

B 53343

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.5/September 2001



IN DIESER AUSGABE:

BEMERKUNGEN ZU REGISSEUREN AUS VIERZIG JAHREN: GESPRÄCH MIT FRANZ RATH

BEMERKUNGEN ZU STEADICAM VON MIKE BARTLETT

BEOBSACHTUNGEN ZUM LICHT IN MURNAUS »SUNRISE«: LOGIK DER DUNKELHEIT

EDITORIAL

DAS BOOT ODER DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM, meine schon über 20 Jahre alten Filme zieren, wie die vieler Kollegen, noch immer die deutschen Fernsehprogramme. Sie werden mehrfach jährlich wiederholt, terrestrisch, per Kabel oder Satellit, Pay-TV und online. Auch als Video oder DVD sind sie erschienen, und neue Nutzungsmöglichkeiten stehen schon vor der Tür.

Lizenzhandel ist der Begriff des Jahres, eine ganze Branche ist zur weltweiten Vermarktung unserer Filme entstanden, und sie verdient gut daran. Immer neue Nutzungsmöglichkeiten ermöglichen immer neue, ursprünglich gar nicht kalkulierte Gewinne. Windfall-Profits?

Ich hingegen, als Schöpfer der Bild- und Lichtgestaltung, als einer der Urheber, die gemeinsam diese Filme erdacht und gemacht haben, bekomme für diese Kaskade immer neuer Verwertungen und Gewinne *nichts*. Aber Milliarden für Fussballrechte? No problem!

Alle meine Rechte an diesen Produktionen sind als *conditio sine qua non*, als Grundlage für jede Beschäftigung überhaupt, an die Produzenten und Verwerter abgetreten. Natürlich räumlich, inhaltlich und zeitlich unbeschränkt, und das kostenlos, ebenso natürlich.

Diese Situation muss sich in einer Marktwirtschaft einstellen, wenn abhängige Künstler einer geschlossenen Front von Kirch und Bertelsmann, ARD und ZDF gegenüberstehen, die ihre Bedingungen diktieren, nach dem Motto „Vogel friss oder stirb“, ein paar prominente Namen vielleicht ausgenommen. Von den hehren Prinzipien von Marktwirtschaft und Vertragsfreiheit ist hochmütig die Rede. „Freiheit“ aber für wen? Mit „Vertragsdiktat“ wäre die Lage besser beschrieben.

Das ist die Situation, die schon seit 1965, der Geburtsstunde des neuen Urheberrechts, von allen Regierungen, gleich welcher Couleur, beklagt wurde. Jeder Ansatz zu einer entsprechenden Änderung konnte bisher allerdings von der Medienindustrie immer verhindert werden. Jetzt endlich hat dies zur Entwicklung eines neuen Urhebervertragsrechtes geführt, das wenigstens ein gewisses Gleichgewicht zwischen der globalisierten Medienindustrie und den einzelnen Künstlern schaffen soll. Unserer Justizministerin und dem Bundeskanzler sei grosser Dank, doch mögen sie auch im jetzt aufkommenden Gegenwind standhaft bleiben!

Kernpunkt dieses *Gesetzentwurfes zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern* ist eine angemessene Beteiligung der Urheber an allen Nutzungen ihrer Werke. Diese Beteiligung soll (ausser an Verwertungsgesellschaften) nicht abtretbar sein, damit dies nicht durch entsprechende Vertragsgestaltung wieder umgangen werden kann. Die Angemessenheit soll in Form von Gesamtverträgen zwischen den Verbänden der Urheber und der Verwerter ausgehandelt werden, wobei ein Abschlusszwang in Form eines drohenden Schiedsgerichtsverfahrens eingebaut ist.

Natürlich heulen die Medienmogule auf, wenn ihnen jetzt ihre Privilegien beschnitten werden sollen, um wenigstens ansatzweise eine Chancengleichheit herzustellen. Und die Medien haben eine machtvolle Lobby: Die Verlage und der Buchhandel, die Zeitungsverleger und die Werbeindustrie, nicht zuletzt die Film- und Fernsehbranche produzieren eine veröffentlichte Meinung, in der überwiegend die Argumente der Verwerterseite zu Wort kommen und beinahe apokalyptisch der Tod des Medienstandortes Deutschland beschworen wird.

Deshalb kommt in den Medien fast nie ein Urheber zu Wort, die Medienwirtschaft weiss das schon zu verhindern; so, als ob die Künstler nur stören würden bei der Vermarktung ihrer Werke, als ob das Urheberrecht nichts mit Urhebern zu tun hätte. Der beschworene Medienstandort Deutschland wäre aber besonders dann in Gefahr, wenn es mangels einer gesunden Urheberschaft bald nichts mehr zu vermarkten gäbe. Dem will das neue Gesetz vorbeugen, und deshalb ist es so notwendig, gerade jetzt.



Jost Vacano, bvk, ASC

JOST VACANO

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

Layout: Heinz Ross (heinzross@t-online.de)

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: 3.200 Stück

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



bvk Medien

bvkamera
German Society of Cinematographers



INHALT

Titelbild:

Franz Rath und die Hauptdarstellerin Barbara Sukowa
bei den Dreharbeiten zu ROSA LUXEMBURG (1985)

Foto: ©HERLINDE KOELBL

- | | |
|---|----------|
| Regisseure aus vierzig Jahren
<i>MIT FRANZ RATH SPRACH MICHAEL GÖÖCK</i> | Seite 5 |
| Bemerkungen zu Steadicam
<i>MIKE BARTLETT ANTWORTET AUF FRAGEN VON HANS ALBRECHT LUSZNAT</i> | Seite 15 |
| Logik der Dunkelheit:
Beobachtungen zum Licht in Murnaus Film SUNRISE
<i>VON ROLF COULANGES</i> | Seite 23 |
| Kamera des Monats:
Le Parvo von Debrie, Paris
<i>VON GERHARD FROMM</i> | Seite 33 |
| Bilder der Beklemmung:
Michael Hanekes Psychogramm DIE KLAVIERSPIELERIN
<i>VON THILO WYDRA</i> | Seite 35 |
| Assistenten-Trickkiste:
Die Sache mit der Schärfentiefe
<i>VON ULI SCHMIDT</i> | Seite 38 |

DAS INTERVIEW

REGISSEURE AUS VIERZIG JAHREN

MIT FRANZ RATH SPRACH MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/9.01/rath.php3

Er gehört zu den Leisen unter den Kamera-Stars in Deutschland, zu denen, die sich nie nach vorne drängeln. Vor einigen Jahren erlebte ich eine Jury-Diskussion um die Prämierung von Franz Raths Kameraarbeit für DAS VERSPRECHEN (Regie: Margarethe von Trotta, 1994). In zwei Fraktionen teilten sich die Diskutanten; wo denn das besondere, spektakuläre an diesen Bildern sei, fragten die einen und vermissten wohl den bildermächtigen Zauberer mit grosser Geste. Das sei ja gerade das bestechende an Franz Rath, meinten die anderen, seine Zurückhaltung im Dienst der Geschichte, handwerklich perfekt, leise in der Form, eher impressionistisch die Dinge hinpinselnd, das genau sei die besondere Qualität seines Films. Eine spannende Diskussion über Kameraarbeit; und die lauten, die selbstverliebten Bilder, sie werden es wohl auch in Zukunft stets ein ganz klein wenig leichter haben bei den Jurien dieser Welt.

Franz Rath interessieren mehr die Stoffe, die Ideen, die Schauspieler. Einer wie er sollte doch trefflich über seine Regisseure Auskunft geben können, dachte ich mir, und traf mich mit ihm zu einem Gespräch über seine Erfahrungen aus vierzig Jahren Kameraarbeit.

F: Franz, wenn man der bvk-Datenbank trauen darf, dann feierst Du in diesem Jahr Dein vierzigstes Berufsjubiläum?

FR: Du hast es genau erwischt, ja.

F: Was hat sich in diesen vierzig Jahren nach Deiner Beobachtung in der Branche geändert?

FR: Was sich negativ verändert hat: dass alles oberflächlicher, schnellebiger und damit auch inhaltlich schwächer geworden ist. Was sich positiv verändert hat – komisch, wenn man gefragt wird, denkt man merkwürdigerweise immer erst an das, was man schlecht findet... – positiv finde ich die Weiterentwicklung und Verbesserung der Technologie, von Schwarz-Weiss zu Farbe bis zum heutigen digitalen Bild, da hat sich viel verändert. Schade ist dabei, wenn durch neue Technologien das andere oft gleich so ganz von der Bildfläche verschwindet. Ich denke zum Beispiel an Schwarz-Weiss: Ich habe den letzten Schwarz-Weiss-Film 1969 gemacht. Danach gab es einige Filme, die die Regisseure und ich gerne schwarz-weiss gedreht hätten, weil sich das zum Thema anbot – man hat uns nicht gelassen! Man hat uns regelrecht bekämpft – „nein, also Schwarz-Weiss, das Fernsehen nimmt keinen Schwarz-Weiss-Film! Fertig, aus!“ Und einer von meinen befreundeten Kollegen hat gesagt: „Um Gottes willen, mach's ja nicht, selbst wenn du jetzt mal eine Chance kriegst, die Kopierwerke können das ja alle nicht mehr bearbeiten!“ Ich hoffe nicht, dass man jetzt mit dieser neuen Entwicklung vom Film zum Digitalen plötzlich



Links:
Der junge Franz Rath mit einer
Arri ST als Dokumentarfilmer
Foto: © Manfred Treutel

Rechts:
Franz Rath bei Dreharbeiten zu
Sigi, der Strassenfeger (1984)

sagt: „Film, was soll denn das? Das brauchen wir nicht mehr!“ Dass das Alte, Bewährte dann immer gleich ad acta gelegt wird, von der Industrie und von denen, die uns als Produzenten vorgesetzt sind, das ist manchmal traurig.

F: George Lucas zieht in einem grossen Interview im letzten *Cinematographer* ja genau diese Parallele zum Schwarz-Weiss, wenn er sinngemäss sagt: „Die Zukunft ist digital – natürlich wird es immer ein paar Verrückte geben, die auf Film drehen, so wie es ja heute immer noch Leute gibt, die Schwarz-Weiss-Filme machen“ („Verrückte“ sagte er wohl nicht wirklich, aber das meint er vermutlich...).

FR: Gut, George Lucas hat den Fantasyfilm auf seine Fahne geschrieben, und der Fantasyfilm war natürlich prädestiniert, in diese Richtung zu gehen. Als ich mit Jost [Vacano] zusammen an der UNENDLICHEN GESCHICHTE gearbeitet habe, das erste Mal mit Bluescreen und diesen Dingen konfrontiert wurde, da hätten wir uns eine solche Technik sehr gewünscht. Und ich denke auch heute noch, dass sie in erster Linie für solche Filme geeignet ist.

F: George Lucas spricht in diesem Interview noch einen anderen Punkt an: Kann es sein, dass die Regisseure auch ganz begeistert darüber sind, dass sie am Set auf einem grossen High-Definition-Monitor immer schon das fertige Bild zu sehen bekommen?

FR: Ja, das hat viel damit zu tun. Wenn man schwierige Einstellungen dreht, mit Special Effects, dann ist es natürlich eine Riesengeschichte, wenn man diese Kontrolle hat. Aber hier sind wir jetzt beim Kernthema: Die Regisseure – die von mir heissgeliebten oder auch weniger geliebten, je nachdem, welche Begegnung man hatte – dass die sich nun plötzlich hinter einem Monitor verschanzen und der Schauspieler da vorne alleingelassen ist, und nach dem Take der Schauspieler zu *mir* kommt und fragt: „Sag mal, war das jetzt okay?“, weil ja mein Regisseur nicht mehr da ist, der sitzt irgendwo unter einem schwarzen Kasten, weil die Sonne es ihm sonst unmöglich macht, den Monitor zu sehen – das ist ein grosser Nachteil!

Aber viele Regisseure schauen sich lediglich die Proben auf dem Monitor an; ein junger Regisseur, mit dem ich jetzt gerade wieder zu tun hatte, hat gesagt: „Um Gottes willen, Franz, lass doch das Ding weg, das brauche ich alles nicht! Ich bleibe neben der Kamera, und was nachher drauf ist, das siehst du!“

F: Das ist ja vor allem eine Sache des Vertrauens. Es gibt auch Äusserungen von Wim Wenders, der genau auf diesen Punkt hinsteuert und sagt: „Endlich habe ich die Kontrolle über das, was am Set mit dem Bild geschieht.“ Tut dir das nicht weh?

FR: Nein, das nicht. Wenn der Regisseur sich dabei wohler fühlt, ist es mir recht. Dann ist das vielleicht sogar eine Bereicherung. Ich habe es zum Beispiel bei der Margarethe [von Trotta] erlebt, die jetzt auch den Monitor gerne benutzt und dann manchmal sagt: „Ach, ich hätt's mir doch noch ein bisschen enger vorgestellt“. Aber wenn dann die Klappe vor der Kamera ist, dann steht sie plötzlich neben mir, weil sie genau weiss, hier kann sie jede Reaktion des einzelnen Schauspielers viel besser sehen.

Ich habe mal ein unheimlich schönes Erlebnis gehabt: Ich drehte eine Serie, bei der zwei Regisseure sich abwechselten. Der eine hat prinzipiell alles nur mit der Ausspiegelung und hinter dem Monitor gemacht, der andere kam und sagte: „Weg, weg mit dem Zeug da, ich weiss, was du machst, wir kennen uns und fertig aus“. Da sagte nach einigen Takes der inzwischen verstorbene Schauspieler Klaus Wennemann plötzlich: „Öha, wir haben ja wieder einen Regisseur!“

Ich glaube, der Regisseur ist für einen Schauspieler das, was für den Balletttänzer der Spiegel ist. Er kann sich selbst nicht kontrollieren, aber er weiss, es ist wie ein Spiegel. Der wird mir schon sagen, ob das in die Richtung geht, wie er das haben wollte, oder ob ich was falsch mache. Und ich glaube einfach, dass dieses Vertrauensverhältnis durch den Monitor abnimmt.

Margarethe hat mal nach mehreren Filmen, die wir bereits zusammen gedreht hatten, zu mir gesagt: „Franz, wenn wir ausschalten, gucke ich immer, wie du hinter der Mühle rauskommst. Dann weiss ich, ob ich noch eine brauche.“ Ich kann nämlich schlecht mogeln oder Pokerface machen, und dann sagt sie: „Ich glaube es wäre besser, wir machen noch eine drauf.“



Bei den Dreharbeiten zu
ROSA LUXEMBURG (1985)



Szenenfotos aus
Franz Raths erstem Spielfilm
DER JUNGE TÖRLESS
(1966, Regie: Volker Schlöndorff)

Abbildungen aus der CD-ROM
Die deutschen Filme,
©1999 Kinematheksverbund,
c/o Deutsches Filminstitut

F: Lass uns bei den Regisseuren bleiben. Es gibt so einen Spruch von Dir, dass du nicht Deine Filme zählst, sondern die Regisseure, mit denen du zusammengearbeitet hast. Ich würde ganz gerne mal ein paar von Deinen Regisseuren und Deine Erfahrungen mit ihnen durchdeklinieren...

FR: Ja, gerne.

F: Der erste Regisseur, mit dem Du im Spielfilmbereich gearbeitet hast, war Volker Schlöndorff.

FR: Volker ist mehr für mich als ein Regisseur. Volker ist eigentlich so ein bisschen mein Lehrmeister gewesen.

F: Ihr wart damals aber beide Anfänger?

FR: Ja, das war ja das Verrückte. Er kam eines Tages in ein Studio der Bavaria, da drehte ich irgendeine Werbung, und sprach mich an. Wir kannten uns, er hatte das gleiche Gymnasium besucht, das ich acht Jahre vorher absolvierte – und ich war Filmvorführer bei der Freiwilligen Selbstkontrolle, und er, wenn er die Schule mal schwänzte oder früher aushatte, kam immer zu mir, um in der Vorführkabine Filme zu gucken.

F: Also wärest ja eigentlich Du zum Lehrmeister prädestiniert gewesen!

FR: Ja, genau! Ich kannte zu dem Zeitpunkt schon mehr vom Film als er. Eines Tages war er verschwunden, und wie ich später erfuhr, ist er nach Frankreich gegangen und hat dort Film studiert. Acht, neun Jahre später war ich inzwischen junger Kameramann-Anfänger, da kam er in das Studio, und ich hab ihn nicht mehr erkannt. Aber die Stimme war plötzlich da, plötzlich ein hessischer Ton, und ich denke: „Wer ist das?“ Da war das der Volker, der sagte: „Inzwischen bist du ja ein Kameramann, damals warst du Filmvorführer... – Ich mache meinen ersten Film, und da möchte ich, dass jeder Mitarbeiter, der dabei ist, auch seinen ersten Film macht.“ Das war eine interessante Einstellung. Später habe ich ein bisschen anders darüber gedacht, ich glaube, es ist gut, wenn ein erfahrener Regisseur einen jungen Kameramann hat, und ein junger Regisseur – was noch wichtiger ist – einen erfahrenen, älteren Kameramann. Ich finde zum Beispiel, dass mein Freund Jürgen Jürges sehr oft mit ganz jungen Regisseuren Erstlingsfilme macht, und die kann man alle anschauen. Das sind tolle Filme.

Gut, damals haben wir alle zusammen gemeinsam unseren ersten Film gedreht (DER JUNGE TÖRLESS, 1966), aber Volker hatte natürlich bis zu dem Zeitpunkt schon eine ganze Menge





Franz Rath mit der Regisseurin Margarethe von Trotta

Kinofilme als Assistent gemacht. Mit Louis Malle, mit Resnais, mit Melville und so weiter, er war halt doch von uns allen der Profi.

F: Was war das Verbindende zwischen Euch, über die gemeinsamen hessischen Wurzeln und das Handwerkliche hinaus?

FR: Wenn ich die Filme anschau, die ich im Lauf meines Lebens gemacht habe, dann ging es mir nicht in erster Linie um das Fotografische oder um das rein Technische, sondern das erste war das Inhaltliche. Ich hab mich gerissen um Filme, die einen sozialkritischen, einen politischen Hintergrund hatten. Vom TÖRLESS über ROSA LUXEMBURG und der BLEIERNEN ZEIT bis zu den Fernsehfilmen mit Eberhard Itzenplitz. Vielleicht hat es auch damit zu tun, dass ich gerne noch irgendwann einmal Regie machen möchte. Sven Nykvist hat mal zu mir gesagt, „Franz, bevor du ganz aufhörst, musst du noch einmal Regie machen.“ Das sitzt bei mir tief drin. Deshalb gehe ich auch beinahe

wie ein Regisseur an meine Projekt heran. Wenn ich an einen Set komme, kann ich das Buch auswendig. Ich weiss nicht nur: „Aha, ich hab hier mit diesen und jenen Problemen zu tun, weil das Haus blöderweise so steht, dass da nachmittags die Sonne falsch reinkommt“, das ist für mich sekundär, da weiss ich auch, das werde ich schon irgendwie hinkriegen. Die Hauptsache ist mir das Inhaltliche.

F: Könntest du ein Buch verfilmen, das dir inhaltlich widerstrebt?

FR: Das glaube ich nicht.

F: Man bekommt ja manchmal solche Dinge angeboten...

FR: Ja – aber ich habe mal vor sehr vielen Jahre gesagt, zwei Arten von Filmen mache ich nicht: alles, was mit Gewalt, Militär und Waffen zu tun hat – deshalb habe ich selbst beim Krimi schon meine Problem, ich kann es nicht haben, wenn da geschossen wird. Und Porno, das brauche ich auch nicht.

Natürlich habe ich schon Fernsehserien gemacht, wo ich dachte, mein Gott, das ist alles ziemlich überflüssig – aber früher ging es ja auch um den wirtschaftlichen Aspekt, die Kinder wollten studieren, das muss ich ja nicht im einzelnen erklären.

F: Mit Margarethe von Trotta und Volker Schlöndorff verband sich ja gerade in den siebziger und achtziger Jahren auch eine ganz klar definierte politische Richtung.

FR: Natürlich, klar.

F: Bist du selbst ein Linker?

FR: Ja, wir waren da schon auf der gleichen Ebene. Ich glaube auch nicht, dass es sonst funktioniert hätte mit der Zusammenarbeit. Ich selbst habe mich politisch nicht engagiert; aber wir hatten die gleiche politische Gesinnung.



Szenenfotos aus dem Film DIE BLEIERNE ZEIT (1981, Regie: Margarethe von Trotta) Abbildungen aus der CD-ROM Die deutschen Filme, ©1999 Kinematheksverbund, c/o Deutsches Filminstitut

F: DIE BLEIERNE ZEIT mit Margarethe von Trotta (1981) war ein deutliches Statement zur damaligen Terrorismusdebatte, als Zuschauer habe ich diesen Film durchaus als politisches Engagement empfunden.

Margarethe von Trotta macht von jeher Filme über Frauenthemen, mit einem sehr spezifischen weiblichen Blick. Dafür ist sie auch oft von der Kritik geschmäht worden. Aber eigentlich bist es ja Du als Mann, der ihr bei den meisten Filmen den Blick leiht?

FR: (lacht)

F: War das jemals ein Thema zwischen Euch?

FR: Eigentlich nicht, nicht, dass wir das verbalisiert hätten. Natürlich habe ich manchmal gedacht: „Ja, das ist jetzt wieder sehr typisch...“, aber ich sehe dann immer das grosse Thema, das Hauptthema. Und dann nehme ich das in Kauf, dass es manchmal ein bisschen weit auf der fraulichen Seite ist. Das ist mir recht, ich habe kein Problem damit.

F: Oder hat der Franz Rath vielleicht auch einen weiblichen Blick, kann er den einnehmen?

FR: Nein, das glaube ich eher weniger, das könnte ich nicht sagen, absolut nicht. Aber ich weiss, dass man Margarethe auch oft unrecht tut. Man muss das respektieren, finde ich. Nicht immer zählt die Wahrhaftigkeit im Film, sondern die *Ehrlichkeit*. Da gibt es einen Unterschied.

F: Vielleicht ist es ja gerade diese Ehrlichkeit, was manchen Kritiker zur Häme reizt: Damit setzt man sich auch aus. Der letzte Film, den du mit Margarethe von Trotta gemacht hast, waren die JAHRESTAGE, ein Fernsehprojekt, das so manche Prügel bezogen hat. Ich hatte den Eindruck, dass Du nach dem Projekt nicht ganz glücklich warst, aus anderen Gründen, wie ich vermute?

FR: Im Gegensatz zu meiner Frau, die diese Bücher schon früher verschlungen hat, war ich nicht gerade ein Uwe-Johnson-Anhänger oder -Kenner. Ich habe mich dann erstmal in diesen Roman reingestürzt, das sind ja immerhin 1.800 Seiten, da muss man halt durch. Vier mal neunzig Minuten, das war nicht so einfach umzusetzen. Mein ganz grosses Glück war der Heike Bauersfeld, der Bühnenbildner, der mich unterstützt hat in einer Weise, wie ich es noch nie erlebt habe; es ist wirklich schwierig, von 1930 bis 1968 immer in den Jahren herumzuspringen und in den verschiedenen Epochen.

Und dann war mein Hauptproblem die Zeit. Es ist halt so, dass so ein Fernsehfilm heute in wahnsinnig kurzer Zeit abgedreht wird. Ich kann's noch schneller! – Aber ich bin dann nicht mehr zufrieden mit dem Ergebnis. Ich bin wirklich schnell, „ich bin nicht der Beste, aber der Schnellste“ – das hab ich mal als Slogan von mir gegeben. Aber irgendwo hat's Grenzen! Was die mit uns treiben... – da sollten sich sowohl Redaktionen als auch Produzenten mal überlegen, wie weit sie das noch treiben wollen, ob es nicht andere Möglichkeiten gibt. Das ist wahrscheinlich der Grund, dass ich nach den JAHRESTAGEN nicht gerade der Glückliche war mit dem Ergebnis.

Aber wir hatten auch sehr gute Kritiken; ich habe hier eine Menge Anrufe gekriegt von Leuten, denen die vier Filme gefallen haben. Die Literaten unter den Kritikern, die haben natürlich kein gutes Haar an den Filmen gelassen. Aber da kann ich nur sagen: „Nun urteil du, du frommer Christ, welch Lehr' die wahrhaft's ist“. Luther.





Mit Egon Monk bei den BERTINIS, 1988...

...Mit Rainer Wolffhardt in Berlin, HIER KEIN AUSGANG, NUR ÜBERGANG“...

Foto: ©Arthur Grimm



F: Die *Jahrestage* sind für mich ein Stück Leib-und-Magen-Literatur, und ich muss gestehen, ich habe lange gezögert, ob ich mir die Video-Aufzeichnung der vier Filme wirklich ansehen soll. In der Vorbereitung für dieses Gespräch war ich dann natürlich fällig, und ich habe sehr schnell den Film völlig vom Buch abgespalten, was man wohl immer tun sollte, wenn es sich um Literaturverfilmungen handelt.

Was mich beeindruckt hat (und das gilt vielleicht für viele Filme von Dir): man sieht an vielen Punkten, gerade an der Ausstattung, an den Statisten, an den Hintergründen, da hat es geklemmt am Geld, oder ist einfach gespart worden; die Filme haben sehr wenig äussere Opulenz. Aber trotzdem – oder vielleicht auch deswegen – habt ihr eine *innere* Wahrheit, eine *innere* Intensität zustandegebracht, die mich das schnell verschmerzen liess.

FR: Das war eigentlich die Flucht nach vorne, dass man sagt, jetzt gehen wir aufs Emotionale; wenn du aller Dinge beraubt wirst, dann kommt man zu diesem Punkt – auch wenn der Produzent gleich sagen wird, so wenig Geld habt ihr auch nicht gehabt! Und wenn du so einen Mann hast wie den Matthias Habich, dann kannst du dich da drauf konzentrieren.

F: Liegt das mit der unterschiedlichen Zufriedenheit auch am Unterschied von Kino und Fernsehen?

FR: Nein, eigentlich nicht. Ich gehe solche Sachen an, als wären sie generell immer für die Kinoleinwand. Ich denke da gar nicht ans Fernsehen. Ich bin übrigens ein grosser Anhänger von Literaturverfilmungen. Rückblickend habe ich eine Menge Filme gemacht, die irgendwie literarische Vorlagen hatten. Wobei ich absolut nicht der Meinung bin, dass man das die „Verfilmung des Buches“ nennen sollte. Was verfilmt wird, ist das Drehbuch, aber nicht der Roman! Literatur ist Literatur, und Filme sind Filme, Sprache ist Sprache und Bild ist Bild!

F: Ein anderer Regisseur, mit dem Du eine grosse historische Literaturverfilmung gemacht hast, war Egon Monk: DIE BERTINIS, 1988.

FR: Die Bertinis – ich habe ja nur dieses einzige Mal mit Herrn Monk gearbeitet, und es war für mich ein tolles Erlebnis, es war eine wunderschöne Zeit. Da kam jemand, der wusste, was man mit Schauspielern macht, und er hat natürlich eine hervorragende Besetzung gehabt. Mit Hannelore Hoger und Peter Fitz hat er dieses Bertini-Ehepaar genau auf den Punkt gebracht.

Es war eine sehr schöne Zusammenarbeit, das hätte ich gerne auf 35mm als Kinofilm gemacht, wenn ich daran zurückdenke. So ist es halt ein 16mm-Film fürs Fernsehen geworden. Aber die Arbeit mit Egon Monk, das war schon etwas Besonderes!

F: Was machte die Arbeit mit Egon Monk so faszinierend?

FR: Er hat am Anfang gesagt: „Also, wissen Sie, Herr Rath, das sind Ihre Bilder, die das erzählen, und ich kümmerge mich nur um die Schauspieler. Und wenn ich etwas speziell wünsche, dann sage ich Ihnen das.“ Er hat auch nie mit mir irgendeine Auflösung besprochen, sondern ich habe mir angeschaut, wie er das inszeniert, und dann habe ich mir die Optik, die Bildsprache dazu erdacht.

Egon Monk ist so stilsicher und so absolut darauf bedacht, dass alles bis ins Detail stimmt. Es gibt noch eine kleine Anekdote mit ihm: Man hat doch als Kameramann manchmal das Gefühl: „Mensch, jetzt langt mir aber diese Perspektive, jetzt muss ich mal was anderes machen.“ Und wir hatten den ich-weiss-nicht-wievielten Drehtag in dieser verdammten Küche im Atelier, und ich sagte zu Egon Monk: „Herr Monk, können wir nicht mal was anderes machen?“ Da sagte er: „Schauen Sie, was sich da abspielt, das zählt. Und für den Zuschauer ist es wunderbar, wenn er immer wieder die gleiche Küche sieht, weil er sofort weiss, wo wir sind.“ Typisch für den Theatermann – da ist auch nur die Bühne, und du hast nur eine Blickrichtung. Also muss es das bringen, was dort vorne gespielt wird. Das ist es doch bei uns: Dass wir oft was künstliches tun müssen,

weil das Spiel nicht mehr trägt, weil wir kein Vertrauen haben in das, was da dargestellt wird. Das sind Dinge, die habe ich bei Egon Monk gelernt.

Eigentlich glaube ich, eine Zusammenarbeit sollte immer in dieser Form stattfinden, und das sind eben nur eine Handvoll Regisseure – vielleicht ein paar mehr – die mir in meinem Leben viel bedeutet haben, wo auch langjährige Freundschaften entstanden sind; allein durch die Tatsache, dass wir gemeinsam einen Film gemacht haben.

F: Ich glaube, der amerikanische Regisseur Michael Roemer war und ist auch ein persönlicher Freund von Dir? Er taucht schon früh in Deiner Filmographie auf (PILGRIM FAREWELL, 1979; HAUNTED, 1984).

FR: Mike Roemer wurde in Deutschland geboren, er floh mit den Eltern vor den Nazis nach England und später in die USA. Er war Regieassistent, als ich ihn kennenlernte. Ich habe 1953 als Kamerassistent von Curt Oertel in Amerika eine grosse Dokumentation gemacht, und dabei lernte ich ihn kennen. Als ich damals aus den USA zurückkam, wollte ich abhauen nach Amerika, und da hätte er sich auch als Bürge zur Verfügung gestellt, das brauchte man ja damals. Aus familiären Gründen bin ich dann doch nicht nach Amerika gegangen.

Und neun oder zehn Jahre später meldet er sich und fragt: „Sag mal, ist aus dir ein Kameramann geworden?“ „Ja, wieso?“ „Ja, ich bin jetzt Director, und ich habe schon ein paar Filme gemacht, aber mir ist mein Kameramann abhanden gekommen. Hättest du Lust, mit mir zu arbeiten?“ Daraufhin habe ich ein paar Filme mit ihm gemacht, die für mich sehr wichtig waren. Weniger als Filme, sondern für mich, für mein Leben eigentlich. Und dadurch hat sich diese Freundschaft entwickelt, wir haben heute noch Kontakt. Er hat mein Leben sehr stark beeinflusst...

F: Was war so wichtig an diesen Filmen?

FR: Es waren sehr emotionale Filme, die eigentlich gar keine opulenten Bilder brauchten, die ganz auf die Personen, auf die Figuren abgestellt waren. Eine Geschichte, das Leben einer Frau, die an Krebs erkrankt und mit ihrer Umwelt wieder eins werden will, bevor sie stirbt. Es war ein sehr, sehr harter Film.

Es ist schwer, darüber zu reden – das sind Filme, ich sag's nicht gerne, aber dass ich hinter der Kamera weine, plötzlich weinen muss – obwohl ich das Drehbuch kannte und die Proben erlebt habe – aber dann beim Drehen habe ich mich geniert, hinter der Mühle rauszukommen, weil ich mich der Tränen geschämt habe. Mike Roemer hat Filme gemacht, die wirklich bis an die Grenze dessen gehen, was man ertragen kann. Es ist etwas Besonderes, was anderes, wo das Berufliche, nämlich die Bildgestaltung, nicht ganz vorne steht, sondern wo das menschliche Erlebnis intensiver ist. Das wär's dazu...

F: Welcher Deiner Regisseure fällt Dir noch ein?

FR: Wenn ich die Liste der Filme sehe, die ich mit Eberhard Itzenplitz gemacht habe, das sind alles Filme gewesen, die nach meinem Gusto waren. 14 Projekte habe ich mit ihm gedreht, verteilt auf 20 Jahre, denn er hat ja nicht immer den Franz Rath geholt! Der Jost [Vacano] hat bei ihm gearbeitet, der Gerard [Vandenberg] hat bei ihm gearbeitet, der Wolfgang [Treu] hat mal was mit ihm gemacht, der Ingo Hamer. War wieder mal die Reihe an mir, dann war ich immer froh, wenn ich auch Zeit hatte. FASTNACHTSBEICHTE, KADETTENMORD, DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.; dann CELLA ODER DIE ÜBERWINDER, das war eine Franz-Werfel-Geschichte. Und STRESEMANN, ein Politiker-Porträt.

Einmal habe ich mit Peter Beauvais gearbeitet, was eine hervorragende Sache war...

F: Warum?

FR: Vom Thema her, und von der Art, wie Peter Beauvais arbeitete. Er hatte eine ganz, ganz stille Art, zu arbeiten – und deshalb musste es auch still sein. Wenn ich heute manchmal am Set die Disziplinlosigkeit wahrnehme, dann werde ich verrückt. Da denke ich immer, ach, jetzt



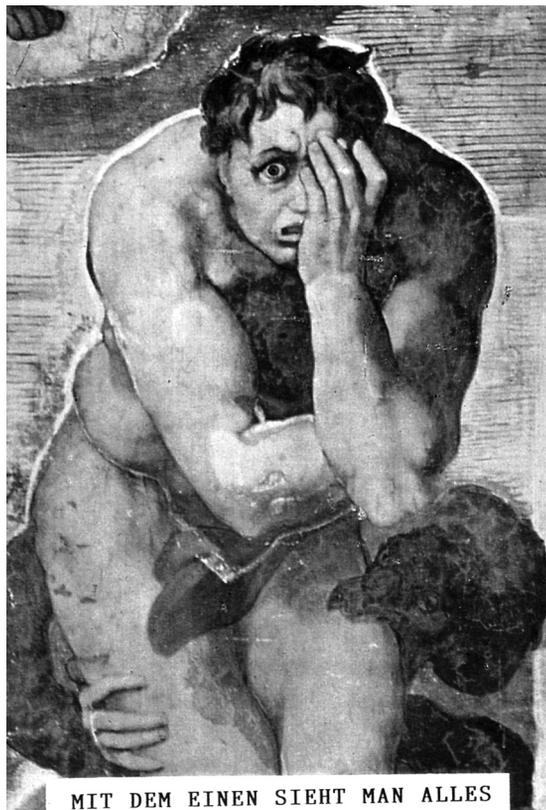
...die erste USA-Reise als Assistent von Curt Oertel, im Hintergrund am Auto Michael Roemer...

Foto: © Franz Rath



...und mit Eberhard Itzenplitz bei der SUPERSPINNE, 1974

Foto: © Arthur Grimm



MIT DEM EINEN SIEHT MAN ALLES

Franz Rath's Kommentar zur Werbeaktion des ZDF („Mit dem Zweiten sieht man besser“):

„Das jüngste Gericht wird darüber entscheiden, ob man mit dem Zweiten besser gesehen hat. Wir Kameraleute sind da anderer Meinung.“

Kaffeepause mit dem Team bei den Dreharbeiten zu Rosowski (Fernsehserie, 1985, Regie: Markus Bräutigam)

Foto: ©Kövesdi Presse Agentur



wäre es schön, wenn Peter Beauvais da wäre. Bei ihm könntest du wirklich eine Stecknadel fallen hören. Und wie er sich diese Ruhe verschafft hat, das würde ich so gerne nachmachen. Ich schaffe es nicht, ich krieg das nicht hin. Das hat mich begeistert bei ihm. Und dann war es auch die Art, wie er mit den Schauspielern gearbeitet hat – es war einfach wunderbar. Er hatte vorher mit Jürgen Jürges gedreht und wollte ihn wieder haben, und Jürgen hatte eben keinen Zwillingenbruder, er konnte also nicht das Amt wahrnehmen, weil er was anderes hatte, und hat mich dem Beauvais empfohlen, daraufhin bin ich dann in seine Fussstapfen getreten. Leider ist Beauvais dann einige Jahre später verstorben. Aber das war schon ein besonderer Regisseur.

Kurt Gloor, der vor ein paar Jahren auch gestorben ist – der hat eines Tages an meiner Haustüre geklingelt, stand da wie ein Hausierer und sagte: „Ich hab' angerufen, und da habe ich gemerkt, dass Sie zu Hause sind.“ Er war für ein paar Tage aus der Schweiz herübergekommen, legte mir ein Drehbuch hin und verschwand wieder. Und rief einen Tag später an und wollte wissen, ob er mit mir darüber reden kann. Das war der Film DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER. Eine Geschichte von einem alten Mann, mit dem Schauspieler Siegfried Steiner. Er hatte beim Schreiben des Drehbuchs immer an diesen Schauspieler gedacht, deshalb hat er ihn dann nachher auch so genannt. Kurt Gloor war Autodidakt, war gelernter Grafiker, aber er hatte vorher ein paar Dokumentarfilme gemacht, und das war sein erster Kinofilm.

Dann kam der Film, der ein grösserer Erfolg war für ihn, mit Bruno Ganz in der Hauptrolle, DER ERFINDER, der auch im Ausland ziemlich gut angekommen ist, der dritte Kinofilm war DER MANN OHNE GEDÄCHTNIS. Das hatte er aus einer Zeitungsnotiz, dass man einen Mann auf der Autobahn aufgefasst hatte, der nicht mehr wusste, wer er ist, wie er heisst und auch nicht mehr spricht. Dem ist er nachgegangen und hat daraus ein Drehbuch gemacht und hat sich diesen wunderbaren Michael König als Hauptdarsteller geholt. Das war der letzte Film, den wir gemeinsam gemacht haben – er hat irgendwann mehr oder weniger die Flinte ins Korn geworfen: „Spielfilm, ich kann das nicht, niemand hilft mir, ich bin allein“. Er hat ja alles alleine gemacht: Er hat das Geld sich selbst beschafft, hat selbst das Buch geschrieben, hat selbst produziert und hat selbst Regie gemacht. Das hat ihn sehr, sehr verschlissen – der hat sich das Leben nicht einfach gemacht.

F: Ich glaube, die Leute, die sich's leicht machen, haben es Dir eh' nicht so angetan, oder?

FR: Das ist richtig. Mir sind eine Menge begegnet, die es sich leicht gemacht haben, und das war's dann auch oft. Mit denen habe ich meistens, wie heisst es so schön, drei Filme gemacht: Den ersten, den letzten und den allerletzten.

F: Was glaubst Du, schätzen die Regisseure am Kameramann Franz Rath?

FR: Das kann ich schlecht beantworten.

F: Spekulier doch mal...

FR: Vielleicht, dass mir immer sehr viel am Team und an der Konzentration liegt. Ich bin selbst der grösste Quatschmacher und Sprücheklapper. Aber ich glaube, dass die Arbeit eine Arbeit ist, und nicht eine Spassbeschäftigung, wie es mir heute so oft erscheint, wenn ich an einen Set komme und die alle eine Mordsgaudi haben. Und ich versuche immer, den Regisseuren so weit reinzuschauen bis in die Hirnwindungen, um rauszukriegen, was sie machen wollen; das versuche ich mit meinem Team umzusetzen. Ein Prinzip von mir ist, dass jeder im Team – in meinem Bereich zumindest – wissen soll, um was es in den Szenen geht, die wir heute machen. Die Margarethe amüsiert sich

immer darüber, weil ich so eine Art habe, das den Leuten so mitzuteilen, dass plötzlich sich jeder involviert fühlt. Das ist meine Prämisse: wenn der da oben den Scheinwerfer einschaltet, ich weiss dann schon, warum ich den einschalten lasse, aber ich möchte gerne, dass er es auch weiss. Damit er nicht nur der Mann ist, der das Stativ auszieht und den Stecker reinsteckt und auf den Knopf drückt, sondern dass er sich mitverantwortlich fühlt für das, was er macht. Vielleicht ist es das, was Regisseure an mir schätzen, dass ich dieses Kommunikative sehr stark unterstreiche.

F: Die Schnelligkeit ist sicher auch nicht ganz unwichtig, oder?

FR: Schnelligkeit ist natürlich ein Teil von Routine. Man muss Prioritäten setzen. Ist es wirklich so wichtig, dass da hinten noch ein kleines Licht durch das Fenster reinkommt, oder ist es unwichtig, gemessen an dem Gesamteindruck dieser Szene? Wenn sich einer das in den Kopf gesetzt hat und an so einem Detail festhält, dann wird die Sache lang. Verstehst du, was ich meine?

F: Als selbstverliebter Bildgestalter findet man die Lampe hinten natürlich oft extrem wichtig...

FR: Ich bin zu sehr an der Sache interessiert, als dass mir das kleine i-Tüpfelchen wichtig wäre. Barbara Sukowa, eine wunderbare Schauspielerin, die musste mal eine Rede mit polnischem Text halten. Das ist ihr wahnsinnig schwer gefallen, sie hat ihn rein phonetisch gelernt. Sie kam zu mir und sagte: „Franz, wenn ich das nochmal drehen muss – ich weiss nichts mehr.“ Wenn ich jetzt in dem Moment, wo wir drehen können, sage: „Mensch, da hinten ist die Sonne weg, ich mach mir schnell noch einen Streifen rein“, dann ist das zwar schön, und wie Du sagtest, mein bildästhetisches Gefühl wird bedient. Aber meine Priorität ist, dass ich lieber darauf verzichte und sage: „Jetzt habe ich aber die Szene gut und der Zuschauer ist überzeugt von dem, was der da vorne macht.“



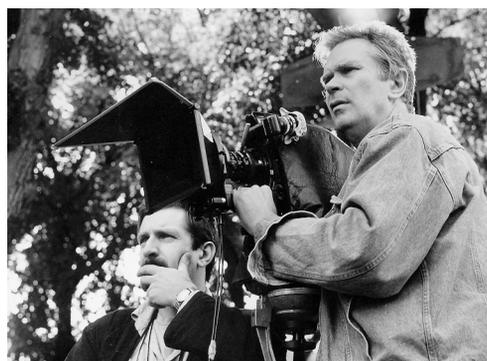
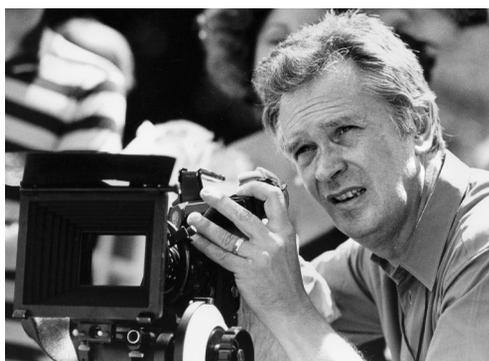
Mit Helmut Fischer im Gerichtssaal von CAFE MEINEID (1992)

Foto: ©Sessner/BR

Anzeige
 Formatt / Filter 2c mit Pantone 072!
 190 x 133,5 mm

Franz Rath an der Kamera, rechts zusammen mit seinem langjährigen Assistenten Manuel Heyer

Fotos: ©DEFA-Kroiss (links) und Kövesdi Presse Agentur



F: Vor einigen Jahren, Du warst Mitglied der Jury auf dem *Camerimage*-Festival in Torun, habe ich Dich ziemlich pessimistisch erlebt, was die aktuellen Filme angeht. Was würdest Du am heutigen Kino kritisieren?

FR: Also, ich brauche gar nicht gross nachzudenken, das Wort *Dogma*, da wird die Kamera für meine Begriffe zu sehr vernachlässigt. Wie hat die Oma immer gesagt? – „Man kann auch übertreiben!“ Man kann doch nicht sagen, dass alles, was wir in den letzten 40 Jahren gemacht haben, kalter Kaffee war. Ich habe aber den Eindruck, dass vieles von dem, was heute produziert wird, wenig zu tun hat mit unserer Kunstform, mit Bildgestaltung – schau dir doch an, was im Kino und vor allen Dingen im Fernsehen läuft.

Ich komme wie Du vom Dokumentarfilm, und ich finde toll, dass der Dokumentarfilm jetzt wieder mehr Beachtung und Bedeutung bekommt. Aber diese Vermischung, dass man das Inszenatorische ins Dokumentarische hinüber vermischt – ich denke jetzt ein bisschen an das Interview mit Benedikt [Neuenfels] und Michael [Hammon] im letzten CAMERAMAGAZIN – da habe ich meine Probleme mit.

F: Was stört Dich daran?

FR: Nicht, dass ich das nicht akzeptiere, das will ich gar nicht sagen, aber ich kann da nicht mithalten. Für mich ist ein Dokumentarfilm ein Dokumentarfilm, und ein Spielfilm ist eine dargestellte Sache. Das so ineinander zu vermischen...

F: Wenn man sich hier in Deiner Wohnung umschaute, da hängt viel Kunst an den Wänden. Wie wichtig sind Dir andere Künste bei Deiner Arbeit als Bildgestalter, als Kameramann?

FR: Für mich ist der Film und mein Beruf nicht das, was ganz, ganz oben steht in meinem Leben. Es hat mein Leben bestimmt, ich habe davon profitiert und möchte es auch rückblickend nicht missen. Aber für mich hat die bildende Kunst und die Musik eine sehr grosse Bedeutung.

Vor allen Dingen die moderne Malerei, moderne Kunst, die neuen Realisten, die ganzen Zero-Leute, aber auch die frühere Kunst, Beckmann und so weiter – damit umgebe ich mich, damit lebe ich gerne. Ich gehe gerne in Ausstellungen und hole mir daraus oft Kraft und Anregung – das klingt ein bisschen arg geschwollen, Kraft und Anregung, aber irgendwas ist da dran.

Ich habe mal einen Film vorbereitet, ich hatte das Drehbuch schon gelesen und im *Cinematographer* zufällig Bilder gefunden, die ungefähr das Timbre oder die Stimmung hatten, die ich mir vorgestellt hatte. Okay, ich gehe dahin, treffe mich mit dem Regisseur, es war der Michael Lähn. Da sagt der zu mir: „Ganz interessant, was Du Dir da ausgedacht hast. Jetzt guck mal, was ich mitgebracht habe“ Da zieht der ein Buch raus mit Caravaggio-Bildern. Das war für mich eine Stunde, die ich nie vergesse! Der Michael Lehn, der Regisseur, zieht Caravaggio raus und sagt: „Es hat zwar eine Verbindung zu dem, was du da hast, aber ich hab's mir so gedacht.“ Ist das nicht toll? So etwas würde ich gerne öfter erleben. Auch Musik hat für mich eine grosse Bedeutung. Ich höre, umgebe mich gern mit Musik, Klassik und Jazz, klassischen Jazz natürlich. Ja, und mit Essen und Trinken lasse ich es mir gut gehen. Ein guter Wein ist auch was Wichtiges.

Franz Rath mit dem Maler und Bildhauer Otto Herbert Hajek



BEMERKUNGEN ZU STEADICAM

MIKE BARTLETT ANTWORTET AUF FRAGEN VON HANS ALBRECHT LUSZNAT

Vor einigen Monaten trafen sich die Steadicam-Kollegen Hans Albrecht Luszkat und Mike Bartlett zu einem Gespräch über die Arbeit mit dem Steadicam-System. Anhand der Fragen von H. A. Luszkat und des Mitschnitts dieses Gesprächs schrieb Mike Bartlett den folgenden Text, in dem er über seine Erfahrungen als Steadicam-Operator berichtet.

WIE BIST DU ZUM STEADICAM GEKOMMEN?

Nach einem Klavier- und Schlagzeugstudium absolvierte ich in der Bavaria ein zweijähriges Praktikum im Kopierwerk, Schneiderraum, Trickabteilung, Produktion und arbeitete dort anschließend für weitere zwei Jahre als Kameraassistent. Meine „Grundausbildung“ bekam ich bei Hermann Gruber, einem Kameramann alter Schule, der mir schnelles und systematisches Arbeiten beibrachte. Eine reine learning-by-doing Ausbildung also, eine Filmhochschule habe ich nie besucht.

Während dieser Zeit assistierte ich außerdem unter anderem bei Gernot Roll, Frank Brühne und Wolfgang Dickmann, der später für meinen beruflichen Werdegang die entscheidende Rolle spielen sollte. Kaum war ich auf dem freien Markt, rief er mich an und engagierte mich als Assistent für den Kinofilm DER WILLY-BUSCH-REPORT. Dickis Steadicam war damals das erste in Europa, live hatte ich noch nie eines gesehen. Hinzukam, daß es aus Kostengründen keinen

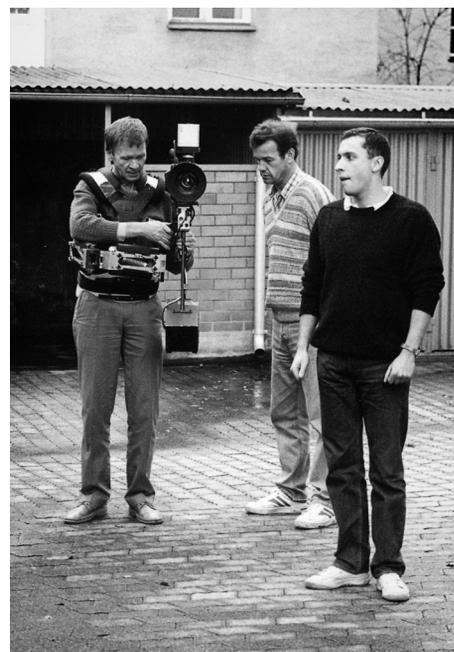
Clapper/Loader gab, mir lediglich fünf 120m-Kassetten zum Einlegen zur Verfügung standen und die Einstellungen häufig länger als zwei Minuten waren. Die Schärfensteuerung bestand aus einem Blechkasten, der mit einem Kabel mit dem Schärfenmotor verbunden war. Die Ansprechzeit dieses Systems betrug je nach Wetterlage und Feuchtigkeit zwischen 0,5 und 1,5 Sekunden, und die Blende f1.3 erlebte gerade ihre erste Blütezeit. Mehr brauche ich wohl nicht zu erzählen.

Aus diesem Projekt wurden dann viereinhalb Jahre Zusammenarbeit und darüber hinaus eine sehr schöne Freundschaft, die bis heute besteht. Dicki ließ mich bald selbst schwenken, auch mit Steadicam, und stellte mir seine Ausrüstung zum Üben zur Verfügung. Ich hatte also ideale Voraussetzungen.

1982 machte ich mich dann selbständig, und auch hier war mir Dicki sehr behilflich, indem er anfangs Steadicam-Anfragen an mich weitergab. Die Firma Chrosziel Filmtechnik wurde meine neue Verbindung zum Steadicam-Business.

Die Anforderungen stiegen mit der Zeit, und ab und zu erlebte ich regelrechte „Waterloos“. Entweder war die Einstellung mit Steadicam gar nicht zu realisieren, oder meine Fähigkeiten reichten einfach nicht aus. Erschwerend hinzu kam die technische Unzuverlässigkeit der Maschine. Mal hatte ich kein Monitorbild, mal fiel die Schärfe aus, Regen bedeutete häufig Kurz- bzw. Drehschluß, es gab Probleme am laufenden Band. Alles in allem eine sehr frustrierende Zeit mit viel verbrannter Erde.

1985 veranstaltete dann Alfred Chrosziel den ersten Steadicam-Workshop in Deutschland unter der Leitung von Ted Churchill, einem der besten Steadicam-Operatoren der Welt. Er demonstrierte und lehrte uns die sogenannte Zweihandtechnik, deren Beschreibung hier unwesentlich ist und Nicht-Fachleute nur langweilen würde. Nur soviel: Steadicam-



Frühe Tage des Steadicam:
Jost Vacano (mit Kamera)
und Wolfgang Dickmann
1987 bei einem bvk-Workshop



Steadicam-Erfinder Garrett
Brown mit dem Modell II (1986)

Fotos: ©H. A. Luszkat

Erfinder Garret Brown hatte sie 1980 in der Vorbereitung zu *SHINING* entwickelt, da Stanley Kubrick auf Dolly-gleichen Steadicam-Fahrten bestand und diese mit der alten, bis dato auch von Garrett angewandten Einhand-Methode nicht möglich waren (siehe den Film *ROCKY 1*). Anders ausgedrückt: Garrett Brown erfand die Operating-Technik für das Steadicam ein zweites Mal, ersetzte alle bis dahin geltenden Regeln des Ausbalancierens durch das Gegenteil, und plötzlich war er in der Lage, absolut gerade, schwankungsfreie Fahrten zu erzeugen.

Als Ted mich auf dem Workshop zum ersten Mal mit dem Gerät einhändig hantieren sah, sagte er kopfschüttelnd: „What the hell are you doing?“ Das hieß für mich, vier Jahre falsche Praxis über Bord werfen und komplett neu zu lernen. Nach einiger Trainingszeit traute ich mich wieder an Drehorte, die Ergebnisse wurden besser, und die Auftragslage stieg entsprechend. Außerdem war in der Zwischenzeit das *Steadicam IIIA* auf dem Markt. Es hatte zwar immer noch technische Macken, war aber viel zuverlässiger und vor allem variabler als die Vorgänger-Modelle.

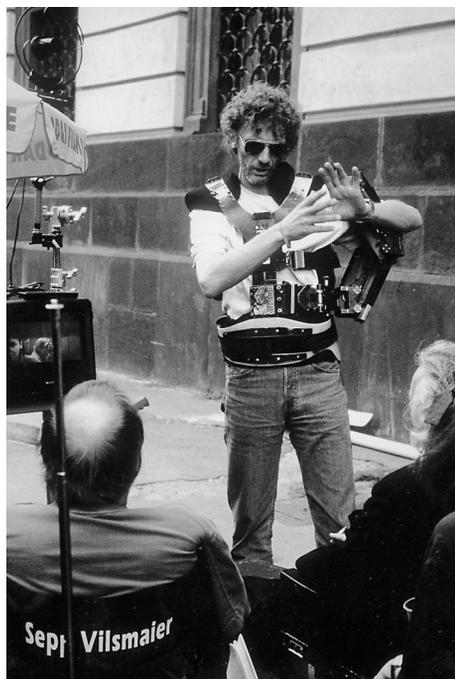
GIBT ES FILME, DIE MAN BESONDERS ERWÄHNEN SOLLTE?

Im Laufe der letzten 15 Jahre war ich bei zahlreichen Projekten beschäftigt, die sich, was mein Aufgabengebiet betraf, alle ähnelten. Man ging Treppen rauf und runter, rannte durch die Gegend, ersetzte den Dolly, machte Fahraufnahmen, stieg auf Kräne und wieder ab und fuhr zum nächsten Job. Besonders in der Werbung war ich häufig mehr eine Zirkusnummer für den Kunden als sinnvoll im Einsatz, vom Steadicam-Mißbrauch in Videoclips ganz zu schweigen.

Die Jobs waren zwar gut dotiert und abwechslungsreich, aber nach 10 Jahren ohne Pause manchmal auch frustrierend, da man meist den Kontext der Szene, die man zu drehen hatte, gar nicht kannte, da das Lesen des kompletten Drehbuchs aus Zeitgründen gar nicht möglich war. Der Kontakt zum Team war naturgemäß begrenzt, man produzierte also Stückwerk am laufenden Band und wußte am Ende einer Woche manchmal gar nicht mehr, für welche Produktion man wo was warum gedreht hatte.

Anfang der neunziger Jahre änderte sich diese Situation für mich grundlegend. Statt 150 oder mehr Tagen in 100 Produktionen wurden es 180 Tage in vielleicht nur mehr 20 Projekten, bis hin zu Engagements über Monate vom ersten bis zum letzten Drehtag. Entsprechend zähle ich auch in erster Linie Projekte, an denen ich wirklich umfangreich beteiligt war, zu den wichtigen, die da sind: *SCHLAFES BRUDER* im Wechsel mit Jörg Widmer, *KEINER WEINT MIR NACH*, *MARLENE, LEO UND CLAIRE*, alle von Joseph Vilsmaier, sowie *BALLERMANN 6* und *'NE GÜNSTIGE GELEGENHEIT* (Regie und Kamera: Gernot Roll). Desweiteren *STRAIGHT SHOOTER* und *ANATOMIE* (Kamera: Peter von Haller). Darüberhinaus zahlreiche Dokumentationen mit Roger Willemsen, insbesondere *NON STOP*, ein Special über den Jazzpianisten Michel Petrucciani, sowie die Projekte *NIKI DE SAINT-PHALLE* sowie *MAJESTÄT BRAUCHEN SONNE* unter der Regie von Peter Schamoni, dem letzten Dokumentarfilmer in Deutschland, dem es immer wieder gelingt, abendfüllende Kinoprojekte dieses Genres auf die Beine zu stellen.

Am Set mit Joseph Vilsmaier



WAS HAT SICH BEI DEN EINSÄTZEN IM LAUFE DER JAHRE GEÄNDERT? WIE SEHEN PRODUZENTEN DIE NOTWENDIGKEIT VON STEADICAM?

Die Zahl qualifizierter Operator ist größer geworden. Besonders Jörg Widmer brachte mit seinem großen Können Anfang der Neunziger neue Impulse und trug viel dazu bei, das Image des Gerätes zu verbessern. Die Chrosziel-Workshops wurden zur regelmäßigen Einrichtung, kurzum, Steadicam ist mittlerweile so selbstverständlich wie ein Kran oder Dolly.

Die Produktion von der Notwendigkeit des Steadicam zu überzeugen ist immer schwierig, denn Mann und Maschine kosten Geld. Leichter ist es sicher bei mehreren zusammenhängenden Tagen, bei denen sich der ganze Aufwand besser rechnet. Am sinnvollsten und trotzdem selten angewandt ist es, Steadicam für das ganze Projekt dabei zu haben, denn da gibt es eine ganz einfache Rechnung: Wenn Steadicam, von einem versierten Operator bedient und von Regie und Kamera sinnvoll eingesetzt, nur zwei Drehtage einspart, hat der Produzent (meist) schon gewonnen, denn, ohne ein Betriebsgeheimnis zu verraten, ein Drehtag ist zuweilen teurer als Steadicam über die gesamte Zeit. Schwenkt der Steadicam-Operator auch die „normale“ Kamera, so tritt ein weiterer Zeitsparfaktor ein, den Wolfgang Treu schon vor Jahren ausgerechnet und belegt hat (bis zu drei Drehtage Einsparung durch den Schwenker).

Viele Produktions- und Herstellungsleiter neigen dazu, die Summe X für Steadicam als eine sich nicht wieder amortisierende Investition anzusehen, anstatt gegenzurechnen, und sind deshalb so schwer zu überzeugen. In diesem Zusammenhang möchte ich Gernot Roll zitieren, der nach Ende der Dreharbeiten zu *BALLERMANN 6* sagte: „Ohne Steadicam hätten wir mindestens 10 Tage mehr gebraucht.“ Da Gernot zu den am effektivsten arbeitenden Kameraleuten überhaupt gehört, kann man diese Aussage getrost als repräsentativ ansehen. Auch Joseph Vilsmaier als Produzent, Regisseur und Kameramann seiner Filme bucht Steadicam mittlerweile aus den selben Gründen durch. Meine Rechnung kann also nicht ganz aus der Luft gegriffen sein.

WER HAT AM SET DAS SAGEN?

In erster Linie ist natürlich der Kameramann mein Boss und Ansprechpartner; geht es an die eigentlichen Proben, kommt dann der Regisseur dazu, ich fungiere dann sozusagen als verlängerter Arm des Kameramanns.

Was die Gestaltung der Einstellung anbelangt, verhalte ich mich prinzipiell abwartend, nach dem Prinzip „haben Regie und Kamera ein klares Konzept oder sind sie sich noch unsicher“. Erscheint es mir angebracht, frage ich nach, ob grundsätzlich Vorschläge aus meiner Steadicam-Ecke gewünscht werden. Je nachdem wie die Antwort dann ausfällt, beteilige ich mich an der Entwicklung der Einstellungen oder auch nicht. Häufig wird mein Angebot zur „Einmischung“ angenommen, denn natürlich kenne ich die Möglichkeiten meiner Maschine am besten, und außerdem bin ich nicht „vorbelastet“ durch festgelegte Auflösungen. Ich kann ganz naiv aus meiner Sicht meinen Senf dazu geben, das kann funktionieren oder auch nicht, ein zusätzlicher Impuls ist es allemal.

Dazu fällt mir Dieter Wedel ein, beim Dreh zur *AFFÄRE SEMMELING*.

Die Schauspieler sollten ziemlich schnell eine Treppe hinunter laufen und Dieter Wedel überlegte hin und her, wie dies am Besten aufzunehmen sei. Ich schlug ihm vor, einfach vorneweg zu laufen, die Kamera dabei auf die Schauspieler gewandt. Wedel sagte, diese Idee habe er von Anfang an gehabt, aber dann verworfen, da man dazu doch rückwärts rennen müsse, daher zu langsam wäre oder die Treppe herunterfallen könnte. Er hatte einfach die vorwärts-laufend-rückwärts-drehen-Methode noch nie gesehen. Ein eigentlich banales Beispiel, aber es zeigt, daß auch die erfahrensten Regisseure manchmal die gängigsten Steadicam-Möglichkeiten nicht kennen und für einen Vorschlag aus dieser Ecke daher besonders aufgeschlossen sind.



1987 während eines Steadicam-Workshops
Foto: © H. A. Luszkat

WIE IST ES KONKRET BEIM NÄCHSTEN FILM?

Es wird die Produktion *KNALLHARTE JUNGS* bei der Constantin sein. Kameramann ist wiederum Gernot Roll, für den ich seit Mitte der 90er Jahre die meisten Steadicam-Einsätze bestritten

habe. Zum Ablauf kann ich natürlich noch nichts sagen, aber der Dreh wird sicher in ähnlicher Weise wie alle anderen davor ablaufen. Von Gernot perfekt vorbereitet, effizient, hochkonzentriert – gestalterische Vorschläge von mir: keine, da absolut überflüssig.

DU KOMMST OFT ALS SPEZIALIST IN EIN FERTIGES TEAM HINEIN...

Das Auftreten des Steadicam-Operators am Drehort ist entscheidend für einen reibungslosen Drehverlauf. In den Frühzeiten des Steadicams, und da war ich keine Ausnahme, wurden da grobe Fehler gemacht. Man turnte wie Rambo mit Knieschützern am Set herum, hatte eine große Klappe, machte sich wichtig, lieferte zumeist mittelmäßige Ergebnisse ab und kassierte dafür auch noch eine nicht geringe Gage.

Dabei sind die im folgenden zusammengetragenen „Erkenntnisse und Grundlagen“ für angemessenes Auftreten durchweg selbstverständlich.



Mit Knieschützern in action...

Foto: ©H. Schröder/SDR

1) Wenn auch auf Wunsch des Kameramannes am Set, so nimmt man ihm doch zwangsläufig einen wesentlichen Teil seiner Arbeit weg, die Kontrolle über die Bildführung nämlich. Man genießt also Vertrauensvorschuß, der Operator sollte daher mit aller gebotenen Konzentration agieren und sich vor allem vor Drehbeginn beim Kameramann bezüglich Kadrierungswünschen etc. genauestens informiert haben. Zusätzliche Informationen bei seinem Assistenten sind einzuholen.

2) Bei manchmal durch die Steadicam-Flexibilität unvermeidlichen Beleuchtungsproblemen muß der Operator zuerst seine eigenen Möglichkeiten zur Lösung voll ausschöpfen (rechts statt links von der Kamera laufen, unter Lampen durchtauchen, längere Brennweiten vorschlagen, um Schatten auf Schauspielern zu vermeiden, etc., etc.), bevor der Kameramann umleuchten muß. Darüberhinaus generell kooperationsbereit sein und stets flexibel agieren.

3) Man ist nichts weiter als ein Operator, der Rest ist nicht zu vermeidende optische Staffage.

4) Reibungslose Integration in den Arbeitsablauf sowie ins Team, namentliche Vorstellung bei allen Departments, vor allem den Schauspielern.

5) Integration des Grip-Departments in die Steadicam-Logistik, die Bühnenkollegen sind neben dem Assistenten die wichtigsten Mitarbeiter, anders lautende Theorien hierzu sind Humbug.

6) Eventuell angespannte Stimmung nicht durch eigene Hektik noch zusätzlich aufheizen.

7) Jeden unnötigen Aufwand um Person und Gerät vermeiden.

8) Stets die Probenarbeit beobachten, um die Arbeitsweise von Regie und Kamera kennen zu lernen.

9) Arbeitsbeginn grundsätzlich eine Stunde vor „crew call“, um bei Erscheinen von Regie und Kamera probenfertig zu sein.

10) Der Rest ergibt sich von selbst.

Wem diese Liste zu subaltern erscheint – dies alles bedeutet nicht, daß man auf allen Vieren zum Drehort kriechen muß, die richtige Mischung machts, und jeder muß da sein eigenes System finden.

HAT ES ÄNDERUNGEN IM UMGANG MIT DER TECHNIK GEGEBEN?

Prinzipiell nein, Garrets schon erwähnte Zweihandtechnik ist bis heute das Maß aller Dinge, da gibt es nichts zu verbessern. Wer mehr über dieses Thema wissen möchte, der kann sich im Internet umfassend informieren, da gibt es seitenlange Artikel über jede einzelne Schraube.

Besonders amerikanische Newcomer entwickeln da eine erstaunliche Phantasie, wobei ich mich schon manchmal frage, ob solche „Verbesserungen“ auch bessere Einstellungen ergeben oder eher der Rubrik „ich möchte wahrgenommen werden“ zuzuordnen sind.

WAS HAT ES FÜR TECHNISCHE VERBESSERUNGEN GEGEBEN?

Das zur Zeit aktuelle *Steadicam Masters* hat die Erwartungen in keiner Weise erfüllt. Neben dem schlechten Service durch CinemaProducts bzw. seit kurzem durch Tiffen macht das „zeitgeistige“ Design keinerlei Sinn, die dadurch erforderliche enge Bauweise die häufigen Reparaturen hingegen zum Alptraum. Wichtige mechanische Elemente brechen immer wieder an den selben Stellen, die Ersatzteilbeschaffung dauert Monate und ist unverhältnismäßig teuer. Die Handhabung, insbesondere durch den ebenfalls neu entwickelten isoelastischen Federgelenkarm, bietet keinerlei Vorteile, wenn ich auch gerne zugebe, daß dies ein subjektives Urteil ist. Die neue Weste knarzt so laut, daß der Tonmeister Ohrensauen bekommt.

Daß es auch anders geht, zeigt George Paddock mit seinem *Pro*. Er befreite das System von optischem Firlefanz und fügte einen wesentlich präziser arbeitenden Gimbal (Kardangelenke, das Herzstück des gesamten Systems) sowie einen hochauflösenden 5-Zoll-Monitor hinzu, vereinfachte die interne Verkabelung sowie die Stromversorgung. Bei ihm bestimmt die Funktion das Design, und selbst ein Laie erkennt, welches der beiden Geräte das professionellere und zuverlässigere ist. Der von Paddock völlig neu entwickelte *Pro-Arm* – unschlagbar, unzerstörbar, servicefrei, die schmerzlichen \$ 20.000 mehr als wert.

Ganz neu und absolut empfehlenswert ist das seit Mitte des Jahres bei Chrosziel Filmtechnik erhältliche *RIG*. Christian Betz, seit 20 Jahren Leiter des dortigen Steadicam Service und Erfinder der *Genio-Funkschärfe* sowie deren Nachfolger *Aladin*, hat in zweijähriger Entwicklungszeit ein absolut präzises, dem *Pro* mehr als ebenbürtiges Gerät gebaut. Die Gesamtkonzeption ist ausschließlich an den praktischen Bedürfnissen der Operator am Drehort orientiert und stellt das Ergebnis zahlreicher Gespräche mit Operatoren der ersten Kategorie auf internationalen und nationalen Workshops dar.

Wer jetzt denkt, ich würde hier pro domo sprechen, der irrt. Christian führte das *RIG* letzten Oktober erstmals auf dem Millenium Workshop in Italien vor, sämtliche Instrukoren inklusive meiner Wenigkeit waren auf Anhieb begeistert, innerhalb von zwei Stunden waren drei Geräte verkauft, Cartoni hat es sofort ins Programm genommen, und mittlerweile ist das *RIG* ein Bestseller, obwohl bisher kaum Werbung gemacht wurde. Neben all diesen technischen Verbesserungen hat es aufgrund des Dollar-Kurses einen erheblichen Preisvorteil gegenüber amerikanischen Systemen, der Service geschieht beim Hersteller in München, nervige Wartezeiten gehören damit der Vergangenheit an.

Der Markt ist mittlerweile überschwemmt von preiswerten Steadicam-Imitaten, die entweder überhaupt nicht funktionieren oder auf Denkkonzepten und Konstruktionsprinzipien basieren, die Steadicam-Erfinder Garret Brown bereits vor 30 Jahren wegen erwiesener Untauglichkeit verworfen hat. Die Nennung dieser Erzeugnisse in einem Atemzug mit dem *RIG* ist sehr bedauerlich, denn es wird dessen High-End-Qualität und dem dahinter stehenden Know-How in keiner Weise gerecht.

Schließlich gibt es noch eine komplett neu konstruierte Weste, hergestellt von Daniel Sauvé in Kanada. Weitere Infos hierzu unter www.danielsauvedesigns.com.

WAS IST NOCH VERBESSERUNGSWÜRDIG?

Ich selbst habe das perfekte Gerät: Es ist ein *Pro* mit der Seriennummer 005 und gehörte Ted Churchill, meinem Lehrmeister, der 1995 auf tragische Weise ums Leben kam. Der *Pro-Arm*,



Mike Bartlett mit seinem aktuellen *Pro*-System und einer Moviecam SL

Foto: ©Andy Kaysser

eine 25 Jahre alte *Steadicam I*-Weste sowie zwei komplette *Genio*-Systeme, die immer funktionieren, runden meine Ausrüstung ab.

Generell erscheinen mir die Möglichkeiten für tiefgreifende Verbesserungen weitgehend ausgereizt, zumal die Hauptmerkmale des Systems auf physikalischen Gesetzen beruhen, die man bekanntlich nicht verändern kann.

GIBT ES EINE BEVORZUGTE KAMERA?

Sicher die *Moviemax SL*, solange es keine Tonprobleme gibt, ansonsten die *Compact* oder die *535 B*. Welche Vorteile die neue „*Movieflex*“ (danke an Christian Almesberger für diese treffende Namensgebung), sprich die *Arricam LT* bringt, werde ich bei den KNALLHARTEN JUNGS sehen.

GIBT ES EINE BESTE EINSTELLUNG?

Nein, es gibt nur gute und weniger gute – die Beurteilung überlasse ich den Kollegen, Kameraleuten und Regisseuren.

WIE IST DIE ZUSAMMENARBEIT MIT DEM ASSISTENTEN, KOMMT DA IMMER DEIN EIGENER MIT?

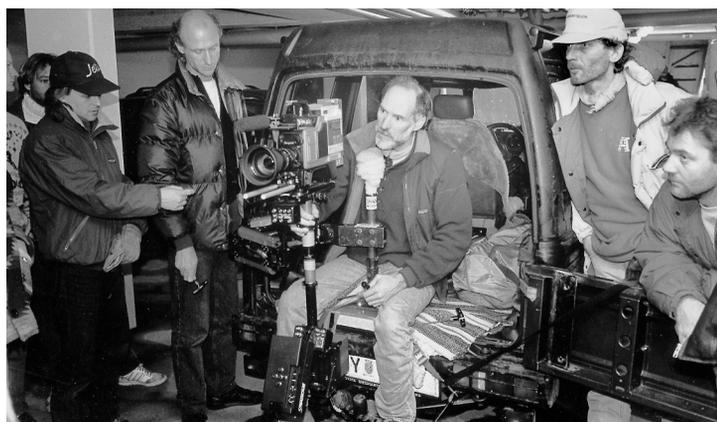
Steadicam ohne guten Assistenten nützt gar nichts. Ein eingesparter Assistent kann sehr schnell Zeit und damit Geld kosten, vor allem wenn Steadicam parallel zur festen Kamera eingesetzt wird, ganz abgesehen von der sehr speziellen Fähigkeit, per Funk Schärfe zu ziehen, und dies unter Umständen beim 135er und offener Blende. Diese Fragen kläre ich im Vorfeld mit dem Kameramann und der Produktion. Ein Vorgespräch mit dem Assistenten des Kameramannes bezüglich seiner Qualifikation findet ebenfalls statt, und dementsprechend entscheide ich dann. Sollten die Bedingungen für einen eigenen Mann sprechen, die Produktion dies aber ablehnen, kann es durchaus sein, daß ich den Job erst gar nicht annehme, da ich mit solchen Sparnummern durchweg schlechte Erfahrungen gemacht habe.

Steadicam-Workshop mit Ted Churchill (sitzend im Auto), links daneben Klaus Liebertz, rechts Mike Bartlett

Foto: © H. A. Luszkat

DU HAST BEI VIELEN WORKSHOPS ALS INSTRUKTOR MITGEWIRKT

Ich halte es für ausgeschlossen, Steadicam ohne Anleitung zu lernen. Kurse sind daher für den Anfänger obligatorisch. Zuerst kann er für sich herausfinden, ob er überhaupt genügend Begabung für diesen Job mitbringt. Die Erlernung des Operatings erfordert anfangs viel Geduld, ist erst mal desillusionierend und hat mit Kameraarbeit gar nichts zu tun. Es kommt vor allem auf Balancegefühl an, sowie auf die Fähigkeit, ähnlich einem Schlagzeuger seine Gliedmaßen links wie rechts völlig unabhängig voneinander zu koordinieren, das heißt, man muß seine Körperbewegungen mit denen des gesamten Systems in Einklang bringen, sodaß es eines Tages ein Teil von einem selbst wird. Erst dann, wenn man an die technischen Dinge gar nicht mehr denken muß, hat man den Kopf wirklich frei für die eigentliche Kameraarbeit. Bei mir hat dieser Prozeß rückblickend sicher sechs bis sieben Jahre gedauert, und ich lerne natürlich immer





Notfalls funktioniert Steadicam auch unter Wasser...

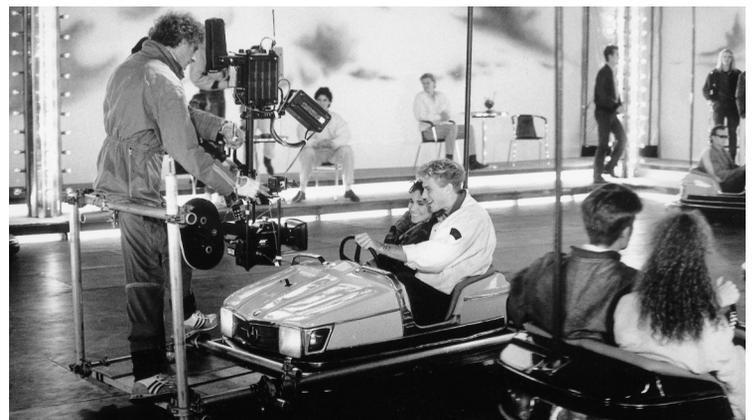
noch dazu. Man kann es auch so beschreiben: Während der Aufnahme läuft auf meinem Steadicam-Monitor eine bereits gedrehte Einstellung ab, die ich mir „lediglich“ betrachte, die zeitgleiche Herstellung der Einstellung erfolgt dabei automatisch.

Darüberhinaus sind Workshops für den Instructor eine der wenigen Gelegenheiten, Kollegen zu treffen und sich mit ihnen auszutauschen. Die zahlreichen Kurse mit Ted Churchill, bei denen ich ab 1987 als Co-Instructor fungierte, werde ich mein Leben lang nicht vergessen. Wir sind eine internationale, offene Gemeinschaft von leicht Verrückten, die diesem Gerät verfallen sind. Jeder hat irgendwann ähnliche Erfahrungen und Fehler gemacht, schlimme und schöne Zeiten erlebt, das heißt, wir sprechen eine Sprache.

VIELE OPERATOR VERSTEHEN IHRE ARBEIT ALS STATION AUF DEM WEG ZUM DOP. WIE IST DAS BEI DIR?

Bei Fernsehproduktionen war ich mehrfach als Kameramann tätig, wenn auch immer in Verbindung mit Steadicam, und genau da sitzt der Haken. Beides auf einmal ist zu viel. Einige Kollegen sehen das anders, aber meine Erfahrung sagt, daß speziell im Kinofilm die Aufteilung auf zwei Personen die bessere Lösung ist. Ein erfahrener Oberbeleuchter ist da natürlich eine große Hilfe, aber trotzdem, diese Personalunion halte ich für verkehrt, denn Kamera alleine ist schon ein Fulltime-Job und Steadicam dann eine zu große, zusätzliche Belastung.

Praktisch heißt dies für mich, um als Kameramann zu arbeiten, müßte ich Steadicam aufgeben, und das möchte ich vorerst nicht, denn mir macht die Arbeit nach wie vor sehr viel Spaß. Außerdem arbeite ich so in Produktionen, die mir als Kamermann sicher verschlossen wären.



HAST DU EINEN WUNSCH FÜR DIE ZUKUNFT?

Mehr Vilsmaiers und Rolls in der Branche. Die Tendenz ist zwar steigend, aber durchgängiges Steadicam bei Kinoproduktionen immer noch die Ausnahme. In den USA ist es längst selbstverständlich und geht soweit, daß mittlerweile altgediente Operator Steadicam-Kurse besuchen, um mit der dortigen Entwicklung mithalten zu können.

Eine „Theorie“ besagt, daß Steadicam-Operator eine normale Kamera nicht schwenken können. Nachvollziehbar ist diese Denkweise für mich nicht, denn entweder man hat ein Gefühl für intuitives Framing sowie Rhythmus und Bewegungsabläufe oder nicht.

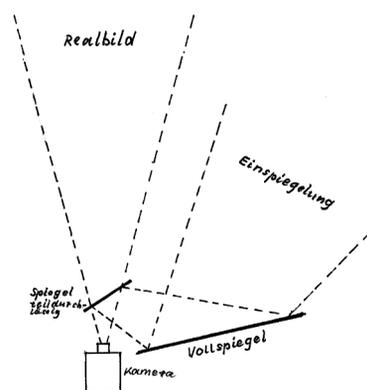
Was die Schwenkhilfen betrifft, so habe ich bei der Stativarbeit einen Schwenkkopf mit bis zu 30 Einstellmöglichkeiten für die *Moviecam SL* bis zur *Panavision Millenium* oder *Arri 765*. Beim Steadicam habe ich bei unterschiedlichsten Kameras immer nur meine fünf Finger, die dieselbe Arbeit mit der gleichen Präzision erledigen müssen. Daumen und Zeigefinger für Horizontal-, kleiner und zweiter Finger für Vertikal-Schwenks, sowie gleichzeitig dazu alle fünf, um die freischwebende, vom Körper weitgehend isolierte Kamera im Level zu halten. Das soll die normale Schwenkarbeit in keiner Weise schmälern, auch sie ist nicht von heute auf morgen zu erlernen, aber welche die komplexere ist, erscheint mir doch ziemlich eindeutig. Ich hoffe und wünsche mir daher, daß sich diese Vorurteile irgendwann erledigt haben werden und der Schwenker mit eigenem Steadicam so alltäglich wie in den USA wird.

©2001 MIKE BARTLETT / HANS ALBRECHT LUSZNAT
(MIKEBARTLETT@MAC.COM / LUSZNAT@AZ-ONLINE.NET)

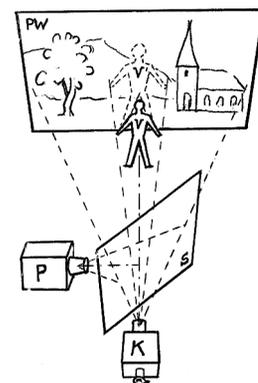
KLEINE ENTSCHULDIGUNG AN FRITZ LEHMANN

Manch sorgfältiger Leser mag sich bei Fritz Lehmanns Beitrag *Alte Trickereien aufpolieren* im CAMERAMAGAZIN JUNI 2001 über den Inhalt der beiden Skizzen auf Seite 29 und 30 gewundert haben; zumindest anhand der im Text beschriebenen Sachverhalte waren sie kaum nachvollziehbar, was einfach daran lag, dass uns im Layout Skizze 1 und 2 durcheinandergeraten waren. Der Autor ist hier also gänzlich unschuldig!

Als kleiner Wiedergutmachungs-Versuch seien hier die beiden Skizzen in richtiger Benennung und Reihenfolge nochmals nachgereicht:



Links:
Skizze 1 zeigt den Einsatz eines Hilfsspiegels, um die eingespiegelten Objekte seitenrichtig abbilden zu können



Rechts:
Skizze 2 veranschaulicht das Frontpro-Verfahren

Wenn wir gerade schon bei Entschuldigungen sind: Unverzeihlicherweise fehlte am Ende des Beitrages zu Theodor Sparkuhl der Dank für die freundliche Genehmigung des Film-museums Berlin zur Veröffentlichung der zahlreichen Bilder. Dies sei hiermit nachgeholt.

LOGIK DER DUNKELHEIT

BEOBACHTUNGEN ZUM LICHT IN MURNAUS FILM »SUNRISE«

VON ROLF COULANGES

www.cameramagazin.de/cm/9.01/sunrise.php3

Eine Vorbemerkung: Der folgende Text wurde ursprünglich zu Ehren Henri Alekans geschrieben (anlässlich der Verleihung des Murnau-Preises an ihn und eines kleinen Symposiums mit dem schönen Titel *Metaphysik des Lichts*); für einen Kameramann, der die Geschichte des Films in seinem Umgang mit dem Licht in ganz besonderer Weise geprägt hat. Dennoch geht es in diesem Text hauptsächlich um einen Regisseur, um Friedrich Wilhelm Murnau und das Licht in seinem Film *SUNRISE* aus dem Jahr 1926/27.

Wenn ich hier vom „Licht Murnaus“ spreche, so meine ich damit das Licht als einem wesentlichen Bestandteil seiner dramaturgischen Ideen in diesem Film, die er aus den Erfahrungen seines Stummfilmschaffens in Deutschland in die USA mitgebracht hatte, um dort *SUNRISE* zu drehen. Diese Erfahrungen gewannen ihren grossen Ausdruck in einem avantgardistischen Werk, weil er mit Kameramännern arbeitete, die diese Ideen verstanden hatten und sie zu einem konkreten Bild auf der Leinwand werden lassen konnten, das all das beinhaltete, was Murnau an Neuem entwickeln wollte. In *SUNRISE* ist das Licht elementarer in der Gesamtidee verankert als in allen anderen seiner Filme.

Man muss aber ganz besonders beim Film unterscheiden zwischen den Ideen und deren künstlerischer Realisierung und Gestaltung. *SUNRISE* konnte entstehen, weil es diese produktive Verbindung in der Zusammenarbeit von F. W. Murnau, Charles Rosher und Karl Struss gab. Auch der erfindungsreiche Karl Freund, den Murnau als den Kameramann seiner vorangegangenen Filme als Berater dabei haben wollte, brachte sicherlich viel aus der gemeinsamen Arbeit in den Film ein. Insofern ist „Murnau“ im folgenden immer auch als Kürzel zu lesen für eine komplexe Struktur gemeinsamer Urheberschaft, eine Verkürzung, die im *CAMERAMAGAZIN* gemeinhin vermieden wird, die mir aber in diesem Ausnahmefall der Filmgeschichte legitim erscheint.

Für uns Kameralente enden alle Überlegungen in der praktischen Situation der Fotografie, wir arbeiten immer sehr konkret und anschaulich. Wir können für uns, für einen Film viele Thesen vorweg formulieren, aber am Tag und Ort der Aufnahme ist meist alles anders, da gibt es nur die ganz unmittelbare Wirkung des Lichts, und alles, was man sich vorher überlegt hat, spielt dann oft keine Rolle mehr. Wir betrachten und analysieren die Eigenschaften des Lichtes und verwenden das, was sich während unserer Arbeit daraus an logischer und intuitiver (Er-)Kenntnis angesammelt hat, für unsere eigene Gestaltung des Lichts für einen Film. Und da wir dies nur mit einer möglichst rationalen Beherrschung der technischen Mittel, mit denen wir unser Licht herstellen, erreichen können, gibt es sowohl eine bestimmte Logik der Lichtführung als auch die Kreativität in der konkreten Arbeit, wie sie aus der unmittelbaren Anschauung des Lichts hervorgegangen ist. Und es existiert ein schwieriger Grat zwischen diesen beiden Polen unseres Umgangs mit dem Licht.



George O'Brien (The Man) und Janet Gaynor (The Wife) in Murnaus *SUNRISE*

Daher habe ich meinem Beitrag den Titel *Logik der Dunkelheit* gegeben. Metaphysik heißt bekanntlich die Wissenschaft von den Vorbedingungen jeder Wissenschaft; die Metaphysik klärt, unter welchen Bedingungen man grundlegend Wissenschaft betreiben kann und worin ihre Voraussetzungen und Grenzen bestehen. Die Logik ist in diesem Gebäude die Wissenschaft selbst, um die es in dem gegebenen und gewählten Rahmen geht; in unserem Falle würde es sich also um die Möglichkeiten des Lichtes unter den von der Natur unseres Planeten gegebenen Voraussetzungen handeln. Mit dieser Kenntnis können wir auch die Vorstellung von der Dunkelheit begreifbarer und beherrschbarer machen.

LICHTWAHRNEHMUNG UND LICHTFÜHRUNG

Auch von den Kameraleuten wird von der Logik des Lichts gesprochen, ein Begriff, mit dem sich Henri Alekan intensiv und zuweilen auch recht polemisch auseinandergesetzt hat. Ich möchte zuerst – als Grundlage meiner Betrachtung – benennen, was wir gewöhnlich unter der Logik des Lichts verstehen: Es geht darum, zunächst einmal die Lichtsituation, in der sich die Protagonisten einer Szene befinden mit der eigenen Lichtführung zu entwickeln, und zwar von den Lichtverläufen her, die die Natur für diese Situation schon vorgezeichnet hat. Zuerst ist dafür das sorgfältige Studium der Lichtführung des gegebenen Raumes oder der Natur notwendig, also festzustellen, welche Helligkeiten und Dunkelheiten vorhanden sind, welche Lichteffekte sich durch den Stand der Sonne oder aber durch die Architektur des Raums ergeben. In den Innenräumen spielt die Architektur eine große Rolle, und ich habe durch die Arbeit an Filmen feststellen können, dass viele Architekten ganz großartige Überlegungen über die Lichtführung in den von ihnen zu bauenden Räumen entwickeln. Das bemerkt man dann, wenn man in solchen Räumen steht und dort einen Film zu drehen beginnt. Mancher Architekt hat uns Kameraleuten durch seine Weise, mit dem Licht zu arbeiten, viel Arbeit abgenommen.

Soweit meine Anmerkungen zum Begriff *Logik der Lichtführung*. Vielleicht klingt das Wort Logik ein wenig hochtrabend. Es ist keineswegs darunter zu verstehen, dass die eine Art, Licht zu machen zwangsläufig aus einer anderen Art, nämlich dem vorhandenen Licht, folgt und dass alles wie eine Wissenschaft aufeinander aufbaut; es ist vielmehr so, dass der Kameramann selber ein intensives Studium darüber betreibt, wie sich das Licht in seinen vielfältigen Variationen in einer gegebenen Situation verhält und wie daraus ein entscheidender Impuls für die eigene Gestaltung entstehen kann. Dieses Studium haben wir mit den Malern gemeinsam, oder bescheidener gesagt, wir haben es von ihnen gelernt.

Zur Logik des Lichts gehört es auch, dass man ebenso wie die Struktur des Lichtes die der Dunkelheit innerhalb der Szene untersucht, und dass man das Element des Dunklen sehr genau kontrolliert und gestaltet. Dies ist möglicherweise der wichtigste Teil der Arbeit, denn gerade die Gestaltung der Dunkelheit gibt die größten Probleme auf. An *SUNRISE* von Murnau kann man besonders schön sehen, dass die Gestaltung der Dunkelheit immer die Vorstellung von Licht voraussetzt. Es gibt keine Erfahrung der Dunkelheit im Kino, wenn man nicht eine Erfahrung des Lichts gemacht hat; eine Erfahrung speziell mit jenem Film, den ich gerade sehe. Über diese Erfahrung des Lichts entscheiden wir mit unserer Ausleuchtung der Szene, und mit ihr entscheiden wir auch über die Wirkung der Schatten und der Dunkelheit. Das klingt vielleicht einfach, aber es ist eine Feststellung mit weitestgehender Konsequenz, weil man gerade in den Szenen, in denen man vorwiegend mit der Empfindung von Dunkelheit operieren möchte, sehr differenziert mit den Lichtern arbeiten muß.

Margaret Livingston
(The Woman from the City)



SCHWIERIGE VORBEDINGUNGEN

Für Murnau und seinen Kameramann Charles Rosher gab es ganz besonders schwierige Bedingungen in der Technik der Filmherstellung, von denen wir heute kaum noch eine Vorstellung haben. Das Filmmaterial, mit dem sie gearbeitet haben, war von geringer Lichtempfindlichkeit, und sie brauchten Lichtmengen auch bei den Nachteinstellungen, die beim Führungslicht überhaupt nur mit Lichtbogenlampen herzustellen waren. Man benötigte solches Bogenlicht beispielsweise, um bei dem langen Travelling außen auf der Dorfstrasse (zu Anfang des Films, 6'20) Licht durch ein Fenster nach außen setzen zu können, das das Gesicht der Vorbeigehenden angemessen zu beleuchten imstande war. Die Meisterschaft dieser Lichtführung zeigt sich darin, dass in den Nachtszenen in der Realität ein riesiges Licht gesetzt werden mußte, Rosher und Murnau die Aufnahmebedingungen aber so gut beherrschten, dass sich nun, in der Projektion, der Nachtcharakter dieser Szenen mühelos wiederherstellt. Im Vergleich zu den Nachtszenen, die wir heute im Kino gewohnt sind, wirkt das Licht in *SUNRISE* brillanter und härter, aber wir sehen heute die Nacht auch mit der Erfahrung des Farbfilms und der weicheren Ausleuchtung, die durch die Möglichkeit der farblichen Trennung der Oberflächen möglich wird.

Was uns als Dunkelheit erscheint, ist also ein völlig relativer Begriff, entstanden ausschließlich aus der auf unserer Erfahrung basierenden Anschauung; völlig relativ von der Kamera entwickelt aus den abstrakten Wirkungen von Licht und Schatten, die man mit der eigenen Lichtführung herstellt. Das gefällt mir zum Beispiel an Alekans Buch *Des Lumières et des Ombres*: dass er das Licht in solchen Relationen analysiert. Es gibt nicht das Licht oder die Dunkelheit an sich, sondern immer in der Relation zueinander, und beide erhalten immer nur in der Abstimmung zueinander ihre Bedeutung. Was in diesem Zusammenhang das Besondere von *SUNRISE* ausmacht, ist das in genauer Vorüberlegung aufeinander bezogene Verhältnis der vom Licht modellierten Teile des Bildes mit seinen Schattenbereichen, welche sich als wesentlicher Bestandteil der Bilder aus der Lichtführung ergeben.

TONTRENNUNG UND KANTENLICHT

Wenn man mit Farbe arbeitet, dann kann man verschiedene Flächen gleicher Helligkeit zueinander anordnen, und sie trennen sich durch ihre Farbigkeit. Beim Schwarz-Weiss-Film gibt es diese Möglichkeit nicht. Völlig verschiedene Farbflächen können zu gleichen Grauwerten führen, vor allem bei dem orthochromatischen Filmmaterial, das Rosher und Murnau zur Verfügung stand. Später gab es die Entwicklung zum panchromatischen Film, mit dem die tatsächlichen Helligkeiten der Farben relativ genau auch in die Grautönungen des Bildes eingehen konnten. Aber bei *SUNRISE* war dies noch nicht möglich.

Sehr oft ist man bei der Arbeit mit Licht im Schwarz-Weiss-Film gezwungen, mit Kantenlichtern zu arbeiten. Kantenlichter sind Lichtsäume, die man um die Personen setzt – mit einem Licht, das für die Zuschauer unsicht- und unfaßbar von hinten aus der Szene gegen die Kamera gesetzt wird. In bestimmten Fällen wird diese Beleuchtungstechnik dann zum Hinterlicht; es kommt darauf an, wie ausgedehnt diese Lichter sind, ob sie nur an einer oder auf beiden Seiten einer Person liegen, oder ob sie die ganze Person als Silhouette darstellen.

Diese Kantenlichter bieten ein Licht, das einen völlig fiktiven Charakter hat. Es ist das Licht, das innerhalb der eingangs beschriebenen logischen Lichtführung keine Funktion hat; es ist ein für das Kino frei erfundenes Licht. Die Lösung des grossen Problems der Fotografie, die fehlende dritte Dimension auf die Leinwand mit ersatzweisen Mitteln herzustellen, wird durch diese Technik des Kantenlichtes wesentlich unterstützt. Es ist eine Technik, die sich relativ früh entwickelt hat, und sie basiert auf einer Naturerfahrung: der Blendung des Auges durch das Tageslicht, das durch die Fenster und Türen eines Hauses hereinströmt.

Es gibt in *SUNRISE* zum Beispiel jene Einstellung, in der die namenlose *Frau aus der Stadt* (bei Murnau: *The Woman from the City*) in der Tür des Hauses steht und das Licht von außen

durch diese Tür in das Zimmer fällt. Sie hat in diesem Moment einen Lichtsaum, also ein Kantenlicht, das zwar konkret von einem Scheinwerfer kommt, aber in seinem Resultat völlig unserer natürlichen Erfahrung entspricht, mit der wir eine Person im Gegenlicht sehen. Diese Erfahrung gibt es in geschlossenen Innenräumen ohne Fenster und Türen nicht; hier ist der Lichtsaum eine Erfindung des Films, aber wir nehmen diesen Lichteindruck gern im Sinne einer dramatischeren Wirkung der Szene an, denn wir wünschen uns auch – oder gerade – in einem fensterlosen Raum die gestaltgebende, strukturierende Wirkung des natürlichen Lichtes. Das Tageslicht scheint eine unserer elementarsten Erfahrungen mit der Natur und ihrem Umgang mit dem Raum zu sein.

Es gibt in der Filmfotografie stets diese Erfahrung, dass man Dinge aus dem Licht der Natur auch in solchen benachbarten Zusammenhängen verwenden kann, in denen sie eigentlich nicht vorkommen. Weil aber das menschliche Bewußtsein über die Kenntnis dieser Wirkungen verfügt, kann man sich auf sie berufen, selbst wenn die Zusammenhänge andere geworden sind. Das gehört mit zur Psychologie des Kinos und zur Arbeit der Kameraleute. Diese Technik des Kantenlichts ist übrigens zur Zeit der Filme Murnaus schon nichts Besonderes mehr; es ist eine Art Handwerk in der Lichtführung, das für die Arbeit mit dem Schwarz-Weiss-Film notwendig war.

RAUMLICHT

Das Entscheidende für Murnau und Rosher ist, dass die Ausleuchtung der Gesichter – nicht nur in diesem Film, sondern generell – selbstredend nicht mit dieser Technik des Gegenlichtes erledigt ist. Es genügt nicht, die Personen in ihren Umrissen zu zeigen. Aus der Fotografie wissen wir genau, dass das Licht eigentlich erst dadurch seine Wirkung entfaltet, dass es in einem bestimmten Winkel auf das Gesicht fällt; dass die Gesichter Lichter aus bestimmten Winkeln und in einem ganz bestimmten Kontrastverhältnis zueinander bekommen müssen, um einen charakteristischen Ausdruck zu erhalten. Ich glaube, ein grosser Teil der Malerei geht ganz wesentlich auf das Studium des Lichts in Gesichtern zurück, in der Art, wie Menschen in den ihnen vertrauten Räumen vom Licht Gebrauch machen. Wie sie sich zum Licht setzen, um zu lesen, zu arbeiten, zu essen, mit anderen zu sprechen oder aus dem Fenster zu sehen. In den Gesichtern zeigt sich letztlich, welches Licht in diesem besonderen Raum herrscht, und an den Gesichtern bekommen wir auch die genaueste Orientierung in einem Raum. Murnau, der

Margaret Livingston
(The Woman from the City)



intensiv Beispiele von Malern studiert hat, beschäftigte sich offenbar ausgiebig mit diesem Problem, und vornehmlich die flämische Malerei ermöglicht ein großartiges Studium dieser Lichtführung in den Gesichtern.

Für die Ausleuchtung der Gesichter stehen Rosher und Murnau in *SUNRISE* verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung. Sie könnten zum Beispiel – ich nenne einige Hypothesen – in den nächtlichen Szenen vor einem Haus das Licht sehr steil von der Seite fallen lassen, ganz steil aus dem Winkel vom Fenster, dann gäbe es nur eine beleuchtete Gesichtshälfte und es würde ein sehr harter, finsterner und unheimlicher Ausdruck entstehen. *Die Frau aus der Stadt* würde eine wahrlich dämonische Funktion in diesem Film bekommen. Murnau geht jedoch

nicht so vor, obwohl das behauptet worden ist, sondern er geht einen ganz anderen Weg. Ihm ist sehr wichtig, und zwar nicht nur bei den Innenszenen, dass man immer das ganze Gesicht seiner Protagonisten sieht. Zumindest in dem kleinen Bereich, in dem Rembrandt in seinen Bildern das Minimum des Lichts verwendet hat, das in das unbeleuchtete Gesicht fallen sollte, um dem Gesicht noch einen 'ganzen' Ausdruck verleihen zu können. Gemeint ist zumindest ein kleiner Teil auf der Wange auf der lichtabgewandten Seite.

BALANCE ALS AUSDRUCKSMITTEL

Gewöhnlicherweise verwenden die Kameralleute damals wie heute als Ausgangspunkt ein bestimmtes Verhältnis, das zwischen dem Führungslicht (das Licht, von dem aus die Szene grundlegend erhellt und unser Verständnis der räumlichen Situation bestimmt wird) und dem wenigen Licht auf der lichtabgewandten Seite des Gesichtes besteht. Bei aller Schattenwirkung liegt diese Seite für unser Auge niemals völlig im Dunkeln; wenn man sie trotzdem ins Dunkel legt, dann entsteht ein irritierender, vielleicht sogar dämonischer Ausdruck. Die Kamera muss dieses Verhältnis des Lichts in der Fotografie künstlich wieder herstellen; in Form der Aufhellung wird daher der hellen Seite (ganz unlogisch) ein gewisses Licht von der anderen Seite entgegengesetzt, um dem Filmmaterial etwas vom ursprünglichen Eindruck des Auges zurückzugeben.

Dieses Licht ist ebenfalls eine Erfindung des Kinos, in der Natur ist es für das Sehen nicht erforderlich, und auch in unserer Vorstellung kommt es nicht explizit als Lichtquelle vor. Dieses Verhältnis der Gesichtsausleuchtung entscheidet nun weitgehend darüber, welche Nähe oder Distanz man zu einer Person bekommt, welchen Gesichtsausdruck sie annimmt und welche psychologischen Eigenschaften man ihr zubilligt. Aber dieses Licht, darauf hat Henri Alekan hingewiesen, ist für jede Person definitiv ein anderes Licht. Als gemeinsames Grundprinzip könnte man allenfalls nennen, dass es bevorzugte Verhältnisse der Lichter zueinander in einem Gesicht gibt, dass diese öfter in ganz bestimmten Kontrasten zueinander stehen und sich darin die Stile und Vorlieben mancher Kameralleute wiederfinden lassen.

Der gewöhnliche Weg in *SUNRISE* wäre gewesen, zunächst die logischen Lichtquellen zu bestimmen – das Fenster, die Fackeln, den Mond, die Sonne, Wasserreflexe – und auf diesen vorgegebenen Lichtquellen die Ausleuchtung der Schauspieler aufzubauen. Murnau geht hier zwar sehr sorgfältig mit diesen natürlichen Lichtquellen um, aber er benutzt sie dann doch ganz anders; das ist etwas ganz Erstaunliches an diesem Film. Er positioniert seine Personen mit Beharrlichkeit so, dass sie nur sehr wenig Licht von der jeweiligen Führung bekommen. Seine Meisterschaft besteht darin, dass die Stimmung beziehungsweise der eigentliche Gesichtsausdruck der Protagonisten nicht mit diesem Führungslicht entwickelt wird, wie das meist geschieht. Stattdessen benutzt er dieses Licht nur, um den Schauspielern eine Art Umrisslicht zu geben, modelliert ihr Gesicht dann aber mit einem völlig fiktiven Licht. Ich glaube, dass das viel von dem Reiz und dem geheimnisvollen Charakter dieser Fotografie ausmacht.

Wir erkennen die Personen aufgrund eines Lichts, das es in diesen Szenen von seiner Logik her gar nicht geben kann – dies gilt vor allem für die nächtlichen Anfangsszenen des Films. Dadurch, dass es in diesen Teilen des Bildes eigentlich nur Dunkelheit geben müsste, bekommen die Gesichter aufgrund dieses konstruierten Lichts eine geheimnisvolle Wirkung. Man erkennt die Gesichter meist nur im Halbdunkeln, bis auf wenige Male, zum Beispiel beim Auftritt der *Frau aus der Stadt*, die sich zumindest einmal in das Licht des Fensters dreht. Jetzt sieht man ihr Gesicht in voller Beleuchtung, und es verändert sich: es verliert das Geheimnis dieses Augenblicks, wird auf einmal ziemlich trivial. Murnau und Rosher spielen nicht mit den Möglichkeiten und Wirkungen des logischen Lichts, sondern dieses dient ihnen mehr zur Bestimmung von Positionen im Raum, zu einer Art graphischen Strukturierung des Filmraums; es ist aber nicht dieses Licht, welches für die Ausdrucksfähigkeit des Gesichtes die entscheidende Bedeutung erlangt. Dies gilt zumindest für die Szenen, in denen die Frau zum Zentrum der Szene wird.



Margaret Livingston
und George O'Brien
bei Mondlicht im Moor

DAS LICHT DER NACHT

Ganz besonders deutlich wird dies in jenem großartigen, langen Travelling (14'16), in dem der ebenfalls namenlose Mann (bei Murnau: *The Man*) in das vom Vollmond erleuchtete Moor geht, um die Unbekannte dort zu suchen und zu treffen. Murnau entwickelt in dieser Szene sein besonderes Verhältnis zum Raum, seinem Filmraum.

Es gibt noch verschiedene andere Einstellungen in *SUNRISE*, in denen der Mond gerade auf- oder untergeht; über den ganzen Film hinweg gibt es Einstellungen beinahe wie Kapitelüberschriften, mit denen auf diese Weise das Thema des nächtlichen Lichtes gestellt wird. Wir können davon ausgehen, dass das auch eine Hommage von Murnau an dieses natürliche Licht ist, was für ihn nicht nur in *SUNRISE* ein sehr großes und wichtiges Thema ist. Ich glaube nicht, dass seine Idee die ist, ein völlig fiktives Licht zu schaffen,

sondern dass es für ihn tatsächlich um ein dialektisches Vorgehen in der Lichtgestaltung dieses Films geht. Es besteht darin, sich mit der gegebenen Situation des Lichts in der Natur auseinanderzusetzen und diesen Prozess noch im Film sichtbar werden zu lassen: Wo sind die Bereiche, wo sind die Gegenpole für diese Arbeit mit dem Licht? Er geht für den Betrachter zunächst einmal von der logischen Struktur des Lichts in den Nachtszenen aus und entwickelt dagegen ein Licht für die eigentliche Charakterisierung seiner Protagonisten; ein Licht, das er sich selber schafft, und das er dem Zuschauer in dieser besonderen Funktion auch zeigt.

Es gehört daher zur Dramaturgie dieser Szenen, dass die eigentliche Entwicklung in den Gesichtsausdrücken sich im Halbdunkel vollzieht und nicht im Licht. Deswegen wage ich die These, dass er seine Szenen in dieser Art der Lichtführung aufbaut, um eine ganz spezielle Vorstellung von der Dunkelheit beim Zuschauer erzeugen zu können. Ihm geht es zentral um das Thema der Dunkelheit, nicht um das des Lichts. Für ihn sind die Szenen mit der *Frau aus der Stadt* Szenen des Films, die wesentlich aus dem Element der Dunkelheit erwachsen und der Schauspielerin eine besondere Aura zu verleihen geeignet sind.



DER LICHTWECHSEL

Dasselbe Verfahren wendet Murnau in den zahlreichen Stadtszenen an. Dann aber bricht diese Ästhetik der Lichtführung schlagartig ab, wenn es in der Stadt zwischen dem Mann und seiner schockierten Ehefrau zu der vom Zuschauer schon lange erwarteten Begegnung kommt. Als ihr Mann sie mit Blumen umzustimmen sucht, löst sich die Frau angesichts seiner verzweifelten Geste für einen Augenblick aus ihrer verkrampften Verzweiflung und bricht in heftige Tränen aus. In diesem Moment folgt eine Großeinstellung, in der schlagartig ein völlig anderes Licht herrscht, ein ganz weiches Licht, in dem auch die Schatten viel weicher werden. Von diesem Moment an ist das Licht insgesamt ein anderes.

Das backlighting bleibt auch in den folgenden Szenen der zweiten Hälfte des Films immer ein struk-

turelles Element für Murnaus Fotografie – es wird gewissermaßen als eine bestimmte Basis dieser Schwarz-Weiss-Fotografie gebraucht. Aber es tritt nun zurück und stellt für den zweiten Teil des Films keinen so zentral organisierenden Faktor mehr da.

Ich habe diesen Beitrag *Logik der Dunkelheit* genannt, weil ich denke, dass Murnau ein ebenso interessantes wie kompliziertes Konzept hat, um dem Zuschauer eine Atmosphäre und eine Erfahrung der Dunkelheit zu vermitteln. Es ist dabei wichtig für die Wahrnehmung, dass die Erfahrung eines dunklen Raumes, einer Low-Key-Szene, ohne ihr Gegenteil, nämlich kleinen, aber kraftvollen Lichtern in der Ausleuchtung nicht möglich ist. Bei vielen Malern finden wir dieses Mittel, zu dem auch Kameraleute greifen, dass sie nämlich gerade in Szenen, die sehr dunkel sind, immer dafür sorgen, dass es einen minimalen hellen Teil im Bild gibt – wenn es auch nur ein kleiner Punkt oder ein kleiner Reflex auf der Uhr oder (der berühmte) auf dem Revolver ist, gewissermaßen die Erfahrung des Lichtes in der materiellen Form des Weiss auf der Leinwand. Wir finden dieses Mittel durch Murnaus ganzen Film hindurch, beispielsweise in der Verwendung von Laternen und Lampen im Bild: die Laternen in den Booten, die Lampen in den Innenräumen, die Reflexe auf dem Moor, der Mond und selbst die Reflexe auf den Gräsern vermitteln das Gefühl des Lichts und daraus resultierend das Gefühl der Dunkelheit.

Ein zweiter Punkt, der sehr unterstützend in diesem Rahmen wirkt, ist die Schaffung der Raumdimension des Films, die Schaffung von Plastizität und Tiefe. Die Dramaturgie des Gesichts in der Dunkelheit zu entwickeln, schafft ja bereits eine bestimmte Raumdimension, indem der Filmraum klar voneinander unterschieden organisiert ist in einen ersten Teil, der vom Licht modelliert wird, und einen anderen Teil, der nicht etwa ein notwendiger, unvermeidbarer Appendix ist, sondern der einen ganz eigenen Bereich zugewiesen bekommt, den Bereich der Schatten und der Dunkelheit in der Szene, genauer gesagt jenen Bereich, in welchem sich deren Differenzierung und Verkörperung vollzieht. Damit schafft er zunächst einmal den großen Raum, in dem sich das Bild entwickeln kann, und er unterstützt diese Entwicklung mit der Art und Weise, wie er diese Räumlichkeit schafft.

Ein wunderbares Mittel dazu ist die Möglichkeit, die Kamera im Raum zu bewegen. Manche dieser Möglichkeiten hat sich Murnau für seine Filme mit seinen Kameramännern durch den Bau der notwendigen Technik überhaupt erst geschaffen; es gab sie vorher nicht. Die langen Fahrteinstellungen, die es am Anfang von *SUNRISE* gibt, sind Erfindungen für diesen Film, und sie schaffen ein großartiges Gefühl für den Raum, den man durchschreitet. Murnau führt mit dieser Bewegung, der Veränderung des Standpunktes im Raum, zunächst die Erfahrung der Veränderbarkeit des Lichts ein, dann die Möglichkeit, den Raum selbst zu erfahren und als Drittes, die Zeit zu erfahren. Das sind alles Voraussetzungen, um eine räumliche Dimension im zweidimensionalen Filmbild herzustellen.

ÜBERWINDUNG DES RAUMES

Während in dieser ersten Szene der Raum durch eine reale Bewegung überwunden wird, werden die Räume auch manchmal einfach gedanklich, in der Verwendung von Zweifach- oder Dreifachüberblendungen, überwunden. Es gibt die Einstellung der Frau, die den Mann zweimal umarmt – die gleiche Frau, in zwei Positionen in der gleichen Einstellung – das ist eine großartige Möglichkeit, die Räume zu überwinden, durch diese Gleichzeitigkeit, die es nur im Film



Oben und links unten:

George O'Brien und Janet Gaynor in der Stadt

Alle Fotos:

© Deutsches Filminstitut

gibt. In diesen Einstellungen spielt das Licht erneut eine bedeutende Rolle. Sonst würden diese Überblendungen einfach wie Bildfehler wirken, als wenn mehrere flache Bilder aufeinander gelegt wären. Man würde dann an einen Fehler in der Kopie denken.

Aber durch die Lichtdramaturgie, die Murnau verwendet, die anders ist als das normale Kantenlicht, schafft er es, dass sich die Vorstellung von der Überwindung von Raum und Zeit vermittelt. Er modelliert in diesem Falle die Gesichter mit einem flachen, weichen Licht von der Seite und setzt sie ab mit einer Lichtkante. Mit diesen Überblendungen nimmt er dann Abstand von seiner Logik der Dunkelheit und zeigt die Gesichter als weiche, flachmodellierete Ausdrucksformen, er legt sie gewissermaßen nebeneinander/übereinander. Nur der Mann, auf den sich die Szene bezieht, bleibt in der Dramaturgie des vorherigen Lichts, aber die Gesichter, die einen friedlichen und entspannten Ausdruck haben, entstehen nicht aus dieser Dimension der Dunkelheit heraus, sie sind einfach präsent.

Mit dem Beginn der Suchaktion auf dem Wasser ändert sich das Licht noch einmal. Diese Aktion geht von einer ganz anderen Lichtdramaturgie aus als der gesamte Anfang des Films, solange *Die Frau aus der Stadt* jene große Bedeutung im Leben des Mannes gespielt hatte. Die Lichtdramaturgie steht in direktem Zusammenhang mit dieser dramaturgischen Entwicklung im Film: sie ändert sich in dem Moment drastisch, als es zu einer Annäherung des Paares kommt, das heißt zur Auflösung der total blockierten Situation zwischen den beiden. Bei der Suchaktion im Meer gibt es nun wieder Lichtquellen im Boot (1'55'20), Laternen, die ein sehr weiches Licht in die Szene werfen. Sie sind gleichzeitig das Licht, von dem die Gesichter erleuchtet werden. Murnau schafft das, indem die Leute ganz natürlicherweise die Lampen vor ihre Gesichter halten – um etwas zu sehen, beugen sie sich aus dem Boot und halten die

Aufstieg und Untergang des Tonfilms

Die Zukunft des Kinos: 24p?

Im November 2001 erscheint die Ausgabe 6.2002 des Film-Jahrbuchs

Weltwunder der
Kinematographie



3-934535-20-8 / 3-934535-21-6 (m. DVD)

mit DVD-Video



endlich wieder
verfügbar:



3-934535-23-2

Nicht nur durch den Technik-Wandel vom analogen Filmstreifen zur digitalen Kinoprojektion bereitet sich im Kino ein Epochenwechsel vor: Die Schöpfer der Kinowerke überschreiten mit digitaler Produktionstechnik das Dogma der linearen Tonfilm-Dramaturgie; dabei entstehen neue, integrale Dramaturgien, gegen welche die bisherige, lineare Tonfilm-Erzählung *alt* aussieht.

In den Darstellungen zur Tonfilm-Geschichte treten plötzlich Strukturparallelen zum heutigen Kino-Wandel plastisch hervor. – Damit sind wir unvermittelt in einer Epoche, die dem „Ende des Stummfilms“ nicht nur ähnlich, sondern vergleichbar ist: Beim „Untergang des Stummfilms“ hat das Kino als Institution überlebt, die ihm zu Grunde liegende Dramaturgie hingegen nicht.

Mit Beiträgen von Gundolf S. Freyermuth, Gert Koshofer, Frank Bell, Walter Murch, Peter W. Jansen, Brian Winston, Kay Hoffmann, Hans Henneke, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Friedrich Karl Engel, Michael Gööck, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel, Thomas Repp, Johannes Webers, Rüdiger Sünner, Ingolf Vonau, Daniel Hubp, Romain Geib, Norbert Pintsch, Simon Möller. Herausgegeben von Joachim Polzer. www.weltwunderderkinematographie.de

Hardcover-Buch, 512 Seiten, mit und ohne DVD-Video, verlegt bei Polzer, Potsdam.

ISBN 3-934535-20-8 (Buch ohne DVD)

ISBN 3-934535-21-6 (Buch mit DVD)

Sichern Sie sich noch heute Ihr Exemplar der ersten Auflage bei **Polzer Media Group GmbH**
Postfach 60 13 61, D-14413 Potsdam
info@polzer.org www.polzer.org

amazon.de

Wir sind Archive Council Mitglied des UCLA Film and Television Archive der University of California Los Angeles.

Lichter über das Meer – sodass sich hier die Entwicklung des Ausdrucks der Gesichter überhaupt nicht im Halbdunkel oder Schatten vollzieht.

Diesen Übergang in der Lichtführung von der *Logik der Dunkelheit*, wie ich das genannt habe, zu einer weichen Präsenz und Nähe, einer Sensibilität in den Gesichtern, gibt es in *SUNRISE* auf eine vielschichtige und durchdrungene Art, die sich nur im Gegensatz des Lichts entwickeln kann; Murnaus Dialektik des Lichtes mündet am Schluß in diese eigenartige Weichheit, die den Film nach einer langen Reise durch die Charaktere des Lichtes an einem neuen Ort enden läßt. Diese Sensibilität hat es in den Filmen zuvor auch gegeben, aber nicht die Präsenz und die Weichheit in dieser Form der Metamorphose von einem zum anderen.

NEUE DRAMATURGIE DES FILMLICHTS

Ein interessanter Punkt in dieser Betrachtung, der aber nur mittelbar mit Murnau zu tun hat, blieb bisher unerwähnt: das Licht im Dokumentarfilm. Wenn ich Licht im Dokumentarfilm sage, dann meine ich das Licht in Filmen, die sich vielleicht auf andere Weise als Spielfilme mit der Wirklichkeit und der täglichen Erfahrung auseinandersetzen. Meiner Ansicht nach hat sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und nach Europas Erfahrung mit dem Faschismus eine ganz andere, neue Dramaturgie des Filmlichts entwickelt hat, die etwas zu tun hat mit den erlebten Bildern des Krieges, mit der Hinwendung des Kinos zu neuen Themen und neuen Bereichen der Gesellschaft und – damit verbunden – seinem praktischen Umgang mit den neuen Orten der Filme. Sie hängt zusammen mit dem Gefühl der Regisseure für die Notwendigkeit, sich mit



der veränderten Existenz der Menschen nach jenem Krieg auseinandersetzen zu müssen. Das Neue an diesem Stil liegt darin, dass man an die Originaldrehorte gegangen ist und das Licht dort studiert hat, wo es sozusagen ohne Gestaltungswillen herrscht, wo es ärmlich herrscht und kümmerlich. Und es kommt darin auch der Wunsch zum Ausdruck, Räume zu schaffen, die elementar etwas zu tun haben mit der Alltäglichkeit der Erfahrung. Meiner Ansicht nach ist es schade, dass in manchen Diskussionen so ein Gegensatz entstanden ist zwischen diesen beiden Vorstellungen von Licht und von Raum. Ich denke vielmehr, dass sie sich sehr intensiv aufeinander beziehen.

Die Lichtführung, die wir in Murnaus *SUNRISE* sehen und von der ich einige Aspekte erläutert habe, bezieht sich stets unmittelbar auf das Studium des Lichts in der Natur. Alles, was Murnau an Ansatzpunkten für seine ontologische Reflexion verwendet (wie das Eric Rohmer nennt), geht aus von der Reflexion über das natürliche Licht. Der ganze Film *SUNRISE* basiert in seiner Fotografie letztlich darauf, dass er sich mit diesem Licht auseinandersetzt und die verschiedenen Möglichkeiten nutzt, die dieses Licht hat.

NEUE LICHTERFAHRUNGEN

Dies sollte auch für uns ein wesentlicher Ausgangspunkt unserer Filme sein, denn wir haben heute eine andere und neue Erfahrung mit dem Licht. Ganz abgesehen davon, dass unsere Welt heute eine mehr oder wenig ständig beleuchtete ist, im Gegensatz beispielsweise zu dem Dorf, das man in *SUNRISE* sieht, haben wir auch die Erfahrung der Dunkelheit insgesamt nicht mehr. Wer in der Großstadt wohnt wie ich, wird völlig überrascht sein, wenn er von Zeit zu Zeit nachts auf dem Land und draußen ist. Auch für die frühen Zuschauer von Murnaus Film gab es bereits eine solche Erfahrung, und wohl deshalb gibt es so viele Überlegungen im Film über das Herstellen einer Vorstellung und einer Empfindung von dem, was Dunkelheit bedeutet.

Die Räume verändern sich mit dem Licht, und unsere Erfahrung hat viel mehr mit neon-erleuchteten Räumen zu tun als mit dem Licht des Mondes in der freien Landschaft oder des Gewitters unter freiem Himmel. Ein heutiger Film sollte auch eine Reflexion über dieses Phänomen und die Erfahrung dieses manchmal grellen, manchmal traurigen und trüben, aber eben meistens künstlichen Lichtes sein, von dem wir die größte Zeit umgeben sind.

Die heutige Situation stellt sich daher für mich zunehmend so dar, dass sich die Lichtführung von Spiel- und Dokumentarfilmen gegenseitig mehr und mehr durchdringt. Es ist interessant, dass heute einige der wichtigsten Spielfilm-Kameramänner als Dokumentaristen angefangen haben. Wir haben umgekehrt die Situation, dass Dokumentarfilme mit der Erfahrung und der Technik des Lichts von Spielfilmen gedreht werden. Diese Entwicklung ist sehr interessant, weil sie beinhaltet, dass dieses Kino modern und zeitgemäß geblieben ist. Sie bedeutet nicht das Ende der künstlerischen Genres, wohl aber einen verändertes Verhältnis zur Poesie des Lichts. Es darf nicht zu der Trennung kommen, dass wir auf der einen Seite sagen, dass das Licht eine in poetischer Absicht frei gestaltete und erfundene Kategorie ist, und wir es auf der anderen Seite akzeptieren, dass es Filme gibt, die nichts anderes tun, als sich mit dem zufrieden zu geben, was 'da' ist. Dann wäre das Kino am Ende, denn es könnte seine Energie nicht mehr aus der Erfahrung seiner Zuschauer beziehen, zu der auch und vielleicht zuallererst das Licht des Tages gehört.

© 2001 ROLF COULANGES (AMBERCINE@COMPUSERVE.COM)

Erstveröffentlichung in: Die Metaphysik des Lichts – Der Kameramann Henri Alekan
hrsg. von Heidi Wiese. Marburg: Schüren 1996

GERHARD FROMMS KAMERA DES MONATS

LE PARVO VON DEBRIE, PARIS

www.cameramagazin.de/cm/9.01/parvo.php3

In einem Interview aus dem Jahre 1962 plaudert André Debrie über die Entstehungsgeschichte der *Parvo*. Danach wuchs er bereits in einer filmgeschwängerten Atmosphäre auf. Der Vater Joseph war mit den Gebrüdern Lumière befreundet, für die er bereits 1898 eine Perforiermaschine entwickelt und gebaut hat. Louis Lumière hatte den Knaben André ins Herz geschlossen und ließ ihn über einen längeren Zeitraum in seinen Labors mithelfen.

1907 erhielt André von seinem Vater den Auftrag, sich mit der Fertigung einer Filmkamera zu beschäftigen. Aus einfachsten Anfängen entstand so eine Holzbox mit Filmschaltwerk. Immerhin hatte sie schon die typische Anordnung der Kassetten in der getrennten co-axial-Bauweise. Am 19. September 1908 wurde für dieses Gerät ein Patent auf den Namen Joseph Debrie erteilt.

In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg wurde der *Parvo* (-Aufnahme Apparat) zu einer der beliebtesten Filmkameras. Neben Mitchell- und Bell & Howell-Kameras war der Name *Debrie Parvo* ein Garant für unbedingte Zuverlässigkeit und Präzision.

Im Laufe der Jahre wurden viele Verbesserungen vorgenommen und die Typen dementsprechend anders bezeichnet. Während die hölzerne Ur-*Parvo* noch als *Parvo Interview* bezeichnet wurde, benutzte man später nur verschiedene Buchstaben, um die Modelle zu unterscheiden. So gab es das Modell *Parvo-G* bereits mit einem Alu-Gehäuse. Es folgen der Typ *Parvo-K*, *-JK* und – jetzt mit einschwenkbaren Mattscheibe und Sperrgreifer – das Modell *L*.

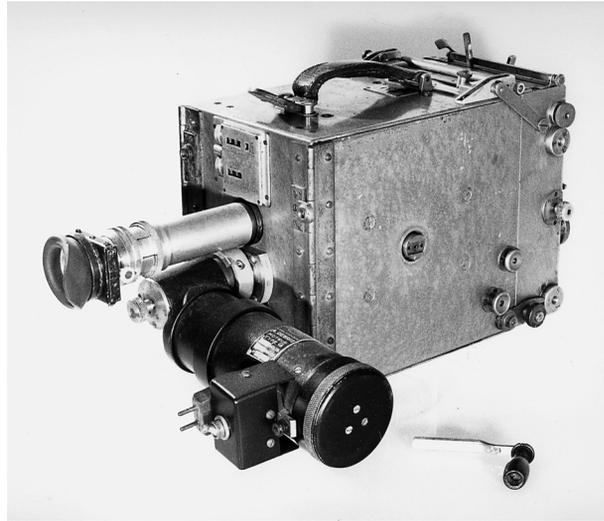
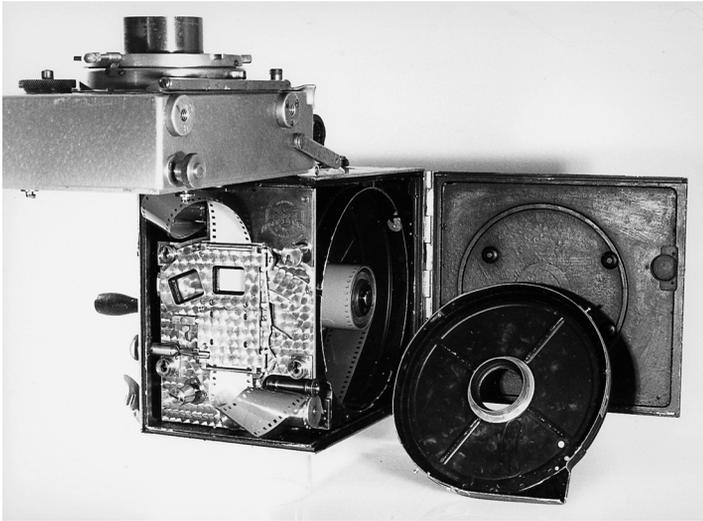
Allen *Parvos* gemein ist, wie gesagt, die Anordnung der Kassetten. Auf der rechten Seite das unbelichtete Material. Über eine Schlaufe läuft das Material von der Vorwickel-Zahntrommel in die mittig angeordnete Filmbahn und von dort wieder über eine kurze Schlaufe über die Nachwickel-Zahntrommel und dann in die Kassette, wo es Schicht-außen aufgewickelt wird. In jenen Tagen gab es speziell konfektioniertes Material. Die 120 Meter Film (später 300 Meter) wurden Schicht-außen gewickelt auf einem besonderem Bobby mit einer 30mm Bohrung geliefert. Falls heutzutage jemand – aus welchem Grunde auch immer – mit einer solchen Kamera drehen wollte, müsste er also den Film umrollen. Empfehlenswert ist auf jeden Fall, dass man das belichtete Material nicht auf einem solchen Debrie-Bobby ins Kopierwerk schickt. Erstens passt dieser nicht korrekt auf einen modernen Umrolltisch und – zweitens – ist es höchst unwahrscheinlich, dass man so einen Bobby wirklich zurückbekommt. Also besser den Bobby rausdrücken.

Hier noch ein ganz wichtiger Hinweis: Wenn man Schicht-außen gewickeltes Material ins Kopierwerk schickt, muss die Büchse entsprechend sehr laut und deutlich gekennzeichnet werden. Da die schwarze Antihaloschicht in einem Vorbild weggebürstet wird, hätte eine falsch angehängte Rolle keine Chance, „ungeschrammt“ davonzukommen.

Da wir gerade bei der schwarzen Rücksicht sind: Das Suchersystem der *Parvo* ist (wie damals üblich) auf Film-Durchsicht ausgelegt. Das damals benutzte orthochromatische Filmmaterial hatte noch keine schwarze Reflexschuttschicht. So benutzte man den Film selber als Mattscheibe. Der Sucher der *Parvo* geht also zwischen den zwei Kassetten direkt auf das Bildfenster. Bei diesem Verfahren hatte man natürlich ein ziemlich dusteres Bild, aber es gab eben noch nichts Besseres. Bei dem Modell *Parvo-L*, das auch schon einen Sperrgreifer bekam, konnte man bei Kamerastillstand die gesamte Filmbahn zur Seite schwenken und dann auf einer echten Mattscheibe sein Bild kontrollieren (siehe Abbildung). Selbstverständlich brauchte dazu die Kamera nicht geöffnet werden, es ging also kein einziges Bild verloren. Viele der *Parvos* hatten zusätzlich einen einfachen Sportsucher an der Seite, natürlich mit einer riesigen Parallaxe behaftet.



Le Parvo JK auf einem Originalstativ aus der Zeit, unter der hinteren Haube verbirgt sich bei diesem Debrie-Stativ ein freilaufender Kreisel für Horizontalschwenks!



Links:
Parvo L mit geöffnetem Frontblock. Deutlich erkennbar die S-förmige Filmführung und die einschwenkbare Mattscheibe.

Rechts:
 Rückseite einer **Parvo L** mit angesetztem Motor, daneben die Handkurbel. Beim Kurbeln konnte das Getriebe umgeschaltet werden auf 8 Bilder oder 1 Bild pro Umdrehung!

Fotos: Cine Camera Collection, München

Von der *Le Parvo* wurden insgesamt über 8.000 Stück produziert und weltweit verkauft. Selbst in Hollywood, dem Homeland von Mitchell und Bell & Howell war die Kamera in allen Studios vertreten.

Die Erfindung des Lichttons brachte große Veränderungen vor und hinter der Kamera mit sich. Beliebte Filmstars, die keine Mikrofonstimme hatten, verschwanden in der Versenkung. Für die Produktion von damals sehr beliebten Musikfilmen wurde der Ruf nach mehr Aufnahmekapazität immer lauter. So entwickelte man die *Super Parvo* mit Kassetten für 300m Film. Eine zweite Version hatte schon schalldämmende Materialien im Deckel – aber noch immer wurde mit Film-Durchsicht gearbeitet, obwohl der mittlerweile panchromatische Film mit Lichtstahlschutzschicht kaum noch eine Betrachtung möglich machte.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, was die Firma André Debie ansonsten im Programm hatte. Vor allem mit technischen Geräten für die Kopierwerke hatte man sich einen guten Namen gemacht. Kopier- und Entwicklungsmaschinen, Tricktische, Klebpressen, Filmhobel etc., außerdem auch Projektoren für 35mm und 16mm sowie Spezialgeräte, wie eine Kamera mit mehreren Objektiven für Panoramabilder, wurden hergestellt.

1921 wurde eine witzige kleine Kamera, die *Cine Sept* vorgestellt. Mit diesem Wunderwerk der Technik konnte man Fotos (Einzelbilder) machen oder Filme drehen. Das Fassungsvermögen der Kassetten betrug ganze fünf Meter 35mm-Film. Als Schaltwerk benutzte man ein Malteserkreuz, und da dadurch der Bildstand nicht besonders gut war, zauberte man einen doppelseitigen Sperrgreifer mit hinein. Eigentlich war dieses Ding für Amateure gedacht, aber bald entdeckten die Profis, dass man damit herrlich „versteckte Kamera“ spielen konnte.

1930 kam eine High Speed Kamera unter dem Namen *Debie 35 Grand Vitesse* auf den Markt, die bis zu 240 Bilder pro Sekunden laufen konnte. In den frühen 50er Jahren wurde eine Kamera mit einem echten Reflexsystem mit rotierendem Spiegel unter dem Namen *Super-Parvo-Color* vorgestellt. Zum Unterschied zu den vorherigen Modellen war die *Color* grau lackiert. Durch einen massiven Schallschutz, der sie zu einer wirklich leisen Kamera werden ließ, hatte sie allerdings ein enormes Gewicht und wurde so zum verhassten „Liebling“ der Bühnenleute. In diese Zeit fällt auch die Entwicklung einiger 16mm-Kameras, die aber nicht so recht das Interesse der Branche wecken konnten, zum Beispiel die *Sinmor* und die *CX 16*.

Das traurige Aus für die *Le Parvo* – damals eben in Gestalt der *Super-Parvo-Color* – kam mit der Einführung der Zoom-Objektive. Durch das Hochklappen des Frontblocks gab es technische Schwierigkeiten, und es gelang Debie nicht, eine befriedigende Lösung zum Anpassen dieser neuen Generation von Objektiven zu finden.

© 2001 GERHARD FROMM

Literatur: Bedienungsanleitung, *Ariel Camera Register*, *FilmTECHNIKUM* Aug. 1962

DIE AKTUELLE FILMKRITIK

BILDER DER BEKLEMMUNG

MICHAEL HANEKES PSYCHOGRAMM »DIE KLAVIERSPIELERIN«,
FOTOGRAFIERT VON CHRISTIAN BERGER

VON THILO WYDRA

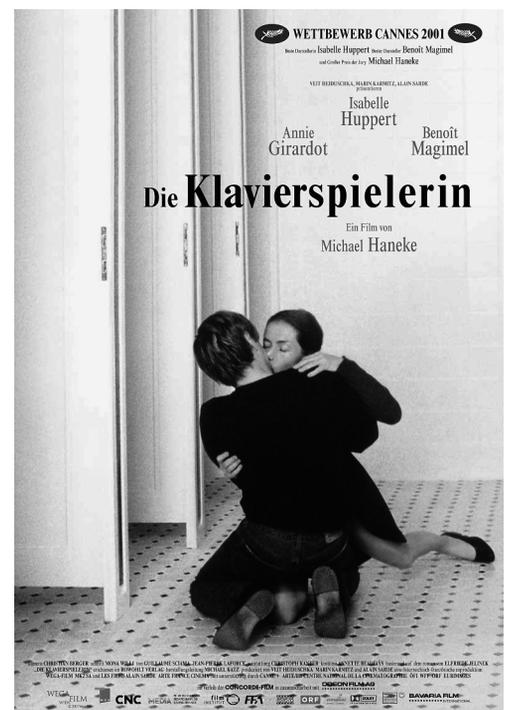
www.cameramagazin.de/cm/9.01/klavier.php3

Diese Bilder vergisst man so schnell nicht. Bilder erst der latenten, dann der expliziten Gewalt, Bilder der Perversion, Bilder der Angst, Bilder der Sehnsucht, Bilder der Beklemmung vor allem. Christian Berger (aac) hat sie für Michael Haneke fotografiert. Nachdem Jürgen Jürges die letzten Filme des österreichischen Regisseurs visuell gestaltete, kehrte Berger nun mit dieser Arbeit, der KLAVIERSPIELERIN, zu Haneke zurück. Zuvor arbeiteten sie bei BENNY'S VIDEO (1992) und 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994) zusammen.

Schon immer musste man bei Haneke besonders genau hinsehen und zuhören. Einstellungen ändern sich oftmals über etliche Minuten nicht, Plansequenzen dauern durchaus bis an die zehn Minuten, und über den Ton ist mitunter das Wesentliche aus dem Off zu hören, während die Kamera statisch verharrt, geradezu wie paralytisch. Die Bilder in Hanekes Filmen sind Bilder der Provokation. In FUNNY GAMES werden Susanne Lothar und Ulrich Mühe im Off gequält, während die Kamera von Jürgen Jürges über viele Minuten in unveränderter Einstellungsgröße einen Teil des Wohnzimmers mit laufendem, blutbespritzten Fernseher zeigt. Nur der Ton verrät, was wirklich geschieht. CODE: INCONNU etwa beginnt mit einer neunminütigen Plansequenz, die in einer Pariser Straße in einer Halbtotale gedreht wurde und aus mehreren Fahrten besteht. Michael Haneke hierzu: *Ganz ähnlich ist es in FUNNY GAMES, wo das Paar nach dem Tod im Wohnzimmer sitzt. Zehn Minuten lang. Eine ganze Filmrolle. Einfach immer bis zum Rollenende gedreht. Diese klassischen Kassetten gehen ja leider nur zehn Minuten... – Da ich zu jedem Film ein Storyboard mache, ist von vorneherein alles festgelegt, anders könnte ich meine Filme gar nicht machen. Alle Bilder-Auflösungen werden vorher gemeinsam von uns durchgegangen, aber im Grunde ist von mir alles vorgegeben. Ich glaube, das Wichtigste ist die Qualität des Lichts. Das ist bei der Kamera das Entscheidende. Aber ich weiß, dass es mühsam mit mir ist, da ich selten zufrieden bin. Als Kameramann hat man es mit mir nicht leicht, das sage ich ohne Koketterie.*

In CODE: INCONNU kommt Juliette Binoche, die hier eine Pariser Schauspielerinnen spielt, in eine Art Probenraum, wo sie vor laufender Kamera gefilmt wird. Plötzlich scheint die Probe umzukippen, scheint der geschlossene Theaterraum zum realen Gefängnis zu werden. Alles ist in Binoches Gesicht abzulesen, die Panik, die langsam in ihr hoch steigt, und durch die bestimmte Stimme aus dem Off zu hören, die ihr zuvor noch die Regieanweisungen gab. Das ist in einer Einstellung gedreht: Minimalste äußere Bewegung, maximalste innere Bewegung. Auch in Hanekes KLAVIERSPIELERIN nun sind solche Bilder, solche Einstellungs-Folgen enthalten. Auch hier wird die formale Reduktion voran getrieben, um ein Höchstmaß an innerer Bewegung zu erreichen. Und ganz ähnlich wie Jürges geht auch Berger sparsam mit seinen Mitteln um – kein Bild zuviel, kein Travelling, kein Panning, kein Perspektiv-Wechsel, auch kein Schnitt, die nicht wirklich und unbedingt nötig wären.

Schlagen soll er sie. Und fesseln. So richtig ran nehmen, sexuell. Geknebelt, gefesselt, wehrlos. Und wieder schlagen. Unfähig, ihm das alles zu sagen, schreibt sie es auf. All ihre heimlichen, unausgelebten Phantasien, ihre





Fotos: Concorde-Film

Wünsche, Begierden, Sehnsüchte – schreibend liefert sie sich ihm aus. Schreibend befiehlt sie ihm, was er tun soll, und unterwirft sich ihm dabei. Suppression und Auslieferung als innere Parallelmontage, Dominanz und Devotheit. Sie heißt Erika Kohut (Isabelle Huppert), ist Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium. Er heißt Walter Klemmer (Benoît Magimel), ist einer ihrer Studenten. Sie, Kopfmensch in den Vierzigern, lebt noch bei Müttern (Annie Girardot), einem tyrannisch klammernden Hausdrachen. Er, Bauchmensch in den Dreißigern, ist unabhängig, ist frei. Ob sie sich wirklich lieben, weiß man nicht. Wahrscheinlich wissen sie es nicht einmal selbst. Aber sie begehren sich, sind in einer geilen Absolutheit urplötzlich aneinander gekettet, voneinander abhängig. Sie von ihm, er von ihr. Reziprok. Symbiotisch. Fatalistisch. Fatal. Tödlich. Eigenschaften, Adjektive – anwendbar sowohl auf das Werk des österreichischen Regisseurs Michael Haneke als auch auf jenes der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek.

Pedanten, Perfektionisten, Provokateure – das sind sie beide, die sie in den 40er Jahren in ungunstigen Zeiten geboren wurden, sie 1946, er 1942. Erstmals begegnen sie sich nun künstlerisch, und erstmals überhaupt wurde mit der 1983 publizierte *KLAVIERSPIELERIN* ein Buch der Jelinek für die Leinwand adaptiert. Dass es ausgerechnet von Haneke verfilmt wurde, ist denn auch kein Zufall. Haneke und Jelinek sind Kopfmenschen, Denker, Analytiker der menschlichen Psyche, die sie mit klarem, als kalt anmutendem Blick sezieren und offen darlegen. Schreibend und filmend. „Kafkaesk“ ist eine auf beider Schaffen anwendbare Formel. CODE: INCONNU (2000), FUNNY GAMES (1997), BENNY'S VIDEO: Haneke-Filme über die Abgründe des Menschen, Introspektionen, Seelenerkundungen. *Lust*, *Die Liebhaberinnen*, *Die Ausgesperrten*: Jelinek-Bücher über Österreich, über die Liebe, über den Sex. Da haben sich ein Extrem-Filmer und eine Extrem-Schreiberin gefunden. Welch ein Glück!

DIE KLAVIERSPIELERIN ist ein zutiefst beklemmendes, beängstigendes, fesselndes, fast physisch wirksames Psychogramm, auf den Filmfestspielen von Cannes dieses Jahr gleich mit drei Palmen ausgezeichnet (Großer Preis der Jury / Isabelle Huppert als Beste Darstellerin / Benoît Magimel als Bester Darsteller). Mit Erika Kohut und Walter Klemmer erzählt Haneke von zwei grundverschiedenen Menschen, von zwei Weltsichten, die scheinbar nicht kompatibel sind. Erika lebt das Leben einer Autistin, die ihre supprimierte Sexualität nur im Sex-Shop in der Videokabine „lebt“, die sich im abgeriegelten Badzimmer auf den Badewannen-Rand setzt und sich mit dem Rasiermesser ihre Genitalien verletzt. Das Blut läuft über das Weiß der Wanne. Außerhalb ihrer Musik nimmt sie nichts wahr, außer ihrer sie drangsalierenden Mutter vielleicht. Manchmal, da drängt sich der Eindruck auf, dass Annie Girardots Mutter durch die Intelligenz der Huppert-Figur noch infantiler wirkt. Neurotisch sind sie beide, Hupperts Erika vielleicht gar gespalten. Und Benoît Magimel, der zuletzt in Gérard Corbiaus barock-opulentem *DER KÖNIG TANZT* (2001) zu sehen war, ist von den dreien womöglich der „normalste“. Wenn gleich die Verhältnisse schlussendlich umkippen, die Welt aus den Fugen gerät, Walter Erika schlägt, also genau das tut, wofür sie ihn bat. Als er es schließlich tut, es nun allerdings nicht mehr sexuell konnotiert ist, da ist es schon zu spät. Für sie, für ihn, für beide. Da rennt sie dann späterdings in die Konzerthalle, steckt zuvor ein großes Küchenmesser in ihre Handtasche, und stößt es sich, als alle im Konzertsaal sind, allein im Foyer stehend in die linke Brust.



*DIE KLAVIERSPIELERIN /
LA PIANISTE*
Österreich/Frankreich 2001
Regie: Michael Haneke
Buch: Michael Haneke,
nach dem Roman von
Elfriede Jelinek
Kamera:
Christian Berger (aac)
Produktion:
Wega Film; MK2
Länge: 130 Min.
Verleih: Concorde
Start: 11. Oktober 2001

Blutend geht sie aus dem Gebäude, erst noch folgt ihr Christian Bergers Kamera, dann friert sie in einer unbewegten Kadrierung den Foyereingang von außen ein. Es ist das Schlussbild, die letzte Einstellung. Ein kaltes Bild, ein scheinbar seelenloses: einfach nur der Eingang des Theaters am Abend. Doch im Kopf-Kino läuft Hanekes Film noch weiter: Erika wird wohl durch das nächtliche Wien stolpern, blutend. Innerlich an ihrer Seele blutend, äußerlich an ihrem Körper blutend. Auch sie zerbricht an dieser Welt, in der immer Winter ist, wie schon ihre Mutter, wie vielleicht auch Walter. Im Roman heißt es am Schluss über Erika Kohut: *Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen!* Das ist ganz wie bei Kafka, in seinem *Prozess*, an dessen Ende über Josef K. steht: *Aber an K's Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte.* So nah sind sie sich nicht nur in diesem Moment, in diesen Bildern der Beklemmung...

©2001 THILO WYDRA (THILOWYDRA@AOL.COM)

WOLLEN SIE CAMERAMAGAZIN-TEXTE ABONNIEREN?

Dann senden Sie uns bitte eine Kopie dieses Formulars:

per Fax an (08074) 917 99 03;

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

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

VORNAME, NAME: _____

FIRMA: _____

STRASSE, HAUSNUMMER: _____

PLZ, ORT: _____

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

ULI SCHMIDTS ASSISTENTEN-TRICKKISTE

DIE SACHE MIT DER SCHÄRFENTIEFE

Eine erstaunliche Erkenntnis zum Thema Schärfentiefe möchte ich meinen Kollegen nicht vorenthalten, auch wenn dieser Beitrag sicherlich etwas theorielastig ausfällt. Es begann mit einer Wette:

Ich war der festen Überzeugung, dass die Wahl der Brennweite keinen gravierenden Einfluss auf die Schärfentiefe hat, wenn die Größe des Bildausschnitts (Breite und Höhe) fest definiert ist, während mein Kameramann behauptete, die Schärfentiefe würde sich vergrößern, nähme man eine kürzere Brennweite und brächte dafür die Kamera näher ans Motiv. Wer hat nun recht?

ZUNÄCHST EINMAL: WAS IST EIGENTLICH SCHÄRFENTIEFE?

Eine Optik bildet einen unendlich kleinen Punkt bei exakt eingestellter Einstellentfernung theoretisch wieder als unendlich kleinen Punkt auf der Filmebene ab. In der Praxis ist diese Abbildung jedoch ein kleiner Zerstreuungskreis. Im von der Einstellentfernung abhängigen Brennpunkt der Optik ist dieser Zerstreuungskreis am kleinsten. Liegt der Brennpunkt nicht in der Filmebene, sondern davor oder dahinter, so vergrößert sich der Zerstreuungskreis und das Gesamtbild wirkt unscharf, sobald der Zerstreuungskreis das Auflösungsvermögen des betrachtenden Auges übersteigt. Die Größe des abgebildeten Zerstreuungskreises ist unmittelbar abhängig von der Objektivbrennweite und der eingestellten Blende.

Um nun die Schärfentiefe eines Objektivs bei einer bestimmten Brennweite und Blende zu berechnen, legt man einen maximalen Zerstreuungskreis-Durchmesser fest. Solange sich der in der Filmebene abgebildete Zerstreuungskreis innerhalb dieses Durchmessers bewegt, gilt das Bild als „scharf“. Der festgelegte Durchmesser ist eine recht subjektive Größe, weil ein Betrachter ein Bild noch als scharf beurteilt, während ein anderer es längst als „unscharf“ ausmacht, je nach individuellem Auflösungsvermögen des eigenen Auges, aber auch abhängig vom Aufzeichnungsmedium (Film, Videochip), Vorführmedium (Fernseher, Leinwand) und nicht zuletzt vom Betrachtungsabstand zur Leinwand bzw. zum Bildschirm.

Ein vielen Tabellen zugrundeliegender Erfahrungswert, gültig sowohl für die verschiedenen Filmformate als auch für Videochips, beträgt 0,025mm. Mit diesem Wert möchte ich auch hier in meinem Beispiel rechnen. Um nun die Schärfentiefe zu bestimmen, muss zunächst die hyperfocale Entfernung H berechnet werden. Der hyperfocale Punkt ist genau derjenige Nahpunkt, der bei Einstellung auf „unendlich“ gerade noch scharf abgebildet wird.

$$H = \frac{f^2}{u \cdot k \cdot 1000}$$

u ist dabei der gewählte maximale Zerstreuungskreis-Durchmesser (in unserem Fall: 0,025mm) und k die physikalische Blende (die physikalische Blende weicht geringfügig vom „T-Stop“ ab, dabei werden die Streuverluste des Objektivs nicht berücksichtigt. Der Unterschied zwischen T-Stop und F-Stop, wie die physikalische Blende auch genannt wird, kann jedoch hier vernachlässigt werden)

Mittels der hyperfocalen Entfernung H und der Einstellentfernung d lassen sich die minimale und maximale Grenze des Schärfenbereichs ermitteln:

$$d_{\min} = \frac{H \cdot d}{H + d} \quad \text{und} \quad d_{\max} = \frac{H \cdot d}{H - d}$$

Umgekehrt kann man auch bei einer vorgegebenen Brennweite f für die gewünschten Grenzen des Schärfentiefebereichs die benötigte Blende k und die Einstellentfernung d berechnen (alle Entfernungen in mm angeben!):

$$k = \frac{f^2 \cdot d_{\max} - f^2 \cdot d_{\min}}{2 \cdot u \cdot d_{\min} \cdot d_{\max}} \quad \text{und} \quad d = \frac{f^2 \cdot d_{\min}}{f^2 - f_{\min} \cdot k \cdot u} \quad \text{bzw.} \quad d = \frac{f^2 \cdot d_{\max}}{f^2 + f_{\max} \cdot k \cdot u}$$

Zurück nun zu unserer Wette: Ich hatte ja behauptet, es wäre für die Schärfentiefe egal, ob man die Kamera weiter weg stellt und eine längere Brennweite einsetzt, oder ob man mit kürzerer Brennweite dichter herankommt – Hauptsache der Bildausschnitt bleibt gleich. Für die Abbildung gelten folgende Gesetzmäßigkeiten:

$$\frac{1}{f} = \frac{1}{b} + \frac{1}{g} \quad \text{und} \quad \frac{B}{G} = \frac{b}{g}$$

b ist die Bildweite, also der Abstand der Bildebene zur Objektivmitte, g ist der Abstand von der Objektivmitte zum aufzunehmenden Objekt, B ist die Bildhöhe (oder -breite) des Filmbildes und G die Gegenstandshöhe (bzw. -breite) des aufzunehmenden Objekts. Die Einstellentfernung d ist die Summe aus g und b .

Für unsere Berechnung sind B und G fest definiert. Nehmen wir einmal eine Gegenstandshöhe von 0,5m (Portrait einer Person) und eine Bildhöhe von 11,3mm (das ist das 1:1,85er Format bei 35mm) an. Als Arbeitsblende sei eine 5,6 gewählt.

Es wird die Schärfentiefe für verschiedene Brennweiten ermittelt: 10mm, 12mm, 14mm, 16mm, 25mm, 32mm, 40mm; 50mm, 85mm, 100mm, 135mm, 180mm und 500mm. Dabei kommt man zu folgendem erstaunlichen Ergebnis (Angaben in Meter, Abweichungen um 1mm kommen durch Rundungen zustande):

Brennweite:	d:	d min:	d max:	Schärfentiefe:
10 mm	0,440	0,272	1,150	0,878
12 mm	0,528	0,348	1,087	0,739
14 mm	0,617	0,428	1,102	0,674
16 mm	0,705	0,509	1,146	0,638
25 mm	1,057	0,841	1,422	0,581
32 mm	1,409	1,181	1,745	0,564
40 mm	1,762	1,526	2,083	0,556
50 mm	2,202	1,960	2,511	0,551
85 mm	3,743	3,490	4,036	0,546
100 mm	4,403	4,147	4,693	0,545
135 mm	5,945	5,685	6,230	0,544
180 mm	7,927	7,665	8,208	0,544
500 mm	22,020	21,752	22,295	0,543

Die Wette war also halb gewonnen und halb verloren: Im kurzbrennweitigen Bereich hat die Wahl der Brennweite bei gleichbleibender Einstellungsgröße sehr wohl einen Einfluss auf die Schärfentiefe – bei längeren Brennweiten fällt dieser Einfluss tatsächlich nicht mehr ins Gewicht.

Verändert man die Blende, so verschiebt sich der Punkt, an dem die Brennweite quasi keinen Einfluss mehr auf die Schärfentiefe hat. Bei Blende 2.8 beträgt zum Beispiel die Schärfentiefe bei 10mm Brennweite 0,3m – ab 65mm liegt sie dann bei 0,272m und ändert sich danach nur noch ab der vierten oder fünften Nachkommastelle.

Für das Ausrechnen der Schärfentiefen gibt es unter <http://www.cinematography.de> auch einen Rechner, der einem entsprechende Berechnungen abnehmen kann.

© 2001 ULI SCHMIDT (ULI@CINEMATOGRAPHY.DE)

JOST VACANO HAT SICH HIERZU GEDANKEN GEMACHT UND LIEFERT EINE ERKLÄRUNG FÜR DEN MERKWÜRDIGEN EFFEKT:

Uli, hurra, *beinahe* hättest Du recht gehabt! Es gibt bei Deiner Berechnung einige Einschränkungen: Die Formeln stimmen jeweils für die Gegenstands- und Bildweite. Nur mit dem Unterschied, dass die Entfernungen von und bis zur jeweiligen vorderen bzw. hinteren *Hauptebene* des Objektivs gemessen werden, wie bei allen optischen Gesetzen (die Hauptebenen liegen normalerweise innerhalb des Objektivs, bei Tele- oder Retrofokusobjektiven können diese imaginären Ebenen auch außerhalb des Objektivkörpers liegen!). Wir hingegen machen es völlig unwissenschaftlich und messen jeweils ab der *Filmebene*.

Diese Differenz der von uns *gemessenen* Entfernung zu der *optisch wirksamen* ist natürlich bei einer kurzen Brennweite im Nahbereich relativ groß, wie in Deiner Liste gut zu sehen ist (zum Beispiel beim 10mm ca. 0,05m Differenz, das entspricht etwa 10% bezogen auf eine Entfernung von 0,44m; wirksam wären in diesem Falle also nur 0,39m), während sie bei langen Brennweiten praktisch zu Null wird (unter 1% beim 500er, das heißt etwa 0,2m Differenz auf 22,0m, was hier keine Rolle mehr spielt). Deswegen werden Deine Ergebnisse mit zunehmender Brennweite immer ähnlicher, weil immer weiter weg, während eine deutliche Differenz nur bei den kurzen Brennweiten mit ihren kurzen Einstellentfernungen offensichtlich wird.

Im Prinzip hattest Du die Wette also *gewonnen*, nur die Rechnung war falsch (bzw. zu ungenau). Grundsätzlich ist die Tiefenschärfe nur von Brennweite, Blende und dem Korrekturzustand der sphärischen Aberration abhängig. Deshalb hätten auch Zoom-Objektive bei der jeweiligen Brennweite exakt identische Tiefenschärfenverhältnisse, obwohl das immer wieder bestritten wird. Allerdings schlägt auch hier der unwissenschaftliche Teufel wieder zu, und deshalb stimmt diese Behauptung von mir auch nur in der Theorie:

Ein Zoom-Objektiv ist sehr lang gebaut, und die vordere Hauptebene (die wandert je nach Zoom-Einstellung) liegt bei einer bestimmten Einstellung angenommene 0,2m vor der Filmebene. Dann ist aber, wenn das Objektiv zum Beispiel auf 1m Entfernung eingestellt ist, die für die Schärfenverhältnisse maßgebliche Entfernung lediglich 0,8m, und damit natürlich die Tiefenschärfe geringer als bei einer Normaloptik, bei der nur ca. 0,04m abzuziehen wären. Nur deshalb ist die Tiefenschärfe bei Zooms generell geringer als bei Festobjektiven, und das auch nur bei nahen Entfernungen, wo sich diese Differenz prozentual noch auswirkt. Bei Unendlich ist es egal, ob es 0,2m mehr oder weniger sind. Grundsätzlich ist die Tiefenschärfe eigentlich in der *Bildebene* definiert, als ein Toleranzfeld vor und hinter der Bildebene bis zu der Stelle, wo ein Punkt die Größe des definierten Zerstreungskreises annimmt. *Unsere* Tiefenschärfe ist nur eine Berechnung, wie sich dieses Toleranzfeld im Bildbereich dann in der Gegenstandswelt auswirkt.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse beim Bildausschnitt, auch hier „schaut“ das Objektiv quasi von der vorderen Hauptebene aus in die Welt, und von diesem Punkt gerechnet ergibt sich bei gleichem Bildwinkel bzw. gleicher Brennweite dann in gleicher Entfernung auch der identische Bildausschnitt. Der Unterschied ist hier wieder derselbe: Bei einem Zoom-Objektiv liegt die vordere Hauptebene weiter vorne, es ist also wegen seiner Länge „näher dran“ als ein vergleichbares Fixobjektiv, und deshalb muss der Bildausschnitt kleiner sein. Aber auch das gilt wieder nur im Nahbereich, wo sich die Differenz prozentual stärker auswirkt, bei Unendlich ist der Bildausschnitt bei beiden Objektiven dann wieder identisch. Es grüßt der Jost!

© 2001 JOST VACANO (JOSTVACANO@BVKAMERA.ORG)