

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE 4,80 €

Nr.8/Juli 2002

IN DIESER AUSGABE:

FRANK GRIEBE – VON KRÄNEN UND »WINTERSCHLÄFFERN«

BILDER DER VERSCHLOSSENHEIT – CHANTAL AKERMANS »DIE GEFANGENE«

NACH DER SCHLACHT IST VOR DER SCHLACHT – ZUM URHEBER-VERTRAGSRECHT

FÜNF TAGE VORJURY FÜR DEN DEUTSCHEN KAMERAPREIS



EDITORIAL

Mehr als fünf Jahre ist es her, dass der in Marburg lehrende Professor Karl Prümm dem Bundesverband Kamera den Vorschlag unterbreitete, für ein Wochenende Medienwissenschaftler und Kamera-Praktiker zu einer gemeinsamen Tagung an die Marburger Philips-Universität einzuladen. Gesagt, getan; während eines gemeinsamen Frühstücks am Frankfurter Hauptbahnhof wurde der damals gerade erschienene Film *BREAKING THE WAVES* von Robby Müller und Lars von Trier kurzerhand zum vorhersehbar kontroversen Thema der Veranstaltung erkoren, schliesslich sollte es um *Kamerastile im aktuellen Kino* gehen. Von mehr als zweihundert Anmeldungen völlig überrascht, mussten die Marburger Gastgeber kurzfristig ihr Audimax freiräumen, und dann sassen sie auf einmal alle zusammen: die Filmtheoretiker, Kamerafrauen und -männer, Studenten, Kritiker.

Eine kleine Sternstunde – unvergesslich der Streit zwischen Jost Vacano und Robby Müller über dessen Kameraarbeit in *BREAKING THE WAVES*. Zum eigentlichen Kernthema aber geriet schon damals der Disput über die Frage, wie denn fotografischer Stil nun entstehe: im grossen künstlerischen Entwurf vorab, in pragmatischer Reaktion auf Gegebenheiten und Drehbedingungen am Set, oder überhaupt erst im Nachhinein durch die (manchem Praktiker durchaus suspekten) Deutungen der Kritiker und Filmhistoriker.

Es ist beim ersten Treffen nicht geblieben. Im Jahr 2000 wurde Heinz Pehlke geehrt, sein filmisches Werk war das Thema der zweiten Marburger Kameragespräche. Was dem Altmeister prompt die Gelegenheit gab, aus dem Dunkel des Kinosaals eine besonders elaborierte Deutung seiner Fotografie mit dem Ausruf zu quittieren: „Das is' ja ein Ding. Davon habe ich ja gar nichts gewusst!“. Da war es wieder, das alte Streithema, diesmal eher erheiternd.

Seit die Kameragespräche, Professor Prümms Hartnäckigkeit sei es gedankt, auch noch mit der Verleihung eines Kamerapreises verbunden wurden, kommen die Preisträger schon aus Höflichkeit nicht umhin, sich in ausführlichen Werkstattgesprächen Löcher in der Bauch fragen zu lassen. Raoul Coutard und Frank Griebe hat es in den letzten Jahren ‚erwischt‘, und auch bei diesen beiden war nicht zu überhören, dass sie sich auf allzu theoretische Interpretationen ihres Werkes nur ungern einlassen.

Bei vielen Kameraleuten scheint es eine Scheu zu geben, ihre Arbeit öffentlich gründlicher zu reflektieren. Das hat wohl oft mit Bescheidenheit zu tun, sicher auch hier und da mit professionellem Understatement; vielleicht rührt aber diese Scheu auch von einer ganz tiefsitzenden Angst, man könne im theoretisch-stilistischen Diskurs die kreative Unschuld und Offenheit verlieren, die jenseits aller technischen Expertise wohl den eigentlichen Kern fotografischer Kunst bildet. Frank Griebe sagte in Marburg: „Wenn man dem Grundkonzept immer folgt, dann verbaut man sich etwas, gerade beim Filmemachen...“ (siehe die Dokumentation des Werkstattgesprächs ab Seite 9).

Trotzdem: Veranstaltungen wie die Marburger Kameragespräche oder, meist weniger kameraspezifisch, aber für Cineasten ebenso spannend, die herbstlichen Filmsymposien im Mannheimer *Cinema Quadrat*, bieten die unschätzbare Gelegenheit zum Dialog, manchmal auch zum konstruktiven Streit, verbunden mit erlesenen Filmen. Und für die symposien-freie Zeit gibt es ja noch das CAMERAMAGAZIN...



Michael Gööck, bvk,
verantwortlicher Redakteur
des CAMERAMAGAZINS

Anzeige
'Ludwig'
2-farbig mit Pantone 285

210 x 143,5 mm

Anzeige
'Panther'
1-farbig

210 x 143,5 mm

INHALT

Titelbild: Dreharbeiten zu WINTERSCHLÄFER,
DoP Frank Griebe (mitte, an der Kamera) und Regisseur Tom Tykwer (links)
Foto: © X Filme

Die taumelnde Kamera VON GUIDO SEEBER	Seite 5
Das Interview: Von Kränen und »Winterschläfern« WERKSTATTGESPRÄCH MIT FRANK GRIEBE	Seite 9
Nach der Schlacht ist vor der Schlacht VON JOST VACANO	Seite 19
Ein Blick hinter die Kulissen Fünf Tage in der Vorjury für den Deutschen Kamerapreis VON JO HEIM	Seite 21
Die aktuelle Filmkritik: Bilder der Verslossenheit – Chantal Akermans »Die Gefangene« VON THILO WYDRA	Seite 25
Kamera des Monats: Die Bourdereau ,Cinex 35‘ VON GERHARD FROMM	Seite 28
Assistenten-Trickkiste: Methoden der Entfernungsmessung VON ULI SCHMIDT	Seite 30

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bundesverband Kamera e.V.

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

Leitung (ViSdP): Michael Gööck
Layout: Heinz Ross, Obergries (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

Vertrieb:
Schüren Verlag GmbH
Deutschhausstr.31
35037 Marburg
Telefon (06421) 630 84
Telefax (06421) 681 190
e-mail: schueren.verlag@t-online.de, homepage: www.schueren-verlag.de

© 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

Bezugspreise: Einzelheft 4,80 €,
Jahresabonnement (4 Hefte inkl. Versandkosten Inland) 18,00 €,
Studentenabonnement (nur gegen Nachweis) 14,80 €,

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



DER HISTORISCHE TEXT

DIE TAUMELNDE KAMERA

VON GUIDO SEEBER

www.cameramagazin.de/cm/06.02/seeber.php3

Einer der grossen Pioniere und Multitalente der frühen Kinotage in Deutschland war Guido Seeber (geboren am 22. Juni 1879 in Chemnitz, gestorben am 2. Juli 1940 in Berlin). Seeber sah noch vor der Jahrhundertwende erstmals Filme der Gebrüder Lumière und begann kurz darauf zusammen mit seinem Vater, Clemens Seeber, eigene Filme zu produzieren. („Seebers lebendige Riesenphotographien“); gezeigt wurden diese Werke in Varietés, Wirtssälen und Zelten. 1909 wird er technischer Direktor der Berliner *Deutschen Bioscop GmbH*; auf der Suche nach grösseren Studio-Kapazitäten findet Seeber im Jahr 1911 ein ehemaliges Fabrikgebäude in Neubabelsberg und lässt es zum Atelier umbauen; damit war der Kern der Babelsberger Studios entstanden.

Seeber dreht Filme mit dem Bioscop-Star Asta Nielsen (*HEISSES BLUT*, *DIE ARME JENNY*, *DER TOTENTANZ*) und fotografiert deutsche Filmklassiker wie *DER STUDENT VON PRAG* (Regie: Stellan Rye, 1913), *FRIDERICUS REX* (Regie: Arzen von Cserépy, 1920-23) und *DIE FREUDLOSE GASSE* (Regie: Georg Wilhelm Pabst, 1925).

Guido Seeber ist 1925 massgeblich an der Gründung der Zeitschrift *Filmtechnik* beteiligt und veröffentlicht mehrere Bücher für Filmamateure und -profis (... *Kurbel! Ein Lehrbuch des Filmsports*...). Und er ist einer der Pioniere und Tüftler der ‚entfesselten Kamera‘; 1920 setzt er bei den *FRIDERICUS-REX*-Filmen erstmals einen Kamerawagen ein. Überraschend aktuell erscheint einem heute sein hier abgedruckter Text aus dem Jahr 1925; Seebers Erwägungen zur beweglichen Kamera zeigen im Rückblick auch, wie dramatisch die wenige Jahre später beginnende Wende zum Tonfilm die gerade neugewonnene Freiheit der Kamera zurücknahm; erst in den sechziger Jahren, vier Dekaden Filmgeschichte später, sollte die Kamera sich von neuem aus dieser Umklammerung lösen und wieder da ankommen, wo Seeber und andere sie schon in den zwanziger Jahren hingeführt hatten – D. A. Pennebaker, Albert Maysles und Richard Leacock drehten ihre ersten Filme mit kleinen, synchronontauglichen 16mm-Kameras, die *Nouvelle Vague* nahm wenige Jahre später den Stil des *Direct Cinema* auf. Doch davon mehr im nächsten **CAMERAMAGAZIN**...



Sechs Mal Guido Seeber auf einer historischen Trükaufnahme
Foto: © Deutsches Filminstitut

Die Kino-Kamera, deren Zweck es ist, uns bewegte Vorgänge, die sich vor ihrem Auge, dem Objektiv, abspielen, in Einzelbildern auf einen Filmstreifen zu bannen, muss während ihrer Tätigkeit möglichst fest verankert, möglichst unverrückbar und unbeweglich verharren.

Schon vor dreissig Jahren stellte Lumière den Grundsatz auf, dass die Filmkamera auf einem sehr festen, soliden Stativ aufgestellt werden soll, dass der die Kamera Bedienende in der Zeit, in der seine Rechte die Kurbel dreht, die linke Hand oben auflegt und dadurch verhindern soll, dass schädliche, durch die Drehung etwa hervorgerufene Bewegungen der Kamera das Bild beeinträchtigen.

Das Resultat dieser Lumièrschen Ratschläge, richtig befolgt, war in der Tat ein ruhendes, stabiles, ein absolut ‚stehendes‘ Bild, wie der Fachmann sagt.

Guido Seeber mit Kamera
im Boot bei Dreharbeiten zu
ES FLÜSTERT DIE NACHT

Fotos: © Deutsches Filminstitut



Aber die Kamera soll uns zuweilen auch solche Eindrücke wiedergeben, wie wir sie durch unser Auge dann wahrnehmen, wenn wir uns in Bewegung befinden.

Eins der wahrscheinlich allerersten Filmbilder, das von Lumière selbst aufgenommen und in den Handel gebracht worden ist, bildete die Aufnahme aus einem Fahrstuhl heraus, der den Eiffelturm in Paris hinauffährt. Wir sehen in unmittelbarer Nähe die Eisenkonstruktion des Eiffelturms an uns vorübergleiten, und der Ausblick durch dieses Gitterwerk zeigt, dass wir uns von der Erde entfernen, also immer höher hinaufsteigen.

Diese Aufnahme dürfte sicherlich eine der ersten gewesen sein, bei denen man davon sprechen kann, dass die Kino-Kamera während der Aufnahme in Bewegung war.

Wir finden später die Kamera auf der Lokomotive stehend oder auf dem Auto; wie ein Wandelpanorama gleitet die Umgebung vorüber; wir nähern uns Tunneln und Brücken; Häuser und Bäume ziehen in der bekannten plastischen Wirkung an uns vorüber, ebenso vorwärts wie rückwärts. Wir sehen, in einem Boote sitzend, die schönsten Ufer gleichmässig an uns vorübergleiten und auch hier den stereoskopischen Effekt in Erscheinung treten. Wie gesagt, auf allen Gefährten, die sich rollend oder schwimmend bewegen, oder die sich von der Erde erheben, sei es der Freiballon oder das Flugzeug, hat man die Kamera angebracht, um denjenigen Eindruck zu erhalten, den der Beschauer dort in Wirklichkeit empfängt. Bei allen diesen Arten der Aufnahme wurde die Kamera fest und sicher aufgestellt, befestigt und verankert.

Aber es konnte nicht ausbleiben, dass man die Kamera von den Beinen des Stativs befreite, um sie auf andere zu setzen, die selbst gehen. Man hing dem Kameramann die Kamera einfach um; ihr Antrieb erfolgte durch einen zweiten Mann, der, nebenhergehend, den Antrieb zum Zweck der Aufnahme durch eine biegsame Welle bewirkte.

Unsere Kamera lief jetzt selbst; sie war nicht starr an den Ort gebunden und nun bereits weit eher in der Lage, wirklich das zu sehen, was in den meisten Fällen auch unser Auge wahrnimmt, wenn wir selbst direkt oder indirekt in Bewegung sind.

Aber die Kurbel bildete noch einen hemmenden Gegenstand; auch sie musste verschwinden, musste durch irgend etwas anderes ersetzt werden.

Bereits vor mehr als zehn Jahren erfand man eine Kamera, das ‚Aeroskop‘, welche durch Druckluft betrieben wurde. Ein in sie eingebauter Gyrostat stabilisierte sie; und man konnte, frei gehend oder auch zu Pferd, beliebig aufnehmen.

Wenn die Brüder Kearton mit ihren ersten Aufnahmen frei lebender Tiere so grosse Erfolge errangen, so war es diese durch Druckluft betriebene Kamera, die ihnen solche neuen Wege eröffnete.

Die schärfste Konkurrenz für diese Kamera schuf der als Antriebskraft benützte kleine Elektromotor, der die erforderliche Energie entweder einem Akkumulator oder einer Trockenbatterie entnahm. Schon vor dem Krieg baute man in England mit gutem Erfolg solche Kameras und war dadurch befähigt, in jeder ‚Lage‘ aufnehmen zu können.

Aber damit war der End-Effekt noch lange nicht erreicht. Es war erwünscht, so viel als möglich ungesehen, ungeahnt filmen zu können, ohne irgendwie auch nur das geringste Aufsehen zu

erregen, ohne überhaupt den Verdacht, dass man kurbeln wolle, aufkommen zu lassen. Ganz nach Art eines Detektivs wollte der Kameramann Vorgänge unbemerkt dem Filmstreifen überliefern.

Dies wurde schon ganz annehmbar durch einen kleinen Apparat ermöglicht, der, mit Federkraft betrieben, in der Hand gehalten wurde, klein und zierlich war und Vorgänge bis zur Dauer von 15 Sekunden aufzunehmen gestattete.

Mit ihm begann eine neue Epoche. Man konnte beispielsweise vorher schon in beschränktem Mass gewisse freie Bewegungen der Kamera während der Aufnahme zulassen: aber jetzt war man infolge der Kleinheit der Kamera durchaus in der Lage, Eindrücke wiederzugeben, die früher nur in ganz erheblicher Einschränkung erreicht werden konnten.

Und in der Tat hat dieses kleine Kino Schule gemacht. In fast jedem Spielfilm kann man Szenen finden, die einzig und allein mit dem *Sept* aufgenommen sind, was mitunter selbst dem scharfen Blick des Technikers entgeht. Ich erinnere nur an die *FREUDLOSE GASSE*, einen Film, in dem viele Übergänge der sich durch den Raum bewegenden Personen mit dem *Sept* aufgenommen worden sind.

Die kleine Kamera mit Eigenbewegung: sie erfordert jedoch noch, dass man sie in der Hand hält. Aber *ganz frei* muss sie werden, muss im Raum schweben, muss baumeln, schwingen, und in dem Film der *BIENE MAJA* schwebt sie neben ihrem Objekt, damit ihr nichts entgeht, damit sie den Eindruck vermittelt, der die Augen der Biene trifft, wenn sie von Blüte zu Blüte eilt.

Alle die Eindrücke, die von der Erde losgelöste Lebewesen empfangen, dürfte uns dieses kleine Wunder wieder hervorzaubern.

Ein Skisprung! Wir abseits Stehenden bewundern den kühnen Springer, haben aber keine Ahnung davon, wie sich die Umwelt während des Sprungs in seinen Augen widerspiegelt.

Doch halt! Wir hängen ihm diese Kamera um: er löst sie im gegebenen Augenblick mit dem Mund aus, und wir werden schauen, was er in seinem Sprung durch die Luft selbst geschaut hat. Oder dasselbe bei einem Looping des Fliegers, bei seinem seitlichen Abrutschen, überhaupt bei allen Kapriolen, die der gewandte Führer eines Flugzeugs sich erlauben kann.

Oftmals erfordert es die dramatische Handlung eines Films, dass irgend jemand von einem hohen Punkt herabspringt, dass er abstürzt oder auf ähnliche Weise ein Ende findet.

Sollte man da nicht durch Fallenlassen dieser Kamera den Eindruck zeigen können, der gewonnen wird, wenn jemand frei fällt? Es dürfte genügen, die Kamera, durch einen kleinen Fallschirm gehemmt, dem freien Fall zu überlassen und vermitteltst dieser Luftbremse auch im Fall zu richten. Solche Bilder, solche Eindrücke dürften viel dazu beitragen, derartige Darstellungen auch zensurtechnisch und bildmässig wirksamer zu gestalten.

Überhaupt sind die Möglichkeiten, die eine solche Kamera bietet, kaum abzusehen; und wenn demnächst eine verbesserte Form mit zwei Objektiven von verschiedener Brennweite und mit einer Fassung von dreissig Metern auf dem Markt erscheinen wird, so bleibt es den Drehbuch-Dichtern und Regisseuren überlassen, darüber nachzudenken, was alles mit diesem Instrument erreicht werden kann.

Wir aber sehen diese Dinge mit etwas anderen Augen. Solange die Kamera bei der Aufnahme fest stand, solange war das betrachtende Auge gegenüber dem projizierten Bild sehr kritisch. Das Bild sollte und musste ruhiger, schärfer,



Als Kameraleute noch weisse Mäntel trugen...



Guido Seeber dreht mit einem Rollwagen den Film *DIE BLUMENFRAU VON LINDENAU* (1931/32)

klarer werden; und man kam zu einer Art Spitzenleistung der Technik, wie sie eine Folge sowohl der hochwertigen Perforier- und Kopiermaschinen, als auch in erster Linie der Aufnahme-Apparate darstellt.

In dem Augenblick aber, in dem sich die Kamera bewegt, in dem sie sich von einem festen Standpunkt loslöst, in dem sie sozusagen ein schwebendes Auge bildet, in dem Augenblick ist es um diese bei der ruhenden Kamera hochwertigen Eigenschaft geschehen. Das Auge muss folgen, versetzt sich in die Lage der Bewegung, und alle aufgewandte Präzision zur Erzielung der Bildruhe tritt plötzlich nicht mehr in Erscheinung, ist hinfällig.

Und darin liegt eigentlich eine Art technischer Tragik. Dort das Bestreben nach höchster Ruhe, höchster Präzision, das hier aber scheinbar ganz belanglos, man kann beinahe sagen: überflüssig wird. Alles bewegt sich, Bild und Raum und Gegenstände der Abbildung; und ob eine hohe Präzision in der Funktion solcher Kameras vorliegt, das kann man dann kaum noch feststellen.

In kaum einer Industrie dürfte der Nachempfindungstrieb so hoch in Blüte stehen wie in der Film-Industrie. Bei irgendeiner belanglosen Gelegenheit hat man einmal eine Szene mit bewegter Kamera aufgenommen. Sofort macht diese Art der Aufnahme Schule. Kein Film kann plötzlich mehr ohne solche Teilaufnahmen auskommen.

Man sollte den Geist anstrengen und überlegen, welche Möglichkeiten in einer solchen Kamera schlummern, die frei von jedem Standpunkt ihre Tätigkeit ausübt. Die bewegte, die taumelnde Kamera soll aber auch wiederum nicht zu einer Manie, zu Übertreibungen führen, die man möglicherweise mit ‚Kamera-Taumel‘ bezeichnen müsste.

Aus *Filmtechnik-Filmkunst*,
Nr. 5, 15.8.1925.

Hier zitiert nach:
Werkstatt Film.
Selbstverständnis und
Visionen von Filmleuten
der zwanziger Jahre

Herausgegeben von Rolf Aurich
und Wolfgang Jacobsen.
München: edition text+kritik
1998, S. 84–87.

Abgedruckt mit
freundlicher Genehmigung
der edition text+kritik
im Richard Boorberg Verlag

© EDITION TEXT+KRITIK, MÜNCHEN 1998

Anzeige
‘dedolight’
2-farbig mit Pantone 109

190 x 133,5 mm

DAS INTERVIEW

VON KRÄNEN UND »WINTERSCHLÄFERN«

EIN MARBURGER KAMERAGESPRÄCH MIT FRANK GRIEBE,
MODERIERT VON MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/06.02/griebe.php3

Professor Dr. Karl Prümm hatte im Verein mit der Philipps-Universität, der Stadt Marburg, dem dortigen Kammer-Filmkunsttheater nebst Bundesverband Kamera und der Firma Arri zu den vierten Marburger Kameragesprächen geladen, und Frank Griebe, Stamm-DoP von Tom Tykwer, war 2002 der zweite Empfänger des Marburger Kamerapreises, nach Raoul Coutard im vergangenen Jahr. Neben vielen Filmen des Preisträgers gab es wieder ausführliche Werkstattgespräche, mithin den Versuch, Stilmitteln und Erzählweisen des hier geehrten Kameramannes auf die Spur zu kommen. Partner von Frank Griebe waren in diesem Jahr der Regisseur Wolfgang Becker (der Griebe auch gleich coram publico die Zusammenarbeit antrug) und der Frankfurter Kritiker Daniel Kothenschulte.

Zu einem dritten Werkstattgespräch war CameraMagazin-Herausgeber Michael Gööck geladen; Thema war der schon etwas ältere Tykwer/Griebe-Film WINTERSCHLÄFER von 1996. Der Film erzählt die in mehreren Strängen verwobene Geschichte einiger Bewohner eines Bergortes; eine Bauernfamilie (mit Sepp Bierbichler), zwei junge Bewohnerinnen einer alten Märchenvilla (Marie-Lou Sellem und Floriane Daniel) nebst männlicher Begleitung (Ulrich Matthes und Heino Ferch), deren Wege sich ausgerechnet durch einen Autounfall treffen, bei dem die kleine Tochter des Bauern stirbt.

Im vollbesetzten Kammer-Kino nahm man nach dem Film Frank Griebe ‚in die Zange‘, in einer kollegialen, streckenweise auch kritischen Diskussion. Sympathisch unpräzise beantwortete Griebe Fragen zu seinen Bildern, so entspann sich ein spannungsreicher Dialog, den wir hier leicht gekürzt dokumentieren.

Die im Gespräch erwähnten Filmclips aus WINTERSCHLÄFER, hier leider nur unzureichend in Schwarz-Weiss-Einzelbildern wiedergegeben, sind als QuickTime-Movies im Internet unter der Adresse www.cameramagazin.de/cm/06.02/griebeclips.html zu finden.

MG: Heute also der Versuch eines öffentlichen Interviews, und damit es ein richtiges Werkstattgespräch werden kann, habe ich mir in der Vorbereitung eine kleine Respektlosigkeit herausgenommen: ich habe das Band von WINTERSCHLÄFER, das Du mir geschickt hast, einfach zerschnipselt, rein virtuell natürlich, nicht mit der richtigen Schere – Analyse hat ja vom Wortstamm her etwas mit ‚zerlegen‘, wörtlich mit ‚auflösen‘ zu tun. Ich habe dann versucht, ein paar dieser Bruchstücke wieder so zusammenzufügen, dass sie auf ein optisches Vokabular verweisen, wie ich es in WINTERSCHLÄFER finden kann. Und ich fände es spannend, wenn Dir zu diesen kleinen Clips spontane Kommentare oder Bemerkungen einfallen würden; vielleicht findest Du bestimmte fotografische Gesten von Dir wieder. Ok? Ok! Dann fangen wir einfach ohne weiteren Kommentar mit dem ersten Clip an:



Frank Griebe erhält aus den Händen von Bürgermeister Egon Vaupel den Marburger Kamerapreis 2002

Fotos: © Rolf K. Wegst

Der Preisträger mit seinem Regisseur und Laudator Tom Tykwer





FG: Es ist ganz interessant, das so im Zusammenhang zu sehen, diese Zufahrten und Ranzooms, die wir gemacht haben. Das erste, was mir gerade aufgefallen ist: dass die Musiken teilweise sehr, sehr ähnlich sind, obwohl die Szenen im Film an ganz unterschiedlichen Stellen kommen. Und so merkt man, dass diese Bewegungen immer etwas mit dem Rhythmus zu tun haben, was natürlich eine Musik viel extremer unterstreicht. Die Idee war auch immer, etwas zu fokussieren, genau jetzt an diese Person ranzukommen und so einen Spannungsbogen aufzubauen.

MG: All' diese Zufahrten haben sicher etwas Dynamisierendes. Aber die meisten dieser Fahrten sind ja keine Zoomfahrten, sondern reale Fahrten, das heisst, die Kamera bewegt sich wirklich auf den Darsteller zu; das hat auch in der Choreographie am Set eine bestimmte Dynamik – vielleicht sogar eine gewisse Aggressivität?

FG: Nein, so sehe ich das nicht. In diesem Film gibt es ja unglaublich viel Kamerabewegung, das war auch Konzept, etwas über Bewegung auszudrücken, für den Zuschauer nah ranzukommen – das hat immer eine emotionale Wirkung. Die Menschen, die wir dort beobachten, die erleben ja eine Art von Stillstand, und dem wollten wir ein bisschen entgegenwirken, indem wir sagen, wir bewegen uns, wir fokussieren etwas, wir kreisen etwas ein – das war die Idee, die dahinter steckt. Damals kamen viele Leute an und sagten, das ist mir viel zu viel. Und andere Leuten sagten, sie fänden das total gut, weil es spannend ist, weil sie die Figuren so ganz anders sehen.

MG: Wolfgang Becker vermutete gestern, dass Du in Deiner Jugend viel von Lokomotivführern geträumt hast... – bist Du ein rastloser Mensch? Du wirkst gar nicht so?

FG: Nö, selber bin ich gar nicht so. Es hängt ja auch immer vom Projekt ab. Der Film ZUGVÖGEL ist zum Beispiel genau das Gegenteil. Der ist wirklich ruhig, beobachtet die Leute, da war die Idee, das einzige, was sich bewegt, sind die Orte, sei das das Schiff oder sei es ein Auto oder ein Bus oder ein Zug, und wir sind Mitreisende. Das ist so ein Gegenpol, das mache ich auch, das finde ich auch spannend.

F: (Rolf Coulanges) Diese Zufahrten sind ja eine Art, dem Zuschauer Bedeutung zu geben, ihn also zu zwingen, bestimmte Dinge anzuschauen. Traust Du dem Zuschauer zu, dass er mit den Augen in Bildern herumschweifen und sich selbst seine Blickpunkte suchen kann, oder hältst Du es für wichtig, dass er mit so einen ‚Drive‘ auf das hingeführt wird, was er sehen soll? Hat er die Möglichkeit, auch etwas anderes zu sehen, etwas, das Du vielleicht in dem Moment gar nicht so wichtig findest?

FG: Die Möglichkeiten gibt es schon; es gibt auch in diesem Film die ruhigen Momente, wo der Zuschauer die Möglichkeit hat, selber etwas zu entdecken. Ich glaube, das ist auch wichtig. Bei LOLA zum Beispiel – selbst da gibt es ruhige Momente, wenn die beiden im Bett liegen und miteinander reden. Da macht die Kamera gar nichts, da beobachtet sie nur, so hat der Zuschauer die Möglichkeit, Luft zu holen, etwas zu entdecken, nochmal zu reflektieren; allerdings nur für einen kurzen Moment, dann geht es schon wieder weiter. Für mich ist es immer spannend, eine Balance zu finden.

F: (Rolf Coulanges) Vielleicht darf ich die Frage noch einmal anders stellen: ist es eine Sprache des Kinos, um die es hier geht, oder ist es eine Sprache des Lebensgefühls der Generation, die Du zeigst?

FG: Ich glaube, das eine schließt das andere nicht aus. Natürlich geht es in diesem Film auch um eine Generation, um Orientierungslosigkeit, und man versucht, so einen Zeitgeist zu entdecken. Aber das sieht sicherlich jeder anders. Der eine erkennt sich vielleicht in diesem Pärchen ganz gut, der andere in jenem Pärchen, und reflektiert dann auf sich selber und fragt, hat das etwas mit mir zu tun, hat das etwas mit dem Heute zu tun oder mit der Zeit, als der Film rauskam? Aber so sollten Filme ja eigentlich sein, ein Grossteil der Filme zumindestens.

F: (Karl Prümm) Über diese dynamisierende Funktion hinaus, auf die Herr Gööck schon hingewiesen hat, ist für mich ein Aspekt auffällig, der auch die Zusammenarbeit mit der Regie betrifft: diese Ranfahrten sind doch extrem verknüpft mit der Schauspielführung, sie zielen auf ein ganz bestimmtes Moment. Man hat ja das Gefühl, die Figuren reagieren auf die Kamera, die auf sie zukommt – und es wird dann ein expressiver Moment ausgespielt, die Krise der Figuren wird sichtbar. Das ist ja ein Film über Personen, die in einer wirklich schwellenden Krise sich befinden. Das Ausspielen dieses Moments zu koordinieren mit diesen Ranfahrten der Kamera – hat das so stattgefunden, oder ist das jetzt ein Hineinlesen in den Film? Das ist ja immer die Frage einer fotografischen Analyse: bestimme ich hier ein Strukturmomoment, eine Konzeption auf etwas, was so handwerklich gedacht und auch ausgeführt wurde, oder ist das sozusagen Textinterpretation?

FG: Das ist schon Konzept gewesen bei diesem Film: du musst da stehenbleiben, wir fahren auf dich zu, du hast keine Möglichkeit, irgendwohin zu gehen – was wir bei der einen Szene dann noch übertrieben haben, indem wir das Licht runtergedimmt haben, auf diesen kleinen Spot. Aber es gibt natürlich in der Interpretation noch einen ganz anderen Blick darauf – wenn man das jetzt so zusammen sieht, im Clip, so habe ich das selbst noch nie gesehen.

F: (Karl Prümm) Aber es gab schon die Zusammenarbeit mit der Regie, dass diese Fahrten immer auf diesen expressiven Punkt bezogen waren?

FG: Ja, das haben wir vorher alles ziemlich genau besprochen; ich arbeite immer schon sehr früh mit Tom [Tykwer] zusammen, wir versuchen, ein Konzept zu entwickeln und die Szenen aufzulösen, und das haben wir hier bei WINTERSCHLÄFER sehr, sehr ausgiebig gemacht.



Bei den Dreharbeiten zu HEAVEN: Frank Griebe, Cate Blanchett und Tom Tykwer
Foto: © X Filme



MG: Ein anderer Griebe-Klassiker: Der Blick senkrecht von oben. Woher kommt diese Obsession? Wunderbar finde ich die Eröffnungssequenz von HEAVEN mit dem senkrechten Blick auf Turin. Das ist ja nicht nur eine ungewöhnliche Einstellungsform, sondern sie hat ganz eigene Gesetze. Was fasziniert Dich daran?

FG: Es gibt so viele Möglichkeiten, eine Szene zu zeigen, und dann überlegt man natürlich, welche könnte jetzt die richtige sein für *diese* Szene. Das ist, glaube ich, wirklich von alleine entstanden, diese Aufsichten, vielleicht, um einen Überblick zu haben. Man hat das Gefühl gehabt, das sieht gut aus, das ist auch wichtig, das jetzt so zu zeigen – so ist das wohl entstanden. Und nach und nach habe ich dann gemerkt, das ist etwas, was mir unglaublich gefällt, einfach, weil es eine Perspektive ist, die wir selber ganz selten einnehmen.

MG: ‚Selten einnehmen‘ ist ja eher untertrieben; aus dem Flugzeug kennt man das, aber die Deckenperspektive, die Deckenlampenperspektive ist schon ein drastisches Stilmittel. Mir fällt dazu das Stichwort ‚Grundriss‘ ein, also das Arrangement von Figuren zueinander auf eine eigentlich abstrakte Art, eher zweidimensional. Aber ich frage mich: wer guckt da? Was ist die inhaltliche Funktion?

FG: Also, erstmal gucken natürlich wir da. Bei HEAVEN hat es schon etwas göttliches, diesen Blick vom Himmel. Wir nehmen etwas vorweg und zeigen es aus dieser Perspektive. Bei HEAVEN fanden wir das auch insofern interessant, weil wir nachher für die Schlusseinstellung genau die entgegengesetzte Richtung haben, da schauen wir nach oben und lassen den Hubschrauber in den Himmel steigen – das war der inhaltliche Bezug.

Natürlich muss das immer etwas Inhaltliches haben, eine räumliche Orientierung. Sprechen die beiden wirklich zueinander? Die gucken sich gar nicht an, die gucken ganz woanders hin... Aber man hat schon ab und zu so einen Blick von oben. Wenn da oben auf dem Balkon jemand sitzt, dann guckt er auch von oben runter...



MG: Mein nächster Clip, die Verbindung von Aufsicht und Ranfahrt, die Abteilung ‚Kräne‘ oder auch „je älter die Männer, desto teurer die Spielzeuge...“. Mich interessiert vor allem die letzte Einstellung, von der ich fasziniert bin, ich weiss noch nicht so recht, ob nur positiv oder auch ein bisschen negativ. Das ist sozusagen die Verschärfung des Zoom- oder Track-In, eine optische Vorwegnahme des drohenden Unheils – ich hoffe, ich interpretiere da nicht falsch.

FG: Die Einstellung beschreibt ja erstmal den Ort; die Idee war, diesen Ort zu etablieren, dass er das Pferd reinbringt, und dass wir auf dem Mädchen landen. Wir sind extra nicht zu nah ran gegangen, man hätte ja auch bis zum Close-up gehen können, aber wir wollten bewusst eine Distanz wahren zu der ‚Auserwählten‘, die nachher den Unfall hat.

MG: Die etablierende Funktion eines solchen ‚Hebers‘ oder ‚Senkers‘ ist klar; das sind Klassiker, auch im amerikanischen Film. Aber bei dieser Einstellung frage ich mich wieder, wer guckt denn da. Natürlich, die Kamera und Frank Griebe – aber inhaltlich gedacht liegt das

für mich irgendwo zwischen einem Engel, der herabsteigt und einem Falken, der herabstößt...

FG: Also erstmal gucken wir für die Zuschauer, Tom und ich – wir haben sowieso die Macht, weil wir die Geschichte nämlich erzählen. Ich finde das klasse, wenn du das so siehst, ich finde das viel spannender, wenn danach die Leute sagen, aha, für mich war das der Blick von etwas Engelhaftem. Aber

das ist nicht so durchkonstruiert, wir sagen nicht, das ist jetzt der Blick von dem oder dem – dann verschliesst man sich und kommt gar nicht auf solche Ideen – nein, wir wollen das gerne so zeigen, so beobachten, so eine Wirkung erzielen.



Kräne im Schnee:
WINTERSCHLÄFER, 1996
Fotos: © X Filme

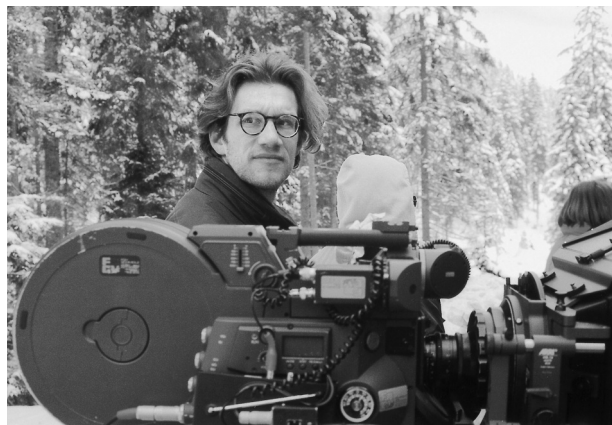


MG: Noch ein Clip, zum gleichen Thema, aber ganz anders. Diese beiden Szenen zusammenzusehen finde ich spannend: beide haben etwas Engelhaftes – dazu fällt mir HIMMEL ÜBER BERLIN ein, Bruno Ganz und Otto Sander, die als Engel durch die Menschen laufen, die sie gar nicht wahrnehmen können – aber die Kranszene hat eine ganz andere Stimmung, eine andere Geste.

FG: Erst in diesem Moment weint sie ja wirklich und trauert. Und deshalb wollten wir etwas ganz Ruhiges, ganz Weiches, das ist ganz schön, dass sich die Kamera da so schwebend bewegt. Das ist ein intimer Moment, nicht nur weil sie weint, sondern sie pinkelt auch noch. Trotzdem nähert man sich ihr, weil wir damals das Gefühl hatten, es sei wichtig, sie zu zeigen, dass sie weint und trauert.

MG: Hat das auch etwas mit dem Instrument zu tun? Das hier ist Steadicam, eine Kamera, die am Körper getragen wird, also eine menschliche Dimension hat. Das andere ist ein Remote-Kran, gesteuert über Joystick oder Kurbel – hat das nicht eher einen mechanischen, roboterhaften Unterton?

FG: Auf alle Fälle, der Mensch ist ja beim Steadicam dem Gerät viel näher, superperfekt ist das nie. Beim Kran, das ist ein Riesenteil, das ist etwas Massives, ein Gewicht, das kommt auf einen zugesaut, das spürt man natürlich, das ist eine ganz andere Wirkung. Aber ab und zu sind das natürlich auch technische Gegebenheiten: die Idee, dass wir ganz oben anfangen und



Frank Griebe dreht
WINTERSCHLÄFER

Foto: © X Filme

ganz herunter wollen. Da muss man halt darauf zurückgreifen. Man will vielleicht gar nicht diese Massivität haben, also versucht man, das über das Tempo so hinzubringen, dass es nicht so massiv wird. Beim Steadicam ist klar, es hat immer etwas Organisches, und das gefällt mir auch.

F: (Rolf Coulanges) Was mir beim Betrachten des Films auffällt: einfache Gefühle werden manchmal mit sehr viel grossem Aufwand dargestellt. Das kleine Mädchen, das da steht und gerne mitfahren möchte wegen seines Pferds, dieses Gefühl, das man gut verstehen kann, das sich in ihrem Gesicht abspielt, wird mit einer ganz riesengrossen Einstellung eingeleitet – und die junge Frau neben dem Haus, das könnte ein ganz einfaches Bild sein, aber es wird mit sehr grossem Aufwand erzählt. Mir fällt dabei auch das Stichwort ‚Üppigkeit‘ ein. Ist diese Üppig-

keit etwas, was ihr am Kino liebt, ist diese Üppigkeit hervorgegangen aus dem Drehbuch, oder ist es einfach etwas, was man sich gönnt, weil es Spass macht?

FG: Ich glaube, das macht man, um zu experimentieren. Das war der zweite Film, den ich mit Tom gemacht hab, und ich finde, jeder Film ist auch dafür da, dass man etwas ausprobieren sollte. Wir haben uns da viel aufgeladen, man hat wirklich in jeder Richtung übertrieben, sicherlich auch mit dem, was Du gesehen hast. Man lernt einfach dabei.

Vielleicht hätte ich jetzt, wenn ich das heute gedreht hätte, gesagt: nein, das kann ich auch in einer Einstellung machen, die ganz ruhig ist, ich sehe sie einfach von hinten und höre auch, dass sie weint, ich sehe vielleicht im Hintergrund das andere Haus – aber damals hatten wir das Bedürfnis, das auszuprobieren, einfach mal zu sehen, was kann man alles machen, wie weit

Anzeige
‘Schüren’
1-farbig

190 x 133,5 mm

kann man wirklich gehen? Das ist für mich auch Filmemachen, Filmemachen hat immer etwas mit Ausprobieren zu tun, wirklich mal in die Extreme zu gehen.

F: (Publikum) Ich wollte etwas sagen, vielleicht wieder zum Profanen hin. Es ist ja nicht nur so, dass es darum geht, dass das Mädchen mitfahren will, sondern in dieser Kranfahrt werden ganz viele Sachen erzählt, die man anders, finde ich, nicht erzählen kann: dass da ein Pferd ist, dass es weggebracht wird, dass es krank ist, wie der Hof aussieht, und bei den anderen Kranfahrten die Geschichten, wie sich diese Wege kreuzen. Wie will ich das anders in einer Einstellung erzählen, als mit dem Kran über den Platz zu fahren? Ich finde die Idee, zu sagen, ich mach' das in einer Einstellung, ganz wunderbar.

FG: Ja, wobei man natürlich sagen muss, wenn man das in einzelnen Einstellung machen würde, dann geht das auch, das ist überhaupt kein Problem. Man kann das auch ineinander überblenden. Wir haben das natürlich ganz bewusst so gelöst, wir versuchen, das immer wieder und wieder zu dynamisieren.

F: (Rolf Coulanges) Nur noch mal zu meinem Vorredner gesagt, nicht zu Frank: da muss ich ganz heftig Widerspruch erheben. Die Domäne des Kinos war es immer, Geschichten zu erzählen, ohne sie im Bild zu zeigen, Geschichten zu erzählen, die im Off entstehen. Das ist wirklich eine Sache, die durch die Fernsehserien entstanden ist, dass man das Gefühl hat, immer, wenn jemand den Mund aufmacht, muss man dafür auch eine Einstellung haben. Das ist mitnichten so. So eine Einstellung macht man nicht, um noch zu erzählen: jetzt kommt das Pferd, und das Pferd hat einen Verband um das Bein, und der Hof sieht so und so aus... – das ist alles völlig uninteressant.

Dann finde ich es doch viel sinnvoller, eine Einstellung einfach so zu nehmen, weil sie Spass macht, weil sie schön ist, aber nicht, weil man da was Bestimmtes transportieren muss. Das hat man im Kino nicht nötig.

Anzeige
'KMN koopmann'
1-farbig

190 x 133,5 mm



FG: Also ich finde schon, dass man den Zuschauer ein wenig informieren muss. Es ist richtig, dass das auf unterschiedliche Arten und Weisen passieren kann. Deshalb sage ich auch, rückblickend würde man das teilweise ein bisschen anders machen. Man entwickelt sich auch, es ist wichtig, so sehe ich das zumindestens, dass man sich von Film zu Film entwickelt. Das sollte man sich immer aufbewahren, dass man immer wieder neu an etwas herangeht.

Es war damals schon auch der Gedanke, den Hof zu zeigen, wir haben gesagt, man muss wissen, wo das spielt, das ist schon wichtig. Aber es geht ja unglaublich schnell, zack, ist die Kamera unten bei ihr, wir schwelgen da jetzt nicht; wir wussten, es muss ein Tempo kriegen.

F: (Karl Prümm) Ich hatte während des Films immer stärker den Eindruck, das ist eigentlich eine Oper, deren Zeuge wir hier werden. Die Bewegung der Körper, die Dynamik der Musik, und jetzt haben wir noch die vielfältige Bewegung der Apparatur, die nochmal gedoppelt ist, mechanische und sozusagen antropomorph-menschliche. Man hat den Eindruck, die Musik war vor der Bewegung da, denn sonst könnte es nicht zu dieser intensiven Verschmelzung kommen. War das so?

FG: Es ist immer schön, wenn man schon vorher ein paar Musikideen hat. Bei WINTERSCHLÄFER war das so: das einzige, was Tom vorher hatte, als wir uns getroffen und uns besprochen haben, waren die Stücke von Arvo Pärt, und damit konnte ich sofort etwas anfangen. Als ich das Buch gelesen und die Musik gehört habe, da habe ich für mich schon Bilder gesehen und ein Tempo und ein Gefühl dafür bekommen. Ansonsten ist die Musik wirklich erst danach entstanden. Es ist halt immer schön, wenn man sie vorher hat, weil das unglaublich inspirierend ist.

F: (Peter Paul Kubitz) Mir geht es so, dass ich die Lust, die Erzählform auszustellen und dieses Experimentieren bei diesem Film sehr, sehr stark erlebe – und interessanterweise stört es mich in den meisten Fällen nicht. Das ist ein Film, der es schafft, über weite Strecken einen auf Distanz zu halten und doch reinzuziehen. Das ist sozusagen das Risiko, das man eingeht, wenn man diesen Aufwand macht, aber ich finde, das Risiko ist es wert, um herauszukriegen, wie weit kann ich gehen, wenn ich mit der Kamera so exponiert erzähle. Und ich fände es unheimlich spannend, das Pendel in die andere Richtung schwingen zu lassen, also diese Frage von Rolf Coulanges aufzunehmen und zu fragen, wie ist das Verhältnis von Aufwand zu der Geschichte, wenn ich den spartanischen Kurs fahren würde, wenn ich weiss, ich hab' den Kran, ich nehm ihn nicht. Aber mir hat das gut gefallen, ich finde, dies ist ein zutiefst distanzierter und zutiefst emotionaler Film. Und das lohnt dieses Experiment mit der Kamera.

F: (Kai Hoffmann) Ich hätte noch eine praktische Frage: wie gelingt es Ihnen, diese Aufsichten in Räumen, in geschlossenen Räumen zu machen, und trotzdem eine Kontrolle über das Bild zu haben? Man kann natürlich eine Kamera hochhängen, aber wie sieht das praktisch beim Dreh aus? Das habe ich mich gefragt, als ich diese tollen Aufnahmen gesehen habe.

FG: Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, das herzustellen. Man kann zum Beispiel links und rechts zwei grosse Leitern hinstellen, eine Planke darübertun und dann die Kamera da oben draufstellen – eine ganz einfache Lösung, da braucht man nicht mal einen Kran dafür, da freut sich die Produktion. Oder man hängt die Kamera an ein Seil, dann muss sie natürlich so auspendeln, dass sie sich nicht während des Drehs hin- und herbewegt. Einige Sachen haben wir auch mit einem kleinen Kran gemacht, den wir ins Studio reingestellt haben; das war eine



unglaubliche Hangelei, und dann wackelt das alles – aber man kann das ganz gut kontrollieren.

MG: Ich würde gerne zum Thema ‚Licht‘ überleiten und dabei den Bogen schlagen zu Deinem aktuellen Film HEAVEN. WINTERSCHLÄFER ist von 1996, sechs Jahre Kameraarbeit sind ja eine ganze Menge Zeit für Veränderung und Entwicklung.

Ich hatte mir nach WINTERSCHLÄFER die Frage notiert, was du denn von Naturalismus und Realismus im Licht hältst, und dann habe ich gestern HEAVEN gesehen, da war die Frage eigentlich beantwortet. Wenn Du zurückschaust, von WINTERSCHLÄFER zu HEAVEN – was kannst du darüber erzählen, vor allem, was das Licht angeht?

FG: Für mich ist es immer schwierig, über Licht zu reden, für mich ist Licht eine unglaublich intuitive Sache. Bei WINTERSCHLÄFER sollte alles sehr warm wirken und sehr gemütlich. Man sollte sich da wohlfühlen, so dass jeder sagt, das finde ich echt eine Klasse Villa. Das wollte ich natürlich mit dem Licht unterstützen. Bei HEAVEN sollte es mehr Sachlichkeit kriegen, das sollte alles klar und nicht so im Zwielflicht sein, also viel zurückhaltender.

Bei WINTERSCHLÄFER war es schon so, dass wir sagten, jetzt lass' es uns mal hier krachen lassen; auch von der Ausstattung. Als wir da reinkamen und die Villa gesehen haben, als sie eingerichtet war, da dachte ich, was ist denn hier los? Der Ausstatter hat das Ding vollgepackt bis oben hin mit allem möglichen Kram. So ein Motiv ist natürlich auch dankbar, man findet viele Ecken, das kann ich hier machen, das kann ich dort machen... Klar, man reift von Film zu Film, und denkt dann bei HEAVEN, das muss eine grosse Klarheit kriegen.

F: (Publikum) Noch einmal zu WINTERSCHLÄFER; wie bist Du auf die Idee gekommen, in der Titelsequenz dem Sepp Bierbichler diese kleine Lampe in den Trecker zu hängen?

FG: Das mit dem Trecker ist wirklich vor Ort entstanden. Ich hab' mir gedacht, wie mache ich das, wie kriege ich da irgendwie Licht hin, wenn der mit dem Trecker kommt, ich kann doch nicht alles ausleuchten. Bis ich dann irgendwie auf die Idee gekommen bin: ich hänge einfach eine Lampe ins Bild! Eine Gesichtshälfte sieht man sehr gut, das reichte mir. Die Beleuchter haben ein kleines Lämpchen gebaut, die hängt halt da.

Ich will nicht so schnell aufgeben, ich will da irgendetwas finden, und vielleicht entdeckt man dann auch etwas Neues. Ich hatte das auch noch nie vorher gemacht, aber man muss den Mut haben und sagen, komm, wir hängen da eine Lampe ins Bild, das ist doch egal. Und es funktioniert auch. So entsteht vieles – aber beim Licht ist es wirklich so. Es ist oft situativ, wenn man Motive sieht und sagt, okay, das will ich jetzt ein bisschen akzentuieren, das will ich im Schwarzen lassen, und dann fängt man halt an, das Licht so zu bauen; so mache ich das zumindestens.

F: (Rüdiger Laske) Solche Lösungen, die freuen mich immer sehr als Kameramann, weil man sonst einen Riesenaufwand treiben müsste. Und plötzlich hat man so eine Idee, ein Lämpchen irgendwo an der richtigen Stelle, das ist es dann.

Genauso gut hat mir dieser schöne Barockbau in HEAVEN gefallen, in dem die Carabinieri angesiedelt sind, den hast Du nachts ausgeleuchtet mit Lampen von unten. Du hast ein paar schwarze Kisten hingestellt auf's Trottoir und dahinter die Lampen versteckt. Das fand ich eine geniale Idee.

FG: Naja, da war mir auch ein bisschen mulmig. Ich habe immer gedacht, da traust du dich aber echt was. Die guckten mich auch alle ganz merkwürdig an. Nachher sass man in den Mustern, und dann fanden die das alle schön. Das hat mir wieder Spass gemacht, weil man kann sich unglaublich viel trauen. Ich habe letztens nochmal THELMA UND LOUISE gesehen, das lief im Fernsehen. Da stehen die Scheinwerfer mitten im Bild! Da ist ein Stativ, da ist die Stromzufuhr, man sieht das genau, aber das interessiert nicht. Man sieht die Leute im Vordergrund, die sprechen miteinander, und man ist darauf so fokussiert, das funktioniert wunderbar. Ich finde, das ist Klasse.



Filmszenen aus HEAVEN, dem aktuellen Film von Griebel und Tykwer nach einem Drehbuch von Krzysztof Kieslowski

Fotos: © X Filme

HEAVEN*Deutschland/USA 2002**35 mm Farbe, 1:1,85, 95 Min**Produktion:**X Filme Creative Pool
und Miramax**Regie: Tom Tykwer**Drehbuch:**Krzysztof Kieslowski,**Krzysztof Piesiewicz**DoP: Frank Griebe**Schnitt: Mathilde Bonnefoy**Szenenbild: Uli Hanisch**Kameraassistent:**Christian Almesberger**Oberbeleuchter:**Helmut Prein*

F: (KarlPrümm) Verstehe ich Sie richtig, Herr Griebe, dass Sie sagen, ich benutze das Licht immer situativ und bin da grundsätzlich sehr beweglich? Sie würden sich also nicht einer grundsätzlichen Konzeption zuordnen lassen, immer an die vorgefundene Lichtordnung sich logisch anzuschließen, also eine natürliche Lichtsetzung – oder das andere Grundkonzept, das arbiträre, willkürliche, wie bei Gernot Roll, wo immer ein extremer Scheinwerfer von der Seite reinknallt, den man überhaupt nicht logisch erklären kann. Sie würden sich nicht so einer dieser Grundrichtungen verbunden fühlen, sondern benutzen das je nach Situation?

FG: Das ist richtig. Ich finde, das ist auch das Spannende daran, dass man so etwas mischen kann. Ab und zu muss man sich natürlich entscheiden, wenn man merkt, wenn ich jetzt so ein vollkommen artifizielles Licht setzen würde, dann stimmt das einfach nicht; dann merkt man, da ist man jetzt wirklich auf dem Holzweg. Man muss entscheiden, okay, das geht, und das geht nicht, und ich versuche, das immer situativ zu entscheiden, was logisch sein muss oder nicht.

Wenn man dem Grundkonzept immer folgt, dann verbaut man sich etwas, gerade beim Filmmachen. Man muss da nicht immer irgendwelchen Gesetzen nachlaufen, man kann dem Zuschauer viel zumuten, die akzeptieren das schon.

**WINTERSCHLÄFER***Deutschland 1996**35 mm Farbe, 1:1,85, 122 Min**Produktion:**X Filme Creative Pool**Regie: Tom Tykwer**Drehbuch:**Anne-Françoise Pyszora,**Tom Tykwer**DoP: Frank Griebe**Schnitt: Katja Dringenberg**Szenenbild: Uli Hanisch**Kameraassistent:**Jan Hartmann**Oberbeleuchter:**Fred Dombrowka**Kamerabühne:**Wolfgang Franke*

MG: Ein letzter Clip, meine Lieblingseinstellung, dazu möchte ich von Dir noch etwas erfahren: der Sturz am Ende von WINTERSCHLÄFER. Wenn ich so etwas in einem Drehbuch lese, dann habe ich sofort Green-Screen oder Blue-Screen daneben stehen. Ich habe den Verdacht, dass Ihr das anders gemacht habt. Erzähl doch mal!

FG: Die Szene haben wir in der Schweiz gedreht, wir mussten wirklich hoch hinauf und brauchten schönes Wetter. Wir hatten einen Stuntman, ein französischer Fallschirmspringer, der nur vom Springen lebt. Das ist wie eine Manie von ihm, der muss einfach immer springen, der war vollkommen unglücklich, wenn er nicht springen konnte. Es war unglaublich, am ersten Tag konnten wir das nicht machen, dann sass der völlig frustriert an seinem Esstisch. Es gibt wirklich solche Leute, er hat mich an THE BIG BLUE erinnert, an den Jungen, der immer ins Wasser wollte.

Diese Aufnahme ist so entstanden: wir haben das mit dem Hubschrauber gedreht, ich hatte die Kamera auf der Schulter, und ich habe mich so weit herausgelehnt aus dem Hubschrauber, dass ich die Kufen nicht im Bild hatte, und direkt neben mir stand er mit den Skiern und ist einfach abgesprungen; ich habe nur draufgehalten und gedreht. Wir haben das nur einmal gemacht, aber ich wusste danach schon, das ist irre. Wir sassen nachher in den Mustern, und wenn man den kompletten Take anschaut, sieht man irgendwann ganz, ganz klein, wie der Fallschirm aufgeht... – so ist diese Szene entstanden.

NACH DER SCHLACHT IST VOR DER SCHLACHT

WAS BRINGT DAS NEUE URHEBER-VERTRAGSRECHT?

VON JOST VACANO

www.cameramagazin.de/cm/06.02/urheber.php3

Das Gesetz zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern, eines der meist umkämpften Gesetzesvorhaben in der Geschichte der Bundesrepublik, wurde im März nach zweijähriger Diskussion vom Bundestag verabschiedet und trat am 1. Juli in Kraft.

Unüberhörbar war der Aufschrei, als unsere Justizministerin Dr. Herta Däubler-Gmelin sich anschickte, die unverdienten, aber seit Jahrzehnten durch wirtschaftliche Überlegenheit festgeschriebenen Privilegien der Medienindustrie auf ein faires Mass zu beschneiden. Von intensiver Nutzung politischer Kontakte, besonders auch zu den Ministerpräsidenten einiger SPD-Bundesländer, über Grossanzeigen in der Tagespresse bis zu polemischen Warnungen im Fernsehen reichte die Gegenwehr der Medienindustrie, um die heilige ‚Vertragsfreiheit‘ auch weiterhin als Freiheit zum Vertragsdiktat missbrauchen zu können. Das wirtschaftliche Übergewicht der konzentrierten und oft auch globalisierten Medienwirtschaft gegenüber den einzelnen Urhebern und Künstlern, das eigentlich Anlass zu diesem Gesetzentwurf war, hat sich nun leider auch in der Gesetzgebung wieder weitgehend durchgesetzt.

Vieles aus diesem Gesetzentwurf wurde deshalb verwässert oder ganz eliminiert, nur Weniges, aber für uns Entscheidendes, hat trotzdem Eingang in das Gesetz gefunden: Auch wenn der ursprünglich vorgesehene gesetzliche Anspruch auf angemessene Vergütung für jede Nutzung politisch nicht durchsetzbar war, wurde die Zielrichtung des Gesetzes durch einen Zusatz in der Präambel des Gesetzes besonders betont: *Es [das Gesetz] dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes.*

An diesem Satz wird sich auch die zukünftige Rechtsprechung orientieren müssen. Diese ‚angemessene‘ Vergütung war der Stein des Anstosses. Als *gesetzlicher Anspruch* hätte das die (meistens erzwungenen) Verträge überlagert und zu möglichen Nachforderungen geführt. Damit wäre die Kalkulationssicherheit, die heilige Kuh der Produzenten, gefährdet gewesen. Aber auch die Definition der Angemessenheit war umstritten: Der Gesetzentwurf sah vor, dass die jeweiligen Verbände von Urhebern und Produzenten / Verwertern *Gemeinsame Vergütungsregeln*, ähnlich Tarifverträgen, verbindlich aushandeln sollen. Bei Weigerung einer Seite oder fehlender Einigung hätte nach einem (erfolglosen) Jahr ein Schiedsgericht diese Vergütungsregeln selbst verbindlich festlegen sollen. Beides war gut gemeint, aber politisch nicht durchsetzbar.

Bei der Aufstellung von *Gemeinsamen Vergütungsregeln* ist es geblieben, entfallen ist aber der per Schiedsgericht drohende Einigungszwang. Ersetzt wurde das durch eine von den Beteiligten paritätisch besetzte Schiedsstelle, deren Schiedsspruch jedoch unverbindlich ist. Damit bleibt es also bei den jeweiligen vertraglichen Vereinbarungen, nur dann, wenn diese deutlich unangemessen sind, wird das neue Gesetz den Klageweg vereinfachen (der klagende Urheber muss sich dann wohl einen Zweitberuf suchen). Dabei werden die unverbindlichen Vergütungsregeln für das Gericht allerdings ein wichtiges Indiz für die Angemessenheit sein.

Grundsätzlich geniessen Tarifverträge jetzt Vorrang vor solchen ‚Gemeinsamen Vergütungsregeln‘, da erstere meist eine ganze Branche umfassen und damit separate Verhandlungsfordern von Kleingruppierungen verhindern. Damit erhalten sie auch im Interesse der Produzenten besondere Wichtigkeit. Sie könnten sowohl als Tarifverträge wirksam sein für eine ganze Branche, als auch zusätzlich als ‚Gemeinsame Vergütungsregeln‘ für die jeweiligen Urheber.

Im Manteltarifvertrag für freie Filmschaffende ist der Abschnitt über die Rechteabtretung seit sieben Jahren gekündigt und seitdem nicht erneuert worden, obwohl die Vereinbarung ausdrücklich eine *unverzögliche* Aufnahme neuer Verhandlungen vorsah. Damit ist es durchaus zweifelhaft, ob die Produzenten überhaupt noch im Besitz von übertragenen Nutzungsrechten sind. Deshalb sind sie jetzt sehr an neuen Verhandlungen interessiert, die wohl bald beginnen werden.

»DAS WIRTSCHAFLICHE ÜBERGEWICHT DER MEDIENWIRTSCHAFT HAT SICH LEIDER WIEDER WEITGEHEND DURCHGESETZT«

»WENN ES BEI DEN
ANDEREN KREATIVEN
BERUFEN JEWELNS
AUF DEN EINZELFALL
ANKOMMT, DANN
KOMMT ES BEI UNS
EBEN NICHT MEHR
AUF DEN EINZELFALL
AN, UND SOMIT
SIND WIR URHEBER
IM REGELFALL!«

Zur Hilfe für Urheber mit Altverträgen, bei denen der Umfang der zukünftigen Nutzungen oft noch gar nicht absehbar war, ist ein neuer *Bestseller-Paragraph* eingeführt worden, der eine Korrektur dieser Verträge (allerdings nur für Nutzungen *nach* Inkrafttreten des Gesetzes) vorsieht, wenn die ursprünglich vereinbarte Vergütung und der Umfang zwischenzeitlicher Nutzungen in einem *auffälligen* Missverhältnis stehen. Hier gilt der Vorrang des Tarifvertrages ausnahmsweise nicht, vorausgesetzt, dass dieser keine gesonderte Regelung für den Bestsellerfall enthält, was zumindest dann der Fall ist, wenn dort kein Wiederholungshonorar oder Ähnliches vereinbart wurde. Deshalb werden die Produzenten im Interesse der Kalkulations-sicherheit wohl nicht umhin können, auch für Kameraleute im neuen Tarifvertrag ein Wiederholungshonorar, zumindest nach der x-ten Wiederholung oder sonstigen Nutzung, zu vereinbaren. Jetzt geht's also ans ‚Eingemachte‘.

Bei einem Gesetz zur Stärkung der Urheber stellt sich natürlich die entscheidende Frage, wer eigentlich die Filmurheber sind. Das Urhebergesetz hatte es sich bisher sehr leicht gemacht: *Urheber ist der Schöpfer des Werkes*, und: *Haben mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen, sind sie Miturheber*. Aufgrund unserer intensiven argumentativen Überzeugungsarbeit hat der Gesetzgeber jetzt in der offiziellen *Ämtlichen Begründung* zum neuen Gesetzestext für Klarheit gesorgt (siehe Bundestagsdrucksache 14/6433). Zwar wurde der Entwurf noch mehrfach geändert, trotzdem behalten die jeweiligen Begründungen unverändert ihre Gültigkeit, soweit, wie hier der Fall, die zugrunde liegenden Bestimmungen nicht mehr geändert wurden (siehe 14/8058).

Unter der Überschrift *Sonstige Vorschriften* lautet der neue Begründungstext wie folgt: *Nach dem auf dem Schöpferprinzip beruhenden deutschen Urheberrecht sind Filmurheber alle diejenigen, die einen schöpferischen Beitrag [...] zur Gestaltung des Filmwerkes leisten. In erster Linie wird dies der Regisseur sein, im allgemeinen auch der Kameramann und der Cutter. Bei weiteren Beteiligten wie Darstellern, Filmarchitekten, Szenen- und Kostümbildnern sowie Tonmeistern wird es auf den jeweiligen Einzelfall ankommen.* Bisher hiess es im Gesetz nur: ... können im Einzelfall sein. Jetzt aber wesentlich eindeutiger: ... sind im allgemeinen, was zu verstehen ist als nur mit Ausnahme von Sonderfällen (zum Beispiel wenn der Regisseur selber Kameramann ist). In der Abgrenzung zu den übrigen Berufen im letzten Satz wird deutlich, dass das für bildgestaltende Kameraleute praktisch eine gesetzliche Anerkennung bedeutet. Wenn es bei den anderen kreativen Berufen jeweils auf den Einzelfall ankommt, dann kommt es bei uns eben nicht mehr auf den Einzelfall an, und somit sind wir Urheber im Regelfall!

Damit würde sich in eventuellen Streitfällen die Beweisführung sehr erleichtern, möglicherweise müsste in einem Prozess sogar die Beweislast, ob es sich (dann als Ausnahme von der Regel) um einen solchen Sonderfall handelt, in Zukunft bei der Gegenseite liegen, denn eine Ausnahme vom Regelfall müsste schliesslich derjenige beweisen, der sich auf eine Ausnahme von der Regel beruft. Nach bisheriger Rechtslage mussten wir unsere Urheberschaft immer selbst nachweisen, das wird sich nun ändern. Die Vergangenheit zeigte ja deutlich die Schwierigkeit, die persönliche Zuordnung kreativer Ideen im Nachhinein zu beweisen, nachdem sie im fertigen Film aufgegangen sind. Aber hier wird wohl erst die Gerichtspraxis langfristig Klarheit schaffen. Auf jeden Fall ist diese Entwicklung für uns Directors of Photography ein Meilenstein, die nächsten Tarifverhandlungen werden die Nagelprobe auf die neue Situation sein.

Aber das Urheberrecht wird uns weiter verfolgen: Bis zum Jahresende steht mit der Umsetzung einer EU-Richtlinie (Urheberrecht in der Informationsgesellschaft) eine weitere Änderung des Urheberrechtsgesetzes bevor, die sich hauptsächlich mit der neuen digitalen Welt befasst. Digitale Kopien sind jetzt Klone, vom Original ununterscheidbar, es können davon immer neue Originale kopiert werden, der Urheberschutz ist in Gefahr. Online-Verbreitung aus Datenbanken oder Archiven, Downloads von solchen ‚Originalen‘ auf PCs und andere neue Verbreitungswege erfordern neue europaweite Regularien. Die legale Privatkopie mit der Video- und Leerkassettenabgabe (die uns seit zwanzig Jahren mit zusätzlichen Einkünften versorgt) und damit auch die Existenz der Verwertungsgesellschaften steht unter massivem Beschuss der US-Geräteindustrie, die diese Abgaben sparen und dafür ihre (einfach zu unterlaufenden) Kopierschutz- und Abrechnungsverfahren durchzusetzen versucht. Es geht also weiter. Nach der Schlacht ist vor der Schlacht!

EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN

FÜNF TAGE IN DER VORJURY FÜR DEN DEUTSCHEN KAMERAPREIS 2002

VON JO HEIM

www.cameramagazin.de/cm/06.02/kapreis.php3

Montag, 6. Mai 2002, 9 Uhr 30: Treffen aller Juroren der beiden Vorjuries im Gebäude des WDR. An der Jury A für den Bereich Spielfilm nehmen teil: die Regisseurin Karola Hattop (u. a. KOMMISSARIN, SCHEIDUNG MIT HINDERNISSEN, diverse Kinderfilme), die Cutterin Friederike von Normann (u. a. SASS, ROSA ROTH, DAS VERLORENE LEBEN), der Journalist und ehemalige Leiter der Kölner Cinemathek Helmut W. Banz (u. a. Kölner *Express*), der Journalist Christian Seebaum (u. a. *staedicam*), der Kameramann Peter Hoffmann (festangestellt beim HR, u. a. OH DU LIEBE ZEIT, TATORT: HAVARIE), und ich, Kameramann Jo Heim (u. a. SCHLARAFFENLAND, div. TATORTE, EIN DORF SUCHT SEINEN MÖRDER, bvK-Mitglied). Wir kannten uns vorher nicht; alle verfügen über langjährige Erfahrung in ihrem Bereich. Ich bin gespannt.

Die Spielfilme sind unterteilt in drei Kategorien: Kinofilme, Fernsehfilme, Kurzfilme. Pro Kategorie sollen wir je vier Filme nominieren, die wir einer Endjury zur Auswahl für den Deutschen Kamerapreis vorschlagen; zusätzlich je drei Filme für den Schnittpreis. Das sind 21 Nominierungen; dazu, sollte es sich anbieten, noch jeweils einen Vorschlag für einen Nachwuchspreis. Lobende Erwähnungen sollen angesichts der Fülle der Kategorien nicht mehr ausgesprochen werden.

Kriterien zur Beurteilung und Auswahl werden von Herrn Weber, dem Verantwortlichen des Organisationsbüros nicht vorgegeben. Auch wir Juroren beschliessen, keinen gemeinsamen Kriterienkatalog zu erstellen. Jeder soll individuell seine eigenen Beurteilungskriterien wählen. Wie sich im Laufe der folgenden Tage herausstellt, können wir uns trotzdem, und auch relativ schnell, auf eine ähnliche Bewertung der Filme einigen. Nicht immer, aber meistens.

Uns erwarten in diesem Jahr 30 Filme mehr als die Vorjury des Jahres 2000: 41 abendfüllende Kinofilme, 46 abendfüllende TV-Movies (davon einige Mehrteiler), 44 Kurzfilme (bis maximal 30 Minuten Länge). Insgesamt 131 Filme, und für deren Sichtung haben wir fünf Tage Zeit. Nur fünf Tage! Es ist also unmöglich, alle Filme komplett anzuschauen. Und das erscheint uns als ziemliches Problem, um den Arbeiten gerecht werden zu können.

Unter anderem nach der Erfahrung von Helmut Banz, der bereits zum dritten Mal Mitglied einer Kamerapreis-Jury ist, gehen wir bei den Kinofilmen folgendermassen vor: wir sichten den ersten Akt. Sollte ein Jurymitglied noch einen weiteren Akt zur besseren Einschätzung wünschen, so wird dem ohne Einspruch und ohne Diskussion entsprochen. Jeder macht sich Notizen, besprechen werden wir die Filme erst am Ende jeden Sichtungstages.

Im Kinosaal des Filmhauses in der Maybachstrasse. Der erste Kinofilm. Der erste Akt. Die Szenen sind sehr stimmungsvoll gelehrt, der erste Akt spielt fast ausschliesslich in einer sehr dunklen Innen-Location. Wir sichten noch einen weiteren Akt, um beurteilen zu können, ob der Kameramann die vorgelegte Qualität auch bei weniger kontrollierbaren Tag/Aussen-Situationen halten kann. Da eine Jurorin den Film bereits im Kino gesehen hat und sich an Ausenaufnahmen im vierten Akt erinnert, schauen wir auch diesen noch kurz an.

Der nächste Film. Wir müssen schneller werden, sonst schaffen wir unser Pensum nie. Die vorgegebene und vom Organisations-Komitee wohl zufällig gewählte Reihenfolge der Filme hilft uns. Bereits unter den ersten Filmen sind einige Highlights, deren Qualitäten bezüglich Kamera oder Schnitt klar hervorstechen. Damit ist recht früh ein hohes Level gesetzt, und wir brechen nun immer öfter schon nach wenigen Minuten einen Film ab, da er im Vergleich zu den bereits gesehenen Filmen deutlich abfällt und für keinen von uns eine Chance auf eine Nominierung hat.

Interessanterweise kristallisiert sich heraus, dass wir trotz unterschiedlichster beruflicher

Nominierungen zum Deutschen Kamerapreis 2002

Spielfilm:

HEAVEN: Frank Griebe für die Kamera und Mathilde Bonnefoy für den Schnitt
 WAS TUN, WENN'S BRENNT: Andreas Berger für die Kamera und Hansjörg Weissbrich für den Schnitt
 WIE FEUER UND FLAMME: Peter Nix, bvk, für die Kamera und Ewa J. Lind für den Schnitt
 TATTOO: Jan Fehse für die Kamera
 NICHT FISCH, NICHT FLEISCH: vorgeschlagen für den Förderpreis, Henning Stirner für die Kamera
 MUTANTEN: vorgeschlagen für den Förderpreis, Sebastian Edschmid, bvk, für die Kamera
 LONG SHOT: vorgeschlagen für den Förderpreis, Jana Marsik für die Kamera

Fernsehfilm (auch Video)

TOTER MANN: Hans Fromm, bvk, für die Kamera
 DER TANZ MIT DEM TEUFEL: Hans-Günther Bücking, bvk, für die Kamera
 LIEBE UND VERRAT: Peter Steuger, bvk, für die Kamera
 DIE MANN'S – EIN JAHRHUNDERTROMAN: Monika Bednarz-Rauschenbach für den Schnitt
 KELLY BASTIAN – GESCHICHTE EINER HOFFNUNG: Johann Feindt, bvk, für die Kamera
 DIE HOFFNUNG STIRBT ZULETZT: Hans Funck für den Schnitt
 EIN YETI ZUM VERLIEBEN: vorgeschlagen für den Förderpreis, Bernhard Jasper für die Kamera

Kurzfilm:

AIR: Sven Lützenkirchen für die Kamera und den Schnitt
 DER KUSCHELDOKTOR: Matthias Fleischer, bvk, für die Kamera und Elena Bromund für den Schnitt
 ALWAYS CRASHING IN THE SAME CAR: Sten Mende für die Kamera
 SCHLORKBABIES AN DER RASTSTÄTTE: Jana Marsik für die Kamera
 NOT GOING DOWN: Laura Lehmus für den Schnitt
 STERNENFÄNGER: Antonio Paladino für die Kamera

Reportage:

DIE MEUTE – MACHT UND OHNMACHT DER MEDIEN: Jürgen Behrens für die Kamera und Jürgen Welter für den Schnitt
 DIE BAUSTELLE DES HERRN: Peter Moers für die Kamera und Tim Böhme für den Schnitt
 37 GRAD – GEFÄHRLICHE UMARMUNG: Holger Schüppel, bvk, für die Kamera
 BLUT UND DIAMANTEN: DIE LENA: Hartmut Seifert für die Kamera
 ZUM TODE VERURTEILT: Ralph Hackner für die Kamera
 HERR KLEES, HERR KLINKE & HERR DIKTY: Tobias Albrecht für die Kamera
 DIE MODELLBAUER – MINIWELT IM BASTELKELLER: Ute Kampmann für den Schnitt

Dokumentation/Kulturfilm:

OTZENRATHER SPRUNG: vorgeschlagen für den Förderpreis, Börres Weiffenbach für die Kamera und Jens Schanze für den Schnitt
 AM RANDE DER ZEIT – MÄNNERWELTEN IM KAUKASUS: Dieter Stürmer für die Kamera und Thomas Riedelsheimer für den Schnitt
 BLACKBOX BRD: Jörg Jeshel, bvk, für die Kamera
 GEHEIMNISVOLLE FLUSSLANDSCHAFT – DIE VILS IM PASSAUER LAND: Jürgen Eichinger für die Kamera
 EINE LIEBE IN AUSCHWITZ: Bernd Zühlke für die Kamera
 BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN: Helmut Wimmer für die Kamera
 AM KREUZWEG DER SCHÄFER: Herbert Lehner für die Kamera
 DIE STORY – WARUM MUSSTE JESSE STERBEN: Thomas von Kreisler, bvk, für die Kamera
 A WOMAN AND A HALF – HILDEGARD KNEF: Martin Farkas, bvk, für die Kamera
 GROUND ZERO – PROTOKOLL EINES INFERNOS: Ute Kampmann für den Schnitt
 DER MADENDOKTOR: Jean Marc Lesguillons für den Schnitt
 MISSING ALLEN: Julia Furch für den Schnitt

Ausrichtung und unterschiedlicher emotionaler Auseinandersetzung fast unisono ähnlich schnell entscheiden: abbrechen oder weiterschauen. Wie beim Zappen im Fernsehen; da genügen oft schon ein oder zwei Einstellungen, um ein Interesse zu wecken, ‚hängen zu bleiben‘, oder einen Film als uninteressant einzustufen. Die Qualität von Bildern lässt sich offensichtlich schneller erfassen als die Qualität einer Geschichte und ihrer Inszenierung.

Natürlich läuft man Gefahr, die stilistischen Veränderungen im Verlauf eines Films zu verpassen, wenn man die Sichtung so früh abbricht. Ob ein Film einen bestimmten Ästhetik- oder Rhythmus- Wechsel während der Geschichte beinhaltet, der dramaturgisch unter anderem auch durch die Kamera- oder Schnittparbeit erreicht wird, das lässt sich zum Beispiel nur beurteilen, wenn man einen Film komplett gesehen hat. Ebenso, ob die Bilder durchgehend zur Geschichte passen, oder ob sie mit ‚falschen‘ Bildinhalten und plakativen ‚Postkartenbildern‘ selbstverliebt nur an ihrer eigenen Verwirklichung interessiert sind. Ich meine, eine Kameraarbeit ist auch dann gut, wenn sie keine ‚schönen‘, sondern vielleicht unauffälligere, für die Geschichte aber die ‚richtigen‘ Bilder macht; wenn die Kamera sozusagen gar nicht mehr auffällt und in einer subtilen, unmerklichen Art nah an den Figuren und in der Geschichte ist. In der Kürze der gesichteten Ausschnitte lassen sich derartige Qualitäten schwer herausfinden. Und deshalb bleibt für mich als Juror auch ein fahler Beigeschmack.

Für einen kurzen Moment versuche ich bei meinen Entscheidungskriterien auch zu bedenken, wie ein breites Publikum die Bilder wohl bewerten würde – letztendlich soll ein Film ja dort seine Wirkung entfalten und Emotionen auslösen und nicht nur Kollegen beeindrucken. Aber dann entscheide ich doch so, wie ich es persönlich für richtig halte. Das ist sicher nicht immer deckungsgleich mit der Sicht eines grossen Publikums.

Ein gutes Beispiel dafür: der erste Akt beinhaltet üblicherweise die Titelsequenz, die heute in den meisten Fällen computerunterstützt bearbeitet wird. Ist also die tolle Titelsequenz nur deshalb so toll, weil sie mittels Computertechnik bis ins kleinste Detail aus-

gefeilt wurde? War es wirklich das Geschick des Kameramannes oder eher die Fertigkeit des Computer-Operators? Wie ist ein Look einzuschätzen, der komplett digital bearbeitet und ausbelichtet wurde, im Gegensatz zu einer klassischen Variante, die ‚nur‘ im Kopierwerk erstellt wurde? Wo hört die Qualität eines Kameramannes auf, wann verselbständigt sich die Erstellung eines Looks am Computer?

Das sind übrigens Beurteilungskriterien, die eher von den Filme-,Machern‘ unter uns Juroren gesehen werden. Für die beiden Journalistenkollegen, die ja in gewisser Weise eher ‚das Publikum‘ vertreten, sind dies oft zu spezielle Kamera-Feinheiten. Sie sehen hauptsächlich das Endprodukt; der Weg dorthin hat für sie nicht einen solchen Stellenwert – auch wenn genau das unsere Arbeit ist.

Eine profundere Beurteilung eines Filmes ist natürlich möglich, wenn man ihn bereits kennt und bei anderer Gelegenheit von Anfang bis Ende gesehen hat. Es ist auch sehr nützlich, dass zu fast jedem Film wenigstens einer der Jurymitglieder etwas an Hintergrundinformationen mitteilen kann. Das rundet das Bild etwas ab, wenn doch nur Ausschnitte gesehen werden können. Aber trotzdem – oder gerade deswegen – muss man immer wieder aufpassen, was man zu beurteilen hat: die Kamera- und Schnittparbeit, nicht den Film als Ganzes! Und es fällt nicht leicht, sich von peinlichen Dialogen, schlechter Inszenierung und chargierenden Darstellern nicht beeinflussen zu lassen.

In dieser Einschätzung sind wir uns meist einig. Es gibt einige Beispiele langweiliger Geschichten und schlechter Inszenierungen, bei denen aber die Kamera gut ist. Auch so einen Film schlagen wir schliesslich der Endjury vor.

Abends, nach Sichtung der ersten 25 Kinofilme, fragen wir jeden Film ab, jeder votiert auf Grund seiner Notizen für oder gegen den Film. Wenn auch nur ein Juror einen Film weiter im Rennen haben möchte, wird er behalten. Erstaunlicherweise müssen wir gar nicht diskutieren, etwa zwei Drittel der Filme fliegen einstimmig raus.

Nächster Tag, nächster Abend. Jetzt beginnen die schwierigen Entscheidungen, denn alle Filme, die noch im Rennen sind haben ein sehr hohes. Erstaunlich oft sind sowohl Schnitt als auch Kamera gleichermassen auffallend gut. Wir besprechen jeden Film eingehender. So stimmig wir in der Abwahl bei drei Viertel der ausgeschiedenen Filme waren, so unterschiedlich sind jetzt die Ansätze der Juryteilnehmer. Die Vorlieben gehen ziemlich auseinander, jeder setzt sich für seine Argumente und seine Favoriten ein, man versucht zu überzeugen und zu sensibilisieren. Es ist in dieser Phase hochinteressant, warum jemand etwas wie gut oder schlecht findet.

Nach etwa zwei Stunden erzielen wir ein Resultat: wir haben auf sechs Filme reduziert, manchmal nur mittels Mehrheitsentscheidung, also gegen die Meinung des einen oder anderen Jurymitglieds. Zwischen diesen Filmen wollen wir uns noch nicht endgültig entscheiden, und wir beschliessen, am Ende der Woche jeweils noch in den vierten Akt zu schauen, um dann auf die erlaubte Zahl von Nominierungen zu kommen.

Nächster Tag, in einem Besprechungsraum im Filmhaus. Wir müssen umdenken. Von Kino auf TV. Die Fernsehspiele sind an der Reihe, sie liegen alle auf Beta-Cassetten vor. Das hat den Vorteil, flexibler, schneller und öfter spulen zu können, um andere Lichtsituationen, andere Locations etcetera zu beurteilen. Die eingereichten TV-Movies haben meist ein recht hohes technisches Niveau, manche Kameraarbeit hat durchaus Kinoqualität. Einige der gesichteten Kinofilme bieten dagegen eher gute Fernsehqualität als gute Kinobilder. Was beide nicht haben, weder die Kinofilme noch die TV-Movies, ist so etwas wie ein ‚neuer Blick‘, etwas Innovatives, eine unverbrauchte Bildsprache. Egal ob auf Zelluloid oder digital, es gibt keine neuen bildlichen Ansatzpunkte. Jedenfalls ist bei der uns vorgestellten Aus-

Die Preisträger 2002 (von links nach rechts): Joseph McCarthy (Preisträger in der Kategorie Kamera/Bericht für *ATTACKE WTC*, 11. 09. 01), Ehrenkameramann Jürgen Jürges, Geschäftsführer, Heinz-Joachim Weber, Jana Marsik (Förderpreis Kamera/Kurzfilm, für *SCHLORK-BABIES AN DER RASTSTÄTTE* sowie Kamera/Spielfilm, für *LONG SHOTS*), Matthias Fleischer (Kamera/Kurzfilm für *DER KUSCHELDOKTOR*), Hansjörg Weissbrich (Schnitt/Spielfilm für *WAS TUN, WENN'S BRENNT*), Peter Nix (Kamera/Spielfilm für *WIE FEUER UND FLAMME*), Börres Weiffenbach (Kamera Dokumentation/Kulturfilm), Jürgen Eichinger (Kamera Dokumentation/Kulturfilm für *GEHEIMNISVOLLE FLUSSLANDSCHAFT – DIE VILS IM PASSAUER LAND*). Es fehlen die Preisträger Hans-Günther Bücking (Fernsehspiel) und Peter Moers (Reportage).

Foto: © WDR/Klaus Gørgen



wahl keine neue Richtung zu erkennen. Das muss ja auch nicht sein und gibt auch keine Abstriche in unserer Bewertung – es ist lediglich eine Feststellung.

Die 44 Kurzfilme liegen teils auf Film, teils auf Tape vor. Es ist eine unterhaltsame ‚Erholung‘: von einfallslosesten bis hin zu sehr frischen, witzigen, jetzt auch durchaus innovativen und mutigen Arbeiten – es gibt eine extreme Bandbreite. Da macht es Spass, Nachwuchspreise vorzuschlagen. Und wir nützen die Chance, einige kurze Filme komplett anzuschauen. Insofern dürften deren Nominierungen vielleicht die gerechtesten sein.

Am letzten Tag fällen wir die endgültige Entscheidung für die Filme, die wir der Endjury zur Nominierung vorschlagen. Jeder der bisher vorausgewählten Filme bekommt noch einmal seine Chance, wir sichten noch einmal jeweils einen Akt bei den Kinofilmen und ein paar Szenen der TV-Movies, und jeder setzt sich noch einmal für ‚seinen‘ Favoriten ein. Schliesslich einigen wir uns per Mehrheitsentscheid auf vier Kinofilme, vier TV Movies, vier Kurzfilme für Kamera, je drei für den Schnitt.

Es ist anstrengend, fünf Tage lang konzentriert Filme zu schauen und sich immer eine fundierte Meinung dazu zu bilden, die man später auch begründen kann. In meinem Fall heisst das ja auch, Kollegen zu beurteilen, deren Arbeit ich zum Teil ganz besonders schätze, und die dennoch nicht für den Preis nominiert werden, weil wir als Gruppe am Ende anders votieren, als ich es in manchem Fall alleine getan hätte. Trotzdem kann ich aber hinter jeder dieser Entscheidungen stehen, die Argumentation der Jury-Kollegen ist auch in Fällen, in denen ich anderer Meinung bin, für mich nachvollziehbar und akzeptabel. Aber klar ist auch, dass jede andere Zusammensetzung einer Jury vielleicht ein anderes Ergebnis und andere Preisträger hervorbringen würde.

Für mich als Kameramann ist ein Aspekt sehr aufschlussreich: die Beurteilungskriterien der Nicht-Kamera-Juroren, sozusagen der möglichen Publikumsmeinung, also in diesem Fall die die beiden Journalisten unter uns. Sie sind ausgesprochen kompetent, kennen unendlich viele Filme und die Filmgeschichte, haben aber oft ganz andere Ansatzpunkte zur Beurteilung von Bildern als wir, die wir als Regisseurin, Cutterin, Kameramänner unmittelbar an der Herstellung von Filmen mitwirken. Sie urteilen sozusagen von aussen, ohne Insiderwissen. Kameraspezifische Qualitäten zu erkennen und zu benennen ist für sie nicht so wichtig und auch nicht so leicht möglich. Sind zum Beispiel äusserst komplizierte Locations trotzdem atmosphärisch gelehnt, kann aufwändiges, weiches Licht einen ganzen Film hindurch gehalten werden, werden ältere Schauspielerinnen so ausgeleuchtet, dass sie gut aussehen, aber trotzdem Schuss-Gegenschuss zu anderen Darstellern in der Lichtqualität stimmt, wird viel oder wenig Spielraum mit dem Licht für Schauspieler gelassen, werden sie aus Licht- und Cadragegründen wohl nur auf Marken gedrängt oder haben sie Spielraum und es sieht aber immer noch gut aus – das alles ist zwar unsere tägliche Arbeit mit der Kamera, mit der wir einen intellektuellen Anspruch gestalterisch möglichst treffend umsetzen wollen – von Nicht-Machern wird aber nur das Ergebnis beurteilt: das Bild. Was dahinter steckt, wie einfach oder schwierig etwas war, und wie gross der Anteil des Kameramannes daran wirklich ist, das wird oft nicht richtig eingeschätzt. Das ist wohl auch ein Grund, warum in Filmkritiken selten kompetent über die Arbeit der Kameraleute geschrieben wird, warum man stattdessen oft lesen kann, welche eindruckliche Bilder der Regisseur des Films gefunden habe...

Entsprechendes gilt sicher auch für die Beurteilung des Schnitts; für die nächste Jury haben wir die Teilnahme einer weiteren Cutterin oder eines Cutters vorgeschlagen, damit in diesem Bereich noch mehr schnittspezifische Urteilsfähigkeit einfließen kann.

Eine interessante und schöne Woche. Wir sechs Juroren haben uns prima verstanden, ich habe meine Sensibilität für Beurteilungen aus anderen Blickwinkeln geschärft, ich habe einen guten Überblick über sehr viele deutsche Produktionen des letzten Jahres erhalten. Und ich hatte die Möglichkeit, die ganze Bandbreite an Kameramännern/frauen, die wir in Deutschland haben, komprimiert und im direkten Vergleich zu begutachten. Das Privileg, davon nun den oder die Beste auszusuchen, bleibt der Endjury vorbehalten. Ich bin sehr gespannt!

DIE AKTUELLE FILMKRITIK

BILDER DER VERSCHLOSSENHEIT

CHANTAL AKERMANS STILISIERTE PROUST-ADAPTION

»LA CAPTIVE/DIE GEFANGENE« – VON SABINE LANCELIN FOTOGRAFIERT

VON THILO WYDRA

www.cameramagazin.de/cm/06.02/gefangene.php3

Paris, Gegenwart: Ariane (Sylvie Testud, bekannt aus *JENSEITS DER STILLE*) wohnt bei Simon (Stanislas Merhar). Beide sind sie wohl Anfang zwanzig. Simon ist vermögend, ein neureicher Junge, mit Wagen und Chauffeur. Und er hat eine sehr grosse, sehr geräumige Altbau-Wohnung, wie ein undurchdringliches Labyrinth wirken die endlos anmutenden Gänge mit ihren vielen Türen, und immer ist es ziemlich düster und dunkel hier. Morbide auch. Ariane wohnt hier, und irgendwie ist sie mit Simon auch verbündelt, sind sie miteinander körperlich, gehen zusammen aus. Doch Ariane hat noch anderes und andere im Kopf, erfindet harmlose Verabredungen und Unterrichtsstunden, um den skeptischen Simon zu beruhigen und sich zugleich zu befreien. Er geht ihr nach, beobachtet sie, lässt sie beobachten. Eine Abhängigkeit entsteht, ein Verhältnis, in dem keiner keinem traut und glaubt, eine reziproke Obsession mit fatalen Folgen...

Sie lässt sich Zeit zwischen ihren fiktionalen Kinofilmen, viel Zeit, dreht zwischendurch auch kleine politisch motivierte Dokus wie *D'EST/VOM OSTEN* (1993) oder zuletzt *SUD* (1999), und mit ihrem Filmschaffen lässt sie sich ohnehin nirgends so recht einordnen. Chantal Akerman (52), gebürtige Belgierin und in Paris wohnhafte Regisseurin so denkbar unterschiedlicher Arbeiten wie *UN DIVAN À NEW YORK/EINE COUCH IN NEW YORK* (1995), *NUIT ET JOUR/DIE NACHT, DER TAG* (1991) oder *PARIS VUE PAR...VINGT ANS APRÈS* (1984), sie mag in keine Schublade passen, ist eine Unangepasste, eine Nonkonformistin, ein Outcast. Zugleich zählt sie zu den renommiertesten französischsprachigen Filmautorinnen ihrer Generation, ist nach Agnès Varda vielleicht gar die Bedeutendste. Eine Frau voller Widersprüche, eine Frau, deren Schaffen Reibungsfläche bietet und provoziert. Möglicherweise ist sie eine Art frankophiles Äquivalent zur deutschen, ebenfalls in Paris lebenden Autorenfilmerin Margarethe von Trotta.

Mit ihrem jüngsten Film überrascht Akerman nun abermals, *LA CAPTIVE* – die sehr freie, sehr subjektiv gehaltene Verfilmung des fünften Teils (*La prisonnière*) von Marcel Prousts monumentalem Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1905–12), an dessen einzelnen Bänden sich auch schon Volker Schlöndorff (*Eine Liebe von Swann*, 1984), Raoul Ruiz und andere versucht haben – ist ein seltsam sprödes, zuweilen unzugängliches Drama über eine Obsession zweier junger Menschen, die dem Anschein nach nicht miteinander, aber auch nicht ohneinander können. Und eigentlich müsste *LA CAPTIVE* ja *LE CAPTIVE*, müsste *DIE GEFANGENE* eben *DER GEFANGENE* heissen, denn eigentlich ist es vielmehr Simon, der unfrei ist, der von Ariane abhängig ist, der ihr obsessiv verfallen ist, der ihr nachhängt. Ariane, wenngleich von ihm beobachtet und verfolgt, ist dennoch die freiere von ihnen beiden, die unabhängigere, die mit einigen Tricks und Spielchen letztendlich doch macht, was sie will. Liebe jedoch scheint es bei beiden nicht zu sein, sie müsste ihn sonst nicht belügen, er müsste sie sonst nicht beobachten.

Und manchmal, da erinnern diese Gänge durch Paris, wenn er ihr folgt, an Truffauts Filme mit Jean-Pierre Léaud als Antoine Doinel. Die Regisseurin selbst, die Godard als ihren wohl wichtigsten Einfluss nennt, sie sieht in ihrer *GEFANGENEN* eher einen Hitchcocks *VERTIGO* (1958) verwandten Film: *Nun, man ist*





LA CAPTIVE/
DIE GEFANGENE
Frankreich 2001
Regie: Chantal Akerman
Buch: Chantal Akerman,
Éric de Kuyper
Kamera: Sabine Lancelier
Schnitt: Claire Atherton
Produktion: Gemini Films,
Arte France Cinéma
Länge: 108 Min.
Verleih: Alamode Film

ja keine Jungfrau mehr, man hat viel gesehen. Aber Hitchcocks VERTIGO, daran denkt man natürlich sofort, auch wenn es eher ein Film über Fetischismus denn über Obsessionen ist, und er auch anders funktioniert. Aber ich liebe VERTIGO. Und wenn wir darüber reden, an was mich mein Film erinnert, dann denke ich noch an C.T. Dreyer, dessen Ton er vielleicht noch mehr trifft als jenen Hitchcocks. Filme wie GERTRUD oder VAMPYR – zumal Simon beinahe etwas Vampirisches hat. Und hätte ich DIE GEFANGENE gemacht, als ich jünger war, ich hätte ihn so nicht machen können, nicht auf diese Weise. Und ich habe jetzt auch erst gar nicht versucht, am Buch zu kleben, sondern das umzusetzen, was in meiner Erinnerung von damals wieder hochkam, wie es regelrecht aufstieg. Das war mein Ausgangspunkt. Und es war diese Obsession, dieser Versuch, jemand anderen mental und zugleich körperlich zu besitzen, dieser Wunsch einer Verschmelzung auch. Es sind doch auch all diese amourösen Versuchungen, die oftmals zum Scheitern verurteilt sind und die wir alle kennen. Vielleicht nicht unbedingt auf diese Art, aber sie sind etwas gemeines, etwas gegebenes. Das hat mich sehr stark interessiert.

So zeichnet Chantal Akerman, die hier auch Koautorin ist, ein Bild einer liaison dangereuse, eines obsessiven Spiels, einer reziproken Trickserei, deren Nährboden Misstrauen und Besitzwollen sein dürften. Und im Grunde sind sie so doch beide zu bedauern, der so beherrschte, anscheinend reiche junge Mann, und die so flattrige junge lebenslustige Frau. Visuell lässt Chantal Akerman diese ohnehin sehr stilisierte Geschichte sehr artifiziell, sehr steif daher kommen, lange, unbewegte Einstellungen und Kadragen sind es, die Kamerafrau Sabine Lancelin verwendet, keine Fahrten, keine Schwenks oder verspielte Ballhaus'sche 360-Grad-Drehungen und dergleichen, nein, geradezu statisch wirken ihre Bild-Kompositionen, in sich verharrend, völlig ruhig und zurückgenommen. Das ist visueller Minimalismus, die totale Reduktion des konzentrierten Blickes der Kamera auf das Notwendigste. Keine Mätzchen, keine Spielereien, nichts. Und natürlich ist es das Moment des Gefangen-Seins, dieses Gefängnishafte, das den nüchternen Bildern von Sabine Lancelin innewohnt. Die Kamerafrau, die 1987 mit ersten Assistenzen begonnen hat, hat zuletzt etwa just bei solch herausragenden Filmen wie Raoul Ruiz' gefeierter epischer Proust-Adaption LE TEMPS RETROUVÉ / DIE WIEDERGEFUNDENE ZEIT (1999) als erste Assistentin gearbeitet, Manoel de Oliveiras JE RENTRE À LA MAISON / ICH GEH' NACH HAUSE (2001) hat sie schliesslich selbst fotografiert. Alles Kammerspiele, in deren kleinem Rahmen Grosses geschieht. Das Kammerspiel scheint denn auch Lancelins Stärke zu sein. Filme, die oft in der Halbnahen spielen, selten nur sind Totalen zu sehen.

So ist auch DIE GEFANGENE ein in sich sehr geschlossener, vielleicht auch ein verschlossener Film. Chantal Akerman selbst nennt es *einen obsessiven Film, in jeglicher Hinsicht: Selbst die äussere Form verstärkt die Obsession, um die es hier geht, hilft auch, sie stärker zu fühlen, sie zu spüren*. Da stecken zwei in ihrer Haut, aus der sie nicht heraus können, zwei, die sich wohl wünschten, besser





ein anderer zu sein. Und Kamerafrau Lancelin versteht es, dies auf adäquate Weise visuell umzusetzen, dem Ganzen eine Form zu geben. Dabei wirkt die Wohnung Simons in etlichen Szenen mitunter wie einem alten Gemälde entnommen, das aus einer so ganz anderen Zeit stammt. Aus einer untergegangenen Zeit. Als ob das Interieur dieser grosszügigen Pariser Altbau-Wohnung pastos und sepiafarben gemalt wäre, als ob es just jener Jahrhundertwende entspringen würde, die Marcel Proust noch selbst erlebt hat. Doch LA CAPTIVE spielt im Jetzt, im Hier und Heute, nicht in der Vergangenheit – das lässt ihn wie einen Fremdkörper erscheinen, zu dem man sich den Zugang erst erarbeiten muss.

© Fotos: Alamode Film

©2002 THILO WYDRA (THILOWYDRA@AOL.COM)

Anzeige
'Chrosziel'
2-farbig mit Pantone 292

190 x 133,5 mm

GERHARD FROMMS KAMERA DES MONATS

DIE BOURDEREAU ‚CINEX 35‘

Am Anfang der bewegten Bilder stand das 35mm-Format. Nur kurz zur Erinnerung: Sowohl die Gebrüder Lumière in Lion als auch das Team Eastman / Edison hatten unabhängig von einander das 35mm-Filmband benutzt, die Lumières mit einem runden Perforationsloch pro Bild. Edison beauftragte damals seinen engsten Mitarbeiter, William K. L. Dickson, sich Gedanken über ein Filmformat zu machen. In jenen Tagen gab es bereits ein 70mm-Rollfilmformat für Fotokameras. Nach anfänglichen Versuchen, diese Filmbreite auch für die bewegten Bilder zu verwenden wurde bald klar, das damit Kameras und Projektoren unvernünftig gross und schwer würden – so teilte man einfach das Format auf die Hälfte; wie gesagt: unabhängig von einander diesseits und jenseits des grossen Teichs. Mr. Dickson hatte die vorrausschauende Idee, pro Bild vier Perforationslöcher vorzusehen. Rückblickend betrachtet war das einfach genial – so konnten sich spätere Generationen mit 2perf, 3perf, 8perf, 12perf Formaten herumspielen. Als die Gebrüder Lumière erste Filme aus USA zu Gesicht bekamen, wechselten auch sie kurzerhand zum 4perf-System, und somit entstand ein weltweit einheitlicher Standard, der sich bis in die heutigen Tage gehalten hat.

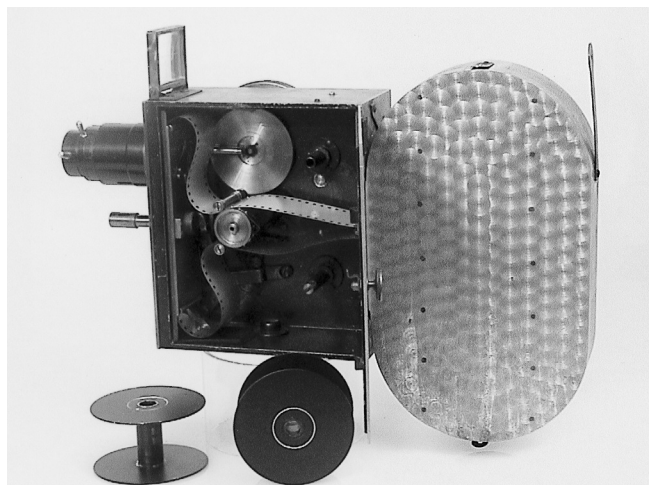
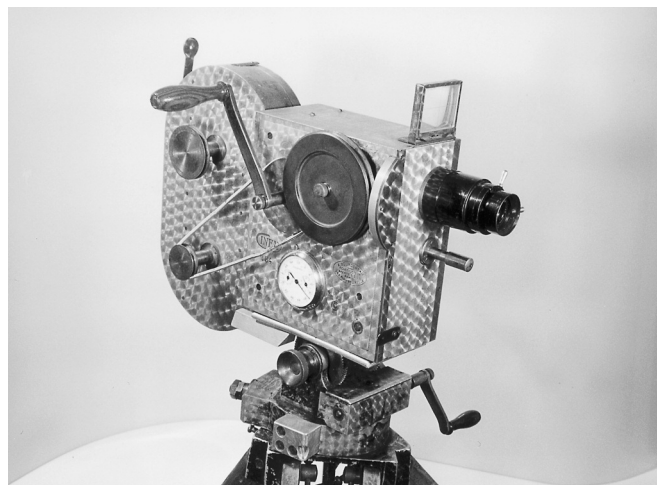
Am Anfang war das Kino eine Attraktion auf Jahrmärkten und in Varietées. Doch schon vor dem ersten Weltkrieg entstanden richtige Kinopaläste und Filmtheater. So gab es 1914 in Deutschland 2.800 Filmtheater, die zusammen 150 Millionen Reichsmark jährlich eingenommen haben sollen. Die grosse Faszination, die die bewegten Bilder auslösten führte natürlich dazu, dass auch Privatleute sich für die Technik zu begeistern begannen. Die Kamerahersteller reagierten auf dieses Interesse, indem sie kleine, leichte und relativ billige Kameras bauten. Zu erwähnen ist da natürlich die *Kinamo* (damals sagte man *der Kinamo-Aufnahmeapparat*) von *Ica / Zeiss* und eben auch die *Cinex* von *Bourdereau*.

Die Firma *Bourdereau*, Paris brachte die *Cinex* im Jahr 1918 auf den Markt. Die eigentliche Kamera besteht aus einem 15cm hohem, 13cm breitem und 7cm tiefen Kästchen aus Aluminium. Die Oberfläche ist in aufwendiger Handarbeit mit lauter Kringlechen aufpoliert, was der Kamera ein edles Aussehen verleiht.

In die Kamera selbst kann man 15 Meter Film auf Tageslichtspule einlegen. Ausserdem lässt sich eine 60 Meter Film fassende Zusatzkassette anbringen. Der einseitige, positiv geführte Transportgreifer ist mit zwei Greiferspitzen zur Schonung der Perforation versehen. Das Einlegen des Films ist sehr einfach Die kleinen Andruckröllchen sind auf einer gefederten Platte

Links: Kamera rechte Seite mit 60 m Kassette, Handkurbel und Bildzähler. Vorn – unter der Optik – die Markierungsstanze

Rechts: Kamerarinnenraum mit den beiden 15m-Tageslichtspulen.



montiert, die einfach nur weggedrückt werden muss. Die Tageslichtspulen sind einseitig mit einem Ring markiert, der immer zum Betrachter zu liegen kommt. Eine besonders lange Filmbahn sorgt für eine gute Seitenführung. Unterhalb des Bildfensters ist eine Markierungsstanze angebracht, die von aussen bedient werden kann (über deren Funktion wird weiter unten noch zu berichten sein).

Der Deckel lässt sich nur schliessen, wenn die Filmandruckplatte korrekt sitzt. Durch zwei abgeschrägte Stifte wird diese Platte im geschlossenen Zustand zusätzlich gesichert. Die Objektivfassung ist absolut einmalig. Ein Aussengewinde mit 35 mm Durchmesser gestattet nur die Verwendung der ganz speziellen *Cinex*-Objektive. Zum Verstellen des Hellsektors der Umlaufblende lässt sich die Standarte mit der Objektivfassung nach unten verschieben.

Nun wäre die Kamera bereit für die erste Aufnahme – wenn man nur wüsste wie das geht, mit Handkurbel. Pro Umdrehung werden 8 Bilder belichtet, man muss also ziemlich genau zwei Umdrehungen pro Sekunde schaffen, um auf die damals üblichen 16 Bilder pro Sekunde zu kommen. Natürlich kann man jeweils „Einundzwanzig – Zweiundzwanzig – ...“ vor sich hinzählen. Lustiger ist da schon die verbürgte Geschichte von einem Münchner Kameramann. Sein Taktgebers lautete: „Mei Oalte moag koan Kaas“. (Auf Hochdeutsch etwa : „Meine liebe Frau Gemahlin mag keinen Käse!“) Das haut wirklich hin, man kann es am Bildzähler der *Cinex* (der wie eine schweizer Taschenuhr aussieht) genau kontrollieren.

Ein mechanisches ‚Schmankerl‘ ist das Originalstativ von *Bourdereau*. Der Schwenkkopf mit den zwei Handkurbeln ermöglichte immerhin schon kleine Kamerabewegungen. Nun wird der aufmerksame Leser fragen, wie das denn wohl ging, mit nur zwei Händen – die Kamera hat in solchen Fällen wohl ein Assistent ‚gekurbelt‘.

Was haben die Amateure dann wohl mit ihren belichteten Filmen weiter gemacht ? Es gab – unter anderen auch von der Firma *Bourdereau* – entsprechende Entwicklungstrommeln, auf die man (in der Dunkelkammer) seine Filme gewickelt hat. Durch eine spezielle, gewölbte Schale konnte man mit nur drei bis vier Liter Entwickler / Fixierbad auskommen, allerdings musste die Trommel während des ganzen Vorgang ständig gedreht werden. Da auf diese Trommel nur 30 Meter Film gespult werden konnten, kommt jetzt die erwähnte Stanze ins Gespräch. Mit ihrer Hilfe konnte man jeweils das Ende einer Szene markieren und dementsprechend den Film in der Dunkelkammer trennen. Da es damals nur orthochromatischen Film gab, konnte ja bei relativ hellem Rotlicht gearbeitet werden.

Nach dem Trocknen hatte so ein Filmbegeisterter nun also sein Negativ, das er ja noch kopieren musste. Dazu wurden bis zu 15 Meter Negativfilm auf die Tageslichtspule gerollt, in eine Zusatzkassette musste (unbelichtetes) Positivmaterial eingelegt werden. Im Sandwich liefen dann beide Streifen durch die Kamera. Wie auf der Abbildung zu erkennen hat man das Objektiv entfernt und eine kleine Lampe installiert. Danach wurde das Positiv auf die gleiche Trommel gespannt und mit dem selben Hydrochinon Entwickler behandelt. Wie man sieht brauchte ein Filmamateur in jenen Tagen nicht nur ein aufgebessertes Taschengeld, sondern auch eine ganze Portion Enthusiasmus, um diesem Hobby zu frönen. Die Vorführung eines eigenen Films vor staunendem Publikum war dann der wohlverdiente Lohn.

Etwa im Jahr 1920 brachte die Firma *Bourdereau* noch einen Elektromotor auf den Markt, der über eine Peese die Schwungradscheibe antreiben konnte. Von da ab setzten auch Profis die *Cinex* zum Beispiel für Aufnahmen aus der Hand ein.

Die damaligen Preise für die Kamera und das Laborgerät sind dem Autor leider nicht bekannt, insgesamt ist die *Cinex* aber hinsichtlich Ausführung und Funktion ein ganz besonderes Schmuckstück in jeder Sammlung.

© 2002 GERHARD FROMM

MATÉRIEL DE DÉVELOPPEMENT

pour 30 mètres de film avec Cuve amovible (fig. 10 et 10 bis)
permettant de développer avec un
minimum de 3 à 4 litres de bain (d'ou grosse économie)

Par l'emploi de ce matériel, pour les courts métrages la manipulation des différentes opérations du développement (fixage, lavage et séchage) se trouvent ainsi supprimées.

Ce matériel de développement se compose :
1° D'un tambour en cuivre nickelé (dit tambour enrouleur) contenant 30 mètres de pellicules chaque spire de film est maintenue en place par des petits goujons, pour éviter que ces spires viennent se toucher par suite de l'allongement.

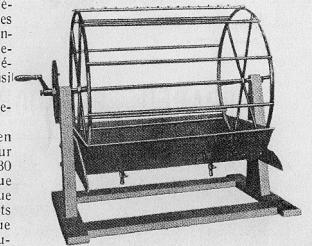


Fig. 10.

Die Filmtrommel mit der gewölbten Schale und Kurbel.

Die Kamera mit Kopiervorrichtung

Etab^ls A. BOURDEREAU, 262-264, Rue de Belleville, PARIS

Le "CINEX" Tireuse

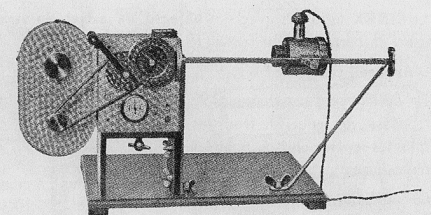


Fig. 12

Le CINEX prise de vues se transforme en tireuse avec facilité, grâce à un dispositif spécial (figure 12).

ULI SCHMIDTS ASSISTENTEN-TRICKKISTE

METHODEN DER ENTFERNUNGSMESSUNG

Neben tausend anderen Aufgaben des ersten Kameraassistenten gibt es eine, die so wichtig ist, dass sie im englischen Sprachraum dem Beruf den Namen *Focus Puller* gab: das ‚Ziehen‘ der Schärfe.

Und jeder hat seine eigene Methode, Entfernungen zu bestimmen, im Set Markierungen zu legen, die Schärfenskala mit Farbstift oder Lassobandpfeilen zu verzieren und dann mit höchster Konzentration bei der Aufnahme zu einem scharfen Ergebnis zu kommen. Jeder schwört auf seine Methode, und das ist auch richtig so.

Die einfachste Methode – und in vielen Situationen völlig ausreichend – ist die Schätzung der Entfernung, vielleicht noch unter Zuhilfenahme eines Daumens zum ‚Drüberpeilen‘. Bei Handkamera und Steadicam ist – je nach Operator – auch gar keine präzisere Methode möglich.

Die beliebten langen Brennweiten bei offener Blende (oft und gerne kombiniert mit Handkamera...) erfordern meist doch etwas präziseres Arbeiten – sprich exakte Entfernungsmessung. Will er nicht immer durch den Sucher der Kamera die ‚Augenschärfe‘ nehmen, bedient sich der Focuspuller meist eines Rollmassbandes. Glasfibrermassbänder mit metrischer und Fuss-Skala sind übrigens nur schwer im Baumarkt zu bekommen – dort bietet man lieber laut klappernde Stahlmassbänder an – der Kameratechniker beim Geräteverleih hat aber meist einen guten Tipp einer Bezugsquelle für geeignetes Werkzeug. Für Aufnahmen auf kurze Distanz hingegen eignen sich die zwei bis fünf Meter langen Stahlbänder mit Rückholfeder – deren scharfkantige Enden jedoch mit Rücksicht auf die Gesundheit der Darsteller mit einem Moltonbommel entschärft sein sollten.



Messwerkzeuge:
Massbänder, *Sonin Combo Pro*;
Disto light

bei grossen Flächen in der Lage, eine vernünftige Messung herzustellen (dann freilich zentimetergenau) – da nicht alle Darsteller über die nötige Fülle verfügen, kam es nie vernünftig zum Einsatz: filmuntauglich.

Neue Hoffnung keimte auf, als ich im Internet das auch von *Panavision* zum Verkauf angebotene Entfernungsmessgerät *Sonin Combo Pro* fand. Ein amerikanischer Gartengeräteversender bot das Gerät deutlich günstiger an als diverse Kamera-Essential-Stores (immerhin noch 150,- US\$, dazu kamen noch mal fast 100,- DM für Versand und Zoll), und ich bestellte.

Das *Sonin* besteht aus zwei Elementen und verwendet zwei Messmethoden, die sich gegenseitig abgleichen: Ultraschall und Infrarot. Das Handelement lässt sich mit reiner Ultraschallreflexionsmessung genau so verwenden wie mein oben erwähntes Baumarktgerät (filmuntauglich). Die Stärke des *Sonin*-Gerätes liegt aber in der Kombination mit seinem zweiten Element. Es handelt sich dabei um eine Art Peilsender. Man peilt diesen mit dem Handelement

an und erhält auf dem Display des Handelements die Entfernung in Fuss (und nach zweisekündigem Drücken eines Knopfes auch in Meter und Zentimeter). Bei Kranaufnahmen und drahtloser Schärfenzeheinrichtung eine wertvolle Hilfe: man befestigt den Peilsender an der Kamera und kann im Set umhergehen und bei einer Kranbewegungsprobe alle nötigen Entfernungen feststellen. Jedes der beiden Elemente benötigt einen handelsüblichen 9V-Block als Batterie.

Ein besonders trickreicher Einsatz gelang bei nächtlichen Aufnahmen auf einem See, wo die Darsteller in einem Ruderboot sassen und die Kamera auf einem zweiten Boot aufgebaut war. Der Peilsender wurde kurzerhand mitten zwischen die Darsteller geschmuggelt, und ich konnte neben der Kamera sitzend jederzeit seine Entfernung kontrollieren. Die Aufnahme mit 250mm Brennweite bei einer T4 gelang perfekt scharf.

Das *Sonin Combo Pro* arbeitet zwischen 70 cm und circa 85 m. Längere Entfernungsmessungen sind jedoch nur in Innenräumen oder aussen bei Windstille möglich. Aussenmessungen bei starkem Wind scheitern teilweise bereits ab 10 m, da die Ultraschallpeilung vom Wind negativ beeinflusst wird. Ein weiterer Nachteil ist die lange Zeit, die das Gerät unter nicht optimalen Bedingungen benötigt, um zu einem Ergebnis zu kommen. Eine ‚Realtime‘-Messung – also während ein Darsteller sich auf die Kamera zubewegt – ist dadurch nicht möglich. Alles in allem: bedingt filmtauglich.

Meine neueste Errungenschaft stammt aus dem Hause *Leica Geosystems*, nennt sich *Disto lite* (der Preis ist mit 400,- € schon weniger ‚lite‘) und arbeitet mit Laser der Klasse II. Wie bei jedem Laserstrahl sollte man damit nicht auf Augen zielen, da die Netzhaut gefährdet werden könnte – allerdings ist der Laser bei diesem Gerät sehr leistungsschwach und der Lidschlussreflex verhindert in dieser Gefahrenklasse normalerweise eine Schädigung.

Der rote Laserpunkt hat eine Wellenlänge von 620-690 nm, belichtet also auch handelsübliche Farbfilme. Ein Nachmessen von Elementen im Bild während der Aufnahme fällt damit aus. Bei der Lite-Version des *Disto* lässt sich ausserdem der Piepston bei der Messung nicht abstellen – bei der teureren *Classic*-Version ist das jedoch möglich.

Das *Disto* arbeitet bereits ab 30 cm Entfernung bis 100 m auf 3 mm genau – Messungen über 30 m sind auch freihändig noch problemlos möglich – jedoch steigt mit zunehmender Entfernung auch die Dauer der Messung bis zur Anzeige des Ergebnisses. Als Zubehör sind Zieltafeln und ein Zielfernrohr erhältlich – so dass auch Messungen über grössere Distanzen noch möglich sein sollen, was aber für unsere Einsätze belanglos ist. Auch gekrümmte Flächen sind messbar – lediglich der Lichtpunkt sollte auf der Fläche Platz finden.

Es bieten sich noch etliche Einstellmöglichkeiten, zum Beispiel, ob die Messung ab Vorderseite/Rückseite oder Stativgewinde (montierbar auf handelsübliche Fotostative) vorgenommen werden soll, und die Anzeige ist frei wählbar in Fuss, Metern/Zentimetern/Millimetern. Das Display ist gross und übersichtlich und als besonderes Bonus ist eine ‚Trackingmessung‘ möglich. Dabei misst das Gerät permanent und zeigt Entfernungsänderungen mit sehr kurzer Verzögerung an. Die *Classic*-Version des Gerätes bietet zusätzlich Speicherfunktionen für Messwerte und einige Berechnungsfunktionen, die für uns ohne Bedeutung sind – kostet aber etwa 100,- € mehr. Das Gerät (*lite* wie *Classic*) ist gerade einmal etwas grösser als ein Belichtungsmesser und wiegt 360 Gramm. Als Stromquelle werden vier normale AAA-Batterien benötigt, die für etwa 3000 Messungen ausreichen.

Die Bedienung des *Disto* ist sehr einfach: Man drückt einen Knopf und schaltet damit den Laserstrahl ein. Man peilt mit dem Laserpunkt das Ziel an und drückt den Knopf nochmals. Nach kurzer Zeit (0,5 bis 4 Sekunden) wird im Display die Entfernung angezeigt. Halten und Bedienen des Gerätes sind mit einer Hand möglich, so dass bei einer Probe gleichzeitig gemessen werden kann, während die andere Hand am Schärfenrad bleibt.



Disto lite: Das Symbol links oben in der Ecke signalisiert, dass die Anlagekante derzeit die Rückseite des Geräts ist; die Entfernungsanzeige erfolgt hier in Metern und Zentimetern

Technische Daten zu den Geräten gibt es im Internet unter:
<http://www.disto.com>
<http://www.bosch-pt.de>
(dort unter: Intelligente Messtechnik/Entfernungsmesser)
<http://www.sonin.com>
(Combo Pro; mittlerweile gibt's da auch ein Lasermessgerät)
Über Bezugsquellen kann ich auf Anfrage gerne Auskunft geben.

Neben *Leica* bietet auch die Firma *Bosch* zwei Laserentfernungsmesser an: den *DLE 30 plus* und den *DLE 60*. In Preis und Funktionsumfang sind sie nahezu identisch mit den Geräten von *Leica Geosystems*.

Gerade habe ich einen Film abgedreht, bei dem ich komplett auf das Massband verzichtet habe und das *Disto* als einziges Entfernungsmessgerät eingesetzt habe. Knapp bemessene Drehzeit (22 Tage für ein neunzigminütiges Fernsehspiel) und eine Auflösung der Szenen in viele Einzeleinstellungen liessen bei dieser Produktion für das Entfernungsmessen extrem wenig Zeit. Hier brachte die Lasermessmethode einen unschlagbaren Geschwindigkeitsvorteil. Ich konnte damit während der Probe zu einem Take bereits alle Entfernungen recht genau feststellen, ohne meinen Platz neben der Kamera zu verlassen. Zu kleinen Genauigkeitsabweichungen kommt es zwar, weil die Messpunkte nicht in der Nähe der Augen der Schauspieler liegen sollten, man vermisst vorsichtshalber die Entfernung zu einem anderen Körperteil – in der Regel sind diese Abweichungen aber unerheblich.

Auch Messungen durch Fenster hindurch oder über einen Spiegel zeigen immer die richtige Entfernung an – hier ist die Lasermessung unschlagbar. Allerdings gibt es auch Situationen, bei denen die Lasermessmethode versagt: Aussen/Tag/Sonne. Hier liegt das Problem darin, dass man den schwachen roten Laserpunkt auf dem angepeilten Ziel kaum noch sehen kann. Es gibt zwar (rote) Laserbrillen, durch die man den Punkt wesentlich besser sieht – aber in diesen Situationen hat man ja meist ohnehin ausreichend Schärfentiefe, so dass man auf Messungen zu Gunsten der ‚Daumenpeilmethode‘ verzichten kann.

© 2002 ULI SCHMIDT (ULI@CINEMATOGRAPHY.DE, WWW.CINEMATOGRAPHY.DE)

Anzeige
‘Filmversicherungen Huber’
1-farbig

190 x 133,5 mm