstellbar, was da eine winzige Ungenauigkeit bedeutet: "Krähenfüsse" oder "Hackstellen" und das mitten im 35 mm-Negativ. Bei der auf der Abbildung gezeigten Kamera handelt es sich um eine *Standard 16*, grundsätzlich sind aber alle drei Version äußerlich nicht von einander zu unterscheiden.

Die Kamera: Die eigentliche Kamera ist nur das Gehäuse für das Getriebe, an dem vorn ein – leicht divergierender – Revolver mit drei Objektivfassungen und oben der Sucher montiert sind. Rechtsseitig werden mittels einer Schnellverriegelung die unterschiedlichen Motoren angesetzt. Die Kassetten lassen sich in Sekundenbruchteilen wechseln, die Entriegelung befindet sich jeweils an der Kassette.

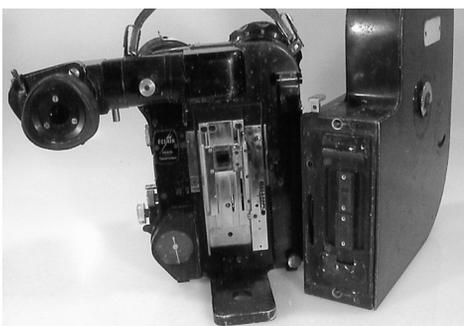
Die Objektive: Eine Grundausstattung wie bei der abgebildeten Kamera besteht aus: Kinoptik, Paris, Apochromat f2/16mm; Apochromat C f2,8/32mm und Apochromat f2/40mm. Die Objektivfassung ist sehr französisch und mit nichts auf der Welt vergleichbar. Ein zweiflügeliges Bajonett, aber ohne irgend eine Verriegelung. Man muß die Objektive schon mit sehr viel Gefühl anziehen, – fest genug, dass sie sich beim Verstellen der Entfernung nicht lockern und rausfallen – und locker genug, dass man sie gelegentlich auch mal wieder rauskriegt.

Die Motoren: Als Grundausstattung wird die Kamera mit einem regelbaren Gleichstrommotor für 8V bestückt. Außerdem gibt es einen 24V-Gleichstrommotor und verschiedene Netzmotore für 110 und 220V Wechsel- oder Drehstrom jeweils für 24 oder 25B/s. Für ganz besondere Einsätze, z. B. explosionsgefährdete Drehorte – wie Bergwerke oder Tanker – gab es auch noch einen Federwerkmotor.

Die Kassetten: Außer dem auf der Abbildung gezeigten Magazin für 120m Film gibt es Kassetten für 60m oder sogar für 30m Film. Für das spezielle Eclair-Unterwassergehäuse gibt es zusätzlich ein "Low Profile" Magazin für 120m Film.

Spiegelumlaufblende: Im Kamera-Stillstand verstellbarer Hellsektor von 35 – 200°.

Alles in allem war diese Kamera ein Liebling der jungen französischen Filmemacher. In der Literatur finden sich viele Bilder aus der *Nouvelle-Vague*-Zeit, auf denen die *Eclair Caméflex* zu finden ist. ©2000 GERHARD FROMM



DIE AKTUELLE FILMKRITIK

DANCER IN THE DARK

VON THILO WYDRA

www.cameracagazin.de/cm/12.00/dancer.php3

Entweder man hasst oder man liebt diesen Film. Dazwischen gibt es nichts. Keine Grauzonen. Keinerlei Abstufungen – nichts. Von Trier eben. An seiner bisher letzten Arbeit, *DANCER IN THE DARK*, scheiden sich die Geister. Und von Trier, der Experimentierer, der Manipulateur, der provocateur danois, hat damit vermutlich genau das erreicht, was er wollte: Dass die Zuschauer seines Filmes sich aufreihen, dass sie auf seine kinematographische Radikalität wiederum in ihrer Rezeption ähnlich radikal reagieren.

Es zieht sich wie ein roter Faden durch von Triers stetig anwachsende Filmographie, die, bezieht man seine Kurzfilme mit ein, im Jahr 1976 wurzelt. Und es mag wie ein sich schließender Kreis anmuten, wenn der heute 44-jährige bei seinen letzten beiden Filmen auch wieder hinter die Kamera trat, zuerst bei *IDIOTEN* (1998), nun auch bei *DANCER IN THE DARK*. Nur in seinen Kurzfilmen, bevor er 1984 schließlich mit dem Kino-Langfilm *ELEMENT OF CRIME* auf der Leinwand debütierte, fungierte er in dreifacher Personalunion als Regisseur, Drehbuchautor und Kameramann. Das tut er nun also wieder – wengleich hier als Director of Photography Robby Müller verantwortlich zeichnet, Lars von Trier hingegen als Operator –, und so ist von Triers sechste Kino-Arbeit, rechnet man die Serien *THE KINGDOM* (1994) und *THE KINGDOM II* (1997) einmal nicht hinzu, womöglich gar seine reinste Arbeit, zumal als autarker Autorenfilmer. *DANCER IN THE DARK* schließt die zweite von Trier'sche Trilogie – begonnen mit *BREAKING THE WAVES* (1996) und fortgeführt mit *IDIOTEN* –, nunmehr ab. *Golden-Heart-Trilogie* nennt der Däne die drei höchst unterschiedlichen Arbeiten – jene drei davor, *ELEMENT OF CRIME*, *EPIDEMIC* (1987) und *EUROPA* (1991) betitelte er mit *Deutschland-Trilogie*.

Erst die filmische Annäherung, Erkundung eines Landes, dann die visuelle Reise in zutiefst existenzielle Gefühlswelten. Es sind dies Welten der Extreme, und von Trier scheut sich nicht, in ihrer Umsetzung zu extremen stilistischen, formalen und auch inhaltlichen Mitteln zu greifen. Das macht ihn auf nahezu singuläre Weise angreifbar und gleichermaßen den Dingen enthoben. Zumal von Trier als Mit-Urheber des Dogma-95-Manifestes für sich und seine Mitstreiter quasi eine Art Sonderregelung geschaffen hat. In diesem kokonhaften Status, durch diesen 1995 in Cannes öffentlich abgelegten Schwur, filmische, vor allem fotografisch-visuelle Gesetze zu brechen und fortan nur noch mit den natürlichen Gegebenheiten eines Sets zu arbeiten – ohne Kunstlicht, ohne Filter, ohne Effekte, ganz zu schweigen von Postsynchronisation, digitaler Manipulation und dergleichen mehr –, haben sich die nordischen Filmer ihre ureigenen Gesetze geschrieben. Auch *DANCER IN THE DARK* ist, wenn man so will, noch ein Dogma-Film. Einer mit Einschränkungen allerdings. Denn diese Genre-Mixtur aus Melodram, Musical und Psycho-Portrait ist an manipulativen Elementen nur kaum zu überbieten. Eine Manipulation, die vor allem auch aus dem Einsatz der Kamera herührt. Angeblich, so die offiziellen Angaben seitens der Produktion, seien 100 Kameras eingesetzt worden, die allesamt gleichzeitig die groß angelegten Musical-



Lars von Trier (links) und Robby Müller

Foto: Constantin Film

Björk in DANCER IN THE DARK
Foto: Constantin Film



Sequenzen mit Björk aus unterschiedlichsten Perspektiven einfingen. Ein kompliziertes logistisches Mammut-Unterfangen, ein sehr abstrahiertes, inkonsequentes Dogma auch. Erst im Schneiderraum also konnte dieser Film in seiner endgültigen Fassung entstehen.

DANCER IN THE DARK erzählt die tragische Geschichte von Selma (Björk), einer Tschechin, die im Amerika der 60er Jahre in einer Fabrik arbeitet, an einer Stanzmaschine (gedreht wurde allerdings vollständig in Schweden). Zusammen mit ihrem 10-

jährigen Sohn Gene wohnt sie in einer einfachen Behausung, die etwas ältere Kathy (Catherine Deneuve) ist ihre einzige Freundin. Selma ist eine Einsame, eine Nomadin, und einzig die Proben für die Laienaufführung von *The Sound of Music* sowie die wenigen gemeinsamen Kinoabende mit Kathy sind rare lichte Momente in ihrem Leben.

Nebenher verdient sie sich noch ein Zubrot, der Lohn für die anstrengende Fabrikarbeit reicht nicht aus, und mit all ihrem Ersparten hat sie vor, Gene einmal seine Augenoperation zu finanzieren. Denn was außer Freundin Kathy niemand sonst weiß: Selma ist dabei, zu erblinden, und sie fürchtet, diese Krankheit ihrem Sohn vererbt zu haben. Keiner darf das gehütete Geheimnis erfahren, zumal in der Fabrik, wo es doch darauf ankommt, dass Selma an der Stanzmaschine genau sieht, was sie macht. Doch ihr Sehvermögen nimmt merklich ab, und damit ihre Sicherheit im Umgang mit den Menschen auf der Arbeit. Selma begeht Fehler, sieht nicht mehr, was sie da in die Stanzmaschine legt, und auch Freundin Kathy kann Vorarbeiter Norman (Jean-Marc Barr) gegenüber nicht länger vertuschen, was mit Selma geschieht. Als ihr Vermieter und Nachbar, der verschuldete Polizist Bill (David Morse), ihr nach einem „vertraulichen“ Gespräch alle Ersparnisse stiehlt, nimmt die Katastrophe ihren Lauf ...

DANCER IN THE DARK ist ein Film über das Sehen. Und somit ein zutiefst visueller Film. Die Fotografie von Robby Müller (BREAKING THE WAVES) und Lars von Trier ist dabei in zwei grundsätzliche Haltungen unterteilt: zum einen sind da die mit Dutzenden von Sony-DV-Kameras gedrehten Musical-Sequenzen, die sich erst nach der Montage kaleidoskopisch und stringent zusammensetzen; zum anderen sind da die von unruhiger, verkanteter, verwackelter, fahrigter Handkamera aufgenommenen Szenen, die sich zumeist zwischen zwei Menschen abspielen und in ihrer Kadrierung zwischen Halbnaher und Close Up gehalten sind. Diesen Bildern wohnt ein bedrückend klaustrophobisches Moment inne, das sich, hätte man sich für eine konventionellere Fotografie entschlossen, gewiss nicht eingestellt hätte. Etwa das in Selmas kleiner Küche stattfindende Vertrauens-Gespräch mit Nachbar Bill, in das durch die Handkamera eine äußere Unruhe miteingebracht wird, eine Unruhe, die hier eine innere Beunruhigung andeutet, das sich anbahnende Unglück. Insofern bedeutet die gewählte Form die adäquate Umsetzung des Inhalts.

Auch in der späteren handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Selma und Bill, in der es zum folgenschweren Schuss kommt und Bill schließlich stirbt, mag dieser Stil noch angebracht sein. Doch gibt es andere Szenen-Abfolgen, in denen das konstante Gewackel und abrupte Geschwenke schlichtweg stört, ja, sich über das Narrative hinwegsetzt und es geradezu dominiert. Die Form dient dann nicht dem Inhalt, sondern sie stülpt sich über diesen. Und die aufgeblasenen grobkörnigen Bilder scheinen einer selbstzweckhaften l'art-pour-l'art-Formel verpflichtet. In solchen Momenten wird die omnipräsente Handkamera zum größten Manko dieses leider unentschlossenen Beinahe-Dogma-Films. Auch mögen die mitunter krassen Zäsuren

zwischen realer Handlung und der von Selma herbei geträumten Musik- und Tanz-Welt manches Mal zu stark sein.

Es gibt Szenen in diesem partiell meisterlichen Film, die man so schnell nicht mehr vergessen wird, die sich einbrennen ins eigene Kopf-Kino. Einmal abgesehen von der sich spiralförmig zuspitzenden Manipulation, die von Trier in fast hitchcockscher Manier anwendet und den Zuschauer dazu bringt, sich dem Geschehen auszuliefern, wäre da etwa die Verurteilung und Hinrichtung Selmas, die mit zu den eindringlichsten, schockierendsten, aufwühlendsten Kino-Momenten der letzten Jahre gehört. Ein letztes Mal singt Selma eines ihrer Lieder (*New World*), nachdem die geplante Exekution auch noch in die Länge gezogen, weil unterbrochen wird. Bis an den Rande der Unerträglichkeit gehen diese Todes-Bilder. Die Kamera kommt Selma/Björk hier sehr nahe, umkreist sie unruhig, fängt sie erst ohne, dann mit über den Kopf gestülpter schwarzer Maske ein. Und während sie singt, durchbricht die Kamera den Raum und verfolgt die Blicke der anwesenden Zuschauer, auch die ihrer treuen Freundin Kathy. Und als die Hängung vollzogen wird, zieht von Trier den Ton etwas runter, sodass das Brechen von Selmas Genick umso deutlicher zu hören ist. Es gibt Vorführungen von *DANCER IN THE DARK*, in denen völlig aufgewühlte, verstörte Zuschauer diese Stelle am Ende des Films schon nicht mehr mitbekommen, da sie es vorher bereits nicht mehr aushielten. Von Trier ist diesmal noch unerbittlicher, noch radikaler, als er es zuvor etwa bei *BREAKING THE WAVES* oder, auf anderer Ebene, bei den semi-pornographischen *IDIOTEN* war.

DANCER IN THE DARK ist aber nicht nur ein Film über das Sehen und das Erblinden, über verschiedene Formen von Visualität, sondern auch über Musik und über das Erhören des Außen. Die von der 35-jährigen isländischen Sängerin Björk eigens komponierten und interpretierten sieben „Selma-Songs“ dürften denn auch mit zum besten zählen, was das Kinojahr 2000 an Soundtracks hervor brachte. Songs wie *I've Seen It All* oder *Cvalda* sind von einer schon

FIDEO-CAM

Videogeräte-Verleih & -Verkauf München

VERLEIH

Neu: ab 2001

SONY HDW – F 900

24 p HD-Camcorder

SONY HDW – F 500

HD-Recorder

Komplette Kamera-Pakete:

SONY DVW 790 / 700 / DSR – 500 / – 150 / BVW 400 / 300 / VX – 1000

Video

Zubehör

Licht

GRIP

TON

EB-Teams

Fideo-Cam GmbH München Tel. 089-651295-0 Fax 089-651295-12

Musicalszene aus
DANCER IN THE DARK
Foto: Constantin Film



DANCER IN THE DARK
Regie, Drehbuch:
Lars von Trier
DoP: Robby Müller
Operator: Lars von Trier
Musik: Björk
Dänemark/Schweden/
Deutschland 2000
Länge: 140 min, Farbe
Format: 1:1,85
Verleih: Constantin Film

existentiellen Melancholie und Wehmut durchdrungen, von einem Schmerz, der beinahe physisch spürbar wird. Dabei ist es wirklich nur noch eine produktionsbedingte Marginale, dass sich der schwierige, von Phobien geplagte Regisseur und seine nicht minder schwierige Protagonistin, die nie zuvor vor einer Filmkamera stand, am Set bis aufs Blut bekriegt haben sollen. Was bleiben wird, ist die Frucht dieser in Cannes zweifach mit der Palme d'Or und in Paris zweifach mit dem Europäischen Filmpreis (jeweils bester Film; beste Darstellerin) ausgezeichneten „Zusammenarbeit“: Entweder, die gewaltige emotionale Wucht dieser faszinierenden Seelenstudie reißt den Zuschauer mit, begleitet ihn noch tage-, gar wochenlang. Oder aber das Pathos, gerade auch der Musical-Sequenzen, lässt ihn von Sentimentalität, von Kitsch und Klischees sprechen. Zwei Formen der Rezeption. Dazwischen gibt es nichts. Keine Grauzonen. Keinerlei Abstufungen – nichts. Von Trier eben.

©2000 THILO WYDRA

EIN NEUER KAMERAPREIS AUS MARBURG: RAOUL COUTARD IST DER ERSTE PREISTRÄGER

AUSZEICHNUNG FÜR HERAUSRAGENDE BILDGESTALTUNG IM FILM

Der französische Kameramann Raoul Coutard (geb. 1924) ist der erste Träger des neu geschaffenen Marburger Kamerapreises, der zukünftig jährlich von der Stadt Marburg und der dortigen Philipps-Universität verliehen wird. Der Preis wird im Rahmen der 3. Marburger Kameragespräche überreicht, die am 2.-3. März 2001 stattfinden werden. Mit Raoul Coutard wird ein Kameramann ausgezeichnet, der die Bildästhetik des modernen Kinos ganz wesentlich geprägt hat. In enger Kooperation mit den Regisseuren Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Demy und Jacques Rivette kreierte er jene markante Bildlichkeit, die zum unverwechselbaren Kennzeichen der Nouvelle Vague werden sollte, einen Kamerastil, den sich dann die Reformbewegungen der sechziger Jahre (wie etwa der Junge Deutsche Film) zu eigen machten.

Filme wie *AUSSER ATEM* (1959), *SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN* (1960), *JULES UND JIM* (1961), *WEEKEND* (1967), *DIE BRAUT TRUG SCHWARZ* (1967) strahlen die für Raoul Coutards Kameraarbeit so typische Vitalität und Leichtigkeit aus. Coutards Bilder durchbrachen die sterile Studioästhetik der fünfziger Jahre. Sie gewannen eine Offenheit des Blicks und eine Nähe zur Alltagswelt zurück, eine beinahe dokumentarische Unmittelbarkeit. Zugleich geht durch Coutards neuartige Lichtgestaltung eine ganz unaufwendige, selbstverständliche Poesie des Wirklichen in seine Filme ein. (AUS DER PRESSEMITTEILUNG DES MARBURGER KULTURAMTES)

DAS INTERVIEW

DIGITAL LAB ODER: EIN AUSBLICK AUF DIE NAHE ZUKUNFT

MIT HANS HENNEKE SPRACH MICHAEL GÖÖCK

Hans Henneke, geboren 1949, kam nach Fotografenlehre und Tätigkeit in Industrie und Werbung sowie einem Studium der fotografischen Verfahrenstechnik 1975 zur Firma Kodak. Dort arbeitete er von Anfang an im Bereich Kinefilm. Seit dreizehn Jahren ist er Technical Manager des Bereichs Film & Fernsehen (heute Entertainment Imaging) für Deutschland, Österreich und die Schweiz, mittlerweile ist auch noch Skandinavien hinzugekommen. Seit 1995 ist Hans Henneke auch ausserordentliches Mitglied des bvK.

F: Man kann Sie wohl mit gutem Gewissen einen in der Wolle gebleichten Filmmann nennen. Trotzdem haben Sie sich schon sehr lange mit eigentlich fachfremden Medien beschäftigt: Sie sind ein ausgewiesener Experte auf dem Gebiet der Abtastertechnologie, sie waren ein Pionier in Deutschland, was das digitale Kinosystem *Cineon* angeht. Was brachte einen Filmmann vor Jahren, fast schon Jahrzehnten dazu, sich mit diesen Schnittstellen zu beschäftigen?

HH: Ich glaube, zwei Dinge. Zunächst einmal der Reiz am Neuen; die Digitaltechnologie ist die Zukunft, das ist sicherlich keine Frage. Die Möglichkeiten, die sich dadurch erschliessen, natürlich auch für den Film, waren das Reizvolle. Das zweite war ganz sicherlich die Erkenntnis, dass die Zukunft des Films ganz erheblich von der Digitaltechnologie abhängt, das heisst, wir brauchen sie, um die Problembereiche, die wir ja heute ganz offensichtlich haben, zu verbessern. In die analoge Filmervielfältigung und Filmprojektion gehen eben starke Verluste ein. Ich will damit niemanden angreifen, ganz im Gegenteil, aber durch die hier verfügbare Mechanik und Optik, verlieren wir leider einen Teil der Information, die im Aufnahmenegativ steckt bzw. die der Film bietet.

Ich bin der Auffassung, dass die Filmemulsion noch deutlich mehr leisten kann als das, was die heutzutage bestmöglichen Abbildungs- und Verfielfältigungssysteme aus ihr herausholen können. Das heisst, der Sensor Film ist im Augenblick bei weitem den vorhandenen Sensoren in der CCD-Technologie überlegen. Und von daher lohnt es sich, eine Verbindung zu schaffen zwischen Film und Digitaltechnik. Diese Erkenntnis ist ja letztlich nicht neu, sie erhärtet sich nur immer stärker. Und diese Tatsache hat die Kodak ja vor über zehn Jahren erkannt, als das *Cineon*-System entwickelt wurde.

F: Könnte man denn das, was im Fernsehbereich heute Standard ist, als Modell hernehmen für das, was im Kinobereich in der nächsten Zukunft geschehen wird? Im Fernsehbereich gab es ja auch einst eine ganz strenge, fast philosophisch verankerte Trennung zwischen Film und Video; das hat sich inzwischen doch sehr stark vermischt – das Fernsehen macht seit langem vor, was hybride Produktionen sind. Der Weg vom Film in die Videowelt, unter Umständen auch wieder zurück, den man geht völlig locker hin- und her. Worauf ich hinaus will: die aktuelle Diskussion um High-Definition und 24P⁽¹⁾ wird oft in einem Entweder-Oder-Ton geführt, der Kampf der Giganten – Kodak gegen Sony – aber der Verdacht liegt ja nahe, dass es ein Entweder-Oder gar nicht geben wird.

HH: Es wird mit Sicherheit so sein. Es wird kein Entweder-Oder geben, und ich glaube auch, dass die Firma Sony das so nicht sieht. Trotzdem muss man dabei noch einmal ganz klar herausstellen: es sind zwei grundsätzlich unterschiedliche Systeme. Der Film ist von seiner Struktur ein offenes System. Ein 24P-HDVS-System ist natürlich ein erheblicher Fortschritt an Auflösung, vielleicht auch ein Schritt in Richtung des Filmlook gehend, durch 24P, aber nach wie vor eben ein Videosystem. Ich ordne es der Videowelt zu, weil es mit Bildkompression und



Hans Henneke

(1) 24P bezeichnet ein Videoverfahren, das 24 Vollbilder „progressiv“ ausliest, d.h. nicht wie bisher üblich 50 oder 60 Halbbilder, die zeilenweise ineinander verzahnt sind („interlaced“)

(2) Mit 8 Bit bezeichnet man ein Datenwort, das aus acht Nullen und Einsen besteht; mit einer solchen Zahlenkette kann man $2^8 = 256$ verschiedene Zustände, z.B. Graustufen darstellen

(3) 2K und 4K bezeichnen Auflösungsstufen bei der Abtastung; eine 2K-Auflösung liefert horizontal 2.048 Pixel, bei 4K sind das 4.096 Pixel. Die vertikale Auflösung wird dann durch das Bildseitenverhältnis bestimmt. Ein 16:9-Bild in 2K enthält rechnerisch 2.048×1.152 Pixel und belegt bei einer Farbtiefe von 10 Bit fast 10 Megabyte Speicherplatz, bei einer 4K-Auflösung aber das vierfache davon!

prinzipiell im 8 bit ⁽²⁾ / 4:2:2 Farbraum arbeitet. In einem direkten Vergleich mit Film erkennt man das auch sofort, z.B. an der Farbnuancierung der Hauttöne. Für mich ist es somit ein „festes System“, das eben nach wie vor an diese Video-Zwänge gebunden ist.

Der Film ermöglicht ein offenes System, das wir ja für die Zukunft in einer reinen Datenwelt auch tunlichst anstreben sollten. Prinzipiell kann man in der Definition von *Cineon* die volle Auflösung, den vollen Farbraum und auch den vollen Dynamikumfang des Films erfassen und dann als Datenfile für alle Anwendungen und Standards verfügbar halten. Hierdurch ist der Film wirklich offen, in höchster Qualität und Integrität der Bilder. Auf dieser Ebene können dann auch zum Beispiel HDVS/24P-Bilder eingespielt werden. Selbstverständlich wird es Mischproduktionen geben; der genaue Weg wird immer von Fall zu Fall zu entscheiden sein, aber es sollte nie die hohe Qualität des Filmbildes zu früh dem Mischmedium geopfert werden.

F: Sie gehen aber im Moment schon stillschweigend davon aus, dass der Film direkt nach der Entwicklung komplett auf die digitale Ebene überspielt wird, was ja im Moment im Kino noch eher die Ausnahme ist.

HH: Diese Ausnahme beginnt aber sehr viel Dynamik zu entwickeln. Der erste Film, der komplett in dieser Form bearbeitet worden ist, war *PLEASANTVILLE*. Inzwischen ist ein weiterer Film bei der Kodak-Tochter Cinesite bearbeitet worden, *OH BROTHER, WHERE ART THOU* von den Coen-Brüdern, und weitere Spielfilme werden folgen, auch bei anderen Dienstleistern. Allerdings bedeutet die Digitalisierung des Negativs ja nicht, dass der Film damit auch zwingend digital projiziert werden muss; nein, hierzu fehlt noch ganz und gar die Infrastruktur.

Das Problem, das wir heute bei der Digitalisierung immer noch haben, ist die Frage, welche Datenmengen noch wirtschaftlich zu bewältigen sind. In diesem Zusammenhang ist eine 2K-Abtastung ⁽³⁾ des Bildes natürlich leichter zu handhaben, was die Geschwindigkeit anbetrifft, was das Ablegen der Daten anbetrifft, was das Bearbeiten der Daten anbetrifft, bei der Farbkorrektur und so weiter. Natürlich wäre es wünschenswert, die volle Auflösung des Films, die man im Moment noch mit 4K definiert, zu scannen (manche sind der Meinung, dass im Filmbild sogar noch mehr Auflösung steckt). Aber man muss sagen, dass 2K schon ein akzeptabler Kompromiss ist, obwohl es uns für bestimmte Anwendungen immer noch wünschenswert erscheint, in 4K zu arbeiten. Wenn Sie an Totalen, feine Strukturen usw. denken, dann macht sich das natürlich bemerkbar.

DIE ZUKUNFT HAT SCHON BEGONNEN

F: Wie sieht Ihre Vision, Ihre Vorausschau auf den Produktionsprozess eines Kinofilms in den nächsten fünf Jahren im Detail aus?

HH: Nun, wir werden zunächst einmal fließend zwei Wege haben, und dabei dominierend sicherlich auch noch den analogen Film-Weg. Dieser ist uns ja bekannt: Aufnahme, Negativentwicklung, Musterkopierung, kreativer Schnitt, Negativschnitt. Dann gibt es Duplizierstufen, die natürlich auch über Film erfolgen, und das Dup-Negativ, einschliesslich der Inserts optischer Tricks oder digitaler Elemente, die auf Film rückbelichtet wurden, dient später als Vorlage für die Massenkopierung. Das ist der heutige traditionelle Weg.

Der zweite, sukzessive einflussende Weg ist das komplett *digitale Intermediate*. Die Frage ist: Wie ereignet sich diese Zukunft? Zunächst einmal hat sie ja schon vor einigen Jahren begonnen. Es gibt längst digitale Elemente, man benutzt CGI-Daten, z.B. von Modellen, Flugzeugen oder Monstern oder was immer da nachgebildet wird, das geschieht auf der digitalen Ebene. Man wird ein digitales Negativ ausbelichten und dieses dann einschneiden oder entsprechende Composites machen, wiederum heute meistens digital. Das heisst also, dass schon heute bestimmte Elemente eines Filmes ohnehin digital hergestellt werden – es gibt Hochrechnungen, dass durchschnittlich 20 Prozent digitaler Anteile heute fast üblich sind.

Die Zukunft, denke ich, wird so sein, dass wir den Film nach wie vor als Aufnahmematerial in der Kamera haben werden, besonders für szenische Produkte. Im Digital Lab aber erzeugen wir dann ein, wenn Sie so wollen, *digitales Intermediate*, bestehend aus den szenischen Bild-



elementen, also meist 35 mm Film gescannt, aus digitalen Elementen, die überhaupt nie die Realität gesehen haben, sondern rein am Computer entstanden sind, dann aus Elementen, die vielleicht aus HDVS/24P stammen, aus Filmteilen, die digitalisiert und kombiniert wurden – also eine Vielfalt an Elementen, die dann zusammenfliessen auf der digitalen Ebene. Natürlich immer in der höchstmöglichen Auflösung, in einer höchstmöglichen Farbtiefe, denn dieses *digitale Intermediate* wird letztlich der Ausgangspunkt, das Master sein für die Verteilung in ganz unterschiedliche Richtungen.

Die erste Verteilung ist natürlich die Kinoanwendung, mit traditioneller Filmprojektion, die uns auch sicherlich noch über viele Jahre erhalten bleiben wird, aus verschiedenen Gründen. Man macht also von diesem digitalen Intermediate eine Filmrückbelichtung, heute in der Regel mit Laserbelichtern, die eine bessere Qualität erlauben als Röhrenbelichter und auch von der Produktivität her schon sehr gut sind. Es gibt dann also ein rückbelichtetes Filmdup, das als Vorlage für die Massenkopien dient.

Das *digitale Intermediate* wird dann ebenfalls für Abgriffe für die HDTV-Welt dienen, für die DVD-Welt, für die Videowelt oder für die Verteilung im Breitband-Kabelnetz. Der grosse Vorteil dieses sich abzeichnenden Weges ist die unkomprimierte Datenintegrität, voller Kontrastumfang und Farbraum des *digitalen Intermediate* bis zum Abgriff.

DIGITALER FILM – DIGITALES VIDEO

F: Digital ist ja heute fast alles. Erklären Sie doch bitte noch einmal den Unterschied zwischen einer Digitalisierung in Richtung Video und einer Digitalisierung, wie sie in Cineon oder ähnlichen digitalen Film-Systemen stattfindet.

HH: Zunächst einmal ist ja die Digitalisierung eine Übersetzung in ein binäres System. Wir haben nur zwei Wertezustände, Ein oder Aus, Null oder Eins, und eine Verkettung dieser Zustände erlaubt uns, auch grössere Zahlen (Werte) darzustellen, was immer die Ausgangsquelle ist, beispielsweise ein Dichte- bzw. Helligkeitsunterschied im Bild. Wenn wir dies messen, dann finden wir, dass eine bestimmte Stelle zum Beispiel hundertmal heller ist als eine andere. Diese Werte, „100“ und der Wert „1“ der Nachbarstelle, werden in das Binärsystem übersetzt – also eine Analog-Digital-Wandlung.

Das kann man für Helligkeiten tun, aber auch für Farben und so weiter. Damit keine Zwischenwerte (z.B. Farbtöne) verloren gehen, benötigt man eine hohe *Samplingrate*, also eine hohe Bit-Anzahl. Acht Bits beispielsweise können 256 Helligkeitsunterschiede darstellen – das reicht für den Farb- und Kontrastumfang des Films (und natürlich der meisten Szenen) nicht aus. Denken Sie zum Beispiel an die Lichter. Wir benötigen nach unseren Berechnungen eigentlich linear 14 Bit, das sind über 2000 unterschiedliche Helligkeitsstufen.

Da man Schwierigkeiten hat, diese Datenmengen zu verarbeiten, hat die Kodak einen Weg gefunden, eine logarhythmische Übertragung der Helligkeiten in Bit-Codierungen vorzunehmen: das 10-Bit-Log-Verfahren. Ich bin jetzt ein wenig abgeschweift, weil mir die Feststellung wichtig ist, dass man mit 8 Bit-Systemen in der Regel den Film (und auch die Szene) im Kontrastumfang nicht ausreichend beschreiben kann.

In der Videowelt sind Helligkeitsunterschiede prinzipiell Spannungsunterschiede, und man unterscheidet zwischen Helligkeit und Farbe (Luminanz und Chrominanz). Dies teilt man heute meist in sogenannte Komponentensignale auf, die nun weitergeführt und auf Magnetband abgelegt werden. Und nun macht man nichts anderes, als dass man diese Signalströme digitalisiert. Nach wie vor haben wir aber zwischen Schwarz und Weiss im Video nur einen Signalhub von 0,7 Volt. Der grosse Unterschied ist also der, dass dieser Helligkeitsumfang beim Ausgangsmaterial Film ein viel grösserer ist als der Helligkeitsumfang beim Ausgangsmaterial Video.

Die entscheidende Frage ist also immer, wie Helligkeit und Farbe vor dem Ablegen (Speichern) kodiert werden – denn von dem Zeitpunkt an ist es in sehr engen Grenzen festgeschrieben. Szenenbezogen arbeitet Video prinzipiell mit 8 Bit, 4:2:2.



»DER GROSSE VORTEIL DIESES DIGITAL INTERMEDIATES IST DIE UNKOMPRIMIERTE DATENINTEGRITÄT«



F: Sie haben das Zauberwort „4:2:2“ angesprochen...

HH: Ja, das ist einfach der begrenzte Farbraum. Man bemüht sich eben, mit der Bandbreite, die der Videowelt zur Verfügung steht, möglichst sparsam umzugehen, denn man kann sie nicht einfach erweitern. Die Helligkeitsinformation wird also anders behandelt als die Farbinformation; 4:2:2 heisst, Teile der Farbinformation werden prinzipiell halbiert. Sie haben anschliessend hiervon auch nur noch die Hälfte für die Weiterbearbeitung. Dessen muss man sich voll bewusst sein. Beim Film ist das anders: hier behalten Sie bis zum Schluss auch die volle Farbinformation. Beim Hutton fällt das zum Beispiel deutlich auf.

F: Ich habe den Eindruck, dass in der Qualitätsdiskussion die Auflösungsproblematik eher zu heiss, die Farbkompressionsproblematik aber viel zu selten diskutiert wurde. Für mich ist der Unterschied von 2K zu 4K in der Regel nicht so dramatisch wie der von 8 Bit zu 10 Bit-Log oder 14 Bit Farbauflösung.

HH: Es ist wie bei den PS beim Auto: es gibt so eine Zahl, die hat sich offensichtlich als Leistungskriterium festgesetzt, und da zählt eben 4K, 2K und so weiter, aber diese Debatte vernachlässigt tatsächlich wichtige andere Aspekte, wie eben die Farbtiefe. Und genau hier finden wir auch wichtige Vorteile von film- und datengestützten Systemen, die nämlich einen vollen RGB-Dynamikumfang zur Verfügung stellen, beispielsweise in 10-Bit-Log: dass Sie einfach mehr Differenzierung haben, dass Sie weniger Ärger haben beim Compositing, dass Sie mehr an kreativem Raum zur Verfügung haben. Das ist wichtig.

In der digitalen Stehbild-Fotografie spielt sich ähnliches ab. Wenn Sie in die Schaufenster schauen: die Hersteller überschlagen sich mit 2,1 oder 3,3 Megapixeln, demnächst kommen über 4 Megapixel. Alles schaut auf Auflösung. Aber man muss wirklich lange fragen und sich informieren, mit welcher Farbtiefe kodiert er denn das? Das sind dann meistens 8 Bit. Es gibt ein paar, die sagen, okay, wir beschränken uns auf 2,1 Megapixel, codieren aber 10 Bit Farbauflösung. Ich würde eine solche Kamera in der Regel bevorzugen.



2K ALS STANDARD?

F: Die Fotografie ist mir ein ganz geeignetes, aber auch abschreckendes Beispiel, weil wir ja dort den 8 Bit-Standard eigentlich als definierten Standard haben. Nach meinem Eindruck haben sich Computerleute zusammengesetzt (eben nicht Leute, die was vom Film verstehen), haben gesagt, 256 Graustufen sind ausreichend – das Auge kann eh nur 200 unterscheiden, warum sollten wir mehr zur Verfügung stellen – 8 Bit sind ein Byte, das passt doch wunderbar in unsere Speicherarchitektur, warum sollten wir mehr brauchen? Das führende Bildbearbeitungsprogramm Photoshop ist nach wie vor nicht in der Lage, mehr als 8 Bit pro Farbkanal zu verarbeiten. Jetzt könnte man ja den Advocatus Diaboli spielen und sagen, im Kinofilmbereich ist 2K ein Standard, bei dem selbst Sie zugeben, dass man damit leben kann. Ist denn die Vermutung von der Hand zu weisen, dass sich 2K als der Standard auch für die digitale Kinobearbeitung durchsetzen wird?

HH: Also, ich denke im Moment spricht einiges dafür, dass sich zunächst 2K etabliert, weil es einfach eine Frage der Datenmengen ist. Zeit ist eben Geld, das ist ein entscheidender Faktor. Ich glaube, es ist ohne weiteres akzeptabel zu sagen, wir gehen jetzt im Augenblick mal von einem 10 Bit-Log-File für die Farbtiefe aus, das steht uns im Moment aber nur mit 2K (also 2.048 Pixel pro Zeile) zur Verfügung. Später kann man das erweitern, wenn man in der Lage ist, grössere Datenmengen zu bewegen.

Was mir viel mehr Sorge macht, das ist die Kalibrierung der Referenzbetrachtungssysteme. Es wäre wünschenswert, man ginge zumindest auf hochwertige Datenmonitore, die, soweit möglich kontrast- und farbkalibriert sind, auf die Filmumgebung und auf den Filmlook. Heute nimmt man zwar schon HD-Monitore, die eine grössere Auflösung bieten. Aber ich habe eben grossen Zweifel daran, dass es für Kinoproduktionen ausreicht, diese Bilder an einem HD-Monitor zu beurteilen und gestalterische Entscheidungen zu treffen. Selbst ein Klasse 1 Monitor erreicht nicht den erforderlichen Kontrast, und die Phosphore stellen einen anderen Farbraum

**»IM MOMENT
SPRICHT EINIGES
DAFÜR, DASS SICH
ZUNÄCHST 2K
ETABLIERT«**

als der Film dar. Eine Videoübertragungskennlinie lässt sich nicht wirklich als eine auf den Filmlook in der Projektion kalibrierte Kennlinie ansehen. Wir brauchen dort schleunigst kalibrierte Systeme, idealerweise natürlich Projektionssysteme in hoher Auflösung, die den Farbraum und Kontrast des Films korrekt projizieren können. Es wird solche Projektionssysteme geben, aus heutiger Sicht natürlich sehr, sehr teure Systeme, die hier Hoffnung erlauben. Aber ich bezweifle, dass Postproduktionshäuser oder Kopierwerke im Augenblick diese Investitionsentscheidungen treffen können. Wenn wir uns ansehen, was digitale Kinoprojektoren kosten, dann reden wir von einer halben Million Mark, über den Daumen.

F: Ich höre aber bei Ihnen heraus, dass Sie mit der Aussicht, einen Grossteil der Kopierwerksprozesse in sehr absehbarer Zeit über die digitale Ebene, sprich über den Computer zu ziehen, gar nicht so unglücklich sind?

HH: Ich denke keiner, der auf Qualität setzt, kann darüber unglücklich sein. Wir verlieren heute in den traditionellen Wegen doch eine ganze Menge an Information. Das kann bis zu 50% sein, und das erleichtert natürlich auch den Wettbewerb für digitale Systeme. Nehmen Sie den Fall Super35 auf Cinemascope, wo sich die Labs wirklich wahnsinnig bemühen, bestmögliche Kopieroptiken zu finden, immer wieder nach besseren Modulationsübertragungen zu suchen; nichtsdestotrotz, wir haben Verschleifungen – wenn Sie einmal gesehen haben, was Sie tun können, wenn Sie ein Super35-Bild digitalisiert haben und Sie formatwandeln es eben auf der digitalen Ebene und belichten es aus, dann muss man sich freuen über diese Richtung. Und das macht mich eigentlich auch wieder hoffnungsvoll, dass selbst ein so kleines Format wie das Super16-Format durchaus seinen Platz hat.

F: Ich habe vor einiger Zeit die Postproduktion von BLUE NOTE betreut, einem Dokumentarfilm, der Super16 gedreht war und den wir dann eigentlich aus produktionstechnischer „Notwehr“ von der DigiBeta-Kopie gefazit haben; die 35mm-Kinokopie war dann so gut, dass ich mir damals überlegt habe, ob ich, hätte es denn je funktioniert, den Weg des klassischen analogen Blowups überhaupt noch gegangen wäre. Ich denke, das wäre noch sehr viel besser geworden, wenn wir nicht über Video gegangen wären, sondern über ein digitales Film-system.

HH: Ja, und ich denke, dass solche Verfahrenstechniken sich in der nächsten Zeit doch sehr stark zeigen werden. Im Moment ist sicherlich noch ein Hemmschuh, dass die Digitalisierung und die Rückbelichtung ihren Preis haben, aber der wird mit zunehmender Anwendung fallen. Ich sehe diese ganze Entwicklung mit einer grossen Freude und einer grossen Genugtuung für den Film, weil sie die Ursprungsqualität, die im Film steckt, unterstützt.

STATUS QUO ODER VERBESSERUNG?

F: Was Sie beschreiben, das klingt ja so, als hätten wir im Moment die Wahl, den Status quo, den wir heute real im Kino haben und der ja mit Verlaub nicht immer befriedigend ist, so gerade eben zu halten, oder eben die Chance zu nutzen, durch digitale Intermediatesysteme die Qualität des Films nach vorne zu treiben. Vielleicht muss sich Kino wieder mehr vom Fernsehen unterscheiden, auch aus Marketinggründen, damit die Leute hingehen und wissen, warum sie 10, 15 Mark für eine Eintrittskarte zahlen...

HH: Also letzteres wünsche ich mir natürlich, und das digitale Intermediate-System heisst ja nicht, dass es nachher zwingend auch digital projiziert werden muss: diese bessere Qualität, die sich ganz sicherlich in einem digitalen Dup befindet, verbessert auch die Kinokopie erheblich, was der Wiedergabeseite gut tut.

Nur, ich sagte vorher schon, dass wir besonders im Kino einen gewissen, ja, Renovierungsbedarf haben bei den traditionellen Projektionssystemen und deren Kontrolle und Anwendung. Natürlich gibt es hervorragende Projektoren, es gibt hervorragende Objektive, es gibt hervorragende Leinwände – man kann, wie man bei Premiersituationen sieht, mit guten Geräten und einer sehr guten Kopie natürlich auch sehr gute Kinovorführungen erreichen, auch mit sehr, sehr grossen Leinwänden, über 20 Meter.

**»ICH DENKE
NIEMAND, DER AUF
QUALITÄT SETZT,
KANN MIT DIESER
ENTWICKLUNG
UNGLÜCKLICH SEIN«**



»ES IST EIN IRRTUM ANZUNEHMEN, MIT 24P KÖNNE KOSTENGÜNSTIGER PRODUZIERT WERDEN«

Das muss aber auch immer umgesetzt werden, und dem stehen zum Teil sicherlich wirtschaftliche Gründe, aber leider auch Nachlässigkeit entgegen. Da werden Projektor-Lampen, um sie länger betreiben zu können, mit geringerer Amperezahl betrieben. Es wird vielleicht an der Wartung dieser Geräte ein bisschen eingespart, das Training der Mitarbeiter ist vielleicht auch nicht in allen Fällen perfekt. Also hier kann und muss eine Menge getan werden und es braucht innovative, neue mechanische und optische Elemente bei den analogen Filmprojektoren. Ich glaube durchaus, dass viele bereit wären, für bessere Qualität auch einen etwas höheren Eintrittspreis zu zahlen. Auch bei Kodak laufen Studien zur Verbesserung der traditionellen Filmprojektion. Wir sind dort aktiv, weil wir einfach davon ausgehen müssen, dass die Verbreitung von digitalen Projektionssystemen gar nicht in der oft prognostizierten Geschwindigkeit passieren kann. Zunächst einmal sind die Investitionskosten sehr, sehr hoch. Heutzutage werden Geräte, die sich bemühen, an die Qualität des Films heranzukommen, mit etwa einer halbe Million Mark beziffert.

F: Im Vergleich dazu ein klassischer Projektor?

HH: Ein klassischer Filmprojektor: wenn Sie ein komplettes System ausstatten, irgendwo bei 60.000DM, wenn es hoch kommt, vielleicht 80.000 DM. Der Preis eines digitalen *Cinema-Grade*-Projektors liegt also heute etwa beim sechs- bis achtfachen des traditionellen System. Das muss erheblich herunterkommen, bevor das wirklich attraktiv wird. Die Frage ist also: sind Systeme, die in dieser Preisdimension liegen, in der Lage, den Film so schnell zu ersetzen, wie viele es behaupten? Ein weiterer Punkt ist sicherlich die Standardisierung, denn es macht ja überhaupt keinen Sinn, jetzt mit einem System zu beginnen, das nicht offen, nicht standardisiert ist und nicht mitwachsen kann mit zukünftigen Qualitätssteigerungen.

Wir haben jetzt etwa 105.000 Leinwände weltweit, und wir gehen davon aus, dass in etwa fünf Jahren von jetzt etwa 125.000 Leinwände existieren werden. Wir schätzen, dass von diesen 125.000 Leinwänden etwa 5.000 bis 7.000 mit digitalen Projektionssystemen ausgerüstet sein werden. Das heisst aber, dass vom Zuwachs überwiegend noch die Filmkopie profitieren wird und das bestärkt uns eben, unsere Investitionstätigkeit im Film konsequent fortzusetzen. Gleichzeitig engagiert sich Kodak aber auch in der digitalen Projektionstechnik.

FAIRER WETTBEWERB

F: Aus der Sicht eines Kameramannes habe ich eine Befürchtung: dass die schwieriger gewordene Entscheidung, mit welchem Medium ich eine bestimmte Szene oder einen ganzen Film im Einzelfall drehe, dass die längst gefallen ist, bevor ich engagiert werde. Sehr häufig werden ja diese Entscheidungen leider aus rein ökonomischen Erwägungen getroffen und nicht aus kreativen. Ich denke, genauso wie es wichtig ist, dass sich Kameraleute in der Postproduktion noch sehr viel mehr einmischen, ist es auch wichtig, dass sie in der Preproduction viel früher eingebunden werden, um solche Systementscheidungen mitzutreffen.

HH: Sie sprechen einen sehr wichtigen Punkt an. Das Einbringen des DOPs, des Bildgestalters oder des bildgestaltenden Teams ist in allen Bereichen sehr, sehr wichtig und besonders natürlich schon in der Vorentscheidung, mit welchem Medium produziert werden soll, weil Sie damit bestimmte kreative und qualitative Möglichkeiten zulassen oder ausschliessen. Vielleicht kommen wir jetzt wieder – auch mit 24p – in die Phase, in der wir feststellen müssen, welche neuen Möglichkeiten denn nun wirklich hinzukommen. Da wird vermutlich einiges gelingen und anderes „zu Bruch“ gehen. Dann ist das eben dieser Regelkreis, der dazu führt, am Ende wieder festzustellen, dass der Film doch seine Vorteile hat als effizientes Produktionsmedium. Ich denke, hier wird auch das digitale Intermediate-System helfen, die Entscheidungen in die richtige Richtung zu lenken. Ausserdem ist es ein Irrtum anzunehmen, mit 24P könne kostengünstiger produziert werden – auf jeden Fall nicht mit demselben Qualitäts- und Gestaltungsanspruch wie mit Film.

F: Warum scheut Kodak den Schritt, für eine Zukunft, in der man eventuell den Weg über den Film nicht mehr gehen mag, einen digitalen Sensor in hoher Qualität zu entwickeln,



mit all dem Know How, das die Kodak hat, den man dann in eine möglichst konventionelle, das heisst ausgereifte, das heisst benutzerfreundliche, das heisst professionelle Kamertechnik integrieren kann, an Stelle des Films?

Ein Beispiel aus der Fotografie: Kodak hat sich schon vor langer Zeit mit renommierten Herstellern professioneller Spielreflexkameras zusammengetan, zum Beispiel mit Nikon, und die digitale *Kodak-Nikon* ist im Moment eines der führenden Werkzeug für digitale Fotografie auf dem Markt. Wenn ich mir anschau, was uns heute im digitalen Videobereich an Kameras angeboten wird, wieviele Probleme diese Kameras haben, teilweise eben ganz banale, im Handling, in der Stabilität, in der Professionalität – da würde ich mir eine solche Zusammenarbeit, eine digitale *Kodak-Arri* oder *Kodak-Panavision* oder *Kodak-Aaton* eigentlich wünschen. Warum entwickelt Kodak so etwas nicht? Oder wissen wir davon einfach nur noch nichts?

HH: Irgendwann wird es sicherlich in eine solche oder ähnliche Richtung laufen. Die Sensortechnologie existiert ja schon sehr lange bei der Kodak; nur muss sie auf die Anforderungen des professionellen Bewegtbildes angepasst werden. Wenn man ein solches, von Ihnen beschriebenes System entwickeln will, bedarf es ganz sicherlich einer Kooperation zwischen mehreren Firmen, ob das jetzt die Firma Arri, Panavision, Aaton oder andere sind, das sei im Augenblick mal dahingestellt. Ich glaube, dass natürlich auch jeder Kamerahersteller über solche Entwicklungen nachdenken muss. Und Sie können davon ausgehen, dass auch wir uns damit beschäftigen.

Aber ich denke, dass der Weg in die Zukunft tatsächlich erst mal über hybride Systeme läuft. Denn die reine Emulsionstechnologie bleibt ja auch nicht stehen, sondern lässt sich weiter verbessern. Wir haben es etwas leichter als die Elektronik, den Dynamikumfang zu erhöhen. Es ist



Anzeige KMN koopmann
190 X 133,5 mm

»WENN SIE ALSO FRAGEN: WARUM GIBT ES NICHT DIESE HYBRID-KAMERA MIT EINEM SENSOR BESTER GÜTE? DA MUSS ICH IHNEN SAGEN: ES GIBT BEREITS EINE SOLCHE KAMERA, UND DIE HEISST IM MOMENT FILMKAMERA«

im Prinzip nur eine Frage des Marktes, eine Frage der Herstellungstechnologie, die zehn Blenden, die wir heutzutage auf einem Negativ unterbringen können, zu erweitern. Wir haben das vorgemacht mit dem *Prime Time*, einem Filmmaterial, das nur für die Überspielung gedacht war. Ich denke, es wird irgendwann in neuer Form eine Renaissance erleben, wenn das digitale Intermediate-System etabliert ist. Ich bin überzeugt, dass wir noch viel mehr erschliessen können, was die Leistungsfähigkeit der Filmmaterialien anbetrifft, bevor man sich dann der Überlegung zuwendet, wie man diese neue, gesteigerte Leistungskraft auch mit einer rein digitalen Aufnahmekamera erreichen kann.

Ich glaube, wir haben im Augenblick beispielsweise noch ein ganz grosses Verbesserungspotenzial in der Videoauspiegelung von Filmkameras. Das heisst, wir brauchen Verfahren, die es uns erlauben, die Videoauspiegelung auf eine besser kalibrierte, filmangepasste, digitale Welt zu beziehen, die es erlauben, aufgrund dieses ausgespiegelten Bildes auch wirklich kreative Entscheidungen vorzunehmen, oder Referenzen für die Weiterverarbeitung. Auch das sind Wege in die Zukunft. Irgendwann wird es sicherlich auch in Aufnahmesysteme münden, die voll digitalisiert sind. Aber das ist noch ein weiter Weg.

F: Diese Interaktivität am Filmset ist sicher ein wichtiger Aspekt. Aber nochmal provokanter gefragt: haben Sie nicht Angst, dass der Platz bald von anderen besetzt sein wird, wenn Sie nicht mit Ihrem Know How Phantasien entwickeln, die den traditionellen Rohfilm auf lange Sicht ausblenden, aber trotzdem Film-Geräte einschliessen, bei denen Kodak hinten draufsteht? Anders formuliert: wir Kameraleute sehen uns einem Szenario gegenüber, dass wir unter Umständen gezwungen werden, von heutigen Filmstandards herunterzugehen, weil jetzt 24P und HDVS das Neueste, Tollste und Billigste sind; neben dem Qualitätsproblem haben wir dann vor allem ganz banale Handlingprobleme – wir haben eben nicht die Auswahl zwischen einer digitalen Nikon und einer Nikon, die hinten Film verarbeitet, die aber beide vom Handling und von der Professionalität absolut gleichwertig sind. Wir haben, etwas böswillig ausgedrückt, die Auswahl zwischen einem hochentwickelten, ausgereiften Spiegelreflexsystem mit allen Optikoptionen auf der einen Seite und einer Instamatic auf der anderen Seite.

HH: Ganz sicherlich werden solche Phantasien nicht nur bei Arri und anderen, sondern auch bei Kodak, durchgespielt. Aber jetzt mal hypothetisch angenommen, es würde ein solches System geben. Was würde es denn im wesentlichen ändern? Sagen wir mal, es hätte den Dynamikumfang des Films, es hätte die Qualität des Films, was würde sich ändern? Das einzige, was Sie dabei einsparen, ist die Entwicklung und der Überspielprozess.

Das reduziert die technischen Produktionskosten, o.k. Diese werden aber heute durch die effizientere Filmproduktion beim Dreh wett gemacht. Die entscheidende Frage wird doch sein, was wir hinzugewinnen an Effizienz, Kreativität und Qualität. Ich glaube, solche Systeme können erst dann Erfolg haben, wenn sie entweder wirklich eine deutliche Ausweitung der Möglichkeiten zur Verfügung stellen, Möglichkeiten, die bislang nicht vorhanden waren, oder einen erheblichen Produktionsgewinn zur Verfügung stellen, der sich dann gegen die Mehrkosten aufrechnen liesse, denn digitale Aufnahmekameras sind auch nicht kostenlos.

Wenn Sie also fragen: warum gibt es nicht diese Hybrid-Kamera mit einem Sensor bester Güte? Da muss ich Ihnen sagen: es gibt bereits eine solche Kamera, und die heisst im Moment Filmkamera. Und ich glaube, dass es noch eine ganze Weile dauern wird, bis wir ein digitales Aufnahmesystem bekommen, das die Leistungsfähigkeit des jetzigen 35mm Films hat.



INTERVIEW UND BEARBEITUNG: ©2000 MICHAEL GÖÖCK

Die Fotos von Hans Henneke wurden der Videoaufzeichnung des Interviews entnommen

DAS IST EIN TRICK ODER: DINOSAURIER FRISST AUTO

VON GERT STALLMANN

Manche Menschen, die nichts mit dem Filmemachen zu tun haben, wie zum Beispiel meine ältere Tante oder mein Heizungsmonteur, stellen sich vor, Filme werden in einer Art Zauberfabrik mittels einer varietéartigen Schöpfungsshow hergestellt. Besonders trifft das auf Filme zu, in denen unglaubliches passiert. Wenn beispielsweise ein Raumschiff auf dem Mars landet, Menschen durch Wände gehen oder Dinosaurier Autos fressen, sagten solcher Leute mit kenntnisreicher Miene bisher immer: „Das ist ein Trick!“. Damit trafen sie genau ins Schwarze und genossen die Vorstellung, solch ein Trick funktioniere wie ein Zauberkunststück. Der Magier läßt die Hand dreimal kreisen und simsalabim ... Andere sahen ein Filmstudio vor sich, in dem an einer Wand eine riesige Schalttafel angebracht ist. Unzählige Hebel und Schalter sind nebeneinander angeordnet, jeder mit einem kleinen Schild versehen. Auf einem steht z. B. „Dinosaurier frisst Auto“ ...

Das Gerät mit den unzähligen Knöpfen gibt es wirklich. Es ist viel kleiner als der Phantasieapparat an der Studiowand und passt auf jeden Schreibtisch. Fragt man heute jemanden aus dem oben beschriebenen Personenkreis, ob er sich vorstellen kann, wie der Dinosaurier das Auto frisst, so kommt die Antwort lapidar: „Das machen die mit 'm Computer!“. Und wieder hat er ins Schwarze getroffen. Godzilla zertrampelt New York und man hat das Gefühl, live dabei zu sein. Diesen Realismus nehmen wir heute für selbstverständlich, aber viele werden sich erinnern, wie bescheiden Godzilla damals in den Filmstudios der Firma Toho in Tokio angefangen hat. Bevor er den Westen eroberte, hieß er Gojira. 1954 brachten ihm sein Schöpfer, Trickspezialist Eiji Tsurubaya, das Herumwerfen von Militärfahrzeugen und Eisenbahnzügen und andere Unartigkeiten bei. Die Spielzeugeisenbahnatmosphäre störte damals den Grusel vor dem Monster nicht. Godzilla-Filme spielten in Kürze das Zehnfache ihrer Produktionskosten ein. Sieht man sich heute diese Filme an, ist man über das Maß an Naivität erstaunt. Was wird wohl Gojira auf der Leinwand treiben, wenn dereinst die Zuschauer über seinen jüngsten, von Roland Emmerich inszenierten Auftritt in New York genauso denken? Denn eines steht fest, Godzilla kehrt zurück!

Der Trick dient immer dazu, eine Illusion zu erzeugen, und weil Illusion offensichtlich etwas mit Naivität zu tun hat, hängt der Grad des Trickaufwandes eben von dieser ab. Das möglichst perfekte Bild einer nicht vorhandenen Realität zu erzeugen, das ist immer höchstes Ziel aller Tricks. Streng genommen ist deshalb jede Filmaufnahme an sich schon ein Trick. Wir fertigen mit einem geeigneten Gerät eine Reihe Aufnahmen in einer gewissen zeitlichen Abfolge, z.B. von einer Straßenszene an. Der Zuschauer, dem diese Aufnahmen später in bestimmter Weise vorgeführt werden, erlebt die Szene, als sei er in dieser Straße – simsalabim. Für solche Tricks gibt es heute leider keinen Applaus mehr.

Die Naivität der Zuschauer ist drastisch gesunken. Die technische Perfektion der Tricks ist drastisch gestiegen. Gedankt sei dies dem Computer. Das Machbare hat in kurzer Zeit die Phantasie der Macher zu Höchstleistungen angespornt. An dieser Stelle wird die Zwitternatur dieser modernen Trickmaschine augenfällig. Einerseits ersetzt sie herkömmliche Techniken und Trickverfahren in der Nachbearbeitung, indem das jeweilige, bisher chemisch-technische Prinzip auf



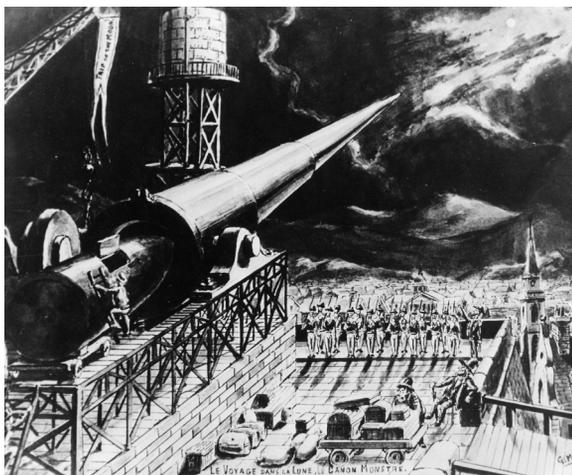
Godzilla knickt den
Rathausturm

GODZILLA,
Japan 1954,
Regie: Inoshiro Honda,
Special Effects: Eiji Tsurubaya

eine hochautomatisierte, komfortable Benutzerplattform portiert wird. Andererseits wird der Computer zum Aufnahmegerät. Phasenweise werden, wenn gewünscht, photorealistische Bilder generiert. In Weiterführung des klassischen Zeichentricks entstand ein neues Genre: CGI, Computer Generated Images. Eine durch Licht, Texturen und perfekte Perspektive vorgegaukelte bewegte dreidimensionale Welt hob sich heraus aus der alten Micky Maus- und Bugs-Bunny-Ebene in einen neuen Hyperrealismus. Der klassische Realismus im Film schien abgeschafft, Schauspieler überflüssig. Es ging sogar soweit, daß Filme nicht nur im Computer entstanden, sondern auch dort spielten, wie z. B. TRON. Die Zuschauer gewöhnten sich allerdings schnell an die visuellen Welten, die im Computer realisiert wurden.

Letztlich lassen sich alle Bildmanipulationen einem der klassischen Kameratricks Doppelbelichtung und Stopptrick bzw. einer Kombination daraus zuordnen. Selten wurde seitdem im

Kamerabereich etwas neues erfunden. Abgesehen von der Verkopplung und Steuerbarkeit der Aufnahmeparameter der Kamera gehört das Motion-Control-Verfahren dazu. Es ermöglichte den Stopptrick bei bewegter Kamera und erweiterte seine Einsatzmöglichkeiten erheblich. Auf der Suche nach neuen optischen Botschaften gelang es dem Film MATRIX vor einigen Jahren, mit einem gerade erst erfundenen Trickverfahren Aufsehen zu erregen. Es wirkt wie ein Eingriff ins Raum-Zeit-Kontinuum. Dabei ist die Idee so einfach wie beim Stopptrick. Man verkehrt die Funktionsweise der Kamera ins Gegenteil: Üblicherweise läuft die Kamera kontinuierlich. Hält man sie im Gegensatz dazu zwischendurch an, hat man einen Stopptrick erzeugt. Üblicherweise macht eine Kamera von einer einzigen Position nacheinander viele Bilder. Das Gegenteil tut eine „Kamera“, die von vielen verschiedenen Positionen gleichzeitig ein Bild macht. Der technische Aufwand dafür ist allerdings erheblich höher als beim Stopptrick.



Die Abschussrampe zum Mond

LA VOYAGE DANS LA LUNE

Frankreich 1902

Buch, Regie, Kamera, Tricks:
Georges Méliès

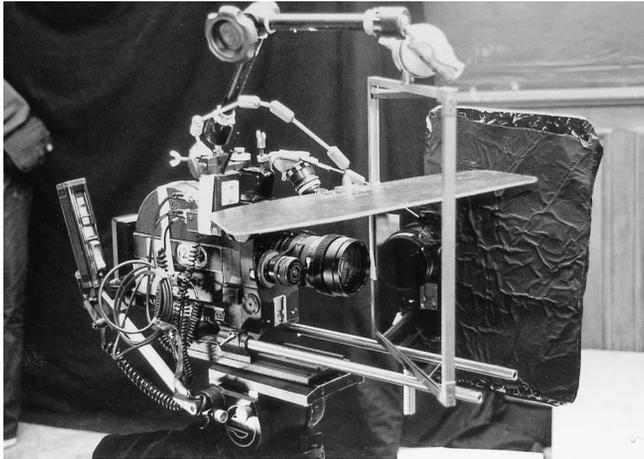
Foto:

Deutsches Filminstitut

Aber nicht nur wegen der überraschenden Effekte hatten Filmproduzenten ein große Interesse an der Verbesserung der Verfahren besonders zur Bildkombination. Doppelbelichtung und Stopptrick änderten nichts an der Notwendigkeit, teure Dekorationen im Atelier aufzubauen. Aus diesem Grund entwickelte Eugen Schufftan Anfang der 20iger Jahre eine neue Technik. Vermutlich mit einer scharfen Klinge kratzte er bzw. sein Spiegeltrickspezialist Ernst Kunstmann das Silber vom Spiegelglas, um so seine Bilder zu kombinieren. Über die stehengebliebenen Spiegelflächen konnte er z.B. kleine Modelle von großen Bauwerken einblenden. In Filmen wie Metropolis fand diese Technik Anwendung und ermöglichte beeindruckende utopische Ansichten der Zukunft.

Mattepaintings und Modelle, über Spiegel ins Bild gebracht, waren wichtige Werkzeuge zur Kostenreduktion. Später wurden Verfahren entwickelt, die ähnliche Ergebnisse hervorbrachten, aber die Gefahr verringerten, daß sich der Kameramann mit dem Messer in den Finger schneidet. Die Bildkombinationstechnik fand ihren Weg über das Travelling Matte und die optische Kopierung zur Blue- oder Greenscreen und der Nachbearbeitung im Computer.

Die verschiedenen Bildkombinationstechniken sind ein zentrales Einsatzgebiet der Trickanwendung. Die Verschiebung dieser Manipulationen in die Nachbearbeitung macht aber einen wesentlichen Unterschied der Verfahren deutlich. Er liegt im Zeitpunkt der eigentlichen Bildkombination. Während es bei den Postproduktionsverfahren keine Rolle spielt, wann und wo die jeweiligen Bildteile aufgenommen wurden, muß das beim Spiegeltrick gleichzeitig und am selben Ort stattfinden. Die Vor- und Nachteile dieser Notwendigkeit liegen nicht unbedingt auf der Hand. Henri Alekan hat diese Technik beim HIMMEL ÜBER BERLIN eingesetzt und beschreibt in seinem Buch die Vorteile etwa folgendermaßen: „Auf dem ausgebombten Turm der Gedächtniskirche sitzt unser Engel Hinter seinem Rücken sehen wir Flügel, die jedoch sofort verschwinden, ehe man sie recht wahrgenommen hat. Nun, ein außergewöhnliches Problem, für das man eine kinogerechte Lösung finden muß, und zwar im Sinne von Méliès. Wim Wenders begrüßte den Vorschlag eines komplexen Tricks, für dessen Ausführung keine Elektronik



benötigt wird. Der Einsatz des halbdurchlässigen Spiegels, verbunden mit einer Wolkenprojektion, ermöglichte das Verschwindenlassen der Flügel durch eine direkte Manipulation während der Aufnahme, deren Feinfühligkeit vom Zuschauer besser akzeptiert wird als ein Trick, der in der Nachbearbeitung ausgeführt wird.“

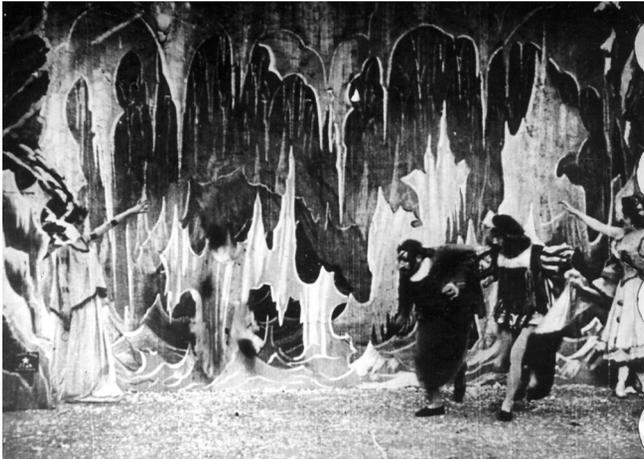
Mit Regisseur Jens-Peter Behrend drehte ich für das ZDF vor einigen Monaten ein ähnlich außergewöhnliches Stück. Dabei nutzten auch wir die Vorteile des Spiegeltricks. Obwohl Gespenster zur Zeit etwas aus der Mode sind, nachdem Filme wie *GHOSTBUSTER* und *CASPAR* jede mögliche Darstellungsform dieser Wesen hinreichend ausgekostet haben, tauchen sie im Genre des Kinderfilms doch immer wieder auf. Wie aber läßt man ohne Computerbudget die Geister so schwerelos und glaubwürdig agieren, wie es gerade die jungen Zuschauer inzwischen von den großen Vorbildern gewöhnt sind? Wir entschieden uns für Schüfftan. Mit einem Trickverfahren aus den 20iger Jahren einem halbdurchlässigen Spiegel vermutlich aus den 50iger Jahren, einer Kamera aus den 70iger Jahren und einer Videoauspiegelung aus den 60iger Jahren realisierten wir im Jahr 2000 eine Geisterwelt, die sich durch große Beweglichkeit und perfekte Interaktion mit der „realen“ Welt auszeichnet. Im Gegensatz zum normalen Spiegel mit ausgesparten Stellen erzeugt der halbdurchlässigen Spiegel ähnliche optische Effekte wie eine Doppelbelichtung, doch ohne die Risiken, die normalerweise dabei entstehen.

Ein großes Problem bei allen Composites, bei denen in beiden Bildebenen Figuren auftreten und interagieren, ist die Synchronisation von Blick- und Handlungsachsen. Das menschliche Auge ist dafür äußerst sensibel und entlarvt jeden Fehler sofort. Bei der nachträglichen Kombination von Bildteilen sind diese Fehler unvermeidlich. Ebenso kritisch sind Überschneidungen der Figuren. Arbeitet man für die Postproduktion, ist man beim ersten Problem auf eine ungefähre Annäherung der Blickrichtungen beschränkt und im zweiten Fall zu gewissen Sicherheitsabständen gezwungen. Beides schwächt die Überzeugungskraft des Tricks. Besonders effektiv nun ist die Kombination des halbdurchlässigen Spiegels mit einer Videoauspiegelung. Nicht nur die Figuren, die, wie in unserem Fall, teilweise über Monitor gespielt wurden, sondern alle Beteiligten konnten das Composite jederzeit beurteilen und verbessern. Die millimetergenaue Reaktion der realen Figuren auf die Geister verlieh letzteren eine weitgehende Bewegungsfreiheit und der Szene eine besondere Glaubwürdigkeit. Das durchscheinende Gespenst geht an einer realen Person vorbei und diese hält ihren Blick exakt auf den Geist gerichtet. Die reale Person sieht den Geist nur auf dem Monitor. Deshalb wurden Monitore so platziert, daß sie im entscheidenden Moment in der Blickrichtung des Schauspielers standen. So waren unauffällige Korrekturen möglich. Auch die Geister, die einsam in ihrer Blackbox agierten, bekamen auf diese Weise eine Ahnung vom fertigen Bild und konnten mithelfen, ungewollte Überschneidungen zu verhindern. Überhaupt war es möglich, diese Compositeszenen genau so zu realisieren wie jede „normale“ Szene. Der Regisseur konnte beliebig Bewegungen und Positionen verändern. Ohne den Ballast von Storyboard und Postproduktionbudget war es sogar möglich, ungeplante Szenen einzufügen. So entschlossen wir uns kurzfristig, ein armes Gespenst, das mit einem

**GESPENSTERJAGD, ZDF 2000,
DoP: Gert Stallmann
Regie: Jens-Peter Behrend**

**links:
Kameraaufbau mit
halbdurchlässigem Spiegel**

**rechts:
In der Blackbox liegt das
Gespenst auf einem Brett
und wird in das Realbild
eingespiegelt**



Mondlandschaft

LA VOYAGE DANS LA LUNE
Frankreich 1902
Buch, Regie, Kamera, Tricks:
Georges Méliès

Staubsauger aufgesaugt wird, eben auch in diesem zu zeigen. Eine improvisierte Staubsaugerinnendekoration kombiniert mit dem in Wind und Nebel flatternden Gespenst erzeugt eine perfekte Illusion der mißlichen Lage.

Viel unerquicklicher gestalteten sich im Gegensatz dazu später die Greenscreen-Aufnahmen. Vor lauter Grün fiel es schwer, sich das Ergebnis vorzustellen. Gespannt warteten wir auf die Endfertigung am Computer. Natürlich hätte dieser auch erstklassige Geisterbilder erzeugen können, von denen unserer Spiegelei nicht zu unterscheiden. Aber für die sechs Sekunden Greenscreen saßen wir etliche Stunden vor dem Bildschirm, bis alle unerwarteten Fehler beseitigt waren. Hochgerechnet auf die Zeit, die unsere Geister im Film zu sehen sind, hätten wir den Rest des Jahres in der Postproduktion verbracht.

Henri Alekan hat sich bei seiner Entscheidung für ein Trickverfahren an Méliès orientiert und damit für die Direktheit und Unmittelbarkeit der frühen Filmtricks entschieden. Bereits 1902 führte Méliès in seinem Film DIE REISE ZUM MOND (LA VOYAGE DANS LA LUNE) seinem Publikum Bilder vor, die es vorher noch nie gesehen hatte. Und damit hat er eine Entwicklung in Gang gebracht, die bis heute unvermindert anhält. Er selbst beschrieb das Phänomen so: „Ein Trick zieht den nächsten nach sich; da diese neue Gattung erfolgreich war, bemühte ich mich, neue Verfahren zu finden, die ich mir Zug um Zug ausdachte...“. Nachdem sich Méliès mittels einer hübschen Anekdote zum Entdecker des Stopptricks erklärt hatte, beanspruchte er im weiteren alle Erfindungen in diesem Bereich für sich. Mit Sicherheit wurden sämtliche Filmtricks mehrfach erfunden, aber Méliès ist es, der die ursprüngliche Herkunft der Filmtricks aufs Beste illustrierte. Als Theaterbesitzer führte er ein Haus mit dem Namen *Robert Houdin*, eines bis heute berühmten Meisters der Illusion. Auch Méliès ging dieser Kunst nach und arbeitete gelegentlich als Zauberer. Was lag da für ihn näher, als dem neu erfundenen Medium Film, in das er sich nach eigenen Aussagen leidenschaftlich verliebt hatte, das Zaubern beizubringen. Also hat der eingangs zitierte, naive Zuschauer doch recht, wenn er hinter gelungenen Tricks einen Magier vermutet, der sie erzeugt?

Mondgesicht

LA VOYAGE DANS LA LUNE
Frankreich 1902
Buch, Regie, Kamera, Tricks:
Georges Méliès

Per Stopptrick landete die
Kapsel im Mondgesicht

Fotos:
Deutsches Filminstitut

Die Magie eines Zauberers liegt vor allem in der Verführung des Zuschauers, nicht unbedingt im Trick selbst. Der Zuschauer wird in die Irre geleitet, damit er nicht im entferntesten erwartet, was er gleich zu sehen bekommt. Ein guter Illusionist muß die Kunst des Verführens ebenso gut beherrschen wie die Ausführung seiner Tricks. Das läßt sich sicher auch auf den Film übertragen. Ebenso wie bei der Varietévorführung eines Zauberers sollten auch beim Film die Tricks die gut verteilten Höhepunkte einer spannenden Veranstaltung sein. Eine mehrfache Wiederholung desselben Kunststücks in einer Vorstellung ist für einen Zauberer undenkbar, allenfalls eine Variation oder ein umjubeltes Da Capo. Beim Film macht sich inzwischen eine inflationäre Häufung von bekannten Effekten bemerkbar. Möglicherweise gibt die an die Grenzen der Originalität stoßende technische Machbarkeit der Computereffekte den „handgemachten“ Tricks wieder eine Chance.

Denn wenn zum Leben erweckte fotorealistisch-wissenschaftlich detailgetreue Dinosaurier in pseudodokumentarisch-prähistorischer Umgebung anfangen, über politische Willensbildung zu sprechen, überschreiten Disney's Dramaturgen und Tricktechniker endgültig die Schwelle des Zaubervarietés und verlassen den magischen Raum. Da kann man der Filmkritik der Zeitschrift *zitty* nur von Herzen zustimmen: Tolle Tricktechnik, Inhalt gaga. Also warten wir gespannt auf Godzillas Rückkehr.



BERICHT ÜBER DIE WIRTSCHAFTLICHE LAGE DER DoPs IN DEUTSCHLAND

VON JOST VACANO

Der Bundesverband Kamera hat im August 2000 im Zusammenhang mit der Diskussion um ein neues Urhebervertragsrecht eine Umfrage zur Beschäftigungs- und Einkommenssituation seiner Mitglieder durchgeführt. Das Ergebnis betrifft nur die Directors of Photography als Filmurheber, nicht jedoch die Kameraleute in TV-News und anderen nichtgestalterischen Bereichen. Die Auswertung brachte im Durchschnitt der Jahre 1997-1999 folgende Ergebnisse:

- 1) Die Beschäftigungszeit der freiberuflichen DoPs lag im Durchschnitt bei 22,8 Wochen pro Jahr, also weniger als einem halben Jahr bezahlter Beschäftigung.
- 2) Die durchschnittlichen Wochengagen lagen im Bereich Spielfilm bei 5.447,- DM und im Fernsbereich bei 5.550,- DM, entsprechend mit 21% bzw. 23% nur geringfügig über der derzeitigen tariflichen Mindestgage von 4.510,- DM pro Woche.
- 3) Das durchschnittliche Jahreseinkommen lag vor Steuern bei 125.640,- DM bzw. nach Steuern bei 70.540,- DM
- 4) Vergütungen für Wiederholungen und sonstige Rechteverwertung werden nicht gezahlt.

Diese Ergebnisse bedürfen einer Kommentierung:

BESCHÄFTIGUNGSSITUATION:

Es verwundert zunächst, daß trotz des derzeitigen Medienbooms nicht einmal ein halbes Jahr bezahlter Beschäftigung im Kalenderjahr (genau 44%) erreicht wird.

Zunächst ist das darin begründet, daß in der Praxis die einzelnen Filmangebote nicht nahtlos aufeinander folgen, bei nur geringster Überschneidung müssen sie abgesagt und längere Leerzeiten hingenommen werden. Zum Weiteren liegt das auch daran, daß gerade im Spielfilm- und Serienbereich, der von der jetzigen Urheberdiskussion besonders betroffen ist, außerhalb der eigentlichen Dreharbeiten zusätzliche Vor- und Nacharbeiten in wesentlichem Umfang erforderlich sind. Im Einzelnen sind dies: Einarbeitung in Projekt und Drehbuch, vielfache konzeptionelle und organisatorische Vorgespräche, Motivsuche, technische Vorbereitungen, sowie in der Postproduktion die Überwachung von Labor und Videoüberspielung. Diese Zusatztätigkeiten reduzieren die verfügbare Zeit für weitere Aufträge ganz erheblich; da sie aber nur zu einem geringen Teil vergütet werden, gehen sie in die Berechnung der bezahlten Arbeitszeit kaum ein.

Schließlich muss in freien Berufen auch noch Zeit für Akquisition und Werbung eingesetzt werden, eine bezahlte Vollbeschäftigung ist deshalb selbst bei den wenigen vielbeschäftigten Directors of Photography grundsätzlich nicht zu erreichen. Allerdings ist auch eine solche „Prominenz“, die zu relativ hoher Beschäftigung führen könnte, aufgrund wechselnder Modetrends meist nur von begrenzter Dauer und entsprechend unkalkulierbar.

Ein weiteres Problem zeigt sich mit der Tendenz gerade der privaten Fernsehanstalten, ein „modernes“ Programm für ein junges und für die Werbung besonders ansprechbares Publikum auch durch entsprechend junge Filmschaffende herstellen zu lassen. Dies führt dazu, daß selbst erfahrene Directors of Photography mittlerer oder höherer Altersklassen, sofern sie nicht einer renommierten Spitzengruppe angehören, zunehmend über Auftragsmangel klagen und nun unerwartet mit einer verkürzten Lebensarbeitszeit rechnen müssen. Eine entsprechende Vorsorge ist aber ohne angemessene Beteiligung an jeder Nutzung ihrer Filme bei dem derzeitigen Gagenniveau nur selten möglich.

GAGENHÖHE

Die tarifliche Mindestgage in Höhe von 4.510,- DM, wie auch die effektiv erzielten durchschnittlichen Wochengagen erscheinen bei oberflächlicher Betrachtung zunächst recht hoch.

Dabei ist zunächst zu berücksichtigen, daß es sich um einen wirtschaftlich ungesicherten freien Beruf mit hohen Leerzeiten und entsprechendem Vorsorge- und Rücklagenbedarf handelt. Weiter relativieren die schon erwähnten unbezahlten Zusatzarbeiten, die bis zu 20% der eigentlichen Drehzeit ausmachen können, diese Summen beträchtlich. Die genannten Wochengagen müssten eigentlich auf einen wesentlich längeren Zeitraum umgelegt werden und würden sich schon dadurch deutlich reduzieren.

Ferner beinhalten die Gagen auch extensive unbezahlte Überstunden, ein Arbeitstag dauert normalerweise etwa 12, häufig auch 16 Stunden oder länger, dies aufgrund der zunehmenden Verkürzung der Produktionszeiten und damit einer Verschärfung des täglichen Pensums. Durch diese steigenden Arbeitszeiten reduzieren sich die anfangs hoch erscheinenden Zahlen in der Praxis noch mehr. Weiterhin ist zu berücksichtigen, daß sonst übliche Sonderleistungen für Weihnachten oder gar ein 13. Monatsgehalt an freie Filmschaffende grundsätzlich nicht bezahlt werden. Vergütungen für Wiederholungen und sonstige Rechteverwertung gibt es für die Directors of Photography ebenfalls nicht.

Die unentgeltliche Abtretung aller Rechte ist seit jeher Grundlage einer Beschäftigung. Die Tarifgagen wurden in der Vergangenheit meist nur auf der Basis des öffentlichen Dienstes, also etwa nur um den Inflationsausgleich erhöht. Die ursprünglich eingeschlossenen Rechte bestrafen nur die damals übliche Verwertung, also Kino oder ein bestimmter TV-Sender.

Durch die zwischenzeitliche Verwertungsexplosion umfasst diese Zwangsabtretung jetzt ein ganzes Rechtebouquet, ohne daß dieser enormen Ausweitung auch ein wirtschaftlicher Gegenwert für den Director of Photography gegenüber stünde. Die Tarifgagen hätten andernfalls einen der Rechtausweitung entsprechenden Sprung nach oben machen müssen, was aber nicht zutrifft. Dies beweist, dass die Behauptung der Gegenseite, die Gagen seien nur deshalb so hoch, weil sie schon so weitgehende Rechte mit umfassten, nicht stichhaltig sein kann. Die entsprechenden Rechte sind vielmehr nur „enteignet“ worden.

Besonders im Bereich von Kinofilmen schwanken die erzielten Gagen sehr stark, sie liegen zum Teil deutlich über, zum Teil aber auch beträchtlich unter der tariflichen Mindestgage. Gerade im Low-Budget-Bereich musste in einigen Fällen fast umsonst gearbeitet werden, um überhaupt einen Auftrag zu erhalten.

Von der Gegenseite vorgelegte Zahlen über angebliche Kamera-Gagen von bis zu 230.000,- DM für einen deutschen Kino-Spielfilm sind uns unbekannt und höchstens für ausländische Prominenz bei internationalen Co-Produktionen vorstellbar. Nur selten erhielten unsere Mitglieder für einen Kinofilm mit entsprechend langer Drehzeit bis zu 100.000,- DM. Im Durchschnitt liegen die Gagen bei lediglich 52.417,- DM pro Film.

Allerdings stehen auch diese Summen gelegentlich nur auf dem Papier, häufig müssen sie zurückgestellt werden, bis zum Beginn einer Gewinnphase, die dann oft nie eintritt.

Auf Wochenbasis gerechnet – dies ist der Regelfall der Honorierung – liegen sie jeweils nur geringfügig (23%) über der Tarifgage, obwohl letztere als Mindestgage für kleinere Projekte gedacht ist und für Spielfilme und Fernsehspiele eigentlich gar nicht maßgebend sein sollte. (Bei diesen Berechnungen sind die unbezahlten Zusatzzeiten und Überstunden noch nicht einmal berücksichtigt, die tarifliche Mindestgage würde andernfalls kaum erreicht werden.)

Auf einen üblichen Stundenlohn umgerechnet, ergeben sich damit Durchschnittsbeträge von 70,- bis 90,- DM pro Arbeitsstunde. Kaum ausreichend für eine notwendige Zukunftssicherung, obwohl die Directors of Photography als Film-Miturheber doch immerhin die Spitzengruppe der Kameraleute darstellen.

Dies und die begrenzte bezahlte Beschäftigungszeit führt zu Jahreseinkünften, die mit durchschnittlich brutto 126.927,- DM nicht einmal mit dem unteren Management in der Wirtschaft vergleichbar sind und der hohen künstlerischen, technischen und finanziellen Verantwortung eines ungesicherten freien Spitzenberufes in Film und Fernsehen kaum angemessen sind.

**»UMGERECHNET
ERGEBEN SICH DAMIT
DURCHSCHNITTS-
BETRÄGE VON 70,-
BIS 90,- DM PRO
ARBEITSSTUNDE«**

Diese Erhebung unter den Mitgliedern des Bundesverbandes Kamera, in dem mit den Directors of Photography hauptsächlich die Spitzenkräfte dieses Berufstandes vertreten sind, ist repräsentativ nur für diese Gruppe, nicht aber unbedingt für diejenigen anderen Kollegen, die im landläufigen deutschen Sprachgebrauch ebenfalls als „Kameraleute“ bezeichnet werden. Die soziale Situation letzterer Gruppe wird häufig von der hier dargestellten abweichen.

In diesem Zusammenhang sei auch auf den Bericht der Bundesregierung vom 1.7.2000 über die „soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler in Deutschland“ verwiesen, in dem im Bereich Film für „sonstige künstlerische Mitarbeiter“ (nach der Regie) sogar ein durchschnittliches Jahreseinkommen von lediglich 22.505,- DM ausgewiesen wird, wobei dort allerdings nicht nach den verschiedenen Berufen (Kamera, Schnitt, Ausstattung etc.) differenziert wird.

»DIE DoPs HABEN AN DER EXPLOSION DES WERTSCHÖPFUNGSPOTENTIALS DER VON IHNEN ERSCHAFFENEN WERKE BISHER KEINEN WIRTSCHAFTLICHEN ANTEIL GEHABT«

FAZIT

Die Gegner eines neu gefassten Urhebervertragsrechtes operieren in ihren Stellungnahmen mit unrealistischen Einkünften, um darzulegen, daß die Directors of Photography als Miturheber an Film- und Fernsehwerken einer Verbesserung im Sinne des UrhG-Entwurfes gar nicht bedürften. Mit der vorliegenden Untersuchung werden diese Behauptungen widerlegt.

Die Directors of Photography, wie auch viele andere kreative Filmschaffende, haben an der Explosion des Wertschöpfungspotentials der von ihnen erschaffenen Werke bisher keinen wirtschaftlichen Anteil gehabt. Eine angemessene und gerechte Beteiligung kann nur auf der Basis der jetzt diskutierten neuen Formen des Urhebervertragsrechtes realisiert werden.

BUNDESVERBAND KAMERA
©2000 JOST VACANO, IM OKTOBER 2000

WOLLEN SIE CAMERAMAGAZIN-TEXTE ABONNIEREN?

Dann senden Sie uns bitte eine Kopie dieses Formulars:

per Fax an (08074) 917 99 03;

per Post an die bvk Medien GmbH, Kling 3, 83547 Babensham;

oder Sie schicken uns ein e-mail mit Ihrer vollständigen Adresse unter dem Stichwort „Abo CameraMagazin“ an medien@bvkamera.org

VORNAME, NAME: _____

FIRMA: _____

STRASSE, HAUSNUMMER: _____

PLZ, ORT: _____

Der Bezug des CameraMagazins ist bis auf Weiteres kostenfrei; das kostenlose Abonnement verpflichtet nicht zu einem späteren evtl. kostenpflichtigen Bezug

ULI SCHMIDTS ASSISTENTEN-TRICKKISTE

(FAST) ALLES ZUM THEMA KAMERAFILTER

Zunächst einmal will die Sammlung gut sortiert sein. Den traumhaft schönen Designerkoffer mit einzelnen beschrifteten Einschubfächern für Filter findet man – gut gefüllt – häufig im Privatbesitz von Werbefilmkameralauten – die große Sammelkiste mit all den Filtern in ihren gepolsterten Klettverschlußtaschen ist da schon eher die Regel. Der Vorteil dieser Taschen liegt jedoch darin, daß man die häufig verwendeten Filter (s. o.) in der Stand-By-Box direkt neben der Kamera griffbereit haben kann, anstatt die gesamte Sammlung immer herumschleppen.

Bewährt hat es sich, den Typ des Filters (und am besten auch gleich den Blendenkorrekturfaktor) auf einem kleinen Stück Klettband zu notieren und dieses an die Filterhülle zu heften. Vor Beginn der Dreharbeiten lohnt es sich, mit kleinen Lassobandstreifen die Filterrahmen farbig zu markieren. Ich klebe normalerweise eine kleine Banderole um den Griff, an dem man die Filterrahmen aus der Halterung zieht. An die Außenseite des Kompendiums klebt man dann noch einmal Markierungen *in den selben Farben* und daneben jeweils ein Stückchen Klettband. Setzt man nun einen Filter ein, klettet man die Filterhüllenbeschriftung einfach neben die Farbmarkierung der zugehörigen Filterlade an das Kompendium. Der Vorteil liegt auf der Hand: Es ist auf einen Blick erkennbar, welcher Filter in welcher Lade ist.*

Wenn Verlaufsfilter eingesetzt werden, ragen diese nach Justierung häufig oben über den Rand ihres Einschubs hinaus. Zur Vermeidung von Streulicht auf dem Filter sollte man immer ein kleines Stückchen Molton als Abdeckung bereit halten.

Den prüfende Blick, ob der Filter auch sauber ist, sollte man sich vor dem jeweiligen Einsetzen genauso angewöhnen wie bei Optiken. Ein bisschen Staub ist leicht abzupinseln oder wegzupusten – bei dicken Fingerabdrücken folgt der Griff in die große Assikiste, Fachabteilung Chemie.

Einige Rentals bieten (meist recht wirksame, aber teure) Lenscleaner an. Andere KollegInnen wiederum schwören auf die eine oder andere Geheimrezeptur aus eigener Hexenküche. Als Reinigungsmittel stehen meist zur Verfügung: Isopropylalkohol, Spiritus, Reinigungsbenzin, Aceton, Äther und Spülmittel. Auf welches der Mittel man auch schwört – die optimale Lösung ist immer noch eine Mischung der einzelnen Substanzen. Meine – nach 14 Jahren Filterputzens – bewährte Mischung sieht so aus: Als Basis dient Isopropylalkohol (50%). Dazu verwende ich meist noch (in gleichen Anteilen) Äther, Spiritus und Benzin. Einige Tropfen Spülmittel verringern die Oberflächenspannung.

Aceton kann Vergütungen angreifen (wichtig zu wissen, wenn man Optiken mit demselben Reinigungsmittel behandelt). Jedoch besitzt Aceton seinen sehr niedrigen Siedepunkt und beschleunigt die Verdunstung des gesamten Gemischs entscheidend. Ein kleiner Anteil Aceton ist daher von Vorteil und solange die Menge bei etwa 5% des Gesamtvolumens bleibt, besteht auch für Vergütungen keine Gefahr. Die Anschaffung eines Sprayflakons lohnt sich, weil die Reinigungsmischung sich damit sehr gleichmäßig auf den Filter (oder die Optik) auftragen läßt.

Die Gefahr, die eigene Gesundheit beim Filterputzen zu ruinieren, ist bei der geringen verwendeten Menge an Lösungsmittel kein Thema – wie mir mein Apotheker glaubhaft versicherte*. Auch reicht der enthaltene Äther nicht aus, um das Team zu betäuben. Dennoch sollte man größere Reinigungsaktionen besser bei geöffnetem Fenster vornehmen.

Bei Filtern kann man getrost mit normalen fusselfreien Haushaltsrollen wischen. Optiken wischt man besser mit einem weichen Lederlappen ab. Frisch gekaufte Lederlappen aus der Tankstelle sollten vor dem ersten Einsatz zunächst in warmen Seifenwasser ausgewaschen werden, um Silikonreste zu entfernen. Auch das Reinigungstuch eines britischen Optikenherstellers, das sich anfühlt wie Glaswolle und bei fast jedem Geräteverleih zum Kauf angeboten wird hat sich ausgezeichnet bewährt. ©2000 ULI SCHMIDT ([HTTP://WWW.CINEMATOGRAPHY.DE](http://www.cinematography.de))

* Ich danke Dr. Peter Morys von der Stadtapotheke Ebermannstadt für seine Beratung in Sachen „chemische Reaktionen“ und Robert Wiesmann für die Idee mit den Farbmarkierungen.

MOMENTAUFNAHME

NEUES SEHEN 1929 – UND ALTE FEHLER 2000

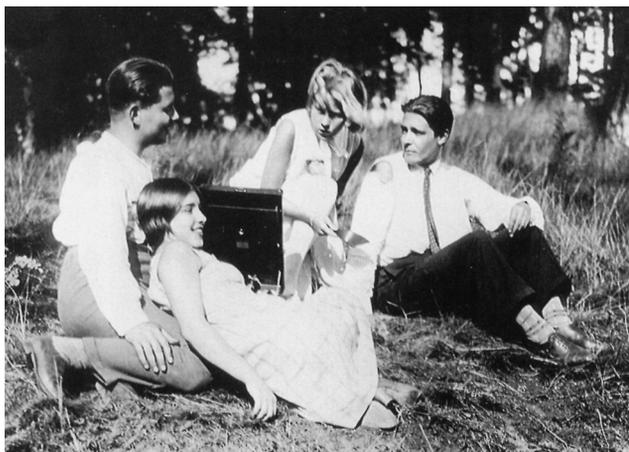
www.cameracagazin.de/cm/12.00/sonntag.php3

Donnerstag, 16. November 2000. Die ARD zeigt um 21.05 Uhr die zweite Folge ihres Renommier-Vierteilers JAHRESTAGE. Ich weiß zwar, was mich erwartet, die Tageszeitungen der vergangenen Tage waren voll der Verrisse, voll der Häme: „Seht ihr, Johnson ist unverfilmbar“, nur wenige Blätter sahen in der Verfilmung der umständlichen und vertrackten Romanprosa ein „spätes Meisterwerk“ der Regisseurin Margarethe von Trotta.

Ich weiß also, was mich da erwartet, und ich weiß nach dem Hochgeschwindigkeits-Abspann auch definitiv: So geht 's nicht! Aber das ist jetzt nicht das Thema (siehe Kopfzeile). Was mich spontan zu dieser Momentaufnahme anregt, ist das weitere Abendprogramm: Auf arte zeigt man heute Nacht die restaurierte Fassung des deutschen Stummfilms MENSCHEN AM SONNTAG, dazu noch ein making-of von 30 Minuten, das aber ein cleverer Restaurator erst jetzt zusammengebastelt hat, weil man das neuerdings halt so macht ...

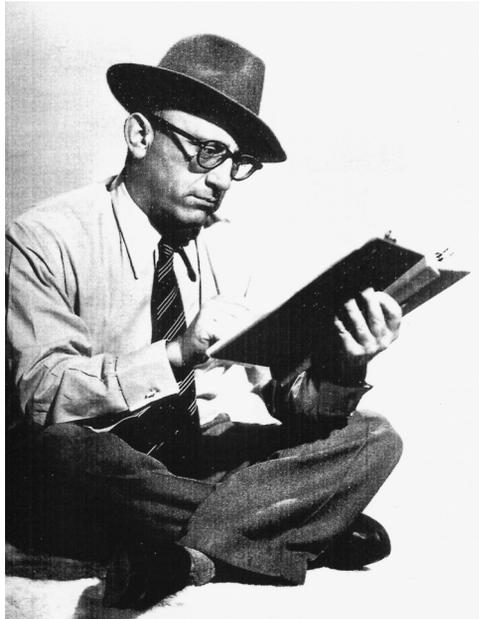
Ich kenne Robert Siodmaks Film aus meiner Münchner Studienzeit Mitte der fünfziger Jahre, und ich zögere – soll ich mir das noch einmal anschauen? Wie zwei junge Berliner zwei hübsche Mädchen dazu verführen, mit ihnen einen Sonntag am Wannsee zu verbringen ... ? Mit Laiendarstellern, schwarzweiß und mit irgendeiner Klimpermusik? Nach dem Trotta-Film bin ich müde und vor allem verärgert: Welche Chancen wurden hier vertan für 16 Millionen Mark! Hatten die nicht genügend Zeit, redeten zu viele Besserwisser drein, können deutsche Filmemacher nicht mehr gut erzählen – oder hat man sich einfach am untauglichen Objekt versucht? Weil ich aber doch den 70 Jahre alten, vielgerühmten Stummfilm gern aufzeichnen möchte und noch immer nicht imstande bin, meinen Videorekorder zu programmieren, warte ich die 90 Minuten bis zum arte-Beginn und mache mir inzwischen ein paar Notizen, um meinem Freund und Kollegen Franz Rath, der die JAHRESTAGE fotografiert hat und jetzt vor der Ausstrahlung an die italienische Riviera geflüchtet ist, nach seiner Rückkehr präzise sagen zu können, was mir mißfiel.

Um Mitternacht geht 's dann los auf arte, aber statt des Siodmak-Films beginnt man mit dem making-of, hat wohl Angst, daß sich das danach dann keiner mehr anschauen wird. Restaurator Koebner sitzt bierernst am Steenbeck-Schneidetisch, nachdem er uns vorher zwei Dutzend verrostete Filmdosen gezeigt hat, und berichtet, wo überall er gewesen ist von Amsterdam bis Moskau, um aus den noch existierenden und teilweise verrotteten Filmkopien den 1929 gedrehten Film wieder einigermaßen komplett und originalgetreu zusammen zu setzen. Er zeigt die bekanntesten Szenen gleich mehrfach und erklärt dabei, wie alles zustande kam. Das ist aber eigentlich ziemlich unwichtig, denn das kann man in vielen gescheiterten Büchern nachlesen. Was mich, der ich bereits erheblich mit dem Sandmännchen zu kämpfen habe, jedoch plötzlich hellwach werden und dem Bildschirm einen guten Meter näher rücken läßt, ist das Statement (im Nachspann wird es Interview genannt) einer alten Dame, die mindestens 90 sein muß, und die erzählt, daß sie die Hauptdarstellerin Brigitte Borchert von damals ist! In der Sofaecke sitzt, mit starken Gläsern, eine kleine, weißblonde, ja fast mädchenhafte Frau mit genau



Szene aus
MENSCHEN AM SONNTAG

Foto:
Deutsche Kinemathek Berlin;
aus „Glissende Schatten“



Robert Siodmak
zu seiner Hollywood-Zeit

derselben Frisur wie vor siebzig Jahren, auch der hübsche Mund von damals ist noch gut erkennbar im nahezu faltenlosen Gesicht, bescheiden, charmant und eloquent erzählt sie ihr kurzes Filmabenteuer, daß es eine Freude ist, ihr zuzuhören!

Siodmak und Billie Wilder haben sie entdeckt im Electrola-Geschäft am Ku'damm, wo sie Schallplatten verkaufte, und sie gefragt, ob sie filmen möchte. „Wenn's nicht lange dauert, na ja!“, soll ihr Chef gesagt haben, für 10 Mark Tagesgage, die dann später verdoppelt wurde, weil Brigitte so besonders gut und natürlich vor der Kamera von Eugen Schüfftan war. Volle fünf Monate wurden es dann, auch für den lustigen Taxichauffeur Erwin Splettstößer, den Weinvertreter Wolfgang von Walterhouse und das „Mannekin“ (wie's im Titel steht) Christa Ehlers, eine bildhübsche Jüdin, die kurz nach Drehende Anfang 1931 nach

Amerika „abgereist“ ist, wie uns die freundliche 90jährige vor der Fernsehkamera mit einer langen Pause danach erzählt.

„Ohne Geld, ohne Atelier, einfach so ins Blaue hinein und mit nur 17 Schreibmaschinenseiten Handlungsskizze, einer Debrie-Parvo-Kamera und einer sinnlos niedrigen Kalkulation, um einen Geldgeber zu bluffen“ habe man im heißen Juli 1929 begonnen, erzählt Billy Wilder heute. Fred Zinnemann, aus Wien angekommen und auf dem Sprung nach Hollywood, macht Kameraassistent bei Schüfftan, der damals bereits ein geachteter Trickspezialist ist und „einen Maskentrick erfunden hat, den ich bis heute nicht verstehe“ (Billy Wilder). Was die jungen Enthusiasten vom *Filmstudio 29*, wie sie ihre Firma nannten, damals aus 10.000 Metern Material auf 80 Minuten geschnitten haben, versetzt mich heute und zu sehr später Stunde in wahrhaft helle Begeisterung! Was für ein moderner Film! Welch souveräne Beherrschung der filmischen Mittel! Echte Menschen, dichte Atmosphäre, bezauberndes, natürliches Spiel der Laien-Akteure, klug geführt von Siodmak mit unfehlbarer Beobachtungsgabe, die ihn bis ins hohe Alter respektiert und gefürchtet machte! Uneitle, einfallsreiche Bildgestaltung, wirklich ein neues Sehen nach den zeitgeistigen Prinzipien der damals praktizierten „Neuen Sachlichkeit“ eines Laszlo Moholy-Nagy vom Bauhaus und eines Albert Renger-Patzsch oder Willy Zielke von der Photographie-Avantgarde. Siodmaks inszenatorisches Geschick ist verblüffend, das Raffinement dieses erfrischend locker vorgetragenen Unterhaltungsfilms, die nüchtern-ironische Zeichnung seiner Charaktere (später ein Markenzeichen für Billy Wilders Arbeiten) – das alles macht mich wieder hellwach, obwohl der neue Tag schon zwei Stunden alt ist. „Macht einfache, ehrliche, aber genaue Bilder, erzählt einfach und unkompliziert, aber echt, gaubwürdig und spannend“ lernte ich vor 45 Jahren auf der Filmschule, „dann packt ihr eure Zuschauer!“ Wenn nächste Woche die zweite Hälfte der JAHRESTAGE läuft, wird mir das noch einmal schmerzlich bewußt werden.