

B 53343

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.7/ März-April 2002

IN MEMORIAM:
HEINZ PEHLKE, 8. OKTOBER 1922 BIS 12. MÄRZ 2002

EDITORIAL

In eigener Sache: Sie halten hier die siebte Ausgaben des CAMERAMAGAZINS in den Händen, und sie haben sie wie alle vorherigen Hefte kostenlos erhalten. Diese Grosszügigkeit schien uns für den Anfang sinnvoll und notwendig, auch um unsere neue Publikation schnell bekannt und verfügbar zu machen. Das scheint uns gelungen zu sein: Die Auflage des Heftes liegt mittlerweile bei 4.000 Exemplaren, und die meisten früheren Ausgaben sind bis auf unsere eisernen Archivbestände vergriffen. Dank der Unterstützung unserer Anzeigenkunden konnten wir sogar die Kosten hierfür im vertretbaren Rahmen halten.

Aber Gründerzeiten währen nicht ewig; vor genau zwei Jahren hat die bvk Medien GmbH als hundertprozentige Verlags-Tochter des Bundesverbandes Kamera ihre Arbeit aufgenommen. Neben der Produktion des alljährlich erscheinenden Klassikers CAMERAGUIDE und der umfangreichen bvk-Website war ihr es ausdrücklicher Auftrag, mit dem CAMERAMAGAZIN eine neue, regelmässig erscheinende Filmzeitschrift für und über die Arbeit der Directors of Photography auf den deutschsprachigen Markt zu bringen. Für solche Unterfangen nehmen grosse Verlage gemeinhin Millionensummen in die Hand – wir waren da (zwangsläufig) sehr viel bescheidener.

Jetzt geht es darum, das Erreichte langfristig zu sichern, und dabei sind wir auf *Ihre* Unterstützung angewiesen. Ab der nächsten Ausgabe im Juni wird das CAMERAMAGAZIN nur noch im kostenpflichtigen Abonnement vertrieben, in begrenzten Umfang ausserdem über den Buch- und Fachzeitschriften-Handel. Als Partner konnten wir hierfür den Marburger *Schüren-Verlag* gewinnen, vielen Cineasten durch sein umfangreiches Filmbuch-Programm bekannt; auch das sehr empfehlenswerte schweizer *Filmbulletin* wird übrigens hierzulande von *Schüren* vertrieben. Der Preis für ein Einzelheft des CAMERAMAGAZINS wird knapp unter fünf Euro liegen, im Abonnement ist das Heft zukünftig für unter zwanzig Euro im Jahr zu haben.

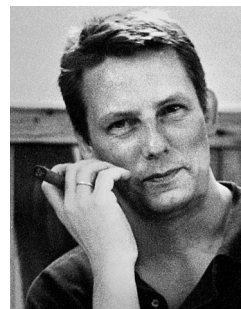
Glauben wir dem Zuspruch, den wir für unsere Ausgaben in den letzten beiden Jahren von Ihnen, unseren Lesern erhalten haben, dann ist das CAMERAMAGAZIN wohl einen solchen Preis wert. Beweisen können das nur Sie selbst, indem sie das Heft auch unter neuen Voraussetzungen abonnieren und damit Ihren Teil dazu beitragen, dass sich unsere junge Publikation endgültig auf dem Markt etablieren kann.

Privilegiert sind hier lediglich die Mitglieder des Bundesverbandes Kamera bvk, des Verbandes österreichischer Kameraleute aac, der Société Suisse des Chefs Opérateurs SCS sowie des Bundesverbandes der deutschen Film- und Fernsehregisseure, BVR: Sie erhalten das Heft qua Mitgliedschaft weiterhin kostenlos. Vielleicht ist das ja für den einen oder anderen sogar ein Grund, sich Aufnahmeformulare zu bestellen – für den bvk sind die übrigens auch online unter der Adresse www.bvkamera.org erhältlich. Und wer über seine Mitgliedschaft hinaus unsere (übrigens zu einem guten Teil ehrenamtliche) Arbeit unterstützen möchte, der ist natürlich herzlich eingeladen, trotzdem ein Abonnement zu zeichnen...

Unser aktuelles Heft ist einer Reihe von Produktionsberichten gewidmet – so vielfältig, wie unser Beruf eben sein kann, vom Oskar-gekrönten Epos HERR DER RINGE bis zur bescheidenen Sozialdokumentation, vom aktuellen Versuch, einen ganzen Film in einer Einstellung zu drehen bis zum detailreichen Rückblick auf die historischen Südsee-Abenteuer von Flaherty und Murnau.

Zuvor jedoch haben wir die traurige Pflicht, einem der letzten Granden des deutschen Schwarz-Weiss-Films zu gedenken, Heinz Pehlke, der am 12. März in Berlin nach langer Krankheit friedlich einschlafen durfte. Heinz Pehlke hatte schon das Titelbild der Gründungsausgabe des CAMERAMAGAZINS geschmückt; für diese Ausgabe haben wir ein Foto aus seinen Anfangszeiten als Kameramann herausgekratmt. So hoffnungsfroh und tatendurstig, wie Heinz Pehlke hier in die Welt sieht, so sehr hat er eine ganze Periode des deutschen Films (und des frühen Fernsehens) mit seiner Arbeit geprägt. Allen, die ihn persönlich kannten, wird er unvergessen bleiben. Und gemeinsam bleibt uns das reiche Erbe seiner Filme, seiner Bilder.

MICHAEL GÖÖCK



Michael Gööck, bvk,
verantwortlicher Redakteur
des CAMERAMAGAZINS

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

ISSN 1619–6953

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. 4 vom 1. 10. 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, der Société Suisse des Chefs Opérateurs SCS sowie des
Bundesverbandes der deutschen Film- und Fernsehregisseure BVR
ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag enthalten

Druckauflage: 4.000 Stück

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



bvkamera
German Society of Cinematographers



INHALT

Titelbild: Der Kameramann Heinz Pehlke in jungen Jahren
Foto: Privatarchiv Heinz Pehlke

Heinz Pehlke – mein Meister <i>EIN NACHRUF VON WOLFGANG TREU</i>	Seite 5
Der Präzisionsfanatiker <i>EIN NACHRUF AUF HEINZ PEHLKE VON ROLF AURICH</i>	Seite 6
WATERLOO – Neunzig Minuten ohne ‚Cut‘ <i>MIT TILMAN BÜTTNER UND STEFAN CIUPEK SPRACH GERT STALLMANN</i>	Seite 7
Der Herr der Farben von Hobbingen und Lothlórien <i>MIT PETER DOYLE SPRACH MICHAEL GÖÖCK</i>	Seite 17
Ein Besuch bei ‚Colossus‘ <i>VON MICHAEL GÖÖCK</i>	Seite 25
Der irische Querkopf und der Meister aus Deutschland Wie mit Flahertys Hife Murnaus TABU entstand <i>VON ENNO PATALAS</i>	Seite 27
Kamera des Monats: Die ‚Schlechta-Tobis‘-Studiokamera <i>VON GERHARD FROMM</i>	Seite 36
BEHIND THE OPEN DOOR <i>EIN DREHBERICHT VON ANDREAS GOCKEL</i>	Seite 38
Der stille Revolutionär Der Konstrukteur Erich Kästner wird Ehrenmitglied des bvK <i>EINE LAUDATIO VON WOLFGANG TREU</i>	Seite 41

IN MEMORIAM HEINZ PEHLKE, 8. 10. 1922 BIS 12. 3. 2002

HEINZ PEHLKE – MEIN MEISTER

EIN NACHRUF VON WOLFGANG TREU

www.cameramagazin.de/cm/03.02/pehlke.php3

Lieber Heinz, Freund, Lehrmeister und Vorbild in vieler Hinsicht, es fällt immer schwer, bei einem Abschied – einem so endgültigen zumal – die richtigen Worte zu finden; Worte, die dem Anlass entsprechen, die Eindrücke wiedergeben, erste und letzte, Erinnerungen an gemeinsame Freunde und gemeinsame Erlebnisse. Ich hoffe, Du wirst mir verzeihen, wenn ich hier auf schon einmal Gedachtes und Geschriebenes zurückgreife, ich könnte das heute nicht anders oder gar besser. So sage ich Dir ‚adieu‘, Du wirst uns allen fehlen – mir vor allem als Freund, Ratgeber und Lehrer. Bei den Marburger Kameragesprächen im März 2000 hatte ich Gelegenheit, an meine frühen Jahre als Schwenker bei Dir zu erinnern – Erinnerungen, die mich jetzt noch einmal und ganz anders berühren:

Nicht viele von uns Kameramännern haben das Glück, zur rechten Zeit ihren Meister zu finden. Zur rechten Zeit, das heißt am Anfang ihrer Laufbahn.

Hamburg 1957: Ein junger Kamera-Assistent, ausgebildeter Fotograf, seit fünf Jahren in fester, schlecht bezahlter Anstellung bei einem bekannten Kulturfilmschöpfer (so nannte man das damals), leicht frustriert, weil es einfach nicht weiter geht, beschließt, den in Hamburg lebenden Spielfilmkameramännern einen Brief mit einer Bewerbung als Assistent zu schreiben: Igor Oberberg, Willy Winterstein, Ekkehard Kyrath, Albert Benitz und Heinz Pehlke. Vier von diesen antworteten und bestellten mich zu einem Vorstellungsgespräch. Pehlke suchte zwar keinen Assistenten, wohl aber einen Schwenker. Dieser war damals noch ein fester, unentbehrlicher Mann im Team. Die Kamera war in der Regel riesig, schwer und unhandlich, der Schwenkkopf war nur durch Kraft und Geschicklichkeit (und Routine) zu halten und zu bewegen – ohne die heute selbstverständliche Hydro- und Kreiseldämpfung. Wo sollte aber ein Neuling ohne Übung, und bis dahin ohne Ateliererfahrung, diese Routine hernehmen?

Heinz Pehlke sah sich zwei 16mm-Kurzstummfilme an, die ich in einem Amateurfilmclub gedreht, also auch geschwenkt hatte: Er habe einen Auftrag, für die *Aral* einen Promotionfilm mit Schauspielern und Spielhandlung für eine kleine Firma in Süddeutschland zu drehen – ob ich mir das wohl zutraue. Er würde es jedenfalls mit mir versuchen und der Firma erzählen, ich sei sein Schwenker, mit dem er diesen Film machen wolle.

Und so kam es dazu. Gleich am zweiten Tag gab es eine Sequenz mit einer Reihe von Reißschwens, trotz Herzklopfens gelang sie wohl. Nach drei Tagen kamen die ersten Muster, alles war in Ordnung, die Produktion und Regie waren zufrieden. Ob Heinz Pehlke es auch wirklich war, konnte ich so nicht feststellen. Jedenfalls ermutigte er mich, und wir standen es durch. Schon der nächste Film war *DER SCHINDERHANNES*, bis dahin der aufwendigste und teuerste deutsche Film nach dem Kriege, mit Curd Jürgens und Maria Schell, Regie Helmut Käutner. Auch da funktionierte (fast) alles.

Damit begann für mich eine fünfjährige Zeit der Zusammenarbeit und des intensiven Lernens bei einem Mann, dem ich vieles von dem verdanke, was immer ich seither in diesem Beruf zustande gebracht habe. Mit der Zeit überließ er es weitgehend mir, die Aufnahme mit dem Regisseur einzurichten, er vertraute meinem Urteil nach der Aufnahme, er hörte sich Vorschläge an, ertrug meine gelegentliche Unkonzentriertheit angesichts faszinierender Umgebung oder attraktiver Schauspielerinnen. Und ich hatte die Möglichkeit, zu beobachten, zu lernen und zu beurteilen, wie er seine Lichtstimmungen herstellte. Irgendwann im letzten Jahr unserer Zusammenarbeit, 1962, fühlte ich mich dann flügge – die *Nouvelle Vague* in ihrer zwar rauhen, unprofessionellen, aber frischen Art zu fotografieren, begann mich zu faszinieren, ich wollte ‚selber machen‘, und zwar vieles anders.



Heinz Pehlke (unten links) mit Regisseur Helmut Käutner; in der Mitte der junge Wolfgang Treu als Schwenker, oben Kameraassistent B. Helmund.

Am 12. März 2002 verstarb Heinz Pehlke nach langer Krankheit in Berlin.

Foto: Privatarchiv Heinz Pehlke

Man gab mir meinen ersten eigenen Film. Aber immer, wenn ich mich in eine Ecke manövriert hatte, gab es da einen verlässlichen Rettungsanker: Ich hatte bei Heinz Pehlke gelernt, wie er es gemacht hätte, er hatte meine Reflexe angesichts schwieriger Situationen geschärft, die Besinnung auf seine künstlerische und handwerkliche Meisterschaft hat mir bis heute aus so mancher Klemme geholfen. Dafür danke ich ihm. Und für seine große Menschlichkeit.

WOLFGANG TREU (WOLFGANGTREU@BVKAMERA.ORG)

DER PRÄZISIONSFANATIKER

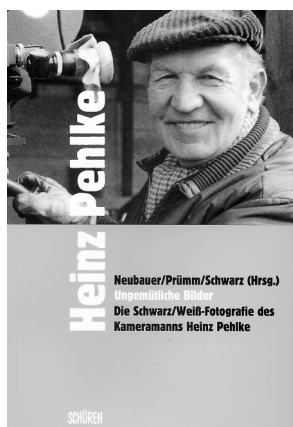
EIN NACHRUF AUF HEINZ PEHLKE VON ROLF AURICH

Unduldsamkeit und Nachdrücklichkeit haben diesem Präzisionsfanatiker das Leben immer wieder schwer gemacht. Organisation, das war für ihn, an alles zu denken und nichts ausser acht zu lassen. Jeder meiner Besuche bei ihm musste vorher noch bestätigt werden. Wenn er dann einmal plötzlich verhindert war, wollten seine Entschuldigungen kein Ende nehmen. Denn alles war ja perfekt geplant und vorbereitet worden. So perfekt, wie er auch als Film- und Fernsehkameramann gearbeitet hat, zumindest immer arbeiten wollte. Nur: manchmal ging das nicht. Und immer wenn das Resultat aus seiner Sicht nicht gelungen war, dann wollte Heinz diese Arbeit am liebsten vergessen machen.

Im September 1995 begann eine Werkschau mit einigen seiner Filme in Berlin. Gern hätte ich auch WEIT IST DER WEG gezeigt, Regie Wolfgang Schleif, 1960 mit Freddy Quinn in Brasilien entstanden. Aber Heinz war strikt dagegen, fast drohte er mir. Wo ich seine Fotografie der noch unbewohnten, sonnendurchfluteten Rohbauten der neuen Hauptstadt Brasilia bemerkenswert fand, sah er nichts dergleichen. Andererseits hob er stets hervor, wie wichtig ihm seine frühen Fernseharbeiten waren: Erst wieder bei Filmen wie Falk Harnacks JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN oder William Dieterles GABRIEL SCHILLINGS FLUCHT, beide 1962 auf 35mm-Schwarzweissmaterial entstanden, habe er sich neuerlich als Fotograf und nicht als Bebilderer gefühlt. Das ist ein oft gehörtes Lob vieler Filmschaffender fürs frühe Fernsehen: der Niveauanstieg gegenüber dem am Boden liegenden Kinospießfilm war signifikant. So hat manch unausgeglichener Kinofilm dieser Jahre Heinz Pehlke, verantwortlich für die massstabsetzende Fotografie in Georg Tresslers DIE HALBSTARKEN (1956) und DAS TOTENSCHIFF (1959), Unbehagen bereitet. Erst recht kein Wunder, wenn man für den bewunderten Helmut Käutner Filme wie DIE ZÜRCHER VERLOBUNG (1956/57) und SCHWARZER KIES (1960/61) fotografiert hat.

Als ich ihn und seine Lebensgefährtin im vorletzten Winter durch das Filmmuseum Berlin führte, da war seine Aufmerksamkeit noch vorhanden, vor allem natürlich für alles, was mit der Bildproduktion zu tun hatte, aber sie war schon geschwächt. Die Funktionsweise einer Kamera aus der Frühzeit des Films konnte er uns noch anschaulich erklären, am Ende des Rundgangs war seine Kraft allerdings beinahe aufgebraucht. Am meisten ärgerte er selbst sich darüber. Er, der schon mit 17 als junger Urlauber zufällig den Aussenaufnahmen des Käutner-Films KITTY UND DIE WELTKONFERENZ in den Kärntner Alpen beiwohnte, der nicht zur Wehrmacht musste und früh das Fotografieren lernte. Der mit zwanzig als Kamera-Volontär die Konzentrationslager Auschwitz und Birkenau sah. Der Veit Harlan als Menschenschinder erlebte und 1945 noch zum Volkssturm musste. Der das Ende der Filmproduktion im zusammenbrechenden Deutschland in all seiner grausamen Absurdität ebenso hautnah miterlebte wie den Neuaufbau, zunächst in Hamburg, dann in Berlin, und das viel zu lange als Schwenker, wie er häufig beklagte. Ebenfalls zu lange, das beklagte der bvK-Mitbegründer auch, habe er nur geschuftet, statt auch einmal innezuhalten und die eigene Tätigkeit zu reflektieren. In den vergangenen Jahren wurde Heinz zunehmend häufiger von nachfolgenden Generationen, von Historikern und Journalisten, befragt. Erst erstaunte ihn das. Dann aber lieferte er auch hier perfekte Ergebnisse ab.

ROLF AURICH (R.AURICH@GMX.DE)



Pünktlich zu den diesjährigen 4. Marburger Kameragesprächen erschien im Marburger Schüren-Verlag der Band *Ungemütliche Bilder. Die Schwarz/Weiss-Fotografie des Kameramannes Heinz Pehlke*. Dokumentiert werden hier die Beiträge zu den Heinz Pehlke gewidmeten Kameragesprächen im März 2000, ausserdem enthält das Buch eine ausführliche Bio- und Filmographie. Heinz Pehlke selbst sollte das Erscheinen des Buches leider nicht mehr erleben.

Neubauer/Prümm/Schwarz (Hrsg.): *Ungemütliche Bilder*; Schüren Verlag Marburg 2002; ISBN 3-89472-330-0

DAS INTERVIEW (1)

WATERLOO – NEUNZIG MINUTEN OHNE ‚CUT‘

MIT TILMAN BÜTTNER UND STEFAN CIUPEK SPRACH GERT STALLMANN

www.cameramagazin.de/cm/03.02/waterloo.php3

Weltrekord: Historischer Spielfilm von Kultregisseur Sokurov in neunzig Minuten abgedreht Staatliche Eremitage, St. Petersburg, Russland

Am 23. 12. 2001 ist in der Eremitage in St. Petersburg einer der aussergewöhnlichsten Filmdrehs aller Zeiten gelungen. Der russische Kultregisseur Alexander Sokurov (MUTTER UND SOHN) hat seinen neuen Film WATERLOO/RUSSISCHE ARCHE in einer einzigen, vollkommen ununterbrochenen, durchgehenden 90-minütigen Einstellung abgedreht. Mit über 2000 Schauspielern und Statisten erzählt er eine Geschichte über die russischen Zaren, die 1703 beginnt und in der Gegenwart endet. (Pressemeldung der Egoli-Tossell-Film vom 24. 12. 2001)

F: Wie fühlt man sich als Weltrekordinhaber?

TB: Ich glaube, dieser Weltrekord bezieht sich auf die sportliche Aktion, auf die Steadicam. Weltrekord hat immer etwas mit Sport zu tun. Und das war schon ein Kraftakt. Ich fühle mich gut als Weltrekordinhaber, weil ich das mit so einem hervorragenden und netten, sympathischen, ruhigen Regisseur machen konnte, und weil ich es physisch geschafft habe.

F: Was hast du gedacht, als du das erste Mal von diesem Projekt gehört hast?

TB: Ich war Feuer und Flamme. Es stand aber am Anfang noch nicht hundertprozentig fest, mit welcher Technik wir arbeiten würden. Natürlich fragt man sich zuerst, ob man das schafft, wenn man mit Steadicam neunzig Minuten ständig im ‚On‘ ist, also immer konzentriert auf die künstlerische Arbeit achten muss. Und deswegen hat man auch sofort überlegt, ob man vielleicht auf Mini-DV dreht. Ich habe gleich meine Vorstellungen dazu vorgebracht: „Mensch, lass‘ es uns doch in einer sehr, sehr guten Qualität probieren. Es gibt doch die HDTV-24P-Technik – das kann man nachher auch wunderbar auf 35mm-Film ausbelichten.“

F: Stand die formale Absolutheit von vornherein fest?

TB: Die Diskussion drehte sich darum, dass Alexander Sokurov vorhat, einen Film in der Eremitage zu drehen, und dass es schön wäre, wenn man das in einer Einstellung schaffen würde. Aber ich bin mir nicht sicher, ob von vornherein neunzig Minuten geplant waren. Dass der Film in wenigen langen Einstellungen und komplett auf Steadicam gedreht werden sollte, das war von Anfang an klar.

F: Der Drehort stand zu diesem Zeitpunkt auch schon fest?

TB: Ja. Egoli hatte von arte den Auftrag bekommen, drei Filme über die Eremitage zu produzieren. Ein Projekt wurde dann über Jens Meurer Alexander Sokurov zugetragen, der sich parallel auch schon mit einem Film über die Eremitage und die Geschichte der Zaren beschäftigt hatte.

F: Du kanntest das Motiv aber nicht.

TB: Nein. Ich habe mich erstmal total gefreut, mit einem russischen Regisseur zusammenzuarbeiten, mit einem russischen Team. Und dann noch in der Eremitage, also im ‚Nest der Zaren‘, das war wunderschön.



DoP Tilman Büttner Aug' in Aug' mit einem WATERLOO-Darsteller

Foto: ©Alexander Belenky



Tilman Büttner beim Einleuchten in der Petersburger Eremitage

Foto: ©Stefan Ciupek

F: Wie kann man dieses ‚Nest‘ beschreiben?

TB: Ich war von vornherein sehr aufgeregt, weil mir immer durch den Kopf ging, was man im Geschichtsunterricht gelernt hat über Russland, die Sowjetunion, den Zarenpalast, das Winterpalais, was für historische Entscheidungen dort gefällt worden sind. Man ist ganz erschlagen von der Schönheit der Kunstwerke, der Architektur, der Blicke, wenn man aus dem Fenster schaut.

F: Welche Dimensionen hat dieses Motiv?

TB: Ich glaube, wir haben fünfunddreissig Säle durchlaufen. Durch die Architektur bekommt man das gar nicht so mit, aber selbst der kleinste Saal, der *Kleine Krönungssaal* war immer noch so gross, dass ein kleines Mehrfamilienhaus reingepasst hätte. Da überlegt man schon, wie man so etwas beleuchtet, wie man das ins Bild kriegt.

F: Hast du irgendwann versucht, den Regisseur doch von verdeckten Schnitten zu überzeugen?

TB: Eigentlich nicht. Rein künstlerisch nicht, und rein physisch auch nicht. Technisch kam dann schon die Frage auf. In einen normalen HD-Camcorder passen einfach nur Kassetten mit einer Bandlänge von maximal vierzig Minuten rein, und natürlich hat man überlegt, wie man das umgehen kann. Nach den ersten Probegängen um Ostern rum hat man dann tatsächlich die Frage gestellt, ob es nicht doch möglich ist, einen versteckten Schnitt einzubauen.

F: Wie hat der Regisseur drauf reagiert?

TB: Ganz klipp und klar mit einem ‚Nein‘.

F: Hat Hitchcock bei seinem Film COCKTAIL FÜR EINE LEICHE die Zuschauer betrogen, weil er sie glauben macht, es sei eine einzige Einstellung?

TB: Hitchcock hat sich bestimmt nicht die Aufgabe gestellt, den Film ohne Schnitt zu produzieren. Für ihn gab es diese Überlegung einfach nicht, weil es zu dieser Zeit gar nicht die technische Möglichkeit gab. Heutzutage ist das anders. Hitchcock hat natürlich nicht gemogelt, um die Leute zu betrügen und das als eine Einstellung zu verkaufen, weil sie als eine Einstellung geplant gewesen wäre. Aber wir wollten den Film mit einer Einstellung drehen, ohne Schnitt.

F: Wenn man einen Film macht, der für den Zuschauer nur so aussieht, als sei er ohne Schnitt entstanden, und dann macht man einen zweiten, der wirklich ohne Schnitt gedreht ist, worin unterscheiden sich diese beiden Werke?

TB: Ein Film, der von vornherein so geplant ist, dass er als eine Einstellung wirkt, aber aus mehreren Einstellungen besteht, der kann viel besser vorbereitet werden. Man kann Einstellungen mehrmals drehen. Man hat mehrere Drehtage zur Verfügung. Einen Film tatsächlich in einer Einstellung drehen zu wollen, mit einer Länge von neunzig Minuten, das bedarf eines ganz anderen organisatorischen Aufwandes – vielleicht wie bei einem Theaterstück.

F: Standen nicht überhaupt die technischen Probleme vor den gestalterischen?

TB: Ich glaube, das hält sich die Waage. Natürlich gab es technische Probleme, wie sie es vielleicht vorher noch nie gegeben hat. Aber auch künstlerisch waren es ganz neue Anforderungen. Die Technik musste sich natürlich am Künstlerischen orientieren und musste Kompromisse eingehen. Andererseits gab es auch von der Technik Fragen an die Regie, die zu Kompromissen führten.

F: Was waren die grössten technischen Hürden in der Vorbereitung dieses Projektes?

SC: Wir mussten fast bis zum Schluss davon ausgehen, dass wir auf einem separaten Videorecorder aufnehmen werden. Da nimmt man halt eine Studio-MAZ, die 50 kg wiegt und trägt sie hinterher. Die braucht wieder Strom, muss über einen Akku versorgt werden, der wieder ungefähr 50 kg wiegt.

Regisseur Alexander Sokurov probt mit seinen Darstellern

Foto: ©Alexander Belenky



Wir haben während der Proben festgestellt, dass es an die Grenzen des menschlich Machbaren gegangen wäre, das mit der MAZ zu drehen.

F: Wie viele Leute waren im direkten Umfeld der Kamera tätig?

TB: Erst mal ein Träger, der das Rekorderteil getragen hat. Dann gab es einen Dolmetscher, den Regisseur, einen Kameraassistenten, der die Funkschärfe bedient hat. Dann vor allen Dingen Stefan als Bildtechniker, der nach Monitor die Blende gezogen hat. Dabei war in manchen Momenten noch eine Frau für Script-Continuity, die immer die Zeit im Auge hatte. Der Film durfte tatsächlich nicht über neunzig Minuten lang werden, weil die Kapazität des Aufzeichnungsgeräts nur knapp über neunzig Minuten lag. Dann gab es in manchen

Momenten noch einen Bühnenmann, Kamerabühne, und ein bis zwei Beleuchter – zum Teil acht bis neun Personen, die sich als Traube mit mir durch die Räume bewegt haben.

F: Welche Massnahmen gab es zur Vorbereitung?

TB: Ich war für das Filmprojekt vorher insgesamt sechs- oder siebenmal mit dem Produktionsleiter in St. Petersburg, um mich mit dem russischen Team vertraut zu machen, die Beleuchtung zu organisieren und mich mit dem Regisseur abzusprechen. Aber für die eigentliche Vorbereitung, wie sich diese Crew in den Räumen bewegt, dafür hatten wir nur knapp sechs Tage Zeit. Wir hatten einen Testdreh um Ostern, dabei haben wir das schon mal grob probiert, mit einer MAZ und mit Akkumulator, also mit der schweren Variante. Danach wussten wir eigentlich schon, was auf uns zukommt. Dann haben wir kleinere Tests in Berlin gemacht, einfach um zu probieren, wie man am besten mit solch einer Menschentraube durch Türen kommt, wie man die Richtung schnell ändern kann, ohne dass man sich behindert. Einen kompletten Durchlauf mit der ganzen Crew und mit eingebautem Licht haben wir nicht einmal gemacht.

F: Gab es Überlegungen, eine leichtere Kamera zu benutzen?

TB: Natürlich habe ich mir schon das ganze Jahr über immer wieder Gedanken gemacht: „Schaffe ich es, oder schaffe ich es nicht, mit dieser schweren Kamera diesen Weg zu gehen.“ Dann gab es die Information, dass George Lucas in seinem neuen STAR WARS mit einer HD-Kamera von Sony dreht, die nur aus einem Kamerakopf besteht, mit einem extern abgesetzten Rekorderteil. Das haben wir ungefähr ein halbes Jahr vorher erfahren und haben versucht, dieses Rekorderteil und diesen Kamerakopf zu bekommen. Leider hat das nicht geklappt, sicher aus rechtlichen Gründen. Dann half glücklicherweise die Vorsehung: Das Festplattenrekorder-System von der Firma *Directors Friend* fiel sozusagen vom Himmel.

SC: Das war eine Super-Zusammenarbeit. Die haben speziell für den Dreh das System auf unsere Anforderungen eingestellt. Es ist eigentlich ein mobiles System, aber nicht so mobil, wie wir es brauchten. Diese *Directors-Friend*-Anlage ist ein umgebauter Desktop-PC – kein Mobilcomputer, der auf geringen Stromverbrauch ausgelegt worden ist.

TB: Das Aufzeichnungsgerät war jedenfalls leichter als das, was ursprünglich vorgesehen war. Die Kamera, die ich mir immer leichter gewünscht habe, die gab es nicht. Es gab zwar die Idee, mit einer neuen HD-Kamera von *Thompson* zu drehen, die auch nur aus einem Kamerakopf besteht. Die Kollegen von der Firma *Thompson* haben uns wirklich sehr gut unterstützt. Leider war das wirklich der einzige und erste Prototyp dieser Kamera, und da war uns das Risiko einfach zu hoch.

SC: Um den Kompromiss nicht zu gross zu machen, haben wir in der Vorbereitungszeit alles getan, was man an Gewichtseinsparung vornehmen kann. Wir haben ständig Einzelteile



Das Team bei einer Probe; rechts halb verdeckt hinter dem Tonmann HD-Supervisor Steffen Görner mit dem riesigen HD-Recorder-Pack

Foto: ©Alexander Belenky

Tilman Büttner mit seinem Kameraassistenten André Schneider (links) bei den Vorbereitungen, dahinter Oberbeleuchter Björn Susen

Foto: ©Stefan Ciupek





Tilman Büttner bei einer Aussenszene; deutlich zu sehen die spezielle Weste mit der Befestigung des Steadicam-Arms am Rücken

Fotos: ©Stefan Ciupek

auf die Briefwaage gelegt und haben uns gefreut, durch einen abgeschraubten Handgriff oder ein entferntes Schulterpolster 100 Gramm zu sparen. Wir haben sogar den Verdoppler aus der Optik entfernen lassen, um Gewicht zu sparen.

TB: Für mich war klar, dass ich diese 35 Kilo Ausrüstung mit einer herkömmlichen Steadicam-Westen wohl nicht neunzig Minuten im ‚On‘ hätte tragen können. Ich liess mir in Toronto von der Firma *Walter Klassen* einen sogenannten *Daniel-Sauvé-Harness* auf meine Körpermasse anfertigen. Dieser Harness besteht aus Carbon, und der Steadicam-Arm wird mittig am Rücken befestigt. Die Last wird gleichmässiger verteilt und die Wirbelsäule entlastet. Hinzu kam ein speziell auf meine Wünsche angefertigtes Steadicam von der Firma *Marcus Bernhardt* aus Wiesbaden.

F: Es gab ja noch eine andere grosse Aufgabe, die Lichtgestaltung. Fünfunddreissig Säle, viele Gänge, Winter in St. Petersburg – wie geht man so eine Aufgabe an?

TB: Die ersten Motivbesichtigungen fanden ein Jahr zuvor statt. Das war auch zu dieser dunklen Jahreszeit, also maximal sechs Stunden ausreichendes Licht. Wir mussten im Vorfeld gut recherchieren, denn die Kamera, die *HDWF 900*, ist von der Lichtstärke nicht so, wie man es von einer normalen Digitalkamera oder von der 400er-Betacam gewöhnt ist. Wie gesagt, fünfunddreissig Säle, etwa 1.800 Meter Weg mussten irgendwie beleuchtet werden. Es gab Räume, die gar kein Tageslicht abbekommen haben. Man musste aber auf Nummer Sicher gehen, dass die letzten Räume mit Tageslicht, die dann schon in der Abenddämmerung gedreht wurden, auch dann noch ausreichend Licht haben, falls man später als geplant zu drehen

Anzeige

‘Ludwig Kameras & mehr’
2-farbig mit Pantone 285

190 x 133,5 mm



beginnt. Deswegen musste man eine Sicherheitsvariante fahren, dass zusätzliches Licht in den Räumen zur Verfügung stand, wo eigentlich Tageslichteinfall war.

F: Gab es ein bestimmtes Beleuchtungskonzept?

TB: Ich bin von vornherein davon ausgegangen, dass man bei so einem Projekt ein schönes, gestaltetes Licht setzt. Das ist ja ein historischer Film, ein Kostümfilm. Nebenbei bemerkt wurden alle Kostüme perfekt nachgenäht, und zusammen mit den Masken hat das einfach alles übertroffen, was ich bis dahin gesehen und gekannt hatte. Der Film spielt ja zu unterschiedlichen Zeiten, wir haben 300 Jahre durchlaufen, das heisst, dass es Räume gab, die zu jener Zeit nur mit Kerzenlicht beleuchtet waren, oder mit Fackeln oder Öllampen; dann das 19. Jahrhundert mit dem ersten Glühlicht und schliesslich die Gegenwart. Ich wollte schon darauf achten,

Lichtaufbauten in der Eremitage,
links Oberbeleuchter Björn Susen

Anzeige
'Chrosziel'
2-farbig mit Pantone 292

190 x 133,5 mm



Tanzszene aus WATERLOO
Foto: ©Alexander Belenky

die einzelnen Szenen und Räume speziell zu beleuchten und zu gestalten – davon musste ich mich natürlich in bestimmten Situationen lösen.

F: Wie viel Zeit habt ihr gehabt?

TB: Ein Superlob und ein Dankeschön an mein Beleucherteam und meinen Oberbeleuchter Björn Susen – wir hatten etwa vierundzwanzig Stunden zum Einleuchten für 1.800 Meter Weg und fünfunddreissig Säle.

F: Mit anschließendem Dreh?

TB: Mit anschließendem Dreh, ja. Ich hatte dafür 20 professionelle Beleuchter und 20 Hilfskräfte, und eben Björn Susen als Oberbeleuchter. Von russischer Seite gab es auch noch einen Oberbeleuchter, den sehr erfahrenen Anatoli Radionov.

F: War es ein Widerspruch, einerseits sich frei zu halten für die mobile Kamera, und andererseits gestaltetes Licht aufzubauen zu wollen?

TB: Ja, klar kommt man ständig in Konfliktsituationen. Aber mein Anliegen als Steadicam-Operator ist, mir das nicht zu einfach zu machen. Ich möchte schon Stimmung erzeugen. Trotzdem musste ich bei den wenigen Proben den Regisseur bitten, auf mich Rücksicht zu nehmen, auf die Steadicam. Das ganze Licht ist rein theoretisch auf einem Schlachtplan entworfen worden. Wir hatten dann natürlich Probleme: Es waren plötzlich Lampen im Weg; irgendwelche Leute, es gab etwa 1.500 Komparsen, sind immer an die Lampen gestossen, haben sie verschoben, haben sie wieder zurückgeschoben. Aber die Leute wussten nicht, wie sie vorher standen, dann waren sie im Bild, ich habe mich wahnsinnig geärgert, habe geflucht. Das ist bestimmt auf irgendeinem Tonband drauf...

F: Es wurde Ton aufgenommen; war das nur Primärton?

TB: Ja, natürlich. Einerseits sollten die Schauspieler ihre Texte bringen. Da gab es den ‚Marquis‘, als Hauptdarsteller, der uns durch die Räume geführt hat. Die Kamera hat eine subjektive Rolle gespielt – zwischen ihr und dem Marquis gab es ständig Unterhaltungen. Andererseits war alles ziemlich geräuschvoll. Von mir gab es Kommandos, vor allem an die Technikcrew, an Stefan und an André Schneider, meinen Assistenten, an den Bühnenmann, der mir in manchen Momenten zur Seite stand.

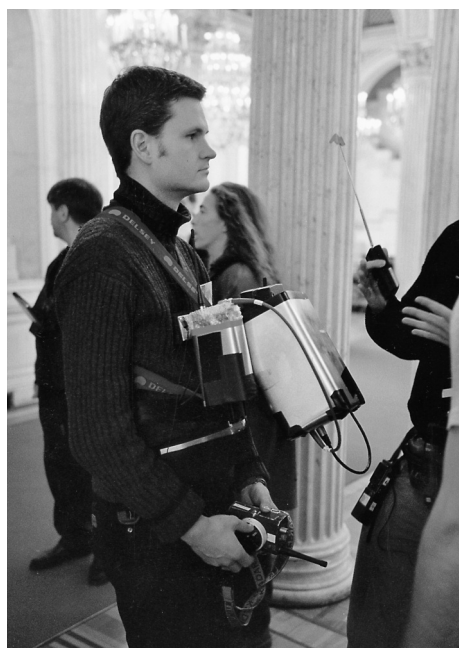
F: Wie hat die Kommunikation zwischen Dir und dem Regisseur funktioniert?

TB: Es herrschte von Anfang ein sehr gutes Klima. Wir sind uns sehr offen begegnet, ich habe ihn verstanden, ohne dass ich alles russische verstanden habe, und auch er hat mich irgendwie verstanden. Natürlich stand uns der Dolmetscher zur Seite. Ich glaube jedoch, dass es zwischen uns im Vorfeld doch zu wenig Absprachen oder Besprechungen gab, die sich mit dem künstlerischen Inhalt befassen haben. Am Anfang habe ich gedacht, dass wir uns da gut verstehen, aber zu den Endproben hin, die ja im Prinzip in dieser letzten Woche, ja eigentlich erst in der Nacht vor dem Dreh stattfanden, in diesen letzten zehn Tagen und Stunden hat man begriffen, dass es doch zu manchen Themen andere Meinungen, andere Ansichten gab. Aber da war es dann einfach zu spät, um zu sehr ins Detail zu gehen.

F: Bei der Kommunikation über Bildinhalte konntet Ihr ja nicht die klassischen Bezeichnungen ‚halbnah‘, ‚amerikanisch‘ oder ‚Schwenk‘ und dergleichen benutzen. Habt ihr Ersatzbegriffe gefunden?

TB: Ersatzbegriffe haben wir nicht gefunden – es wurde einfach erklärt, was man haben möchte. Das wurde durch den Dolmetscher übersetzt und erläutert. Während des Drehs gab es Handzeichen, Augenkontakt und Zurufe. Was den Weg und die Blickrichtung betraf, gab es eigentlich wenig Kommunikation – die Kommunikation lief tatsächlich mehr zwischen Regie und Schauspielern als zwischen Kamera und Regie.

Stefan Ciupek mit dem tragbarem Monitor und Blendenfernsteuerung



F: Hat es so etwas wie eine Auflösung gegeben, irgendeine Struktur? Wurde nach Räumen aufgeteilt?

TB: Es war eine grosse Schwierigkeit, Trenner zu finden zwischen den Räumen und den Zeiten, mit einer Kamera, die keinen Schnitt machen darf, keinen Gegenschuss einrichten kann. Es gab lange Überlegungen, wie man die Räume betritt, ob man einfach zentral mit einem richtig mittig kadrierten Bild durch eine grosse Tür geht, oder ob man über eine Türklinke oder über den Fussboden geht.

F: Gab es ein bestimmtes System?

TB: Es gab kein System, wie man zum Beispiel vom siebzehnten ins achtzehnte Jahrhundert geht – es gab nur formale Mittel, einfach um zu vermeiden, wieder zentral durch eine Tür in den nächsten Raum zu gehen.

F: Kannst du ein Beispiel für besonders gelungene oder schwierige Übergänge nennen?

TB: Ja, es gab eine schwierige Situation. Ich hab mir einen speziellen Kamerawagen bauen lassen – ein grosses Dankeschön an Sergej Astachov, einen der bekanntesten russischen Kameramänner. In der Werkstatt seines Kameraverleihs, der übrigens eine der wichtigsten Adressen in Russland ist, wurden drei spezielle Kamerawagen nach meinen Vorstellungen gefertigt. Drei Wagen deshalb, weil ein einziger Kamerawagen in dieser kurzen Zeit nicht von einem Raum in den anderen transportiert werden konnte, er hätte an uns vorbei gemusst. Einmal haben wir einen zweiten Wagen dazu benutzt, einen Schauspieler draufzustellen. Ich stand auf dem ersten Wagen und war mit der Kamera nah auf einem Gemälde, ich habe dieses Gemälde nah verlassen und bin nah auf die Hände dieses Schauspieler gegangen. Der Schauspieler reibt sich nervös die Hände, und ich bin mit der Kamera drauf geblieben. So haben wir in diesem Moment einen uninteressanten Raum von vierzig, fünfzig Metern übersprungen. Dadurch sollte verdeckt werden, dass wir uns plötzlich in einen anderen Raum bewegen, auch in eine andere Zeit. Mit dem Eintreffen im anderen Raum wurde der Schauspieler seitlich rausgefahren, und wir waren plötzlich in einem neuen Saal, ohne den Ortswechsel wirklich gezeigt zu haben.

F: Es gab nur einen Drehtag, den 23. Dezember. Kannst du beschreiben, was da alles zusammenspielen musste?

TB: Dieser Drehtag hat für die meisten Mitarbeiter einen Tag vorher begonnen, es ging ja schon am 22. Dezember los. Diesen Tag hatten wir zur Verfügung, um das Licht einzubauen und die Ausstattung vorzubereiten. Ich bin sehr entspannt in diesen Tag gegangen. Ich hatte mir dann vorgenommen, in der Nacht noch ein paar Stunden zu schlafen, aber ich konnte nicht. Ich bin nur zwei, drei Stunden eingnickt, hatte mir vorher allein noch ein richtiges Essen gemacht, das brauchte ich, um mich zu entspannen. Wir hatten eine wunderschöne Wohnung gleich hinter der Eremitage. In der Nacht bin ich wieder rüber, habe die letzten Proben mit dem Regisseur mitgemacht. Teilweise waren das überhaupt die allerersten Proben mit manchen Schauspielern und den Komparsen. Kurz vor dem Dreh hatte ich einen Tiefpunkt, was das Physische betraf. Ich war richtig, richtig müde. Ich hab mich dann ganz allein in einen Raum gelegt und tatsächlich eine Stunde im Halbschlaf verbracht. Was mich in dem Moment unsicher gemacht hat, war einfach mein physischer Zustand.

F: Kann man abschätzen, wie viele Menschen dort zusammengelassen sind?

TB: Mit allem Drum und Dran bestimmt dreitausend.

SC: Die Eremitage wuselte von Leuten. Wenn wir nachts probenmässig langgelaufen sind, war fast gähnende Leere. Dagegen war jetzt überall überraschend viel Getümmel zu sehen. Es war ein sehr interessanter Anblick: Die technische Crew, die noch Lampen korrigierte, hier und da noch was gebaut hat, inmitten von prächtigen Kostümen.

F. Welche Aufgabe wächst bei solch einem Dreh dem Bildtechniker zu?

SC: Der Hauptteil meiner Arbeit war ja eigentlich, die unterschiedlichen Motivkontraste und -helligkeiten mit der Blende auszugleichen. Die Proben waren alle ohne Licht, dementsprechend



Probe mit dem eigens konstruierten ‚Steadicam-Dolly‘

Fotos: ©Stefan Ciupek



Prächtig kostümierte
Darstellerin in der Eremitage

Foto: ©Alexander Belenky

hatte ich keine Referenzwerte. Das Licht stand erst definitiv eine Dreiviertelstunde vor dem Dreh. Während der Grossteil des Teams in der ‚Startbox‘ war, bin ich mit dem Bernd Fischer noch mal durch die Motive gelaufen und habe die Blenden abgenommen, damit ich überhaupt weiss, was mich in welchen Räumen erwartet. Ich konnte mir das natürlich nicht alles merken, aber es hat mir zumindest ein Gefühl dafür gegeben, in welchen Bereich sich die Kontraste bewegen.

F: Woran hätte in diesem Moment der Dreh scheitern können?

TB: Ein technischer Ausfall der Kamera, der Technik...

F: Na gut, Technik kann man auch austauschen und wieder ansetzen.

TB: Ja, das stimmt. Wir hatten eine zweite Kamera mit. Wir hatten auch mehrere Festplattenrekorder dabei. Aber wir hatten einfach nur für vier Stunden die Chance, zu drehen. Wir hatten uns ein Limit gesetzt: Wenn innerhalb von zwanzig Minuten nach dem Start ein Fehler auftritt, setzen wir noch mal an. Wenn danach etwas passiert, dann drehen wir weiter. Weil einfach die Zeit zu knapp ist, das ganze Team, die ganzen zweieinhalbtausend Leute, wieder auf Anfang zu bringen.

F: Das war die Planung. Und wie war die Wirklichkeit?

TB: Die Wirklichkeit war, dass wir tatsächlich innerhalb der ersten zwanzig Minuten Pannen hatten. Offiziell heisst es, wir hätten einmal abgesetzt. Wir mussten aber dreimal neu beginnen. Das vierte Mal war unser ‚Schuss‘.

F: Spielten dabei gestalterische oder technische Probleme eine grössere Rolle?

TB: Gestalterische, also Spiegelungen, Schatten. Die dritte Panne war ein technisches Problem, da ist eine sehr wichtige Lampe ausgefallen.

SC: Es war eigentlich vom Zeitfenster schon ein wenig später, als wir uns vorgenommen hatten, den letzten Take zu starten.

TB: Die Blende, der Belichtungsmesser hat schon gegen uns agiert.

F: Und beim vierten Dreh ging alles gut? .

TB: Natürlich sind einige Sachen passiert: Reflektionen des Kameramannes mit seinem Gerät, dann gab es auch einige Beleuchtungskörper, von denen nicht geplant war, dass sie im Bild erscheinen sollten... – Lampen, die von Komparsen verrückt worden sind, die dann plötzlich im Bild waren. Aber das waren kleinere Sachen. Damit haben wir einfach gerechnet, das wurde im Vorfeld schon ausdiskutiert, auch mit der Postproduktionsfirma *Kopp-Film*, dass man sich Zeit nehmen soll für die Bearbeitung des Materials am *Inferno*.

SC: Es wurden mehrere technische Pannen noch während des Takes behoben. Ein paar Räume weiter hat die Lichtcrew teilweise noch am Licht korrigiert oder repariert.

TB: Unser Team stand immer in Verbindung mit sämtlichen Räumen. Stefan hat mir plötzlich gesagt: „Heliumballon ausgefallen im Ballsaal!“. Ich habe gesagt, „Es ist noch Zeit, die werden es schon noch schaffen“. Wir konnten das einschätzen, also wurde wieder zurückgefunkt, okay,

die sollen in Ruhe weitermachen. Man muss den Leuten einfach vertrauen, die ganz spontan sicher einen guten Einfall haben, um das Projekt nicht zu gefährden – und ich bin froh und dankbar, die richtigen Leute dabeigehabt zu haben .

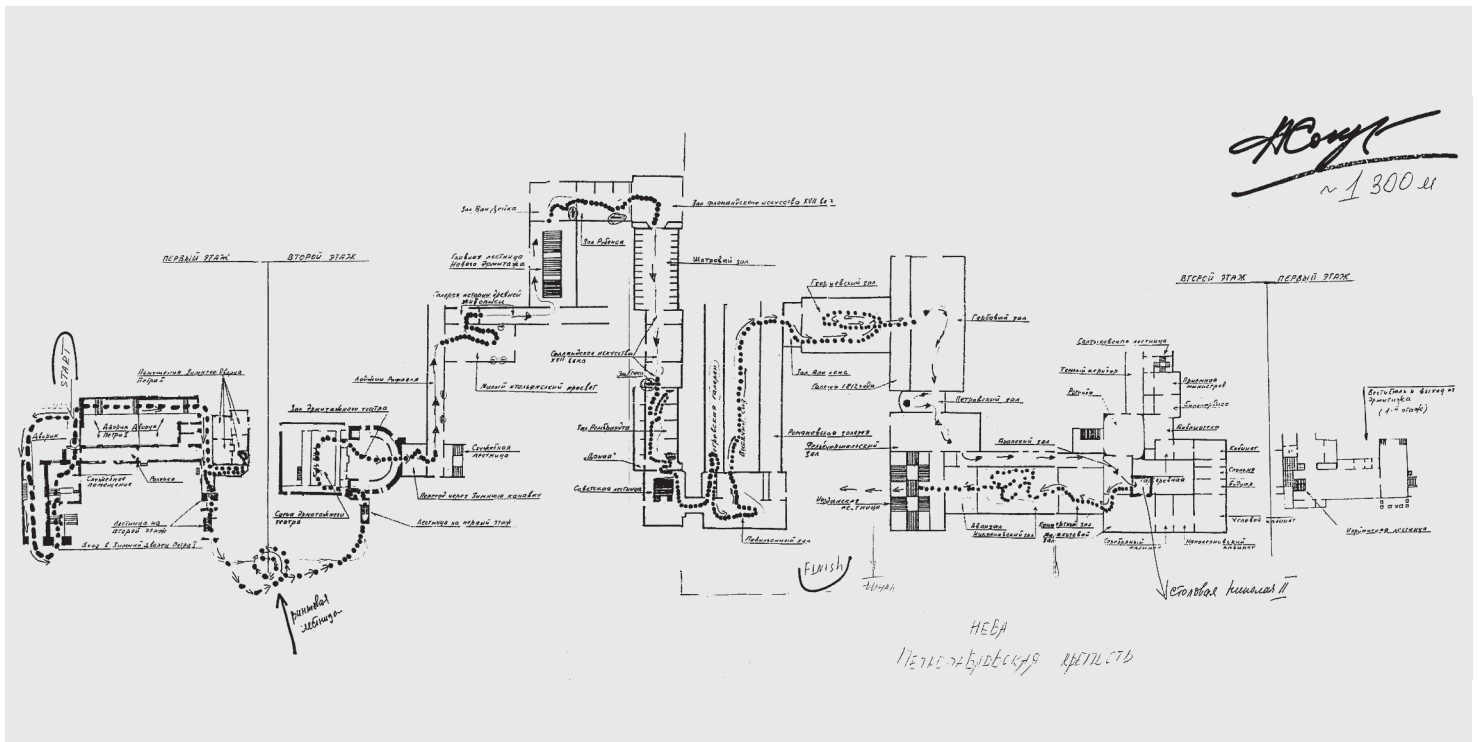
F: Waren sich alle Beteiligten einig, dass sich ein solcher Einsatz auf jeden Fall lohnt?

TB: Unser Team hat sich danach noch gar nicht richtig ausgetauscht. Wir sind am 24. Dezember gleich abgeflogen. Weihnachten wollten viele zu Hause sein. Aber alle waren bis an ihre Grenzen gegangen. Es gab Zusammenbrüche. Ich habe Kollegen von der Regie gesehen, die einfach Freudenstränen hatten, auch Entspannungstränen, die geheult haben. Einfach, weil es funktioniert hat, weil diese grosse Last, dieser Druck, sich entspannt hatte mit dem einen Wort: „Cut!“

Heliumballons halfen dabei, die
grossen Säle zu beleuchten

Foto: ©Stefan Ciupek





F: Was ist das für ein Gefühl, wenn es dann vorbei ist?

TB: Das Gefühl schwankt schon während des Drehs. Ich bin jemand, der sehr präzise arbeitet. Während des Drehs ist die Stimmung schon mal umgeschlagen in: „Okay, dieses Stück habe ich geschafft, aber hier ist eine Panne passiert“. Das hat mich geärgert. Aber dieser Ärger musste einfach unterdrückt werden, damit dieses Gefühl keinen Einfluss hat auf den weiteren Dreh. Am Ende legt man alle Details auf eine Waage und sagt: „Okay, ich hab's geschafft, physisch geschafft, technisch geschafft. Aber das Künstlerische, damit ist man noch nicht fertig. Anfangs war ich nicht damit zufrieden, zumindest nicht hundertprozentig.“

F: Glaubst du, dass sich das ändert, wenn der Film erschienen ist und eine Beurteilung, ein Echo bekommt?

TB: Eines ist klar: Das ist ein ganz spezieller Film für ein spezielles Publikum. Alexander Sokurov ist ein Regisseur, der sich speziellen Themen widmet, der eine ganz spezielle künstlerische Art hat. Und vielleicht verstehe ich auch erst dann, wenn ich den Film im Kino sehe, was Alexander Sokurov wirklich wollte.

F: Gibt es bereits irgend eine Resonanz?

TB: Der Film ist bis jetzt nur im Team zu sehen gewesen. Im Grossen und Ganzen war die Resonanz von den Kollegen sehr positiv. Die grosse Euphorie, rein künstlerisch, gibt es bis jetzt nicht. Alle sind erst einmal nur zufrieden und glücklich, dass es technisch funktioniert hat.

F: Warum ist der Film noch nicht im Kino? Am Schnitt kann es ja nicht liegen?

TB: Weil kein Platz war für den Tonmann: Ja, es waren acht Leute da, und der neunte hätte keinen Platz mehr gehabt. Aber im Ernst: Alexander Sokurov ist dafür bekannt, dass er vor allen Dingen in der Nachbearbeitung noch ganz grossen Einfluss nimmt auf seinen Film. Der Ton spielt eine grosse Rolle, Geräusche, Musik. Für ihn ist die Postproduktion ganz wichtig.

F: Wird der Film selbst den Beweis für seine formale Besonderheit antreten können?

TB: Es ist offensichtlich, dass kein Schnitt stattgefunden hat. Es gibt keinen Moment, wo man sagen kann, hier haben die doch geschummelt.

F: Es gibt ein Zitat von Sokurov: „Dokumentar- und Spielfilm sind wie Messer und Gabel für ein einziges Filmschaffen.“ Hat für ihn die Vermeidung eines Schnitts eine dokumentarische Dimension?

Skizze des Kamera-Weges durch die Eremitage



Szenefotos aus WATERLOO

Fotos: ©Alexander Belenky

WATERLOO –
THE RUSSIAN ARK
HD/35mm, 1:1,66, Farbe,
90 Minuten
Deutschland/Russland/USA
2002

Produktion:
Jens Meurer, Karsten Stöter,
Andrey Deryabin
Egoli Tossell Film AG,
Hermitage Bridge Studio
co-produced by:
KoppMedia, WDR/ arte,
Fora Film, YLE Finnland,
DR 1 Dänemark, Martin
Scorsese / Cappa Prod.

Regie: Alexander Sokurov
Buch: Alexander Sokurov,
Anatoli Nikiforov
DoP: Tilman Büttner
Kameraassistent:
André Schneider
HD-Bildtechnik:
Stefan Ciupek
Oberbeleuchter:
Björn-Yves Susen,
Anatoli Radionov

TB: Ich glaube, dass er das mit dieser einen Einstellung nicht meint. Das Dokumentarische passiert einfach in der Geschichte, das kann man auch mit Schnitt realisieren. Was ihn da getrieben hat, ist die Herausforderung, das ähnlich wie ein Theaterregisseur anzugehen, ohne die Möglichkeit, irgendetwas noch einmal machen zu können. Es hat im Vorfeld Diskussionen gegeben, ob es ein Dokumentarfilm werden soll oder ein Spielfilm. Im Endeffekt sollte es eigentlich ein Spielfilm werden – mit improvisatorischen Momenten, aber nicht zu sehr dokumentarisch.
F: Es gab einen amerikanischen Coproduzenten, Martin Scorsese. Kannst du dir einen amerikanischen Produzenten vorstellen, der die Kontrolle über das Endprodukt derart aus der Hand gibt wie in diesem Fall?

TB: Nee, ich glaube nicht. Ein Produzent in Amerika, glaube ich, möchte wirklich Geld einspielen, viel mehr Geld, als er ausgegeben hat. Die Firma Egoli ist da an anderen Sachen interessiert, auch der russische Produzent.

F: Mir ging es um die Überlegung, die dahinter steht; verkürzt gesagt: „Kein Cut gleich Directors Cut“?

TB: Stimmt!

F: Die Produzenten wussten worauf sie sich da einlassen?

TB: Ich glaube, die wussten, worauf sie sich einlassen. Vermutlich machte es auch den Produzenten Spass, endlose Diskussionen zu führen, zu kämpfen für ein Projekt und sich mit Leuten auseinanderzusetzen wie mit Alexander Sokurov. Die Projekte, die die Egoli-Tossell-Filmproduktion bis jetzt so hatten, die lassen das auch erkennen. Das waren immer spezielle Sachen.

F: Aber an dieser Stelle haben sie die Einflussmöglichkeiten auf das Ergebnis abgegeben.

TB: Nicht völlig. Der deutsche Produzent hat das Geld hier in Europa besorgt, in Deutschland vor allen Dingen. Aber die Russen haben ja den grössten Teil der Vorbereitung gemacht, die Lichttechnik, die Kostüme, Masken, Ausstattung. Da musste man sich drauf verlassen, und da musste man dem russischen Produzenten vertrauen und das tatsächlich abgeben.

F: Würdest du einem Regisseur diese Produktionsform empfehlen?

TB: Also, empfehlenswert ist es glaube ich schon. Mich hat das sehr gereizt. Jeder Regisseur hat eine bestimmte Art, seine Geschichten zu erzählen. Ich würde es gerne noch mal mit einem anderen Regisseur machen, der einfach eine total andere Erzählweise hat.

F: Ist es nicht nur eine ‚Masche‘, um Zuschauer anzulocken?

TB: Ich glaube, wenn man die Idee hat, einen Film in einer neunzig Minuten langen Einstellung zu machen, dann denkt man erst in zweiter Linie an den Zuschauer. Das hat schon zu tun mit, na ja, ‚Ego‘ will ich nicht sagen... Es ist eine Herausforderung für den Regisseur. Er will sich in seiner Art, Geschichten zu erzählen, beweisen. Am Ende entscheidet dann der Zuschauer, ob der Film unterhaltend oder interessant ist.

DAS INTERVIEW (2)

DER HERR DER FARBEN VON HOBHINGEN UND LOTHLÓRIEN

MIT PETER DOYLE SPRACH MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/03.02/doyle.php3

Am letzten Tag der diesjährigen Berlinale stellte Peter Doyle im Rahmen eines gemeinsamen Workshops von *bvk* und *Posthouse AG* seine Arbeit als ‚Supervising Digital Colorist‘ für das dreiteilige Kino-Epos *HERR DER RINGE* vor, dessen erster Teil inzwischen vier Oskars erhalten hat, darunter den für ‚Best Cinematography‘ (DoP Andrew Lesnie) und ‚Best Visual Effects‘ (Jim Rygiel, Randall William Cook, Richard Taylor und Mark Stetson).

Der gebürtige Australier Doyle war zu Beginn der neunziger Jahre an der Entwicklung des digitalen *Kodak-Cineon*-Systems beteiligt, hat danach als Creative Director massgeblich die *Arri-Digital-Film*-Abteilung in München mit aufgebaut. Er war verantwortlich für die ebenfalls Oskar-gekrönten Spezialeffekte bei *MATRIX* und ist inzwischen Creative Director der neugegründeten *Posthouse AG*, die schon lange vor der Eröffnung des Hamburger Mutterhauses mit der digitalen Lichtbestimmung der drei Folgen von *HERR DER RINGE* von sich reden machte. Eigens für diesen Film baute Peter Doyle in Wellington, Neuseeland, eine *Posthouse*-Dependance auf.

In München traf ich mich mit Peter Doyle zum Gespräch über seine Erfahrungen beim *HERRN DER RINGE*, aber auch über die Zusammenarbeit von Lichtbestimmern und DoP ganz allgemein, heute und in Zukunft.

F: Um es vorsichtig auszudrücken: Es noch nicht allzu üblich, die Lichtbestimmung für einen abendfüllenden Spielfilm komplett digital zu machen, geschweige denn für drei grosse Filme in Serie wie bei *HERR DER RINGE*. Was waren Eure Erwägungen, als Ihr diese Entscheidung vor einigen Jahren zu treffen hattet?

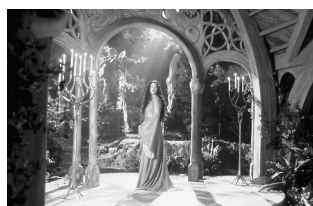
PD: Wir hatten die Unterstützung der Produktion, im Vertrauen darauf, dass unser Weg funktionieren würde. Zweitens hat man uns mehr als acht Monate Zeit gegeben, genau gesagt waren es 38 Wochen, um den Film zu ‚graden‘ – das ist nicht so üblich. Und der Produzent Barrie Osborne und das Studio *New Line* waren so klug, den DoP Andrew Lesnie auch für diese Zeit unter Vertrag zu nehmen – das heisst, der Mann, der den Film gedreht hat, war auch durchgehend verfügbar, um die Lichtbestimmung zu machen. Der andere Ansatz war, dass wir uns im Vorfeld genau angesehen haben, wie eine Postproduktion normalerweise abläuft, und wir hatten das Gefühl, dass man eine Menge Dinge flüssiger und effizienter gestalten könnte, einfach um uns in die Lage zu versetzen, diesen enormen Umfang an Arbeit zu bewältigen.

F: Habt Ihr auch einzelne Szenen komplett über den klassischen Laborweg kopiert?

PD: Ja, 22 Prozent des Films wurden im Kopierwerk bearbeitet – aber diese Szenen brauchten wirklich keine spezielle Behandlung, sie sahen einfach fantastisch aus, wie sie waren. Dabei haben wir aber etwas Interessantes gemacht: Wir haben jeweils einige Referenzeinstellungen gescannt und an der Workstation lichtbestimmt, um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie der ‚Look‘ aussehen sollte; danach haben wir ein paar Testframes ausbelichtet und damit dem Kopierwerk eine klare Vorstellung gegeben, wie das aussehen sollte.

Ich denke, das ist ein interessantes Modell für die nächsten Jahre; eine Art hybrider Herangehensweise, die Kosten für Scanning und Recording sparen kann. Die *Posthouse AG* hat ganz klar den europäischen Markt im Auge; in vielen Gesprächen mit deutschen Produzenten hat sich bestätigt, dass hier zur Zeit kaum grosse Budgets verfügbar sind – das heisst, wir müssen intelligente Wege gehen, um deutschen Filme solche ‚production values‘ zu erschliessen.





Filmszenen aus HERR DER RINGE: Hobbiton (links), in den Minen von Moria (2. von links), Lothlórien (2. von rechts) und die grosse Schlacht mit den Orcs (rechts)

Fotos: © Warner Bros.

F: Kannst Du uns den Arbeitsablauf in der Postproduktion von HERR DER RINGE näher beschreiben?

PD: Zuerst haben wir eine Art ‚Farb-Bibel‘ entwickelt; wir haben einfach alle Szenen roh zusammengehängt, ob sie schliesslich im Film vorkamen oder nicht; daraus entstanden komprimierte Neunzig-Minuten-Versionen der einzelnen Filme, die einfacher zu handhaben und übersichtlicher waren als die jeweiligen Drei-Stunden-Fassungen. Für jede Szene haben wir dann eine Referenz etabliert, einen Master-Shot, der einen guten Überblick über die Lichtstimmung und das Motiv ermöglichte, ausserdem Close-ups von jedem wichtigen Schauspieler. Das war unsere Grundlage, um die einzelnen ‚Looks‘ zu entwickeln und ein Gefühl für den Fluss der gesamten Filme zu bekommen.

Hobbiton zum Beispiel, zu Beginn von Film I, sollte sehr natürlich aussehen, eher warm, Andrew beschrieb es als ‚die Feuerstelle mit der Stimme des alten Erzählers‘; Hobbiton sollte wirklich ein Ort sein, der auch real existieren könnte, den man besuchen und an dem man sich wohlfühlen könnte. Das hiess: Volle, saftige, warme Farben. Zur Mitte des Filmes hin sollten die Farben dann das Fehlen alles Lebens andeuten, schreckliche, beeindruckende Welten fast in Schwarz-Weiss, die dann wie in einem Bogen nach Lothlórien führen, ein magisches, farbenreiches Elfenland, aber immer mit einem hyperrealen Eindruck verbunden; schliesslich die grosse Schlacht und der Tod von Boromir, wir hatten das Gefühl, dass wir den Kampf und das Böse überhöhen könnten, indem wir die Farben übersättigen und so intensiv wie nur möglich machen würden.

Das heisst, dieser Drei-Stunden-Film schlägt einen wirklichen Bogen, von einem sehr realen Eindruck zu Schwarz-Weiss, dann zur Magie, dann zu ganz intensiven Farben – man muss das sorgfältig ausbalancieren, und der einzige Weg dazu schien uns, den Filmablauf zum komprimieren, die einzelnen ‚Looks‘ zu etablieren und daraus unsere ‚Farb-Bibel‘ zu entwickeln.

Sobald einzelne Sequenzen Gestalt annahmen, haben wir den zweiten Schritt gemacht. Wir haben das Material gescannt und die ganze Sequenz lichtbestimmt; jetzt ging es an die subtilen Entscheidungen: „Wir gehen von diesem Close-Up aus, zu diesem Wide-Shot, dann haben wir diese Dialogszene, wir sollten das so abstimmen, dass es dorthin überleitet...“ Wir taten das einfach in der Reihenfolge, in der die Sequenzen fertig wurden, und wir konnten so unzusammenhängend arbeiten, weil wir mit unserer ‚Farb-Bibel‘ jederzeit den Überblick, das Gefühl für das Ganze hatten.

Im dritten Schritt, wenn die Sequenzen fertig abgenommen waren, haben wir die endgültigen Teile gescannt, mit der endgültigen Schnittliste zusammengefügt und lichtbestimmt, im Bewusstsein, dass das wirklich die endgültige Form sein würde; die Szene wurde dann in einem Stück ausbelichtet und ins Regal gelegt, bis der Negativschnitt beginnen konnte.

Dieses Verfahren hat uns den Druck genommen, einen kompletten Drei-Stunden-Film am Ende der Produktionszeit ausbelichten zu müssen, ausgerechnet während der stressigsten, angespanntesten Zeit jeder Produktion. Dank dieser hybriden Arbeitsweise konnten wir auch flexibel auf letzte Korrekturen im Schnitt oder bei den Effekten reagieren; es ist ja ein Jammer, wenn man einen ganzen zwanzig-Minuten-Akt neu belichten muss, nur weil drei Einstellungen noch verändert wurden. Ich mag diese Arbeitsweise, ich denke, das ist eine sehr pragmatische Lösung für eine ganze Reihe von Problemen, die die digitale Lichtbestimmung im Moment noch hat.

F: Welche Systeme habt Ihr für die Digitalisierung und die Lichtbestimmung benutzt?

Wie haben uns eigentlich eine eigene Lösung zusammengebaut, die natürlich auf der Technologie basierte, die zu dieser Zeit verfügbar war. Wir haben zwei der neuen *Imagica*-Scanner

benutzt, genau genommen Vorserienmodelle, und zwei *Arrilaser* zur Rückbelichtung. Mit der Entwicklung einer Lichtbestimmungs-Software haben wir *Colorfront* in Ungarn beauftragt. Vorher habe ich mit Andrew und Peter hingesetzt und überlegt: „Wie genau wollen wir arbeiten? Welche Funktionen würden wir von der Software erwarten? Was wäre uns weniger wichtig?“ Es ist eine Sache, alles anzubieten, aber das geht unvermeidlich auf Kosten der Bearbeitungsgeschwindigkeit, ausserdem besteht dann die Gefahr, dass die Software nie fertig wird. Deshalb haben wir mit einer kurzen, klaren Liste angefangen, die beschrieb, was die Software können sollte, ausserdem ein paar kleinen Skizzen von mir, die festlegten, wie ich die verschiedenen ‚Knöpfe‘ angeordnet haben wollte.

Wir haben eine Menge Zeit damit verbracht, verschiedene Hardware-Konfigurationen zu testen, Silicon-Graphics- und WindowsNT-Computer, PCI-Bussysteme und Gigabit-Ethernet-Netzwerke. Schliesslich haben wir uns für Silicon-Graphics-Technologie entschieden; ich arbeite gerne mit dem IRIX-Betriebssystem, die ganze Mannschaft hatte lange Erfahrung damit, es gab eine ganze Menge kleiner Programme und Werkzeuge, die wir über die Jahre entwickelt hatten, wir wussten, dass das System funktioniert.

Wir haben auch Windows-NT-Maschinen getestet, die natürlich ökonomisch sehr attraktiv gewesen wären. Aber niemand konnte mir zu der Zeit wirklich einen Datenstrom von mindestens 180 Megabyte in Echtzeit zeigen, von der Festplatte durch den Prozessor bis zur Graphikkarte. Ich habe ein kleines Spielchen gespielt und gesagt: „Ich muss in zwei Wochen mit der Arbeit anfangen – kann das Gerät das *heute* oder nicht?“ Alle versprochenen Liefertermine lagen sechs Monate später...

Silicon Graphics konnte das, wir haben also mit Octane-2-Workstations gearbeitet, jeweils mit zwei Prozessoren, und besonders wichtig war für uns eine sehr gute Graphik-Darstellung. Wir haben V8-Graphikkarten benutzt, mit 16bit-Darstellung auf dem Monitor, auch wenn es ein bisschen extravagant ist, diese Super-Graphikkarten nur für 2D-Darstellung zu benutzen.

Diese Hardware erlaubte es uns, mit 2K-10bit-Log-Daten⁽¹⁾ direkt von der Festplatte in Echtzeitdarstellung zu arbeiten – das heisst, wir mussten die Daten an keiner Stelle konvertieren.

F: Das heisst, Ihr habt nie mit HDTV-Daten gearbeitet, sondern immer mit vollen 10bit-Log und unkomprimierten RGB-Farbauszügen⁽²⁾?

PD: Der Belichtungsumfang des Negativmaterials liegt bei zehn Blenden; wenn man also die Gesichtstöne bei 18 Prozent ‚grau‘ ansetzt, dann liegen die extremen Highlights sechs Blenden darüber – wir wussten einfach, dass wir einen sehr grossen Dynamikumfang brauchen würden, und das 10bit-Log-Format ist dafür eine sehr pragmatische Lösung.

Mit dem logarithmischen Format stellen wir den Farbraum mit logarithmischen Kopierlicht-Dichten dar; das heisst, wenn wir mathematisch zehn Prozent Blau addieren, dann sieht das genauso aus, als hätten wir im Kopierwerk drei oder vier Kopierlichter Blau mehr gegeben – ein völlig anderes Ergebnis, als wenn man in einem linearen Farbraum zehn Prozent Blau hinzugefügt hätte; im linearen Farbraum würde sich die Farbveränderung wirklich geradlinig von Schwarz bis Weiss auswirken, das heisst sowohl Schwarz als auch Weiss würden die Farbveränderung voll mitmachen, was nicht unserer natürlichen Sehweise entspricht. Arbeitet man dagegen mit Kopierlicht-Dichten in einem logarithmischen Farbraum, dann wird die Farbverschiebung auf die Mitte der Kurve konzentriert, abhängig davon, wo man Mittelgrau ansetzt. Das heisst, der grösste Teil der Farbveränderung geschieht im Bereich der Hauttöne. Das digitale Negativ reagierte also genauso wie im Kopierwerk – ein grosser Unterschied zu allen linearen Filmabastern, die es heute gibt.

Wir hatten das Gefühl, dass das sehr wichtig ist, auch weil wir das Kopierwerk ja nicht ersetzen wollten. Unser Motto war: „Wir sind für das bestmögliche Negativ zuständig, das Kopierwerk für die bestmögliche Kopie.“

F: Es ist ja bisher eher unüblich, auf der digitalen Ebene von Kopierlichtern zu sprechen. Hatte das auch Auswirkungen auf die Kommunikation mit dem DoP und dem Regisseur?

PD: Wir haben die Entscheidung, mit Kopierlichtern zu arbeiten auch getroffen, um eine gemeinsame Sprache zu haben. Wenn Andrew [Lesnie] oder Peter [Jackson] zwei Punkte mehr Blau verlangten, dann bekamen sie auch zwei Punkte. Die Trackballs am *Pogle* oder *Da Vinci*

(1) Eine 2K-Auflösung liefert horizontal 2.048 Pixel, die vertikale Auflösung wird dann durch das Bildseitenverhältnis bestimmt. Die volle Auflösung eines 35mm-Negativs ist grösser als 4K (= 4.096 Pixel horizontal).

10bit bezeichnet eine ‚binäre‘ Folge von 10 Nullen und Einsen im Computercode, mit der sich pro Bildpunkt und Farbkanal jeweils $2^{10} = 1.024$ Graustufen darstellen lassen.

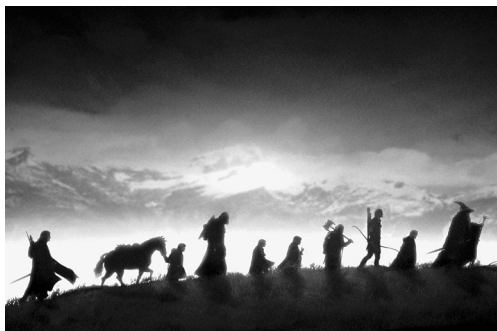
Log = ‚logarithmisch‘ bezeichnet im Unterschied zu der im Computer- und Videobereich üblichen ‚linearen‘ Abtastung eine Grautreppe-Darstellung, wie sie dem Auge und klassischem Filmmaterial entspricht. Als harmonisch und ‚gleichabständig‘ empfinden wir eine Grautreppe, deren Leuchtdichten sich von Stufe zu Stufe verdoppelt, also etwa $1/2/4/8/16/32 \dots \text{cd/cm}^2$.

Die lineare Abtastung eines solchen Graukeils (also etwa mit einer Skala $10/20/30/40 \dots \text{cd/cm}^2$) nützt die zur Verfügung stehenden digitalen Graustufen sehr ungleich und damit ineffektiv aus, weshalb Kodak bei seinem *Cineon*-System eine logarithmische Darstellung gewählt hat.

Im Kopierwerk sind wir von jeher an logarithmische Dichteskalen gewöhnt; eine Blende (d. h. eine Verdoppelung bzw. Halbierung der Dichte) entspricht 0.30 logarithmischen Dichten; mathematisch: Der Logarithmus von 2 ist 0.30.

(2) Alle Videoformate, also auch HDTV, arbeiten mit einem hochauflösten S/W-Bild (‚Luminanz‘) und einer im Verhältnis dazu eingeschränkten Farbinformation (‚Chrominanz‘).

Filmmaterial und digitale RGB-Filmsysteme arbeiten dagegen mit drei vollauflösenden Farbkanälen und können deshalb einen wesentlich grösseren Farbraum darstellen.



Fotos: © Warner Bros.

geben Dir eine hervorragende Kontrolle über die Farben, und auch wir haben sie natürlich benutzt. Aber wenn Du zehn Einstellungen hast, am gleichen Tag, im gleichen Motiv gedreht, dann verbringt man mit einer Trackball-gesteuerten Korrektur eine Menge Zeit damit, die Korrektur der einen an die Korrektur der nächsten Einstellung anzugleichen.

Die modernen Farbkorrekturen am Filmabtaster sind fantastisch, aber ich habe immer das Gefühl, dass sie eher für die Werbung geeignet sind. Für die Lichtbestimmung eines abendfüllenden Spielfilms sollte man meiner Meinung nach einen anderen Ansatz verfolgen. Man sollte immer zuerst darauf zurückzugreifen, was der DoP beabsichtigt hat, was also auf dem Negativ eigentlich drauf ist, und darauf aufbauen. Nur so bekommt man

eine gemeinsame Grundlage für die Arbeit, mit transparenten Abläufen. Es kann ja nicht darum gehen, sich als Lichtbestimmer das Negativ zu schnappen, Winke-Winke zu machen und dann daran herumzudrehen, wie man es für richtig hält, um schliesslich dem Regisseur stolz das Ergebnis zu zeigen...

F: Am Filmabtaster gibt es ja immer wieder die unbeantwortete Frage, wo der Nullpunkt des Systems ist, wie das Negativ wirklich aussieht.

PD: Der grosse Nachteil des Telecine ist, dass man kaum ein wiederholbares Ergebnis garantieren kann, also nie weiss, wie das Negativ unkorrigiert aussieht. Das Schöne an einem Projekt wie HERR DER RINGE ist, dass man die Ressourcen hat, die Dinge gründlicher anzugehen. Wir sind also ins Studio gegangen und haben Belichtungsreihen mit Graukarten gedreht, auf 5293, 74 und 79, und haben dieses Material verwendet, um exakte Farbprofile für unsere Geräte und Monitore herzustellen. Damit erhalten wir mit einem Knopfdruck ein neutrales Grau auf der Basis des 5293 und können garantieren, dass wir ganz exakt darstellen, wie das Negativ aussieht – das Gleiche für 5274 und 79, jedes Material hat ja seine eigene Charakteristik.

Das ist enorm wichtig, vor allem weil es uns eine Menge Zeit spart; wenn Du einen guten DoP hast, dann versuchst Du doch zunächst, so zu kopieren, wie er es im Negativ angelegt hat. Wir haben versucht, diesen Nullpunkt absolut festzunageln: Wir drücken einen Knopf und sehen das unkorrigierte Negativ!

Wir haben also nicht das Problem, dass der arme DoP dasitzt und versuchen muss, zu erklären: „Na ja, es war eigentlich etwas dunkler, und es war auch nicht ganz so grün, und das Gamma war etwas anders...“ – wir haben das System auf Null gestellt, das Bild betrachtet und dann angefangen, einen ‚Look‘ zu finden: Ein paar Punkte dunkler oder heller, vielleicht einen Punkt blauer. Danach erst fangen wir an, Telecine-ähnliche Werkzeuge zu verwenden: Wir entsättigen vielleicht die blauen Bildanteile, wir drücken die rötlichen Magentaanteile etwas Richtung Lavendel, wir vignettieren vielleicht einen Teil des Bildes – alles was wir bisher schon vom Filmabtaster gewöhnt sind.

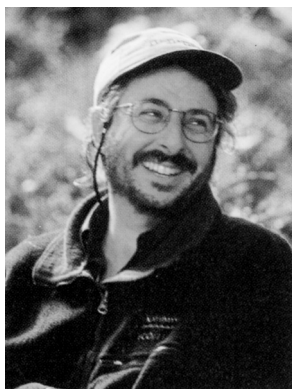
Diese gemeinsame Grundlage war schon aus einem ganz einfachen Grund notwendig: Wir reden hier von 1,5 Millionen Meter Film, insgesamt um die 12.000 Einstellungen auf der Leinwand. Film I hatte 3.400 Einstellungen, wir haben das Gefühl, dass Film II eher bei 4.000 liegen wird. Man braucht einfach eine tragfähige Referenz für solch ein Projekt, weil man gar nicht die Zeit hätte, das alles nach dem Auge anzupassen.

F: Was genau ist Deine Rolle bei so einem Projekt? Und wer ist eigentlich Dein Chef? Der Produzent, der Regisseur oder der Director of Photography?

PD: Na ja, ich habe viele Götter bei diesem Film... In kreativen Fragen war ich dem DoP Andrew Lesnie verantwortlich. Der Ablauf ist so festgelegt, dass Andrew zusammen mit mir die ‚Looks‘ der einzelnen Einstellungen festlegt, wir beide danach das Ergebnis gemeinsam dem Regisseur Peter Jackson präsentieren, der dann *Posthouse* und mich einsetzt, um diese ‚Looks‘ weiterzuentwickeln. Finanziell und in Produktionsfragen war ich natürlich Barrie Osborne verantwortlich, und formal waren wir bei *New Line Cinema* Los Angeles unter Vertrag.

Aber es gibt hier eine interessante Frage: Gehören wir zur Visual-Effects-Abteilung oder zur Postproduktion? Wir scannen, wir bearbeiten den Film, wir beeinflussen natürlich die Visual Effects; auf der anderen Seite machen wir die digitale Lichtbestimmung, sind also verantwort-

DoP Andrew Lesnie, ASC, ACS



lich für die Ablieferung des endgültigen Negativs – und sind damit wiederum dem Chef der Postproduktion verantwortlich. Das ist momentan eine spannende Frage, und ich denke, die Filmindustrie ist erst noch dabei herauszufinden, wer was am besten tut.

Aber in letzter Konsequenz ist unser kreativer Chef der Director of Photography, der wiederum dem Regisseur verantwortlich ist. Zum Ende der Produktion haben sich die Rollen leicht verändert, ich habe einen Teil der Aufgaben übernommen, die normalerweise dem DoP zustehen, denn das endgültige Negativ ist ja nicht mehr das Kameranegativ, sondern ein digitales Negativ. So war die Überwachung der abschliessenden Kopierwerksarbeiten bis zu einem gewissen Teil meine Sache, natürlich in Zusammenarbeit mit dem DoP.

Es gibt ja auf einmal zwei Lichtbestimmer in einem Projekt, den auf der digitalen Seite und den im Kopierwerk – und es ist noch nicht richtig klar, wer auf wen hört. Schreibe ich dem Kopierwerk vor, wie sie die Kopie schalten sollen, oder nehmen die einfach mein Negativ und schalten, wie sie wollen? Oder hören wir beide auf den DoP? Hier müssen in Zukunft klare Strukturen geschaffen werden. Es hat ja keinen Sinn, wenn ich eine Sequenz schwer und dunkel anlege und dann der Lichtbestimmer im Labor entscheidet, sie solle eher hell und warm aussehen...

In unserem Fall war das nie ein Problem. Die Kopiewerke, die *New Zealand Film Unit* und *DeLuxe* in Los Angeles waren fantastisch. Die Leute haben sofort akzeptiert, dass sich die Dinge weiterentwickeln und dass sie es jetzt bei der Lichtbestimmung mit zwei Leuten zu tun haben. Es ist spannend, wie sich hier ein richtiges Lichtbestimmungs-Team entwickelt hat.

F: Normalerweise sind Kameraleute daran gewöhnt, einige Zeit mit der Vorbereitung zu verbringen, die meiste Zeit mit dem Drehen und dann noch ein paar Tage in der Postproduktion, um die endgültige Lichtbestimmung zu überwachen. Wie hat sich das im Falle HERR DER RINGE verändert?

PD: Es war interessant, dass Barrie Osborne und *New Line Cinema* den Weitblick hatten, Andrew Lesnie auch für die Postproduktion zu verpflichten und vor allem zu bezahlen. Das war wirklich essentiell – als Lichtbestimmer brauche ich jemanden, der mir sagt, wie das Bild gemeint ist – und ich denke, das sollte der DoP sein. Wir wären ohne ihn oft verloren gewesen. Wir sehen uns zum Beispiel eine Sequenz an und sagen: „Okay, das ist alles ziemlich blau.“ Wir schauen ins Drehbuch, dort steht ‚Morgendämmerung‘. „Okay, macht das Sinn?“ Aber vielleicht hat Andrew einfach nur den Filter gezogen, um etwas mehr Blende zu bekommen, weil es wirklich früher Morgen war, und eigentlich wollte er eine goldene Morgenstimmung haben? Das Wissen über all diese praktischen Entscheidungen ist wichtig.

Wir haben theoretisch die Möglichkeiten, das Licht in jeder Einstellung zu verändern, aber es ist doch eher dumm, jemanden zu bezahlen, der mit seinen Leuten am Set das Licht gestaltet, um dann das Material einem anderen zu geben, der es nach seinem persönlichen Geschmack wieder umleuchtet. Vielleicht gibt es Produktionen, die das anstreben. Aber ich denke, es ist sinnvoll, die Kontinuität zu wahren und die Urhebererschaft des Directors of Photography zu respektieren.

F: Als ich in Berlin Deine Demonstrations-Rolle mit den einzelnen Korrektur-Schritten gesehen habe, da war ich überrascht, wie subtil die einzelnen Veränderungen waren. Das war weit davon entfernt, das Licht zu verändern, das war eher Feinarbeit, Nuance für Nuance, bis man die Wahrheit gefunden hatte – und das Endergebnis war erstaunlich nahe am Negativ.

PD: Ja, eigentlich eine tolle Sache, oder? Das heisst: Der DoP hat den Production Designer respektiert, der Production Designer hat dem Regisseur zugehört, der Regisseur hat die originalen Konzeptzeichnungen verinnerlicht – und als wir das Negativ bekamen, haben wir im Grunde nur eine Feinabstimmung gemacht. Das gibt dem Film eine unglaubliche Kraft, ganz anders, als hätte man das Negativ ständig in eine andere Richtung gezwungen. Ich glaube, es ist die Summe aller Kräfte, und wenn sie alle in die gleiche Richtung gehen, dann hat man am Ende starke Bilder.

Es ist doch ganz einfach: Wenn ich den Schauspieler im Vordergrund rotoskopieren muss, um ihn vom Hintergrund zu trennen, weil das Verhältnis von Aufhellung zu Hintergrundlicht nicht stimmt – was ist das für eine Zeit-



Regisseur Peter Jackson





Foto: © Warner Bros.

verschwendung! Es ist doch dumm, an der Workstation Dinge zu tun, die man am Set hätte besser erledigen können; die Zeit verwendet man besser für Dinge, die am Set nicht möglich waren. Wenn Du mit einem 18mm-Objektiv einen Close-Up drehst, dann hast Du nicht mehr viele Möglichkeiten, das Augenlicht perfekt zu setzen – bei einigen der Close-Ups, die Peter haben wollte, hätte man einen 45°-Spiegel vor der Optik einsetzen müssen, um noch eine Aufhellung in der Achse anzubringen. Das ist ein Punkt, wo digitales Grading wirklich seinen Beitrag leisten kann.

Natürlich können wir jetzt die Bilder verbessern und bestimmte ‚Looks‘ kreieren, so wie wir das von der Werbung her gewohnt sind. Aber was ich wirklich aufregend finde, das ist die Idee, die Bilder so zu bearbeiten, wie wir

das von hochwertigen Schwarz-Weiss-Handabzügen kennen. Wir alle wissen, dass berühmte Fotografen ihre bevorzugten ‚Printer‘ haben; diese Leute machen vier oder fünf Versuche, um einen wirklich perfekten Abzug herzustellen. Das ist für mein Gefühl der Weg, meinen Beitrag zum Projekt zu liefern.

F: Wenn ich es richtig verstanden habe, dann habt Ihr auch einen grossen Teil der Filterung an der Workstation gemacht, und nicht in der Kamera.

PD: Ja, für eine Reihe von Sequenzen, zum Beispiel im Elfenland Lothlórien, wollten wir eine magische Stimmung erzeugen; wir wollten das aber nicht mit ProMist- oder Diffusion-Filtern drehen – das Publikum reagiert nach meinem Gefühl eher negativ auf so etwas. Es sieht ziemlich altmodisch aus, wie Filme aus dem frühen siebziger Jahren.

Trotzdem wollten wir diese magische Atmosphäre, eine Art überhöhter Realität herstellen. Wir haben also lange herumprobiert, bis wir schliesslich einen ‚Look‘ hatten, der wirklich funktionierte; es war eine Art digitaler ProMist, der gleichzeitig auch kosmetisch wirkte. Zum Beispiel bei Sean [Bean, in der Rolle des Boromir] oder Viggo [Mortensen, als Aragorn], beides sehr schöne Männer – wir konnten ihnen durch diesen leichten, digitalen ‚ProMist‘ eine magische Aura geben, aber ganz ohne diesen Parfüm-Reklamen-Touch. Das Bild hatte immer noch die Kraft, die diese Darsteller in ihren Gesichtern haben.

F: Heisst das, Andrew Lesnie hat am Set überhaupt keine Filter eingesetzt?

PD: Ja, im wesentlichen wurden alle Filter digital hinzugefügt, abgesehen von den Standard-Konversionsfiltern für Tageslicht oder ND-Filtern. Und ich kann mich an zwei Szenen erinnern, in denen ein klassischer Verlaufsfilter eingesetzt wurde...

F: Ihr wart bei diesem Projekt nicht Teil der Special-Effects-Abteilung, sondern Ihr habt sozusagen Eure eigene Abteilung aufgemacht?

PD: Genau – wir waren eine eigene Abteilung für ‚Colour Grading‘, eine Art Dienstleister für jeden Teil der Produktion, der ‚Colour Grading‘ benötigte; das hiess kurz gesagt, dass nichts die Produktion verliess, bevor es nicht durch unsere Abteilung gegangen war und sozusagen das ‚Farbgütesiegel‘ trug. Das schloss alle Werbetrailer und die Pressefotos ein.

Der grösste Teil der Spezialeffekte wurde von *Weta Digital Effects* hergestellt, *Weta* hat für uns auch das Scanning und Recording übernommen. Wenn *Weta* eine Visual-Effects-Einstellung aufgebaut hatte, dann haben sie uns das rübergereicht und wir haben damit eine Lichtbestimmung gemacht, als Referenz und als Basis für deren weitere Arbeit. Es war so ähnlich wie früher, als man den Visual-Effekts-Leuten sogenannte ‚Match-Clips‘ aus den Mustern gegeben hat, damit sie wussten, welche Stimmung Ihre Bilder haben sollten – nur dass wir jetzt stattdessen digitale Daten ausgetauscht haben.

F: Ihr habt also in gewissen Sinne die Computergraphiken im vorhinein lichtbestimmt?

PD: Ja, wir haben im Grunde anhand einiger Einstellungen den ‚Look‘ definiert – die Visual-Effekts-Abteilung hat dann alle Elemente darauf abgestimmt.

Viele Einstellungen hatten 20, 30 Ebenen, pro Film hatten wir bis zu 500 Effekt-Einstellungen. Damit das alle zusammenpasst, hat sich Alex Funke, der Miniaturen-Kameramann, natürlich sorgfältig mit Andrew Lesnie abgesprochen, um das Licht der realen Sets mit den Miniatur-Sets abzustimmen. Es wäre also eine schlechte Idee, einfach eine isolierte Real-Einstellung zu nehmen, sie ganz wunderbar zu bearbeiten und dabei die Tatsache zu ignorieren, dass jemand

gerade drei Monate damit verbracht hat, um einen dazugehörenden Miniatur-Set entsprechend zu beleuchten und zu photographieren.

Das bringt uns zurück zur der Idee, dass es eine zentrale Instanz geben muss, den Director of Photography. Es ist völlig naiv zu denken, die Frage der Farbgestaltung würde zum ersten mal bei der digitalen Lichtbestimmung diskutiert. Bisweilen wird vergessen, dass es lange vorher viele Abstimmungen zwischen dem DoP, dem Second-Unit-Regisseur, dem Production Designer, dem Oberbeleuchter, dem Miniaturen-Team gegeben hat. Wenn man dann daherkommt und sagt: „Yeah, lass’ uns das doch ganz anders machen“, dann hat man unter Umständen eine Menge Zeug am Hals, dass man ebenfalls mitverändern muss.

Mit Realaufnahmen ist das vielleicht nicht so schwierig; aber bei Miniaturen hast du in der Regel mehrere Ebenen: Die High-Light-Aufnahme, die Nebel-Aufnahme, so wie Alex arbeitet sicher auch eine Key-Light-Aufnahme, vielleicht noch eine Drei-Uhr-Nachmittags-Aufnahme – es sind eine Menge von Ebenen, die zu einer guten Miniatur-Aufnahme gehören. Ich will damit nicht sagen, dass man hinterher nichts mehr verändern kann, aber wenn man sich da heranwagt, dann muss man schon sehr umsichtig vorgehen, um nicht an einer anderen Stelle alles durcheinanderzubringen.

F: Wie wird nach Deiner Meinung die digitale Lichtbestimmung die Rolle der Directors of Photography verändern?

PD: Ich denke, es wird die DoPs zu einer Entscheidung zwingen, wieviel Urheberschaft sie in ihr Negativ hineinpacken und wie sehr sie das endgültige Erscheinungsbild einer Produktion kontrollieren wollen. Wenn die DoPs wirklich die Kontrolle bis zur Leinwand behalten wollen, dann müssen sie sich auf Produzenten und Regisseure konzentrieren, die das auch wollen, die diesen Beitrag schätzen.

Anzeige
‘KMN Koopmann’
1-farbig

190 x 133,5 mm



Foto: © Warner Bros.

Das Arbeitsfeld der DoPs wird sich erweitern, in Richtung eines Art Directors. Die DoPs definieren das Aussehen eines Films, sie machen das Licht, sie prägen ihren ‚Look‘ in das Negativ – sie müssen sich jetzt entscheiden, ob sie die Kontrolle über das Endprodukt behalten wollen. Wenn sie das anstreben, dann müssen sie jetzt anfangen, dafür zu werben, dass sie für die Postproduktion verfügbar sind; das schliesst Diskussionen über die Bezahlung dieser Arbeit ein. Das ist keine einfache Frage; Andrew ist diese enorme Verpflichtung eingegangen, für zwei Jahre verfügbar zu sein, nur um die Lichtbestimmung der drei Filme zu machen – das heisst, er wird in dieser Zeit nicht drehen.

Ich denke, das wird sehr auf die persönliche Entscheidung ankommen: Manche DoPs drehen vielleicht lieber, andere ziehen es vor, dabeizubleiben und den ‚Look‘ bis zum Letzten zu verbessern – oder, und ich glaube, das wird die Zukunft sein, der DoP wird sich Partner suchen, genauso wie sie Ihren Oberbeleuchter haben, den sie zu jeder Produktion mitnehmen. Im Moment gibt es kaum Lichtbestimmer, die freiberuflich mit verschiedenen Kopierwerken arbeiten. Das ist auch schwierig, weil ja das Kopierwerk sein Werkzeug ist. Wenn ich bei *Film Unit* einen Punkt Magenta mehr verlange, dann sieht das anders aus als ein Punkt Magenta bei *DeLuxe* – selbe Emulsion, selbe Entwicklung – und keiner von beiden hat etwas falsch gemacht.

Aber ich denke, so wie sich die Rolle des DoP ausweitet, werden neue Arbeitsbeziehungen entstehen; die DoPs werden sich unter Umständen Lichtbestimmer oder Digital-Supervisor suchen, die für sie im Hintergrund diese Dinge regeln. Eine Menge DoPs sind sehr beschäftigt; allein die Menge an Management, die sie zu bewältigen haben, die Dreharbeiten zu strukturieren, Lichtequipment und Team zu organisieren, die Kameraausrüstung – an manchen Tagen hat der DoP heute schon öfter sein Handy in der Hand als seinen Belichtungsmesser!

F: Ein weiteres Problem für heutige DoPs liegt sicher darin, dass wir in der Ausbildung viel zu wenig über Postproduktion, zumal über digitale Postproduktion erfahren; bisweilen hapert es ja schon an der schieren Verständigung...

PD: Ja, das ist wie bei jeder kreativen Anstrengung, die mehr als eine Person umfasst: Man muss eine gemeinsame Sprache finden. Ich habe vor einigen Wochen mit Andrew darüber gesprochen: Als wir mit der digitalen Lichtbestimmung anfangen, da beschrieb er einfach, was er wollte, und ich habe das mit meinen Werkzeugen interpretiert und ihm das Ergebnis präsentiert. Mit der Zeit begann er, die Struktur der Werkzeuge besser zu verstehen und mehr und mehr technisch exakt zu beschreiben, was er wollte: „Okay, kannst du das Gamma hier etwas runterziehen und da den Blaupunkt verändern...“ – dabei ging aber verloren, was er eigentlich *ästhetisch* wollte.

Wir haben also versucht, wieder an den Punkt zu kommen, dass er mir erstmal beschreibt, was er auf der Leinwand sehen möchte, und es mir überlässt, welche Knöpfe ich drücke, um diesen Eindruck zu erreichen. Das ist doch genauso wie bei DoP und Oberbeleuchter – der eine sagt: „Ich will hier eine Arrisun, drei Meter hoch, 45 Grad geneigt, mit einem halben Scrim“, der andere „Baue mir die Führung hier her“.

F: Macht das digitale Grading Deinen Job reizvoller oder mächtiger?

PD: Ich muss sagen, ich liebe es, es ist ein toller Job. Ich habe mich mehr und mehr von den Visual Effects gelöst. Als wir mit *MATRIX* fertig waren, da hatte ich das Gefühl, dass wir die Visual Effects an eine Grenze getrieben haben; aber wir haben dabei im Hintergrund immer eine Menge Lichtbestimmungs-Arbeit gemacht und ich hatte das Gefühl, dass es spannend wäre, jetzt beim Grading diese Grenzen auszuloten.

Abgesehen davon geht es richtig schnell, weil es eben nur Colour Grading ist – wir reden hier nicht von 30-Ebenen-Composites, für die man fünf Tage zum Rendern braucht – man kann wirklich spontan reagieren. Und ich persönlich geniesse, dass nicht so viele Leute involviert sind – du arbeitest direkt mit dem DoP und dem Regisseur. Visual Effects hat immer mit vielen Leuten zu tun, es ist immer kompliziert, du brauchst dafür eine ganz andere Einstellung.

F: Wann wirst Du mit diesem Projekt fertig sein?

PD: Voraussichtlich im Jahr 2004. Ich baue im Moment ein Team auf, das mir die Möglichkeit gibt, mir etwas mehr Freiheiten zu nehmen, so dass ich mit dem DoP die ‚Looks‘ definiere

und mich dann um andere Projekte kümmern kann. Leider wird man etwas verwöhnt – DER HERR DER RINGE war schon ein einmaliges Projekt, die Grösse des Budgets, das Team, die Geschichte – es ist so ein Meilenstein des Filmmachens, der nicht jeden Tag vorkommt.

Klar ist jetzt eine Herausforderung, ein neues Projekt dieser Art zu finden – hoffentlich auch mit dem gleichen Budget, aber das sehe ich kaum für die nächste Zeit.

Ich bin sehr angetan vom Potential hier in Deutschland; ich habe mit vielen Regisseuren gesprochen, und ich glaube, hier passieren ein paar tolle Sachen. Zumindest hoffe ich das, das ist der Grund, warum es *Posthouse* gibt.

INTERVIEW, BEARBEITUNG UND ÜBERSETZUNG AUS DEM ENGLISCHEN:
© 2002 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BVKAMERA.ORG)

EIN BESUCH BEI ‚COLOSSUS‘

VON MICHAEL GÖÖCK

Ortstermin bei der Firma 5D in London: Hinter schweren Sicherheitstüren das bei Software-Firmen übliche Gemisch aus postmodernem Design, überwiegend jugendlichen Programmierern, die sich mit Kopfhörern gegen den Grossraumbüro-Lärm abschirmen, Kabel, Festplatten und Bildschirmen aller Art. In einer Ecke wartet ein unscheinbarer Monitor auf mich, davor eine Konsole, die an *Pogle*- oder *Da Vinci*-Bedienpaneele erinnert, aber deutlich weniger Knöpfe hat, unter dem Tisch schliesslich eine unscheinbare, dunkelgraue Computer-Box, die lediglich durch die zahlreichen Festplatteneinschübe auffällt.

Colossus nennt sich das Produkt, das aus Peter Doyles zunächst hausgemachter Entwicklung für HERR DER RINGE einen kommerziellen Erfolg machen soll. Der äussere Anschein macht dem Namen zunächst keine Ehre... – dafür sind die inneren Werte der 250.000-Pfund-Kiste umso spektakulärer.

Die Hardware ist eine Entwicklung der Firma *Boxx Technologies* und ist weltweit das erste Windows2000-System, das in der Lage ist, einen unkomprimierten 2K-Datenstrom in Echtzeit auf den Bildschirm zu bringen – wir reden hier immerhin von bis zu 250 Megabyte pro Sekunde! (Peter Doyle hatte noch auf Silikon-Graphics-Computer zurückgegriffen.)

Die Software stammt von der ungarischen Firma *Colorfront*. Das Display wirkt extrem aufgeräumt, strenges Schwarz-Weiss, ohne irritierende Farbeffekte und Icons. Wie am *Avid* werden zunächst einzelne ‚Clips‘ (Filmstücke) geladen und in ‚Bins‘ (digitalen Galgen) abgelegt. Zusammen mit der Schnittliste erhält man so eine fertige Sequenz zur Lichtbestimmung, die sich trefflich in Echtzeit auf dem kalibrierten Monitor betrachten lässt.

Das System lässt einem die Wahl, ob man ein Projekt ‚linear‘ oder ‚logarithmisch‘ bearbeiten will; das Erste entspricht weitgehend der klassischen Videolichtbestimmung, mit ‚Lift‘- (Schwarzwert), ‚Gamma‘- (Mitteltöne) und ‚Gain‘- (Weisswert)-Kontrollen; Letzteres



Das 5D-Colossus-Farbkorrektur-system: Monitor und Korrektur-konsole mit Trackballs

simuliert die Arbeitsweise im Kopierwerk mit logarithmischen Dichten. Der Clou ist, dass man im ‚Log‘-Farbraum per Knopfdruck direkt mit klassischen Kopierlichtschritten korrigieren kann; umgekehrt gibt einem das System alle ‚Gain‘-Korrekturen wiederum in Kopierlichtern an, auch wenn man die Farbbalance per Trackball verändert hat. Verbunden mit dem vielleicht wichtigsten Button des Systems, der ‚Bypass‘-Funktion, die einem per Knopfdruck das unkorrigierte Bild zeigt, kommt man so erstaunlich schnell und unkompliziert zu sauberen Ergebnissen.

Wer dann ins Detail gehen will, dem stehen alle Feinheiten moderner Farbkorrektursysteme zur Verfügung: Gamma-, Sättigungs- und Second-Color-Korrekturen, direkt editierbare Gamma-Kurven für jeden Farbkanal, Pan/Scan/Zoom-Werkzeuge, selbstverständlich alles animierbar. Per Maus oder Graphiktablett lassen sich alle Arten von Masken erzeugen, kombinieren und animieren, und, ein weiterer Clou, mit einem sehr leistungsfähigen ‚Tracker‘ per Mausklick an einen bestimmten Bildinhalt, zum

Beispiel ein Gesicht ‚anhängen‘; die Maske wandert so wie von Geisterhand gezogen mit allen Bewegungen mit. Wer jemals Masken von Hand Bild für Bild nachgeschoben hat, der kann den ‚Spasfaktor‘ einer solchen Funktion nachvollziehen.

Spannend wird es auch, wenn man Bilder einer Sequenz miteinander vergleichen oder gar gemeinsam korrigieren will. Sogenannte ‚Split-Screen‘-Funktionen sind in der Farbkorrektur ein alter Hut – aber bis zu sechzehn Bilder gleichzeitig auf einem Bildschirm habe ich vorher noch nicht gesehen; jeder dieser Clips ist sofort mit einem Klick aktiviert und lässt sich so direkt korrigieren und anpassen, man behält ständig den kreativen Überblick über die gesamte Sequenz. Ähnlich spektakulär ist die ‚Gang‘-Funktion: Hat man die einzelnen Elemente einer Sequenz erst einmal angepasst, dann kann man sie zu Gruppen verkoppeln und damit die gesamte Sequenz gemeinsam in eine bestimmte Richtung trimmen – dank des logarithmischen Farbraums funktioniert das sogar erstaunlich präzise.

Eigentlich sind es ganz einfache Überlegungen, die den Grundstein zu diesem System gelegt haben: Der Rückgriff auf die allen vertraute Sprache der Kopierlichter, die Reduktion der Konsole auf die wesentlichen Funktionen (alles andere ist dann per Maus und Menü erreichbar), die logarithmische Korrektur, die wesentlich besser unserem Sehempfinden und der Charakteristik der Filmemulsionen entspricht, all' das verbunden mit einer ‚Kiste‘, die hochaufgelöste Filmdaten in Echtzeit darzustellen vermag.

Unabhängig davon, ob *Colossus* ein kommerzieller Erfolg werden wird: Die Konzeption ist auf dem richtigen Weg, und man merkt Ihr wohl tuend an, dass hier *Kreative* am Werk waren, die den Programmieren und Hardware spezialisten klare Vorgaben für ein *kreatives* Werkzeug gegeben haben; leider wird in diesem Geschäft noch allzuoft der umgekehrte Weg beschritten. Nostalgie in der Erinnerung an klassische Kopierwerkslichtbestimmung oder gar Video-Korrektursysteme hat sich am *Colossus* zumindest bei mir nicht eingestellt...

© 2002 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BVKAMERA.ORG)



Der Korrektur-Bildschirm von *Colossus* im ‚Log‘-Modus: Unter dem linken Bild die Anzeige der Korrekturen in Kopierlichtern

Fotos: © Michael Gööck
Screenshot mit freundlicher Genehmigung von 5D;
Szenenbilder: © Warner Bros.

DER IRISCHE QUERKOPF UND DER MEISTER AUS DEUTSCHLAND

WIE MIT FLAHERTYS HILFE MURNAUS »TABU« ENTSTAND

VON ENNO PATALAS

Beide waren schon Thema im CAMERAMAGAZIN: Robert J. Flahertys Leben und Werk beschrieb Wolfgang Fischer in der Nummer 2, Rolf Coulanges beschäftigte sich in der fünften CM-Ausgabe mit dem Licht in Murnaus SUNRISE. Gleichsam als verbindenden Nachtrag beschreibt Enno Patalas, langjähriger Leiter des Münchner Filmmuseums und ausgewiesener Experte für die Restaurierung und Rekonstruktion alter Kopien hier ausführlicher die Zusammenarbeit der beiden so grundverschiedenen Kino-Granden am Südsee-Film TABU.

Anfang 1929, in Hollywood, lud Friedrich Wilhelm Murnau seine Freunde aus Berliner Zeiten, die Schriftsteller Salka und Berthold Viertel, zu einer Filmvorführung ein. Im Vorführraum, erinnert sich Salka in ihrer Autobiografie *Das unbelehrbare Herz. Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts*, machte Murnau sie „mit einem grossen, untersetzten Herrn unbestimmten Alters bekannt. Er trug einen breitkrepigen Sombrero, hatte leuchtendblaue Augen, und sein gutgeschnittenes Gesicht strahlte uns freundlich an“. Es war Robert J. Flaherty, der Regisseur von NANUK DER ESKIMO. Murnau zeigte den Viertels seinen zweiten, in der Südsee gedrehten Film MOANA.

Den Sombrero hatte Flaherty wohl von den eben abgebrochenen Dreharbeiten zu ACOMA, THE SKY CITY, einem Film über die Pueblo-Indianer in New Mexico und Arizona, mitgebracht. Murnau hatte Flaherty, zusammen mit dessen jüngerem Bruder David, dort besucht. Floyd Crosby, der Flahertys Kameramann Leon Shamroy assistierte, erinnerte sich, dass „Murnau vorbeikam und mit Flaherty darüber sprach, zwei Filme zu machen, einen in Tahiti und einen in Bali.“ Das Bali-Projekt schoben sie zunächst auf, Tahiti lag näher.

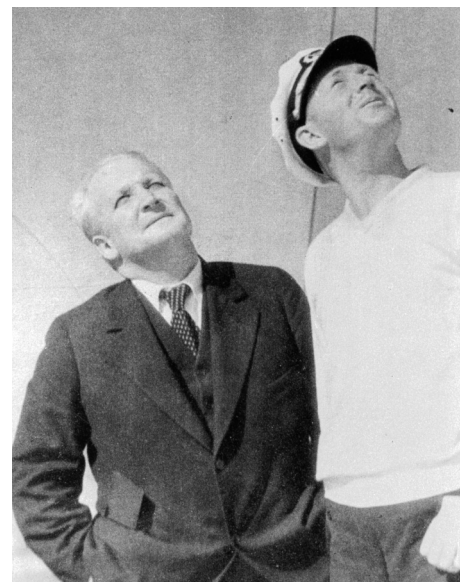
Murnau war begeistert: „Das wird der erste Murnau-Flaherty-Film!“ Flaherty hoffte auf die Chance, den Film zu realisieren, der ihm schon 1928 bei *White Shadows in the South Seas* vorgeschwebt hatte: „kein zweites MOANA“, keine verklärende Beschwörung der traditionellen polynesischen Kultur, sondern eine kritische Dokumentation des Verfalls, dem die Begegnung mit dem weissen Mann sie ausgesetzt hatte.

Nach dem Abend mit MOANA, bei dem er den Viertels anvertraute, „dass sein Vertrag mit der Fox (für die er drei Filme gedreht hatte) nicht erneuert worden war und dass er mit Flaherty einen Film auf Tahiti drehen wollte“, kam Murnau fast täglich zu ihnen zum Mittagessen, berichtet Salka. „Danach sass er immer lange mit Berthold zusammen und sprach mit ihm über die Story, die er verfilmen wollte. Manchmal war auch Flaherty dabei. Wir ermunterten Murnau, seinen eigenen Weg zu gehen; mit einem Künstler wie Flaherty konnte der Plan nicht misslingen, und es würde ein wunderbares Erlebnis für ihn sein.“

Das Projekt, das Flaherty, Murnau und Viertel, ausgehend von einer Story, die Flaherty Murnau in Tucson erzählt hatte, ausarbeiteten, trug den Titel TURIA. Die Titelheldin war ein Mischlingsmädchen, das im Gefolge eines weissen Kapitäns und Perlenhändlers auf das Atoll Avarua kommt, wo sie den Perlen-Taucher Tino trifft und sich in ihn verliebt. Um auf Turia Eindruck zu machen, taucht Tino so tief, wie kein anderer zuvor sich getraut hat, und holt eine Auster herauf, die eine Perle von unwahrscheinlicher Grösse enthält. Die Liebenden fahren nach Tahiti, um die Perle und andere, von Tinos Freunden gefundene

Robert J. Flaherty (links) und Friedrich Wilhelm Murnau auf Murnaus Segeljacht Bali

Foto: ©Frances Flaherty



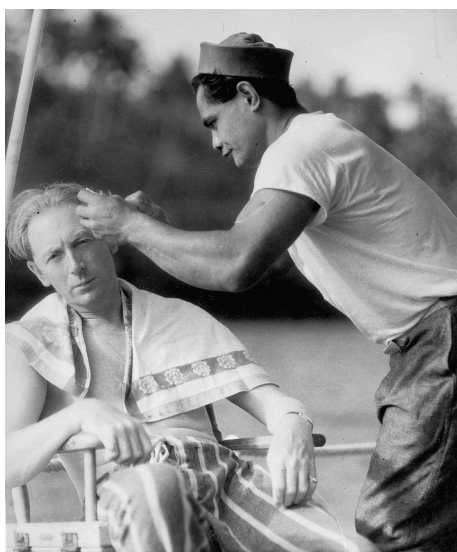


Murnaus Segeljacht *Bali* liegt vor Tahiti

Fotos:
©Deutsches Filmmuseum Berlin

Haarschnitt für F.W.Murnau auf der *Bali*; der Frisör ist ein ‚Eingeborener‘, „der uns in gutem Englisch informierte, dass er von Samoa käme und ein erstklassiger Frisör sei, und dass er die Kunst bei der amerikanischen Marine in Pango-Pango erlernt hätte.“

Vom Funker erfuhren die Besucher, dass es sich bei dem Besucher namens Johnny um einen Strafgefangenen handelte. „Seine Kunst gab ihm besondere Privilegien, wie in verflochtenen Tagen, als der Kunsthandwerker der Holzschnitzer, der Tätowierer eine gehobene Klasse bildeten.“



zu Geld zu machen. Aus Unwissenheit verkauft Tino seine Perle weit unter ihrem wirklichen Wert und verspielt dann auch noch den Erlös. Um ihm sein Vergnügen nicht zu verderben, versetzt Turia die Perlen seiner Freunde und verschuldet sich obendrein bei einem chinesischen Händler. Tino erfährt davon, stellt sie aber nicht bloss, sondern kehrt mit ihr nach Avarua zurück. Er taucht erneut an der gefährlichen Stelle, um seine Schulden bezahlen zu können – doch nur eine Blume, die er der schlafenden Turia aus dem Haar genommen hat, kehrt an die Wasseroberfläche zurück.

Am 19.3.1929 meldete die *Fox* die Auflösung ihres Vertrages mit Murnau und kündigte dieser seinen Aufbruch in die Südsee an. Er und Flaherty vereinbarten vertraglich die Gründung einer gemeinsamen Filmgesellschaft, *Flaherty-Murnau Productions*, deren Aufgabe es sein sollte, „Filme mit den Südsee-Inseln oder

anderen Inseln oder fremden Orten als Hintergrund“ zu drehen. Keiner von beiden sollte während der Dreharbeiten mehr als 350 Dollar verdienen, etwaiger Gewinn zu gleichen Teile an beide fallen. Sie bemühten sich bei Jesse Lasky, Produktionschef der *Paramount*, und dem Politiker und Bankier Joseph P. Kennedy um Finanzierung und bekamen ihrerseits ein Angebot von einer jungen Firma, *Colorart Studio*.

Colorart schlug Flaherty und Murnau eine Technicolor-Verfilmung der sinfonischen Dichtung *Don Quixote* von Richard Strauss vor. Der Gegenvorschlag der Regisseure, das Projekt *TURIA*, wurde sofort akzeptiert. Chancen für den Verleih des Films schien ihr Kontakt zu *Tiffany-Stahl* zu bieten, einer Produktions- und Verleih-Gesellschaft, die sich nach Problemen mit der Produktion eigener Filme verstärkt dem Verleih unabhängig produzierter Filme widmen wollte.

Im Vertrauen auf diesen Kontakt machten sich Murnau und Flaherty auf den Weg nach Tahiti, Murnau als Kapitän seiner jüngst erworbenen Yacht *Bali* am 12. Mai von Los Angeles, Flaherty einen Monat später als Passagier der *SS Tahiti* von San Francisco aus. Flaherty war zu dieser Zeit 44, Murnau 40 Jahre alt.

IN SCHWARZWEISS UND FARBE

Am späten Nachmittag des 22. Juli, zehn Wochen nach dem Aufbruch in San Pedro, näherte die *Bali* sich ihrem Ziel, dem Hafen von Papeete auf Tahiti. Am 14. August schrieb Murnau seiner Mutter auf einer Ansichtspostkarte: „Ich hatte eine herrliche Bootsreise mit meinem kleinen Schiff über den Pazifik bis hierher ... Kann sein, dass ich einen Film hier unten mache.“

Das war zu dieser Zeit noch keineswegs gewiss. Am 22. Juni war Flaherty in Papeete eingetroffen. An Bord hatte er den Plan entwickelt, den Film *TURIA* zur Gänze sowohl schwarzweiss als auch in Farbe zu drehen. Das Farbnegativ sollte in Hollywood entwickelt werden, das schwarzweisse würde es gestatten, Muster schon am Drehort zu sehen. Farbtests, die ebenfalls in Tahiti entwickelt werden könnten, wollte er auf 16mm-Vitacolor mit einer Amateurkamera aufnehmen. In Papeete installierte er ein kleines Kopierwerk für Schwarzweissfilm – mit den Steinman-Geräten, die der ortsansässige Geschäftsmann George Bambridge, nach Ende der Dreharbeiten zu *WHITE SHADOWS IN THE SOUTH SEAS*, von der *MGM* gekauft hatte. (Floyd Crosby zufolge gab es vier Brüder Bambridge, „sie waren eine der führenden Familien in Tahiti. Einer leitete das örtliche Theater, einer das Kaufhaus dort, und ein dritter hatte etwas anderes“. Der vierte war Bill, ‚das schwarze Schaf der Familie‘, er hatte schon an den beiden *MGM*-Südseefilmen von Van Dyke, *WHITE SHADOWS* und *THE PAGAN*, mitgearbeitet.)

Als Murnau einen Monat nach Flaherty in Papeete eintraf, schreibt dessen Bruder, waren die Nachrichten, die er hatte, „nicht gut. Er und sein Assistent

mussten Schulden machen: *Colorart* hatte die vereinbarten Zahlungen nicht geleistet“. Telegramme gingen hin und her zwischen Papeete und Hollywood, ein heftiges Tauziehen begann um Finanzierung, Verwertungsrechte, Besetzung, Ton, Farbe. *Colorart* schien ausser Stande, materielle oder finanzielle Zusagen einzuhalten.

In Gesprächen zwischen Murnau und Flaherty mutierte das Projekt *TURIA* zu *TABU*. Ein Grund für die Überarbeitung mag gewesen sein, dass so *Colorart* ein Argument entzogen wurde, seine Rechte an dem Projekt einzuklagen – was die Firma später denn auch, erfolglos, versuchte. Vor allem aber konnte Murnau „Flahertys ethnografische Perspektive nicht genügen, die fiktive gehört für ihn dazu, zusammen bilden sie die heterogene Basis des Kinos“ (Frieda Grafe, *Der Mann Murnau*). Murnau geht es in seinen Filmen immer, mehr als um Tatbestände, um Vorstellungen. „Die Inseln stecken voller Geschichten von den Taten der Geister: wie sie die Leute warnten, wie sie den Leuten halfen oder sie verletzten oder töteten,“ erklärte er die Wahl des Themas von *TABU*.

Ironischerweise lieferte Flaherty Murnau die Motive, mit denen dieser die Handlung von *TURIA*, entgegen Flahertys eigenen Absichten, zu der von *TABU* erweiterte. David Flaherty zufolge ist „die Grundidee in *Tabu*, die Heiligkeit des ‚Tabus‘ der Dorfjungfrau, von Bob geliefert worden, der davon in Samoa gehört hatte.“ Schon dem gescheiterten *ACOMA*-Projekt lag das Thema des den Göttern versprochenen Mädchens, der verbotenen Liebe und der Rache der Götter zugrunde. „Flaherty führte Murnau zu seinem Inselparadies, gab ihm eine dramatische Story. Und Murnau machte da einen Murnaufilm.“ „Seltsam genug,“ schrieb Flaherty an seine Frau, „hat mein Beitrag zu diesem Film in der Handlung gelegen.“

DIE HAUPTDARSTELLER

Realität und Fiktion durchdringen einander, wie in ihrem Film, auch in den Berichten der Beteiligten von seiner Entstehung. Flaherty im Rückblick: „Mehrere Monate wurden darauf verwandt, um unzählige Probeaufnahmen mit Eingeborenen zu machen und die ‚Stars‘ und die sonstigen Mitwirkenden auszuwählen. Die Arbeit war nicht leicht. Wir brauchten für den Film absolut reinerassige Polynesier – Menschen von besonders hoher Körperschönheit –, und trotzdem die Rassenmischung auch auf diesen fernen Inseln sehr um sich gegriffen hat, fanden wir, was wir suchten.“ Im Text zu einem Foto seiner Hauptdarstellerin, das er im Oktober 1929 der Berliner Illustrierten schickte, sagt Murnau dieser nach, sie sei „ein Jungmädchen von Tahiti, siebzehn Jahre, wohnhaft in dem Gespenster-Tal von Hamuta. Das Tal führt diesen Namen, weil die Eingeborenen hier noch die Melodien der Nasenflöten zu hören glauben, nach denen die Ureinwohner einst tanzten und sangen.“ Später behauptete er, er habe auf Bora Bora von ihr zuerst gehört, sie habe auf einem anderen Atoll „geweiht“ und er habe auf sie warten müssen, bei ihrer Rückkehr habe er dann gleich gewusst, dass sie sein „Star“ sei. In Wirklichkeit hiess sie Anna Chevalier – ihr dritter Vorname, an dem Murnau und Flaherty sich bei dem ihrer Hauptfigur orientierten, war Reri. Ihr Vater war ein angesehener Arzt und Lehrer in Papeete, und ihre Mutter stammte aus einer angesehenen polynesischen Familie. Crosby berichtet, dass Reri sich während der Drehzeit über Wochenende immer so betrunken habe, dass er sie montagmorgens habe suchen und holen müssen.

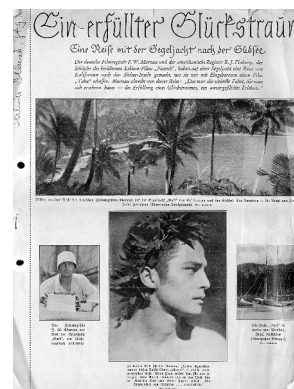
Für die männliche Hauptrolle, den jungen Fischer und Perlen-taucher, war zunächst der Marquesaner Mehao vorgesehen, den Murnau auf der Bali von der Marquesas-Insel Fatu Hiva mit-



F.W.Murnau inmitten seiner polynesischen Darsteller

Foto: © Nachlass F.W.Murnau

Der Bericht in der Berliner Illustrierten aus dem Jahr 1929
Faksimiles: Archiv Enno Patalas





„Der Mann mit dem Speer“,
eines der bekanntesten Bilder
aus TABU

Foto:
©Deutsches Filmmuseum Berlin

gebracht hatte. Offenbar wurde er erst kurz vor Drehbeginn durch den Tahiti-
aner Matahi (Mataharii Tama) ersetzt. In Murnaus Bildlegende für die Berliner
Illustrierte hiess es noch, Mehao sei der Held des Films Tabu; zu einem Foto
von Matahi schrieb er dagegen: „Unsere Expedition nannte diesen Tahiti-Mann
,Cherub', er gleicht einem griechischen Gott. Seine Frau verbot ihm, für uns
zu tanzen. Sein Antlitz erinnerte uns an das Wort, das der Entdecker Cook von
diesen Inseln schrieb: ‚Die Dichterfabel von Arkadien ... verwirklicht.‘“ Robert
Flaherty in einem Brief, datiert Januar-Februar 1930, an seine Frau: „Wir nehmen
nicht den Mann, dessen Bild Du in deutschen Zeitungen gesehen hast (hast Du
die Fotos gesehen?), sondern einen anderen, wesentlich männlicheren, aber
garnicht gutaussehenden Burschen.“ Mehao ist in Tabu als einer von Matahis
Gefährten am Wasserfall zu sehen und scheint Murnau in Tahiti auch den Haus-
halt geführt zu haben.

Vom 4. bis 12. September war die *Bali* unterwegs. Sie führte Murnau und
Flaherty auf Motiv- und Darstellersuche nach Bora Bora. Anfang Oktober war
Murnau schon entschlossen, den Film mit den Ersparnissen, die ihm nach dem
Kauf der Bali geblieben waren, selbst zu finanzieren – nurmehr in Schwarzweiss –
, als Mitte Oktober doch noch, von *Colorart* entsandt, ein Manager, ein Kame-
ramann und ein Kopiermeister eintrafen, mit Kamera und Rohfilm, aber ohne
die versprochene Tonausrüstung. Erste Aufnahmen fanden in der zweiten Okto-

berhälfte statt, Flaherty und der Kameramann Guy Wilkes filmte Details von der Vorbereitung
des Festes zu Reris Ehren – in den Film sind nur drei dieser Einstellungen eingegangen. Als die
Überweisung von Gage und Spesen ausblieb, übergab das *Colorart*-Team am 12. November das
Filmmaterial und reiste nach Hollywood zurück.

Nun beschloss Murnau endgültig, den Film mit eigenen Mitteln zu realisieren. Er und Flaherty
sollten gemeinsam Regie führen, Flaherty ausserdem Kameramann sein, sein Bruder David
ihm assistieren, die Kopierarbeiten unter Flahertys Leitung in George Bambridges Atelier in
Papeete durchgeführt werden.

Am 18. November vereinbarte Murnau mit George Bambridge, dass dieser sich mit – prak-
tischen und finanziellen – Leistungen im Wert zwischen 5.000 und 10.000 Dollar an der Pro-
duktion beteiligte. Am folgenden Tag segelte die *Bali* von Papeete nach Raiatea und am folgenden
Tage weiter nach Bora Bora.

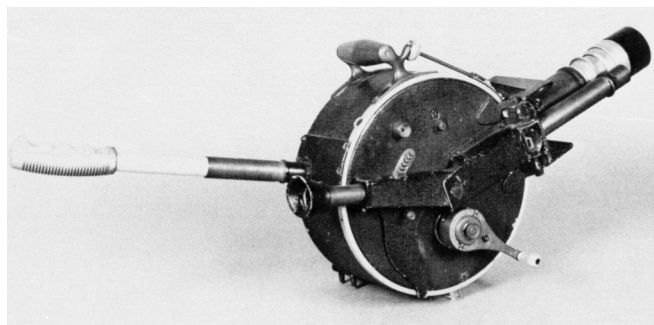
BEGINN DER DREHARBEITEN

Auf Motu Tapu, einer kleinen Insel am Westrand von Bora Bora, die sie als Drehort ausgesucht
hatten, organisierte Flaherty mit Hilfe der Bevölkerung den Bau einer kleinen Siedlung, die
zugleich als Filmdekor und Unterkunft für das Team dienen sollte – zwölf Häuser, darunter ein
Gemeinschaftshaus. Die Baukosten betragen insgesamt 450 Dollar.

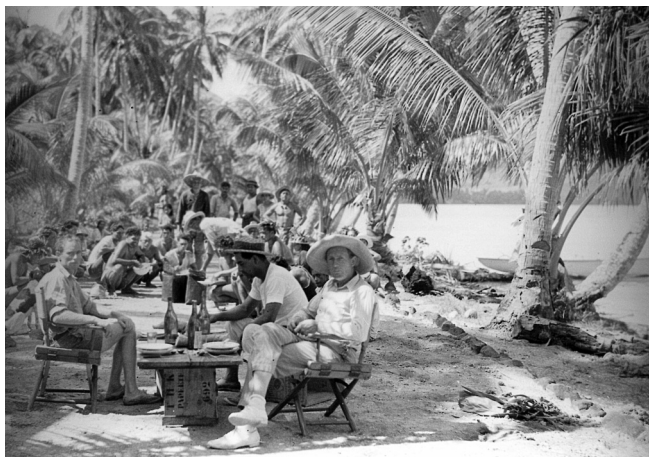
Die Dreharbeiten in Bora Bora begannen am 25. November. Zuerst nahm Robert Flaherty
Szenen im Dorf beim Nahen des Schoners Moana und bei der Vorbereitung des Fests auf. Um
den 1. Dezember drehten sie die erste Sequenz des Films – Matahi zusammen mit fünf Gefährten beim Fische-Speeren.
Zwischen dem 9. und dem 20. Dezember stand vor allem das
Wettrennen der Kanus beim Eintreffen des Schoners auf dem
Drehplan. Flaherty filmte von Häuptling Taeros Doppelkanu
aus – mit seiner eigenen Kamera, einer *Akeley*, die er ihrer
Wendigkeit wegen schätzte.

Am 27. Dezember kehrte die *Bali* nach Papeete zurück, das
in Bora Bora aufgenommene Material wurde entwickelt und
fand Murnaus Zustimmung – vor allem auch die Benutzung
panchromatischen Materials. „Jetzt sieht er ein,“ schrieb

Flahertys Kamera, die *Akeley*
Foto: Archiv Wolfgang Fischer



Flaherty seiner Frau, „wie beinahe scheusslich WHITE SHADOWS fotografiert war ... mit seinen negroiden Fleischtönen“. Flaherty hatte schon MOANA 1923-25 auf panchromatischem Material gedreht, weil „die Menschen beim Fotografieren mit dem normalen orthochromatischen Film, der damals der einzige generell als Kinofilm benutzte Filmtyp war, in glanzlosem Schwarz herauskamen. Diese bildschönen Samoaner sahen auf der Leinwand hoffnungslos aus. Ihr prächtiger Bronzeton kam schwarz heraus, und die roten Blumen, die sie in den Haaren trugen wurden, ebenfalls schwarz gezeichnet. Es gab keine Farbtrennung“.



Mittagspause unter Palmen auf Bora-Bora:
Rechts F.W.Murnau,
daneben Floyd Crosby,
links William Bambridge

Foto: © Nachlass F.W.Murnau

Am 6. Januar 1930 begann Murnau mit Flaherty in Tahiti Nui, dem Nordwestteil der Insel, im Fautaua-Fluss nahe Papeete, mit den Aufnahmen zum zweiten Teil der Wasserfall-Szene, mit den in einem Becken sich vergnügenden Mädchen. Nach vier Tagen wurden die Aufnahmen unterbrochen. Flaherty hatte mit seiner Kamera Probleme. Er sei „completely unmechanically minded“ gewesen, berichtet Floyd Crosby, den Flaherty zur Hilfe rief. Crosby hatte Flaherty zu den Dreharbeiten von WHITE SHADOWS begleitet und war bei ACOMA als Kameraassistent dabei gewesen. In der Funktion hatte Flaherty ihn bei TABU von Anfang an haben wollen, Crosby hatte aber andere Verpflichtungen gehabt; als er sich danach bei Flaherty meldete, liess der ihn sofort kommen. Vom 21. bis 23. Januar setzten Flaherty und Crosby gemeinsam die Aufnahmen im Fautaua-Fluss fort, Flaherty wieder auf der *Akeley*, Crosby mit seiner *Debie*, Modell L.

Flaherty nannte Crosby „einen ausgezeichneten Amateur-Kameramann“ – für Crosby dagegen war Flaherty an der Kamera ein absoluter Dilettant: „Es war einfach unglaublich, wie wenig er von Fotografie verstand.“ Er habe nicht gewusst, wie man während einer Aufnahme die Schärfe nachzieht und habe in seinem Leben keine Dolly- oder Kranaufnahme gemacht. Crosby standen bei TABU nur seine *Debie*, seine eigenen drei Reflektoren und Flahertys *Akeley*-Drehstativ zur Verfügung, weshalb es in dem Film wohl Schwenks, Fahrtaufnahmen aber nur von Kanus aus gab. Filmmaterial bestellte Murnau nur nach Bedarf, unterschiedliches Material (Crosby: „Eastman Type I, Eastman Type II, Dupont ...“) und oft Reste ohne Markierung, die rollenweise zusammengeklebt waren.

Am 28. und 29. Januar entstand bei Tautira in Tahiti Iti, dem südöstlichen Teil der Insel, der Anfang der Wasserfall-Szene, mit Matahi und seinen Gefährten, der im Film auf das Fische-

Tanzszenen in TABU (links)
und die beiden Hauptdarsteller,
Anna Chevalier („Reri“) und
Mataharii Tama („Matahi“).

Fotos:
© Nachlass F.W.Murnau (links)
© Deutsches Filmmuseum Berlin



Speeren folgt. Vom Mitte Februar bis zum Mitte März 1930 wurde wieder auf Motu Tapu gedreht, zunächst weiter Dorfszenen und Vorbereitungen des Fests, dann das Fest selbst – die beiden Tanzszenen unter Beteiligung Flahertys. Am 4. März nahmen er und Crosby von verschiedenen Standpunkten beiderseits der Einfahrt in die Lagune das Nahen des Schoners *Moana* auf. Dessen Deck war vom 5. bis 8. März Drehort der beiden an Bord spielenden Szenen. Mit den Nachtaufnahmen nach Reris Entführung sollten Mitte März die Dreharbeiten in Bora Bora abgeschlossen werden.

Die Dreharbeiten wurden durch eine Reihe von Pannen gestört. Lord Huntington: „Durch ein seltsames Zusammentreffen ging von da an [nach Drehbeginn auf Bora Bora] alles schief. Filmmaterial ging verloren, Schoner verspäteten sich, Reri (unsere Hauptdarstellerin) wurde schwanger, fast alle bekamen wir Mumps, und Bob Reese, der junge Assistent, zog sich bei einem Unfall so schwere Brandwunden zu, dass er Wochen im Hospital verbringen musste.“ Das geschah vermutlich am 17. März bei der Aufnahme der Nachtszene nach Reris Entführung. Murnau hat den Vorfall in seinem postum veröffentlichten Text *Der Aberglaube der Eingeborenen – Der Feuergeist von Bora Bora* beschrieben.

MATISSE ZU BESUCH

Mitte April wurde an der Pari-Küste die einen Monat zuvor auf Motu tapu begonnene und wegen Reeses Unfall abgebrochene Nachtszene nachgedreht. Auf dem der Küste vorgelagerten kleinen Motu Fenua i No liess Murnau die Hütte bauen, in der das Paar nach seiner Flucht wohnt. Die darin spielenden Szenen wurden Ende April, Anfang Mai gedreht. Häufiger Regengüsse wegen zogen die Dreharbeiten sich mehrere Wochen lang hin.

An der Küste, in Hi Hitera, hatte Murnau für sich einen Bungalow erreichen lassen, aus Bambus und Schilfrohr und mit einem Wellblechdach. Anfang Mai bekam das Team dort Besuch von Henri Matisse. Der Maler hielt sich seit Ende März in Tahiti auf, die meiste Zeit verbrachte er in Papeete. Er verliess den Ort nur zu kleinen Touren in die nähere Umgebung und wartete auf die Möglichkeit, seine Reise nach den Marquesas fortzusetzen.

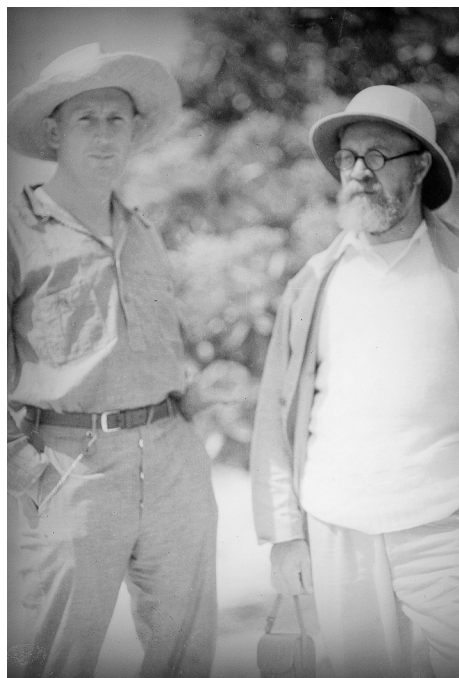
Murnau lud ihn zu einem Besuch bei den Dreharbeiten ein. Matisse gemahnte Murnaus Bungalow – „eine miserable Hütte, die hier indes, im Vergleich mit anderen Hütten, als Schloss angesehen wird“ – an Stevensons „Häuser in der Form von Vogelkäfigen“. Der Besitzer, schrieb er seiner Frau, sei „ein sehr reicher Deutscher“ namens Manua, der sich fürs Kino („pour le ciné“) zusammengetan habe mit Flaeurté - „ich schreib das, wie man es ausspricht“ –, dem Regisseur von *NANUK* und *MOANA*. Mit den Filmleuten setzte Matisse jeden Tag frühmorgens auf einem Kanu auf die Insel über. Während der Dreharbeiten skizzierte er Kokosnuss- und Schraubenbäume und fotografierte. Murnau fotografierte ihn seinerseits, auf einem gestürzten Kokosnussbaum sitzend, mit Block und Stift. „Es hat mich berührt“, schrieb Matisse nach seiner Rückkehr, „in Ozeanien einen Mann zu treffen, der inmitten der ihn umgebenden Stumpfheit seine ganze Energie bewahrt ... Sein Arbeitsleben ist aussergewöhnlich für dieses Land, in dem die Faulheit stärker ist als alles. Er hat tahitianische Darsteller, die er geduldig führt ... Murnau“ – inzwischen hatte er sich an die Schreibweise gewöhnt – „ist ein sehr kultivierter Mann, der sich auf besondere Weise für die Künste interessiert und unsere Malerei gut kennt.“

Zusammen mit Matisse kehrte Murnau am 10. Mai nach Papeete zurück. Kurz danach traf Martha Dresback, die schon seinen Fox-Film *4 DEVILS* geschnitten hatte, in Papeete ein und begann mit dem Negativschnitt. Crosby meint, der Schnitt sei schon vor der Rückkehr nach Amerika im Wesentlichen abgeschlossen gewesen.

In unmittelbarer Nähe, in der Lagune von Faaa, wurden Mitte Mai die ersten Bilder des zweiten Teils gedreht. Die verschiedenen Szenen im Laden des

F.W.Murnau mit Henri Matisse während der Dreharbeiten zu *TABU*

© Nachlass F.W.Murnau





Chinesen und dem angrenzenden Tanzlokal wurden Ende Mai, Anfang Juni auf dem Gelände eines Rennplatzes in Faa aufgenommen.

Im Juli und im August war Murnau mit seinen Hauptdarstellern und Crosby, aber ohne Flaherty, zum dritten Mal in Bora Bora. Wieder in Tahiti wurden im September die Szenen mit Matahi beim Perlentauchen aufgenommen. Bei den Unterwasseraufnahmen benutzte Crosby einen *Miller-Dunn-Tauchhelm* – „einfach ein Helm, den man sich auf die Schultern setzt und man bekommt Luft zugepumpt, das ist sehr gut, weil man, wenn man Probleme hat, einfach rausschlüpft und an die Oberfläche schwimmt.“ Auch die Einstellungen mit Matahi in der Schlusssequenz – bei der Verfolgung von Hitus Barke, erst in seinem Kanu, dann laufend und schwimmend, und sein Versinken in den Wellen – wurden aufgenommen. Crosby meint, dabei habe Murnaus ausgeprägter Sinn für die Positionierung der Kamera sich bewährt. „In der Schlusssequenz, wenn der Junge rausschwimmt und das Boot zu erreichen versucht, hatten wir drei Plattformen eine über der anderen und die Kamera auf der obersten und nahmen aus einem sehr hohen Blickwinkel heraus auf, die effektivste Position für die Kamera in der Sequenz, und er wusste das. Er hatte ein sehr gutes Gefühl für die Kamera.“

Anfang Oktober 1930 waren die Dreharbeiten schliesslich beendet. 80.000 Filmmeter seien aufgenommen worden, behauptet Flaherty. der Werbeprospekt der Paramount spricht von über 250.000 Fuss – 85.000 Meter.

Dreh am und auf dem Wasser:
Links Flaherty und Murnau an
der Kamera

Fotos: ©Nachlass F.W.Murnau

MEINUNGSVERSCHIEDENHEITEN

Im Verlauf der Dreharbeiten gestalteten sich die Beziehungen zwischen Murnau und Flaherty zunehmend schwieriger. Schon am 12. Juni 1929, kurz vor seiner Abfahrt von San Francisco, hatte Flaherty seiner Frau geschrieben: „Fred ist wunderbar und alles, aber wie ich mehr und mehr dieses Planen verabscheue – diesen Handlungskram.“ Zwar betonte er immer wieder: „Murnau ist wirklich eine grosse Persönlichkeit – Du würdest ihn lieben. Mein Respekt vor ihm wächst und wächst. Unsere Zusammenarbeit ist perfekt“, und er meinte auch, Murnau sehe „schliesslich ein, wie unmöglich es ist, unsere Art von Film mit einer Hollywood-Mannschaft zu machen – ein Punkt, in dem ich ihn fünf Monate lang bekämpft habe“, aber er sah sich immer mehr auf die Rolle eines Drehbuch-Mitarbeiters und Kopiertechnikers abgedrängt.

Salka Viertel traf Murnau und Flaherty nach deren Rückkehr aus der Südsee. „Flahertys Erzählungen entnahmen wir, dass Murnau anfangs überzeugt gewesen sei, dass er dieselben Ansichten über den Film habe wie Flaherty, den er ja doch bewunderte, aber sein ‚Meisterkomplex‘ war stärker gewesen als seine Einsicht. Er war ein visueller, vom deutschen Expressionismus beeinflusster Regisseur und verwendete theatralische Effekte. Flaherty hingegen war Anthropologe und Forscher, der in epischer Breite die Einzelheiten des Lebens, der Bräuche und Kämpfe der

Volksstämme schilderte, die er liebte. Murnaus Charakter, sein ganzes Wesen machten solche geduldige, sorgfältige Arbeit unmöglich.“

David Flaherty sah den Hauptgrund für die Spannungen im unterschiedlichen Charakter der beiden: „Wäre Murnau von Natur aus verschwenderisch und Flaherty sparsam gewesen, dann wäre alles gut gegangen. Da aber Murnau von Natur aus sparsam war und Flaherty notorisch das Gegenteil, war die Situation für keinen der beiden angenehm.“ Während David Murnau seine Sympathie bewahrte, verband Crosby Bewunderung für den Künstler mit Vorbehalten gegenüber dem Mann Murnau. „Mit Murnau als Regisseur zu arbeiten war anregend ... Murnau war nicht kalt oder herablassend, aber unglaublich selbstsüchtig.“

Später, nach der Rückkehr aus der Südsee, kam es zwischen Murnau und Crosby zu einem Streit um dessen Nennung im Vorspann. Murnau wollte, Crosby zufolge, „At the Camera ...“ („Camera ...“ heisst es tatsächlich in der überlieferten ersten, der „Pre-Paramount“-Fassung des Films), Crosby bestand auf „Photographed by ...“ und setzte sich damit durch.

Erfahrungen, die Frances ihm aus Deutschland mitteilte, liessen Flaherty reflektieren, „wie tief die Verklemmtheiten (inhibitions) alles Deutschen sind – jede Besonderheit, die Du erwähnst – die Angst vor Ansteckung – die Angst vor Amerika – dieser fürchterliche deutsche Wille – die Anstrengung, der Deutsche alles unterwerfen – ihr ganzer Fanatismus ist hier in einem Mann verkörpert – und das ist Murnau. Wenn irgendwer, so ist er, stelle ich mir vor, das Produkt dieses modernen Deutschland. Unser Film wird es zeigen – alles, was Dein Tagebuch enthält – gut, ja – ernsthaft, ja, aber angestrengt und im Tiefsten künstlich – wie eben sein und der deutsche Geist ist. Für mich wird Deutschland immer ein fast unersätzlich Rad in der Maschine der Nationen sein, aber als Nation – nie nie nie gross!“ (Der Filmkritiker Herman Weinberg hörte von Flaherty, Deutschland sei „das dekadenteste Land Europas“.) Im selben Brief: „Ich mag Murnau, und in einer Weise kommen wir phantastisch vorwärts ... Ich bin erschöpft –

Anzeige
'Panther Rental'
1-farbig

190 x 133,5 mm

erschöpft von der Zusammenarbeit mit jemandem, der in einem extremen Grad verklemmt ist – manchmal so nervös, dass es mich zur Verzweiflung treibt ...“ Aber: „Es ist nur dieser sein ‚fürchterlicher deutscher Wille‘, der ihn befähigt, nach höchst quälenden Fehlern die Dinge ihrer Lösung entgegenzutreiben.“ Dreimal täglich, bei jeder Mahlzeit, berichtet Crosby, habe Flaherty erzählt, wie sehr er Murnau hasse. „Beim ersten Film, *WHITE SHADOWS OF THE SOUTH SEAS*, ging es gegen Hollywood und die Juden, und bei *TABU* ging es gegen Murnau“ – und die Deutschen, darf man ergänzen. „Es war war ein Ventil für seine Unzufriedenheit.“

Als Coregisseur sah Flaherty sich durch Murnau bald völlig ausgeschaltet. Crosby berichtet, Murnau habe Flaherty für unfähig gehalten, auch nur eine Sequenz zu inszenieren – er teilt diese Meinung: Flaherty „hatte nicht die geringste Vorstellung davon, wie man einen Spielfilm inszeniert.“ „Flahertys Beitrag zum Film“, schrieb sein Bruder, „lag nicht in der Regie, denn dies war allein derjenige Murnaus, auch nicht in der Fotografie, für die Floyd Crosby einen *Academy Award* bekam, sondern in der Story.“ Schliesslich blieb Flaherty nur die Kopierwerksarbeit.

DAS ENDE

Am 11. Oktober 1930 verkaufte Flaherty seinen Anteil an *TABU* für 25.000 Dollar an Murnau, 3.000 – abzüglich zuvor bei ihm geliehener 1.725 – wurden sofort, 7.000 in den folgenden drei Monaten ausgezahlt, der Rest sollte bis zum Verkauf der Verleihrechte gezahlt werden.

Am 8. November trafen Murnau und Flaherty wieder in Amerika ein. Murnau war praktisch mittellos – selbst die vertraglich vereinbarten Zahlungen an Flaherty musste er vorübergehend einstellen. Flaherty fuhr nach Deutschland zu seiner Familie.

Im Winter beendete Murnau den Schnitt. Im Februar 1931 gewannen Murnaus Agenten die *Paramount* dafür, *TABU* für fünf Jahre in den Verleih zu nehmen. Der Vertrag erkannte Murnau sechzig Prozent der Netto-Verleiheinnahmen – nach Abzug der Verleihkosten – zu. Da die Produktionskosten nur 155.000 Dollar betragen hatten, bestand Aussicht auf Gewinn. Die *Paramount* zahlte Murnau sofort 75.000 Dollar, von denen ihm aber, nach Bezahlung seiner Schulden und der Vertonung, die er bei Hugo Riesenfeld in Auftrag gegeben hatte, nur 9.200 blieben. Die *Paramount* bot Murnau darüber hinaus einen Zehn-Jahres-Vertrag an, der ihm die Inszenierung weiterer Südsee-Filme ermöglichen sollte.

Die Premiere von *TABU* sollte am 18. März in New York stattfinden. Murnau wollte am 13. aufbrechen und mit dem Schiff durch den Panama-Kanal anreisen. Für den 10. hatte er mit dem Schriftsteller Gouverneur Morris, den und dessen Frau er von Tahiti her kannte, in Monterey eine Verabredung getroffen. Morris sollte einen Fortsetzungsroman nach *TABU* schreiben, als *Publicity* für den Film. Murnau hatte einen Packard mit Fahrer gemietet und wurde von seinem Diener Elazar S. Garcia und seinem Hund Pal begleitet. Unterwegs verlangte er von dem Chauffeur, er solle Garcia das Steuer überlassen. Als der einem entgegenkommenden Lastauto ausweichen wollte, stürzte der Wagen zehn Meter tief eine Böschung hinab. Während die anderen unverletzt blieben, erlitt Murnau schwere innere Verletzungen, denen er am nächsten Morgen im Santa Barbara Cottage Hospital erlag.

Die Premiere von *TABU* fand am vorgesehenen Tag im New Yorker Central Park Theatre statt. Am 13. April wurde Murnaus Leichnam auf dem Waldfriedhof Stahnsdorf bei Berlin beigesetzt. An der Trauerfeier nahm, ausser Fritz Lang und Murnaus Drehbuchautor Carl Mayer, die die Trauerreden hielten, Emil Jannings, G.W. Pabst und Erich Pommer auch Robert Flaherty teil.



Das Liebespaar:
Matahi und Reri

Foto:
© Deutsches Filmmuseum Berlin

GERHARD FROMMS KAMERA DES MONATS

DIE ‚SHLECHTA-TOBIS‘-STUDIOKAMERA

Wenn man die Geschichte der Filmtechnik betrachtet, dann kann man sagen, dass viele kluge Köpfe aus den verschiedensten Teilen der Welt nötig waren, um dem Film das Laufen zu lehren. Einen nicht unbeträchtlichen Anteil daran hatten auch einige deutsche Erfinder.

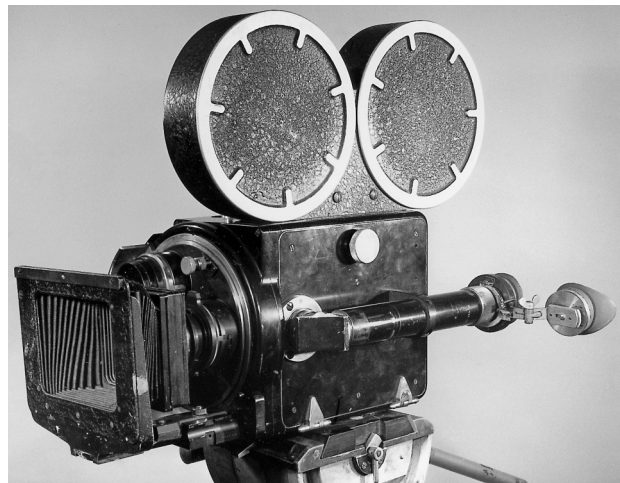
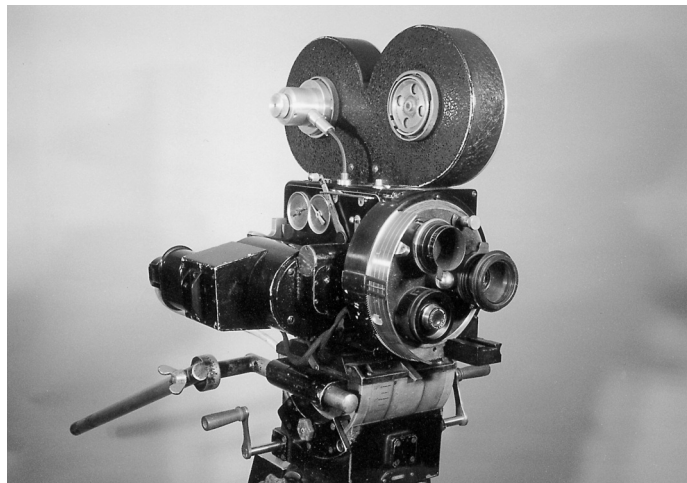
So wurden vier grosse, wichtige Entwicklungen von diesem unserem Land in die Filmindustrie eingebracht. So das erste perfekte Lichtton Verfahren, die Spiegelreflexkamera mit rotierendem Spiegel, der Dreifarben-Negativ-Positiv-Farbfilm und das elektronische Fernsehen.

Für die hier zu beschreibende Kamera wollen wir uns kurz mit den Erfindern des Lichttons befassen. Unter dem Namen *Triergon* („Das Werk der Drei“) begannen 1918 Hans Vogt, Joseph Massolle und Jo Engl in Berlin mit Versuchen, den Lichtton zu perfektionieren. Sicher, – es hatte schon verschiedene Versuche in dieser Richtung gegeben, so in Schweden, in Ungarn und den USA. Die Tonqualität all dieser Systeme war aber absolut unbefriedigend. Es gab zu jener Zeit einfach nicht die Verstärker, Lautsprecher etc. die man gebraucht hätte. So mussten die drei Deutschen sogar ihre Verstärkerröhren selbst herstellen. Das alles kostete Geld, – viel Geld. Und da gab es immer wieder Engpässe. Durch die Inflation kam fast das Aus für die inzwischen *Tobis* („Ton-Bild-Syndikat“) genannte Firma. Um das zu umgehen, wurde eine Firma in der Schweiz gegründet, und schon 1923 konnte in Berlin der Film *DAS LEBEN AUF DEM DORF* mit einem ausgereiften Lichtton gezeigt werden. Wie es dann weiterging und warum zum Schluss die Amerikaner die *Triergon*-Patente besaßen, das soll einmal Thema eines anderen Berichts werden.

Wir interessieren uns jetzt mehr für die Kamera. Die in Prag ansässige Firma *Shlechta* bekam den Auftrag, eine tonfilm-geeignete Kamera zu bauen. Man entwickelte eine sehr solide Studio-kamera. Die Besonderheit war ein quadratisches Loch im Kameraboden. Der Film wird ganz normal im Bildfenster belichtet, läuft dann aber durch dieses Loch in eine Lichttonkamera, die zwischen Kamera und Stativ angeordnet wurde. Somit war der Ton dem Bild vorauseilend, was sich ja bis heute erhalten hat, denn im Projektor kann man den Ton auch nicht direkt neben dem Bildfenster abtasten. Man drehte lange, ausgespielte Szenen, kurze hektische Schnitte waren verständlicherweise nicht möglich. Gern drehte man gleich in der Kamera Auf- und Abblenden, so konnte man beim Ende des Tons schneiden, das Bild wurde entsprechend ausgeblendet. Die *Shlechta* hatte zu diesem Zweck einen während des Kameralaufs verstellbaren Hellsektor, durch einen einfachen Druckknopf konnte man eine automatische Ab- oder Aufblende auslösen.

Abb. 1: *Shlechta Tobis* mit 120m-Kassette und E-Motor auf einem Askania Stativ.

Abb. 2: Kamera – linke Seite – mit dem Sucher für Filmdurchsicht. Mit der zweiten Augenschmelze wird ein Lichtverschluss im Sucher betätigt.



Wie in jenen Tagen üblich war die Kamera mit einem Suchersystem für Filmdurchsicht ausgerüstet. Man benutzte also den Film selbst als Mattscheibe. Das Sucherbild war somit ziemlich dunkel, der Operator benutzte eine schwarze Klappe oder eine Schweiserbrille, die nur während der Aufnahme abgenommen wurde.

Um eine genaue Schärfen- und Bildkontrolle zu ermöglichen, konnte (bei Kamerastillstand) der Greiferblock weggeschwenkt und eine Mattscheibe an seine Stelle verbracht werden. Der Film wurde während dieser Prozedur von zwei seitlichen Haken und einem Sperrgreifer gehalten, sodass beim Wiederanschwenken genau die selbe Perforation in den Transportgreifer eingeführt wird, es also keinen Bildstrichversatz geben konnte.

Der abnehmbare Wechselstrommotor (Abb. 1) war für die damals gebräuchliche Spannung 3 x 220V Drehstrom ausgelegt. (Falls man heutzutage mit einer Kamera aus jener Zeit – oder einem Arri-Blimp aus den 70iger Jahren – drehen wollte, müsste man mit einem Phasenverschiebungskondensator die dritte Phase aufbauen und könnte dann an eine normale 230V-Steckdose anschliessen). In späteren Jahren wurde auch ein Motor für 24V-Gleichstrom angeboten, so konnte man die Kamera mit Akkus antreiben. Natürlich gab es für die Kamera auch eine Handkurbel, es gab damals Kameramänner, die den Elektromotor als Teufelszeug ablehnten und lieber kurbelten. Damit war es aber dann bei Tonaufnahmen endgültig vorbei.

Zur Erinnerung: Der Tonfilm brachte ja die Umstellung auf das kleinere Bildformat und die erhöhte Bildfrequenz mit sich. Hatte man bis dahin mit 16 Bildern pro Sekunde gekurbelt, wurde nun – um die Tonqualität zu verbessern – auf 24B/s umgestellt.

Die Kassetten mit 120 oder 300 Meter Fassungsvermögen haben am Auslass kleine Schieber, die ein Verschleiern des eingelegten Films wirksam verhindern. Erst beim Schliessen des Kameradeckels werden diese Lichtfallen automatisch geöffnet. Die ersten acht Kameras dieses Typs – die exklusiv an die Tobis geliefert wurden – hatten für den Kassettenantrieb ein wechselbares Getriebe und einen Antrieb mit einer biegsamen Welle.

Als der Exklusivvertrag mit der Tobis erfüllt war, wurde die Kamera überarbeitet und nun als *Cinephon BR 34* für den freien Verkauf angeboten. Die wichtigsten Änderungen waren ein Revolver mit vier Bajonettfassungen und der Kassettenantrieb durch Peesen.

Um mit der extrem lauten ‚Mühle‘ überhaupt synchrone Tonaufnahmen drehen zu können, baute man grosse Schallschutzschränke mit einer Glascheibe. In die setzte man den Regisseur, die Kamera, den Kameramann und den Schärfen-Assi; angenehm war das sicher nicht. Zynischer Weise nannte man diese Box dann auch noch ‚Eisschrank‘.

Es sei aber an dieser Stelle daran erinnert, dass mit dieser ungewöhnlichen Technik ungewöhnliche Filme gedreht wurden, zum Teil Meisterwerke, die bis heute Bestand haben.

Die Firma *Schlehta* entwickelte später noch einen Blimp für die *Cinephon*. Dabei war der Motor schallgeschützt in einem Spezialstativkopf untergebracht und trieb die Kamera mittels einer biegsamen Welle an.

Erwähnenswert ist noch die Tatsache, dass die Objektive keine eigenen Schärfentriebe hatten. Mit einem zentralen Hebel (Kamera-rechts-seitig) wurde der gesamte Revolver bewegt. Auf der breiten Chromskala – die sich entsprechend mitdrehte – konnten Markierungen für mehrere Objektive eingezeichnet werden.

Die gezeigte Kamera steht auf einem Askaniastativ aus dieser Zeit, das sowohl als Kurbelstativ als auch mit Schwenkarm eingesetzt werden konnte. Die Kamera wiegt solide 21,2 Kilo, – dazu kommen noch Kassette und Motor. Die Akkus für den Gleichstrommotor brachten auch noch mal etwa das gleiche Gewicht auf die Waage. Es gehörte sicher eine gehörige Portion Begeisterung dazu, in jenen Tagen ‚Privilegierter‘ beim Film zu sein.

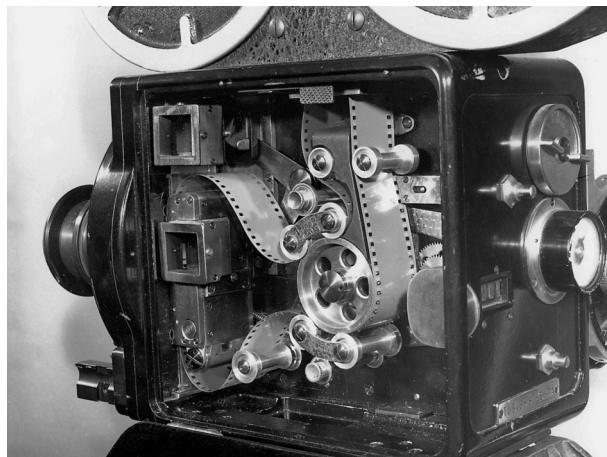


Abb. 3: Kamera-Innenraum, unten der Durchbruch für die Tonkamera. Deutlich erkennbar der wegschwenkbare Greiferblock, darüber die einschwenkbare Mattscheibe.

Abb. 4: Tonfilmaufnahme, etwa 1928 mit dem ‚Eisschrank‘, davor das abgehängte Kohle-Mikrofon.

Fotos: ©Gerhard Fromm



BEHIND THE OPEN DOOR

EIN DREHBERICHT VON ANDREAS GOCKEL

Scavenger ist ein von den englischen Kolonialherren eingeführter Begriff für diejenigen, die traditionell die Trockenlatrinen der Bessergestellten von Hand reinigen. Sie werden als ‚unrein‘ angesehen und deshalb ausgegrenzt und gemieden.

Die indische Gesellschaft lebt in extremen Widersprüchen. Westliche Wertmassstäbe werden von einer intellektuellen Oberschicht adaptiert, im Allgemeinen behalten jedoch die seit Jahrtausenden gepflegten Traditionen ihre Gültigkeit. Obwohl die ‚Unberührbarkeit‘ seit 1951 per Verfassungsdekret als abgeschafft gilt und Trockenlatrinen seit den siebziger Jahren offiziell verboten sind, verdienen heute noch nach offiziellen Angaben etwa 800.000 Frauen, Männer und Kinder ihren Lebensunterhalt durch das Sauberhalten dieser Latrinen. Die Dunkelziffer ist weit höher und wird auf circa zwei Millionen Menschen geschätzt.

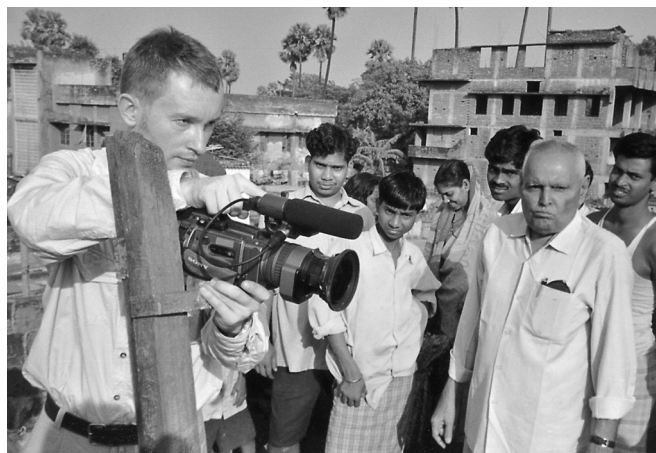
Als der Regisseur Falko Zubairi mit der Absicht an mich herantrat, einen Dokumentarfilm über die *Scavenger* zu drehen, gingen mir viele Fragen durch den Kopf: wie bewegt man sich in einem fremden Land, in den Slums, zumal bei so einem heiklen Thema, kann ich als Europäer überhaupt einen Einblick in Leben und Arbeit der Ausgestossenen bekommen, und wie ist es möglich, Bilder zu machen, die sich auf lebensbejahende Momente im Elend konzentrieren.

Ich nahm mir erst einmal viel Zeit, um mich in das Thema einzuarbeiten. Neben den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen wollte ich etwas über die Gefühle der Menschen erfahren, die wir portraitierten würden. Unter der Literatur, die Falko zu dem Thema gefunden hatte, half mir besonders *Der Unberührbare* von Mulk Raj Anand, ein Buch aus dem Jahre 1935, das vom Leben eines *Scavenger*-Jungen handelt. Auch der Dokumentarfilm DAS AUGE ÜBER DEM BRUNNEN von Johann van der Keuken half mir sehr; van der Keukens Film stellt eine grosse Nähe und Vertrautheit zu seinen Protagonisten her.

Technisch entschieden wir uns für den Sony-DV-Camcorder PD-150 mit Weitwinkelvorsatz. Leider erlaubte das sehr beschränkte Budget nicht, auf Film zu drehen; ausserdem waren wir uns einig, dass wir mit möglichst wenig Gerät in die Armenviertel gehen wollten. Das ‚Urlaubsvideokamera‘-Design der PD-150 half dann auch bei vielen Situationen, vor allem, weil wir vorhatten, ohne offiziellen Segen zu drehen – für die Aufnahmen in den Ghettos hätten wir eine Drehgenehmigung wahrscheinlich gar nicht oder nur unter erheblichem finanziellen Aufwand und mit unakzeptablen Auflagen bekommen. Indien präsentiert sich gerne als modernes, welt-offenes Land, das Filmen von Armut, Elend und Unterdrückung wird nicht gerne gesehen.

Bei Tests stellte sich heraus, dass der aufklappbare LCD-Bildschirm der PD-150 einen etwas engeren Ausschnitt als unser Monitor und das Sucherbild zeigt. Schade ist, dass die PD-150 auch

DoP Andreas Gockel (links, mit der PD-150) und Regisseur Falko Zubairi (rechts), der auch für den Ton zuständig war.



nicht die Möglichkeit bietet, mit Vollbildern (,Progressive Scan') zu drehen – für mich der zentrale Faktor, Bilder nicht eindeutig nach Video aussehen zu lassen. Die Empfindlichkeit des Camcorders stellte ich mit 400 ASA fest, wobei ich mich entschied, generell 1,5 Blenden unterzubelichten. Ästhetisch empfinde ich den Look von DVCam etwas ,filmischer' als den der Digibeta, auch wenn es immer etwas komisch anmutet, bei Video von einem ,filmischen Look' zu sprechen .

An Licht nahmen wir nur eine Handlampe und einen Reflektor mit, um etwas zu modulieren oder aufzuhellen. Prinzipiell wollten wir das vorhandene Licht nutzen und jede Einschüchterung unserer Protagonisten durch einen grossen Aufbau vermeiden.

Ich erreiche Neu-Delhi eine Woche später als Falko; er hat sich Dank seiner indischen Abstammung und der Recherche-Arbeiten schon gut eingelebt. Unser erstes Motiv befindet sich in Patna, der Hauptstadt des Bundesstaates Bihar (nach Orissa der zweitärmste Bundesstaat Indiens). Unmittelbar vor unserer Ankunft fiel der Bürgermeister der Stadt einem Anschlag der Naxaliten, einer linken Guerilla-Bewegung, zum Opfer. Neben den üblichen Menschenmassen begegnen uns in den Strassen überwiegend Fahrräder und nur wenige Autos. Spätabends im Hotel erleben wir den ersten der häufigen Stromausfälle.

T. G. Ghosh, ein Journalist, der uns von der indischen Non-Profit-Organisation *Sulabh-International* vermittelt wurde, ist unser ,Mann in Indien'. Am nächsten Morgen führt er uns mit mehreren Begleitern zum ersten mal in die Slums. Wir fahren durch enge Gassen, vorbei an streunenden Hunden, halbverbranntem Müll und ausgezehnten Menschen, die trotz der Armut Würde ausstrahlen. Die bunten Gewänder der Frauen wirken wie Farbtupfer in einer ansonst trostlosen Umgebung. Über allem breitet sich religiöser Gesang aus, der aus den zahlreichen an Strommasten angebrachte Lautsprechern das gesamte Viertel beschallt. Frauen werfen Kuhlfladen an eine Wand, um sie nach der Trocknung als Brennmaterial zu verwenden.

Wir spüren deutlich die Nervosität unseres Begleiters – aufgrund der Grauzone, in der wir uns bewegen, nicht ganz unverständlich. Uns wird eine *Scavenger*-Frau vorgestellt, die bereit ist, sich mit ihrem Sohn bei der Arbeit begleiten und filmen zu lassen. Die Trockenlatrinenöffnungen befinden sich oft aussen an den Häusern, damit die ,unreinen' *Scavenger* die Wohnungen nicht betreten müssen. Sofort sind wir von einer Traube Schaulustiger umringt – auf freundliche Bitten halten sie uns das Bild frei, wenn auch nur für kurze Momente.

Die *Scavengerin* entfernt eine Abdeckung, Fliegen und ein bestialischer Gestank dringen nach aussen. Sie beginnt, den Hohlraum mit einem Reisig-Besen zu säubern; die Exkremente fallen durch ein einfaches Loch dort hinein. Aber sie unterbricht die Tätigkeit immer wieder und dreht sich zu uns um, um sich zu vergewissern, ob alles so in Ordnung ist. Erst nach vielem Zureden unseres indischen Guides haben wir endlich eine komplette Sequenz im Kasten. Dass unsere Protagonisten mitten in ihrer Tätigkeit abbrechen, als würden sie selber vorschlagen, wann geschnitten werden soll, das wird uns über das gesamte Projekt verfolgen, doch bald entwickelt sich auch ein Gefühl für diese Eigenart. Durch Veränderungen der Brennweite oder der Perspektive kommen wir auf interessante Lösungen, die sich gerade durch diese intermittierende Arbeitsweise entwickeln, abgesehen davon, dass das ,Schneiden im Kopf' unter diesen Bedingungen gut trainiert wird.

Beim Abtransport der Exkremente verfolge ich die Frau und ihren Sohn alleine. Es gelingen wichtige Aufnahmen, während der gefüllte Eimer auf dem Kopf der *Scavengerin* durch das Viertel transportiert wird: die Leute treten angewidert zurück, ein Fahrradfahrer weicht sogar ihrem Schatten aus, um nicht verunreinigt zu werden. Wir beschliessen den Tag mit Aufnahmen am Ganges. Unsere *Scavengerin* möchte aber nicht beim traditionellen Bad gefilmt werden, natürlich akzeptieren wir ihre Bitte.

Scavenger tragen mit Exkrementen gefüllte Eimer davon





Ein *Scavenger* in einem tiefen Kanalloch

Abends im Hotel sind wir erstaunt, wie eindringlich die Bilder sind; beim Sichten des Materials eröffnet sich die ganze Dimension des dokumentierten Elends, das wir beim Drehen vor lauter Konzentration auf unsere Arbeit nicht immer wahrnehmen.

Auch bedrohliche Situationen gibt es immer wieder, zum Beispiel, als Mitglieder der P.J.P., einer rechtsnationalistischen Hindu-Partei unsere Slum-Dreharbeiten abbrechen wollen. Unserem Begleiter T. G. Ghosh gelingt es mit viel Diplomatie, die Situation einigermassen zu entschärfen, unter anderem mit dem Hinweis, dass wir nicht nur das arme Indien zeigen würden und am nächsten Tag einen Interviewtermin beim Premierminister hätten (was nicht ganz der Wahrheit entspricht). Unsere grösste Sorge besteht darin, dass offizielle Stellen von unserer Arbeit erfahren und die Aufnahmen

beschlagnahmen könnten. Wir haben Glück bis zum Schluss, trotzdem ist uns bei jedem Flughafencheck mulmig zumute.

Neben Patna und Varanasi drehen wir noch in Ahmedabad, dem Ort, von dem die Befreiung der *Dalits* ('Gebrochene', 'Zerissene') durch Ghandi ausgegangen ist. Es ist schizophren: Auf der einen Seite will ich mich der schrecklichen Situation dieser Menschen gegenüber öffnen, auf der anderen Seite muss ich genügend Distanz bewahren, um meine Arbeit ausführen zu können. Wir filmen hier einen *Scavenger*, der in einem vier Meter tiefen Kanalloch mit blossen Händen Exkremente in einen Eimer schaufeln muss. Bei dieser gefährlichen Arbeit sind schon viele *Scavenger* umgekommen, sind durch die auftretenden Gase ohnmächtig geworden und erstickt.

Die Situation wird brenzlich, weil für die Arbeiten die Strasse gesperrt werden muss und es nur eine Frage der Zeit ist, bis die Polizei auftaucht. Und ich habe Skrupel, einen Menschen für einen Film im wahrsten Sinne des Wortes 'in die Scheisse' steigen zu lassen; trotzdem bestehe ich auf einer Wiederholung, um neben der Totalen auch den Gesichtsausdruck des *Dalits* festzuhalten, in dem sich das Abscheuliche dieser Arbeit besonders deutlich widerspiegelt.

Am Ende zeigen die Bilder kein Schreckenszenario, sondern die Alltäglichkeit, die Routine bei dieser menschenverachtenden Tätigkeit, die auch unkommentiert für sich spricht. Falko Zubairi hat den Film mit seiner Produktionsfirma *Penguin-Pictures* in Zusammenarbeit mit *Sulabh-International* frei vorfinanziert und freut sich über jeden Kontakt zu Redaktionen und Verleihern, die an diesem Thema Interesse finden.

© 2001 ANDREAS GOCKEL (AN.GOCKEL@SNAFU.DE)



DER STILLE REVOLUTIONÄR

DER KONSTRUKTEUR ERICH KÄSTNER WIRD EHRENMITGLIED DES BVK

EINE LAUDIATIO VON WOLFGANG TREU

Gerade konnte die Fima Arnold&Richter wieder einen Oskar ins Trophäenregal stellen: Vorstand Franz Kraus holte sich den *Scientific an Engeneering Award der Academy of Motion Picture Arts and Science* zusammen mit seinem Mitarbeiter Dr. Johannes Steurer und Wolfgang Riedel vom Freiburger Fraunhofer Institut für Physikalische Messtechnik am 2. März in Los Angeles ab. Prämiert wurde heuer der *Arrilaser* aus der Münchner Türkenstrasse, eine Entwicklung, die Franz Kraus Mitte der neunziger Jahre angestossen hatte und die seit ihrer Markteinführung die Rückbelichtung digital bearbeiteter Szenen, zunehmend gar kompletter Filme revolutioniert hat.

Gleich für mehrere Oskars war der langjährige Chefkonstrukteur von Arri, Erich Kästner verantwortlich. Im Rahmen eines Empfangs am Rande der jährlichen Mitgliederversammlung wurde ihm im Januar die Ehrenmitgliedschaft im bvK verliehen, als persönliche Würdigung für den Mann, der uns mit der Entwicklung des ersten Spiegelreflex-Systems (*Arriflex 35*, 1937) erst den richtigen Kamera-„Durchblick“ möglich machte. In seiner Laudatio erinnerte der bvK-Ehrenpräsident Wolfgang Treu an längst vergangene Zeiten des Filmens:

Lieber verehrter Erich Kästner, liebe Kollegen, liebe Gäste,

wir sind heute abend zusammen gekommen, um einen Mann zu ehren, den ich einen Revolutionär im wahren Sinne des Wortes nennen möchte. Einen Mann, der wie wenige andere in unserem Berufsumfeld ganz wesentlich dazu beigetragen hat, dass wir unseren Beruf ungehindert von vermeidbarem technischen Ballast effektiv ausüben können: Erich Kästner.

Leute, die Erich Kästner persönlich kennen, werden sich jetzt fragen: Dieser liebenswürdige, damals stets von Zigarrenrauch umschwebte, seinen Pudel liebende, gleichzeitig vom Drang zur Perfektion geprägte, von seinen Mitarbeitern verehrte Herr – ein Revolutionär? Ich werde es gleich erklären...

„Mit dem Zweiten sieht man besser“. Diese Behauptung eines grossen öffentlich-rechtlichen Anbieters auf dem Fernsehmarkt möchte ich hier nicht zum Anlass nehmen, diesen Sender besonders zu loben – er hat dem bvK in der Vergangenheit nicht allzu viel Anlass zum Lob gegeben in seiner Haltung zur Ausbildungs- und Urheberrecht-Problematik. Ich möchte diesen Spruch lieber in einer Abwandlung zitieren, die unser Kollege Franz Rath gerne benutzt, wenn er über unseren Beruf spricht: „Mit dem Einen sieht man alles“ – Franz meint damit das Auge am Okular der (Spiegelreflex) Kamera.

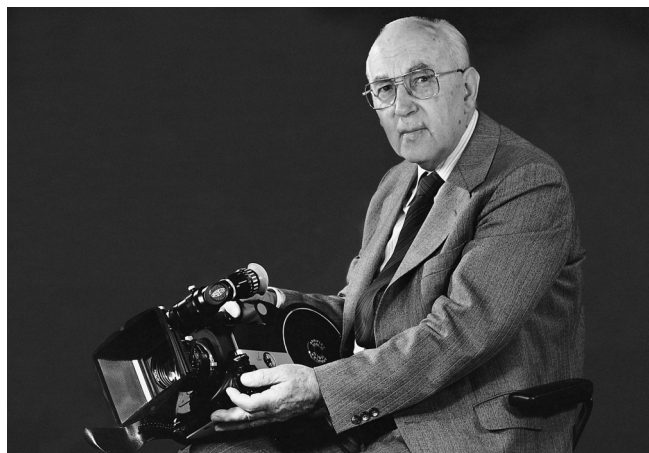
An die Zeit, in der das nicht so einfach war, kann ich mich noch lebhaft erinnern. Mit welchen Geräten begann ich meine Assistentenzeit? Da gab es kleine Kameras, mit denen ich in meiner Freizeit in einem Amateurbereich hantierte, für 8mm-Film, auch schon für 16mm, alle mit einem Aussensucher bestückt: Meine Konfrontation mit einem Phänomen, ‚Parallaxe‘ genannt. Da bemühte man sich, sorgfältig komponierte Bilder im Sucher zu basteln, nach zwei Wochen sah man dann das enttäuschende Resultat im ratternden Projektor: Bei Nahaufnahmen sassden die nach den Regeln des goldenen Schnittes eingepassten Köpfe irgendwo am Rand, obendrein war die Elvis-Tolle auch ohne Hilfe des Friseurs abgekapt.



Der Oskar-preisgekrönte Arri-Laser mit seinen Vätern Franz Kraus, Wolfgang Riedel und Dr. Johannes Steurer (von hinten)

Fotos: ©Arri

Chefkonstrukteur Erich Kästner mit einer Arriflex 35BL III



BLINDER SUCHER

Bei meinem ersten Lehrmeister Alfred Ehrhardt quälte ich mich voller Respekt mit der *Debrie Parvo L*, einem 35mm-Apparat, mitsamt der dazugehörenden Menge solider Koffer für Objektive, anflanschbarem Motor, 24-Volt-Akku mit den Dimensionen einer Schützenpanzer-Startbatterie und einem ebenfalls nicht leichten Kurbelstativ ohne Kugelschale (es wurde deshalb noch über die Beinauszüge des soliden Holzstatives ausgewogen). Mein idealistisches Berufsbild des Kameraassistenten wurde nüchtern ergänzt durch eine Art Bodybuilder-Training. Als ich nach langer Zeit des Schleppens und gelegentlicher Erlaubnis zum Einsetzen des Objektivs und Montierens der Skalenbalken für Schärfe und Blende dann endlich einmal durch die Kamera schauen durfte, während sie lief, sah ich gar nichts! Ich blickte nämlich durch den laufenden Film. Zum Einstellen gab es zwar eine in die Filmbahn einschwenkbare Mattscheibe, auf der man in vernünftiger Helligkeit den Ausschnitt und die Schärfe recht gut beurteilen konnte, zur Aufnahme hatte aber natürlich der zu belichtende Film das Vorrecht auf die Filmbahn.

Also musste der Operateur sich rechtzeitig vor der Aufnahme unter ein schwarzes Tuch über Kopf und Kamera begeben, um die Adaption seines Auges einzuleiten, so dass er viele Minuten später in der Lage war, durch den laufenden Film als Mattscheiben-Ersatz das Bild zu erkennen. Diese ständige Zeitverschwendung führte zur Erfindung der Position des Schwenkers, der sich, unabhängig von der Lichtgestaltung, überwiegend unter dem schwarzen Tuch aufhielt (glaubt man bösen Zungen, war da gelegentlich neben seinem Oberkörper auch noch Platz für ein Fläschchen).

ZITTERN BEI DEM MUSTERN

Sehr viel später, ich war dann bereits Schwenker bei meinem zweiten Lehrmeister Heinz Pehlke, wiederholte sich die geschilderte Erfahrung bei den Dreharbeiten zum *TOTENSCHIFF*. Ich hatte zwar schon vorher mit der monströs grossen und schweren *Debrie Super Parvo Color* gedreht (es bedurfte dreier Männer, um sie auf das Stativ zu setzen), die ein vernünftig helles Sucherbild bot, hier aber war man für die vergleichsweise lange Aussendrehzeit in Spanien aus Kostengründen darauf verfallen, mit dem Vorgänger-Modell, der *Super Parvo* zu drehen, die, weil veraltet, deutlich billiger war.

Hier potenzierte sich der bereits erwähnte ‚Blindeffekt‘ unter der hellen Mittelmeersonne. Ich lief also den ganzen Tag mit einer schwarzen Schweisserbrille herum, um ja bereit zu sein, mit weitgehend angepasstem Auge jederzeit unter dem schwarzen Tuch zu verschwinden. Nur drehten wir zum Teil mit einem neuen, für damalige Verhältnisse hochempfindlichen Schwarz-Weiss-Material, durch das man wegen der hohen Blende selbst mit angepasstem Auge kaum etwas sehen konnte. Bei den Proben, mit eingeschwenkter Mattscheibe, merkte ich mir, wo die grössten Helligkeitsflächen und Linien im Bild sassen, damit ich bei der Aufnahme nicht unbemerkt unten die Schiene oder oben das Mikrofon im Bild mitfotografierte, ohne es in dem dunklen Bild wahrzunehmen. Es war eine ziemliche Zitterpartie. Die Muster sahen wir erst nach unserer Rückkehr nach Berlin, Wochen später. Soweit ich mich erinnere, ging alles gut. Ich hatte ja auch keine Flasche unter dem Tuch gehabt.

Ich erzähle das alles natürlich auch aus sentimentaler Erinnerung an eine aufregende Zeit. Dass es aber mit etwas weniger Aufregung gehen konnte (und damals technisch gesehen auch längst ging), das haben wir einem genialen Kamera-Konstrukteur zu verdanken, eben Erich Kästner. Er beschäftigte sich eindringlich mit all den Problemen, die den Kameramännern bis dato diese eigentlich unnötigen Schwierigkeiten bei ihrer Arbeit gemacht hatten. Ihm haben wir die Erfindung der Spiegel-Umlaufblende zu verdanken. Erst diese gestattete es, zum ersten Mal in der Filmgeschichte, ein helles, hinlänglich klares und scharfes, parallaxe-freies Bild auch bei laufender Kamera zu sehen, dazu seitenrichtig und aufrecht: Ein gewaltiger Schritt in der Geschichte der kinematografischen Bildgestaltung und heute eine Selbstverständlichkeit, nicht mehr wegzudenken aus unserer täglichen Praxis.



Rechts das Vorserienmodell der Arriflex 35, links das Serienmodell Arriflex 35 II

TECHNISCHE REVOLUTIONEN

Als Chef-Konstrukteur von *Arnold & Richter* hatte er 1937 die besagte Spiegelblende erdacht und darum herum eine äusserst handliche, robuste und leichte Kamera konstruiert: Die *Arriflex 35*. Sie war in jeder Hinsicht eine Revolution. Gewissermaßen Erich Kästners erste. Reichlich verspätet wurde diese Konstruktion 1966 mit einem Academy Award, dem *Oscar* ausgezeichnet.

Die zweite Revolution fand statt, als Erich Kästner 1952 die erste professionelle 16mm-Kamera konstruierte, ebenfalls mit dem Spiegelreflex-System ausgestattet, die *16 ST* (für ‚Standard‘, nicht ‚Stumm‘), die noch heute von Kennern geliebt wird. Eine extrem kleine, absolut zuverlässig-robuste, handliche Kamera mit vielfältigen Zubehör bis hin zur Einzelbildschaltung. Ein technischer Geniestreich war auch das Winkelstück für den bis dahin nicht verschwenkbaren Sucher, der den Kameramann von dem nicht immer rücken- und gelenkfreundlichen Zwang befreite, sich beim Durchschauen in die Höhe der optischen Sucherachse zu verrenken, wenn man sich perspektivisch aus der ‚bequemen Augenhöhe‘ heraus zu bewegen veranlasst sah.

Es folgte die dritte Revolution, 1972: Erich Kästner konstruierte die *35 BL*. Eine lang erwartete, besser: von uns damals herbeigesehnte, tontaugliche Studio-Kamera, die aber mit einiger Leichtigkeit auch von der Schulter aus einzusetzen war, und dies nicht nur von Athleten (diese sind obendrein meist zu gross, von Ihrer Schulter sähe der Zuschauer oft Gott-gleich auf das Geschehen herab).

Eine Anmerkung aus eigener Sicht dieser Zeit, die man getrost auch als kühne Behauptung abtun kann: Seit den frühen 60er Jahren entstand unter Kameramännern und Regisseuren der ausgeprägte Wunsch nach Handkamera-Einsatz, sicher unter dem Eindruck der *Nouvelle Vague*. Zunächst war dazu natürlich die *Arri IIb* hervorragend geeignet, nur haperte es da mit der Tonfähigkeit, sie war halt ziemlich laut. Man drehte damals auch für das Fernsehen, szenische Produktionen selbstverständlich auf dem geliebten 35mm-Format (16mm war ‚Schmalfilm‘, bestenfalls für schnelle Reportagen tauglich). Da es aber quasi bis 1972, bis zum Erscheinen der *35 BL* jedenfalls in Deutschland keine tonfilmtaugliche 35mm-Schulter-Kamera gab (man wartete auf sie seit den 60er Jahren!) setzte der massive Druck auf uns Kameraleute ein, mittels der seit 1965 verfügbaren *16 BL* auf 16mm-Film auszuweichen. Eine Reihe von Regisseuren, denen der Erzählstil ihrer Geschichten wichtiger war als optische Präzision, unterstützten diesen Druck, und plötzlich brach das 16mm-Format massiv in die szenische Fernsehproduktion ein. Ich bin noch immer der Meinung, dass dieser

Harry Piel dreht mit einer der ersten Arriflex 35 den Zirkusfilm **MENSCHEN, TIERE, SENSATIONEN**

Fotos: ©Arri





Erich Kästner mit seiner jüngsten Trophäe: Einer in einen Glasblock gelaserten Arri 35, verliehen vom bvK als Zeichen der ausserordentlichen Ehrenmitgliedschaft im Bundesverband Kamera

Fotos: © Michaela Rehle

Bei der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft: Rechts bvK-Ehrenpräsident Wolfgang Treu und der amtierende Präsident des bvK, Falko Ahsendorf, links Erich Kästner und Dr. Walter Stahl, Gesellschafter und Aufsichtsrat der Firma Arri



Einbruch sehr viel später erfolgt wäre, wäre die 35BL einige Jahre früher fertig gewesen. In den USA wird nach wie vor der überwiegende Teil des Prime-Time-Programmes auf 35mm produziert. Aber wie dem auch sei: *Tempi passati*.

IRRWEGE

Zurück zum Thema: 1957 war für die 35 IIb ein grosser, absolut schalldichter Blimp entstanden, in den mit ein paar Handgriffen und Umbauten auf genial einfache Weise die Kamera eingebaut werden konnte. Sinnreiche Vorrichtungen machten die Einstellfunktionen von aussen her verfügbar, sogar der Zoom war von aussen fahrbar! Das war der Tod für die bis dahin benutzten *Debie*-Studiokameras. Sie verschwanden in grosser Schnelligkeit aus den deutschen Ateliers. Erich Kästner war auch hier an vorderster Front, setzte noch einen drauf und erdachte das *Electronic-Cam*-Verfahren, in dem man, angeregt durch die Mehrkameratechnik der Fernsehstudios mit ihren elektronischen Kameras, von einer zentralen Bildregie her die Kameras nicht nur über die Kopfhörer der Schwenker steuern, sondern auch direkt ein- und ausschalten und Marken für den späteren Schnitt setzen konnte. Kein Wunder, dass viele Studiobetriebe und Produzenten sofort zu diesem scheinbaren ‚Ei des Kolumbus‘ griffen. Drehpensen von doppel-ter, wenn nicht dreifacher Schnittlänge pro Tag schienen in Filmqualität möglich!

Nur leider hatte man wohl kaum einen Kameramann zu dieser neuen Segnung befragt. Mit der Mehrkameratechnik des Fernsehens übernahm man auch deren ‚Look‘: Bis auf wenige glückliche Ausnahmen sind mir kaum Produktionen mit *Electronic-Cam* erinnerlich, bei denen man nicht mit einem flachen, eindimensionalen Bildeindruck konfrontiert war, der zwangsläufig entsteht, wenn man gleichzeitig aus drei bis vier Richtungen dreht (und leuchten muss). Vergeblich warten wir bis heute auf den ‚Lichtmeister‘, der hier die Physik auszutricksen vermag, ebenso wie auf das sprichwörtliche ‚Sonnenfilter‘, mit dem der Kameramann doch bitte die plötzlich hinter Wolken verschwundene Sonne wieder herzuzaubern in der Lage sein müsste! Glücklicherweise (für uns nicht ausreichend begabte Kameraleute) fanden sich offenbar nicht genügend Regisseure, die wirklich mit diesem System effektiv umzugehen verstanden. So wurde in den 70er Jahren die *Electronic-Cam*-Anlage von Studio Hamburg in die Sowjetunion verkauft. Schade eigentlich, dass eine an sich technisch brillante Idee an ‚zu hohen Anforderung‘ an das ausführende Personal scheiterte – und natürlich an der Ästhetik. Etwas, worüber man vor der Einführung eines Systems nachdenken sollte, vielleicht zusammen mit den Bildgestaltern.

Auch für die 35BL erhielt Erich Kästner 1974 den ‚technischen Oscar‘, den *Scientific and Engineering Award* der *Motion Picture Academy*. Ein drittes Mal verlieh die Academy 1982 dem Spiegelreflex-Prinzip von Arri einen dritten Academy Award. Das heisst schon etwas!

Schliesslich war Erich Kästner noch maßgeblich an der Entwicklung und Konstruktion der 16SR beteiligt, die wiederum viel Etabliertes und Gewohntes bei der Bedienung der Kamera und im Umgang mit ihr revolutionierte. Man fragt sich zum Beispiel, nachdem man jahrelang mühsam kleinfingrig den 16mm-Film in ein Bildfenster manipulieren musste, wieso denn vorher niemand auf das genial einfache Ansetzen der Kassette gekommen war – die Wahrheit ist eben oft sehr einfach!

Erich Kästner hat für uns Kameraleute die Arbeit mit unserem grundlegenden Werkzeug, der Filmkamera, ganz wesentlich erleichtert, manche Anwendungen überhaupt erst ermöglicht. Wir tragen ihm als Zeichen des Dankes dafür die ausserordentliche Ehrenmitgliedschaft im bvK an.

© 2002 WOLFGANG TREU
(WOLFGANGTREU@BVKAMERA.ORG)