

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.4/Juni 2001

THE MAN

WHO BECAME
A CAMERA

IN DIESER AUSGABE:

AUF DER SUCHE NACH ALLEN ROSS:
THE MAN WHO BECAME A CAMERA

WENN SICH DIE BILDER AUFLÖSEN:
GESPRÄCH MIT MICHAEL HAMMON UND BENEDICT NEUENFELS

MEISTER DES ÜBERGANGS:
DER KAMERAMANN THEODOR SPARKUHL

DIE FREIRÄUME DES DOGMATISMUS:
ZU JEAN-MARC BARRS FILM »TOO MUCH FLESH«

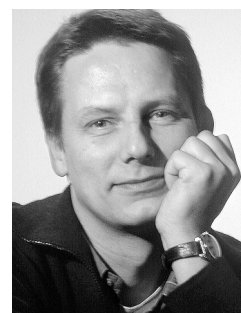
EDITORIAL

Als ich vor einigen Jahren zum ersten mal eine dieser neuen MiniDV-Kameras in den Händen hielt, war ich wie elektrisiert. Abgesehen davon, dass ich meinen Augen nicht trauen wollte – die Kamera war gerade so gross wie zwei Streichholzschachteln und bot trotzdem eine Bildqualität, die allen bis dahin üblichen High8-Videos weit überlegen war – als Kameramann, als Dokumentarfilmer zumal, hatte ich sofort das Gefühl, dass hier ein technologischer Schritt geschehen war, der meine Arbeit stark verändern würde. Ich musste an die wundervollen Filme von Leacock und Pennebaker denken, die durch die ähnlich einschneidende Entwicklung von kleinen, tonfähigen 16mm-Handkameras Anfang der sechziger Jahre erst möglich geworden waren; und an den Fotografen Henri Cartier-Bresson, der ohne die unauffällige Leica nicht vorstellbar ist. Was würde wohl mit diesen winzigen Digitalgeräten alles möglich sein?

DV-Kameras in allen Grössen und Ausführungen gehören seit diesem Tag ganz selbstverständlich zu meinem Handwerkszeug; als Motivsucher, als visuelles Notizbuch, als Recherchekamera, für kritische Spezialaufnahmen. Mehrere Filme habe ich gar komplett auf DV gedreht. Das hat sehr dazu beigetragen, dass ich das Thema DV heute nüchterner sehe. Die Kameras, entwickelt und gebaut für den Amateurgebrauch, sind in der Handhabung bisweilen umständlich bis katastrophal; die Lichtempfindlichkeit lässt noch immer zu wünschen übrig, zumindest, wenn man auf ein rauscharmes, unverstärktes Bild Wert legt – das kann leicht dazu führen, dass die Lichtverleihrechnung für ein Motiv den Kaufpreis der Kamera um ein Mehrfaches übersteigt. Bei den meisten Kameras hat kein Assistent eine Chance, die Schärfe extern zu ziehen, ich muss mich oft mehr auf das Fokussieren als auf das Kadrieren konzentrieren. Und das komprimierte Bild mit seiner allzugeringsen Farbtiefe macht manchen Colourmatch-Termin zum Alptraum.

Trotzdem, die DV-Technologie hat das Filmemachen verändert. Auch wenn man den bisweilen grenzenlosen Versprechungen der Elektronikindustrie nicht allzugrosses Vertrauen entgegenbringen muss: Die Vision, dass eine DV-Kamera im Verein mit einem handelsüblichen Computer samt Schnittsoftware die Herstellung eines kompletten Films ermöglicht, ist ihrer Verwirklichung zumindest sehr nahe gerückt. Ist der Einsatz solcher Techniken in unseren Breiten eher ein spielerisches Mittel, um formale und produktionstechnische Gewohnheiten aufzubrechen – für Filmemacher in weniger begüterten Teilen der Welt geht es hier auch um sehr konkrete und existenzielle Arbeits- und Ausdrucksmöglichkeiten.

Wo die neue Technik allgegenwärtig ist, stellt sich die Frage nach unserem Umgang mit ihr. „Natürlich ist DV kein Allheilmittel“ sagt Benedict Neuenfels im unserem Gespräch über DV im Kino (in diesem Heft ab Seite 15). Das gilt wohl für alle Filmtechnik – sie ist immer nur Mittel zum Zweck, so ausgefeilt sie technisch auch sein mag. Jeder kann jetzt einen „Film“ drehen, und manche Produkte sehen, mit Verlaub, auch genau so aus. Unterstellt, die modernen Video- und Filmtechnologien würden unseren Beruf handwerklich weniger kompliziert machen – böte uns das nicht in gleichem Masse mehr Raum für inhaltliches Engagement, für noch grössere Sorgfalt im Umgang mit Bildern, mit Bildsprachen? Wird vielleicht unsere visuelle Kompetenz, unsere Erfahrung immer wichtiger, wo das grosse Grundrauschen auf allen Kanälen täglich lauter wird? Auch solche Fragen haben mich bei der Vorbereitung dieses CAMERAMAGAZINS beschäftigt. Dass Ihnen bei der Lektüre dieses Heftes wenigstens ein paar provisorische Antworten begegnen werden, 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
homepage: www.bvkmedien.de

Leitung (ViSdP):
Michael Gööck

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

Es gilt z.Zt. die Anzeigenpreisliste Nr.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: 3.000 Stück

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



INHALT

Titelbild:

Der amerikanische Kameramann Allen Ross; spurlos verschwunden im Herbst 1995

Missing Allen –

The man who became a camera

Notizen zu einem dokumentarischen Detektivfilm

Seite 5

VON CHRISTIAN BAUER

Wenn sich die Bilder auflösen:

Ein Gespräch mit Michael Hammon und Benedict Neuenfels

Seite 15

VON MICHAEL GÖÖCK

Die aktuelle Filmkritik:

Freiräume des Dogmatismus

TOO MUCH FLESH von Jean-Marc Barr

Seite 25

VON THILO WYDRA

Alte Trickereien aufpolieren?

Seite 28

VON FRITZ LEHMANN

Meister des Übergangs:

Der Kameramann Theodor Sparkuhl

Seite 31

VON ROLF AURICH

MISSING ALLEN – THE MAN WHO BECAME A CAMERA

NOTIZEN ZU EINEM DOKUMENTARISCHEN DETEKTIVFILM

VON CHRISTIAN BAUER

www.cameramagazin.de/cm/6.01/allen.php3



Allen Ross, aufgenommen
Anfang der 90er Jahre bei
Dreharbeiten in Chicago

In den Tagen um Thanksgiving 1995 verschwindet der Kameramann Allen Ross aus einem Haus mitten in Cheyenne, Wyoming. Seine Frau Linda berichtet von einem Streit, von Schüssen, die sie oben im Schlafzimmer hörte. Als sie am nächsten Tag wagte, aus dem ersten Stock wieder herunterzukommen, sei Allen verschwunden gewesen, und mit ihm seine Sachen.

Im Februar 96 durchsucht die Polizei das Haus auf einen Hinweis hin, Allen Ross sei ermordet und im Keller vergraben worden. Aber sie findet nichts. Der Fall wird zu den Akten genommen: Allen Ross, Beruf: Kameramann und Filmemacher, 42 Jahre alt, 1.80 gross, schlank, blonde Haare, grüne Augen, ist nun einer der ungezählten „missing persons“ in den USA, wo jeder hat das Recht hat, seine alte Existenz hinter sich zu lassen und irgendwo ein neues Leben zu beginnen. Viele dieser Leute tauchen irgendwann wieder bei ihrer Familie auf, bei anderen stellt sich heraus, das sie Opfer eines Verbrechens oder Unfalls geworden sind. Die Übrigen bleiben trotz intensivster Nachforschungen der Angehörigen verschwunden. Sie sind wie vom Erdboden verschluckt. Wie Allen Ross.

Das ist die Situation, als wir nach langer Vorbereitung im Mai 2000 mit den Dreharbeiten zu meinem Film über Allen Ross und seinem Verschwinden beginnen. Der Arbeitstitel des Projekts: ALLEN DOESN'T LIVE HERE ANYMORE, Allen lebt hier nicht mehr. Es ist eine Geschichte, in der ich selbst eine Rolle spiele.

Allen Ross im Herbst 1995
am Mississippi



ABSCHIED IN NEW ORLEANS

Allen Ross ist mein Freund. Seit 1988 habe ich sieben Filme zusammen mit ihm gedreht – den letzten im Oktober und November 1995, nur zwei Wochen vor seinem Verschwinden. Es war ein Film über den Mississippi, ein Film, den wir schon lange machen wollten. Sechs Wochen dauerte die Fahrt von Minnesota bis zum Delta am Golf von Mexiko. Eine intensive, aufregende, anstrengende und wunderbare Drehreise. Nach unserem Abschied in New Orleans telefonierte ich noch zweimal mit Allen in Cheyenne. Es ging um die Überweisung seiner Gage: Die Dresdner Bank braucht fast drei Wochen, bis die Anweisung in Cheyenne eintrifft. Als das Geld endlich auf seinem Konto liegt, ist Allen nicht mehr da, um es abzuheben.

Viereinhalb Jahre später, bei Beginn meiner Dreharbeiten zu dem Film über Allen, hat niemand je wieder von ihm gehört, seine Kredit- und Telefonkarten sind unbenutzt, das Konto unberührt. Im Frühjahr 1996 hatte der Vater zwar einen Privatdetektiv engagiert, aber dessen Nachforschungen brachten nicht viel zu Tage. In der Hoffnung auf ein gutes Ende war die Familie bereit, einem Wahrsager zu glauben, der sagte, Allen würde wohlbehalten wieder zurückkehren.

DER FILMEMACHER ALS DETEKTIV

Das Drehen von Dokumentarfilmen hat immer etwas von Detektivarbeit an sich. Für mich als Filmemacher schien mir ein Film die einzige Möglichkeit, das Rätsel von Allens Verschwinden doch noch zu lösen. Einige Versuche von mir, dieses Projekt auf die Beine zu stellen, hatte es schon früher gegeben. Sie waren alle im Sande verlaufen. Ich bin sicher, dass ich insgeheim ganz froh darüber war: Ich wusste, dass es vielleicht nicht ungefährlich war, nach Allen zu suchen. Denn wovon Allen mir selbst bei den letzten gemeinsamen Dreharbeiten nichts erzählte: Er war Mitglied in einer Sekte geworden, die sich um eine Frau in Oklahoma geschart hatte und die sich *Samaritan Foundation* nannte.

Mehr noch: Das Oberhaupt der Sekte und Allens Ehefrau sind ein und dieselbe Person. Der Standort der Sekte in Guthrie, Oklahoma ist nur eine kurze Autofahrt von Waco, Texas entfernt. Waco wiederum ist in die amerikanische Geschichte eingegangen als der Ort, wo 1993 Bundesbehörden wochenlang den Wohnsitz der *Davidianer*-Sekte belagerten, um schliesslich bei einem Angriff achtzig Männer, Frauen und Kinder zu töten. Waco ist im Zentrum aller Verschwörungstheorien, die die Phantasie vieler Amerikaner bewegt. Was dort wirklich passierte, und warum, das ist bis heute nicht wirklich geklärt. Sicher ist, dass am zweiten Jahrestag des Waco-Massakers im Zentrum von Oklahoma City eine Autobombe explodiert und 168 Menschen sterben.

Mögliche Zusammenhänge schälen sich erst nach und nach heraus. Auf einmal bekommt ein Video über Waco, das mir Allen 1993 schickte, eine neue Bedeutung. Es stammt, so weiss ich heute, aus der rechten Militia-Szene, von der ich damals noch keine Ahnung hatte. Allen war nicht nur als Filmmacher an Waco interessiert, die Geschichte betraf ihn auch selbst, als Mitglied einer ähnlichen Gruppe wie der Davidianer. Genau zum Zeitpunkt des Attentats von Oklahoma City verlassen die *Samaritans* ziemlich überstürzt Oklahoma und siedeln um nach Cheyenne, Wyoming.

Allens Verschwinden ist ein Rätsel, genauso rätselhaft ist mir aber auch, wie er sich in diese Sache verwickeln konnte. Wie wird jemand wie er – ein Stadtmensch, ein Intellektueller, ein Künstler – zu einem Sektenmitglied in Oklahoma? Und dass er über all das kein Wort verlor während der langen Drehwochen am Mississippi, dass er meinen Fragen nach dem Leben in Oklahoma und Wyoming so konsequent auswich und mich mit banalen Details abspeiste, gibt mir bis heute zu denken. Wie gut kennen wir wirklich die Menschen, die wir zu kennen glauben? Von wievielen Geheimnissen sind wir tagtäglich umgeben, selbst wenn wir in vertraute Gesichter blicken? Das sind die Fragen die mich bewegen, als ich den Film über Allen beginne.

Wenn ich ganz ehrlich bin: Damals glaubte ich schon nicht mehr, Allen noch lebend zu finden. Aber ich erwartete auch nicht, dass ich der Polizei ins Handwerk pfuschen müsste. Die Arbeit eines Detektivs und die eines Filmmachers mögen wohl sehr ähnlich sein. Aber der Detektiv hat den unendlichen Vorteil, dass er seine Zeugen nicht vor der Kamera zum Sprechen bringen muss; dass er keine Drehgenehmigungen braucht, keine Freistellungserklärungen, keine Anwälte, die sich über Verleumdung und üble Nachrede Sorgen machen. Alle diese Probleme haben mich seit Beginn der Dreharbeiten bis heute verfolgt.

DER BEGINN EINER FREUNDSCHAFT

Ich lernte Allen an einem bitterkalten Februartag des Jahres 1988 in Chicago kennen. Unser Treffpunkt war die Lobby des ehrwürdigen *Blackstone Hotels* an der Michigan Avenue, das in seinen besseren Tagen neben Caruso und Capone auch eine ganze Reihe von amerikanischen Präsidenten beherbergt hatte. Im Kamin brannte ein helles Gasfeuer, und ich hatte das wohlige Gefühl, der einzige Gast in diesem riesigen, alten Haus zu sein.

Das vorbereitende Telefonat von München aus war einsilbig verlaufen: Allen beschrieb mir in groben Umrissen seine Ausrüstung und die Arbeiten, die er bislang als Kameramann gemacht hatte. Er war der schlechteste Agent in eigener Sache, den man sich denken konnte. Aber weil Barbara Scharres vom Chicagoer Filmmuseum ihn so dringend empfohlen hatte, war ich sehr neugierig auf diesen wortkargen Mann, mit dem zusammen ich einen Film über Chicago drehen wollte.

Pünktlich setzte sich die Drehtür des *Blackstone* in Bewegung, und begleitet von einem Schwall eisiger Luft betrat Allen Ross die Lobby: Dick gepolstert im Mantel, und auf dem Kopf eine Wintermütze der Army mit fliegenden Ohrenklappen. Wir erkannten uns, ohne uns zu kennen und liessen uns im Coffeshop nieder: Mit Blick auf die Michigan Avenue und die wenigen Passanten, die sich schräg in den Polarwind gelegt am Fenster vorbeikämpften.

Aus der Winterverkleidung hatte sich ein dürrer, schlacksiger junger Mann geschält – mit Hornbrille und tiefen Aknenarben, die mir verrieten, dass Allen in seiner Pubertät ein unverstandenes Aussenseiterdasein geführt haben musste. Ich konnte vermuten, dass er auch sonst seine eigenen Wege gegangen war. Allen schwieg. Es war an mir zu reden. Doch mir war

Allen Ross mit seiner Eclair-Kamera



ein bisschen unbehaglich zumute: Ich musste ihm zu erklären versuchen, warum ich – ein Deutscher – einen Film über seine Stadt drehen wollte, und welche Vorstellungen ich von meinem Film hatte.

I SHOT THE FILM!

Ich wollte die Zwischentöne hören, wollte die Stadt von innen erleben, von unten und von oben. Ein deutsches Team hätte nicht mehr gesehen als ich, und auch keine neuen Fragen gestellt. Deshalb wollte ich mit Menschen arbeiten, denen die Stadt gehörte, die hier zu Hause waren. Mit Allen Ross zum Beispiel.

Also versuchte ich, Allen an diesem Formica-Tisch im *Blackstone*, den heissen Kaffeebecher zwischen den Händen, zu erklären, warum ich mir Chicago ausgesucht hatte, und wie ich einen Film über die Stadt machen wollte, in der er gross geworden war. Welche Bilder ich im Kopfe hatte, welche Leute ich kennenlernen wollte. Er begann zu grinsen, ich redete weiter, sein Grinsen wurde breiter. Ich fing an unsicher zu werden, verhaspelte mich, war peinlich berührt, verlegen. *Am I making a fool out of myself?* fragte ich schliesslich. Er lachte, schüttelte den Kopf und sagte plötzlich ganz ernst: *This is exactly how I always wanted to shoot this city!*

Diese Übereinstimmung im Innersten, trotz einer ganz anderen Herkunft und Geschichte, war die Basis unserer gemeinsamen Arbeit und schliesslich unserer Freundschaft. Allen war für mich einer von den seltenen Menschen, die man trifft und schon seit Ewigkeiten zu kennen glaubt. Viermal kam ich allein für den ersten Film nach Chicago. Im Winter frohr uns die Kamera auf dem eisbedeckten Lake Michigan ein, im Sommer blieben wir mit den Schuhen im aufgeweichten Asphalt kleben. Aus den ursprünglich geplanten fünfundvierzig Minuten wurden neunzig – und trotzdem war es schwer, ein Ende zu finden.

Anzeige
Deutsche Filmversicherung
190 x 133,5 mm

Allen war mit seiner Begeisterung, seiner Neugier und intimen Kenntnis der Stadt ein wunderbarer Partner. Wir durchkreuzten die Stadt, lungerten am Stassenrand herum, kundschafteten Hinterhöfe aus, lauerten auf Bilder und beobachteten die Menschen. Die ganze Stadt stand uns offen und bot uns Rede und Antwort, die Leute weithen uns in ihr Leben ein und erzählten ihre Geschichten.

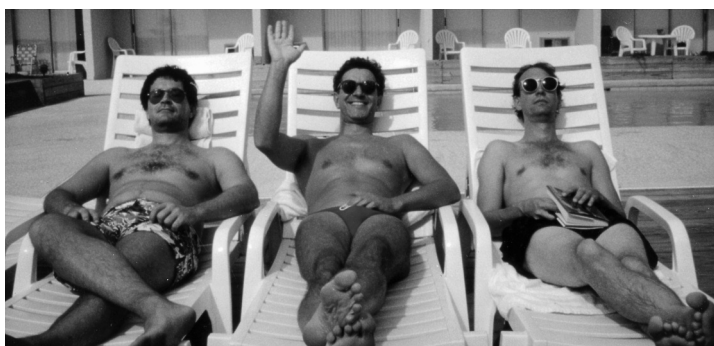
Allen war kompromisslos: Er lebte, wo sonst niemand wohnte – an der Maxwell Street, dem alten Flohmarkt Chicagos, zwischen Brachflächen und Abbruchhäusern. Aber von seinem Dach aus hatte man einen traumhaften Blick auf die Skyline von Chicago. Er fuhr einen uralten und verrotteten Chevy, von dem er sich nicht trennen mochte, weil das Auto eine Erinnerung an seinen Grossvater war. Allen brauchte nicht viel fürs Leben, aber es gab auch nicht viel Arbeit für einen eigenwilligen Kameramann in Chicago.

Wenn das Geld nicht reichte, fuhr er Taxi. So brachte er als Cabbie eines Nachts ein deutsches Ehepaar ins Hotel, das ihm von einem Film über Chicago im deutschen Fernsehen erzählte. Als Allen enthusiastisch meinte: „I shot the film!“ und ihnen eine Episode daraus erzählte, verstummten sie erschreckt und verliessen das Taxi so schnell wie möglich. Allen hat sich köstlich über seine Geschichte amüsiert.

DREHBEGINN

Wir wollen den Film über Allen zum grössten Teil im Format 16:9 mit einer DigiBeta drehen: die Interviews mit Freunden, Zeugen, die Locations. Dazu kommen Ausschnitte aus den Filmen, die ich mit Allen gemacht habe, seine eigenen Arbeiten, home movies auf 16mm und Super8, Hi8-Video und U-Matic NTSC. Der fertige Film soll zum Schluss für das Kino auf 35mm belichtet werden.

Anzeige
Lichtwerk / Filter
190 x 133,5 mm



Als Team unterwegs in den USA: Allen Ross, Christian Bauer (mitte) und Harald Stuckmann (Ton, auf dem unteren Bild rechts)

ALLENS FILME

Allen war nicht der Kameramann, den man schnell für ein paar Tage anheuerte. Er war zu zurückhaltend, um Werbung für sich zu machen, und seine Prinzipien standen ihm oft im Weg. In New York oder Los Angeles hätte er wohl Karriere machen können, aber er wollte nicht weg aus Chicago. Er hatte das *Art Institute* in Chicago absolviert, als Cutter viele Folgen der in den USA überaus populären Tierserie *WILD KINGDOM* geschnitten, und schliesslich selbst am *Art Institute* unterrichtet. Daneben drehte er selbst Filme, die ich sehr bewundere.

Da ist Allens *GRANDPA TRILOGY*, in Schwarzweiss und Farbe. Der Enkel besucht den Grossvater in North Carolina mit der *Bolex*, die er sich gerade gekauft hat. Der Grossvater ist alt und gebrechlich. Allen beobachtet, wie er sein Revier abschreitet, die Menschen in seinem Leben. Wie er mit vorsichtigen Schritten durch seinen Garten läuft, die Treppe zur weissgestrichenen Veranda hinauf, sich mit der Hand am Geländer hochzieht. Ich erinnere mich an ein altmodisches Südstaaten-Haus, mit Schaukelstühlen davor, voll von Erinnerungen und Geschichte. Während ich den alten Mann sehe, schwach vom Alter und schon vom Tode gezeichnet, spüre ich Allen hinter der Kamera. Sein Versuch, die Zeit anzuhalten, diesen Moment dem Vergessen zu entreissen. Seine Liebe, seinen Kummer über den bevorstehenden Verlust. Der Versuch, eine Brücke zu schlagen über die Generationen hinweg und sich der eigenen Wurzeln zu versichern.

Gaylon Emerzian, eine Filmemacherin aus Chicago, die oft mit Allen gearbeitet hat, ist meine Associate Producerin. Sie hat ausführlich in den USA vor recherchiert und Privatdetektive engagiert – allesamt sind sie ehemalige FBI-Agenten. Weil wir nicht wissen, was unterwegs bei diesem Dreh passieren wird, in welche Situationen wir geraten werden, hat mein Kameramann Michael Gööck neben der grossen DigiBeta auch seine DV-Kamera mit im Gepäck. Wir werden sie oft brauchen: Zum Beispiel als die Production Assistants in Oklahoma City uns mit der Nachricht überraschen, dass sie Allens Kamera in einer Garage gefunden haben; oder als wir uns als Touristen und Immobilieninteressenten getarnt auf ein sonst unzugängliches Grundstück in den Rocky Mountains bringen lassen. Den Ton macht Harald Stuckmann, der auch bei all meinen Filmen mit Allen dabei war. Für ihn ist der ständige Wechsel zwischen DigiBeta und DV mit einigem Gefummel verbunden, und nicht immer ist im vorhinein die Frage eindeutig zu entscheiden: Drehen wir „gross“ oder „klein“?

Als das Konzept des Films entstand, war mir noch nicht klar, ob ich in diesem Film als Suchender in Erscheinung treten würde, oder ob ich die Geschichte ausschliesslich „hinter der Kamera“ erzählen sollte. Ich will mir bei Drehbeginn beide Optionen offenhalten – je nach Ausgang unserer Nachforschungen. Aber sehr schnell wird deutlich, dass ich mich nicht hinter der Kamera verstecken können. Der Film beschreibt meine Suche nach Allen. Ich muss meine sichere Position verlassen, ich muss verständlich machen, warum ich mehr über das Schicksal meines Freundes herausfinden will – und vor allem, was ich mit ihm verloren habe.

Im letzten Teil der GRANDPA TRILOGY sitzt der alte Mann am Küchentisch. Es ist Nacht. Auf dem Tisch liegt die Bibel. Der Grossvater bittet den Enkel, vorzulesen. Und während wir Allen hinter der Kamera unsichtbar lesen hören, sehen wir dem alten Mann beim Zuhören zu. Er kennt den Text, und spricht immer wieder mit. Dann bittet der alte Mann seinen Enkel, ein Gebet zu sprechen. Allen versagt die Stimme, sein Grossvater tröstet ihn.

Allens Filme machen das Zusehen zum Zwang. Man spürt seine Sehnsucht nach Berührung, aber weil ihm das Berühren Angst und Schmerz bereitet, findet er Erlösung nur durch dem Blick durchs Objektiv. In unserer gemeinsamen Arbeit lag hier ein Problem. Allen fühlte mit, er scheute sich, die Intimsphäre von Menschen zu verletzen, ihnen zu nahe zu treten. Aber im Dokumentarfilm sind oft die Momente, in denen die Kamera eine unsichtbare Grenze überschreitet, auch die Momente, in denen eine grössere Wahrheit entsteht. So habe ich ihn oft von hinten sanft in diesen kritischen Bereich hineingeschoben.

VON UFOs ENTFÜHRT

In Chicago gehen Gerüchte über die Umstände von Allens Verschwinden um. Der Wochenzeitschrift *Chicago Reader* ist die Geschichte im Oktober 1998 eine umfangreiche Titelstory wert. Unter der Überschrift: *Where On Earth Is Allen Ross?* beschreibt der Journalist Jack Helbig die Rahmenbedingungen des Falls, die handelnden Personen und stellt Mutmassungen an über Allens Verbleib. Bei allen, die er für seinen Artikel interviewt, ist die Irritation und Verstörung zu spüren, die Allens Verschwinden ausgelöst hat. Wieso? Was steckt dahinter? Und jeder versucht in seinen Erfahrungen mit Allen den Schlüssel für das Rätsel zu finden.

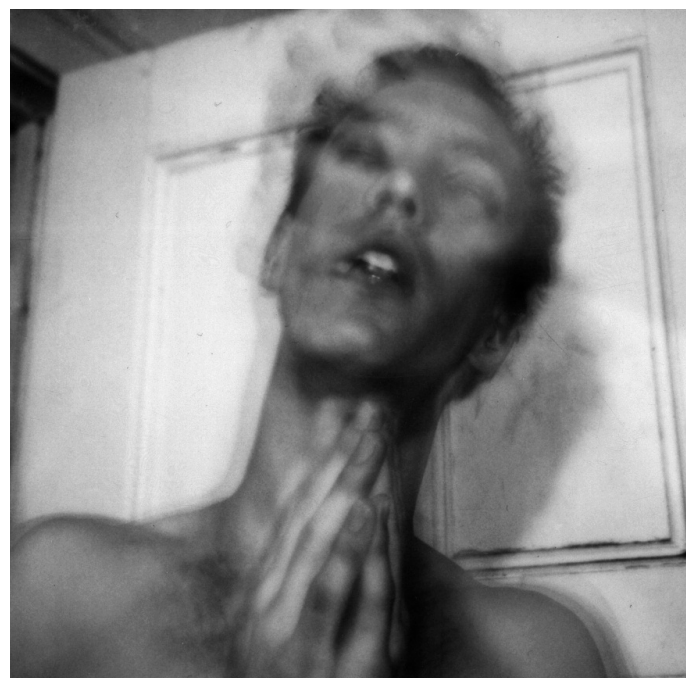
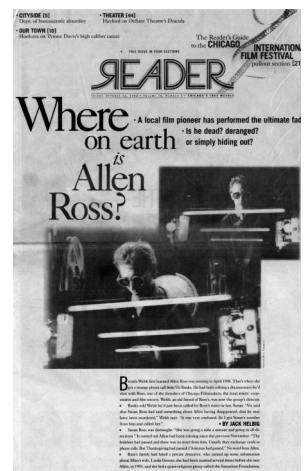
Die Beziehung zwischen Allen und mir war vom ersten Moment an von gegenseitigem Respekt und wortloser Übereinstimmung getragen. Ich schätze die ungewöhnlichen Bilder, die er für unsere Themen fand und die magischen Momente, die immer wieder bei seiner Kameraarbeit entstanden. Ich kenne auch zu einem gewissen Teil Allens Seelensuche. In seinem Bücherregal stand Rudolf Steiner neben fernöstlichen Philosophen und dem *I Ging*.

Im Winter 92 drehen wir zusammen für das ZDF einen Film, der ein Schlaglicht auf Allens Innenwelt wirft und bis heute zu den eigenartigsten Erlebnissen gehört, die ich beim Filmemachen hatte. Es geht darin um Menschen, die von sich behaupteten, von UFOs entführt worden zu sein. Allens Interesse an diesem Thema war mehr als nur oberflächlich. Er hatte mir dieses Thema vorgeschlagen, und er hat danach seinen eigenen Film über dieses Phänomen gedreht: *ORDINARY CONVERSATIONS ABOUT EXTRAORDINARY MATTERS*. Im Verlauf dieser Arbeit kommt er mit den Leuten zusammen, die ihn schliesslich nach Oklahoma zur *Samaritan Foundation* bringen.

Allen war tatsächlich schon einmal verschwunden. Deshalb hoffte ich auch selbst lange Zeit, dass er von selbst wieder auftauchen würde. Während unserer Mississippi-Reise hatten wir uns sogar einmal über die Möglichkeiten unterhalten, eine Existenz zu wechseln. Allen meinte, dass das ziemlich leicht wäre: Man müsste nur eine zweite und dahinter eine dritte Identität aufbauen.

In den letzten Jahren musste man immer eine Nachricht auf seiner Mailbox hinterlassen, um ihn telefonisch zu erreichen. Er rief dann zurück. Ausserdem benutzte er schon lange keine richtige Postadresse mehr, seine Post ging immer an verschiedene Postfächer. Nach seinem erstem Verschwinden taucht Allen in Guthrie, Oklahoma wieder auf. Die Freunde und Kollegen sind höchst erstaunt, dass er seine Zelte in Chicago abgebrochen hat. Noch überraschter

Ein Ausschnitt aus dem
Chicago Reader
und ein Polaroid-Foto
aus Allens Nachlass



VON DER SCHWIERIGKEIT, EINEN FILM ÜBER EINEN KOLLEGEN ZU DREHEN

VON MICHAEL GÖÖCK

Mehr als zwei Jahre ist es her, dass mir Wolfgang Fischer den Text eines Regisseurs schickte; ich betreute damals die verbandsinterne CameraInfo des bvK, und Wolfgang Fischer schlug mir vor, den Text dort abzudrucken. Der Beitrag trug den Titel *Allen doesn't live here anymore*, der Autor und Regisseur hiess Christian Bauer.

Der Text hatte mich neugierig gemacht. Im Frühjahr 2000 sassen wir uns zum erstenmal gegenüber. Ich wusste, dass Christian Bauer demnächst mit den Dreharbeiten zu seinem Film über Allen Ross beginnen würde, leider wusste ich auch, dass es längst einen Kameramann für dieses Projekt gab. Was ich nicht wusste: Eben dieser Kameramann hatte wenige Tage vorher aus Termingründen absagen müssen. Und so wurde aus einem unverbindlichen Gesprächstermin flugs eine erste Drehvorbesprechung. Nur eineinhalb Wochen später fand

ich mich mit Team und Ausrüstung in Chicago wieder. Ich hatte mir in der kurzen Vorbereitungszeit einige Filme von Allen und Christian auf kleine DV-Cassetten kopieren lassen; zuerst im Flugzeug, später im Auto tauchte ich in die faszinierenden Bilder des unbekanntes Kollegen ein und war schnell verzagt: Wie sollten meine eigenen Bilder dem je standhalten können? Ich hatte ja auf eine ganz merkwürdige, traurige Weise seinen Platz im Team eingenommen. Christian Bauer und Stucki, unser Tonmann, waren für viele Filme mit Allen genau so durch

die Staaten gereist, wie wir das jetzt auf der Suche nach Allen taten. Sollte ich versuchen, Allens Stil aufzugreifen, sozusagen als Hommage an den Kollegen? Unmöglich – Allens Bilder haben durchweg eine ganz eigene Kraft, unkopierbar, Allen eben.

Allen Ross muss das gewesen sein, was man einen charismatischen Menschen nennt. Im Sucher meiner Kamera sah ich mehr als einmal die Augen aufleuchten, wenn von Erinnerungen an den Verschwundenen die Rede war. Interview für Interview lernte ich ein Phantom näher kennen. Was mich neben seinen Bildern am meisten beeindruckte, das war die kompromisslose Hingabe Allens an seinen Beruf und seine filmischen Ideale. Bisweilen verglich ich verschämt meine eigene Biografie mit der Allens und stiess auf alle Halbheiten und Kompromisse, mit denen man selbst manchmal seinen Beruf ausübt.

Mit einer winzigen DV-Kamera drehte ich, als wir in Oklahoma City überrschend Allens alte, geliebte *Eclair* fanden – 25 Jahre Filmtechnikgeschichte kondensiert in einer Szene. Ursprünglich als Backup-Kamera gedacht, wurde die DV immer wichtiger; ganz so, wie aus Dreharbeiten immer mehr eine kriminalistische Recherche wurde. Oft überholten die Ereignisse alle formalen Überlegungen; die Trennung von DV (Recherchekamera) und Digi-Beta (für die schönen Bilder...) geriet uns ständig durcheinander. Ein Gespräch drehten wir gar doppelt: einmal per Hand und DV, später noch einmal arrangiert und geleuchtet auf Digi – dieses Material werde ich mir als Lehrbeispiel für Kamerastudenten abklammern, wie sehr Umfeld und Technik ein Interview verändern können...!

Am Ende ist es ganz selbstverständlich Allens Film geworden; seine Bilder und sein Schicksal stehen im Mittelpunkt. Für mich aber wurde Allen Ross zum Vorbild, ohne dass ich ihn persönlich je getroffen hätte.

© 2001 MICHAEL GÖÖCK



Ein Neuer im alten Team:
Bei den Dreharbeiten in Chicago

sind sie darüber, dass Allen geheiratet hat – eine Frau, die er erst ein paar Tagen kannte. Allen war nie ein Mann der schnellen Entschlüsse. So eine weitreichende Entscheidung in so kurzer Zeit passte einfach nicht zu ihm.

Mich erreicht die Nachricht von Allens Heirat und seinem Umzug in München. Ich freue mich über diese Wendung in seinem Leben. Allen schien endlich den richtigen Platz für sich gefunden zu haben.

IM SCHNEIDERAUM

Seit Monaten sitze ich mit meiner Cutterin Julia Furch vor dem Avid. Manche der Szenen, die ich oben beschrieben habe, werden im Film nur ein paar Bilder lang dauern. Andere fallen völlig fort. Wir schaffen eine Oberfläche, die vieles ausspart, glättet, Weitverzweigtes auf eine nach-erzählbare Geschichte zurechtstutzt. Jedesmal, wenn ich diese selbstgeschaffene Oberfläche verlasse und hinabsteige in das weniger vertraute Material, trifft mich die Erkenntnis wie ein Schock, dass ich hier ja nicht eine beliebige Geschichte erzähle, sondern von einem Freund, den ich schmerzlich vermisse.

Der Beginn unserer Dreharbeiten und ein Vorstoss von Allens Familie bringt die Polizei in Cheyenne dazu, sich des Falls wieder anzunehmen. Die Indizien, die wir zusammentragen können und der Fund von Allens *Eclair* in Oklahoma City machen die Annahme, dass Allen untergetaucht sein könnte, fadenscheinig. Wir bekommen keine Hilfe. Die Sekte scheint auseinandergebrochen zu sein. Aber die Mitglieder haben Angst vor Linda, Allens Frau – sie schweigen. Und wenn sie reden, dann ausdrücklich nicht vor der Kamera. Ich verspreche sogar, mitgeschnittene Telefonate nicht zu veröffentlichen, obwohl ich rechtlich dazu in der Lage wäre. Wir rennen gegen eine unsichtbare Wand. Einen Tag hören wir eine Version der Geschichte, am nächsten Tag eine andere: aus dem gleichen Mund.

Zwei Leute beschuldigen sich gegenseitig des Mordes an Allen: Allens Frau Linda – und Allens Vorgänger bei Linda, Denis Greene, ihr Ehemann Nummer fünf. Aber es gibt keine Leiche und somit keinen Hinweis auf ein Verbrechen. Damit sind der Polizei die Hände gebunden.

Die Polizei in Cheyenne verspricht, das Haus noch einmal zu untersuchen, aus dem Allen verschwand. Wir unsererseits versprechen, dort inzwischen nicht zu drehen, um die Bewohner nicht zu alarmieren. Am 17. Juli 2000 besucht Lt. Stanford das Haus, um den Umfang der Arbeiten abzuschätzen, die dort auf das Expertenteam warten. Er geht auch in den Keller, der angeblich bereits im Februar 1996 durchsucht wurde. In einer Ecke sieht er die Sohle eines Tennisschuhs aus dem Boden herausragen. Er gräbt und findet eine männliche Leiche in Allens Alter.

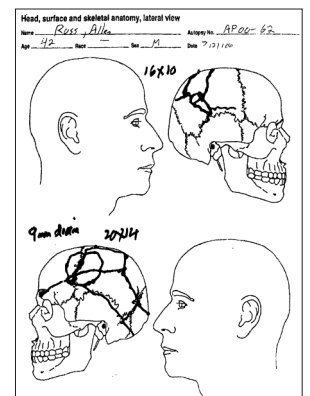


Allen und Linda vor ihrem Haus in Guthrie, Oklahoma



Der Fundort von Allens Leichnam in Cheyenne, Wyoming

Ausschnitt aus dem Autopsiebericht





Allen Ross und Christian Bauer mit Allens geliebten Chevy an einer Tankstelle in Chicago

Bis zur Feststellung von Allens Identität durch eine DNA-Analyse dauert es dann noch fast ein halbes Jahr, und erst im Januar 2001 wird der Autopsiebericht veröffentlicht: Jemand hat Allen mit einer gmm-Waffe erschossen. Die Kugel trat links oben an der Schläfe ein und rechts unterhalb der Ohrs aus. Ich denke an eine Hinrichtung, als ich mir die passende Situation dazu vorstelle. Die Leiche ist von der Taille abwärts mumifiziert, die Genitalien fehlen. Den Grund dafür verschweigt der Autopsiebericht. Zehn Monate nach dem Fund der Leiche ist kein Verfahren eröffnet, keine Anklage erhoben. Niemand weiss, wer Allens Mörder ist: *Die Polizei in Cheyenne ermittelt weiter* – das ist der letzte Satz meines Films.

In einem Telefonat mit Linda, Allens Frau, fallen die Sätze: *Allen was afraid of becoming a camera. He thought it was because he loved the camera so much. But it wasn't. His eyes were used as camera.* „Seine Augen wurden als Kamera benutzt“ – das meint Linda nicht nur metaphorisch. Sie will mir weismachen, dass Allen Opfer eines Gehirnwäscheexperiments war, Teil eines Verschwörungsszenarios, das von geheimen Forschungsprojekten der amerikanischen Regierung munkelt.

Ich denke, ich weiss was wirklich passiert ist. Aber aus naheliegenden Gründen kann ich nur meine Fundstücke zeigen und die Spuren, denen wir gefolgt sind. Allen hat sich selbst in diese gefährliche Situation hineinbegeben. Niemand hat ihn gezwungen, sich den *Samaritans* anzuschliessen. Aber vielleicht wollte er sie verlassen, und das wurde ihm nicht gestattet...

MISSING ALLEN

MISSING ALLEN- THE MAN WHO BECAME A CAMERA
Deutschland 2001, 90 Min.
35mm, 1:1,75 (DV/DigiBeta)
Farbe / Dolby SR
Regie: Christian Bauer
Kamera: Michael Gööck
Ton: Harald Stuckmann
Schnitt: Julia Furch
Produktion: Tangram Film
mit BR, arte, SR

Im Expose hiess es: *Meine Freundschaft und meine Geschichte mit Allen Ross werden sich in diesem Film widerspiegeln und ihn reicher und intensiver machen. Der Ausgang ist offen: Falls ich Allen finde, und er keine Verbindung mehr haben will mit seinem alten Leben, dann werde ich seine Entscheidung respektieren und in unserem Film mit begründen. Stellt sich aber heraus, dass Allen ermordet wurde, dann wird der Film selbst dafür sorgen, dass Gerechtigkeit geschieht.*

Nach langen Monaten im Schneiderraum ist der Film endlich fertig montiert. Ein Glücksgefühl möchte sich nicht einstellen. Jeder weitere Schritt macht all die vielen kleinen Entscheidungen, die den Film als Ganzes haben entstehen lassen, irreversibel. Aus den vielen Möglichkeiten, eine Geschichte zu erzählen, hat sich nun eine einzige herausdestilliert. Alles andere ist reduziert bis aufs Nötigste, die Seitenzweige abgetrennt. Das ist jetzt der Film, die Geschichte – und ist es doch nicht, weil es noch so viel mehr zu erzählen gäbe.



Allen ist tot! Ich erkenne plötzlich, dass ich ihn zuerst mit dem Plan für diesen Film, dann mit meiner Suche und schliesslich mit der Arbeit im Schneiderraum für mich am Leben gehalten habe. Es war meine Trauerarbeit, mein langer Abschied. Jetzt ist der Film fertig, und ich muss mich endgültig von ihm trennen. Nie habe ich so sehr auf das Ende eines Films gewartet und auf die Freiheit, die danach kommen würde. Aber gleichzeitig wünschte ich mir doch so sehr, den Film offenhalten zu können, über den Schluss hinaus. Als ob ich mit dem Film auch dem Lauf der Dinge eine andere Wendung geben und Allen ins Leben zurückholen könnte.

©2001 CHRISTIAN BAUER
(CHRISTIAN.BAUER@TANGRAMFILM.DE)

DAS INTERVIEW

WENN SICH DIE BILDER AUFLÖSEN

MIT MICHAEL HAMMON UND BENEDICT NEUENFELS SPRACH MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/6.01/dv.php3

Der Trend ist im Kino kaum zu übersehen: Man mag es je nach Geschmack Dogma nennen, die neue Nouvelle Vague oder Direct Cinema. Auf jeden Fall ist eine neue Direktheit angesagt, und spätestens seit Lars von Triers *BREAKING THE WAVES* (DoP: Robby Müller) und Tomas Vinterbergs *DAS FEST* (DoP: Anthony Dod Mantle) sind die technischen Unzulänglichkeiten einer quasi-dokumentarischen Handkamera so gesellschaftsfähig wie der Einsatz von digitalen Amateur-Kameras für ganze Kinofilme.

Grund genug, sich mit zwei Kollegen über die Tragfähigkeit dieser Tendenzen zu unterhalten, zumal, wenn sie beide ganz aktuelle Erfahrungen mit dieser Art des Filmemachens gesammelt haben. Noch spannender vielleicht, wenn der eine dabei zum klassischen Filmmaterial gegriffen hat, der andere sich im letzten Moment doch noch für eine DV-Kamera entschied...

F: Michael, Dein aktueller Film *DIE POLIZISTIN* läuft zur Zeit in den Kinos; Deine Arbeit wurde gerade zum Deutschen Kamerapreis nominiert. Kannst Du kurz erzählen, um was es in dem Film inhaltlich geht?

MH: Es geht um die alltägliche Lebenserfahrung einer Polizistin in Rostock. Der Film ist aufgebaut auf kleinen Geschichten, die mit ihrem Leben zu tun haben, mit ihren Sehnsüchten nach einem Mann und nach Glück. Das versucht sie zu vereinen in ihrem Job als Polizistin, sie denkt, in dem Bereich könnte sie Männer treffen, um ihre Einsamkeit zu überwinden. Der Film basiert auf einem Tagebuch von Annegret Held; Andreas [Dresen] hat ziemlich lange daran geschrieben, zusammen mit Laila Stieler, sieben Jahre glaube ich, dreizehn Fassungen, und sie haben versucht, diese alltäglichen Geschichten in einen dramaturgischen Rahmen einzubinden. Sie kommt nach Rostock und wird eingestellt in das Revier im Stadtteil Lütten Klein. Sie wird auf Wache geschickt, sieht erstmal das kleinkriminelle Rostock, verliebt sich langsam in ihren Kollegen Mike, versucht, mit dem ein Verhältnis anzufangen, was dann nicht klappt, weil er Familie hat. Dann verliebt sie sich einen Russen, einen Kriminellen, dem sie begegnet, und diese Beziehung wird zu ihrem Verhängnis. Dazwischen gibt es noch eine Geschichte mit einem kleinen Jungen, der ist der Sohn von dem Russen, und seine Mutter ist Alkoholikerin. Mit dem baut sie eine Freundschaft auf und versucht, ihn aus seiner Krise zu retten. Mehr will ich eigentlich nicht verraten...

Benedict, auch Du bist gerade zum Kamerapreis nominiert worden für Deinen Film *LOST KILLERS*. Aber heute wollen wir vornehmlich über einen anderen Film reden, der noch nicht in den Kinos, noch gar nicht fertig ist. Was darfst Du schon erzählen über den *FELSEN*?

BN: Was darf ich erzählen? Das weiss ich nicht, was ich erzählen darf... Die Evangelische Kirche in Nordrhein Westfalen betreibt eine Initiative für notorische jugendliche Hangtäger, die aus schwierigen Familienverhältnissen abgedriftet sind und im Prinzip eine Alternative geboten kriegen – entweder in den Jugendknast zu gehen oder in ein Jugendcamp auf Korsika. Das gibt es seit, glaube ich, 13 oder 15 Jahren. In der Geschichte reist eine Touristin mit ihrem Liebhaber auf die Insel; der Mann trennt sich von ihr, sie bleibt in Korsika und kommt jetzt in Kontakt mit den Jugendlichen, speziell mit einem der Jugendlichen. Dadurch entsteht letztendlich eine Tragödie beziehungsweise eine Art von Melodram. Darum geht es.



Gabriela Maria Schmeide als Polizistin Anne und Axel Prahl als ihr Kollege Mike in *DIE POLIZISTIN*



F: Ein Grund, warum mich speziell dieser Film interessiert, ist seine technisch-gestalterische Entstehungsgeschichte. Wenn ich das richtig verstanden habe, habt Ihr ja ursprünglich ganz konventionell geplant, auf 35mm zu drehen, und Ihr habt dann zu einem sehr späten Zeitpunkt eine andere Entscheidung getroffen.

BN: Da muss ich ein bisschen ausholen, weil das grundsätzlich mit der Entstehungsgeschichte zu tun hat. Wir haben vor zwei Jahren angefangen, diesen Film vorzubereiten. Dominik Graf und ich, wir wollten dieses Mal unbedingt schon in der Treatmentphase auf alle möglichen Probleme eingehen können, zum Beispiel, was die Orte angeht. Wir mussten im Tourismus arbeiten, der Film spielt zur Haupttourismuszeit, auf hohen Bergen, unter Wasser, das war insgesamt sehr anspruchsvoll. Also entweder wir kaufen die Insel, ganz amerikanisch, dann kaufst du Strände, Städte, dann kannst du dich dort bewegen, dann kannst du auch mit jedem grossen Team hingehen, dann brauchst du 100 Drehtage – dass das nicht zu finanzieren ist, das war klar. Wir spielten also schon die ganze Zeit mit verschiedenen Umsetzungsideen rum, dabei war DV am Anfang gar nicht das Thema, es ging um 35mm oder Super16. Wir haben dann auf 35mm geplant, haben das Team auch so konzipiert.

Die Produktion, die eigentlich eine sehr gute Vorbereitung gemacht hat, hat dann aufgrund der korsischen Verhältnisse knapp drei Wochen vor dem Dreh heisse Füsse bekommen; das hatte auch damit zu tun, dass erstaunlicherweise ein Film von Dominik Graf einfach schlecht gefördert wurde. Dominik und ich wollten den Film aber um alles in der Welt machen.



Oben:
Benedict Neuenfels
und Dominik Graf

Unten:
Dreharbeiten zum *FELSEN* in den
korsischen Bergen

Ich hatte gerade etwas für die Salzburger Festspiele auf DV gedreht, auch mit Laserausbelichtung, das wurde während einer Oper (*Così fan tutte*) projiziert, und hatte da meine Erfahrung. Es wurde immer enger, das Geld zog sich immer weiter weg, und dann kam die Produzentin Gloria Burkert an einem Abend angereist und sagte, „ist nicht mehr, wir haben kein Geld, wir können den Film nicht machen“.

Wir haben uns verlassen in absoluter Traurigkeit, und ich hab' mir dann in der Nacht überlegt, was ich machen kann, ich habe mir gesagt, es muss doch was bringen, mit DV zu drehen. Natürlich auch im Zusammenhang mit Leute rausschmeissen – das binde ich mir an meine Kappe. Das war eigentlich das Schlimmste, weil ich zum erstenmal Mitarbeitern, denen ich schon zugesagt hatte, sagen musste: „Freunde, es geht nicht mehr.“ Ich bin dann mit nur einem Beleuchter runtergegangen, ohne Materialassistenten und so weiter und so fort.

Am nächsten Morgen habe ich den Vorschlag gemacht, die Produktion hat das durchgerechnet, und das war erstmal – natürlich auch in einer gewissen Unkenntnis der Postproduktion – etwa 400.000 Mark billiger, und es hat ein „Go“ gegeben.

F: Das klingt jetzt mehr nach Notwehr als nach gestalterischer Entscheidung...?

BN: Ach, das ist ja nicht so schwarz-weiss. Die Notwehr entsteht nur dann, wenn du dich auf solche Sachen nicht vorbereitest: Wenn ich auf 35mm drehen will und die Kamera geht kaputt und ich drehe auf DV – das ist Notwehr. Aber es war natürlich ein Selbsterhaltungstrieb. Abgesehen davon, dass das Ganze natürlich in den Produktionsabläufen eine viel grössere Variabilität bekommen hat. Sagen wir mal, eine gewisse Nötigung stand dahinter, aber es war dann auch eine grosse Befreiung, das so zu machen, allerdings mit einem ganz entscheidenden Seitenaspekt – ich musste mir klar sein, dass ich dann sieben Tage drehe. Wenn du so drehst, dann hast du Deine Waffe sozusagen immer dabei! Wenn Du mit 35mm von einem Motiv wegfährst, dann hältst Du in den seltensten Fällen nochmal den Kamera-LKW an. Mit DV ist das ganz anders: bis ich da mal zu Hause bin, dauert es ewig, und dann hast du noch einen tollen Ort, an dem du wohnst und die Geschichte provoziert immer weitere Assoziationen – dann drehst du eigentlich nur noch. Das muss man auch wissen, das ist wie eine innere Zerreihsprobe.

F: Wir werden nochmal darauf zurückkommen. DIE POLIZISTIN ist so ein Film, wenn ich mir den anschau und mich in die Geisteswelt mancher Produzenten oder auch Regisseure versetze, dann wäre das ist wohl ein Paradenfilm für DV! Quasi dokumentarisches Arbeiten, nahe am Leben, vielleicht noch viel eher DV-geeignet als DER FELSEN, wo es ja auch um die grosse Landschaftstotale geht. Ihr habt Euch anders entschieden, habt aber auch einen sehr extremen Look dabei produziert.

MH: Es war tatsächlich am Anfang in der Diskussion, ob wir DV drehen oder nicht. Ich war nicht so geil drauf, weil ich eine Erfahrung gemacht habe in Irland, mit Eoin Moore, CONAMARA heisst der Film. Eoin wollte erst unbedingt auf DV drehen, aber nach mehreren Tests, auch mit Ausbelichtungen, sind wir zu der Entscheidung gekommen, dass Super16 einfach besser aussieht, dass es Lichtverhältnisse besser einfängt, für die Landschaften eine bessere Auflösung bietet und dass mir auch das eine grosse Freiheit beim Drehen gibt; zumal ich mich besser auskenne mit Film und auch mit einem Assi arbeite, Frank Amann, der supergut ist mit der Schärfe.

Andy [Dresen] wollte bei der POLIZISTIN unbedingt mit einem kleinen Team arbeiten, so acht Leute hat er gedacht. Nachdem wir fertig waren mit dem Aufstellen des Teams, da waren wir wieder zwanzig Leute, und das fand er richtig bescheuert, aber das muss sein, wenn man mit Super16 dreht. Das andere, was wir vermeiden wollten, war ein glatter, sauberer Film- oder Fernsehlook. Das ist auch eine Gefahr mit Film, dass man dann einen richtigen sauberen, glatten Look kriegt...

F: ...dass es zu gut wird...?

MH: Ja, dass es zu gut wird. Und dass es dann weniger dokumentarisch aussieht und mehr inszeniert. Da wollten wir gegenarbeiten, und deshalb haben wir uns entschieden, auf 800ASA-Highspeed Film zu arbeiten, wenig Licht zu benutzen, den Film haben wir noch zwei Blenden forciert, deshalb die Körnigkeit.

F: Das hat mich schon gewundert – selbst für 800er Material ist es wirklich sehr körnig...

MH: Ja, wir haben den Film richtig misshandelt, wir haben dann auch noch eine Bleichbadüberbrückung gemacht, die den Kontrast und die Körnigkeit nochmal hochzieht, aber am Ende diesen Look erzeugt, den wir beide ziemlich geil finden.

F: Zur Teamgrösse habe ich an Euch beide nochmal eine Frage: das klingt erstmal sehr logisch wenn man sagt, „zu dieser kleine DV-Kamera brauche ich nur ein kleines Team, ich kann oder muss sogar Beleuchter nach Hause schicken“. Meine Erfahrung mit DV ist eine ganz andere: mit DV brauche ich mehr Licht als mit Film, die DV-Kameras sind auch messtechnisch weniger empfindlich – von 800er-Material zwei Blenden forciert gar nicht zu reden. Auch beim FELSEN ist mir das noch nicht ganz nachvollziehbar, da würde ich gerne mehr dazu hören. Dieser Film spielt ja zu mindestens fünfzig Prozent Tag aussen, auch da ist mir der Unterschied in der Teamgrösse nicht spontan nachvollziehbar.

BN: Das ist auch nicht der entscheidende Moment. Natürlich, du hast die Schauspieler, du hast eine Aufnahmeleitung, also im ganzen organisatorischen Bereich tut sich eigentlich relativ wenig. Aber es ergibt sich für das Team, das handelt, für diesen kleinen Kreis von Leuten, die wandern, die agieren, sozusagen eine zweite Kraft, die kannst du relativ klein und mobil halten.

F: Warum, was ist anders?

BN: Im Zweifelsfall kann ich einfach schneller reagieren. Ich kann schneller reagieren, weil ich es alleine machen kann.

F: Kannst Du das mit einer 35er-Aaton oder mit einer 16er nicht auch?

BN: Das kannst du bis zu einem gewissen Grad auch, du kannst auch sehr schnell reagieren. Ich habe das beim SKORPION gemacht, mit 35mm, aber man hat da irgendwann ein Limit. Und das hast du bei DV nicht.

F: Kann man das benennen, dieses Limit? Wo ist der entscheidende Punkt?

BN: Wir haben teilweise wirklich im Tourismus am Strand gedreht: die haben mich doch nicht ernstgenommen mit der DV! Man könnte natürlich sagen, na gut, wenn du einen professionellen Ton machst und plötzlich einer mit der Angel dasteht, dann nehmen sie dich ja doch wieder ernst und schauen dauernd in die Kamera, aber das ist nicht so.

»IM ZWEIFELSFALL KANN ICH EINFACH SCHNELLER REAGIEREN. ICH KANN SCHNELLER REAGIEREN, WEIL ICH ES ALLEINE MACHEN KANN«

Benedict Neuenfels (oben) und Michael Hammon (mitte)



Assistent Andreas Erben,
Benedict Neuenfels und
Dominik Graf mit
der DV-Kamera...



Die andere Sache ist dieser interne Kreis; lass mich dazu noch kurz etwas sagen: Ich meine mit dem internen Kreis dieses kleine Team von fünf Leuten, die dann auch plötzlich mal zweihundert Meter weiter rübergehen und dort drehen können. Du hast eine mobilere Einheit, mit der du dich bewegen kannst. Wenn ich drüben bin, kann ich im Zweifelsfall alles machen, auch bevor das Skript da ist – und ich kann es immer noch zwei Minuten schneller machen als sonst. Das bringt was. Das ist der Vorteil.

F: Vielleicht ist es ja auch gar nicht alleine die Kamera, sondern mehr unser Umgang mit der Kamera. Fühlt man sich mit einer DV-Kamera aufgerufen, anders zu arbeiten, als wenn man eine 35er auf der Schulter hat? Vielleicht liegt's ja daran, dass ich dann ganz andere Ansprüche an mein Bild habe?

MH: Ich glaube, dass man nicht unterschätzen soll, wie beweglich man mit so einer kleinen Kamera ist. Von ganz oben bis auf den Boden gehen und wieder hoch – sowas kannst du sehr gut machen mit einer DV. Das wird mit einer grösseren Kamera schon beeinträchtigt. Aber vom Licht her finde ich ist es absolut möglich, auch mit 35mm anders zu arbeiten. Einen Film zu drehen, ohne Licht setzen, Highspeedfilm zu benutzen und so zu arbeiten, wie ich mit einer DV arbeite, das würde ich gerne mal ausprobieren.

BN: Sicherlich ist da etwas Wahres dran, weil der Respekt vor dem gemachten Bild, vor dem Gerät, das man in der Hand hat, uns vielleicht anders konzentriert. Meine Erfahrung beim *FELSEN* war, dass ich wirklich anders beleuchtet habe; ich war überrascht davon, dass ich manchmal sehr viel härter gearbeitet habe, als ich es ursprünglich für 35mm konzipiert hatte. Ich glaube schon, dass man mit dem Kontrast anders arbeiten muss. Es wäre ein interessantes Experiment, wirklich mal mit DV und 35mm parallel zu drehen und zu schauen, ob das Licht – dass man impulsiv vielleicht für beides gemacht hat – ob das eine andere bildliche Ebene ergibt.

Natürlich ist DV kein Allheilmittel, überhaupt nicht! Beim *FELSEN* war mein grösstes Problem, dass ich einen Film in Halbschatten machen wollte, wo die Figuren eine Transzendenz bekommen und auch eine Unwägbarkeit. Mit Film habe ich lange getestet, das war sehr aufwendig. Vor allem dann, wenn du nicht diese fotografisch-physikalischen Parameter erfüllst wie Spitzen, Kanten undsoweiter. Da war die Farblosigkeit in den Halbschatten, die ich auf Film bekam, grösser als bei Video, weil ich durch die Video-Postproduktion letztendlich mehr tun konnte. Das war für mich ein grosser Thrill. Das verstehst du jetzt nicht, oder?

F: Ich hatte gerade ein Colourmatch mit DV- und DigitBeta-Material, und meine Erfahrung war genau die gegenteilige. Natürlich, wenn Du direkt Film-Film kopierst, dann hast du bestimmte Eingriffsmöglichkeiten nicht. Aber das müsstest du ja nicht tun – Du könntest Deinen 16mm- oder 35mm-Film auch abtasten und dann auf der Videoebene auskorrigieren. Ich behaupte, Du hättest dann mindestens die gleichen Möglichkeiten wie mit DV, Du hättest sogar erheblich mehr. Wenn bei DV ein Bild nicht stimmt, dann geht dir sofort die Luft aus, weil die Farbtiefe fehlt. Manchmal sieht es ganz klasse aus, aber es kippt auch ganz schnell weg.

BN: Das stimmt.

F: Mit einem vollen RGB-Negativ am Abtaster hast du noch eine unheimliche Farbtiefe, mit der du spielen kannst – natürlich nur am Abtaster oder demnächst in einer digitalen Film-Postproduktion.

BN: Natürlich. Ich denke, die beste Variante, die wir momentan zur Verfügung haben, wäre die, auf 35 mm zu drehen, auf dem *Spirit* mit Secondary-Korrektur und allem Drum und Dran zu bearbeiten und dann auszubelichten – und dann nochmal chemisch die Möglichkeit zu haben, darüber hinaus Internegative und Positive zu bearbeiten. Da hätten wir das „Zwei hoch Zwei“. Du weisst, was sowas kostet, ich habe mir das mal für einen Spielfilm durchrechnen lassen.

»NATÜRLICH IST
DV KEIN
ALLHEILMITTEL,
ÜBERHAUPT
NICHT!«

Und ich gebe dir recht, es war auch meine Schwierigkeit, da wieder Farbe reinzukriegen. Da musst du sehr viel mit künstlichem Chroma arbeiten, das ist richtig. Man muss eben genau überlegen, über welche Schiene, welche Weichen man geht.

F: Wie glücklich bist du mit dem Endergebnis?

BN: Ich bin noch nicht fertig. Ich habe die längste Lichtbestimmung meines Lebens gemacht und auch die längste Postproduktion. Ich habe 11 Tage in der

Lichtbestimmung gegessen, ich konnte immer zwischendurch was ausbelichten, es ging bei Arri immer zwischen Kopierwerk unten und *Spirit/DaVinci* oben hin und her.

F: Die Lichtbestimmung lief komplett tape-to-tape?

BN: Alles tape-to-tape am *DaVinci*.

F: Habt ihr dann hinterher auch noch in der Kopie geschaltet?

BN: Ja, ich werde jetzt noch schalten, vielleicht werde ich das Positiv auch noch forcieren. Eigentlich wollte ich eine Farbkorrektur machen, die für beides gilt – für TV und für das Ausbelichten. Das funktioniert aber nicht. Du kriegst kein 1:1-Bild, wenn du mit dem Laserbelichter arbeitest. Ich habe festgestellt, wenn ich eine Farbtafel drehe und die ausbelichten und kopieren lasse, dann kriege ich nicht den gleichen Farbwert. Bis ich das rausbekommen habe, in welchen Szenen ich mit welcher Farbsättigung noch welches künstliche Chroma hinzugeben muss, sind wir sind oben am Klasse-A-Monitor fast wahnsinnig geworden – wir haben unglaublich bunte Bilder gehabt, die aber letztendlich im Print ganz anders ankamen. Das war sozusagen eine virtuelle Arbeit, ich habe im Prinzip eine Farbkorrektur machen müssen, die vollkommen farbübersättigt ist.

Das war eine sehr aufwendige Arbeit, gar nicht zu vergleichen mit einem normalen Colourmatch, da brauche ich zwei, drei Tage für einem normalen Fernsehfilm oder Kinofilm. Aber insgesamt finde ich das, was ich bis jetzt an Ausbelichtung gesehen habe, wahnsinnig spannend.

F: Warum, was ist so spannend?

BN: Es gibt etwas in den Bildern, das dem Realismus, der uns umgibt, so etwas wie eine Brille davorsetzt. Seitdem wir wieder mit Korn arbeiten, das sieht man auch bei Michaels Film, interessiert uns ja nicht mehr so sehr die primäre Schärfe. Es ist eine andere Herausforderung, das Bild anders gestalten wollen, es auflösen – das ist vielleicht gar nicht das richtige Wort – vielleicht wie ein Blueprint, in dem eine andere Struktur erscheint. Ein digitaler Zoom, den wahrscheinlich die meisten ausschalten würden, der wurde für mich erst interessant, da bekam ich einen anderen Zugang zur Wirklichkeit. Ich glaube, ich habe noch nie einen so unscharfen Film gedreht

F: Du hast das Stichwort Auflösung genannt und dann gleich wieder eingesteckt...

BN: Ja, weil Auflösung wirkt so negativ belegt.

F: Auflösung ist ein Begriff, der mich schon auf der Berlinale im letzten Jahr sehr beschäftigt hat: nach dem fünften, sechsten Film im gleichen körnigen, unscharfen Stil hatte ich immer mehr den Eindruck, dass mir die Bilder immer seltener als Fläche gegenüber treten, als geschlossene Bildfläche, was ein klassisches Kinobild ja immer anstrebt, sondern eher als Anhäufung von Partikeln, sich wirklich auflösen in einzelne Bildpunkte oder Pixel. Auch bei der POLIZISTIN hatte ich ganz stark diese Assoziation.

MH: Naja, wir sind richtig bis zum Rand gekommen, zur Grenze dessen, was Film machen kann, auch mit der Belichtung. Wir haben in der Tat sehr wenig Licht gemacht, und wir haben dann auch Sachen probiert, wo die Bilder sich auflösen in diese Kontraste, in diese Körnigkeit. Das alles gehört zur Sprache dieses Films. Das ist eine Ebene, die ich sehr spannend finde; wie Benedict sagte, man hat so eine Art Brille vor, mit der man die Bilder neu betrachtet oder den Inhalt neu anguckt. Es geht nicht mehr darum, satte Bilder zu machen – ich finde, diese Werbe-



...die gleiche Crew am Meer

»WIR SIND RICHTIG
BIS ZUM RAND
GEKOMMEN, ZUR
GRENZE DESSEN,
WAS FILM
MACHEN KANN...«

»MICH INTERESSIERT
DOCH DIE ABBILDUNG
DES BLANKEN
REALISMUS
ÜBERHAUPT
NICHT,
NULL!«

ästhetik langsam ziemlich steril, das sieht man überall. Uns ging es wirklich darum, zu gucken, wie weit können wir in den Charakter reingehen, auch mit diesen ganz nahen Einstellungen, ich habe sehr viel mit dem Tele gedreht, und das aus der Hand. Das sind immer bewegte Bilder, wo ich mich bewege, wo die Schauspieler sich bewegen, wo sich das auch öfters in Unschärfe auflöst.
F: Das ist ja eine widersprüchliche Geschichte: Auf der einen Seite argumentiert man mit der Direktheit, mit diesem direkten Zugriff einer dokumentarischen Handkamera; das geht sehr in Richtung Authentizität, was auch immer das im Detail sein mag... Was Du, Benedict mit der Brille beschreibst, diese Strukturen, die sich drüberlegen über die Bilder, das ist aber doch eher ein Schritt in die Abstraktion? Gehen da nicht zwei Tendenzen vom gleichen Punkt in zwei völlig verschiedene Richtungen?

BN: Mich interessiert doch die Abbildung des blanken Realismus überhaupt nicht, null! Und wenn dann so eine scharfkonturige Authentizität im Spiel daherkommt, da werden wir doch alles dafür tun, in dem formalen Raum, den wir mitgestalten, auch wieder etwas Neues herauszuholen. Verstehst du, was ich meine? Wir sind hier zugleich Gegner und Komplizen der Regie, wenn du es so nehmen willst. Ich will doch gestalten, auch den „Realismus“! Was soll das blanke Abbild?
F: Man muss es ja nicht Widerspruch nennen, man kann es auch als Dialektik auffassen...

MH: Ich finde, es ist sehr wichtig, das nochmal zu betonen, dass diese Art zu arbeiten sehr viel mit dem Inhalt zu tun hat. Das gibt uns eine gewisse Freiheit, und es gibt vor allem den Schauspielern Freiheit. Die Schauspieler können machen, was sie wollen. Sie haben einen absoluten Freiraum, und das bringt wahnsinnig viel für die Schauspieler, in die Rolle reinzusteigen. Das wird noch mal betont durch unsere Arbeit, wir können mit dem Vertrauen des Regisseurs aussuchen, wie wir diese Szene interpretieren – die Grösse, die wähle ich in diesem Moment aus, und durch diese Direktheit entsteht diese Wahnsinnsnähe an das Subjekt. Das hat nicht so viel zu tun mit dem Korn, ich finde, das ist eher eine stilistische Frage, wie man da entscheidet. Ich könnte das auch mit 35mm machen und sagen, okay, ich bilde das absolut glatt

AMBIENT RECORDING

Das Bild ist die Geschichte –
der Ton ist die Emotion

SYNC & SOUND Tools for the Art of...

ORIGINALTON

Tonmeister
Feature, Dolby Stereo
TV-Drama
Dokumentar

SOUND RENTAL

Neueste Geräte
Deva 4-Kanal-Harddisk-Rekorder

POST PRODUCTION

Sound Editing
Sound FX Archive
Sound Transfer

Ambient Recording GmbH
Konradin str. 3 · D-81543 München
Tel +49 89/651 8535 · Fax: 651 8558
Email: info@ambient.de
www.ambient.de



ab, ich kann das alles scharf kriegen, das ist kein Thema. Und ich kann das auch so leuchten, dass der ganze Raum ausgeleuchtet ist. Aber die lange Zeit, die das braucht, und das Gefühl, das die Schauspieler kriegen, wenn sie da reinkommen und erstmal mit diesen Lichtverhältnissen, die nicht natürlich sind, umgehen müssen, das finde ich schon schlecht. Das hat also viel damit zu tun, dass wir versuchen, den Schauspielern einen Freiraum zu schaffen, den wir real abbilden und auch interpretieren können mit unserer Kadrage: Es kommt darauf an, was ich als Kameramann in diesem Moment erzählen möchte. Dabei ist die Unfertigkeit des Moments für mich wichtig. Durch die Imperfektionen im Bild, seien es Unschärfen oder unter- oder überbelichtete Bilder, merkwürdige Kadragen, was auch immer, bekommt die Filmsprache mehr Leben.

BN: Es ist doch sehr spannend, wenn Gestaltungsbegriffe in einer Gesellschaft und in einem Medium so variieren. Ich finde es ganz wichtig, was Du gesagt hast mit der Dialektik: dass es kein Widerspruch ist. Alles Interessante liegt nämlich zwischen Pol A und Pol B und nicht auf ihnen! Das Gemachte, Gestaltete, Cut für Cut, das kann ja toll sein, aber das andere ist eben ein bisschen mehr ein Abenteuer, und das tut den Beteiligten gut. Warum sollen die Leute das ablehnen, wenn es Schauspielern gut tut, Kameraleuten gut tut, Regisseuren gut tut, dann sollte man es tun. Man sollte aber auf keinen Fall vergessen, dass der Einsatz dieses formalen Mittels nicht gleichzeitig Wahrheit bedingt. Da musst du immer noch gestalten, du musst die Gestaltungsmomente, die Parameter setzen, deinen Blick entwickeln.

F: Glaubst ihr, dass dieser neue Nouvelle-Vague-Effekt eine Mode ist? Wird das anhalten, oder ist das eher etwas, das sich schnell verschleisst?

MH: Ich begreife das als eine Befreiung von einer ganz konservativen Art, Filme zu machen. Da kommt ein neues Jahrhundert, und irgendwo muss man schauen, dass man Geschichten auch anders erzählen kann, mit anderen Möglichkeiten. Natürlich fängt es immer mit Mode an, aber ich glaube, es hat schon langfristige Folgen, dass man sich in der Art des Erzählens befreit.

»ICH BEGREIFE DAS ALS EINE BEFREIUNG VON EINER GANZ KONSERVATIVEN ART, FILME ZU MACHEN«

Anzeige
Format / Filter 2c mit Pantone072!
190 x 133,5 mm

»MAN MUSS DAMIT
KLARKOMMEN, DASS
JETZT THEORETISCH
JEDER IN DER LAGE
IST, EINEN FILM
ZU DREHEN«

BN: Das ist ein Reibungsprozess, salopp gesagt: der Kommunismus des Bildes. Man muss damit klarkommen, dass jetzt theoretisch jeder in der Lage ist, einen Film zu drehen. Und wir haben wahrscheinlich heute viel mehr Kameraleute in Deutschland, Männer wie Frauen, als wir vor 15 Jahren hatten. Das ist eine Auseinandersetzung, wo man schauen muss, wie lang trägt sich das, wie lang haben die Leute Lust, solche Bilder zu sehen, oder ist es dann einfach nur eine Frage von packenden Geschichten, und sind die Geschichten so stark, dadurch, dass sie in anderen Räumen und in ganz anderen Milieus stattfinden können, unter anderen Produktionsbedingungen – dass wir eher vorangetrieben werden von diesen Geschichten, als dass uns die Lust ausgeht, weiter DV-Bilder zu sehen. Aber ich glaube nicht, dass das einfach nur eine Modeerscheinung ist wie Piercing. Ich glaube, dass diese Art des Filmemachens ab jetzt immer vorhanden sein wird – man wird aber andere Formen nicht verlieren. Warum sollte man? Man wird hoffentlich auch wieder mehr auf 65mm drehen!

MH: Die Geschichten werden auch wieder andere Formen bedingen. Manche Filme werden wieder richtig Schärfentiefe haben und eine Superglattheit und Satttheit in den Farben. Ich habe auch manchmal Sehnsucht, mal wieder so einen Film zu drehen. Aber ich muss sagen, nach meinem letzten Film mit Andy, wo wir mit der Sony PD 150 [DV-Kamera] gedreht haben, kann ich mir das im Moment nicht vorstellen. Das ist supraaufregend für mich, am Drehort so direkt mitzumachen, immer so direkt mitzudenken. Das finde ich wirklich für mich, für meinen Beruf super! Aber es kann auch wieder einen anderen Film, ein anderes Angebot geben, wo ein Regisseur

Szenenfotos aus der POLIZISTIN
mit Gabriela Maria Schmeide
und Paul Grubba



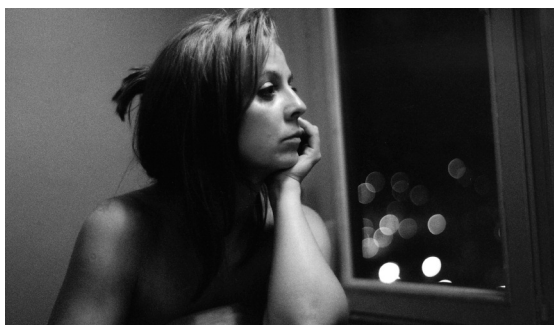
sagen wird, „das muss alles glatt und satt aussehen“ – klar, das wird auch ein Reiz sein, wieder so zu drehen. Das will ich nicht abstreiten.

F: Lasst uns nochmal auf den Punkt der Konzentration kommen: Auf der einen Seite steht diese ständig gezückte „Waffe“, die zwar eine Form der Befreiung ist, aber natürlich auch schnell zum Fluch mutieren kann. Auf der anderen Seite das Modell der Konzentration, wo man sich – böse gesagt – bei einer 16mm-Kamera immer noch vorher überlegt, wann man einschaltet...

MH: Ja, bei der POLIZISTIN war das auch ein Grund, dass ich dafür plädiert habe, auf Film zu drehen. Ich drehe ja beides – Dokumentarfilme und Spielfilme – und aus der Erfahrung weiss ich, dass man mit Beta oder DV oft einfach dreht und irgendwann denkt: „ach, ist doch egal, gleich kommt was und ich halt drauf und ich such mir das Bild, während ich drehe“ Diesem Prozess wollte ich entgegenwirken, ich wollte nur einschalten, wenn die Spannung da ist. Dass ich ständig nachfrage, „bringt mir das Bild was, gerade jetzt, spüre ich was?“ Und wenn ich nichts spüre, warum spüre ich nichts? Das finde ich sehr wichtig.

Bei unserem neuen DV-Film mit Andy haben wir alles gedreht. Das erste Mal in meinem Leben habe ich eine 40-Minuten-Kassette ohne Bruch durchgedreht, bei einer Inszenierung eines Gesprächs zwischen vier Leuten; das lief dokumentarisch ab. Irgendwann fragt man sich nach diesen vierzig Minuten: „Ich weiss jetzt nicht, welches Stück ich benutze, wie kadriere ich das Ding, ist das jetzt wichtig, wie wird's geschnitten – ich weiss es nicht mehr.“ Diese Beliebigkeit mag ich nicht, bei mir kommt dann eine Klappe runter und ich merke, ich funktioniere nur noch, ich drücke nur den Knopf und ich halte irgendwohin. Das halte ich für einen Nachteil beim DV-Dreh, wenn man so arbeitet.

BN: Also, ich habe bei mir nicht die Angst, dass ich einfach „irgendwie so draufdrücke“. Ich denke, ich habe kein Problem, mich zu konzentrieren. Der Regisseur schafft eine Konzentration allein schon dadurch, dass er inszeniert. Wenn ich allerdings zwischendurch sehe, dass gerade ein Boot mit einem anderen Boot kollidieren könnte, kann ich eben auch da mal draufdrücken. Die Konzentration, die hast du zum Beispiel in so einer Art gemeinsamem Atmen zwischen Regie und



Kamera: Ich habe immer ein unheimlich inniges Gefühl mit der Regie bei solchen Arbeiten, es gibt andere Blickkontakte, es ist, als ob man mehr Brüderschaften hat, mehr Komplizenschaften. Der Regisseur setzt das sozusagen in Fahrt, und durch die Freiheit der Arbeitsweise sind es eben auch wir als Personen, die dann wichtig werden. Das ist eine ganz, ganz grosse Chance, auf die ich auch Lust habe, mit guten Leuten.

MH: Diese Brüderschaft, wie du sagst, die zwischen Regie und Kamera entsteht, das finde ich gerade das neu Gewonnene in dieser Art von Film. Das finde ich unheimlich anregend und aufregend, ich glaube auch für die Regisseure, dass sie immer was angeboten kriegen, was sie gar nicht bedacht haben, was ihre ganze Regiearbeit noch bereichert.

F: Klingt das nach weniger Kontrolle durch die Regie?

MH: Das würde ich so nicht sehen. Ich würde sagen, dass es sich ergänzt, dass unsere Möglichkeiten, unser kreativer Input den Film noch mehr bereichert. Wir können Sachen entdecken, die zufällig entstehen durch diese Art Arbeit und die man nie bedacht hat. Und plötzlich hat man ein Bild, bei dem der Regisseur auf den Monitor schaut und sagt, „wow, das ist geil, dieses kleine Detail, das du gerade gehabt hast, das ist ja super, die ganze Geschichte erzählen wir darüber!“ So entsteht ein Dialog, den ich wirklich ganz klasse finde. Das bedarf aber eines guten Regisseurs, der auch weiss, was er sagen will, der nicht nur nette oder „neue“ Bilder haben möchte.

F: Diese Art zu drehen wirkt ja oberflächlich betrachtet manchmal fast dilettantisch. Das Bild ist oft unscharf, es ist eben nicht diese glatte, unangreifbare Oberfläche, wie sie jeder Hollywoodfilm bietet. Man könnte ja als ganz unvoreingenommener Kinogänger, der von Kameraarbeit gar nichts weiss, fragen, warum braucht man überhaupt einen Kameramann oder eine Kamerafrau? In der Tat geht ja zum Beispiel Steven Soderbergh in TRAFIC diesen Weg und sagt: „meine verwackelten Bilder schwenke ich gleich selber...“

BN: „...und dann finde ich vier Farben, und später mixe ich das irgendwie dramaturgisch zusammen.“ Ja, toll!

F: Gut, ich glaube, wir sind uns einig, dass das so nicht der richtige Weg ist. Aber woran kann man das festmachen?

MH: Das hat viel mit Erfahrung zu tun, mit Filmsprache. Was hat man erlebt, wie will man das übersetzen, wie reagiere ich auf ein Bild, was erzählt mir diese Kadrage gerade, oder warum mache ich das überhaupt? Das spielt schon eine Rolle, wenn man spontan eine Auflösung machen muss, die vorher nicht berechenbar ist...

BN: ...also, ich finde das zu zahm, Michael, zahm als Understatement. Ich glaube nicht, dass die Regie ohne Kamera auskommen kann! Aus dem ganz einfachen Grunde, weil bei der Gestaltung eines Filmes zwei Menschen immer mehr Ideen haben als ein Mensch, ausser der eine ist ein Genie. Das ist der Punkt. Es sind einfach zwei unterschiedliche Menschen mit zwei unterschiedlichen Erfahrungen. Und es sind ja noch viel mehr als zwei...! Der Erfahrungsaustausch von einigen Menschen führt zu diesem Ergebnis. Und wenn man einzelne Menschen davon wegnimmt, dann muss man sich überlegen, wie man das kompensieren kann. Und wenn man einen der grössten Posten wegnimmt, muss man sich das noch genauer überlegen!

F: Nun könnte ich als Regisseur anmerken, dass ich nur meine Version des Films haben will, und die kann ich vielleicht am direktesten umsetzen, indem ich die Kamera selber mache. Wenn ich das richtig verstanden habe, hat Steven Soderbergh genauso argumentiert.

BN: Dann soll er das so machen. Es gibt aber auch Leute, die setzen sich gerne auseinander. Mich interessiert eine unterschiedliche Haltung, ein unterschiedliches Wesen, eine unter-



Michael Hammon (oben mit EasyRig) und Andreas Dresen drehen DIE POLIZISTIN

»WIR KÖNNEN SACHEN ENTDECKEN, DIE ZUFÄLLIG ENTSTEHEN DURCH DIESE ART ARBEIT UND DIE MAN NIE BEDACHT HAT«

DIE POLIZISTIN
Deutschland 2000

97 Minuten

35mm, 1:1,85, Farbe

Regie: Andreas Dresen

Drehbuch: Laila Stieler

Kamera: Michael Hammon

Kameraassistent:

Frank Amann

Oberbeleuchter:

Erik Steingrüber

Produktion:

UFA Film / WDR

Verleih: Pfiff! Medien

DER FELSEN

Deutschland 2001

Regie: Dominik Graf

Kamera:

Benedict Neuenfels

Kameraassistent:

Andreas Erben

Oberbeleuchter:

Rainer Stonus

Production: MTM

schiedliche Annäherung und Entfernung. Und wenn da ein Regisseur ist, der daran auch interessiert ist, dann kann er mich anrufen, dann können wir Filme machen. Wenn alle Regisseure nur noch ihre eigene Vision durchsetzen wollen, dann sollen sie das tun – dann habe ich keinen Platz mehr, okay. Ich kann ja nur anbieten, dass meine Vision auch klasse ist. Mehr kann ich nicht tun.

F: Wenn man die beiden Pole nimmt, die bei Kameraarbeit immer eine Rolle spielen, das handwerklich-technische zum einen und das inhaltlich-kreative zum anderen – wie verändert diese Art zu arbeiten unsere Position in diesem Spannungsfeld?

MH: Ich glaube, dass es in Richtung Inhalt geht. Das begrüße ich auch, weil ich meine, es gibt genug Techniker, das ist für mich nicht mehr so spannend. Das kann man lernen, kann man machen und kann man perfektionieren, aber ich glaube, auf diesem Weg kommt man weg von den Geschichten selber. Das ist es gerade, was ich sehr spannend finde in dieser Zeit, dass wir mehr zum Inhaltlichen kommen. Dass die Bilder, die ich mache, viel mehr mit dem Inhalt zu tun haben. Wenn das so weitergeht, finde ich es ganz toll.

F: Wenn ihr, völlig unbeeinflusst von irgendwelchen ökonomischen und äusseren Zwängen, nochmal beide vor dem Drehbeginn zu Eurem Film stehen würdet – würdet ihr beide die Formatentscheidungen noch einmal so treffen?

BN: Das ist ein bisschen eine Harlekinfrage – wir hatten ja ursprünglich eine Entscheidung für 35mm getroffen – aber wenn ich sie treffen müsste *nach* den Erfahrungen, die ich beim FELSENGemacht habe, dann bin ich froh, dass ich auf DV gedreht habe.

MH: Also ich würde für DIE POLIZISTIN bei 16mm-Film bleiben, absolut. Wir hatten die Freiheit, wir hätten 35mm drehen können, oder DV oder DigiBeta, das war überhaupt nicht das Problem. Aber meine Entscheidung für Super16 hatte viele Gründe wie Flexibilität, Handhabung, kleines Team; auch mit Highspeed-Material, mit wenig Licht zu arbeiten, das steht schon, das würde ich wieder so machen.

INTERVIEW UND BEARBEITUNG: ©2001 MICHAEL GÖÖCK

DIE INTERVIEWFOTOS WURDEN DER VIDEOAUFZEICHNUNG ENTNOMMEN (KAMERA: H.P. ECKARDT)

WOLLEN SIE CAMERAMAGAZIN-TEXTE ABONNIEREN?

Dann senden Sie uns bitte eine Kopie dieses Formulars:

per Fax an (08074) 917 99 03;

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

oder Sie schicken uns ein e-mail mit Ihrer vollständigen Adresse

unter dem Stichwort „Abo CameraMagazin“ an medien@bvkamera.org

VORNAME, NAME: _____

FIRMA: _____

STRASSE, HAUSNUMMER: _____

PLZ, ORT: _____

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

DIE AKTUELLE FILMKRITIK

DIE FREIRÄUME DES DOGMATISMUS

DER FRANZÖSISCHE AUTORENFILMER JEAN-MARC BARR
UND SEINE ZWEITE DOGMA-ARBEIT »TOO MUCH FLESH«

VON THILO WYDRA

www.cameramagazin.de/cm/6.01/barr.php3

Dogma allenthalben, Dogma, das ist en vogue. Einst von den Nordlichtern um den Dänen Lars von Trier herum etabliert und mit stolzer Brust ausgerufen, schwappt der filmische, in seinen Anfängen noch strengstens reglementierte Dogmatismus allmählich auch auf andere Filmländer über. Frankreich – ohnehin das produktivste, facettenreichste und auch progressivste unter den europäischen Film Landschaften, derzeit gar wieder mit einem nationalen Marktanteil heimischer Produktionen von stolzen 40 Prozent – zieht seit einiger Zeit nach und liefert nun, dank des umtriebigen Universal-Filmers Jean-Marc Barr, gleich drei Dogma-Arbeiten hintereinander. Barr hat just auch in Filmen von Triers mehrmals mitgewirkt, und da liegt die Vermutung nahe, in dem Dänen durchaus einen Wegbereiter der inszenatorischen und auch visuellen, kameratechnischen Arbeit des Franzosen zu sehen. Barr: *Lars gab mir eigentlich nur insofern den Anstoss, als dass ich Zeuge seiner Arbeit war. Und seine Arbeit, gerade auch BREAKING THE WAVES, ist mir sehr wichtig – so wie mir auch Kusturica oder Michalkov wichtig sind. Lars wusste, dass ich selbst einen Film inszenieren wollte, also sagte er zu mir, ich solle es einfach machen. Und ich war zufällig in Dänemark, als er seinen Dogma-Film drehte, und ich sagte zu mir selbst: 'Mensch, das kann ich auch, das will ich machen!' Nun, und wir waren diejenigen, die den ersten französischen Dogma-Film drehten.*

Barr ist ein Passionierter, ein Cinéast, und ein Verfechter neuer Methoden, neuer produktionstechnischer und somit auch visueller Wege. Barr: *Der einzige Weg, sich vom System, dem französischen zumal, zu befreien – welches einen immer zwei bis drei Jahre warten lässt, bis man wieder einen Film realisieren kann – der einzige Weg für meinen Partner Pascal Arnold und mich war, in Englisch zu drehen und eine neue Technik anzuwenden. Wir drehten diese drei Dogma-Filme für den Preis eines normalen, konventionellen französischen Films. Das bedeutet einen Freiraum zu haben, auch einen finanziellen, der heute ungewöhnlich ist. Und das gilt es, zu verteidigen, denn mehr und mehr lässt die Film-Industrie alles gleich aussehen – und das kommt aus Amerika. Daher war ich nie wirklich zufrieden mit dem, was ich früher tat. Und plötzlich in der Lage zu sein, selbst zu schreiben, zu produzieren, zu inszenieren, mitzuspielen und die Kamera zu führen – auf einmal tragen diese Filme deine eigene Handschrift. Machen wir hier zunächst einen Schnitt, wenden uns erst einmal Inhalt und Entstehungsgeschichte des Films zu.*

Irgendwo in Illinois, im Heute, im Hier und Jetzt. Ein Mann (Jean-Marc Barr), etwa Mitte bis Ende 30, verheiratet. Er lebt mit einer Frau (Patricia Arquette) zusammen in einer Ehe, die er körperlich nie gelebt hat. Sie haben sich nie wirklich berührt, finanzielle Gründe waren es damals, die sie zu diesem Schritt zwangen. Dann taucht sie (Elodie Bouchez) auf. Die Unbekannte. Bricht ein in ein Leben, in einen Ort, in eine Landschaft, die nicht vorbereitet waren auf jedwede Form von Veränderung, von Neuerung. Und sie finden zueinander, fangen an, zu begehren, zu lieben, und es auszuleben. Das stiftet Verwirrung bei den Menschen, lässt sie einschreiten. Denn die Regeln einfach so zu brechen, das sieht so manche(r) nicht so gerne...



Alle Fotos:
Arsenal-Filmverleih / boxfish films

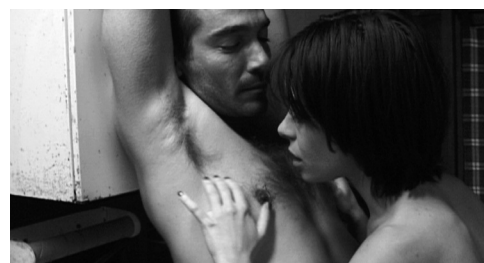
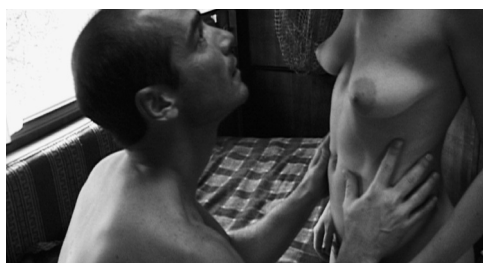




Mit *TOO MUCH FLESH* legt der französische Regisseur, Autor, Schauspieler und Kameramann Jean-Marc Barr (40) – bekannt geworden durch die Hauptrolle in Luc Bessons längst zu internationalem Kult avancierten Wasser-Klassiker *LE GRAND BLEU* (*IM RAUSCH DER TIEFE*, 1988) – seinen zweiten Film vor, der zugleich auch sein zweiter französischer Dogma-Film ist. Wie schon zuvor in *LOVERS* (1999), spielt abermals Frankreichs shooting-star Elodie Bouchez mit, und auch Co-Regisseur und -Autor Pascal Arnold ist wieder mit von der Partie. Eine Trilogie ist es, die das eingespielte Duo Barr/Arnold mit *LOVERS* angegangen ist, eine Trilogie der liberté, der Freiheit. Verschiedener Freiheiten. So ist denn auch der erste der drei Filme der Freiheit der Liebe gewidmet, *l'amour*. Der zweite nun, *TOO MUCH FLESH*, steht ganz im Zeichen der Freiheit der sexualité. Und der dritte, bereits abgedrehte, *BEING LIGHT*, ist von der Freiheit der pensées und *l'ésprit*, der Gedanken und des Geistes geprägt. Alle drei sind sie in unterschiedlichen Ländern gedreht, *LOVERS* in Frankreich, *TOO MUCH FLESH* in den USA, und *BEING LIGHT* schließlich in Indien. Wobei vielleicht am ehesten verwundert, dass man für den Dreh des zweiten Trilogie-Teils nach Amerika ging, ins Land der ambivalent-euphemistischen Prüderie, wo die Porno-Industrie an der Westküste in L.A. floriert wie nirgendwo sonst. Wenngleich sich Barr mit seinem Anliegen just auch gegen jenes konformistische, prude Denken richten mag, es ihm aber nicht gelingt, es in wirklich gute und überzeugende Bilder umzusetzen (gedreht wurde mit einer digitalen Handkamera, der fertige Film wurde schließlich auf 35-mm-Material kopiert).

DIGITALES AUTORENKINO

Reinstes Autorenkino ist es, was Barr hier betreibt: *Es ist wie damals bei der Nouvelle Vague zu Beginn der Sechziger, als die sich ihre eigenen Kameras gekauft haben und die Produktionsbedingungen selbst bestimmt haben. Und ich glaube, das Publikum ist übersättigt von glattem Mainstream. Es ist eben ein Unterschied, ob ein Drehbuch mit einem feinen Mont Blanc oder mit einem ganz normalen Stift geschrieben wird. Und man sollte den ganzen Produktionsprozess quasi entmystifizieren. Es dauert bei uns nicht mehr zwei Jahre, bis das Drehbuch fertig ist, ein Jahr Produktion und Dreh, ein weiteres für Fertigstellung und Marketing. Nein, Pascal und ich schrieben das Buch zu *LOVERS* oder zu *TOO MUCH FLESH* in anderthalb Monaten, buchten vorher die Schauspieler wie Elodie Bouchez und drehten in 22 Tagen, in Rankin, Illinois, mit insgesamt sieben Leuten am Set, mehr nicht. Und das Budget betrug bei *LOVERS* gerade mal eine halbe Million Dollar, bei *TOO MUCH FLESH* waren es 1,2 Millionen, bei *BEING LIGHT* schließlich eine Million. Wir haben also drei Filme für insgesamt weniger als drei Millionen Dollar gedreht – das ist möglich!*





Doch jeder Dogmatismus scheint auch seinen Preis zu haben. Zumal: Auch Dogma ist inzwischen kein Novum mehr, wurde es doch bereits 1995 in Cannes verkündet und, sogar Barr zieht den Querverweis, was war die Nouvelle Vague seinerzeit anderes als eine Form des heutigen Dogma? Und gewiss, die Bilder sind brav dogmatisch verwackelt und verkantet und verhuscht, voller Reisschwensks und natürlich hübsch grobkörnig, wie sich das gehört – doch was bei *LOVERS* noch passen mochte, auch visuell, das greift hier nicht. Zu statisch ist diese variierte Lolita-erweckt-einsamen-Mann-Story, die im Grunde nichts Neues erzählt und zuweilen wirkt, als würde sie hauptsächlich im Dienste der Fleischschau beider Protagonisten stehen. Auch berührt dieser Film nicht, läßt ob seines leidenschaftlichen Sujets seltsam unbeteiligt, reißt nicht mit wie jenes große Liebesdrama in Paris, in dem auch Elodie Bouchez viel unvermittelter und authentischer agierte, einem ätherischen, verlorenen Großstadt-Engel gleich. Nein, *TOO MUCH FLESH* kann die überragende Qualität von *LOVERS* nicht wirklich erreichen, ist eben nur die Idee eines guten Films, sein Kopf-Konzept, nicht aber dessen griffige Umsetzung. Bleibt, der Trilogie dritter Teil abzuwarten, Gedanken & Geist – und vielleicht folgt dann auch bei Jean-Marc Barr die Erkenntnis, dass Dogma trotz aller alter, neuer Modernismen eben nicht alles ist.

TOO MUCH FLESH,
Frankreich
Länge: 100 Min.,
Format: 1:1,85
Farbe / Dolby SR
Regie und Drehbuch:
Jean-Marc Barr, Pascal Arnold,
Kamera:
Pascal Arnold, Jean-Marc Barr
Produktion:
Toloda; Bar-Nothing;
TF1 International;
mit Unterstützung von Canal+
Verleih: Arsenal
Filmverleih, Tübingen

©2001 THILO WYDRA (THILOWYDRA@AOL.COM)

UNSERE ANTWORT AUF „SCARDANELLI“ WWW.FILM16.DE

BLOW UP
DIRECT

Seit photokina '76

Seit photokina '76
MUSEUMPROGRAMM

35

ORWO®

ORWO UN 54 21 DIN
ORWO N 74 27 DIN

DIE S/W-Negativ-Filme
und
DIE NEOTENAL-Spezial-

ACHTUNG:
BITTE GEGEN ORIGINALFILM TAUSCHEN!

FILM 16

HELMUT FENNER FILMPRODUKTIONEN
Spezial-Labor für Filmbearbeitung · Bismarck-Str. 10-12
6200 Wiesbaden · Postfach 20 · Tel./Fax 0620/160776

FILM 16
das sind
VIER Entscheidungen
für
S/W-16/S16 < 35 KINO

ALTE TRICKSEREIEN AUFPOLIEREN?

VON FRITZ LEHMANN

Aus Gert Stallmanns Ausführungen *Das ist ein Trick, oder: Dinosaurier frisst Auto* über alte Trickverfahren aus nichtelektronischer Zeit (in CameraMagazin Nr.2) hört man deutlich die Frage heraus, ob diese wirklich noch „mit der Hand gemachten“ Tricks nicht immer noch ihre Berechtigung haben und zum Teil sogar Vorteile gegenüber der elektronischen Arbeitsweise bringen.

Um im Folgenden nicht missverstanden zu werden, möchte ich erst einmal feststellen, dass das, was heute in der elektronischen Tricktechnik geleistet wird, einfach grandios ist, und ich nur mit Luthers Worten sagen kann: *...da steht mein Geist vor Ehrfurcht still*. Der Unterschied zwischen elektronischer Tricktechnik und der alten mechanisch-optischen Technik dokumentiert sich im Unterschied zwischen der galoppierenden Saurierherde und dem Siegfrieddrachen im Niebelungenfilm von Fritz Lang. Ich habe noch Filmarchitekten kennengelernt, die an dem Drachen mitgebaut haben, und Bühnenarbeiter, die im Inneren saßen und ihn bewegt haben. Man kann sich so richtig vorstellen, wie es bei den Drachenaufnahmen im Studio zugegangen ist. Auf alle Fälle war der Regisseur Fritz Lang, „full in action“ und konnte Regie führen, ändern, sich etwas einfallen lassen, wie bei jeder normalen Dreharbeit. Aber wie würde es aussehen, wenn Siegfrieds Kampf mit dem Drachen mit moderner Computertechnik gelöst worden wäre? Wie sieht dann die Arbeit des Regisseurs aus? Was ist dann mit gestalterischer Spontaneität?



Wim Wenders Engel auf der Ruine der Gedächtniskirche in DER HIMMEL ÜBER BERLIN ist ja bekannt. Das Bild ging sogar als Briefmarke um die Welt. Es ist eine sehr einfache Frontprojektion. Wir haben nur die Wolken mit einem Verlauffilter etwas abgedunkelt, damit die sporadisch erscheinenden Flügel deutlicher kamen. Sie wurden über die Rückseite des teildurchlässigen Spiegels eingeblendet.

durchlässigen Spiegels sind solche Tricks, wie es Gert Stallmann ja auch sehr schön beschreibt. Falls jemand schon Lust bekommen hat, Gespenster tanzen zu lassen, einen kleinen Tipp dazu: Vergesst nicht, dass ein Spiegelbild immer seitenverkehrt ist. Es lohnt sich, einen Hilfsspiegel (Vollspiegel) einzusetzen (siehe Skizze 1). Da genügt meist ein beliebiger Wandspiegel. Und wenn man den noch schwenkbar macht, kann man Gespenster auch einfliegen lassen. Und noch ein Letztes: Ich möchte bei dieser Gelegenheit mit der sturen verstaubten Meinung aufräumen, dass man bei Spiegeltricks grundsätzlich mit einem 90°-Winkel arbeiten muss (ebenfalls Skizze 1).

Gert Stallmann spricht auch kurz das Thema Modellbauten an, und da erlaube ich mir, etwas nostalgisch zu werden und mich zurückzusetzen ins zertrümmerte Berlin Anno 1948 in die nur wenig zerstörten Johannisthaler Filmateliers (frühere *Jofa*), wo die neu gegründete *Defa* bereits produzierte. In Produktion war unter anderem UND WIEDER 48, ein hochpolitisches Thema,

Ich weiss nicht, wie das in der Computertechnik ist. Ich weiss aus meiner früheren Praxis nur: Wenn irgendein Trick über die Oxberry gehen musste, und man die Sache auch noch so genau mit dem Tricktechniker abgesprochen hatte, gab es oftmals eine Enttäuschung, wenn das Ergebnis endlich vorlag. Sicher ist doch wohl, dass die moderne Tricktechnik die endgültige Endfertigung von Szenen in die Postproduktion verlagert. Eine spontan kreative Einflussnahme der eigentlichen künstlerischen Macher – Regisseur und Kameramann – ist da wohl sehr kleingeschrieben. Man darf wohl sagen, dass diejenigen, die wirklich am Film schöpferisch tätig sind, ein Trickverfahren bevorzugen, bei dem sie selbst direkt Einfluss nehmen können, also selbst das Sagen haben und vor allem schon bei der Aufnahme das Endergebnis sehen. Bildkombinationen mit Hilfe eines teil-

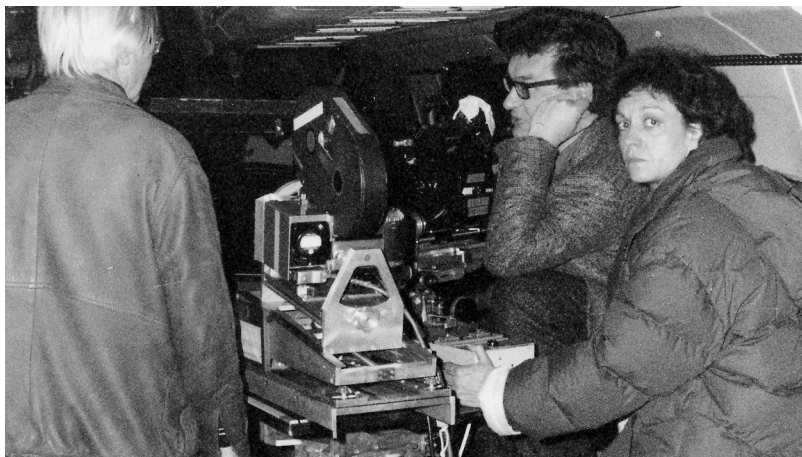
in dem die Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche vor hundert Jahren eine wichtige Rolle spielte. Da ein solcher Film mit einem gut gepolsterten Budget ausgestattet war, hatte man das gesamte Kirchenschiff original ins Studio gebaut, und nun wollte man für eine grandiose Totale noch die schön gewölbte Kuppel darüber haben. Dass es ein so hohes Studio gar nicht gab, konnte dem Architektenstab, Chefarchitekt und Nationalpreisträger Willi Schiller, nicht erschüttern, denn das wurde eben mit einem Vorsatzmodell gelöst. Als peinlich stellte sich aber dann heraus, dass das Ganze ein wunderschönes Hochformat ergab, welches es im Film nicht gibt. Doch der Regisseur, Gustav von Wangenheim,

sagte: *Grossartig! Da schwenken wir eben aus der Kuppel hinunter ins Plenum!* Er hatte nicht mit dem gerechnet, der bei Eugen Schüfftan, dem Altmeister des Filmtricks, gelernt und gut aufgepasst hatte und alle Tricks beherrschte wie sein Meister: *Bei Vorsatzmodellen muss die Kamera bombenfest stehenbleiben und kann nicht geschwenkt werden*, was damals auch die Meinung der gesamten Fachwelt von Berlin bis Hollywood war. Nur zwei tanzten aus der Reihe. Das waren die jungen Hilfsarchitekten Arthur Günther und Karl Schneider, die das Vorsatzmodell gerne bauen wollten. Die kamen zu mir und erzählten mir etwas von einem optischen Knotenpunkt, und ich entsann mich, dass ich schon früher im *American Cinematographer* mal etwas von einem *nodalpoint-gearhead* gelesen hatte und stellte mir unter dem *Nodalpunkt* einen Punkt vor, der auf der optischen Achse innerhalb des Objektivs liegen musste.

Mit einer etwas primitiven Skizze ging ich dann zum Meister Maidorn der Kamerawerkstatt – wir konnten sehr gut miteinander – und sagte ihm, wir müssten „auf die Schnelle“ eine Schaukel für eine Debie-Parro-L-Kamera bauen, wobei die optische Achse der Kamera genau in der Höhe der querliegenden Achse der Schaukel sein müsste. So quasi über Nacht hatten wir aus Holz und ein paar Schrauben eine Versuchsschaukel gebaut, auf der die Parvo L stand, axial noch verschiebbar. Für den ersten Versuch stellten wir einen entfernten Hintergrund ein und spannten im Vordergrund quer einen Draht. Beim ersten Schaukeln der Kamera (Vertikalschwenk) verschob sich der Draht natürlich gegen den Hintergrund. Wir veränderten mehrfach die Position der Kamera entlang der optischen Achse, und es dauerte keine fünf Minuten, bis es schließlich keinerlei Verschiebung mehr gab: Wir hatten unseren Nodalpoint bzw. Knotenpunkt gefunden.

Es war kein Problem mehr, die Schaukel so auf ein Stativ zu setzen, dass die senkrechte Achse des Seitschwenks ebenfalls durch diesen Nodalpoint ging, so dass ein freies Schwenken in jeder Richtung an Vorsatzmodellen möglich war. Bei einem meiner Defa-Filme *KARRIERE IN PARIS* (nach Balzacs *Père Goriot*) habe ich die „Affenschaukel“, wie wir sie getauft hatten, nochmal selber eingesetzt. Im Drehbuch stand, dass die Kamera von der wehenden Fahne auf dem Dach der Pariser Börse herunter auf das Portal schwenken soll und dort zwei herauskommende Darsteller erfasst, die in eine Kutsche steigen und wegfahren. Im Freigelände von Babelsburg sah das sehr komisch aus: Real gebaut war nur die unterste Etage der Börse, und dahinter stand ein etwa 20m hoher Mast mit der wehenden Fahne. Die übrige Hausfront mit Dach war ein Vorsatzmodell im Massstab 1:15 verkleinert, ca. drei Meter vor der Kamera.

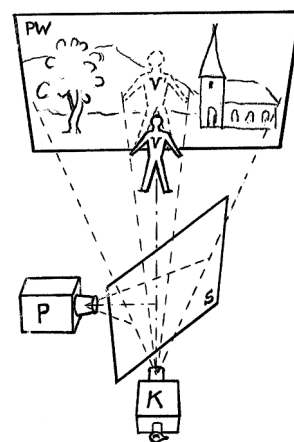
Ein weiteres Trickverfahren, bei dem gleich bei der Aufnahme das fertige Bild entsteht, so dass Regisseur und Kameramann gestalten können wie bei jeder realen Szene, ist die Frontprojektion, kurz *Frontpro* oder *Aufpro* genannt, wobei ein realer Vordergrund mit einem von der Kamera her über einen teildurchlässigen Spiegel projizierten Hintergrund kombiniert wird (Skizze 2, nächste Seite). Der Clou dabei ist die Projektionswand. Der Hersteller (3M) sagt, sie reflektiere das Licht vierhundert mal heller als eine Kinoleinwand. Aber das tut sie nicht für jeden, sondern

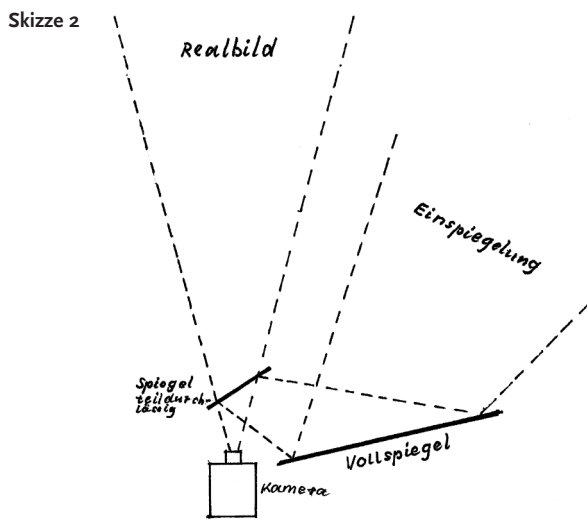


Wim Wenders gefiel die Frontpro und es machte ihm Spaß, selbst ein bißchen zu experimentieren. Rechts von ihm Henri Alekans Schwenkerin Agnes Godard, links der Lehmann selber.

Fotos:
Archiv Fritz Lehmann

Skizze 1





nur für den Kameramann! Sie setzt sich über jedes Reflektionsgesetz hinweg – von wegen Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel – und wirft jeden Lichtstrahl dahin zurück, wo er herzukommen scheint, in unserem Fall ins Kameraobjektiv. Der Kameramann hat ein schönes, helles Bild im Sucher, der Regisseur in der Ausspiegelung. Wer sonst noch im Studio herumsitzt, sieht nur eine unansehnliche dunkelgraue Wand. Durch dieses optische Prinzip, man nennt es Autokollimation, ist es möglich, mit einem so geringen Projektionslicht zu arbeiten, dass es auf dem Vordergrund überhaupt nicht aktiv werden kann. Ein weisser Gegenstand vor der Kamera erscheint als schwarze Silhouette, wenn er kein Szenenlicht bekommt. In den 50-er Jahren hörte ich in der Kinotech-

nischen Gesellschaft einen Vortrag über Aufprojektion von einem sehr renommierten Filmfachmann aus einem ebenso renommierten Filmstudio. Er erklärte sehr schön Prinzip und Praxis des Trickverfahrens; Meines Erachtens war das dem Fachpublikum alles bekannt, und alle warteten, genau wie ich, auf etwas Neues. Als er dann wie selbstverständlich erklärte, dass die Kamera fest und starr im System verankert bleiben müsse, hatte sich mein Gemütszustand schon ziemlich erregt und in einen „na warte, Dir werd' ich's zeigen“-Zustand gesteigert. Das brauchte ich immer, um meine Faulheit zu überwinden und aktiv zu werden. Längst sah ich meine Affenschaukel wieder vor mir, und diesmal musste es schon was Besseres werden. Ziemlich schnell war ein Frontpro-Versuchsklapparatus mit Schwenkmöglichkeit zusammengestellt. Und weil ich so schön in Fahrt war, hab' ich das Zoomen (wobei der Nodalpoint niederträchtigerweise auf der optischen Achse hin- und herrutscht) gleich mit dazuerfunden. Schon der erste Versuch war ein Volltreffer. Es klappte: Frontpro mit Schwenk und Zoom. Aus diesen Anfängen entstand ein professionelles Frontpro-Universalgerät für Film und Video. Eingesetzt wurde es fast ausschliesslich für Eigenproduktionen bei HKF (Hanseatic-Kontakt-Film, Hamburg).

Im Gegensatz zur einfachen Stanztechnik im Fernsehen kann in der Frontpro-Technik geschwenkt und gezoomt werden, weil sich die Kamerabewegung ganz natürlich auch auf den Hintergrund auswirkt. Es gibt keine Tabufarbe wie bei normaler Videostanztechnik: Blaues Hemd vor blauem Himmel ist kein Problem. Die Frontpro kann auch für Stanztechnik verwendet werden, indem man die gewünschte Farbe mit einem entsprechenden Filter am Projektor projiziert. Aufgrund der optischen Eigenart der Wand liefert diese auch bei glänzenden Gegenständen, zum Beispiel bei Autos, eine einwandfreie Maske. Bei den üblichen beleuchteten blue- oder greenscreens gibt es da bekanntlich Schwierigkeiten. Erwähnt sei hier auch der Wegfall des erheblichen Lichtaufwandes für die Wandbeleuchtung. Besonders nützlich ist in der Frontprojektion, dass man das Projektionsbild verändern und beeinflussen kann, ohne dass es sich auf den Vordergrund auswirkt, indem man am Projektor mit den bekannten Mitteln filtert oder anderweitig Einfluss nimmt.

Und wie steht's heute mit der Frontprojektion? Nun, die wenigsten kennen sie, oder man hält sie für etwas Überholtes: *Das macht man doch heute elektronisch...* Und haben sie nicht recht? Eine Dinosaurierherde – ich wüsste wirklich nicht, wie die Frontpro das schaffen sollte. Aber wenn noch Anfragen wegen Frontprojektion bei mir einlaufen, frage ich meist dagegen: *Warum macht ihr's denn nicht elektronisch?* Die Antwort enthüllt dann einen ganz anderen Aspekt: *Das haben wir kalkuliert, aber dann können wir's gleich vergessen...*

MEISTER DES ÜBERGANGS

ERSTE ANNÄHERUNG AN THEODOR SPARKUHL: DIE KAMERA IN FILMKRITIK UND LITERATUR

VON ROLF AURICH

Er ist ein Fall für Nebensätze, Fußnoten und marginale Nennungen im Personenregister. Der Kameramann Theodor Sparkuhl, kein ganz unbekannter Name, findet sporadisch Niederschlag in Arbeiten zur deutschen, englischen, französischen und us-amerikanischen Filmgeschichte. Doch es existieren nur zwei Meinungen über ihn: Er gehörte zum deutschen Team Lubitschs bis 1922, und er war ein nicht unwichtiger Kameramann für amerikanische Noir-Filme der frühen vierziger Jahre. Außerhalb der Biografie den Weg von Kameraleuten zu verfolgen und so etwas wie ihren „Stil“ mit dem Licht auszumachen, erscheint schwierig. Doch auch die biografische Spur kann Probleme bereiten. So finden sich häufig falsche Angaben über den am 7. Oktober 1894 in Hannover geborenen und am 13. Juni 1946 in Santa Fé gestorbenen Sparkuhl. Selbst seine Filmografie bleibt derzeit ein work in progress.

WOCHENSCHAU

In einer Selbstbiografie heißt es in dem 1926 von Kurt Mühsam und Egon Jacobsohn herausgebrachten Lexikon des Films: *Als Sohn des Bankdirektors Karl Sparkuhl in Hannover geboren, absolvierte ich das Lyzeum I (bis U.-Prima), trat dann für kurze Zeit in ein Übersee-Haus in Bremen ein und von dort zu Gaumont nach Berlin, wo ich – ein leidenschaftlicher Amateur-photograph – Gelegenheit hatte, mich auszubilden.* Aus einer Eintragung im Handelsregister geht allerdings nicht hervor, daß Sparkuhls Vater Karl im Bankgewerbe tätig gewesen ist: Der Reichsanzeiger dokumentiert lediglich die Eintragung der Firma *Theodor Sparkuhl & Co* mit dem Niederlassungsorte Hannover und als deren Inhaber die Kaufleute Theodor und Karl Sparkuhl, beide Hannover. (21.7.1899)

Im April 1911 war es, als Sparkuhl zunächst bei der Berliner Dépendance der Firma Gaumont in der Abteilung für den Verkauf von Filmprojektoren Fühlung aufnahm mit der Branche, der er Zeit seines Lebens verbunden bleiben sollte. Wie ihm der Sprung vom „Verkäufer“ zum Operateur gelang, bleibt allerdings ungeklärt. Denn schon während des Ersten Weltkrieges arbeitete er für die Eiko-Film-GmbH als Wochenschaukameramann, vermutlich in Ostpreußen und an der Ostfront, andere Quellen sprechen von Rußland und vom Mittleren Osten. Nur vier von 64 Firmen, so Friedrich Zglinicki 1956 in *Der Weg des Films*, wurden für solche *Frontaufnahmen* zugelassen. In ihrer Berliner Dissertation von 1938, *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz*, schreibt Gertraude Bub: *Die in Deutschland zugelassenen Filmoperateure für Frontaufnahmen waren folgende: 1. Messter Film-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Herr Ingenieur Karl Froehlich [= Carl Froelich], Photograph Willi Gabel; 2. Eico-Film-G.m.b.H., Photograph E. Lorenz, T. Sparkuhl; 3. Exprefß-Film Co., Freiburg/Br., Robert Schwobthaler, Bernhard Gotthart; 4. Martin Kopp, München, Martin Kopp, Bartolomäus Seyer.*



Theodor Sparkuhl (mit Zigarette) am 27. Juni 1924 auf dem Gelände des Studio Babelsberg

Wie schnell Filmgeschichtsschreibung mit Schlüssen bei der Hand sein kann, wenn die Kenntnis des biografischen Details jene von Filmen ersetzen muß, zeigt eine Apodiktik, die sich niederschlägt in dem 1993 erschienenen Handbuch *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis heute*. Dort heißt es, Sparkuhls stilistische Eigenheiten hätten sich entfaltet in der Einheit von dokumentarischem Anspruch – beeinflusst durch seine Ausbildung bei der Wochenschau – und dem sensitiven Gefühl für die Wirkung von *Esprit und Geist in der Physiognomie des Bildes*. Wer aber weiß schon, von welchem Operateur welche Wochenschauaufnahme gedreht wurde? Und ist dieses Genre tatsächlich derart überindividuell zu begreifen?

FRÜHES LUBITSCH-LICHT

In der Rückschau sprach Ernst Lubitsch 1947 davon, daß für ihn *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (1919), *DIE PUPPE* (1919) und *KOHLHIESELS TÖCHTER* (1919/20) seine hervorragendsten deutschen „Filmlustspiele“ waren. Von den period films hielt er *CARMEN* (1918), *MADAMA DUBARRY* (1919) und *ANNA BOLEYN* (1920) für die wichtigsten. Stilistisch setzte er dagegen die Kammerspiele *RAUSCH* (1919) und *DIE FLAMME* (1922). Obwohl nicht erfolglos, waren sie aus seiner Sicht von den Zeitgenossen nicht richtig eingeschätzt worden. Bei den meisten dieser Filme war Sparkuhl für die Kamera verantwortlich, dem schon Ende 1916 der Wechsel von den Weltkriegsfronten in die Tempelhofer Union-Ateliers zu Ernst Lubitsch geglückt war. Klaus Kreimeier sieht in dem Team, das Lubitsch um sich scharte, eine ideale Mischung aus verschiedenen Talenten und Charakteren. In der Tat bestand der Regisseur, nach einem Wort Ezra Goodmans, darauf, daß seine deutschen Filme möglichst von Sparkuhl fotografiert würden. Dann jedoch, tief beeindruckt von den Dimensionen des amerikanischen Filmgeschäfts, vom professionellen Management, der effektiven Werbung und dem Können der Kameraleute, kam Lubitsch Mitte Januar 1922 von seiner ersten USA-Reise zurück. Keine zwei Jahre später, im Dezember 1923, plazierte er, inzwischen endgültig in Hollywood angekommen, im *American*

KOHLHIESELS TÖCHTER
Regie: Ernst Lubitsch (1920)



Cinematographer, dem seit 1920 erscheinenden Organ der American Society of Cinematographers, einen Artikel, in dem er von den Leistungen und dem sportlichen Ehrgeiz der dortigen Kameraleute schwärmt, die eine eigene Klasse für sich bildeten: *Ich möchte gegenüber meinen früheren deutschen Mitarbeitern um keinen Preis der Welt undankbar erscheinen. Viele Aufnahmetechniker drüben waren ebenso gewissenhaft und sauber in ihrer Arbeit wie die amerikanischen Photographen. Aber ihre ganze Stellung innerhalb der Industrie ist eine völlig andere als die ihrer Kollegen hier. In Amerika spricht der Kameramann ein für alle Male das entscheidende Wort. Der Architekt mag die prächtigste Szenerie in Vorschlag bringen, wenn der Aufnahmetechniker nicht mit aller Bestimmtheit voraussehen kann, daß es möglich ist, den Bau so auszuleuchten, wie er sich die Sache denkt, so wird das glänzende Projekt des Architekten abgelehnt. Die letzte Frage lautet stets: 'Was sagt der Kameramann dazu?' Und seine Meinung ist entscheidend.* (deutsch zuletzt in: *Filme*, Nr. 5, 1980)

Das Tanzen und Springen des wartenden Josef auf dem Muster des Parkettbodens in der Eingangshalle des Hauses Quaker, eine urkomische Szene in der frechen, schwungvollen *AUSTERNPRINZESSIN*, ist ganz einfach von der Seite gefilmt. Dann aber, schräg von oben, überführt der Zeitraffer sie ins Stakkatotempo. Ein Einfall des Regisseurs, die Gestaltung des Kameramannes. Auch die weitgehende Symmetrie beim Bildaufbau (in der Halle, auf der Treppe) dürfte ähnlicher Arbeitsteilung zu verdanken sein. Schon hier stellt Sparkuhl, später wegen der Massenszenen in Lubitschs Historien-Filmen hochgelobt, genau diese Qualität in einer Komödie unter Beweis: Für die Hochzeitsszene im Hause Quaker wurden 300 Berliner Kellner engagiert, die in einem einstudierten Ballett den Fluß der Speisen



unterhalten und mit einem Schlag dem rasanten Tanzvergnügen einiger hundert Gäste Platz machen. Die Dynamik dieser „Foxtrott-Epidemie“, sie erreicht auch das Volk in der Küche, entwickelt sich nicht zuletzt aus einem schön rhythmisierten Wechsel aus Totalen und näheren Einstellungen.

Die zeitgenössische Kritik ist durchaus empfänglich für Leistungen der Kameraleute. Sie ergeht sich nicht in der Beschreibung von Wirkungen, sondern liefert – heute kaum denkbar – Informationen, die weit über das Filmerlebnis hinausweisen. In einer Kritik zu Lubitschs Ausstattungsrevue *DIE BERGKATZE* (1921) lobt Willy Haas im Film-Kurier Sparkuhls Fotografie – sogar die furchtbar schweren Aufnahmen im Schnee höchst akzeptabel. Und, natürlich, die interessanten Aufnahmen des Feuerwerks (13.4.1921). Und *Der Film* macht am 2.10.1921 *DAS WEIB DES PHARAO* (1921) zu einem Spannungsfilm. Ägypterfilm. Massenfilm. Viertens: Kanonenfilm (Alfred Kerr), Bemerkungen zu Licht und Kamera: *Das Eigenartige der Nachtaufnahmen (...)* bestand aber darin, daß sie tatsächlich zur Zeit fast völliger Dunkelheit gedreht wurden und überhaupt nur dadurch möglich waren, daß Lubitsch über technische Hilfsmittel verfügte, die in Deutschland ihre erstmalige Anwendung fanden. Sein Operateur Sparkuhl hatte amerikanische Aufnahmeapparate von Bell und Hobels (= Howell) zur Verfügung, und außerdem verwendete man Scheinwerferlicht in bisher für Filmzwecke unbekannter Konzentration. Was die Deutschen für militärische Zwecke bereits im Kriege verwendeten, nämlich Scheinwerfer, die eine Million Kerzen Lichtstärke haben, werteten die Amerikaner durch ihre sogenannten 'Sunlightlampen' für Filmaufnahmen aus. Wir haben somit auf dem Umwege über Amerika die Variante einer deutschen Erfindung vorgesetzt bekommen, bei der man sich wundert, daß sie nicht durch und bei uns insbesondere für die bildlich so ungeheueren Möglichkeiten zulassenden Abend- und Nachtaufnahmen schon längst ausgenutzt wurde.

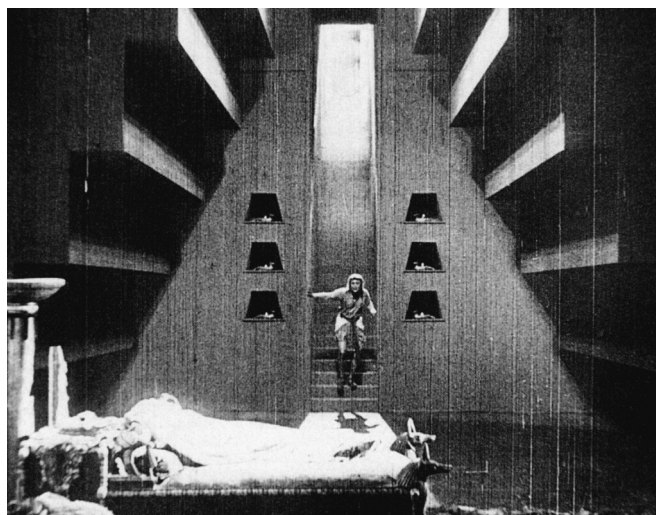
Links:
ANNA BOLEYN
Regie: Ernst Lubitsch (1920)

Rechts:
MADAME DUBARRY
Regie: Ernst Lubitsch (1919)

PICK UND PABST, DUPONT UND ROBISON

Zu *GRAUSIGE NÄCHTE*, einer von Carl Meyers *Leidenschafts- und Schicksalstragödien* (R. in: *Der Welt-Film*, 5.9.1921), die Lupu Pick 1921 inszenierte, schreibt Fritz Olinsky am 28.8.1921 in der *Berliner Börsen-Zeitung*, ohne konkret zu werden: *Photographisch ist der Film glänzend, man bekam eine ganze Reihe wirkungsvoller Lichteffekte zu sehen, manche Bilder wirkten ausgesprochen plastisch.* Herausgehoben werden *Finessen von Licht- und Schattenwirkungen, Verschleierungen und Bildverkürzungen* (*Der Welt-Film*), auch sei *jede Apparattstellung oder -bewegung wirkungsvoll berechnet* (Fritz Podelhl, *Der Film*, 28.8.1921). Den Namen des Kameramannes verschweigt die Kritik, jeder Effekt wird dem Autor Carl Mayer und dem Regisseur zugeordnet.

Eine noch heute begeisternde Kooperation zwischen Sparkuhl und dem Regisseur Ewald André Dupont stellt *DAS ALTE GESETZ* (1923) dar, einer von zwei jiddischen Filmen Duponts. Die Handlung spielt in den galizischen Ghettos und im Wien der sechziger Jahre des 19. Jahr-



Links:
DAS WEIB DES PHARAO
Regie: Ernst Lubitsch (1921)

Rechts:
Bei den Dreharbeiten zu
DAS WEIB DES PHARAO

hunderts. In *Die dämonische Leinwand* schwärmt Lotte H. Eisner: *Das Zeitkostüm hat nichts mehr von einer Verkleidung, Daguerrotypen sind lebendig geworden; Krinolinen gleiten über das Parkett, schwingen über frische Rasenflächen. Der leuchtende Reichtum von sich wandelnden, verfließenden Impressionen entzückt das Auge. Und selbst in den ländlichen Ghetto-Szenen weiß Dupont mit unendlichem Feingefühl die dunklen Töne zu beleben, mit Hilfe seines Kameramannes Theodor Sparkuhl Kontrast-Härten zu vermeiden. Das Verschwimmende einer Radierung aus der Rembrandt-Schule scheint auszuströmen.* Wesentlich mitverantwortlich für diesen Effekt sind die fein gearbeiteten Bauten von Kurt Kahle nach Entwürfen von Alfred Junge: gebaute Gänge, Pfade, Lehmräume. Einige Entwürfe, Atelierstudien, Figurinen, architektonische Entwürfe und Filmfotos, die während des Filmens entstanden waren, wurden im Oktober 1923 in einer Berliner Buchhandlung am Kurfürstendamm ausgestellt – dies ein Hinweis darauf, auf welches Interesse solche eigenständige Arbeit stoßen konnte.

Ein umfangreiches Gespräch mit Sparkuhl erscheint am 9. Mai 1925 im *Film-Kurier*. Die Arbeit mit Lubitsch und Dupont ist danach für ihn die bislang schönste gewesen. *DIE FLAMME* (Lubitsch, 1922) und *DAS ALTE GESETZ* schätzt er mehr als andere Produktionen, weil er vor allem dort *diese unerhört intensive und künstlerisch befriedigende Zusammenarbeit sämtlicher an der Herstellung des Films beteiligten Personen* erlebt habe. Nur auf diese Weise könne ein gutes Produkt entstehen. Und das sei auch mit ein Grund, warum er nicht nach *Amerika gehen wolle, da ihm die Befriedigung rein künstlerischer Tendenzen, die Herausarbeitung der Individualität, wichtiger als alle 'business' erscheine.* Sparkuhl, demnach ein Idealist, fordert eine enge Beteiligung am gesamten Herstellungsprozeß eines Films. Am liebsten spreche er schon an Hand des Drehbuchs mit dem Regisseur das Schneiden der einzelnen Szenen durch, um *ganz frei für die Bildwirkung und die plastische Herausarbeitung der einzelnen Szenen zu sein.* Stilistisch bevorzuge er *brillante, schön modulierte und weiche Bilder.* Technik ist für ihn etwas Selbstverständliches, er selbst sieht sich zunächst als schaffender Künstler und dann erst als Fotograf. Trotzdem war er auch technikbegeistert. Zu diesem Zeitpunkt nämlich hatte er bereits eine Amerikareise auf einem *15.000 Tonnen großen Dampfer* unternommen, auf dem er *mit nur einer einzigen transportablen Atomlampe* bei einer Bordfestlichkeit das gesamte Promenadendeck habe drehen können. Gegenüber Deutschland sieht er Amerika in vielen Filmbelangen um eine Nasenlänge voraus, vor allem würde die Sonne Hollywoods fehlen. Trotzdem mochte er höchstens vorübergehend zum Studium erneut herübergehen. Es kam anders.

MANON LESCAUT (1925/26), Arthur Robisons Pariser Kostümfilm reinsten Wassers, trägt seine Geschichte *mit Hilfe einer unbeschreiblich herrlichen und raffiniert reichen Photographie mit großem Aufgebot malerischer Szenen, Spielsaal, Modesalon, nächtlicher Kampf, in einem bewusst festgehaltenen Gobelinstil* vor, beschreibt Roland Schacht in der *B.Z. am Mittag* am 16.2.1926.

Lya de Puttis Manon, ihr Wesen, ihr Blick, ihre Gesten, ihre Kraft zur Verführung wird von der Kamera sehr bewußt und mit Blick auf die Wirkung herausgearbeitet. Manchmal jedoch bleiben die Bilder innerhalb dieser aufwendig dekorierten Geschichte (Bauten und Kostüme: Paul Leni) ein wenig *unverständlich*. Dann sind sie angefüllt mit visuellen Strukturen, Fensterrahmen, Linien, Spiegeln, die von der „reinen“ Narration ablenken. Auf Bilder, die sich in ihrem *Reichtum* verlieren, folgen dennoch Zeugnisse einer Bewußtheit des Umgangs mit dem Apparat: Sprünge von der Nah- in die Totaleinstellung, um das Motivische zu unterfüttern, eine erstaunliche Tiefenschärfe in den Räumen oder die weitgehende Verweigerung von Fahrtaufnahmen.

Eine zeitgenössische Bewertung Sparkuhls liefert 1926 *Das große Bilderbuch des Films*, dem er als verhältnismäßig junger Mann gilt, *kein alter Photograph im wahrsten Sinne des Worts, aber ein Meister des 'großen Bildes', großer Massenszenen, der allerdings leider in der letzten Zeit keine Aufgaben bekommen hat, in denen er wirkliche Proben seines großen Könnens ablegen konnte. Trotzdem zeigt seine MANON LESCAUT die photographische Schulung, die Nuancierung des Tons, die erst den Wert eines Bildes ausmacht, seine überlegene Fähigkeit, die Figuren im Bild zu verteilen, mit allen modernen Errungenschaften der Phototechnik zu arbeiten.*

Gemeinsam mit Adolf Trotz inszeniert Sparkuhl 1927/28 seinen einzigen Film, die Liebes- und Mordgeschichte *DER STAATSANWALT KLAGT AN!*, eine Thematisierung der Todesstrafe. Hans Feld urteilt am 10.8.1928 im *Film-Kurier*: *Der Zusammenarbeit zwischen Nurinszenator und Kameramann-Regisseur ist eine ganze Reihe geschickter Einstellungen zu danken. In der Art, wie Personen ins Bild gebracht werden, wie von der Kamera her die Regie beeinflusst wird, ist der – gute – Einfluß des Optischen deutlich festzustellen. Die sparsam angedeuteten Bauten stellte Victor Trivas. Johann Männling, der ausführende Kameramann, hat in der Lichtausgleichung zwischen Totale und Großaufnahme noch eine ganze Menge zu lernen.* Vernichtend der Kritiker im *Film-Journal* zwei Tage später: *Von der Photographie ist zu schweigen.* Zwar findet die Filmtechnik aus Halle die Regie *im Spielmäßigen unbeholfen*, erkennt aber *sehr gute Wirkungen im Photographischen.* (18.8.1928) Solch uneinheitliche Wahrnehmung überrascht. Fehlen noch die Maßstäbe? Ausgerechnet Sparkuhls einziger Ausflug in den Regiestuhl weist eine auffällige Kamera auf. Sie fährt, sie hüpf, sie schließt und öffnet ihre Blenden, sie kennt einige durchdachte Großaufnahmen genauso wie das Erzählen mit den Mitteln der Doppel- und Mehrfachbelichtung. Solchen Manierismen steht innerhalb der vermutlich auch aus Kostengründen äußerst karg gehaltenen Büro- und Gerichtsräume eine überzeugende Fähigkeit der geduldigen Wahrnehmung gegenüber. So, als auf den Freispruch eines Angeklagten nicht die Reaktion der Zuhörenden folgt, sondern die Kamera einen kaum sichtbaren Ruck registriert, der durch den Saal geht. Der Apparat, an die Wand des Saals gedrückt, steht dabei hinter den Richtern.

Sparkuhls letzter Film in Deutschland ist Georg Wilhelm Pabsts *ABWEGE* (1928), eine moderne Ehegeschichte, zu der Hans Feld im *Film-Kurier* indirekt Anmerkungen zur Kameraarbeit anbietet: *Immer geht bei Pabst etwas vor. Nie konzentriert er die Einstellung auf Monologe und Duos seiner Schauspieler. Der Hintergrund, sonst zumeist tot, bleibt bei ihm belebt. Dadurch erhalten seine Bilder den Eindruck des Lebensechten. Sie sind Ausschnitte, aus denen man den ganzen Komplex rekonstruieren kann.* (6.9.1928) Der Kritiker Feld schreibt die bemerkenswerte Bewußtheit im Umgang mit Licht und Schatten kurzerhand dem Regisseur Pabst zu; man darf wohl unterstellen, daß Sparkuhl ihr eigentlicher Urheber war.

UNTER BRITEN

Was Sparkuhl bewog, seine Karriere ab 1928 vorläufig in England fortzusetzen, ist nicht bekannt. Bei den British International Pictures (B.I.P.) in London drehte er insgesamt acht Filme. Er gehörte zu der in der frühen Tonfilmzeit

DIE AUSTERNPRINZESSIN
Regie: Ernst Lubitsch (1919)



großen Gemeinde deutscher Filmschaffender in London. Rachel Low befindet in ihrer *History of the British Film*, besonders die ausländischen Kameraleute hätten eine Art ästhetischen Modernisierungsschub im britischen Film ausgelöst, und Geoff Brown stellt in seinem Essay Von Caligari nach Bournemouth fest: *Die britische Filmindustrie hatte seit den 20er Jahren Talente aus dem Ausland heftig umworben. Produzenten suchten Filmtechniker vom europäischen Kontinent, um ihren Filmen künstlerischen Glanz und internationale Glaubwürdigkeit zu verleihen, die ihre hausbackenen Landsleute nicht zu geben in der Lage schienen* (in *Kunst und Exil in Großbritannien: 1933-45*, hg. von Hartmut Krug, 1986). Der englische Film suchte schon früh den Kontakt mit Deutschland, Hitchcock drehte 1925 in München *THE PLEASURE GARDEN* (IRRGARTEN DER LEIDENSCHAFT), Herbert Wilcox machte mehrere gemeinsame Unternehmungen mit der Ufa, darunter *DECAMERAON NIGHTS* (DEKAMERON-NÄCHTE, 1924) mit Sparkuhl an der Kamera. Ewald André Dupont, Arthur Robison und viele andere fanden für eine gewisse Zeit ihren Platz in London.

1928 filmte Sparkuhl in London Henrik Galeens Kriminal- und Liebesaffäre *AFTER THE VERDICT*, in der Georg F. Salmony alle *Kindlichkeitsrekorde* überboten sah. Der Film um Vivian, Clive und Jim sei *von einer geradezu sehenswerten Unwahrscheinlichkeit*, lasse aber als Trost den sanften *Zauber des Milieus*. *London, die garden parties, nette, alte Herren im Zylinder, saubere college boys in Tennishosen, Wimbledon, Richter in Perücken. Big Ben, gepflegte Menschen und Dinge...*, schreibt er am 8.2.1929 in der *B.Z. am Mittag*. Ähnlich kann auch der Kollege Fritz Walter im *Berliner Börsen-Courier* nicht viel mehr entdecken als *eine für den Spielfilm neue Szenerie, eine interessante Erweiterung seines Bildgebietes: weite Rasenflächen und komfortable Klubbhäuser, Londoner Straßen und das feierliche Zeremoniell eines englischen Gerichtshofes*. Kurzum: *London selbst ist noch nie so vorteilhaft im Film gezeigt worden*, formuliert Georg Herzberg am 8.2.1929 im *Film-Kurier*, räumt aber ein: *Die Tennisaufnahmen sind nicht ganz durchdacht. Eine geschicktere Apparateinstellung hätte mehr den Sinn der Geschehnisse erfassen können*. Gewiß sind an *AFTER THE VERDICT* am überzeugendsten Licht und Luft der Weltstadt London eingefangen. Auf dieser Atmosphäre jedoch (die auch mit der Zeit des Zuschauers zu tun hat, Räume hier ausgiebig auf sich wirken zu lassen) liegt von Beginn an ein Schatten. Eine lange Kamerafahrt über eine Hochzeitstafel, zu deren Seiten Lampenschirme wie Trauerweiden sich ausnehmen, mag etwa ein überdeutlicher Ausdruck solchen Kalküls sein.

SUMURUN

Regie: Ernst Lubitsch (1920)



»CHEF DES LUMIÈRES«

Es ist zu vermuten, daß Sparkuhl die zahlreichen Spiel- und Kurzfilme bei den noch sehr jungen Pariser *Etablissements Braunberger-Richebé* als eine Art „Abteilungsleiter Kamera“ gedreht hat. Zwei davon sind zu *Klassikern* geworden. Im März 1931 fotografierte er in Billancourt zusammen mit Roger Hubert Renoirs gut einstündigen *ON PURGE BÉBÉ*, zugleich dessen erster Tonfilm (sowie das Leinwand-Debüt von Fernandel), entstanden im wesentlichen innerhalb der drei Wände einer Theaterdekoration. Die karnevaleske Geschichte um einen Jungen, der sein Abfuhrmittel nicht nehmen will, ist vor allem berühmt geworden durch das Geräusch einer Wasserspülung – Renoir hat die Geschichte hundertmal erzählt. Für André Bazin war dies Renoirs Film mit den längsten Einstellungen. Er sei, so Renoir, genau wie anschließend *LA CHIENNE* oft mit drei Kameras gedreht worden, mußte aber in wenigen Tagen fertig sein, denn dann galt das Wort des Ko-Produzenten Roger Richebé, mit *LA CHIENNE* das nächste große Projekt Renoirs zu produzieren. Zur Relation von Kameraarbeit und Drehzeit sagt Renoir im Dezember 1957 in einem Interview mit Rivette und Truffaut in den *Cahiers du Cinéma*: *Wo ich mit der Kamera etwas aufwendiger hatte arbeiten wollen, war ich gezwungen, mich zu beschränken, um meine dreißig oder vierzig Einstellungen pro Tag schaffen*.

Aber es war schön. Ich war zufrieden! (dt. in Ulrich Gregors 1970 erschienener Dokumentation *Jean Renoir und seine Filme*)

LA CHIENNE gilt als *Beginn des poetischen Realismus* – der kleine Mann als tragischer Held wurde zum Filmthema, aus Michel Simon wird in dieser dunklen und dunkel gefilmten Geschichte ein Clochard. In Deutschland empfand man das Sujet für *herkömmliche Zensurbegriffe* als gewagt, man sah *wahre Bilder aus dem Milieu des Dirnen- und Zuhältertums*, wie der *Film-Kurier* am 7.12.1931 mit Kennerblick berichtete. Siegfried Kracauer hingegen bedauerte es in der *Frankfurter Zeitung* vom 16.9.1932, daß LA CHIENNE noch nicht nach Deutschland gelangt ist, sei dieser Film doch *ein gutes Beispiel für jenen Realismus, den der Film im allgemeinen und der deutsche Film im besonderen offenbar nicht aufzubringen wagt*. Die Rede vom *Realismus* bezieht sich hier auf die Arbeit Renoirs, die Wahl der Exterieurs und vor allem auf den Gebrauch des Tons, erwähnt aber jene des Kameramannes nicht (ausgerechnet bei Kracauer, dem Theoretiker der Teamarbeit im Film!). Auch in einem noch sehr jungen Text Laurent Cassagnaus ist die Rede von der *Kamera Renoirs*, die *beim schäumenden Bier, den Spielautomaten und den tanzenden Paaren* verweile. Danach schlägt sich die *Aufmerksamkeit für das realitätsnahe Detail (...)* auch in den *technischen Kunstgriffen nieder, insbesondere in der Verwendung kurzer Brennweiten, wodurch eine für diese Zeit erstaunliche Tiefenschärfe erreicht wird*, schreibt er in *CiCim* (Februar 1995). Doch weshalb ist keine Rede von der Arbeit des Mannes, der in einer Kritik des Films von Jean George Auriol in *La Revue du Cinéma* vom 1.12.1931 immerhin als *Chef-opérateur* bezeichnet wurde? Jean-Pierre Bleys' Übersicht zu ausländischen Kameralenten in Frankreich (in *Positif*, Januar 1988) betont jedoch Sparkuhls künstlerische Bedeutung für LA CHIENNE, die besonders in einem *plastischen Reichtum* innerhalb der Tiefenschärfe bestehe, den es in Frankreich zu dieser Zeit kaum gegeben habe.



Oben:
LA CHIENNE
Regie: Jean Renoir(1931)

Unten:
ON PURGE BÈBÈ
Regie: Jean Renoir(1931)

EUROPA ADÉ

Vermutlich ist Karl Freund der bekannteste unter den deutschen Kameralenten, die in die Vereinigten Staaten auswanderten. Zu ihrer dortigen Akzeptanz hat Robert Müller am Beispiel von Franz Planer ausführlich berichtet (in dem von Christian Cargnelli und Michael Omasta herausgegebenen Buch *Schatten / Exil*, Wien 1997). Im Dezember 1931 betrat Theodor Sparkuhl den Boden der USA, wo er mehr als 60 Filme fotografierte. Wie würde Ernst Lubitsch dem Neankömmling begegnen? Herbert Spaich schreibt in seiner *Lubitsch-Mongrafie*, leider ohne Quellen dafür zu nennen, der Star-Regisseur habe sich in Zurückhaltung beim Engagement von Emigranten geübt, *vor allem, wenn es sich um frühere Mitarbeiter handelte* wie Theodor Sparkuhl: *Er hielt auf Distanz, vermittelte ihm aber einen Vertrag mit der Paramount, allerdings nur als Kameramann bei B-Pictures. Bis zu seinem Tod wurde Sparkuhl ausschließlich als Kameramann bei 'kleinen' Kriminalfilmen beschäftigt*. Was schlicht falsch ist. Bereits im Januar 1932 soll Sparkuhl nach einer Notiz im *Film-Kurier* vom 17.1.1933 für die amerikanische *Kamera-Union* eine Inspektionsreise durch die USA unternommen und zuvor *drüben mit großem Erfolg verschiedene amerikanische Tonfilme* gedreht haben. Nach gut drei Wochen widerspricht das Blatt seinem ersten Beitrag insofern, als nun doch erst die Aufnahme in die *International Photographers of the Motion Picture Industries* Sparkuhl nach neunmonatigem Aufenthalt die Arbeit in Hollywood ermöglichen werde: *Versuche verschiedener Firmen, ihn früher zu beschäftigen, scheiterten an dem Widerstand der Organisation der Kameramänner*. (11.2.1933)



BEAU GESTE
Regie: William Wellman (1939)

DEUTSCHE IN HOLLYWOOD

1935 und 1936 war Sparkuhl unter anderem Kameramann bei drei Filmen von Mitchell Leisen, er traf bei *FORGOTTEN PLACES* (1936) erneut auf den inzwischen emigrierten Regisseur Dupont und kooperierte 1937 bei dem Musical *HIGH, WIDE AND HANDSOME* mit Rouben Mamoulian. Bis 1945 arbeitete er fast ausschließlich für Paramount (wo auch Ernst Lubitsch in den dreißiger Jahren die meisten seiner amerikanischen Filme drehte), unter anderem mit William Wellman (*BEAU GESTE*, *DREI FREMDENLEGIONÄRE*, 1939) und Stuart Heisler (*THE GLASS KEY*, *DER GLÄSERNE SCHLÜSSEL*, 1942). Im Mai 1941 erscheint ein Artikel von ihm im *American Cinematographer* über den optimalen Gebrauch von Belichtungsmeß-Apparaturen, ein technisch orientierter Beitrag, der zu besseren Bildern vor allem im Amateur-Bereich führen soll. Weiters publizierte Äußerun-

gen Sparkuhls waren bislang nicht zu finden.

Der Hannoveraner arbeitete in Hollywood in allen wichtigen Genres. Ob Melodram (*FOUR HORSES TO KILL*, Mitchell Leisen, 1935), Musical (*THE BIG BROADCAST OF 1937*, Mitchell Leisen, 1936; *SECOND CHORUS*, H.C. Potter, 1941), Film Noir (*AMONG THE LIVING*, Zum Leben verdammt, Stuart Heisler, 1941; *THE GLASS KEY*; *STREET OF CHANCE*, Jack Hively, 1942) oder Abenteuerfilm (*IF I WERE KING*; *KÖNIG DER VAGABUNDEN / WENN ICH KÖNIG WÄRE*, Frank Lloyd, 1938; *BEAU GESTE*): als Kameramann galt es, sich den Studiovorgaben anzupassen. Trotzdem fallen gerade in dem mit Gary Cooper, Ray Milland und Robert Preston prominent besetzten Fremdenlegions-Melodram *BEAU GESTE* (einem Remake des stummen Films von 1926), das eine große Professionalität und Beherrschung aller Mittel verrät, neben den production values im besonderen die Lichtstrategien auf. Innerhalb einer großen Transparenz der Bilder wird Licht plötzlich nicht nur *sichtbar*, sondern leitendes Element für die Wahrnehmung. Von außen konsequent durch Jalousien und Schlitze geworfen, hinterläßt es scharf konturierte Streifen auf Flächen. Sowohl in dem Fred Astaire-Musical *SECOND CHORUS* als auch in dem altmodisch inszenierten James Cagney-Kleinstadtdrama *JOHNNY COME LATELY* (1943) ist dieser Methode Sparkuhls wiederzubegegnen. Trotz der vollkommen verschiedenen Sujets kennen besonders die historisch um 1940 „einsetzenden“ Films Noir ein solch partiell beleuchtetes Halbdunkel. Was allerdings *BEAU GESTE* davon deutlich absetzt, ist die Übersichtlichkeit und „Reinheit“ seiner Einstellungsplateaus. Auch hier nämlich wird Sparkuhls Bemühen spürbar, besonders in größeren Räumen mit der Anordnung von Personen Hinter- und Vordergründe als Balance zu arrangieren. Das ist, wie auch die offenbar gründliche Vorliebe für optische Symmetrien, in *DIE AUSTERNPRINZESSIN* schon genau so zu erkennen wie 20 Jahre später in *BEAU GESTE*. Und freilich konnte Sparkuhl auch seine Lubitsch-Erfahrung mit Massenszenen hier gewinnbringend anwenden in den großen Schlachten um das Wüstenfort. Doch auch an durchkalkulierten Stimmungen versucht er sich hier, etwa wenn zur Täuschung der angreifenden Tuaregs tote Fremdenlegionäre in die Schießscharten gestellt werden, um eine längst nicht mehr gegebene Stärke zu suggerieren. So gespenstisch diese nächtliche Szenerie auch wirken mag, übertrifft wird sie noch von der wuchtigen Dynamik der gegen den Himmel fotografierten Soldatentode.

Die amerikanische Literatur zum Film Noir ordnet Sparkuhls Beitrag in diesem Genre nicht selten seiner Herkunft vom *deutschen expressionistischen Film* zu. Dies ist eine noch immer allgemein übliche und falsche Zuschreibung, welcher deutsche Filme der zwanziger Jahre allgemein als „expressionistisch“ gelten. So heißt es beispielsweise in John Tuskas Studie *Dark Cinema* von 1984 zu *STREET OF CHANCE*, der von einem Mann mit Gedächtnisverlust erzählt: *Theodor Sparkuhl, the cinematographer, was well trained in the German Expressionist school and it is to him probably, more than to Jack Hively, that the film owes its noir visual style.* Dies ist nur ein Beispiel von vielen. Mit in Wohnungsfenstern eingespiegelten Visionen, weit ausholenden Fahrten und dem Gebrauch des Transfokator-Objektivs setzt aber die Kamera gerade hier keine

Noir-Standards, genauer: Sie ist in dieser Adaption eines Romans von Cornell Woolrich von solchen Regeln noch weit entfernt. Was übrigens auch für die Story gilt, die schnell auf ein simples Whodunit zuläuft und an Noir-Atmosphäre lediglich einige äußerlich bleibende Motive wie nächtliche Straßen und verlöschende Laternen bietet. Ausgenommen davon bleibt eine lange, bedrückende Sequenz in einem abgedunkelten Haus mit niedrigen, herabgezogenen Decken, das nicht nur einen Mord gesehen, sondern zugleich auch Mörder und Zeuge beherbergt hat.

Robert Siodmak erwähnt Sparkuhl in seinen 1980 erschienenen Erinnerungen Zwischen Berlin und Hollywood im Zusammenhang mit WEST POINT WIDOW (1940/41), seinem ersten (und recht schwachen) Hollywoodfilm nach dem Abschied von Frankreich, auf rustikale Weise: Dieser Kameramann habe sich am zweiten Drehtag geweigert, eine Einstellung so zu filmen, wie er, Siodmak, es sich wünschte. *Solche Einstellungen macht man in Deutschland, aber nicht in Amerika!* sei die herablassende Erklärung Sparkuhls gewesen. Ein *Experte aus dem Schneiderraum*, den Siodmak kommen ließ, gab dem Regisseur recht, und von da an habe Sparkuhl keine Ratschläge mehr gegeben – *es war mir nur recht, daß er [Sparkuhl] den Mund hielt*. Welches Deutschland der Kameramann wohl gemeint hat: jenes vor oder nach 1933?

Siodmaks ebenfalls emigrierter Bruder Curt schrieb zusammen mit Frank Spencer die Story zu PACIFIC BLACKOUT (Ralph Murphy, 1941). *No documentary!* verheißt der Rolltitel, was auf den visuellen Stil verweist. Hell ist es hier nur in Räumen, niemals außen. Es herrscht Verdunklung, für die Bevölkerung gehören Luftschutzübungen zum Alltag. Ein Mann wird verfolgt. Er wird geschützt von einer Frau. Ist er unschuldig? Die Dreharbeiten finden zwar noch im Frieden statt, doch die Uraufführung liegt bereits etwa fünf Wochen nach den amerikanischen Kriegserklärungen an Japan, Deutschland und Italien vom Dezember 1941. In der *New York Times* setzt sich Bosley Crowther am 15.1.1942 deshalb nicht mit dem Film auseinander, der ursprünglich MIDNIGHT ANGEL heißen sollte, sondern mit der Zumutung, die es bedeutet, ausgerechnet

The Sony logo is positioned in the top left corner of the advertisement. The background of the entire advertisement is a grayscale image of a professional motion picture camera on a tripod, with various lenses and attachments visible.

Wußten Sie schon,...

24P-Forum

... jetzt ja!

www.24p-forum.de

jetzt ein Produkt herauszubringen, das ihm als nicht hinnehmbare Verharmlosung der ernststen Situation erscheinen will. Der Film ist sicher nur Durchschnitt. Aber es ist wunderschön gefilmt, wie eine Frau, die im Dunkeln ihren Hund sucht, in einem Park ein Streichholz anzündet, um besser sehen zu können. Die Ausgangssituation einer Stadt fast ohne Licht an öffentlichen Plätzen dürfte Sparkuhl herausgefordert haben.

Bei seinem Tod durch Herzinfarkt hinterließ Sparkuhl seine Witwe und fünf Kinder. Im Dezember 1945 hatte er offenbar Paramount verlassen, heißt es im Variety-Nachruf. Sein letzter Film ist die United Artists-Komödie *The Bachelor's Daughters* (Andrew L. Stone, 1946). Was war geschehen? Am 4. September 1945 hatte „Ted“ Sparkuhl eine Vereinbarung mit dem Agenten Paul Kohner geschlossen, die ihm Aufträge verschaffen und für die restliche Zeit seiner Beschäftigung bei Paramount zunächst gebührenfrei sein sollte. Kein halbes Jahr später jedoch, mit Brief vom 12. Februar 1946, kündigte er diese Abmachung auf – *since I had no employment through your efforts at all*. In einem freundlichen Nebensatz führt er das auf die allgemeinen Umstände in der Filmindustrie zurück.

Sparkuhls stetige Wechsel der Länder bleiben (zur Zeit noch) ungeklärt. Ist er allein den ökonomischen Gesetzen der Filmindustrie gefolgt? Kann er trotz der frühen Auswanderung als Exilant gelten? Biografische Stränge bleiben hier mit anderen noch unverbunden.

Ein andere Frage, ein kleines filmhistorisches Detail, gleichfalls noch nicht auflösbar: In dem 1924 von Paul Ludwig Stein inszenierten Stummfilm *DER TRAUM VOM GLÜCK* sind die dann vom Wiener Modellhaus Max Becker ausgeführten Kostüme entworfen worden von *Chicky Sparkuhl*. Hatte Theodor einen Bruder? Entwarf er nebenbei unter anderem Vornamen noch Kostüme? War er ein Multitalent?

©ROLF AURICH (R.AURICH@GMX.DE)

Großen Dank schulde ich den vielen Kolleginnen und Kollegen aus Frankreich, England, USA und Deutschland, die mir mit zahllosen Hinweisen und Informationen geholfen haben! Den Kollegen des *Filmbulletin* dankt die Redaktion für die Scans der Bilder zu diesem Beitrag.

BEAU GESTE
Regie: William Wellman (1939)

