

# CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.3/ März 2001



## IN DIESER AUSGABE:

DIE INNERE SICHERHEIT:  
IM GESPRÄCH MIT HANS FROMM

DAS GEHEIMNIS VON COURTEMPIERRE:  
EINE HISTORISCHE FILMKRITIK

ABENTEUER SCHWARZ-WEISS:  
SCARDANELLI-TAGEBUCH

DER VERLUST DER FANTASIE:  
ESSAY VON KURT BRAZDA

## EDITORIAL

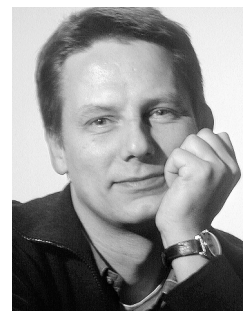
Kino und Fernsehen – stets ungleiche Brüder, allzu verwandt, von Beginn an konkurrierend und doch sich andauernd gegenseitig beeinflussend: Schon lange erreicht jeder durchschnittliche Kinofilm die Mehrzahl seiner Zuschauer per Video- und Fernsehauswertung, nicht auf der Leinwand. Die Erzählweisen von Fernsehen und Videoclip wiederum verändern stetig das Kino (Puristen neigen eher zur Ansicht, sie korrumpierten es). Gewiss schien bisher nur, dass sich Qualität im Fernsehen vom Filmischen ableite, von der viel älteren Tradition des Erzählens mit Filmbildern, die doch nur im letzten Schritt, ungern zwar, aber gezwungenermassen den beschränkten Dimensionen der allzu matten, allzu kleinen Leuchtscheibe angepasst werden müssten. Doch der kleine Bruder probt die Revolte: nichts geringeres als die Eroberung des Kinos steht auf dem Programm; nicht Filmkameras sollen weiterhin das Fernsehen beliefern, die *Video*-kamera wird als das ultimative „Tool“ des fortschrittlichen *Kinomachers* propagiert.

Im Januar lud der Bundesverband Kamera nach Babelsberg zum Symposium über die digitale Zukunft. Wie oft, wenn über Bilder geredet wird, waren die meisten Bilder überzeugender als viele Worte, und, das war ein grosses Verdienst dieses Symposiums, Augenfutter gab es genug. Zwei Beobachtungen haben mich persönlich an diesem Tag am meisten überrascht: die Qualität der auf Film überspielten Videobilder hat mich eindrücklich enttäuscht, hochauflösend hin, digital her; gleichermassen frap্পiert war ich von der Leuchtkraft, ja fast übermächtigen Brillanz der gezeigten digitalen Videoprojektionen. Es war mir fast, als wollte der subtilere 35mm-Film manchmal schüchtern verblassen gegen die kraftstrotzenden Farben des riesigen Videobildes.

In der Tat hatte ich den Eindruck, hier ein aufregend neues Medium zu sehen. Gleichzeitig aber beschlichen mich arge Zweifel, ob ich mich noch im Kino befände. Gewiss, es war mein geliebter Kinosaal, heimelig verdunkelt, der Blick wohltuend zentriert auf das zentrale Geschehen auf der Leinwand (wo sonst gibt es diese stille Übereinkunft des Blickes, der Wahrnehmung?). Und doch hatte ich das klamme Gefühl, einer Okkupation zuzusehen, als mache sich das Fernsehen daran, jetzt auch dieses Biotop meines Kino(wohl)gefühls zu erobern. Darüber froh zu sein reicht all' meine Abenteuer-Lust am Neuen nicht. Digital hin, hochauflösend her.

Und schon bin ich in der dummen Falle des Entweder-Oder gefangen – ein weiteres Verdienst des bvK-Symposiums, dass es diesen Fehler peinlich vermied und stattdessen einen facettenreichen Überblick über Thesen und Antithesen bot. Bleibt mir die Hoffnung auf eine erquickliche Koexistenz der Systeme ohne kalten Krieg; bleibt mir der Wunsch, dass dieses ins überdimensionale vergrösserte, in seiner Brillanz eher dem Eindeutigen verhafteten Gross-Fernsehen auch in Zukunft noch Raum lässt für die versonnenen, verträumten, versponnenen Momente der Kinematographie.

Fast ungeplant ist dieses Heft ein Plädoyer geworden für eben diese Qualitäten des Kinos. Es ist ja neuerdings viel von Heimat die Rede in diesem Land, von Heimatliebe, gar Stolz. Die Protagonisten und Autoren dieses CAMERAMAGAZINS schreiben und sprechen nicht zuletzt von einer imaginären Heimat ohne realen Ort, der Welt der Kinobilder, und sie tun das mit einer ganz selbstverständlichen Zuneigung. Unser Dezember-Heft war überwiegend dem Ausblick auf die Zukunft verschrieben; dafür erlauben wir uns diesmal eine (hoffentlich im aufgeklärten Sinne) „konservative“ Schlagseite. Dass auch dieser Grundton Ihr Interesse findet, das wünscht sich Ihr



Michael Gööck ist  
verantwortlicher Redakteur  
des CameraMagazins

MICHAEL GÖÖCK

## 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](mailto:medien@bvkamera.org)  
homepage: [www.bvkmedien.de](http://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.3 vom 1.1.2001

© 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



## INHALT

Titelbild:

Hans Fromm bei den Dreharbeiten zum Film DIE INNERE SICHERHEIT  
am Praya do Guincho in Portugal

Foto: ©Gordon

- |  |          |
|--|----------|
| Verlust der Fantasie<br><i>ESSAY VON KURT BRAZDA</i>   | Seite 5  |
| Das Geheimnis des ruhigen Blicks<br>oder: Fragen zur INNEREN SICHERHEIT<br><i>VON MICHAEL GÖÖCK</i>                                    | Seite 9  |
| Abenteuer Schwarz-Weiss:<br>Scardanelli – ein Tagebuch<br><i>VON ROLF COULANGES</i>  | Seite 19 |
| Das Geheimnis von Courtempierre:<br>Rudolph Maté fotografiert Dreyers VAMPYR<br><i>VON WOLFGANG FISCHER</i>                            | Seite 29 |
| Un film, c'est fait pour le public:<br>Erster Marburger Kamerapreis geht an Raoul Coutard<br><i>VON THILO WYDRA</i>                    | Seite 39 |
| Presseerklärung des Bundesverbandes Kamera zur Urheberrechtsdebatte  | Seite 42 |
| Nach Polen? – Aber doch nicht freiwillig!<br>Ein kritisches Plädoyer für das Festival <i>Camerimage</i><br><i>VON WOLFGANG FISCHER</i> | Seite 43 |

# VERLUST DER FANTASIE

EIN ESSAY VON KURT BRAZDA

*Im Anfang war das Wort*

Dieser Satz aus dem Johannesevangelium muss jemandem, der von der ewigen Faszination und der daraus erwachsenden Macht der Bilder zutiefst überzeugt ist, ein wenig befremden. Es steht unwillkürlich die Frage im Raum: Wo bleibt eigentlich *das Bild*? Gleichsam als Antwort darauf wird wenige Zeilen danach vom Evangelisten bereits das *Licht* angesprochen, welches er dem Wort gleichsetzt und als Synonym für das Leben im eigentlichen Sinn deutet. Es ist das Licht, welches dem Bild Leben einhaucht. Es ist das Bild, welches das Licht für seine Manifestation braucht.

Wenn wir nun an den Anfang eines Menschenlebens zurückgehen, so umschreiben wir den Geburtsvorgang mit den Worten: „Das Kind *erblickt das Licht* der Welt“. Diese nach der Geborgenheit des Mutterleibes so grelle und laute Welt empfängt uns mit *Licht* und *Schall* sozusagen im „Imax-sensorround“-Effekt. Genau in diesem Moment setzt unsere unmittelbare Kommunikation mit der „feindlichen“ Umwelt ein. Es ist das erste „Kinoerlebnis“ von einer Intensität, wie wir sie nie mehr danach empfinden werden. Die Erlebniskraft, die der Film zu wecken imstande ist, liegt nicht zuletzt in der Annäherung an diese Urerfahrung.

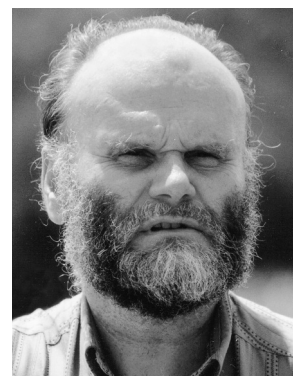
Die audiovisuelle Überwucherungen, wo ein Kinoerlebnis das andere „kilt“ und damit den Menschen systematisch die Fähigkeit zum Staunen genommen wird, fordert von uns Kameraleuten eine ganz spezielle Aufgabe: Im Bewusstsein des Wesentlichen gilt es die Sprache der Bilder als Kulturleistung zu bewahren. In einer Gesellschaft, die zunehmend zum optischen „Analphabetismus“ tendiert, müssen wir Kameraleute umso *sprachkundiger* sein.

Man kennt den abgedroschenen Satz: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Hinter dieser Simplifizierung verbirgt sich eine zweifache Erkenntnis: Zum ersten wird die optische Information als wesentlich intensiver eingestuft als alle anderen, zum zweiten wird ein Bild nur dann auch als ein solches wahrgenommen, wenn es eine Geschichte im weitesten Sinn erzählt. Dabei sind den Inhalten, die es vermitteln kann, keinerlei Beschränkungen auferlegt, das Triviale ist genauso sein Thema wie das zutiefst Philosophische. Es ist dabei völlig gleichgültig, ob dieses Bild nun in der Realität, im Traum oder „nur“ in unserer Vorstellungskraft existiert. Entscheidend ist, dass es emotionale und intellektuelle Prozesse zu mobilisieren vermag.

Andererseits hat Erfassung und das Begreifen eines Textes so sehr mit dem Auslösen optischer Assoziationen zu tun, daß Texte, die aufgrund ihrer Konstruktion solches nicht zulassen als „öd“ empfunden werden (man denke dabei nur an die vielfach zitierte „Amtssprache“). Das Gleiche gilt aber auch für Bilder, denen für den Betrachter keine assoziative Kraft entströmt. Bild und Sprache sind somit in ihrer Funktion als kommunikatives Stimulans der Fantasie grundsätzlich gleichwertig.

Die Durchdringung beider Medien wird aber ganz besonders in der fundamentalsten aller menschlichen Kulturleistungen, der *Schrift*, deutlich. Als „Abbildung“ des Gedachten und Ausgesprochenen zeichnet sie die Inhalte auf, um sie zu bewahren. Der Begriff „Schrift“ ist daher sowohl der Sprache als auch dem Bild zuzuordnen.

Ohne auf die bekannten historischen Phänomene wie der Bilderschriften alter Kulturen speziell einzugehen, in welchen nahezu alles, was die moderne Telekommunikation ausmacht, bereits vorgeprägt ist, kann man erkennen, dass die Geschichte der Menschheit unter anderem durch ein manisches Bedürfnis nach „Aufzeichnung“ von Gedanken bestimmt wird. Das Festhalten von Ideen, um diese anderen zu vermitteln, das „in Zeichen setzen“ von geistigen Schöpfungen, um sie für die Gemeinschaft und die Nachwelt sichtbar zu machen, ist ein menschlicher Urtrieb, ohne den kein zivilisatorischer Prozess denkbar wäre. Um nun ein in der Vorstellung existierendes Bild in die Realität zu übertragen, bedarf es unterschiedlicher Aufzeichnungs-



Kurt Brazda arbeitet seit 1969 als Kameramann und Regisseur. Er lebt in Wien und ist Präsident des österreichischen Kameraverbandes aac

methoden. In diesem Sinne sind Leinwand und Farbe, die belichtete Fotoemulsion, die Kaderfolge auf einem Filmstreifen, die elektronische Auflösung in Bildpunkte usw. die *Schrift*, mittels derer Bilder festgehalten werden. Die neueste Entwicklung, die Digitalisierung, führt uns wieder zu den Anfängen zurück, weil sie es schafft, die komplexesten optischen Inhalte „binär“, also mit nur zwei Schrift-, oder korrekter ausgedrückt Zahlenzeichen darzustellen.

Der moderne Umgang mit Daten und ihrer Speicherung führt uns sehr deutlich vor Augen, dass es hinsichtlich der Grundstruktur *keinen* Unterschied zwischen Bild und Sprache gibt. Beide sind ihrem Wesen nach das Gleiche, nämlich: Die bewusste wie unbewusste Auseinandersetzung des Menschen mit der Schöpfung, der Versuch, den geistigen Umgang *mit* ihr aber auch das für uns Unbegreifbare *an* ihr zu verzeichnen und damit zu erfassen, es gleichsam in einer Art Widerspiegelung „in den Griff“ zu bekommen und der sinnlichen Wahrnehmung zuzuführen. Der Satz aus dem Johannesevangelium könnte daher auch heißen: „Im Anfang war das Bild“, das *Bild* nämlich, welches Gott von seiner Schöpfung haben mochte, bevor er ihr mit seinem *Wort* Gestalt verlieh.

Es ist aufschlussreich, solch grundlegende Überlegungen gerade anlässlich der nunmehr über 100 Jahre währenden Geschichte der Kinematographie anzustellen. Über ihre Wurzeln sind unzählige Traktate verfasst worden. Ich beschränke mich darauf, einige mir für die Entwicklung der heutige Bilderflut sowie die absehbare Zukunft bedeutsam scheinenden kulturhistorische Phänomene aufzuzeigen.

## UR-KINO DER RENAISSANCE

Als in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts der Maler Giotto di Bondone seine Fresken in Padua und Florenz seinen Zeitgenossen präsentierte, löste er damit sicher eine Wahrnehmungsrevolution aus. Erstmals sahen sich diese Menschen mit einer Darstellung der Bibel konfrontiert, die all das, was sie bisher in der Regel nur aus mündlicher Überlieferung kannten, mit einer bis dato nie geschauten Realistik visualisierte. Die Figuren der Heilsgeschichte traten erstmals aus ihren byzantinischen Goldhintergründen hervor und agierten wie „richtige“ Menschen in einem Ambiente, das dem Alltag des 14. Jahrhunderts entsprach. Der gewaltige Eindruck, den diese Bildergeschichten damals machten, lässt sich wahrscheinlich mit nichts, was unsere heutige multimediale Technologie aufzubieten vermag, auch nur annähernd vergleichen.

Giottos Werk, welches man auch schon hinsichtlich seiner formalen Konzeption als eine Art „Ur-Kino“ bezeichnen könnte, kam der Sucht nach Abbildung, welche gerade für die abendländische Mentalität typisch ist, weitestgehend entgegen. Tatsächlich vermag kein Kulturkreis, keine Weltreligion weniger auf das Bild zu verzichten als gerade das Christentum. Man nehme nur die zahllosen Heiligendarstellungen, die über ihre eigentliche Bestimmung hinausgehend selbst zum Kultobjekt werden, wie beispielsweise die „Gnadenbilder“ im Katholizismus oder die Ikonen der Ostkirche. Sogar die „allerheiligste“ Dreifaltigkeit bleibt von Visualisierung jeglicher Art nicht verschont. Der obszöne Umgang mit Bildern, die Hinwegsetzung über alle damit verbundenen Persönlichkeitsrechte, die ein ausgeprägtes Merkmal unserer heutigen „Informations- und Voyeursgesellschaft“ sind, findet seinen Ursprung, so meine ich, in der Unbekümmertheit, mit der in der christlichen Tradition selbst die „letzten Dinge“ eine optische Darstellung erfahren.

Die restriktive Haltung von Judentum und Islam der Abbildung gegenüber konnte von den „Christenmenschen“ nie nachvollzogen werden. Sie wurde stets als Merkmal von Unglauben, Barbarentum oder generell als „fremdartig“ angesehen. Tatsächlich gehen diese beiden Kulturkreise weit respektvoller mit dem Bild um, weil sie um die magische Komponente jeder Visualisierung wissen. Die Fokussierung auf Schrift und Sprache als Stimulans für die authentischen Bilder in den Köpfen der Menschen entspricht einem hohen Erkenntnisstand. Die orientalischen Märchenerzähler, welche die Fantasie ihrer Zuhörer beschworen, sind somit die eigentlichen Vorfahren des erzählenden Kinos, hingegen sind die Moritatensänger des Abendlandes, die schon

damals dem Voyeurismus ihrer Zuhörer entgegenkamen, der Ursprung des „Jahrmarktes der sinnentleerten Bilder“, welche vor allem die zeitgeistige Fernsehlandschaft von heute charakterisiert.

In der Gegenreformation kommt es dann zu einem Überquellen der Darstellungslust, in welche selbst so abstrakte Begriffe wie Glaube, Liebe und Hoffnung in allegorischer Form einbezogen werden. Der Sakralraum wird zum prunkvoll ausgestatteten Theater, die kultische Handlung selbst zur „multimedialen“ Inszenierung kirchlicher Allmacht, für Kontemplation bleibt kein Raum mehr.

Das Zeitalter des Barock hat durch seine typische Hinwendung zur Theatralik in gewisser Weise die moderne Bilderflut bereits vorweg genommen. Die „visuelle Schwatzhaftigkeit“, die dieser Epoche ungeachtet ihrer großen kulturellen Leistungen zu eigen ist, lässt individueller Fantasie keinen Spielraum mehr. Die dahinterstehende Ideologie wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, daß Fantasie unter anderem die Fähigkeit ist, sich die Welt schöner und menschengerechter vorzustellen als sie tatsächlich ist. Fantasie ist somit Auslöser und Triebfeder jeder Form von Revolution und daher das letzte, was sich Kirche und Absolutismus in ihrem Bedürfnis nach Systemerhaltung um jeden Preis wünschen konnten. Bis heute gilt Fantasie nicht unbedingt als Inbegriff christlicher Tugend!

Durch das 19. Jahrhundert geisterte schließlich der Begriff des „Gesamtkunstwerkes“, welches gerade im Sinne Richard Wagners eine penetrant religiöse Ausrichtung erhielt. Durch diese aber werden Werk und Autor selbst sakrosankt und unangreifbar, Kritik an ihnen in den Bereich der „Blasphemie“ verwiesen. Der Grundgedanke des Gesamtkunstwerkes ist bekanntlich die Unterordnung aller partikulären Disziplinen im Dienste einer Idee. Da man nun den Film immer wieder als Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts bezeichnet hat, ergibt sich unwillkürlich eine beziehungsvolle Parallelität.

## ETHOS DER BILDERMACHER

Was den Film schon zu Beginn von allen anderen Darstellungsformen unterschied, war und ist die ungeheure Intensität kollektiven Erlebens, die er zu entfalten vermag. Keine anderes Medium kann in diesem Maße Gefühle und Meinungen mobilisieren. Das perfekte Vortäuschen von Authentizität macht seine wahre Faszination, aber auch seine Gefährlichkeit aus, denn schon knapp nach ihrer Erfindung haben die laufenden Bilder lügen gelernt. Wer könnte leugnen, daß Diktatoren und Populisten heutzutage nicht so sehr durch die Macht der Rede, sondern vielmehr durch die perfiden Penetration der allgegenwärtigen „audiovisuellen Präsenz“ ihre Legitimation im Bewusstsein der Menschen suchen und finden. In diesem Sinne wurden und werden gerade Kameraleute mit ihrem Können und Wissen immer wieder missbraucht

Das Ethos unseres Berufes darf sich angesichts dieser Tatsache daher nicht nur an Ästhetischem und Fachspezifischem orientieren, sondern es wird immer wichtiger, darüber hinaus soziale Verantwortung zu forcieren. Wenn wir mit unseren Bildern die Menschen bewegen, unterhalten, beeindrucken usw., dann sollten wir auch ganz genau wissen, welche Funktion wir im Interessensgefüge einnehmen und welche wir, sofern wir es wollen, einnehmen könnten. Wenn sich Kameraleute zurecht als „Autoren der Bilder“ verstehen, können sie sich nicht hinter den Intentionen der Produzenten und Regisseure verstecken und sich dort, wo es um den Transport von Ideologie geht, auf ihre Weisungsgebundenheit berufen. Gewaltverherrlichung beispielsweise, wie sie für die globale Audiovisionswirtschaft immer typischer wird, erfährt durch unsere Arbeit erst die erwünschte optische „Verklärung“. Eine professionelle Einstellung und nicht zuletzt auch das Honorar darf uns nicht daran hindern, Inhalte zu hinterfragen.

Die audiovisuelle Sintflut als entscheidendes Merkmal unserer auf grenzenlose Vermarktung ausgerichteten Gesellschaft ist nicht bloß das Ergebnis einer scheinbar unkontrollierbaren Entwicklung. Der Massenvertrieb von immer perfekter werdenden Illusionen ist methodisch und politisch motiviert. Es geht nämlich keineswegs nur darum, die Welt mit Hilfe der Bilder besser begreifen zu lernen, sondern vielmehr den Verstand durch einen kontinuierlichen Rausch von Licht und Farben, Musik und Geräuschen zu vernebeln. Beabsichtigt wird, entgegen aller

pseudoethischen Beteuerungen, die Schaffung einer Armee von Konsumenten, welche das Bedürfnis nach Erkenntnis von Zusammenhängen sowie daraus resultierend die Fähigkeit zur selbstbewussten Lebensgestaltung komplett verliert. Kino und Fernsehen, Internet und Cyberspace liefern eine attraktive und vor allem vollkommene Ersatzwelt, die von den maßgeblichen politischen Weichenstellungen ablenken soll.

Wenn man den Film liebt, wie der Autor dieser Zeilen, dann fällt es einigermaßen schwer zu akzeptieren, dass er gerade kraft seiner ungeheuren Faszination ein ideales Instrument zur Errichtung antidemokratischer und zynischer Netzwerke abgibt. Die Sprache des Films ist jedoch zur bestimmenden internationalen Ausdrucksform der Jahrtausendwende geworden. Es liegt somit auf der Hand, dass die audiovisuelle Syntax für sämtliche gesellschaftspolitischen Bereiche nicht nur *gebraucht*, sondern auch *missbraucht* wird.

## DAS EIGENLEBEN DER BILDER

Mit unserem heutigen Wissenstand ist es relativ leicht, ein propagandistisches Machwerk wie beispielsweise „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl der Lüge zu überführen. Spätere Generationen werden sich an der Überprüfung des Wahrheitsgehaltes von Bildern, wie sie heute mittels der digitalen Technik herzustellen sind, die Zähne ausbeißen oder, was eher zu erwarten ist, keine Zeit mehr dafür verschwenden. Aus der Erkenntnis heraus, dass jede auch nur denkbare und (noch) nicht denkbare optische Fantasmagorie mit dem Rechner mehrdimensional herstellbar ist, entsteht nämlich gezwungenermaßen ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit.

Tatsächlich hat sich *Darstellung* längst vom realen Vorwurf gelöst und ihr Eigenleben entwickelt. Die aufgezeichnete oder erschaffene Realität ist längst „wirklicher“ als die Wirklichkeit. Die leichte Verfügbarkeit von Bildern und Tönen, in welcher Form auch immer, hat dazu geführt, dass Ereignisse erst dann zu solchen werden, wenn sie einer entsprechenden medialen Aufbereitung zugeführt werden können. So wird der Urlaub erst dann zum Erlebnis, wenn er in Form des Heimvideos über den Fernseher flimmert.

Aber längst braucht es diesen Urlaub nicht mehr, um in den Genuß unvergleichlicher Erfahrungen zu kommen. Computeranimation und Cyberspace sind nämlich nur der Anfang der totalen Abkoppelung von allem, was mit hautnah erfahrbarer Lebenswirklichkeit zu tun hat. Abseits von der physischen Welt, die wir mit unserer Körperlichkeit erfahren, existiert längst eine künstliche Schöpfung, ein „Software-Paradies“, welches mit Abenteuern und Überraschungen der ausgefallensten Art in Interaktion aufwarten kann. Meilenweit entfernt vom narrativen Kino und doch aus diesem hervorgegangen, löst das virtuelle Erleben in immer stärkerem Maße den haptisch-sinnlichen Umgang mit der Welt ab.

Ohne Zweifel eröffnen sich damit ungeahnte Perspektiven für die Kreativität derer, die das Wissen und das Privileg besitzen, die Software zu gestalten. Die Kameralente mit ihrem berufsbedingtem Sensorium für Licht und Raum werden sich immer stärker in diesen Prozess „einklinken“ müssen. Die totale kollektive Vereinnahmung durch virtuelle Erlebniswelten ohne feedback zur Außenwelt birgt aber eine vehemente Gefahr für Demokratie und Menschenrechte im nächsten Jahrtausend. Wer voll in den Cyberspace eintaucht, der hat kein Empfinden mehr für das Unrecht, das an anderen, aber auch an ihm selber begangen wird, solange er nicht bei seiner Unterhaltung gestört wird. Da die virtuelle Welt scheinbar jeden Wunsch zur Befriedigung der Sinne erfüllt, braucht die eigene Vorstellungskraft nicht mehr strapaziert zu werden. Fantasie in ihrer individuellen Vielfalt ist aber, wie zu Anfang dieser Betrachtung festgestellt, die unabdingbare Voraussetzung zur Schaffung menschenwürdiger Lebensumstände, *Fantasieverlust* trotz und wegen eines ausufernden Angebotes an multimedialer Zerstreuung ein deutliches Alarmzeichen für eine Verhärtung und Entsolidarisierung der Gesellschaft.

Nach einer unvergleichbaren „Erfolgsstory“ der „laufenden Bilder“ von mehr als 100 Jahren sollten gerade wir Kameralente diese Zusammenhänge im wahrsten Sinn des Wortes nicht aus den Augen verlieren...



## DAS INTERVIEW

## DAS GEHEIMNIS DES RUHIGEN BLICKS ODER: FRAGEN ZUR INNEREN SICHERHEIT

MIT HANS FROMM SPRACH MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/3.01/fromm.php3

Irgendwann an einem grauen Februar-Tag im Hamburger Abaton-Kino: Es läuft der Spielfilm *DIE INNERE SICHERHEIT*, Regie Christian Petzold, DoP Hans Fromm, der schon im Herbst in Venedig grosses Lob kassiert hatte. Ich bin vom ersten Bild an fasziniert von der Ruhe und Kraft der Bilder, die Hans Fromm hier vor uns ausbreitet. „Dass es solche Filme noch gibt“ sagt ein befreundeter, in den kinematografischen Zeitläuften und Moden sehr erfahrener Kollege, als wir aus dem Kino kommen, und es klingt gleichermassen ein wenig verwundert wie beruhigt.

Irgendwann an einem der ersten sonnigen Märztag in Berlin: Ich treffe Hans Fromm in seiner Wohnung in der Kastanienallee, am Rande des Prenzlauer Berges. Ein einziger, grosser Raum, karg möbliert; im Regal und auf dem Schreibtisch teilweise exotische Fotoapparate, aber auch Computer und Scanner. Ich will mehr erfahren über das Geheimnis dieser *INNEREN SICHERHEIT*, über das Geheimnis des ruhigen Blicks.

**F:** Die *DIE INNERE SICHERHEIT* spielt zu mindestens fünfzig Prozent Tag aussen, enthält fast keine Action, keine grossen Innenmotive, keine grossen Nacht-Aussenszenen, besteht überwiegend aus Dialogen – was hat dich gereizt, diesen Film zu drehen?

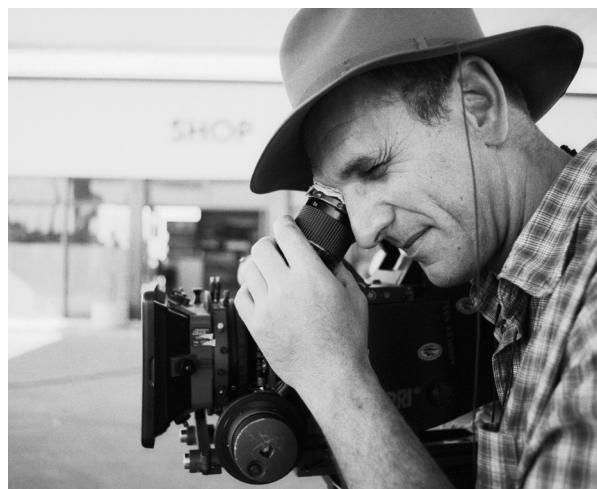
HF: Mich interessiert es, die Geschichte auf eine bestimmte Art zu erzählen, mit einem eigenen Erzählrhythmus, einer eigenen Erzählweise. Mir geht es nicht darum, mich als Kameramann durch besondere Licht- oder Kamerabewegungsspektakel auszuleben. Grundsätzlich geht es immer nur um das, was dem Film dient, was der Form des Filmes entgegenkommt. Christian Petzold und ich, wir haben im Laufe der Jahre einen bestimmten Stil verfeinert, auch wenn die einzelnen Filme sich dann doch sehr unterscheiden, aber ein gewisser Erzählrhythmus in den Geschichten bleibt erhalten, denke ich.

**F:** Wie würdest du diesen Stil beschreiben?

HF: Den Stil? Wie soll ich den beschreiben? Man hat eine relativ fiktionale Geschichte, man hat fast literarische Dialoge, und erzählt das in einem relativ realistischen Environment, mit Darstellern, die durch ihr Spiel die Dialoge erden – eben indem sie nicht im schlechten Sinne „spielen“. Die Motivsuche ist für mich eine der wichtigsten Aufgaben bei einem Film. Und davon, von gut gewählten Motiven, leben solche Filme, und nicht von irgendeiner Fiktion, die man über etwas drüberstülpt.

**F:** Also geht es Dir eher darum, ein gutes Motiv zu finden, als ein Motiv so zu verändern, dass es dir taugt?

HF: Ja! Das erste Ziel, wenn wir auf Motivsuche gehen, das ist Motive zu finden, die dem entsprechen, was man für die Geschichte braucht und was dem Stil des Films am weitesten entspricht. Das finde ich das Aufregende an der Arbeit: man denkt sich unglaublich viel aus, was die Geschichte sein wird und wo das alles hingehet, und dann kommt man an Drehorte, die nicht dem entsprechen, was man sich ausgedacht hat – wo man dann aber letztendlich das finden wird, was der Geschichte wirklich dient.



Hans Fromm an der Kamera für die *INNERE SICHERHEIT*

FOTO: ©GORDON



Ankunft in Deutschland:  
Die Elbe doubelt den Rhein

**F:** Aber das ist ja ein spannender Moment. Der normale Reflex – zumindest im Spielfilm, manchmal auch im Dokumentarfilm – ist ja der, dass, wenn ich an den Drehort komme und der Drehort meinen Vorstellungen nicht entspricht, dass ich dann alles ändere. Die Amis haben das perfektioniert: alles „under control“. So sehen die Filme dann ja auch meistens aus, im Guten wie im Schlechten. Wie gehst du mit diesem Moment um? Vorstellungen und Planungen werdet ihr wohl auch haben, sonst funktioniert's ja nicht?

**HF:** Es gibt immer klare Anforderungen an die Motive, was wir uns da erwünschen. Wir versuchen, das möglichst genau zu finden, was natürlich nicht immer geht. Oftmals müssen wir genauso wie alle anderen zum Beispiel Innen und Aussen

zusammensetzen aus zwei verschiedenen Orten. In der INNEREN SICHERHEIT gibt es diese Szene: Die Familie kommt in Deutschland an, und der Grenzfluss ist der Rhein. Wir haben französische Fahnen aufgehängt, das war unsere Manipulation an diesem Motiv. Aber das Ganze wurde in Hamburg gedreht, was da fließt, ist die Elbe und nicht der Rhein. Wir haben natürlich zugesehen, dass wir bestimmte Zeichen, die auf Hamburg verweisen, rauslassen, dass man dann aber trotzdem den Ort so nimmt, wie er ist. Natürlich manipulieren wir die Motive, natürlich richten wir sie uns ein; natürlich verändern wir die Sachen, wie wir sie brauchen. Aber dabei steht aber im Vordergrund, nicht zu tief einzugreifen und immer ein gewisses Mass an Zufälligkeit zu zulassen.

**F:** Und warum?

**HF:** Ich glaube, es ist eine andere Form von Film, wenn man alles plant und auf dem Reissbrett entwirft, wo der Schauspieler hinlaufen wird, wo die Lampe hängen wird et cetera pp... Das ist sicher spannend und aufregend, aber das ist mir zu theatralisch.

Wenn ich einen Film drehe, dann möchte ich den auch mit Wirklichkeiten aufladen. Man arbeitet monatelang an einer Auflösung und überlegt sich: „ja, dann geht der Schauspieler da zum Fenster, und dann kreuzen die beiden sich hier und mit der Kamera fahren wir von mir aus dagegen“ – und dann kommt man an's Motiv, und das sieht schon mal nicht so aus, wie man es eigentlich gebraucht hätte. Gut, also fängt man an, die Geschichte da reinzuinszenieren. Man sieht eine Stellprobe und dann, erst dann weiss man wirklich, was man tut: weil die Schauspieler so viel anzubieten haben! Wenn man den Schauspielern zu viele Markierungen vorgibt, „geh' jetzt bis hier hin und bleib' mit dem Kopf da und komm nicht nach vorne, sonst bist du nicht in dem Licht, das ich haben will“, – da geht so viel verloren. Irgendwann denken sie an ihre Marken, und wenn sie noch so routiniert sind, irgendwann scheint das durch und das Spiel leidet darunter. Dann wird's Theater, und das nicht die Form von Film, die wir machen wollen.

**F:** Bringt dich das nicht oft in Schwierigkeiten? Die technischen Anforderungen – dass das Bild scharf sein soll, dass der Protagonist im Licht stehen soll und nicht im Dunkeln, dass du mit den Kontrasten umgehen musst – all die Dinge, die wir täglich bewältigen müssen, die hast Du ja auch am Hals?

**HF:** Ja klar. Aber meistens gelingt es. Die INNERE SICHERHEIT hat zwei leichte Unschärfen, die durch irgendwelche Zufälle entstanden sind. Klar stellt das extreme Anforderungen an meine Assistenten, die müssen sich ja auch darauf einlassen, dass ich manchmal beim Drehen fast dokumentarisch vorgehe. Er kann sich zwar seine Marken nehmen, er kann vorher planen, aber ich bin gegenüber allen Variationen, die Schauspieler bringen, zunächst mal möglichst offen.

**F:** Auch innerhalb der Einstellung?

**HF:** Auch innerhalb der Einstellung, ja klar. Wenn die Schauspieler nicht treffen, dann treffen sie nicht, dann muss ich sehen, dass ich mitkomme, genau wie meine Assistenten. Das war für mich immer ein Kriterium, dass die Assistenten, mit denen ich arbeite, Dokumentarfilm gemacht haben oder Steadicam, wo es ja ähnlich ist, wo es ja auch keine

Kameraassistent  
André Ritonnale  
mit der Arri 535  
am Bahnhof in Lissabon  
Foto: ©Gordon



Orientierung, keine Markierungen gibt. Das hat einer im Gefühl und spürt es und trifft dann; wenn er es nicht hat, dann ist er der Falsche für mich – dann sind die Anforderungen bei mir einfach zu gemein. Ich drehe sehr viel mit offener Blende, wegen der Schärfentiefe. Es kommt durchaus vor, dass ich bei Tag aussen auf 45er-Material noch haufenweise Graufilter reinpacke, um auf meine zwei oder zwei-acht zu kommen. Das sind sicher extreme Herausforderungen für die Assistenten.

**F: Stichwort „Tag aussen“: Als ich die INNERE SICHERHEIT im Kino sah, da habe ich vom ersten Moment an gegrübelt – „was hat der da gemacht?“. Tag aussen sieht ja oft nach Realität „eins zu eins“ aus, was man im Spielfilm meist gerade nicht will. In der INNEREN SICHERHEIT haben die Bilder trotzdem einen ganz spezifischen Charakter, man kommt aber nicht so richtig dahinter, was es ist. Bleichbadüberbrückt ist es wohl nicht, aber es ist sicher auch keine normale Kodak-Kennlinie. Was hast du denn da gemacht?**

HF: Das ist ein Verfahren, das ich mir so über die Jahre angeeignet habe, und es kommt eigentlich gar nicht von Tag aussen, sondern von meiner bevorzugten Art, Tag innen zu photographieren. Wenn ich einen Raum photographiere, dann setze ich die Personen selten so, dass ich mit der Kamera in den Raum blicke und sie das Licht vom Fenster her fangen, sondern ich will rausschauen, ich will das Draussen sehen, ich will eine Welt sehen, die dahintersteht.

Irgendwann habe ich festgestellt, dass in den neuen Materialien sozusagen zwei Empfindlichkeiten eingebaut waren; das fing schon mit dem 45erEXR 50ASA an. Das heisst, in den Lichtern hält das Material unglaublich lange. Und dann habe ich irgendwann angefangen, wirklich nur noch auf die Schatten zu belichten und die Lichter fast zu vergessen, und musste feststellen, dass das eigentlich wunderbar geht und ich dadurch ein unglaublich sattes Negativ kriege, das mir perfekte Schwärzen gibt, Schwärzen, die mir sehr wichtig sind.

Ich versuche dann zum Beispiel auch bei Tag aussen eher ins Gegenlicht zu gehen, eher mal in den weissen Himmel und das Meer dahinter, oder das Meer durch die Scheiben sehr, sehr hell anzusetzen, mich mit der Belichtung aber möglichst auf den Vordergrund, auf die Figuren, auf die Helden zu konzentrieren. Das heisst, ich komme mit dem, was mich wirklich interessiert in den gradlinigen Bereich, wo das Material steil wird, niemals schwammig. In den Lichtern wiederum komme ich in den Schulterbereich, das heisst, die werden verflacht. Und durch das Verflachen wiederum bekomme ich die Zeichnung in den Lichtern die ich will, die mir wichtig ist. Indem ich alles hoch ansetze, kriege ich die Zeichnung rein – und gleichzeitig auch ein kontrastreiches Bild. Ein weiterer, vielleicht der wichtigste Effekt ist ein gewisses Mass an Entsättigung das ich durch diese kräftige Belichtung erreiche.

**F: Also du bekommst dadurch, dass du überbelichest, mehr Zeichnung in den Lichtern!?**

HF: Richtig, das ist tatsächlich so. Es gibt aber Material, mit dem das nicht funktioniert. Ich bin einmal aufgelaufen, da kam das neue 250er Daylight von Kodak raus, ich hab's nicht aus-



Julia Hummer und Richy Müller  
in der INNEREN SICHERHEIT



Blicke nach draussen:  
Richy Müller und Barbara Auer



Am Strand Praya do Guincho westlich von Lissabon

linkes Bild: Oberbeleuchter Christoph Dehmel-Osterloh fachfremd am Sonnenschirm, Hans Fromm an der Kamera und Christian Petzold (rechts)

rechtes Bild: Christian Petzold und Hans Fromm

Fotos: ©Gordon

fürlich getestet, drehe eine Szene und das war einfach in den Lichtern nur noch blank. Da war nichts mehr zu machen.

**F: Wie kriegst Du deine Kopierlichter in den Griff, wenn Du in der Kennlinie so hochgehst ?**

HF: Bis jetzt war ich noch nie an der Grenze, muss ich sagen. Meine Kopierlichter liegen um die 40/50, das ging immer gut, das haben die Kopierwerke immer gut in den Griff gekriegt. Bei Szenen, die ich effektiv dunkel haben will, Day for Night zum Beispiel, da gehe ich in der Beleuchtung natürlich etwas runter.

**F: Du hattest mir erzählt, dass du teilweise zusätzlich den Trimmer eingesetzt hast, um die Kopierlichter wieder einzufangen?**

HF: Das machen wir im Kopierwerk, wenn es dann nicht mehr anders geht. Bei der INNEREN SICHERHEIT haben sie getrimmt. Nicht viel, zwei oder drei Punkte, aber die mussten sie trimmen; es gab durchaus Einstellungen, die bei 50 lagen – da war der Kontrast etwas grösser als er hätte sein sollen. Ich finde aber, Aufhellen bei Tag aussen führt zu einer unglaublichen Verflachung. Es gibt einem zwar die Kontrolle über alles, was manchmal wichtig wäre, trotzdem ist es für mich meist enttäuschend, wenn ich aufhellen oder gar ins Aufricht reiten muss.

Es gibt eine Einstellung am Anfang des Films, da hatte ich wirklich das Problem, ich musste einen Gegenschuss drehen und hatte keine Chance. Wir waren sowieso mit der Zeit hinten nach: In Portugal am Strand hatten wir die ersten Tage Riesenprobleme mit dem Wind und dem aufgewirbelten Sand. Man hätte keine Kamera aufbauen können. Die Schauspieler hätten keinen Satz sagen können, ohne das Gesicht zu verziehen, teilweise hätten sie die Augen gar nicht mehr aufmachen können. So sind wir dann immer mehr in Zeitdruck gekommen und mussten einfach Kompromisse machen. Deshalb ist da eine Einstellung mit Aufricht in voller Sonne drin, die einfach nicht reingehört. Ich glaube, kaum einer nimmt es wahr, aber es ist traurig.

Allerdings, wenn man sich die Amis mal ganz genau darauf hin anschaut: sogar in den teuersten Produktionen haben selbst die diese Probleme. Und ich glaube, wenn man Tag aussen dreht, kann man die Wirklichkeit nicht ausschalten, selbst wenn man sich noch soviel Mühe gibt. Und ich für meinen Teil will die Wirklichkeit. Ich will sie spüren, ich mag Lichtwechsel – göttlich, es gibt nichts Schöneres! Wenn sich die Anschlüsse ausgehen, was oft funktioniert, was oft sehr, sehr gut funktioniert, dann ist das gar kein Problem. Man muss sich dann unter Umständen mal für einen Take entscheiden. Aber ich finde, das gibt dem Ganzen ein ganz anderes Leben. Das ist eine Qualität, nach der man in vielen Hollywoodfilmen vergeblich sucht, tut mir leid.

**F: Klingt fast ein bisschen nach Masochismus, wenn Du sagst, ich will jetzt Tag innen drehen und draussen auch noch alles sehen. Dadurch macht man sich das Leben ja nicht einfacher?**

HF: Warum soll man sich das Leben leicht machen? Das ist ja das Aufregende, das ist ja das Spannende an der Profession, dass man mit Wirklichkeiten zu tun hat, die nicht immer mitspielen. Studio ist für mich fast etwas Lähmendes. In der INNEREN SICHERHEIT gibt es eine Hotelszene. Natürlich wie immer das gleiche Problem: Das Zimmer, das die Geschichte wirklich erzählt, ist so winzig, dass man nicht drin drehen kann. Da stelle ich die Kamera rein, dann passt kein Schauspieler mehr rein. Also sucht man die Zimmer, die etwas grösser sind, trotz-

dem wünscht man sich manchmal, dass sie im Studio gebaut wären. Aber dann klemmt's wieder mit dem Blick nach draussen...

Ich finde es einfach nicht schön, die Fenster abzuhängen, auch für Nachtszenen nicht. Da ist immer irgendwas, irgendwas spüre ich da draussen – zumindest, wenn ich drinnen mein Licht entsprechend ansetze. Ausser man will explizit das erzählen in einem Film, die Isolation, die vielleicht stattfindet, dann kann man es in Kauf nehmen, die Welt ganz auszublenden – aber sonst? Es findet doch alles in dieser Welt statt!

**F: Nochmal zur Frage der Überbelichtung: bei Tag aussen kein Problem – du kannst die Blende weit aufmachen, willst sowieso überbelichten. Du hast in der Regel eher zuviel Licht, also funktioniert das ganz gut. Bei Nacht innen oder geschweige denn Nacht aussen kann das ja zu Problemen führen, weil du dann gar nicht das Licht hast, um so satt zu belichten. Was machst du denn da?**

HF: Was ich da mache? Ich belichte natürlich nicht über. Manchmal gelingt es ja, dass man eine Szene wirklich wunderbar auf Blende bringen kann, und das mit relativ einfachen Mitteln, und dass das trotzdem noch ein Gesicht hat, also nicht aussieht wie die typisch amerikanische Nacht, wo immer die Strasse glänzt. Aber am Wichtigsten ist: ich belichte nicht unter, und das stur! Und selbst wenn ich die Gesichter später dunkel haben will, ich belichte sie zunächst ganz normal. Dadurch bin ich auch wieder im gradlinigen Teil der Kennlinie; in die Überbelichtung kann ich natürlich schlecht gehen.

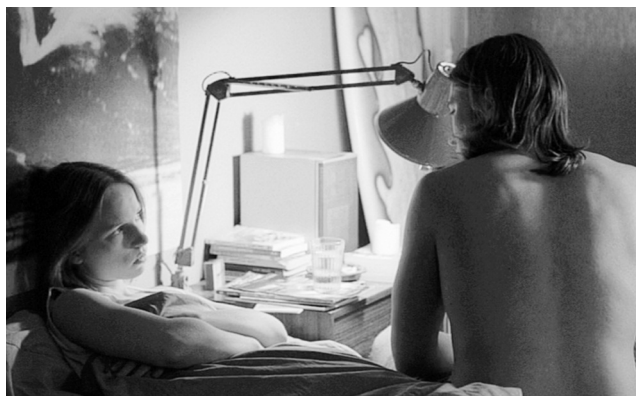
Ich versuche immer, Lichtquellen im Bild zu finden, die sind superwichtig, auch für Nacht innen. Ich baue gerne eine Lampe ins Bild, und diese Lampe ist nicht nur als Dekoration da oder um mir so einen Lichtanker zu geben; die Idealvorstellung ist für mich, dass diese Lampe dann auch noch zum Teil die Szene beleuchten kann. Man kann Scheinwerfer ausserhalb des Bildrahmens niemals so gut plazieren wie eine Lampe, die im Bild wirkt, meiner Ansicht nach.

Das ganze Spiel funktioniert nur, wenn ich meine Gesichter oder die Bildteile, für die man sich wirklich interessiert auf ein normales Level bringe und nicht unterbelichte. Bei der Unterbelichtung bin ich sehr heikel, es gibt nichts schlimmeres als flauere, verrauschte Bilder. Die Materialien, die momentan auf dem Markt sind (abgesehen von dem neuesten Kodak-Material), die reagieren so, dass sie, je kräftiger man belichtet, umso klarer werden.

**F: Das heisst aber dann teilweise, dass Du zu grösseren Einheiten greifen musst oder zu stärkeren Glühbirnen, damit du überhaupt noch die Belichtung hinkriegst.**

HF: Ja – zumal ich in den letzten Jahren immer mehr dazu übergegangen bin, relativ weiches Licht zu machen – meine Lampen werden immer grösser, klar. Was aber nicht heisst, dass ich jetzt einen riesigen Lichtpark brauche. Es geht immer mit einzelnen, kräftigen, gut gesetzten Lampen, wenn sie gross genug sind. Oder auch wirklich nur die 200W- oder 500W-Birne, die man in die Fassung dreht, die kann unter Umständen eine ganze Szene beleuchten.

Natürlich muss man was extra machen – es geht nicht ohne Aufhellung, die muss sein. Tag aussen nicht wirklich, da hat man die beste und grösste Aufhellung, die man sich vorstellen kann. Aber bei Innenszenen eigentlich immer. Dabei geht's mir letztendlich nur um eine bestimmte Qualität, die ein Hautton kriegt in dem Moment, in dem man nicht nur eine Lampe aus einer Richtung gibt. Wo Licht nur aus einer Richtung kommt, da ist Glanz pur! Und Leute totzupudern, das kann es auch nicht sein, von daher muss die Aufhellung sein – und wenn sie nur gedacht ist, wenn ich ein Licht drei Blenden unter ansetze, vier Blenden oder gar fünf Blenden drunter – vielleicht mehr gedacht, als dass das wirkt.



Julia Hummer und Bilge Bingül

**F:** Das klingt alles ein wenig nach Magie. Technisch würde man jetzt argumentieren: Eine Aufhellung, die fünf Blenden unter ist, wirkt nicht. Also kann ich sie weglassen. Man kann technisch auch argumentieren: Wenn ein Motiv funktioniert für den Film, dann ist es mir wurscht, wie stark es vorher verändert wurde. Vieles von dem, was du sagst, widerspricht dem eher.

HF: Also, auch technisch muss man sehen, dass die Lampe auch fünf Blenden unter noch wirkt! Sie wirkt unter Umständen nur als Ergänzung dort, wo noch eine andere Lampe mit drei Blenden unter liegt. Eine Lampe, die drei Blenden drunter ist, verändert sich im Effekt, wenn da noch eine zweite dazukommt, auch wenn die extrem weit unter ist. Also sie wirkt – sicher ist immer ein wenig Magie im Spiel.

**F:** Aber du bist erkennbar kein Messtechniker...

HF: Messtechniker? Sagen wir mal so: Ich bin mir natürlich immer der Verantwortung bewusst, die ich als Kameramann habe. Ich muss den rechten Grad finden zwischen Experimentieren, zum Beispiel mutig etwas im Dunkel zu lassen, und der Präzision, immer ein Bild herzustellen, das man guten Gewissens schneiden kann. Und toi, toi, toi, bis jetzt war immer alles schneidbar, was ich gedreht habe, technisch allemal.

**F:** Dieser dokumentarische Ansatz, oder das, was ich jetzt mal einen dokumentarischen Ansatz nennen will, der erfordert ja vielleicht auch einen anderen Umgang mit Kamertechnik?

HF: Also, am liebsten würde ich wahrscheinlich mit einer 35mm-Aaton drehen, wenn es dreihunderter Magazine dafür gäbe und wenn sie nicht so laut wäre, wenn man wirklich Originalton damit machen könnte. Aber für mich ist es eine wichtige Priorität bei einem Spielfilm, den Originalton möglich zu machen. Meine Anforderung an die Kamera ist, dass sie absolut leise, kompakt und handhabbar ist. Und jetzt kommt der grosse Widerspruch, wahrscheinlich schlagen viele die Hände über dem Kopf zusammen: für mich ist das aktuell die Arriflex 535. Weil sie letztendlich in den Ausmassen kompakter ist als zum Beispiel die Moviemac und schon gar die Panavision. Panavision, die bauen wunderbare Objektive. Ich würde rasend gerne mal mit diesen Objektiven drehen, aber niemals mit diesen Kameras – das kann es nicht sein! Ich finde, eine Kamera muss handhabbar sein, im Grunde fast wie eine HandyCam. Und ich behaupte mal ganz frech, mit 35mm geht das.

Man muss nicht unbedingt mit einer DV-Kamera Filme machen, um dicht an den Figuren zu bleiben oder Bewegung in die Geschichte zu kriegen. Das geht wunderbar mit 35mm. Sicher wird's ein bisschen behäbiger, aber eigentlich ist das von Vorteil. Es ist nicht so zappelig. Man schaut wieder hin. Und ich finde, das ist ein wichtiger Aspekt beim Film, das Hinschauen.

**F:** Aber in der Tat, die Arri 535 als kleine, flexible Kamera zu bezeichnen, das ist zumindest unorthodox.

An der Fährstation  
Zollenspieker bei Hamburg:

Hans Fromm,  
an der Kamera Christian  
Petzold, im Hintergrund  
Steve Stoyke (Tonassistent).  
Man beachte die Wärmflasche  
auf dem Autodach...

Foto: ©Gordon



HF: Wie soll ich es sagen? Meinen ersten Film habe ich mit einer Arri BL2 gedreht. Und für mich ist das, vielleicht auch aus einer Gewohnheit heraus, die kompakteste Kamera. Mit der fühle ich mich einfach zu Hause. Der grosse Vorteil bei der BL sind die kürzeren, kompakteren Magazine. All die anderen Kameras mit Einraumkassetten werden sofort ausladend. Ich hatte



Bilge Bingül und Julia Hummer

so ein Schlüsselerlebnis, als ich in einem Mercedes im Fond sass und eine Fahraufnahme drehen wollte, ich hatte damals eine Moviecam Compact, und ich war verloren! Trotz aller Adapter, Demontieren, kleinen Kassetten und ich weiss nicht, was noch alles – ich habe die Einstellungen, die ich normalerweise mit einer BL sofort gefunden habe, gar nicht machen können. Ich war einfach zu tief mit der Kamera. Wenn ich auf die Strasse rausgeschaut habe, an den Leuten vorbei die Strasse noch irgendwo spüren wollte, dann war nicht mehr die Strasse zu sehen, sondern der Himmel!

Und bei der INNEREN SICHERHEIT war es so: ich habe die Kameras vorher noch einmal verglichen, und für mich war tatsächlich die 535 kompakter. Die einzige Alternative wäre für mich eine BL Evolution gewesen. Über die wusste ich ganz ehrlich gestanden zu wenig, und ich konnte vor Ort keinen Verleiher finden, der sie selbst im Programm hatte und mir den notwendigen Support hätte liefern können. Und letztendlich war ich von der 535er ziemlich positiv überrascht, und das, nachdem mich jeder gewarnt hat, „das ist ein Koloss und die ist ja unhandhabbar“ und ich weiss nicht was. Es gibt eine Sequenz am Bahnhof von Lissabon, da habe ich den ganzen Tag aus der Hand gedreht. Alle Autogesichten sind aus der Hand gedreht. Das geht wunderbar mit der Kamera. Vielleicht hilft mir dabei meine Statur, keine Ahnung.

Und all den DV-Filmern und HandyCam-Fans kann ich nur sagen, sie möchten sich doch bitte mal einen Patrice Chéreau-Film anschauen, dann sehen sie, wie beweglich und wie flexibel und wie viel dichter und wie viel näher man mit 35mm sein kann als mit DV. Durch all die technischen Unzulänglichkeiten von DV schafft man letztlich eine viel grössere Distanz als man sie jemals mit einem grossen oder schwereren Apparat schaffen könnte, behaupte ich mal. Und ich glaube nicht, dass man durch permanente Kamerabewegung und ständig neue Reize einem Helden, einer Geschichte oder einem Gefühl näher kommt. Ich glaube nicht, dass man dem Zeitgeist dadurch näher ist, dass die Kamera wackelt.

**F: Ist DV drehen vielleicht zu einfach?**

HF: Wie, zu einfach? Mit den HandyCams, meinst du? Zu leicht, mit denen zu drehen? Ich finde es superschwer. Wenn du mich fragst, was fällt mir am leichtesten zu drehen? 35mm! 70mm nicht mehr, da wird es kompliziert mit der Schärfentiefe, da ist der Apparat zu gross. Aber wenn du mich fragst, was ist das Komplizierteste? Amateur-HandyCam! Diese Kameras haben so viele sinnlose Features, die einem bestenfalls Probleme machen. Ich bin im Grunde am Motiv mein eigenes Labor. Grauensvoll! Ich muss mit völlig unzulänglichen Mitteln eine Sicherheit herstellen, die ich mit diesen Mitteln nicht herstellen kann.

Das ist der grosse Vorteil von 35mm. Bei 35mm weiss ich absolut präzise, was ich tue, wenn ich die Kamera einschalte. Ich weiss, was auf dem Film drauf ist. Ich weiss ganz genau, wo meine Zeichnung aufhört, ich weiss präzise, welche Farben ich nachher haben werde. Da gibt es keine Unwägbarkeiten. Bei der HandyCam weiss ich nichts. Ich kann froh sein, wenn was drauf ist. Obwohl ich das Bild sofort im Sucher sehen kann, unter Umständen sogar in Farbe: Im Grunde sehe ich nichts. Es ist doch so: wenn wir in die Lichtbestimmung gehen, dann sitzen wir in einem kontrollierten Umfeld, mit einem ganz bestimmten Hintergrund, mit einem erst-



klassigen Fernseher – Monitor, pardon – und korrigieren mit diesen Gegebenheiten. Diese Gegebenheiten kann ich an kein Motiv transportieren, ausser ich stelle einen Ü-Wagen draussen hin und kontrolliere meine Arbeit im Ü-Wagen vor Ort, was absurd ist. So will keiner arbeiten, gerade nicht diejenigen, die mit HandyCam drehen wollen.

**F: Wenn ich Deine Filmographie anschau, dann finde ich überwiegend Kinofilme und Dokumentarfilme. Das entspricht ja nicht ganz dem typischen Profil eines deutschen Kameramanns unserer Generation. Die meisten verdienen ihr Geld überwiegend oder gar ausschliesslich mit fiktionalen Fernsehproduktionen.**

HF: Mei, das kam vielleicht daher, dass ich kaum Spielfilm- oder Fernsehfilmassistenzen gemacht habe. Es gab eine Fernsehserie, bei der ich mal assistiert habe, ansonsten war ich überwiegend Assistent bei Dokumentarfilmproduktionen. Meine Arbeit als Kameramann habe ich aber mit fiktionalem Stoff angefangen, 35mm Schwarz-Weiss, ein Kurzfilm um die 15 Minuten. Das war es auch, was mich letztendlich gereizt hat – ein gewisses Mass der Kontrolle, ein Plan, aber trotzdem das Ganze mit Wirklichkeit aufladen. Da hilft mir natürlich der dokumentarische Hintergrund, klar: was es heisst, spontan auf das zu reagieren, was passiert. Das ist sicher eine Qualität, die man bei mir schätzt – dass ich mich auf das einstelle, was mir dargeboten wird.

Wobei man schon sagen muss (auch bei der INNEREN SICHERHEIT): ich liebe das Planen, ich will einen Plan. Wir bereiten uns monatelang vor, wir suchen die Motive, wir machen eine Auflösung. Man verändert die Auflösung, man verändert sie wieder und wieder, und dann kommt der Drehtag und man verändert sie nochmal, und dann spielen die Schauspieler, und dann verändert man sie nochmal. Aber der Plan ist da. Wir wissen, wo es hingehen soll, was für einen Rhythmus der Film kriegen soll, in wie viele Einstellungen aufgelöst werden soll, welchen Zugang man zu den Figuren hat, welche Haltung man den Figuren gegenüber einnimmt – das ist mir wichtig.

**F: Der Plan nicht als etwas, was man abarbeiten muss, sondern als Arbeitshypothese...**

HF: Richtig. Als Hypothese und, schlimmstenfalls, als Anker; wenn einem irgendwann nichts mehr einfällt, kann man auf den Plan zurückgreifen. Aber das kommt selten vor. Meistens ist es so, dass wir dann immer noch reagieren.

**F: Klingt fast so, als wäre es ein Mangel, wenn man den Plan exakt ausführt...**

HF: Es gibt Leute, die können das grossartig. So jemand wie Kubrick, der wirklich minutiös bis zur letzten Kameraschraube alles geplant hat, der jedes Detail im Kopf hatte. Es gibt Leute, die können das, die sind meisterhaft darin. Jeder hat seine Arbeitsweise. Meine Arbeitsweise ist eher, mich auf das einzulassen, was passiert.

**F: Dein Blick auf die Figuren in diesem Film hat mich fasziniert, weil er eine sehr grosse Ruhe hat. Der Film fängt an mit einer en-face-Begegnung zwischen dem Mädchen und dem Zuschauer. Das ist ein Blick, der nicht gleich wieder dann wegrutscht, sondern der stehenbleibt, der beharrlich die Dinge mit grosser Ruhe fixiert. Auch die die Kamerabewegungen sind eher ruhig, fast getragen. Es ist ja nicht gerade modern, so zu drehen.**

HF: Ja! Ich muss ganz ehrlich sagen, das ist für mich inzwischen auch als Zuschauer oft ein richtiges Problem. Diese Filme, in denen ich den Leuten nicht mehr zuschauen kann, wo ich erschlagen werde von Effekten und Schnitten, diese Filme will ich mir oft nicht mehr anschauen. Ich finde, dadurch geht unglaublich viel verloren!



Wenn man so gute Darsteller hat wie wir in der INNEREN SICHERHEIT, dann will ich denen einfach zuschauen. Die glücklichsten Momente bei diesem Dreh, das weiss ich noch ganz genau, das waren immer die Bilder, wenn ich an Julia dran war. Diese Szenen, wenn sie am Ufer in die Stadt läuft – es gibt nichts Schöneres, auch wenn man nur hinter ihr herfährt. Dieses genaue ihr Zuschauen – darum ging es. Es geht um eine gewisse Ruhe und Gelassenheit in der Kamera. Durch hektische Schnitte würde man alles zerstören. Was soll man auch auflösen, wenn jemand einen Kaffee holt und ein Musikstück drückt und sich hinsetzt und eine Zigarette ansteckt. Was soll man da reinschneiden, wozu? Noch einen neuen Winkel von ihr? Wir haben solche Schnitte teilweise sogar versucht in diesem Film, es gibt diese Momente, aber das sind kleine Akzente, die gezielt in einigen Szenen vorkommen und die dann auch etwas meinen. Auch das finde ich zum Beispiel unglaublich wichtig im Film, gerade in den Filmen, die ich drehe: Ich will wissen, warum; warum mache ich das? Warum fahre ich mit meiner Kamera jetzt um die herum, zum nächsten rüber? Jede Kamerafahrt ist mir willkommen, wenn sie wirklich einen Sinn macht für die Geschichte und nicht nur versucht, einen Reiz zu schaffen, damit man während eines langweiligen Dialogs nicht einschläft.

**F: Da ist wieder dieser dokumentarische Ansatz – aber es gibt doch auch eine ganz alte Tradition von Kameraarbeit, die eher erzeugt, nicht beobachtet.**

HF: Die ersten Filme, bei denen ich Kamera gemacht habe, da war das auch der Ansatz. Was haben wir mit Licht gespielt, was haben wir uns künstlich zurechtgebastelt! Aber irgendwann, wenn man dann mal hinschaut auf das, was passiert, was einem die Schauspieler anbieten, was einem ein Motiv anbietet, wenn man da wirklich mal hinschaut, dann ist das eine Qualität, die ich künstlich so nur schwer erzeugen kann, gerade in diesem Land hier. Für so einen Film haben wir etwa 3,5 Millionen – was soll ich da bauen, wer soll das bauen, mit welchem Geld? Und vor allem, wer soll das in der Qualität bauen, dass es wirklich überzeugt, dass es den Effekt hat, den hier jede dieser Örtlichkeiten anbieten kann, die Orte, die wir ausgesucht haben? Das geht einfach nicht, und das ist auch gar nicht interessant. Klar, ich bin einer Tradition von Kameraleuten verschrieben, die sicher nicht den Ansatz der gebauten Welt, der konstruierten Welt haben.

**F: Wie lang bereitet ihr vor für so einen Film?**

HF: Unterschiedlich. Das erste Mal, dass Christian mir von der INNEREN SICHERHEIT erzählt hat, das war bei unserem ersten Film, den wir 1994 zusammen gemacht haben. Die konkreten Vorbereitungen für den Film waren sehr lang, mehr als eineinhalb Jahre. Das ergab sich letzten Endes auch dadurch, dass der Dreh verschoben wurde. Wir treffen uns immer wieder, reden über den Film, reden über das, was werden soll und wie er sich das vorstellt.

**F: Ich vermute, dass Du nicht eineinhalb Jahre auf der payroll gestanden hast...**

HF: Ach was, das sind 14 Tage, die gezahlt werden. Das ist mir schon fast wieder gleichgültig. Ich möchte nicht für einen Film heute gebucht werden, den ich morgen drehen soll. Das ist nicht die Arbeit, die mich interessiert. Ich stelle an mich selbst und auch an den Film den Anspruch, dass ich so in der Geschichte drinstecke, dass man zum Beispiel am Set nicht mehr viel reden, viel diskutieren muss, sondern dass eine Entwicklung stattgefunden hat und man dann wesentlich grössere Freiheiten hat.

Das ist das Absurde, das Widersprüchliche vielleicht. Man hat ganz andere Freiheiten, wenn man genau weiss, was man will. Und das kann eigentlich nur entstehen, wenn man sich grossartig versteht und wenn man sich ausführlich vorbereitet – sich Filme anschaut vorher, an den Motiven sich überlegt, wie man vorgehen wird. Bei der INNEREN SICHERHEIT war ich sehr lange in den Entstehungsprozess der Geschichte involviert. Christian hat mir immer wieder erzählt von seinen neuen Entwicklungen, wo die Geschichte jetzt hingehet – der Film hat sich im Lauf der Zeit immer wieder verändert. Das war ein langer Prozess, ein sehr schöner Prozess.



*DIE INNERE SICHERHEIT*  
35mm, 1:1,66, Farbe,  
105 Minuten  
Deutschland 2000

Produktion: Schramm Film  
Regie: Christian Petzold  
Buch: Christian Petzold,  
Harun Farocki  
DoP: Hans Fromm  
Kameraassistent:  
André Ritonnale  
Oberbeleuchter:  
Christoph Dehmel-Osterloh  
Schnitt: Bettina Böhler  
Szenenbild: Kade Gruber  
Darsteller:  
Julia Hummer,  
Richy Müller,  
Barbara Auer,  
Bilge Bingül u.a.

**F:** Es gibt im Film diese lakonische Art des Erzählens, viele, auch zentrale Information werden ganz beiläufig eingestreut. Das hat mir sehr gefallen. Trotzdem, die Geschichte der Eltern war für mich nicht recht befriedigend, das war mir dann doch zu kurz angebunden, ich hätte gerne ein wenig mehr erfahren. War das Konzept, das wirklich so radikal auszublenzen? Selbst die politische Implikation ist eigentlich aus dem Film fast nicht abzulesen. Die kann man sich dazudenken, muss man aber nicht. Der Film lässt es fast zu, dass ich mir die beiden als ganz gewöhnliche Verbrecher denke.

HF: Ja, das ist wahr. Aber es gibt genug Zeichen, die darauf verweisen, wo sie wirklich herkommen.

**F:** Aber nur für Leute, die die Jahre um 1977 bewusst erlebt haben. Und selbst dann sind die Zeichen sehr zart getupft. War das Programm, oder spielte da vielleicht auch eine Furcht vor dem Thema mit?

HF: Das war absolut Programm. Was wirklich interessiert hat, war die Gegenwart. Wenn es um die Eltern geht, geht es um die Gegenwart der Eltern, ihren „Alltag“ – wie Geister hoffen sie ja auf die Erlösung von ihrer Vergangenheit. All diese Hypothesen, die hinter dem Film stehen: Was machen Terroristen, die heute auf der Flucht sind, was, wenn die ein Kind haben, was bedeutet das für die Tochter? Das sind die Geschichten, die letztendlich für den Film im Vordergrund stehen. Und dadurch war es auch nur natürlich, den Film so zu erzählen, dass die Vergangenheit nur durchscheint, ohne Rückblenden, um Gottes Willen!

**F:** Aber ihr setzt schon voraus, dass man den Hintergrund kennt, vielleicht möglichst bewusst erlebt hat.

HF: Ja und Nein. Es war ziemlich interessant: die Jungen und Mädchen beim Casting, wenn man die gefragt hat: „was ist die RAF? Kannst du dir was vorstellen darunter?“, dann kam als Antwort „Royal Airforce“. Die wissen gar nicht, was das ist. Sie sind unter Umständen 1980 oder 1985 geboren und haben vielleicht mal zufällig was von Bad Kleinen gehört, aber Terrorismus, Rote Armee Fraktion, das sind für sie Fremdwörter.

**F:** Das ist genau der Punkt: Ich finde es sehr spannend, wie der Film diese eher geschichtslose Perspektive der Tochter erzählt – aber muss denn deswegen der Film diese Perspektive gleich übernehmen?

HF: Nein, das muss er nicht, nicht unbedingt. Aber es war eine bewusste Entscheidung, die Perspektive der Tochter einzunehmen, was der Film ja schon in der ersten Einstellung proklamiert. Was bedeutet es für ein Kind, dass es immer auf der Flucht ist, dass es nie ein normales Leben gelebt hat? Das soll der Film erzählen. Sie lebt ja immer im Untergrund, sie lebt versteckt, sie darf niemandem etwas erzählen, sie darf ihrem Freund um Gottes Willen nichts davon erzählen, weil irgendwann wird er sie verraten...

**F:** Sie darf eigentlich nicht mal einen Freund haben.

HF: Sie darf eigentlich nicht mal einen haben, zumindest nicht, bis sie in Sao Paulo, in Sicherheit sind.

**F:** Die Geschichte geht dann in eine ganz andere Richtung. Und das letzte Bild des Filmes ist ein sehr radikales Bild. Ihr freies Leben beginnt erst, als die Eltern tot oder zumindest verhaftet, auf jeden Fall verschwunden sind. Sie ist mit einem Schlag allein, erwachsen und frei. Es geht sehr abrupt zu am Schluss. Da ist er dann gar nicht mehr ruhig, der Film. Bevor man richtig hingeguckt hat, ist er zu Ende. Ist das Absicht?

HF: Ja, das ist Absicht. Es ist nett, wenn man im Kino gut unterhalten wird und sich nicht langweilt – aber interessant wird ein Film für mich dann, wenn ich während des Films anfangs, da oben zu funktionieren, wenn ich anfangs, zu denken. Und wenn der Film mich nicht entlässt mit einem „so ist das Leben, so schaut's aus, jetzt ist Schluss“. Wenn ich rausgehe aus dem Film, dann will ich noch was zu denken haben. Und ich glaube, das ist bei unserem Film gelungen. Der lässt nach dem Ende viele Enden zu, er gibt nicht alle Antworten.

INTERVIEW UND BEARBEITUNG: ©2001 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BYKAMERA.ORG)



In Farbe finden Sie eine Auswahl von Filmbildern der INNEREN SICHERHEIT im Internet unter [www.cameramagazin.de/cm/3.01/sicherheitfotos.html](http://www.cameramagazin.de/cm/3.01/sicherheitfotos.html)

## ABENTEUER SCHWARZ-WEISS: SCARDANELLI – EIN TAGEBUCH

VON ROLF COULANGES

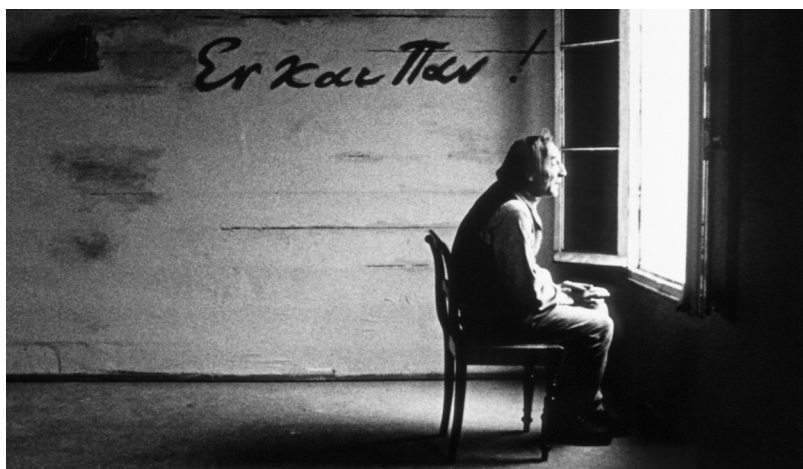
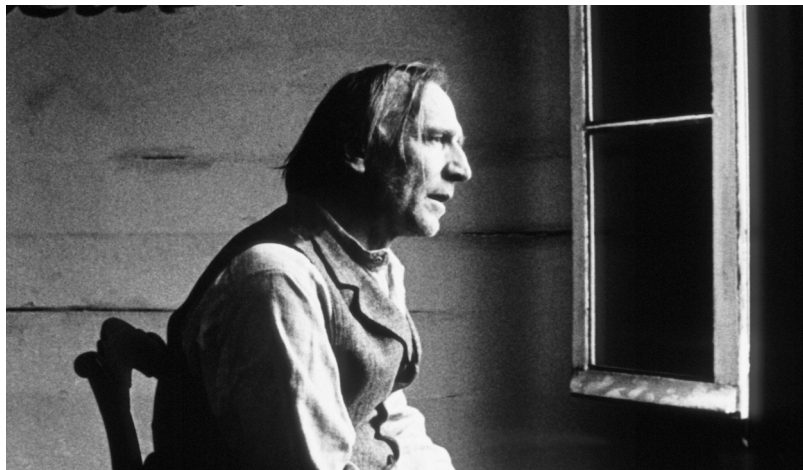
www.cameramagazin.de/cm/3.01/scardanelli.php3

Als mich Harald Bergmann anrief, um mit mir ein Treffen wegen der Kameraarbeit für seinen Film SCARDANELLI zu vereinbaren, hatten wir nur noch 4 Wochen bis zum Drehbeginn, denn die Zusammenarbeit mit dem ursprünglich vorgesehenen Kameramann war nicht zustandekommen und die Zeit weit vorangeschritten. Geplant war ein Film über den Dichter Friedrich Hölderlin, genauer gesagt über seine zweite Lebenshälfte, während der er 36 Jahre lang allein und „in Kost und Aufsicht“ gestellt in einem halbrunden Turmzimmer des Hauses der Tübinger Schreinerfamilie Zimmer lebte und schrieb. „Scardanelli“ lautete der Wahlname, mit dem der entmündigte Friedrich Hölderlin hier seine letzten Gedichte unterzeichnete.

Von Beginn an ging es Harald Bergmann darum, Hölderlin (gespielt von André Wilms) in seiner sonderbaren Persönlichkeit zwischen Krankheit und dichterischer Schaffenskraft zu betrachten und eine illusionistische, historisierende Identifikation des Zuschauers mit der Titelfigur zu vermeiden. Für die Fotografie dieses Stoffes suchten wir nach einer Möglichkeit der Verfremdung, die einerseits einen bestimmten Abstand zur Person des Hölderlin schaffen und eine epische Form der Betrachtung ermöglichen könnte, andererseits aber von der Intensität seines Lebens und seiner Dichtung in der filmischen Realisierung nichts wegnehmen würde. Wir wollten Bilder finden, denen man nicht einfach traut, sondern die sich selber in ihrem Entstehen thematisieren, denen man deshalb traut, weil sie sich als Erfindungen, Visionen eines Lebens selber deutlich machen. Die notwendige Form der Abstraktion, die den Zugang auf das Wesentliche dieses Films, die Dichtung Hölderlins, ermöglichen würde, war durch das bereits zuvor entschiedene Schwarzweiss der Fotografie hergestellt. Aber die Konzentration, die wir auf die Person Hölderlins erreichen mussten, war damit nicht gleichzeitig gegeben.

Ich habe das Licht des deutschen Stummfilms stets als diese dramatische Geste empfunden, die den Zuschauer auf das Wesentliche einer Szene hinführen kann, und eine unvergleichliche Emphase steckt beispielsweise in der harten Schwarzweiss-Lichtführung, die Murnau und seine Kameraleute in seinen Filmen setzten. Für mich wurde schnell deutlich, dass wir ausgehend von diesen Ideen in der Lichtgestaltung eine visuelle Konzeption für den SCARDANELLI finden könnten. Für das Turmzimmer Scardanellis galt es ganz besonders, die Eigenschaften des Lichtes unter den damaligen Bedingungen zu betrachten und zu analysieren und das zu verwenden, was sich aus dem bisherigen Umgang mit dem natürlichen Licht an logischer und intuitiver (Er-)Kenntnis angesammelt hat.

Um daraus unser Licht herstellen zu können, würden wir aus diesen Erfahrungen eine bestimmte Logik der Lichtführung, aber auch die Kreativität im konkreten Umgang mit dem engen Raum und mit der eigen-





artigen Existenz Scardanellis darin entwickeln müssen. Und da es einen schwierigen Grat zwischen diesen Polen des Umgangs mit dem Schwarzweisslicht geben würde, lag für mich ein wichtiger Punkt darin, aus der Struktur der am Ort möglichen Lichtführung vor allem das Element der Dunkelheit, des zeichnungslosen Schwarz innerhalb der Szenen zu bestimmen, denn dies würde für die meisten Szenen des SCARDANELLI das entscheidende Gestaltungsmoment sein. Es wurde dann auch zum wichtigsten Teil der Vorbereitung mit der Szenografie, denn gerade die Gestaltung der Dunkelheit gab in dem engen Turmzimmer, das für das genaue Spiel der Schauspieler in den Originalmaßen gebaut war, die meisten Probleme auf.

Ein Film, an dem man in besonders schöner Weise sehen kann, daß die Charakterisierung des Lichtes immer die Vorstellung von der Dunkelheit voraussetzt, ist *SUNRISE* von Murnau, bei dem erst die Gestaltung der Schatten dem Licht seinen einzigartigen Ausdruck verleiht. Wir sahen uns daher gemeinsam einige Szenen aus Murnaus *SUNRISE* an, und Harald Bergmann war überzeugt von dieser Idee, die für den SCARDANELLI übrigens auch deswegen so relevant werden konnte, weil Murnau und sein Kameramann Charles Rosher in der Fotografie dieses Films eine Modernität haben, die den neue Wege beschreitenden Filmen der 60iger und 70iger Jahre bis hin zur heutigen Filmfotografie den Weg weist.

## TESTS UND LABORSUCHE

Ich wollte den SCARDANELLI, nachdem ich dem Format Super16 angesichts des Budgets des Films (mit ziemlichen Qualen wegen der derzeit verfügbaren 16mm-Schwarzweiss-Negative) zugestimmt hatte, gern mit Ilford FP4 Plus drehen, weil ich mir von diesem Material nach früheren Erfahrungen ein feinkörnigeres und besser definiertes Negativ für das Blow-Up erhoffte. Nach den 16mm-Schwarzweiss-Filmen, die ich in den letzten Jahren in Berlin auf dem Festival gesehen hatte, hatte ich mir eigentlich geschworen, auf keinen Fall einen schwarzweissen Spielfilm auf 16mm zu drehen. Beim Film *DAS PRINZIP DORA* hatten wir es, weil es sich um einen kurzen Film handelte, seinerzeit geschafft, eine Finanzierung für einen Dreh auf 16mm Farbnegativ mit Blow-Up über ein spezielles s/w-Dupnegativ zu bekommen, und ich hätte am liebsten diese Technik auch jetzt wieder genutzt – diese Kosten waren für diesen langen Spielfilm jedoch einfach zu hoch, und das entsprechende s/w-Material für das Blow-Up war mittlerweile auch nicht mehr zu bekommen.

Also suchten wir ein mit Schwarzweiss erfahrenes Labor, das dazu auch noch den Standortbedingungen der Filmförderungen gerecht wurde, und wir drehten Proben mit der Maske des Scardanelli sowie mit zwei der Schauspieler in einem Modell des geplanten Sets – dem nachgebauten Turmzimmer Friedrich Hölderlins, das er im Hause des Tübinger Tischlermeisters Zimmer bewohnt hatte.

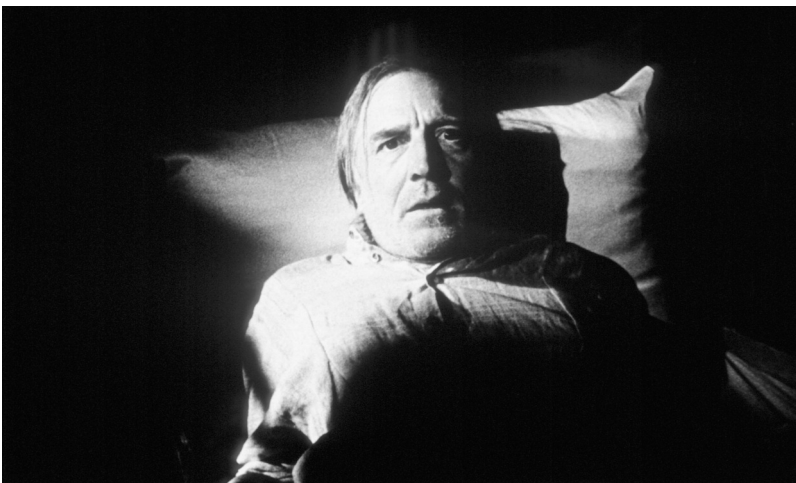
Ich bat Ilford um Datenblätter für das gerade neu herausgekommene FP4 Plus und sandte Proben und Datenblätter ans Labor. Nach einer Woche kam dann eine ziemliche Enttäuschung zurück. Die Tests ergaben sehr unterschiedliche Ergebnisse; beide Materialien liessen wenig von dem spüren, was ich mir für den Film vorgestellt hatte. Das Kodak Plus-x 7231 war recht hart, mit flächig wirkenden Lichtern und wenig Detailzeichnung, teilweise auch ausgerissen. Dafür gab es dann kräftige und tiefe Schwärzen, die wir für den Film, wie beschrieben, auf jeden Fall benötigen würden. Ilford ergab eine etwas bessere Schärfe und reichere Detailzeichnung in den Lichtern, allerdings fehlten mir die Schwärzen in den Schatten, und das ganze Bild war so weich, dass ich mir darunter schwerlich das Licht der frühen Schwarzweissfilme vorstellen konnte.

In der Projektion ergab sich daraus im ersten Fall ein Bild mit unzureichend gestalteten, grell wirkenden Lichtern, im zweiten Fall ein flaches Bild ohne die Ausdruckskraft einer kontrastreichen Ausleuchtung. Die für das Blow-Up wichtige Kornbildung erschien hier in der visuellen Beurteilung zwar günstiger, was aber mit dem insgesamt zu weichen Bild zusammenhängen dürfte. Nach meinen bisherigen Erfahrungen mit Ilford hatte ich ein härteres, grafischeres Bild erwartet und deswegen das Material auch mit grosser Erwartung für den Test ausgesucht. Leider liess sich bei dem Test-Positiv keine Randkennzeichnung feststellen, sodass unklar blieb, worauf kopiert worden war (Agfa und Kodak schieden aus, und es war möglicherweise Orwo, denn das hat keine Randbezeichnung). Auch gab es keinen Lichterzettel, der Aufschluss über die Kopierlichter hätte geben können. Eine geändertes Kopierlicht hätte bei beiden Materialien ganz sicher zur besseren Beurteilung der zu wählenden Materialbearbeitung für unseren Film führen können.

Die Ansicht der Negative zeigte, dass das Plus-x von Kodak im Interesse der Durchzeichnung der Lichter in der Empfindlichkeit mindestens eine halbe, wenn nicht eine Blende höher ange-setzt werden müsste, was sich später bei den Aufnahmen am Set bestätigte. Unser Testnegativ war allerdings zu einem Gamma von 0,67 entwickelt worden, was das harte Bild und die flachen Lichter erklärte. Walter Lassally hatte nach Tests bereits früher einmal darauf hingewiesen, dass Plus-x bei der angegebenen Belichtung zu hohe Dichten und mit der empfohlenen Entwicklung ein Gamma von 0,7 aufweisen kann. Das Ilford-Negativ dagegen wies beim Nach-messen ein Gamma von 0,56 auf, was für das von mir beabsichtigte kontrastreiche Bild natürlich zu flach war. Gern hätte ich mit diesem Negativ-Typ Proben mit veränderter Entwicklungszeit gemacht, aber das Labor war zu weit weg, die Post brauchte ewig, und die Zeit reichte wegen der notwendigen Vorbereitung des Films zu Tests direkt im Labor nicht mehr aus.

Ich bin ziemlich sicher, dass sich mit dem Ilford FP4 Plus und einer speziellen Entwicklungszeit die hohen Kontraste der gewünschten Stummfilm-Bilder mit der besseren Auflösung dieses Materials hätten verbinden lassen. Aber ohne vorliegende Tests ging konnten wir damit nicht drehen, denn bei der Entwicklung des s/w-Negativs mussten wir, und das ist anders





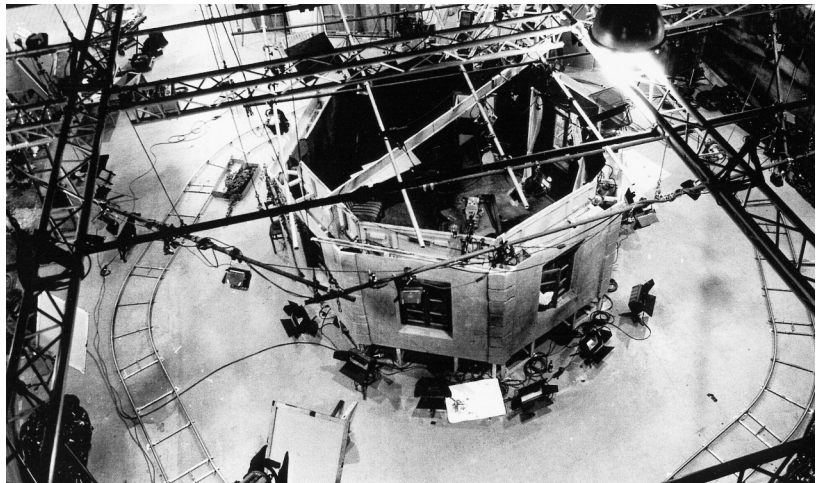
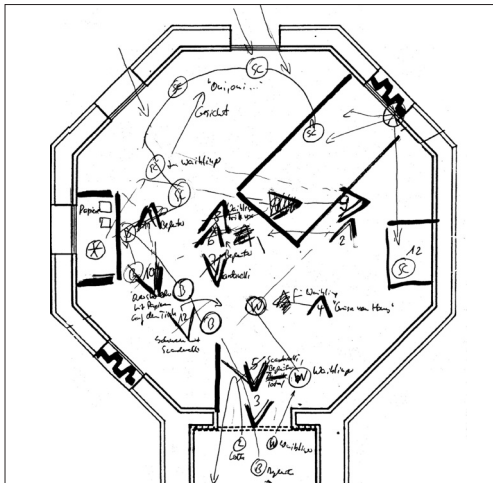
als bei der Herstellung eines bis zur Theaterkopie auf Schwarzweiss-Material gemachten Films, daran denken, dass unser Negativ auf Farb-Intermediate kopiert werden würde und wir die Gradation des Farbnegativs berücksichtigen mussten. Das Schwarzweiss-Negativ musste so entwickelt werden, dass es den Charakter unserer Lichtführung auch auf dem Farb-Intermediate erhalten würde, ohne durch einen unangemessenen Kontrastreichtum den anschließenden Farbkopierprozess durcheinander zu bringen.

Also brauchten wir ein neues Labor und, was weit schlimmer war, ich musste die Dreharbeiten des Films ohne einen einzigen zufriedenstellenden Test beginnen. Die hohe Dichte des Plus-x konnte ich für den Dreh berücksichtigen, die weichen Bilder des FP4-Tests aber liefen meinen Vorstellungen von der Ästhetik des Stummfilmlichts völlig zuwider; also fiel die Entscheidung auf Kodak. Jetzt konnte alles nur noch mit der wann immer gesammelten Erfahrung und mit genauen Messungen im bereits fertigen Set weitergehen. Schon klang mir der Spruch eines erfahrenen Kollegen im Ohr: auf See und im Kopierwerk ist man in Gottes Hand. Für die Szenenbildnerin schmerzhaft Ereignisse folgten: die Wände des Turmzimmers mussten auf eine fast schwarze Wandstruktur umgestrichen werden, Scardanellis Bettzeug wurde mittelblau, auf die Vorhänge an den Fenstern musste verzichtet werden, der Atelierboden vor den Fenstern wurde mit schwarzer Folie ausgelegt, usw. Dann begannen die Dreharbeiten in der „Neuen West“ im Studio Babelsberg am Hauptteil des Films in Schwarzweiss. Sie dauerten insgesamt 22 Tage und fanden an 2 gleichzeitig im Atelier gebauten Dekorationen statt, um die knappe Zeit mit Scardanelli-Darsteller André Wilms auch wirklich nutzen zu können.

## BANGEN BIS ZU DEN ERSTEN MUSTERN

Ein Drittel des Films lag schon hinter uns, André Wilms war bereits abgedreht und schon wieder in Paris, als Hans-Joachim Raps von den Geyer-Werken schliesslich einen grossen Stapel unentwickelter Negative aus meinen zugegebenermassen etwas klammen Händen entgegennehmen konnte. Manchmal dreht man einen Dokumentarfilm wochenlang in einem Land ohne Labor, ohne einen Meter zu sehen, aber man hatte zumindest genug Zeit, das Licht kennenzulernen. Aber dies war dann doch etwas ganz Besonderes.

Wir hatten von Anfang an auf einer separaten Kassette von den wichtigsten Szenen jeweils einen Take gedreht, um die Entwicklung auch nachträglich optimieren zu können. Peinlich wurde über Ausleuchtungswerte, Arbeitsblenden und verwendete Objektive Buch geführt, um auch andere Szenen, von denen keine Proben gedreht wurden, später für die Bearbeitung im Labor beurteilen zu können. Wir benutzten die separat gedrehten Szenen als Entwicklungsproben und entschieden dann nach Ansicht dieser Negative verschiedene Entwicklungsmodi. Bei diesen Proben bestätigte sich auch sogleich die Erfahrung der ersten Tests, dass unser Plus-x in der



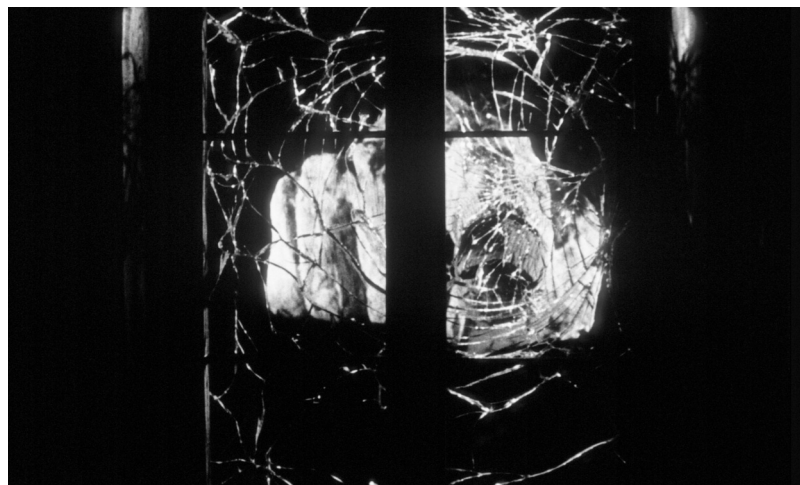
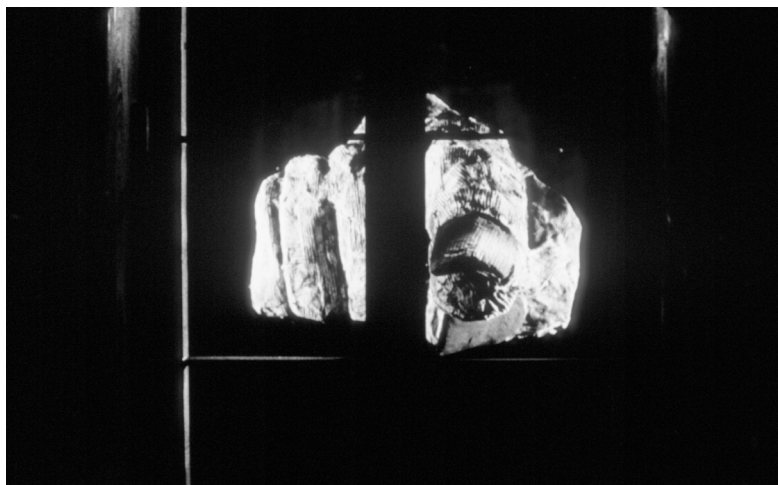
Empfindlichkeit mehr als eine halbe Blende empfindlicher war als vorgegeben. Es ging jetzt darum, die Entwicklung zu finden, die den höchsten Kontrast mit einer (bis dato nur messtechnisch festgelegten) sicheren Schatten- und Lichtdurchzeichnung und geringstem Korn verbinden könnte.

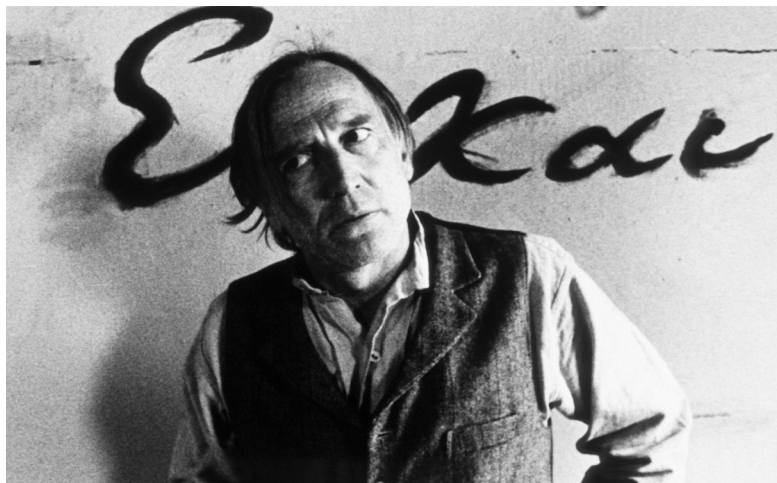
Joachim Raps lud uns nach zwei Tagen spannungsvollen Wartens in die Vorführung ein, um uns die ersten Super16-Muster der Proberollen zu zeigen. Neben einer emotionslosen Sicherheitsfassung gab es eine Feinkornentwicklung mit reduzierter Entwicklungszeit und Temperatur, reduziertem Gamma und höherer Auflösung und als dritter Möglichkeit eine den Kontrast der Szenen voll ausschöpfende Version zu sehen, die das Schwarzweiss der Szenen bereits in den von uns angestrebten Grenzbereich beginnender Verfremdung, mit sehr profunden Schatten und harten Lichtern trieb. Gespannt blickten Raps und ich auf unseren Regisseur, denn diese dritte Fassung, die wir beide schon heimlich favorisierten, war natürlich eine echte Mutprobe für die Regie. Und Harald Bergmann hatte Mut und stimmte zu. Damit war die Entwicklung für das bereits gedrehte und alles nun folgende Material entschieden, und ich bin dem Labor dankbar, uns eine solche Entscheidungsfreiheit bei der Gestaltung der Fotografie ermöglicht zu haben, wie sie besser nicht hätte vorbereitet werden können.

Die Hälfte des Films war schon gedreht, doch ab jetzt gab es auch Mustervorführungen, und ich konnte die Wirkung unserer Lichtführung endlich sehen und für andere Szenen variieren. Die Beleuchtungscrew atmete hörbar durch, und Ronny Schwarz, der OB, gestand in vornehmer Zurückhaltung nun ein, dass er unsere Arbeitsweise als „etwas ungewöhnlich“ empfunden hatte, womit er sicher recht hatte. Den Beleuchtern ist es zu danken, dass sie mit ihrer präzi-

Die „Neue West“ im Studio Babelsberg: Der Set des Turmzimmers von Scardanelli / Hölderlin.

Links eine Arbeitsskizze mit Auflösungsnotizen von Rolf Coulanges





sen Arbeit den Ausleuchtungsstil des Films bruchlos umgesetzt hatten, ohne ein einziges Bild gesehen zu haben. SCARDANELLI war in Schwarzweiss nach zwei weiteren Wochen Atelier im Kasten.

## DIE KOMBINATION VON FARBE UND SCHWARZWEISS

Vier Monate später folgten dann die Aussenaufnahmen in den Schweizer Alpen, jetzt im Schnee, in Farbe und auf 35mm: die Alpenüberquerung Friedrich Hölderlins und der Überfall auf ihn, als Anfangssequenz des Films und Vorbereitung auf den Hauptteil der Darstellung seiner zweiten Lebenshälfte in seinem Tübinger Turmzimmer. Auch eine andere wesentliche Ebene des Films war jetzt noch in Farbe und wegen der Materialmenge wiederum im Format Super16 zu drehen: die Gespräche mit zeitgenössischen Zeugen, die Aufschluss über das Leben Hölderlins geben konnten, mit Schauspielern in schwäbischen Wohnzimmern im dokumentarischen Stil. Diese Gespräche wurden von Matthias Maaß gedreht, der den Film mit diesen Aufnahmen zuendeführte; ich konnte wegen eines anderen Projektes schon nicht mehr.

SCARDANELLI besteht also aus drei unterschiedlichen Materialebenen: Super16 Schwarzweiss, Super16 Farbe und 35mm Farbe, und die umfangreichen Laborarbeiten waren daher mit der Drehphase natürlich nicht zuende. Denn für die Herstellung der 35mm-Endfassung des Films gab es nun als zentralem Problem die Wiedergabe der schwarzweissen Innenszenen in einem möglichst schwarzweissen Bild auf dem farbigen Printpositiv herzustellen. Dass dies bei der harten Stummfilmausleuchtung, die ich für den Film gewählt hatte, nicht einfach sein würde, war klar, aber wie viele Faktoren dabei eine Rolle spielten, war denn doch für alle Beteiligten wiederum überraschend. Zunächst einmal gab es Überlegungen, alle Arbeitsgänge folgendermassen durchzuführen, da sie das geringste Risiko der Verfälschung des Schwarzweissbildes mit sich bringen würden:

**1. Herstellung eines optimalen s/w-Zwischenpositivs im Format 35 mm 1:1.66 vom Super 16 s/w-Negativ auf der Schrittkopiermaschine:** Dazu hätten wir ein Schwarzweissmaterial mit Gamma 1 verwenden können, um das Schwarzweissbild als solches zu erhalten. Dieses Zwischenpositiv hätte dann in einem zweiten Arbeitsgang im Kontaktverfahren auf ein schwarzweisses Dup-Negativ kopiert werden müssen, das als Ausgangsmaterial für die Herstellung der Theaterkopie dienen würde. Der Vorteil dieser Methode würde eindeutig darin liegen, dass dann Farbeinstreuungen im Schwarzweissbild nur in der letzten Kopierstufe auf das Farbprint entstehen könnten; man hätte also nur einmal das Problem einer genauen Farbkorrektur zur Erreichung des optimalen Schwarzweissstones gehabt, nämlich bei der Lichtbestimmung der Projektionskopie. Vorherige Farbprobleme könnte es nicht geben.



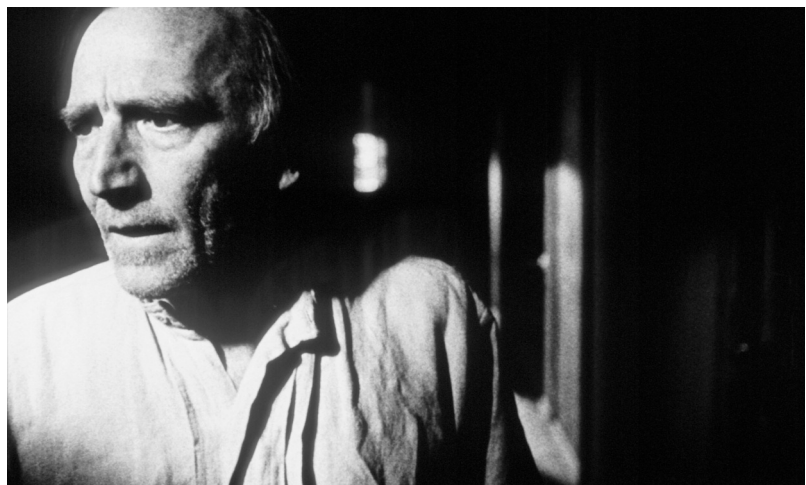
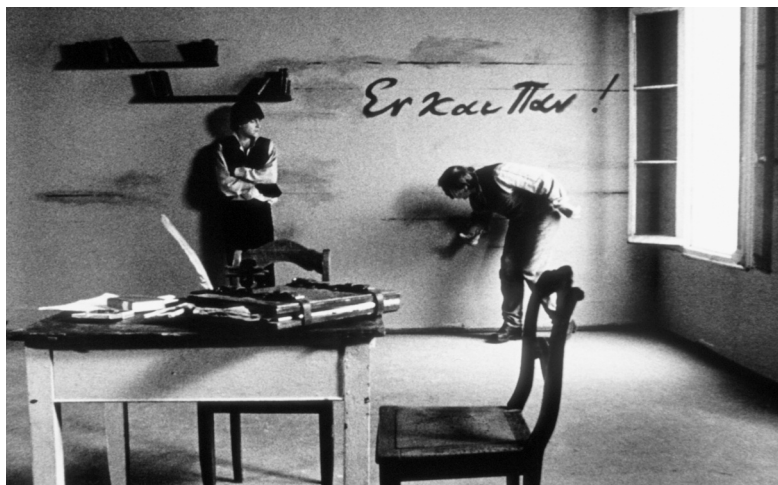
Da der Film aber in den Szenen der Zeugen in Farbe gedreht ist, bedeutete dieses Verfahren auch

**2. die Herstellung eines Zwischenpositivs in Farbe im Format 35 mm 1:1.66 von den ebenfalls in Super 16 gedrehten Farbsequenzen sowie anschliessend eines Dup-Negativs in Farbe.**

Für die Endkopie hätten dann beide Dup-Negative (Schwarzweiss und Farbe) im AB-Verfahren auf das farbige Printpositiv kopiert werden müssen, um die aus schwarzweissen und farbigen Sequenzen zusammengesetzte Theaterkopie zu erhalten. Diesem an sich logischen Vorgehen bei der Endfertigung des Films standen aber wichtige Argumente entgegen, weshalb wir diesen Weg schliesslich nicht gewählt haben:

- Schwarzweiss-Negative sind unmaskiert, Farbnegative maskiert. Es hätte also mit zwei völlig unterschiedlichen Licht- und Farbabstimmungen bei der Endkopie gearbeitet werden müssen, die aufeinander abzustimmen nach allen Erfahrungen viele Proben und hohe Kosten erfordert hätte;
- die beiden Negative wären sehr schwierig auf den gleichen Kontrastumfang zu bringen gewesen, was aber die Voraussetzung für eine stimmige Theaterkopie ist;
- vor allem aber kannten wir aus den Erfahrungen des Films DAS PRINZIP DORA das Problem, ein geeignetes Schwarzweissmaterial für das Zwischenpositiv und das Dup-Negativ der Schwarzweiss-Szenen zu finden (vgl. Film- und TV-Kameramann Nr. 9/September 2000). Wir hatten dort ein panchromatisches Zwischenpositiv von Orwo (DP 3) gefunden, das als einziges Material die gewünschte optische Qualität lieferte. DP3 ist in der Verwendung ähnlich dem Kodak Separation-Film, ist aber deutlich härter und lässt sich nach bei Geyer im Test selbst ermittelten Werten zum Gamma 1 entwickeln. Leider hatten wir damals nur noch zwei grosse Rollen des Materials im Keller vorgefunden, und die waren mit der Fertigstellung von DORA dann auch aufgebraucht. Daher fehlte uns jetzt das entsprechende Material.
- Wir hatten beim Film DAS PRINZIP DORA beim Blow-Up des 16mm-Negativs auf ein 35mm-Zwischenpositiv die wichtige Erfahrung gemacht, dass ein Blow-Up auf Farb-Intermediate-Film (Kodak 5244) auch bei einem Schwarzweissbild die gegenüber einem Blow-Up auf Schwarzweissfilm eindeutig bessere Qualität liefert. Wir hatten erfahren, dass die Verwendung des Farb-Intermediates heutzutage die optimalste Lösung in Bezug auf die Körnigkeit und die Schärfe auch des Schwarzweiss-Bildes darstellt.

Wenn aber klar war, dass sowohl das Blow-Up der Farbszenen wie das der Schwarzweiss-Negative auf Farb-Intermediatefilm als Zwischenpositiv gemacht werden musste, dann könnten diese beiden Zwischenpositive so aufeinander abgestimmt werden, dass die anschliessend kopierten Dup-Negative der beiden Prozesse (der farbigen und der schwarzweissen Sequenzen) zu einem Negativ als Master für die Kopienherstellung zusammengeschnitten werden könnten. Für einen reinen Farbfilm würde man ohnehin so vorgehen, für unseren Film mit der Mischung





aus Schwarzweiss- und Farbszenen ergab sich damit aber genau das grössere Problem der Kontrolle der unvermeidlichen Farbbalance in den Schwarzweiss-Szenen, da das Schwarzweissbild nun über mehrere Farbkopierschritte erhalten werden musste. Und genau das ergab dann auch die Hauptarbeit bei der Endfertigung.

## HEIKLE FARBBALANCE

Es zeigte sich nämlich bei den Proben, dass die Kontrolle der Neutralität des Schwarzweissbildes schon beim Blow-Up-Prozess beginnen musste, ja sogar, dass im Blow-Up-Prozess bzw. in der Herstellung des Zwischenpositivs auf Intermediate-Film die späteren Farbeinstreuungen in der Kopie ihren eigentlichen Ursprung haben. Es entstehen dort leicht Schleier auf dem Material, die dafür sorgen, dass in den darauffolgenden Kopiervorgängen in den mittleren und unteren Dichten die Farbbalance gestört wird, also abhängig von der Dichte des Details die Farbe sich etwas zu ändern beginnt. Dies geschieht auch schon bei einem Intermediate, das als Kontaktkopie hergestellt wird, aber es wird bei einem Blow-Up durch Faktoren wie die Zwischenoptik und den Luftweg, den das Bild im optischen Printer zurücklegt, verstärkt. Die richtige Dichte und die richtige Farbfilterung des Zwischenpositivs beim Blow-Up entschied ganz wesentlich über den Farbgang der Schwarzweissbilder im gesamten folgenden Prozess. Dies um so mehr, da wir es in diesen Bildern ja mit einem sehr hohen Kontrastumfang zu tun hatten. Um den Farbgang zu reduzieren, mussten Proben von geringfügigen Veränderungen in der Entwicklung des Intermediates gemacht werden; schliesslich stellte sich eine leicht modifizierte Entwicklung der Zwischenpositive (-3°C) mit etwas flacherer Gradation, aber einer normalen Entwicklung der Dup-Negative als optimale Lösung heraus. Trotzdem blieb die Sache bis zum Schluss vertrackt: selbst verschiedene Takes der gleichen Szene, mit gleichem Licht, gleicher Arbeitsblende gedreht, ergaben minimale, aber eben störend sichtbare unterschiedliche Farbtönungen im Schwarzweissbild der Projektion.

Also wurde als erstes eine genaue Farb- und Lichtbestimmung des Zwischenpositivs (im Blow-Up-Prozess) und danach dasselbe bei der Herstellung des Dup-Negativs gemacht, um eine optimale Voraussetzung für die Lichtbestimmung der Theaterkopie zu schaffen. Und da ging's erst richtig los: drei Wochen Kopierproben für die Schwarzweiss-Szenen waren nötig, bis schliesslich mit sehr genau eingegrenzten Kopierlichtern die Nullkopie gezogen werden konnte. Dabei war es notwendig, jede einzelne Schwarzweiss-Szene (auch solche, die aus nur zwei durchgehenden Einstellungen zum Beispiel bei Schuss-Gegenschuss bestand) einzeln in der Farbe zu korrigieren. Und es wurde schnell klar, dass – vermutlich durch die Kopierung des Schwarzweiss-Bildes auf drei Farbmaterialien hintereinander – ein neutrales Schwarz ein Traum

bleiben würde, wenn ich mir im Vergleich dazu die ersten Super16 – Muster auf Schwarzweissmaterial ansah; die Schwarzweiss-Muster sind bisher immer noch das Beste, was man von Scardanelli und seinem Turmzimmer sehen kann.

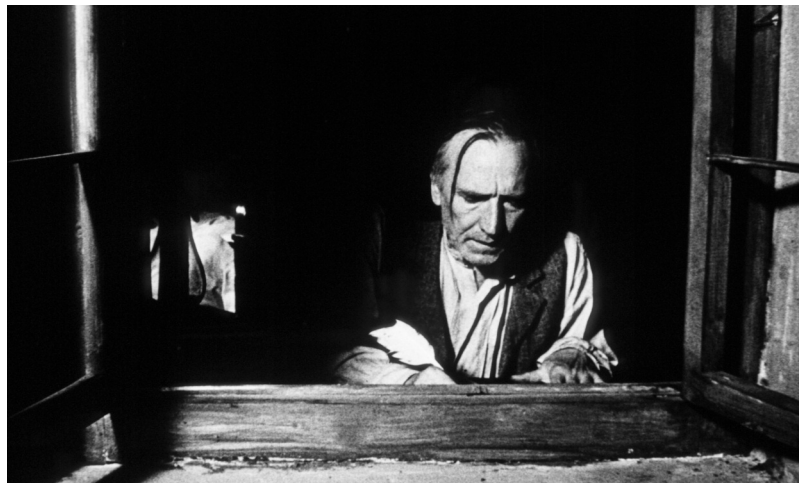
Schnell wurde deutlich, dass dieser Bildcharakter in den Mustern nie wieder so im Film zu sehen sein würde. Stattdessen mussten wir uns nun, nachdem das möglichst neutral abgestimmte Schwarzweissbild je nach Helligkeit des jeweiligen Bilddetails zwischen Weiss und einem Stich ins Magenta, Grün oder Gelb wanderte, für eine Korrektur in eine bestimmte Farbrichtung entscheiden, um ein Driften zwischen zwei Komplementärfarben – hauptsächlich Magenta und Grün – zu vermeiden. Schliesslich ging es dann um RGB-Korrekturen von einem, im Äussersten mal zwei Kopierlichtern!

Nachdem Harald Bergmann zunächst eine leichte Tönung der Bilder in Richtung Sepia versuchte, stellte sich schnell heraus, dass SCARDANELLI kein Film für nostalgische Tönungen ist. Der Sepia-Ton nahm für mich auch etliches von der Intensität des Spiels von André Wilms und der düster-dramatischen Szenerie des Turmzimmers weg – eine für diesen Film nicht erlaubte Verklärung statt der für die Situation notwendigen Abstraktion. Das Abdriften in Richtung Magenta gab dem Bild ein sehr kaltes und rauhes, in gewisser Hinsicht auch fotografisch defektes Aussehen mit grobem Korn in den Schattenbereichen. Die beste Lösung, für die wir uns dann nach einigen Probeprojektionen entschieden, war ein möglichst präzises Schwarzweiss mit einer leichten Tendenz zum Grün. Ein Punkt weniger Blau war oft schon zuviel, ein Punkt Grün oder Rot dagegen auch. Kaum war eine Probe gut gelungen, musste auch schnell die Kopie mit der gerade gefundenen optimalen Korrektur und in der gleichen Entwicklungsmaschine hergestellt werden, um zwischenzeitliche Veränderungen der Chemie auszuschliessen. Selbst die Projektoren konnten wir schon bald aus der Kopie heraussehen. In anderen Filmen heisst es dann erlösend: mission impossible.

## KORREKTUR PUNKT FÜR PUNKT

Um einen Eindruck von den zu erwartenden Farbeinstreuungen bei der Kopierung des Schwarzweiss-Bildes auf Farbmaterial zu geben, möchte ich ein paar vergleichende Proben <sup>(1)</sup> vorstellen: jeweils zwei Innenszenen an den zwei wichtigsten Innenmotiven des Films, dem Turmzimmer Hölderlins und der Tischlerei des Herrn Zimmer, der Hölderlin in seinem Haus aufgenommen hatte. Die Proben sind von möglichst neutral (R 25, G 37, B 27) um jeweils einen Punkt des Bell&Howell-Systems abwechselnd in den Farben Rot, Grün und Blau von Bild zu Bild verändert. Dadurch ergibt sich eine Testfolge mit Tendenzen zu Rot (bei 1 Punkt weniger Rot), Cyan (bei 1 Punkt mehr Rot), zu Magenta (bei 1 Punkt mehr Grün), zu Blau (bei 1 Punkt weniger Blau) und zu Gelb (bei 1 Punkt mehr Blau), die auf den folgenden Bildern zu sehen ist. Die Verände-

(1) Die hier erwähnten Farbproben sind im s/w-Druck natürlich nicht reproduzierbar; Sie finden sie im Internet unter [www.cameramagazin.de/cm/3.01/proben.html](http://www.cameramagazin.de/cm/3.01/proben.html)



SCARDANELLI  
35mm, 1:1,66, SW und Farbe,  
Deutschland 2000

*Buch und Regie:*  
Harald Bergmann  
*DoP:* Rolf Coulanges  
(Matthias Maaß)  
*Oberbeleuchter:*  
Ronald Schwarz  
*Schnitt:* Juliane Lorenz,  
Harald Bergmann  
*Szenenbild:* Annette Lofty  
*Darsteller:*  
André Wilms u.a.

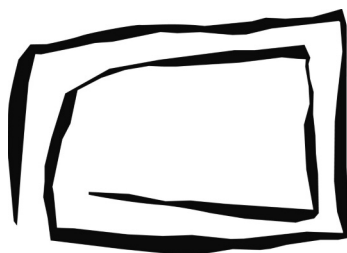
rungen reagieren im Bereich Magenta am empfindlichsten, gefolgt von Grün, und werden im Blau am wenigsten sichtbar (2 Punkte Magenta reagieren deutlich stärker als 4 Punkte Blau). Dabei sieht man auch, dass die Farbtendenzen hauptsächlich in den mittleren Dichten auftreten, während die Lichter und die Schwärzen weitgehend neutral sind. Ausserdem ist bei einer knapp am neutralen Schwarzweiss liegenden Abstimmung in den dunkleren Schatten eine Tendenz zu erkennen, jeweils in die der mittleren Dichte entgegengesetzte Farbe zu driften.

Für die Arbeiten an der Lichtbestimmung, die bis zur ersten guten Kinokopie erforderlich waren, hätten Harald Bergmann und ich rückblickend am besten unsere Matratzen im Labor aufgeschlagen. Mit nicht endender Geduld hat unser Lichtbestimmer, Herr Huhn, eine zweite Alpenüberquerung auf sich genommen und das Werk schliesslich nach allen Regeln der Kunst auf die Leinwand gebracht. Doch diese lange Reise durch die Dreharbeiten und die Postproduktion hat sich gelohnt, denn ich habe nie bei einem Film mehr gelernt als bei diesem, und das Wagnis, in Schwarzweiss zu drehen, war nie interessanter als beim SCARDANELLI. Wie gut es gelungen ist, müssen nun andere im Kino beurteilen.

Der Filmkritiker Gregor Wittkop schrieb: „Die Inszenierung des Lichts hintergeht die Eindeutigkeit der Bilder schon im Augenblick ihres Erscheinens: Es könnte anders gewesen sein...“. Eine solche Ambivalenz der Bilder, sollte sie uns gelungen sein, wäre wirklich interessant. Ich möchte mir diesen Film nun endlich im Kino ansehen und dabei versuchen, ihn wie zum allerersten Mal zu sehen.

© 2001 ROLF COULANGES (AMBERCINE@COMPUSERVE.COM)

DIE FILMSZENEN WURDEN EINER ORIGINAL-KINOKOPIE VON SCARDANELLI ENTNOMMEN



B | A | F

## Bayerische Akademie für Fernsehen e. V.

Professionelle Kamera-Ausbildung mit dem Ziel

**Kamera-Assistent/in**  
**Produktionstechniker/in**  
**Studiokameramann/-frau**

Professionelle Schnitt-Ausbildung mit dem Ziel

**Cutter/in**

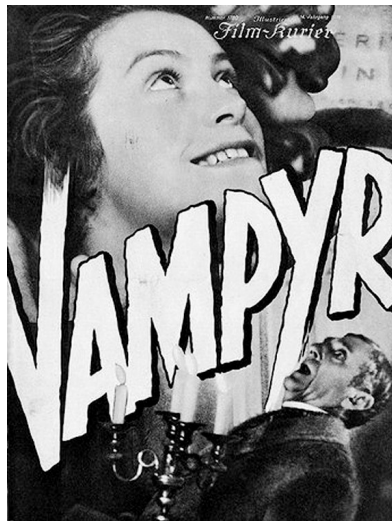
# DAS GEHEIMNIS VON COURTEPIERRE

RUDOLPH MATÉ FOTOGRAFIERT DREYERS VAMPYR

VON WOLFGANG FISCHER

www.cameramagazin.de/cm/3.01/vampyr.php3

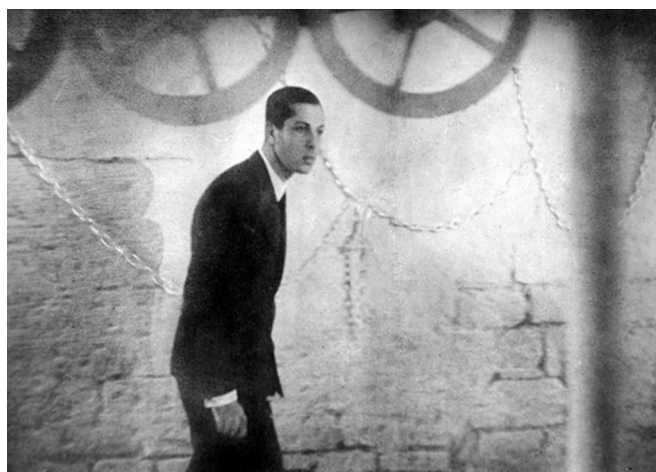
Dies ist kein aktueller Drehbericht, sondern ein Kamerablick siebzig Jahre zurück. Es gibt Filme, die einem nicht mehr aus dem Kopf gehen, auch wenn man sie nur ein einziges Mal gesehen hat. Der 1930/31 gedrehte Film VAMPYR – Die seltsame Geschichte des Allan Gray – beschäftigt mich seit fast einem halben Jahrhundert. Zum ersten Mal sah ich ihn 1954 in München als Student. Das kleine Studio für Filmkunst in einem Hinterhof der Schwabinger Occamstrasse, damals das Mekka aller Filmfreaks, hatte für eine Sondervorführung eine 35mm-Kopie aus Paris besorgt, und die Leute standen Schlange bis auf die Strasse. Regie bei diesem in jeder Hinsicht aussergewöhnlichen Film führte der Däne Carl Theodor Dreyer, sein Kameramann war Rudolph Maté, ein Schüler von Karl Freund. Er legte mit diesem „Geniestreich“ den vielleicht kameratechnisch und bildgestalterisch interessantesten Schwarzweissfilm hin, dessen phantasievolle Bildkompositionen es verdienen, einmal einer eingehenderen Betrachtung unterzogen zu werden. Auf der Leinwand konnte ich VAMPYR danach leider nie wieder sehen, wohl aber im Fernsehen, zuerst 1968 in einer technisch unzulänglichen Kopie, in der insgesamt 21 Minuten fehlten, später dann im Jahr 1998 in einer restaurierten und um 13 Minuten ergänzten Fassung. Es gibt nur wenige Fotos aus VAMPYR weswegen ich auf zum Teil auf die Notlösung zurückgreifen musste, Einzelbilder aus jener kürzlich restaurierten Kopie vom Monitor abzufotografieren. Aber selbst diese unvollkommenen Abbildungen geben einen Eindruck von der immensen Bildkraft des Films und vom starken Formwillen seiner Gestalter, allen voran Rudolph Maté, der 1898 in Krakau geboren wurde, jedoch relativ früh zur Kamera-Ausbildung bei der Ufa nach Berlin kam.



## SUBTILE LICHTREGIE

Dreyers erster Tonfilm (noch stumm gedreht, nachvertont) ist ein Klassiker des Horror-Genres und zugleich eines der Meisterwerke des europäischen Vorkriegskinos. „Durch die subtile Lichtregie und eine avantgardistische Bildgestaltung entsteht ein Klima unfassbarer Bedrohung, in dem sich Traum und Wirklichkeit in ständigem Wechsel durchdringen“ (Lexikon des internationalen Films). Den rechten Einstieg in die dämonisch-okkulte Welt dieses Films erhält man durch eine von Dreyer (1889-1968) überlieferte Bemerkung:

*Stellen Sie sich vor, Sie sitzen in einem ganz gewöhnlichen Zimmer. Plötzlich sagt jemand, dass hinter der Tür eine Leiche verborgen liegt. Im selben Augenblick ist das Zimmer, in dem wir sitzen, vollkommen verändert. Alle Dinge nehmen ein anderes Aussehen an. Das Licht, die Atmosphäre sind anders, obwohl wir physisch dieselben geblieben sind. Das heisst, wir haben uns doch verändert, und die Dinge sehen jetzt anders aus, weil wir sie anders betrachten. Das ist die Wirkung, die ich erzielen wollte.*



Szenenausschnitte aus VAMPYR

Die Fotos wurden ebenso wie die beiden grossen Abbildungen auf Seite 34 der aus der sehr empfehlenswerten CD-ROM *Die deutschen Filme, Filmografie 1895-1998* entnommen; herausgegeben vom Kinematheksverbund, c/o Deutsches Filminstitut DIF, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt

ISBN 3-9805865-2-9  
Preis 55,- DM

## ALLES IST ANDERS ALS GEWOHNT

VAMPYR, frei gestaltet nach Motiven aus der Gespenstergeschichte *In a Glass Darkly* des irischen Erzählers Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) passt in keine der üblichen Normen. Er wird zwar gemeinhin zum Genre des Horrorfilms gezählt, entzieht sich aber auf raffinierte Weise sowohl den expressionistischen Normen des Phantastischen als auch der naturalistisch-künstlerischen Darstellung des Grauens. Seine ureigene Phantastik erfordert ein besonderes filmisches Einfühlungsvermögen: Dreyer lässt alles anders aussehen als man es gewohnt ist, lässt den Zuschauer in ständiger Ungewissheit in der Wahrnehmung von Raum und Zeit. Während er zwei Jahre zuvor mit *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (Kamera: Rudolph Maté) noch eine realistisch gezeichnete, dramaturgisch und psychologisch straff gefügte Arbeit vorgelegt hatte, begibt er sich mit VAMPYR in eine verschwommene, unwirkliche Traumwelt des Mysteriösen und Übersinnlichen, geprägt einerseits durch die wie in Trance agierenden, stark typisierten Darsteller und auf der anderen Seite durch eine nur noch mit den Attributen „kühn, verblüffend und stilischer“ zu bezeichnende Kameraarbeit. Maté hat, natürlich in enger Zusammenarbeit mit seinem Regisseur Dreyer, extrem viel experimentiert bei VAMPYR. Darüber soll im Detail noch berichtet werden. Was ganz allgemein jeder, der den Film kennt, visuell im Gedächtnis behält, ist ein seltsamer Schleier des Geheimnisvollen, eine weit in die Vergangenheit zurückreichende Vision voller merkwürdiger Geschehnisse, Figuren und Schauplätze. Vermutlich haben Dreyer und Maté es vor siebzig Jahren als erste wirklich geschafft, einen unheimlichen Traum zu fotografieren.

## WAS PASSIERT IN VAMPYR?

Die Geschichte spielt sich in einer einzigen Vollmondnacht in dem kleinen Dorf Courtempierre in der Nähe von Paris ab. Allan Gray, ein junger Mann, der sich mit Teufelskult, Vampirglauben und Wahnideen vergangener Jahrhunderte beschäftigt und dadurch zum Träumer und Phantasten wird, dem die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Übernatürlichem langsam verloren gehen, begibt sich an einem späten Sommerabend zum Angeln an den nahen Fluss. Er übernachtet in einem einsamen Landgasthof, wird aber kurz nach dem Einschlafen von einem alten, gutgekleideten Herrn geweckt, dessen Hilferuf Allan entnimmt, dass in der Nähe jemand in Lebensgefahr ist. Bevor er wieder verschwindet, hinterlässt der Alte ein Päckchen mit der Aufschrift „Zu öffnen erst nach meinem Tode“. Aufgeschreckt macht Allan sich auf den Weg und gelangt in ein altes, zerfallenes Gebäude, in dem sich seltsame Schatten umtreiben. Er begegnet einem Vampir in Gestalt einer alten Frau und ihrem skurilen Helfer, einem Dorfarzt. Läh-

mendes Entsetzen und Angst überfällt ihn, als er einen Hilferuf hört und in einen weiten Park mit uralten Bäumen und einem Schloss gelangt. Hier lebt in Gesellschaft seiner beiden Töchter und einer kleinen Dienerschaft der alte Mann, der vorhin im Gasthof erschienen war. Noch bevor Allan in das Schloß eindringen kann, wird der Schlossherr von den Helfern des Vampirs getötet, damit dieser an eine der beiden Töchter herankommt. Allan öffnet das geheimnisvolle Päckchen und entdeckt das Buch *Der Vampyrismus* von Paul Bonnat.

Auf einem Zwischentitel lesen wir: *Berichte aus alten Zeiten erzählen von Dämonen, die Vampyre genannt werden. Körper und Seelen von Vestorbenen, die wegen ihrer im Leben begangenen Untaten keinen Frieden finden, entsteigen in hellen Vollmondnächten ihren Gräbern, um Kindern und jungen Menschen das Blut auszusaugen und dadurch ihr eigenes Schattendasein zu verlängern. Wer einem Vampyr verfällt, siecht rettungslos dahin. Ein schuldloser junger Mensch wird selbst Vampyr und sucht sich seine Beute unter seinen nächsten Angehörigen. So seltsam wie das Dasein des Vampyrs ist auch seine Vernichtung. Die Toten, die keinen Frieden finden können, müssen gemordet werden, damit die gepeinigte Menschheit Erlösung von ihnen findet.*

In dem nun folgenden zweiten Teil des Films erleben wir Szenen, in denen der Vampyr zusammen mit dem mordlustigen Dorfarzt versucht, Léone, eine der beiden Töchter des Schlossherrn (gespielt von der jungen Sybille Schmitz), zu töten, während sich Giselle, die andere Tochter, mit Allan verbündet, um Léone zu retten. Die Handlung folgt mit allerhand, nicht immer logischen, geheimnisvollen Wendungen in etwa dem, was mittels der Zwischentitel aus dem Vampyrbuch zu entnehmen ist. Zum Schluß siegt gottlob das Gute über das Böse, und Allan flieht mit der hübschen Giselle aus dem Schreckenschloß in einen neuen Morgen.

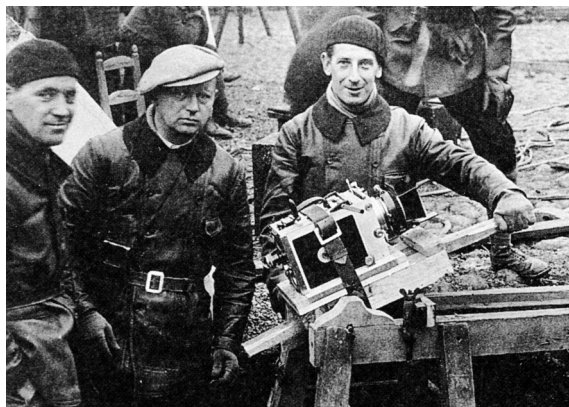
## MISSACHTUNG ALLER GESETZE

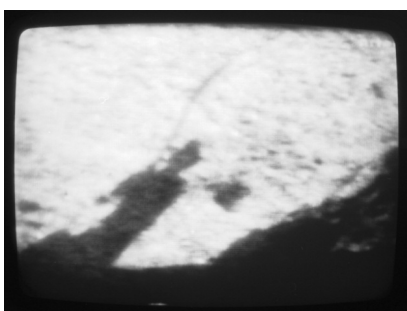
VAMPYR ist durchdrungen von alpträumhafter Besessenheit und offenbart einen kalkulierten Gebrauch fast sämtlicher kinematographischer Mittel, die zu jener Zeit zur Verfügung stehen. Dabei fällt auf, dass Regie und Kamera immer wieder alle so genannten „eisernen“ Regeln des Filmemachens konsequent und über die gesamte Filmlänge hinweg missachten. Das bezieht sich auf Einstellungsgrößen ebenso wie auf die Kadrage, auf Achssprünge, Bewegungsanschlüsse, establishing shots, logische Lichtführung, Orientierungspunkte und besonders auf die nahezu in jeder Einstellung praktizierte ungewöhnliche Verteilung von Licht und Schatten. Es gibt keinerlei Überlieferungen, Zitate oder gar Augenzeugenberichte von den Dreharbeiten, die etwas wiedergeben von der Arbeitsatmosphäre dieser deutsch-französischen Produktion. Festzustehen scheint jedoch ein über das normale Mass hinausgehendes Engagement und eine Begeisterung aller Beteiligten für Stoff und Realisierung. Dazu kommt, dass zur selben Zeit in Hollywood Regisseur Tod Browning mit Matés Lehrmeister Karl Freund an der Kamera den inzwischen klassischen Horrorfilm DRACULA nach dem Buch von Bram Stoker in Angriff nimmt. Denkbar wäre also sogar eine Art Konkurrenz-Situation. Es gibt aber auch noch eine plausible Erklärung für die Entstehung von VAMPYR.

Blenden wir kurz zurück: Im Mai 1927 beginnt Carl Theodor Dreyer mit Rudolph Maté als Director of Photography in einer zum Atelier umgebauten ehemaligen Renault-Fertigungshalle in Paris-Billancourt mit den Innenaufnahmen zu seinem Stummfilm LA PASSION DE JEANNE D'ARC, für damalige Verhältnisse eine Grossproduktion. Eine entscheidende Rolle dabei spielen die Grossbauten des mittelalterlichen Schlosses von Rouen und des geistlichen Gerichtshofes, entworfen und realisiert von den seinerzeit besten Filmarchitekten Hermann Warm und Jean Hugo. Batterien von riesigen Scheinwerfern erleuchten die Szene, alles hat gigantische Ausmasse, obwohl der Film zum überwiegenden Teil aus Grossaufnahmen besteht. Rudolph Maté zeigt erstmals, was für ein Kameratalent in ihm steckt. Aber dann nehmen die Produzenten der Société Générale des Films Dreyer

Das Team von VAMPYR, hier bei den Dreharbeiten zu JEANNE D'ARC: Von links Rudolph Maté, C.Th.Dreyer, Louis Née (Kameraassistent)

Foto: Archiv Wolfgang Fischer







den Schnitt aus der Hand, lassen ohne Aufsicht des Regisseurs eine ihnen und der katholischen Kirche genehme Fassung schneiden und konfrontieren Dreyer erst wieder zur Premiere in Kopenhagen mit seinem Film. Zu allem Unglück werden kurz darauf durch ein Feuer grosse Teile des Original-Negativs vernichtet.

Es ist zu vermuten, dass Dreyer daher zwei Jahre später dem Angebot des vermögenden jungen Barons Nicolas de Gunzburg, einem Freund Jean Hugos, nicht widerstehen konnte, ihm seinen lange gehegten Wunsch, einen Vampirfilm, zu finanzieren. Der Baron machte allerdings zur Bedingung, dass er darin, unter dem Pseudonym Julian West, die Hauptrolle des Allan Gray spielen dürfe. Dreyer willigt ein, obwohl der junge Baron keinerlei Schauspielerefahrung hat. Heute würde man es eine „Low Budget“-Produktion nennen, was dann im Frühjahr 1930 von Dreyer, Maté, dem Setdesigner Warm und einer kleinen Schar von Laiendarstellern (mit Ausnahme von Sybille Schmitz und Maurice Schutz, der den Schlossherrn darstellt) in Courtempierre auf dem Anwesen des Barons gedreht wird. Alles ist anders als bei der aufwendigen JEANNE D'ARC-Verfilmung, Dreyer produziert selbst, es gibt keine Zwänge zeitlicher oder finanzieller Art, der Aufwand hält sich in Grenzen, es gibt nur vier Schauplätze, nämlich einen Landgasthof, ein altes, halbzerfallenes Gebäude, ein Schloss mit einem grossen Park und eine kleine Mühle, und das Wichtigste: Alle sind unglaublich motiviert und dazu entschlossen, etwas Aussergewöhnliches zu realisieren.

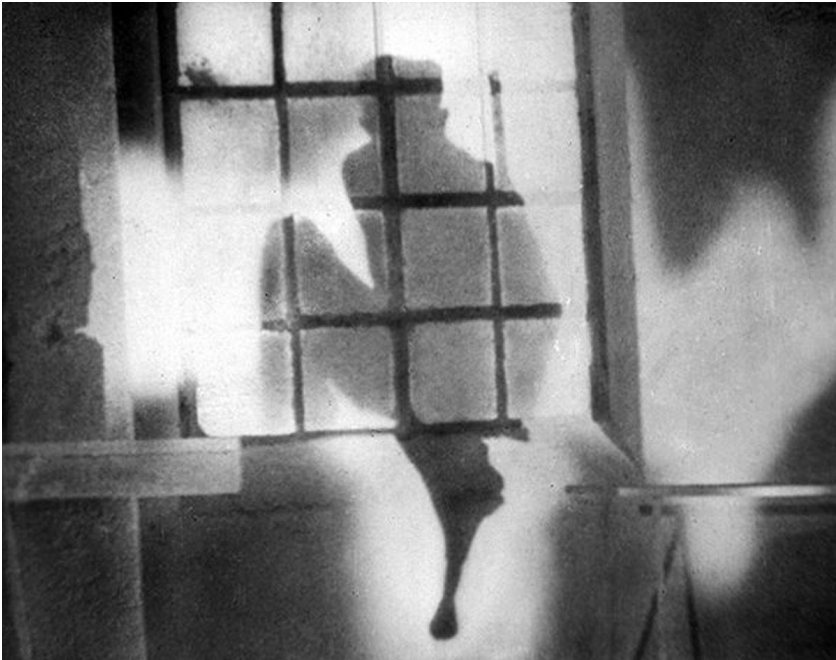
## WIE FOTOGRAFIERT MAN EINEN TRAUM?

Der Film beginnt mit dem abendlichen Spaziergang Allan Grays am Fluss entlang. Flaches Licht, scherschnittartig stehen Figur und ein paar Bäume vor dem milchigen Weiss von Fluss und Himmel. Im Verlauf des Abends und der Nacht müsste der Himmel eigentlich dunkler werden, dieses Problem hat man, obwohl deutliche „Day for Night“-Anstrengungen sichtbar sind, noch nicht perfekt im Griff. Noch ist die Kamera fest eingerichtet, gelegentlich kleine Schwenks, um Allan zu folgen, ansonsten aber feste und streng kadrierte Einstellungen. Schon zu Beginn zwischendurch immer wieder Irritationen durch kurze, düstere Symbolbilder des Unheimlichen und Morbiden: Ein Wirtshausschild schattenrissartig gegen dramatischen Wolkenhimmel von unten und unterdreht aufgenommen. Todessymbole als Zwischenschnitt wie der fast bewegungslose Sensenmann, der die Glocke zum Herbeirufen der Fähre läutet oder der Schatten des Totengräbers: Irgendetwas irritiert, die Einstellung ist rückwärts eingeschnitten, so dass die Erde auf die Schaufel zurückfällt... Dann die erste ungewöhnliche Kadrage: Schornsteine dominieren den Dachgiebel des Landgasthofs, schräge Linien und Perspektiven à la CALIGARI. Rechts unten öffnet sich eine Dachluke, und eine dünne Frauenstimme ist zu hören: „Gehen Sie zum Hintereingang!“

## GÄNSEHAUT UND SCHOCK

Die Schlafkammer im Gasthof, erleuchtet nur vom Mondlicht, das durchs kleine Fenster fällt: Die Zimmerdecke ist mit im Bild. Ein Effekt, den man erst zehn Jahre später bei Orson Welles' CITIZEN KANE als Besonderheit herausstellt. Der unbekannte alte Herr, der Allan aus dem Schlaf schreckt, wird von unten im Halbdunkel aufgenommen. Bereits hier kommt der beabsichtigte Gänsehauteffekt voll zur Wirkung! Noch ist die Kamera starr, sind die Schnitte kurz. Maté verwendet fast nur kurze und mittlere Brennweiten.

Allan steht auf und gelangt in ein halb zerfallenes Gebäude, Schauplatz bizarrer Schattenspiele: Zu einem auf einer Bank sitzenden Wachposten gesellt sich ein zweiter, oder ist es nur der Schatten des einen? Denn ihre Bewegungen verschmelzen alsbald, und als der linke Mann aufsteht, geht sein Schatten synchron mit aus dem Bild. Solche Effekte machte man früher mit grossen 5- oder 10-KW-Stufenlinsen- Scheinwerfern, die mit Kohlebogenlicht arbeiteten, und die harten Schatten entstanden durch die Herausnahme der Stufenlinse. Je nach Durchmesser hiessen diese Lampen „Kohle-50er“ oder „Kohle-70er“.



## FLIEHENDE SCHATTEN

Mysteriöse schwarze Schatten auf gekalkter Wand: Die Kamera zeigt nur die fliehenden Schatten, auch Allan wird zuweilen eins mit den Schatten, Türen gehen von selbst auf und zu, die Bedrohung kommt von allen Seiten, die Ursache bleibt ungewiss. Allan entdeckt eine Art Asservatenraum des Doktors mit allerhand Mordwerkzeug, Giftflaschen, Totenschädeln und medizinischen Instrumenten. Hier wird Matés Kamera erstmals beweglicher, macht lange horizontale Schwenks, die zu subjektiven Einstellungen werden, den Akteur aber immer wieder einbeziehen. Dann eine grosse Totale von oben: Ganz klein (unten Mitte) taucht in den Schatten der Vampyr in Gestalt einer alten Frau auf. Schwarz dominiert, nur ihre Gesichtszüge werden im flackernden Licht sichtbar. Der schnauzbärtige kraushaarige Dorfarzt fungiert als bössartiger Helfer der Alten. Man ahnt: Hier braut sich etwas zusammen. Jetzt wird Dreyers Rauminszenierung spürbar: Erste Kamerafahrten, zumeist rückwärts, um die Überraschung des Raumes zu steigern. Gut zwei Drittel eines Bildes sind in der Regel dunkel, kleine Lichtinseln beleuchten die wesentlichen Elemente, Spitzlicht fehlt völlig. Aber die Bilder haben Tiefe, meist sorgt dafür eine Helligkeit im Hintergrund.

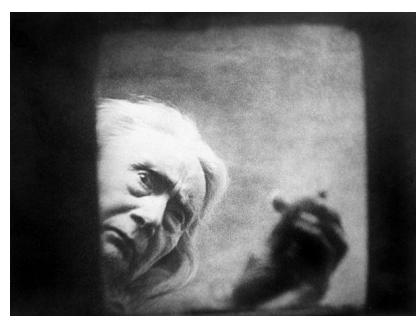
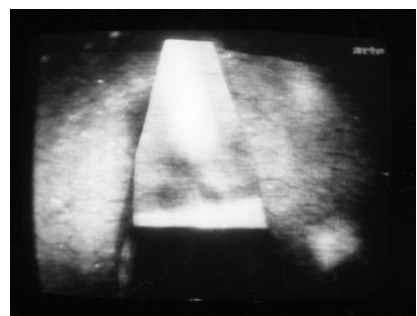
## GLEITENDE FAHRTEN

Allan gelangt durch den nächtlichen Park zum Schloss, hört einen Schuss und sieht durch ein Fenster von aussen gerade noch, wie der Schlossherr tödlich getroffen zu Boden fällt. Von hier an ist die Kamera ständig in Bewegung, macht längere Fahrten durch die dunklen Räume des Schlosses. Sie gleitet, fast schwebend, wie man es heute von Steadicam gewohnt ist. Durch dieses Gleiten schafft Maté ein Gefühl für Räume und damit auch für die Menschen darin. Der dänische Kameramann Henning Bendtsen, der die beiden letzten Dreyer-Filme *DAS WORT* (1954) und *GERTRUD* (1964) fotografiert hat, erzählt von Dreyers Vorliebe für Kamerafahrten auf in Kurven verlegten Schienen, auf denen er die Kamera entgegen der Fahrtrichtung schwenken liess. Dies hatte zur Folge, dass die Darsteller weitgehend gleich gross erschienen, während hinter ihnen der Raum ausgiebig zur Geltung kam. Der englische Filmhistoriker Robin Wood schreibt in der Zeitschrift *Film Comment* im Oktober 1974 über Dreyer: „Man hat den Eindruck fortwährender Bewegung, die den Sinn schärft für eine Welt der Unbeständigkeit mit veränderlichen Schatten, in der nichts festgelegt und nichts sicher ist.“

## TYPISCHE STILMITTEL IN VAMPYR

Anhand dieser sieben Einstellungen aus dem Mittelteil des Films (siehe Seite 36) lassen sich Dreyers und Matés handwerkliche Mittel in *VAMPYR* wenigstens vermuten:

- 1+2: Nächtliche Szene im Park mit Vampyr und Opfer / Kutsche in schneller, nächtlicher Fahrt. Weichzeichner(Softfokus)-Filterung und starke Schwarzweiss-Kontraste.
3. Klar strukturierte, überdimensionierte Architektur, die die Figuren zu Erniedrigten, Ausgestossenen degradiert. Später finden sich dazu Parallelen bei Robert Bresson und Andrej Tarkowskij.
4. Selbst bei ganz normalen Zweier-Einstellungen im Halbnahbereich: Effektvolle Lichtregie und stilsichere Schwarzweiss-Charakteristik. Ein Bild wie aus einem Film noir der 40er Jahre.
5. Dreyer und Maté machten gern Doppelbelichtungen in der Kamera. Hier die vermeintliche Rückkehr des getöteten Schlossherrn als Gespenst. Eigenartiger-



weise stören diese allzu technischen Effekte heute am meisten, während man das Verschwinden der übrigen Stilmittel jener Zeit im heutigen Film eher bedauert.

6. Eine Einstellung aus der Originalfassung, die in den späteren, rekonstruierten Versionen nicht mehr enthalten ist: Doppel-Belichtung mit Sense als Todesmenetekel, beinahe in der Art späterer „Splitscreen“-Aufnahmen der 70er Jahre.
7. Eine der wenigen Ganz-Gross-Aufnahmen in VAMPYR: Die junge Schauspielerin Sybille Schmitz, das Opfer des Blutsaugers, geschwächt von dessen nächtlichen Besuchen, in Todesahnung. Maté fotografiert sie, im Gegensatz zu allen übrigen kontrastreichen Einstellungen dieses Films, in sehr weichem, flachem Licht.

## DAS GEHEIMNIS UM DEN DIFFUSEN REFLEX

Fachleute haben lange darüber gerätselt, wie es Dreyer und Maté gelang, manchen ihrer Aufnahmen jenen diffusen Überstrahlungs-Effekt in den hellen Bildpartien zu verleihen. Selbst François Truffaut schwärmte vom „magischen Dreyer-Weiss“, für das es eine relativ lapidare Erklärung gibt, und die ist inzwischen durch Aufzeichnungen aus dem Dreyer-Nachlass bestätigt: In den allerersten Mustern war bei Einstellungen mit sehr hellen Partien ein durchgehender Reflex, man könnte auch sagen ein störender, unerwünschter Lichteinfall zu sehen, der jedoch Dreyer und Maté sehr gut gefiel. Der Regisseur machte daraus ein Prinzip für eine Reihe weiterer verfremdeter Einstellungen. Was genau die Ursache des Reflexes war, ist nicht bekannt. Es wurde auch schon behauptet, der Kameraassistent habe eine Kassette mit dem unbelichteten Rohfilm nicht richtig verschlossen, so dass das Negativ leicht vorbeleuchtet wurde.

Wie auch immer: Wir werden es nie erfahren, denn alle Beteiligten sind tot. Eine Vermutung in bezug auf das verwendete Filmmaterial sei hier aber erlaubt: VAMPYR zeigt über seine gesamte Länge sehr unterschiedliche Gradationswerte (Gradation = Schwärzungsgrad der fotografischen Emulsion). Fast alle Aussenaufnahmen sind weich und kontrastarm, die Innenaufnahmen dagegen extrem hart und kontrastreich, Grautöne fehlen häufig. Da belegt ist, dass Maté den gesamten JEANNE D'ARC-Film auf (damals noch unüblichem) panchromatischen Material fotografiert hat, ist zu vermuten, dass er bei VAMPYR alle Aussenszenen ebenfalls auf dem für alle Farben empfindlichen Pan-Film aufnahm, für die Innenszenen jedoch das übliche, kontraststarke orthochromatische Material benutzte.

## ALLAN ERLEBT SEIN EIGENES BEGRÄBNIS

Der absolute Höhepunkt, ziemlich zum Ende des Films, ist eine Sequenz, in der Allan Gray sein eigenes Begräbnis erlebt, im Traum natürlich. Ein Kabinettstück, mit dem die beiden Cinéasten Dreyer und Maté in die Filmgeschichte eingingen:

Nach allen Regeln der (Film-)Kunst und mit sichtbarer Lust am ausgefallenen Motiv zeigen sie, wie ein Eingesargter seine eigene Beerdigung sieht. Ein Kunstgriff ermöglicht der Kamera, das Ritual optisch nachzuvollziehen. Der primitive Sarg hat oben ein kleines Glasfenster, und Allan hat die Augen offen! Alles weitere müssen die Bilder erklären. Die Sequenz hat 32 Einstellungen und dauert 4 Minuten und 20 Sekunden. Dazu gibt es einen Trauermarsch vom Posaunenchor und allerhand knarrende Originalgeräusche. Ich bin sicher, die hatten eine Menge Spaß beim Drehen, und das Ergebnis ist einmalig und faszinierend. Man ist tief beeindruckt von den bis dahin nie gesehenen Bildern, der sonst so rätselhaft somnambule Film ist plötzlich ganz realistisch und berührt direkt!

## ALLES WIRD GUT

Damit der Zuschauer vor Schauer und Schrecken das Kino nicht total niedergeschlagen verlässt, siegt zum Schluss selbstverständlich das Gute über das Böse: Der Vampyr findet seine Ruhe, der böse Doktor erstickt in einem Haufen Weissmehl in der Mühle, die kranke Tochter wird gesund und die andere, jüngere wird vermutlich demnächst mit dem vom Albtraum erhaltenen Baron zum Standesamt von Courtempierre ziehen...

Interessant ist, dass die letzten Minuten des Films, wenn für den Zuschauer bereits absehbar ist, dass die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden, auch die fotografische Stimmung sich lichtet. Die Bilder werden heller, die weisse Mühle, das viele weisse Mehl überall, selbst die Räder des Mahlwerks sind weiss, man könnte fast von einem Wandel zu High-Key sprechen. Natürlich tut die Musik das ihre, um die sich aufhellende Stimmung mit Streicherklängen zu verstärken.



Wenn sich der Leser nun nach allem, was er hier über VAMPYR und seine Macher erfahren hat, fragt, warum er noch nie etwas von diesem, in mehrfacher Hinsicht „aufregenden“ Film gehört oder gelesen hat, dann gibt es auch dafür eine Erklärung: VAMPYR wird zwar in allen klugen Büchern über Filmgeschichte zumindest erwähnt, vielleicht sogar mit ein paar Zeilen gewürdigt, rangiert aber in Dreyers Werk unverdientermassen immer weit hinter dessen JEANNE D'ARC-Film, obwohl er diesem, was seine kinematographischen Einfälle und seine metaphorische Bildsprache betrifft, haushoch überlegen ist! Vielleicht liegt es aber auch daran, dass diesem geheimnisvollsten und unblutigsten aller Horrorfilme von Anfang an kein Glück und kein Erfolg vergönnt war. Schon bei der Berliner Premiere im Mai 1932 fällt er bei Kritik und Publikum durch, in Wien muss gar die Polizei die aufgebrachten Zuschauer besänftigen. Die französischen und englischen Fassungen des Films finden nie einen Verleih, und der Regisseur bekommt zehn Jahre lang keine neue Arbeit!

Das Originalnegativ ist verschollen, es gibt auch keine Kopie mehr von der Originalfassung. Es besteht aber Hoffnung, VAMPYR in absehbarer Zeit noch einmal in der sehr sorgfältig restaurierten Neufassung von 1998 im ZDF oder auf arte sehen zu können.

Und was ist aus Rudolph Maté geworden? Er fotografiert, noch in Frankreich, 1934 für Fritz Lang die von Erich Pommer produzierte Tragikomödie LILIOM und für René Clair DER LETZTE MILLIARDÄR und macht danach in Hollywood 27 Spielfilme, darunter SEIN ODER NICHTSEIN (Ernst Lubitsch, 1942) und GILDA (Charles Vidor, 1946), bevor er 1949 zur Regie überwechselt. Seine Karriere endet Anfang der 60er Jahre mit billigen, in Europa gedrehten „Sandalenfilmen“. Rudolph Maté stirbt 1964 in Los Angeles im Alter von 66 Jahren.

## KLEINE NACHBEMERKUNG:

Der Film heisst in der deutschen Fassung VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY, in der französischen Fassung jedoch VAMPYR – L'ÉTRANGE AVENTURE DE DAVID GRAY, übersetzt: Das seltsame Abenteuer des David Gray. Warum der andere Vorname?

Die Erklärung: Der Film kam heraus nur wenige Monate vor der Machtübernahme der Nazis in Deutschland im Januar 1933. David ist ein ausgesprochen jüdischer Vorname, weshalb im deutschen Titel aus David Gray ein Allan Gray wurde...

VAMPYR -Der Traum des Allan Gray  
F/D 1932, 75 Min. (rest.Fassg.)  
Format: 1:1.33  
Drehzeit: April bis Oktober 1930  
Drehorte: Courtempierre (Loiret),  
Braye (Aisne),  
Villeneuve-sur-Verberie (Oise)  
und die Umgebung von Paris  
Buch und Regie: Carl Theodor Dreyer  
Kamera: Rudolph Maté  
Dekor: Hermann Warm  
Musik: Wolfgang Zeller  
Produktion: Tobis-Melofilm  
Darsteller: Julian West, Maurice  
Schutz,  
Sybille Schmitz, Rena Mandel,  
Jan Hieronimco u.a.



## ERSTER MARBURGER KAMERAPREIS

## UN FILM, C EST FAIT POUR LE PUBLIC

## DER FRANZÖSISCHE KAMERAMANN RAOUL COUTARD

VON THILO WYDRA

Une légende vivante. Eine lebende Legende ist er, einer, der das gesamte Filmschaffen einer Generation massgeblich geprägt hat, einer, der mit den Bedeutendsten der Nouvelle Vague gearbeitet hat - mit François Truffaut (*JULES ET JIM*, 1961) und vor allem mit dessen Antipoden Jean-Luc Godard (*UNE FEMME EST UNE FEMME*, 1961); aber auch mit Rivette, Demy und Costa-Gavras (*Z*, 1968) - und für die Bilder diverser moderner Klassiker des französischen Films verantwortlich zeichnet: Die Rede ist von Kameramann Raoul Coutard (76).

Coutard war Ehrengast der diesjährigen 3. Marburger Kameragespräche, die im März in der beschaulichen hessischen Universitätsstadt stattfanden. Und erstmals wurde dieses Jahr der so genannte Marburger Kamerapreis verliehen, dotiert mit 10.000 Mark, gestellt von der Stadt Marburg, einer der Ausrichter der Veranstaltung (neben der Philipps-Universität, dem bvk Bundesverband Kamera, dem Kammer-Filmtheater und Sponsoren wie ARRI). Eine sechsköpfige Jury befand einstimmig, dass „mit Raoul Coutard ein Kameramann ausgezeichnet wird, der wie kein zweiter die Bildästhetik des modernen Kinos geprägt hat“. Fortan übrigens soll „der Preis für national und international herausragende Bildgestaltung im Film und im Fernsehen“ jährlich im Rahmen der Kameragespräche verliehen werden. Damit gibt es, neben ganz wenigen rühmlichen Ausnahmen wie dem im polnischen Lodz veranstalteten Kamera-Festival *Camerimage*, auch hierzulande ein öffentliches Forum, das der Arbeit der Kameraleute zumindest etwas mehr Aufmerksamkeit schenkt. Ein Bereich, der gerade auch in der Filmkritik partiell komplett weggelassen wird, wobei es doch der Kameramann/die Kamerafrau ist, der/die die Bilder kreiert, die schlussendlich auf der Leinwand respektive auf dem Bildschirm zu sehen sind. Auf diesem Sektor besteht in Deutschland gerade auch im Publizistischen noch viel Nachholbedarf.

Raoul Coutard, ein eher zurückgenommener, bescheidener Mann, war die ganze Zeit über in Marburg präsent, stand dem Publikum zwischen Vorführungen etwa von François Truffauts *LA PEAU DOUCE* (*DIE SÜSSE HAUT*, 1964) und Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS* (*DIE VERACHTUNG*, 1963) Rede und Antwort, gab in den Gesprächsrunden im Kammer-Filmtheater diverse filmhistorisch interessante Anekdoten zum Besten, ging dabei durchaus auch auf Details ein, etwa, wenn es um seinerzeit neue, quasi bahnbrechende Methoden der Ausleuchtung ging, vor allem bei Godards damals umstrittenem *A BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*, 1959), der primär auf der Strasse gedreht wurde, ohne jeglichen technischen Aufwand. So erzählt er davon, wie sie damals mit Belmondo und der Seberg auf den Champs-Élysées drehten, er, Coutard, mal versteckt in einem *deux-cheveux*, einer *Ente*, mal versteckt in einem Handwagen, den sein Regisseur, Godard, hinter sich her zog, während Belmondo und Seberg improvisierten, einfach so taten, als würden sie den Pracht-Boulevard entlang schlendern wie so viele andere auch und dabei gewiss nicht gefilmt werden. Keine Statisterie, keine Technik, kein Team - nichts. Und auch kein Studio-Dreh, sondern Arbeit im draussen, auf den Boulevards, zwischen den Häuserzeilen, in den Parks von Paris. Eigentlich eine frühe (quasi natürliche) Form des heutigen (artificialen) Dogmas, nur nicht mit so viel publizistischem Wind heraus gebracht und beworben. Erzählt, dass er, als er anfang zu arbeiten, auf Kodak-Material mit 25 Asa gedreht habe, später dann waren es 500 Asa. Der Wandel der Zeit. Oder er erzählt davon, wie Godard zu drehen, zu improvisieren pflegte, nie Storyboards schrieb, „da er ja ohnehin nie wirkliche Stories erzählt hat“. Nur bei *LE MÉPRIS*, wo er aus diesem Grunde auch sichtlich schlechter Laune gewesen sei, da habe er ein Storyboard angefertigt, wurde der Film doch mit amerikanischen Geldern finanziert.



Raoul Coutard:  
Vignetten von Wolfgang Fischer



Oder von der schon legendären vielzitierten Plansequenz in Godards sarkastischem WEEK-END (1967), einem 300-Meter-Travelling – gedreht auf hochempfindlichem Material und mit einer Woche Vorarbeiten und Aufbau im Freien verbunden – das der eigenwillige Regisseur sich nur habe einfallen lassen, um seinen Produzenten zu ärgern. Heute ist es Filmgeschichte.

Neben dem Filmischen war es aber auch lange Zeit über die Fotografie, die Coutard beschäftigte. Seit 1951 arbeitete er als Fotoreporter in Indochina, etwa für Illustrierte wie *Paris Match*, *Radar* oder *Life*, zuvor absolvierte er eine Lehre in einem Fotolabor. Die parallel eröffnete Ausstellung „Raoul Coutard – Photographe“, die erstmals in Deutschland einige seiner Arbeiten präsentierte, verhalf dazu, sich vom „anderen Coutard“ einen ersten, wenngleich rudimentären Eindruck zu verschaffen.

Raoul Coutard, ein praktischer Techniker, ein Bodenständiger, Erdverbundener, kein Intellektueller – einer, der einst meinte, „Un film, c’est fait pour le public“ („Ein Film ist für das Publikum gemacht“) und sich bei Godard somit den Spitznamen „paysan de la photographie“ („Bauer der Fotografie“) einhandelte, er, der er Ende der 50-er Jahre die Bewegungen der Kamera mit seiner „entfesselten Kamera“ rundum erneuerte, er stand seit 1957 in über 90 Filmen hinter der Kamera, führte selbst auch mehrmals Regie (*HOA BINH*, 1969; *LA LÉGION SAUTE SUR KOLWEZI*, 1979; *SAS À SAN SALVADOR / S.A.S. MALKO - IM AUFTRAG DES PENTAGON*, 1982), und er arbeitet nun freilich nicht mehr. Aber er kann zurück blicken auf ein gewiss aufregendes Leben, auf die Arbeit während einer der kinematographisch wohl spannendsten und innovativsten, auf eine der schönsten Epochen europäischen Filmschaffens. Und er gibt in all seiner Bescheidenheit sein Wissen, seinen unerschöpflichen Erfahrungsschatz weiter. Das war auch in Marburg so.

## INTERVIEW MIT EINER LEGENDE

### RAOUL COUTARD IM GESPRÄCH MIT THILO WYDRA

**F: Monsieur Coutard, Sie haben als Fotograf begonnen, später dann ergriffen Sie den Beruf des Kameramannes. War dies von Anfang an Ihr Wunsch, Ihr Traum vielleicht?**

RC: Nun, viele sagen das, es habe alles von Anfang an festgestanden. Bei mir nicht. Ich habe nie vom Kino geträumt, habe mir nicht einmal vorstellen können, Fotograf zu werden. Nein, ich hatte nur einen Wunsch, nämlich Chemiker zu werden. Ich bin sogar auf solch eine Schule gegangen, auf der ich nach einer Art Wettbewerb aufgenommen wurde. Doch schliesslich wurde ich Fotograf, war es doch auch die Passion meines Vaters, und ich fand einfach daran Gefallen, Reportagen zu machen. Entdeckungen zu machen. Auch in dieser Zeit in Indochina. Doch das wurde immer schwieriger, auch mit den Agenturen, und schliesslich kam das Angebot, die Kamera bei Pierre Schoendoerffers erstem Film, *LA PASSE DU DIABLE* (*DER PASS DES TEUFELS*, 1957), zu übernehmen. Danach habe ich einige andere Filme gemacht, und so kam das schliesslich. Aber niemals habe ich wirklich davon geträumt, Cinéaste zu werden...

**F: ...und sind es doch ein Leben lang gewesen.**

RC: Ja, aber diese Haltung, es sich nie herbei zu wünschen, hat mich vielleicht „gerettet“. Hätte ich vorher gewusst, was es ist, ich hätte damals vielleicht nein gesagt. Aber nach einigen Dokumentarfilmen hatte ich bei jenem ersten Doku-Spielfilm in Afghanistan durch die lange Drehzeit von zehn Monaten die Möglichkeit, mich mit dem System anzufreunden, es langsam kennen zu lernen. .

**F: Sie haben also den Beruf des Kameramanns erlernt, indem Sie ihn autodidaktisch ausübten, ihn ganz einfach praktisch angingen?**

RC: Voilà! Absolut. Und mein Vorteil war es in diesem Moment, bereits als Fotograf gearbeitet und eine solide Basis zu haben...

»ICH HABE NIE VOM KINO GETRÄUMT...«



**F: ...wobei es sich zuvor um unbewegte Bilder handelte, dann plötzlich um bewegte, fließende...**

RC: Ja, und davor hatte ich auch etwas Angst, denn bei der Fotografie oder meiner Arbeit als Reporter kann man einfach drauf los knipsen, muss auf nichts achten, muss nicht lange über die Kadrierung nachdenken, sondern instinktiv und spontan die Komposition des Bildes anlegen. Aber grundsätzlich sage ich dazu: Es ist nicht die Technik, die die wesentlichen Dinge ausmacht, es ist immer der Blick, den man auf die Dinge wirft. Die Technik kann man erlernen...

**F: ...aber sie verändert sich im Laufe der Zeit und man muss sich ihr anpassen, oder?**

RC: Nun, richtig grosse Veränderungen gab es ja eigentlich nicht. Sicher, es gab wichtige Neuerungen, die sich aber eher schleichend entwickelten, Schritt für Schritt. Etwa die Veränderungen des Farbfilms, mit dem man immer mehr machen konnte, wohingegen sich der Schwarzweissfilm im Grunde kaum verändert hat. Schwarzweiss-Material ist heute praktisch immer noch das gleiche wie seinerzeit. Beim Farbfilm ist das ganz anders. Eine sehr grosse Veränderung sehe ich natürlich, und sie wurde letztendlich durch die Nouvelle Vague initiiert: Die Art und Weise der Ausleuchtung am Set. Als wir damals mit Jean-Luc (Godard) anfangen zu drehen, war es einfach nicht möglich, ein grosses Licht in ein Appartement zu nehmen, da die Lampen einfach zu gross waren. Also half man sich irgendwie aus, mit Reflektoren etwa. Und die Hersteller wurden sich darüber bewusst, dass es auf diesem Gebiet noch einiges zu verbessern galt, damit es einem überhaupt möglich ist, mit dem Licht in die Dekors zu gehen.

**F: Wie sah das damals bei den Studio-Drehs aus?**

RC: Natürlich galten für die Ausleuchtung in den Studios wieder andere Gesetze. Und die ganze Atmosphäre im Studio überhaupt ist eine andere, man hat das Gefühl, in die Fabrik zu gehen. Es herrscht eine völlig andere Ambiance, auch zwischen den Mitarbeitern des Teams. Und damals war es einfach sehr teuer, ins Studio zu gehen. Man musste ja auch alles beim Studio kaufen, bei der Wandfarbe angefangen, und das war doppelt so teuer.

**F: Auch Steadicam war irgendwann einmal ein Novum. Haben Sie jemals damit gearbeitet? Einige Godard-Filme lassen das ja zumindest annehmen...**

RC: Ich habe zwar an Filmen gearbeitet, bei denen die Steadicam eingesetzt wurde, doch ich selbst habe sie nie geführt. Jedes Mal, wenn es Szenen mit einer Steadicam zu drehen galt, haben wir jemanden dafür engagiert, der kompetent war. Ich war es nämlich nicht, habe sie nie benutzt, wollte auch nicht so präventios sein und tun, als ob ich das beherrschte. Aber als Neuerung ist sie natürlich wichtig gewesen. Und mit Jean-Luc war es so, dass man einfach die Kamera auf die Schulter setzte, es keine Ausleuchtung gab und im Stil der Reportage gedreht wurde - das war Improvisation pur.

**F: Sie haben A BOUT DE SOUFFLE (AUSSER ATEM) und TIREZ SUR LE PIANISTE (SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN) nahezu im gleichen Jahr gedreht und somit auch ihre beiden wohl wichtigsten Regisseure, Godard und Truffaut, innerhalb kurzer Zeit hintereinander kennen gelernt...**

RC: ...wobei ich den einen, Truffaut, gar nicht kannte, ihn vielleicht mal ihm Fernsehen gesehen habe, auch LES 400 COUPS (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN), den ich sehr verschieden fand von anderem, was man zu dieser Zeit sehen konnte. Und als ich mit Godard bereits A BOUT DE SOUFFLE drehte, kam François mehrmals vorbei, um sich die Muster anzusehen. Und einmal kam er zu mir und fragte mich, ob ich nicht mit ihm arbeiten wolle. Und das zu einem Zeitpunkt, wo wir alle noch nicht wussten, was aus A BOUT DE SOUFFLE wird. Natürlich waren ihre Arbeitsweisen unterschiedlich, Godard improvisierte viel und gern, Truffaut drehte eher konventionell, „richtiges Kino“ gewissermassen, klassisch. Truffaut redete auch mehr. Wenn man ihn beispielsweise fragte, wie er diese Tasse hier auf dem Tisch haben wolle, in welchem Licht etc., dann begann er, darüber zu reden. Jean-Luc wiederum sagt dann nur „Du nervst mich mit Deiner Tasse!“. Eigenartig war auch, dass François immer schon vom nächsten Projekt sprach, während wir noch drehten. Er war sich dessen so sicher. Wohingegen Jean-Luc niemals über solche Dinge redete, wusste er doch am aktuellen Drehtag noch nicht, was wir am nächsten machten, da er es nicht einmal geschrieben hatte...

**» ES IST NICHT DIE TECHNIK, DIE DIE WESENTLICHEN DINGE AUSMACHT, ES IST IMMER DER BLICK, DEN MAN AUF DIE DINGE WIRFT«**

## PRESSERKLÄRUNG DES BVK-VORSTANDS ZUR AKTUELLEN URHEBERRECHTSDEBATTE

**»FÜR DIE  
GESUNDHEIT DES  
MEDIENSTANDORTES  
DEUTSCHLAND IST  
DAS WOHLERGEHEN  
AUCH DER  
KÜNSTLERISCH  
SCHAFFENDEN  
EINE WICHTIGE  
VORAUSSETZUNG«**

Der Vorstand des bvK Bundesverband Kamera hat auf seiner letzten Sitzung mit großer Besorgnis zur Kenntnis nehmen müssen, daß die Allianz der deutschen Filmproduzenten, Rundfunkanstalten und Rechteinhaber zum Großangriff gegen ein Gesetzesvorhaben zur Verbesserung der rechtlichen Situation der Künstler und Urheber, besonders im Bereich des deutschen Filmes aufgerufen hat. Die politischen Institutionen, insbesondere der Bundeskanzler, wurden dabei mit Horror-Szenarien über die angeblichen Auswirkungen dieses Gesetzes geradezu überhäuft.

Die Gesetzesinitiative, initiiert von Bundeskanzler Gerhard Schröder und energisch vorangetrieben von Justizministerin Herta Däubler-Gmelin beabsichtigt, das bisherige Ungleichgewicht zwischen internationalen Medienkonzernen, Rundfunkanstalten und Produzentenverbänden einerseits sowie den einzelnen Künstlern, Urhebern und anderen schöpferischen Medienschaffenden andererseits zu mildern. Durch die Einführung verbindlicher Regularien sollen erstmalig faire Bedingungen in den Vertragsverhältnissen ermöglicht und damit eine angemessene Beteiligung der Urheber an der zunehmenden Nutzung ihrer Werke erreicht werden.

Als Vertreter der bildgestaltenden Kameralente (Directors of Photography) danken wir dem Bundeskanzler im Namen aller kreativen Film- und Medienschaffenden für sein Engagement und die Unterstützung dieser Gesetzesinitiative. Wir bitten ihn, trotz der massiven Attacken der Gegenseite, sich in seinem Einsatz für die Unterstützung der schöpferisch Tätigen nicht beirren zu lassen.

Auch uns liegt ein florierender Medienstandort Deutschland sehr am Herzen. Für die Gesundheit dieses Standortes ist aber das Wohlergehen auch der künstlerisch Schaffenden eine wichtige Voraussetzung.

20. MÄRZ 2001, BUNDESVERBAND KAMERA, I.A. JOST VACANO

### 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](mailto: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

# NACH POLEN? ABER DOCH NICHT FREIWILLIG!

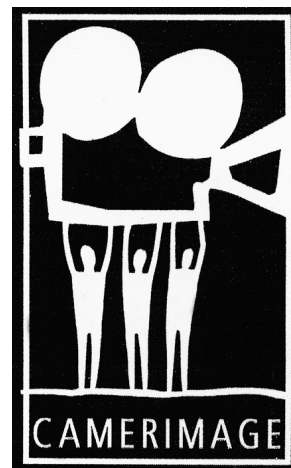
EIN KRITISCHES PLÄDOYER FÜR DAS FESTIVAL CAMERIMAGE

VON WOLFGANG FISCHER

www.cameramagazin.de/cm/3.01/lodz.php3

Zugegeben, ich bin auch sechs Jahre lang nicht hingefahren. Seit 1993 machen die in Torun, einer dunklen, mittelalterlichen Backsteinstadt an der Weichsel, ein Festival für Cinematography, also speziell für Kameralleute und solche, die es werden wollen. Torun ist eine Universitätsstadt mit einer großen Tradition, schon Kopernikus, der große Astronom, hat dort gelehrt. Die Studenten bestimmen das Bild der Stadt, viele von ihnen kommen aus der Textilmetropole Lodz, wo es eine weltbekannte Filmschule gibt und andere Ausbildungsstätten für Theater, Ballett und Musical. Polanski, Wajda, Skolimowski, Sobocinski, Kieslowski, Idziak und Klosinski haben dort ihr Kamera- oder Regiehandwerk gelernt, einige von ihnen später dort auch unterrichtet. Heute sind sie weltbekannt, haben das europäische Kino mit einzigartigen und unvergeßlichen Werken bereichert und sogar in Hollywood markante Spuren hinterlassen. Kurzum: Polen darf sich zu den wichtigsten und fruchtbarsten Filmnationen der Welt zählen.

Und dennoch gibt es immer noch Leute, die, wenn sie hören, daß man nach Polen fährt, voller Geringschätzung fragen: *Aber doch nicht freiwillig?* Als ob es da nur trostlose Kartoffelfelder, arme Leute und Autoklauer gäbe! Wie gesagt, ich bin auch zunächst ein paar Jahre lang nicht hingefahren, aber das lag an meiner Unkenntnis über das dort Gebotene und an teilweise verzerrter Berichterstattung darüber. Daß sich da ein übrigens branchenfremder, junger Kunsthistoriker mit einem Faible für Filmfotografie Anfang der 90er Jahre in den Kopf gesetzt hatte, einmal im Jahr ein Treffen der weltbesten Kameralleute zu organisieren, ihre neuesten Filme zu zeigen, verdiente Persönlichkeiten zu ehren und Workshops, Seminare und Diskussionen zu veranstalten, das alles konnte ich erst im vorletzten Jahr, als man mich in die Jury einlud, dankbar bewundern und würdigen. Jetzt war ich wieder da, zwar nicht in Torun, sondern im etwas gesichtslosen Lodz, ich hatte diesmal keine anstrengenden Jurypflichten und erfreulicherweise mehr Zeit für Beobachtungen, Entdeckungen, Gespräche und ein paar kritische Anmerkungen.



## WO BLEIBEN DIE DEUTSCHEN KOLLEGEN?

Das Wichtigste vorweg: Ich sah sowohl im Vorjahr als auch jetzt wieder verdammt wenige deutsche Kollegen. Wenn es hoch kommt ein Dutzend! Und die Hälfte davon war auch nur gekommen, weil ihr Film gezeigt wurde. Von Jürgen Jürges lief sein neuer Film *CODE UNCONNU* im Wettbewerb, aber Jürgen war gerade aus Afrika zurückgekommen und wollte sich etwas erholen, verständlich. Auf der anderen Seite kommen bekannte Kameralleute aus Los Angeles wie Laszlo Kovacs, Janusz Kaminski, Peter Pau oder Frederic Elmes ins weit entfernte Polen, genau wie Billy Williams und Alex Thomson aus England, Vittorio Storaro aus Rom oder Robby Müller aus Amsterdam.

Kein Weg ist ihnen zu weit, um an dieser einzigartigen Begegnungsstätte wenigstens für ein paar Tage präsent zu sein. Wer glaubt, daß eine Woche *Camerimage* ein teurer Spaß sein würde, staunt: Fast alle Preise sind unter westlichem Niveau, auch Hotels sind billiger als bei uns und westlichen Standards absolut ebenbürtig. Man muß auch nicht unbedingt fliegen, wenn man aus Deutschland anreist. Mit der Bahn oder mit dem Auto sind es zum Beispiel ab Frankfurt/Oder 428 km. Alle größeren Hotels haben bewachte Parkplätze oder neuerdings auch Tiefgaragen wie jetzt in Lodz, wo westliche Investoren nicht mehr zu übersehen sind. Schließ-



Das Festivaltheater  
im neuen Standort Lodz

lich bereitet sich das Land auf den EU-Anschluß vor. Es gibt also partout keine Entschuldigung mehr, nicht Anfang Dezember zum Kamerafestival nach Polen zu fahren! Ob nach Lodz oder ins provinziellere, aber gemütlichere Torun bleibt abzuwarten. Alle Anzeichen sprechen für Lodz als künftigem Veranstaltungsort, mir persönlich wäre Torun lieber, denn es hat mehr Charme und Atmosphäre, auch fand ich dort die Restaurants und Cafés besser, von den kürzeren Wegen einmal ganz abgesehen. Aber finanzielle Interessen, Rivalitäten der Kommunen und die Existenz von größeren und besseren Kinos, von Filmhochschule und Atelierbetrieb werden das Festival wohl doch auf Dauer in Lodz bleiben lassen.

## DER ZWECK DES FESTIVALS

Marek Zydowicz, der Initiator und Direktor des Festivals, hat in seinem Vorwort zum 1998 vorgelegten Buch über den Ungarn Laszlo Kovacs die Notwendigkeit dieser jährlichen Veranstaltung für Kameraleute sehr schön beschrieben: *Wie man weiß, beschäftigt sich die allgemeine Filmkritik in allen Medien konsequent und ohne Ausnahme mit den Inhalten von Filmen. Auf der anderen Seite schreiben Autoren von fillmtechnischen Fachzeitschriften immer nur über Technik, Geräte und Technologien. Dazwischen klafft ein großer leerer Raum, in dem sich der Geist und das Geheimnis der Filmgestaltung verbirgt. Es ist jammerschade, daß die Kritiker bis heute noch nicht erkannt haben, daß es im Grunde nur der Kameramann ist, der die Ästhetik und die bildgestalterische Form eines Kinofilms bestimmt und verantwortet. Mit unserem Festival wollen wir die künstlerische Leistung der Directors of Photography herausstellen und würdigen und gleichzeitig aufmerksam machen auf den hohen Anteil an Kreativität und schöpferischer Kraft der Menschen hinter der Kamera.*

## AUCH EIN CINEMATOGRAPHY-FESTIVAL KOSTET VIEL GELD

*Camerimage* ist auch im jetzt neunten Jahr seiner Existenz leicht unterfinanziert. Auch wenn der jüngste Katalog stolz 45 Sponsoren aus Industrie und Wirtschaft ausweist und sich eine Reihe von Institutionen wie zum Beispiel die Deutsche Botschaft oder die Academy of Motion Picture Arts & Sciences in Hollywood mit Zuschüssen engagieren: Das Festival ist ganz einfach noch nicht bekannt genug, es müßte mehr getrommelt werden, doch Trommeln kostet Geld. Und weil es ein Festival für Cinematography ist und die große Mehrheit leider nur ungenügend darüber informiert ist, was das überhaupt ist, führt *Camerimage* im Vergleich mit Cannes oder Berlin immer noch in gewissem Sinne ein Schattendasein. Dringend notwendig deshalb: Mehr Publicity, mehr Presse auf breiter Basis. Selbst die große Fachzeitschrift *American Cinematographer* negiert das Festival seit Jahren konsequent in ihrer Berichterstattung, läßt sich aber dennoch jedes Jahr im November eine ganzseitige Farbanzeige teuer bezahlen.

Sehr viel Geld läßt die Festivalleitung unter Marek Zydowicz sich zum Beispiel die Kataloge, Drucksachen und Broschüren zu den Filmprogrammen kosten, die jeder Gast zu Beginn erhält, und jedes Jahr erscheint ein aufwendig gemachtes Buch mit vielen hervorragend gedruckten Fotos über den jeweiligen Kameramann bzw. Regisseur, der für sein Lebenswerk geehrt wird. So liegen bisher Bücher über Sven Nykvist, Vittorio Storaro, Witold Sobocinski, Conrad Hall, Haskell Wexler, Vilmos Zsigmond, Laszlo Kovacs, Jerzy Skolimowski, Giuseppe Rotunno, Krzysztof Kieslowski und Billy Williams vor. Eine einmalige, filmgeschichtlich höchst wertvolle Edition, die es nirgendwo zu kaufen gibt, nur während des Festivals. Kostenintensiv sind auch die Entdeckungsreisen, die Marek und sein Team zu den großen Festivals unternehmen, um geeignete Filme für den Wettbewerb zu gewinnen.

## ÜBERFORDERUNG DER JURY

Jeweils 18 Filme zeigt das Festival in sechs Tagen in der Konkurrenz im großen 1200-Plätze-Theater, weitere 22 in den Projektionen des so genannten *Weltpanoramas* in weiteren drei Kinos parallel. Schließlich beanspruchen gut drei Dutzend Studentenfilme aus Filmhochschulen in aller Welt für den Wettbewerb und weitere zwei Dutzend Nachwuchsarbeiten außer Konkurrenz einen ganzen Tag lang die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Erstmals weigerte sich diesmal ein Teil der achtköpfigen Jury unter Vorsitz von Michael Cimino, sich dieser Tortur zu unterziehen und forderte eine gesonderte Jury für die Nachwuchsarbeiten. Dabei kann man gerade in diesen Vorführungen teilweise aufregende und erstaunlich professionelle Arbeiten sehen. Da gerade die nachwachsende Generation der Filmemacher traditionell bei *Camerimage* überproportional vertreten ist und auch ihren Anspruch, ernstgenommen zu werden, selbstbewußt reklamiert, muß das Problem der Überforderung der Jury noch vor dem nächsten Festival auf irgendeine Weise gelöst werden. Unser Kollege Wolfgang Treu, diesmal deutsches Jury-Mitglied, rettete das Ansehen der Jury und übernahm mit halber Mannschaft die anstrengende Begutachtung der Nachwuchsarbeiten. Ein einmaliger Vorfall, der den Festivalgästen weitgehend verschwiegen wurde.

## WARUM KEIN KAMERAMANN ALS JURYPRÄSIDENT?

Weil wir schon bei der Jury sind: Mit einer einzigen Ausnahme im Jahr 1995, die prompt zu einem gelinden Fiasko führte, hat man den jurierenden Kameraleuten bisher stets einen Regisseur als Präsidenten vor die Nase gesetzt. Dies jedoch scheint mir auf die Dauer keine ideale Lösung zu sein. Ich will das am Beispiel der letzten drei Jahre begründen: 1998 leitete der alternde und von der Industrie bereits abgeschriebene Schauspieler und Regisseur Jerzy Skolimowski die internationale Jury. Mit wenig Feingefühl für die Beurteilungskriterien der renommierten Directors of Photography, darunter Giuseppe Rotunno, Grzegorz Kedzierski und Franz Rath, hätte Skolimowski doch tatsächlich Spielbergs arg kommerziellen *SAVING PRIVATE RYAN* zum Sieger erklärt. Zum Glück wurde er überstimmt. 1999 saß der britische Regisseur Mike Leigh (*SECRETS & LIES*) der Jury vor, ein kluger, uneitler, ernsthafter Filmemacher mit einer Vorliebe für sozial unterprivilegierte arme Leute aus der englischen Arbeiterklasse, aber leider mit einer Aversion gegen jegliche visuelle Opulenz und allen Glamour in der Fotografie. Auch hier hatte es die Kamera-Jury schwer. Und beim jüngsten Festival vor vier Monaten holte man in letzter Minute den abgehalfterten, in Hollywood längst vergessenen Michael Cimino als Juryvorsitzenden von der kalifornischen Pazifikküste. Kein Freund der Kameramänner, wie sich bald herausstellte, sondern ein eitler Selbstdarsteller mit ziemlich abstrusen Ansichten vom Kino.

Noch vor der Halbzeit war der Eklat unvermeidlich. Auch hier war die Festivalleitung ganz offensichtlich schlecht beraten und ließ sich blenden vom längst vergangenen Ruhm (1978: *The Deer Hunter*) eines einstmals hoffnungsvollen Regietalents. Es wird also höchste Zeit, daß der nächste Jurypräsident endlich einer ist, der die Kameraleute liebt und die notwendige Portion film sense in Sachen Cinematography mitbringt, der den Juroren hilft und vor allem die richtigen Filme erkennt.



Pressekonferenz der Jury: von links Wolfgang Treu (stehend), Alex Thomson, Jurypräsident Michael Cimono und der brasilianische DoP Rodrigo Preto, der Gewinner des Festivals

Foto: Wolfgang Fischer

## GEFAHREN DURCH ROUTINE UND ÜBERTREIBUNG

Wenn man will, kann man noch wichtige Filme der Ehrengäste, des Jurypräsidenten und Arbeiten aus allerneuester Produktion (Previews) sehen. Weitere Attraktionen des Festivals sind Workshops und Seminare namhafter DoPs wie Storaro, Williams, Kovacs oder Zsigmond, in die sich in letzter Zeit allerdings eine gewisse Routine einschleicht. Kann man in zwei Stunden unter improvisierten Bedingungen von einem Star-Kameramann, der sein Publikum nicht kennt und keine Gelegenheit hat, sich vorher auf Set, Equipment und äußere Umstände vorzubereiten, überhaupt etwas lernen? Bisherige Veranstaltungen verliefen eher enttäuschend und waren nicht viel mehr als gutgemeinte Kurzauftritte klingvoller Namen vor einem andächtigen Auditorium. Große Namen locken zwar Besucher an und schmeicheln den Sponsoren, der kritische Beobachter jedoch registriert ein zunehmendes Name-Dropping vorwiegend anglo-amerikanischer Provenienz als reinen Programm-Köder. Gleiches gilt für die leicht inflationäre Preisverleihungs-Euphorie zum Abschluß der Festivaltage. Da gibt es goldene, silberne und bronzene Frösche (was mit den ausgedehnten Sumpfbereichen um die ehemalige Festivalmetropole Torun zu tun hat) und für die Studentenfilm-Sieger entsprechende Kaulquappen. Nun vermehren sich Frösche zwar massenweise, ihre veredelten, glänzenden Gipsattrappen, überreicht von grazilen, ephebenhaften Jungschönheiten in traditionell anganliegenden schwarzen Mini-Kleidchen, sollten aber lieber etwas sparsamer vergeben werden. Besonders seit viele der prominenten Ehrenpreisträger nur noch für Stunden anreisen, um sich ihre Trophäe im Licht der TV-Scheinwerfer abzuholen und danach schnell wieder zu verschwinden. Wem ist damit geholfen? Zu viele Preise mindern ohnehin Wert und Bedeutung der Auszeichnungen. Hier muß an der *Camerimage*-Spitze unbedingt umgedacht werden! In Torun hatte dieser kleine Jahrmarkt der Eitelkeiten in den vergangenen Jahren immerhin noch den vertrauten Charme eines größeren Familientreffens, im stalinistisch pompösen Lodzer Kolossalbau stimmen die Proportio-

Anzeige  
„Kameraflüge“ Fa.KMN  
190 x 133,5 mm

nen einfach nicht mehr, wenn der Besucher erst nach der Festival-Halbzeit gelernt hat, durch welchen der symmetrisch angelegten sechs Treppenaufgänge er am schnellsten ins Kino gelangt. Und wenn er nach dem Film eigentlich ein elektronisches Navigationssystem benötigt, um zum Bistro, zur Toilette, zur Pressekonferenz oder zu einer der vier Garderoben zu finden, dann muß Kritik an der Organisation erlaubt sein. Schließlich gibt es auch in Polen gute Schildermaler!

### NEUER STANDORT MIT KLEINEN HANDICAPS

Festival-Direktor Marek Zydowicz hat bislang Großartiges geleistet und *Camerimage* längst zum weltweit wichtigsten Marktplatz und Treffpunkt für Kameraleute gemacht! Jetzt aber droht Gefahr durch Gigantismus, weite Wege und Desorientierung. Die Grundidee, eine Plattform speziell für Kameraarbeit und ihre Schöpfer zu schaffen, läuft Gefahr, in einer Fülle von sekundären Nebeninteressen unterzugehen. Es gibt außerdem keinen wirklich schönen, ruhigen Raum mit Gastronomie, um sich zwischendurch zu erholen oder Fachgespräche zu führen. Und so wurde diesmal sehr schnell das erstklassige Restaurant des neuerbauten Ibis-Hotels, in dem fast alle internationalen Gäste wohnten, zum eigentlichen Anziehungspunkt für Gespräche und Kontakte zu Kollegen, die man nur hier auf einer sehr angenehmen Ebene treffen konnte. Man frühstückte mit Billy Williams (Oscar für *GANDHI* 1982), traf Laszlo Kovacs an der Bar, hörte interessiert zu, wenn Robby Müller über seinen neuen Film mit Michael Winterbottom erzählte, den er im Januar im dunklen, winterlichen Manchester beginnen wollte und trank um Mitternacht nach dem letzten Film noch ein Faßbier mit Alex Thomson (*EXCALIBUR, THE YEAR OF THE DRAGON*). Das Handicap: Dieser Treffpunkt liegt zehn Taxi-Minuten vom Festivalkino entfernt, und Taxis sind oft nur nach längerer Wartezeit verfügbar.

Anzeige  
Lichtwerk  
190 x 133,5 mm

## WER MACHT DAS PROGRAMM?

Über die eigentliche Attraktion des Festivals, die Filme, soll hier bewußt nicht berichtet werden. Viele davon laufen schon in unseren Kinos, andere wiederum werden nie dahin kommen, auch wenn sie wegen ihrer visuellen Qualität ins Festivalprogramm aufgenommen wurden. Wer die Filme letzten Endes auswählt, nachdem die Kameraverbände die Titel eingereicht haben und welche Kriterien bei der Begutachtung in Polen für Annahme oder Absage ausschlaggebend sind, war bislang nicht zu erfahren. Es sickerte nur hier und da durch, daß Importlizenzen, Präferenzen konkurrierender Festivals oder ganz einfach mangelndes Interesse von Filmproduzenten an *Camerimage* die Präsentation wichtiger neuer Filme verhinderten. In solchen Fällen entscheidet sich die Auswahlkommission eben für die zweitbeste Lösung. Das Label „Exclusively for Cinematography“, das ungeschrieben noch immer über diesem Festival schwebt, schließt einerseits sicher manchen hervorragenden neuen Film, dessen Qualitäten anderswo liegen, von vornherein aus. Andererseits konzentriert diese Maxime aber das Interesse von Publikum, Spezialisten und Fachpresse auf einen elementaren Bestandteil künstlerischer Filmgestaltung und schärft somit den Blick für die Arbeit des Kameramannes, von der die meisten Journalisten, die auch diesmal wieder zahlreich gekommen waren, immer noch herzlich wenig Ahnung haben. Die oft reichlich harmlosen Fragen während der Pressekonferenzen legten davon eindrucksvoll Zeugnis ab. Und da Kameraleute von Haus aus in der Regel bescheiden, eher introvertiert und oft nicht besonders gesprächig sind, sich also mit einem Wort schlecht „verkaufen“ können, ist es nicht hoch genug zu bewerten, daß da in Polen trotz aller jahreszeitlich bedingter Widrigkeiten und organisatorischer Einschränkungen ein kleines, hochmotiviertes Team von Festivalmachern Jahr für Jahr sozusagen einen kinematografisch opulent gedeckten

Tisch offeriert, an den wir uns nur zu setzen brauchen. Man spürt einfach auf Schritt und Tritt, daß man hier die Directors of Photography gern zu Gast hat, daß man ihre Kunst liebt und sie dafür mit Preisen und Ehrungen belohnen möchte. Diese Leute haben etwas Einmaliges geschaffen, das haben speziell unsere amerikanischen Kollegen längst erkannt, und langsam sollte sich das auch in Deutschland herumsprechen. Sie warten drüben in Polen auf uns und unsere Filme, und wir sollten einfach jedes Jahr in der Adventszeit etwas zahlreicher als bisher für ein paar Tage dorthin fahren – freiwillig und neugierig und ohne Vorurteile!

Der begehrte Goldene Frosch,  
Preis für beste Cinematography



©2001 WOLFGANG FISCHER (FISCHERBORA@T-ONLINE.DE)

Hier die Namen und Nummern unserer Nachbarn:

*Festival Camerimage, Tumult Foundation, 87-100 Torun, Polen,*

*Rynek Nawomiejski 28, Telefon 0048 56 652 21 79, Fax 0048 56 621 00 19.*

*E-Mail: camerimage.@ascomp.torun.pl, Internet: <http://www.camerimage.ascomp.torun.pl>*

*Festival-Direktor: Marek Zydowicz*

*Ansprechpartnerin für Gäste aus Deutschland: Agnieszka Swoinska*