

B 53343

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

4,80 €

Nr.9/September 2002



IN DIESER AUSGABE:

PIOTR JAXAS »POETS OF FILMLIGHT«

INTERVIEW PENNEBAKER/HEGEDUS

DIE NEUE BEWEGLICHKEIT: »DER FELSEN«

EDITORIAL

Alles begann an einem grossen Küchentisch in schweizerischen Ort Crassier am Genfer See. Zusammen mit Piotr Jaxa hatte ich einen Nachmittag lang in seinem bescheidenen Arbeitszimmer viele gelbe Umschläge durchstöbert, jeder davon handschriftlich markiert mit dem Namen eines bekannten Kameramannes (und nur eine einzige Frau hatte sich in den Männerclub verirrt, das fiel in diesem Moment auch Piotr ganz unangenehm auf!).

Jetzt lagen sie vor uns, die ‚Poets of Filmlight‘, und es begann ein grosses Umherschieben und tastendes Kombinieren; welche Bilder passen zusammen, wo ergeben sich Spannungsbögen, inhaltliche oder formal-fotografische. Da sollten doch mindestens einige der wichtigsten Filmländer vertreten sein; und natürlich gab es Vorlieben, fotografische wie persönliche. Aber ach, sie waren schnell viel zu klein, die gerade mal elf geplanten (sprich: bezahlbaren) Seiten im CAMERAMAGAZIN plus Titelbild.

Es war spät in der Nacht, als sich endlich zwölf Portraits zusammengefunden hatten zu einer, so schien es uns, schlüssigen Dramaturgie. Piotr spendierte einen guten Schweizer Grappa. Das Ergebnis können Sie ab Seite 13 in diesem CAMERAMAGAZIN betrachten, gleichsam eine doppelte Premiere: Diese Fotos des polnischen Fotografen und Kameramannes sind bisher in Europa noch nie publiziert worden, und auch das CAMERAMAGAZIN wagt sich hier zum ersten Mal auf das glänzend-glatte Parkett des fotografischen Vierfarbdrucks. Ich hoffe sehr, dass Ihnen Jaxas Fotos soviel Freude bereiten wie mir die Arbeit mit Piotr. Er hat ein grosses Herz für unseren Beruf und seine Protagonisten, und ich finde, man spürt das auch in seinen Bildern.

Zur Premiere kommt ein Jahrestag. Vor genau zwei Jahren erschien das erste, treffend mit einem durchs Panglas peilenden Heinz Pehlke geschmückte CAMERAMAGAZIN. Ein halbes Jahr Entwurfsarbeit lag da schon hinter uns, und eigentlich sollte das Heft ja nur die Ergänzung zu einem modern im Internet beheimateten CAMERAMAGAZIN sein. Die Entwicklung der folgenden 24 Monate aber strafte alle Fortschritts-Kassandras Lügen, die einen baldigen Untergang der Printmedien in den Zeiten der grossen Vernetzung vorhergesagt hatten. Das Interesse für unser Online-CAMERAMAGAZIN blieb bis heute mässig (ganz im Gegensatz zu den Abfragen der CAMERAGUIDE-Datenbank übrigens!), dafür gewannen wir für unser ‚altmodisch‘ gedrucktes Heft schnell grosses Interesse. Und seitdem wir im Verein mit dem Schüren-Verlag auch um zahlende Abonnenten werben, ist das Heft für's erste endgültig zum Primärmedium für unsere Geschichten um die Kameraarbeit geworden. Die Verweise auf den gleichen Artikel in unserer Internet-Ausgabe werden wir künftig auf jene Beiträge beschränken, zu denen Sie im Netz echten Mehrwert finden können (wie etwa das Interview mit Frank Griebe im letzten Heft, zu dem sich viele Leser die kleinen QuickTime-Clips heruntergeladen haben).

Eine solch kleine Zeitschrift braucht gute Freunde; schier hätten die Kosten den Wunsch vereitelt, den ‚Poets of Filmlight‘ hier im Heft Raum zu geben. Und die Zeiten sind wirklich nicht so, als dass man erwarten würde, mit ein paar Telefonanrufen schnell Sponsorengeld loseisen zu können. Umsomehr haben wir uns gefreut, dass die Firmen *Arnold&Richter* und *Ludwig Kameraverleih* uns kurzentschlossen zur Seite sprangen. Nicht zu vergessen der Dank an unsere treuen Anzeigenkunden, ohne die wir sowieso kein einziges CAMERAMAGAZIN auf die Reihe kriegen würden!

Eine spannende Lektüre wünscht Ihnen Ihr



Michael Gööck, bvK,
verantwortlicher Redakteur
des CAMERAMAGAZINS

MICHAEL GÖÖCK

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bundesverband Kamera e.V.

ISSN 1619-6953

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

Abonnement & Vertrieb:

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstrasse 55

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

Repro:

ReproLine GmbH

Ingolstädter Strasse 12/II

80807 München

Telefon (089) 359 10 04

Telefax (089) 350 75 81

bvkamera
German Society of Cinematographers



bvk Medien GmbH

INHALT

Titelbild: Henri Alekan, in seinem Atelier; aus der Serie *Poets of Filmlight*
Foto: © Piotr Jaxa

- | | |
|---|----------|
| Stets auf der Suche nach dem Drama
<i>MIT D.A. PENNEBAKER UND CHRIS HEGEDUS SPRACH MICHAEL GÖÖCK</i> | Seite 5 |
| Poets of Filmlight
<i>EIN FOTOESSAY VON PIOTR JAXA</i> | Seite 13 |
| Die aktuelle Filmkritik (1):
Die neue Beweglichkeit – Zum Gestaltungspotential der DV-Technik
anlässlich des Films <i>DER FELSEN</i>
<i>VON KARL PRÜMM</i> | Seite 29 |
| Kamera des Monats:
Die Bell&Howell ‚ <i>Eyemo 35'</i> ‘
<i>VON GERHARD FROMM</i> | Seite 36 |
| Die aktuelle Filmkritik (2):
Die Stadien der Liebe – Über Doris Dörries <i>NACKT</i> und Dani Leviys <i>VÄTER</i>
<i>VON THILO WYDRA</i> | Seite 39 |

Anzeige
GFM

190 x 133,5 mm

DAS INTERVIEW

STETS AUF DER SUCHE NACH DEM DRAMA

MIT D. A. PENNEBAKER UND CHRIS HEGEDUS SPRACH MICHAEL GÖÖCK

Er ist einer der Väter des modernen Dokumentarfilms: Zusammen mit Robert Drew von *Time Life* und seinen Kollegen Richard Leacock und Al Maysles entwickelte der 1925 in Evanston, Illinois geborene Donn Alan Pennebaker zu Beginn der sechziger Jahre zuerst neue, tragbare Kameras, dann einen neuen Filmstil, das *Direct Cinema*. Die Einflüsse dieser Gruppe wirkten bis hinein in den Spielfilm und die Nouvelle Vague, und auch die Dogma-Filme wären ausserhalb dieser Tradition kaum denkbar.

In *PRIMARY* (1960) beobachteten Drew, Leacock, Maysles und Pennebaker den Vorwahlkampf um die amerikanische Präsidentschaft zwischen Hubert H. Humphrey und John F. Kennedy; 1966 macht Pennebaker seinen legendären Tournée-Film über den jungen Bob Dylan (*DON'T LOOK BACK*). Seit Mitte der siebziger Jahre sind Chris Hegedus und Pennebaker privat wie beruflich ein Team. Zusammen drehen sie 1993 mit *WAR ROOM* ein Portrait über die beiden Wahlkampfmanager von Bill Clinton: James Carville, ein emotionaler Feuerkopf, und George Stephanopoulos, kühl-intellektueller Kommunikationsdirektor des Clinton-Teams. Der Film wird 1994 für den Oskar nominiert.

Mit *DOWN FROM THE MOUNTAIN* (2001) setzen die beiden ihre Reihe von Musikerportraits fort; zusammen mit der jungen Jehane Noujaim entsteht im gleichen Jahr schliesslich der Film *STARTUP.COM*, das Schicksal einer Männerfreundschaft, die in den Wirren des New-Economy-Hypes untergeht.

Das diesjährige Münchner Filmfest ehrte das Paar Pennebaker/Hegedus mit einer Retrospektive, einem Preis für Ihr Lebenswerk und der Premiere eines Filmportraits von Gerold Hoffmann über die beiden (*SEE WHAT HAPPENS*). Am Rande des Filmfestes ergab sich auch die Gelegenheit für ein Gespräch mit D.A. Pennebaker und Chris Hegedus.



Die Filmmacher
D.A. Pennebaker
und Chris Hegedus

Foto:
© Pennebaker Hegedus Films

F: Wenn Sie heute zurückschauen: Was war die entscheidende Entwicklung für Ihre Art des Filmmachens?

Ganz gewiss war der erste Schritt die Entwicklung einer Kamera, die leise war, synchronontauglich und tragbar – so, dass man nicht einen zweiten Mann brauchte, nur um die Akkus zu schleppen! In den frühen Tagen besuchte ich einmal das Arri-Werk, und ich fragte die Leute: „Wie können wir diese Kamera synchronontauglich machen?“ Sie sagten: „Das ist einfach, wir haben einen Synchronmotor.“ Ich darauf: „Wissen Sie, wieviel Strom ein Synchronmotor zieht?!“ Sie antworteten: „Natürlich wissen wir das – dann brauchen Sie eben jemanden, der für die Stromversorgung sorgt.“ Für die hiess das wohl: Stecker in die Steckdose! Die Idee, einen Synchronmotor in eine wirklich portable Kamera einzubauen war damals ziemlich exotisch.

Zu dieser Zeit arbeiteten wir für *Time Life*, und die steckten auch Geld in technische Entwicklungen. Ich sagte ihnen, dass es das wichtigste wäre, eine Kamera zu entwickeln; wir könnten keine Filme machen ohne die richtige Kamera, und die gäbe es noch nicht. Wir gingen also zu einem Kamerabauer in New York, wahrscheinlich der beste, den es damals gab, es war John Maurer. Maurers Kameras waren mit die besten 16mm-Kameras, ein wunderschönes Gerät. Leider ein bisschen laut und schwer zu tragen, aber sie waren wunderbar konstruiert, wie die *Mitchell*. Wir sagten ihm, dass wir etwas Geld hätten und fragten, ob er für uns eine Kamera konstruieren würde, die so leicht wäre, dass wir sie tragen könnten. Wir dachten dabei noch gar nicht daran, von der Schulter zu drehen, sie sollte nur gut tragbar sein. Und wir wollten mehr als 100 Fuss [30 Meter] Film auf einmal drehen können, wir wollten mit zehn-Minuten-Rollen arbeiten.

Er hat sich zuerst unsere *Auricon*, mit der wir damals arbeiteten, sehr genau angeschaut; dann meinte er: „Ich will Ihnen etwas Interessantes über diese Kamera sagen; das ist eine sehr billige Kamera, sie hat keine Sperrgreifer, um den Film am rechten Platz zu halten. Das Schöne an dieser Kamera ist, dass, wenn ich sie laufen lasse und dabei den Film beobachte, dass der Film durch das Filmfenster gleitet, ohne dass er festgehalten werden muss. Und weil 16mm-Film so viel leichter ist als 35mm funktioniert das mit diesem Gleiten wunderbar.“

Wir sind also lange bei der *Auricon* geblieben. Wir kauften einfach eine Kamera für 300 oder 400 Dollar, bauten das gesamte Gehäuse ab und behielten nur das Laufwerk. Alle Getriebe und Zahnräder ersetzten wir durch Teile aus Nylon. Wir haben auch Experimente mit der Andruckplatte gemacht. Wir polierten sie mit einer speziellen Poliermaschine, so dass sie extrem glatt war. Es gibt doch solche Blöcke, die sind so glatt, dass sie aneinander haften, wenn man sie zusammentut, man nennt das molekulare Anziehung – so glatt war das, und die Idee war, dass es möglichst überhaupt keine Reibung mit dem Film geben sollte. Wir entfernten alles, was unnötig schwer war, und wir arbeiteten vor allem daran, das Ding sehr leise zu bekommen.

Das war unsere Kamera, ich habe noch einige Exemplare davon im Büro; ich glaube, ich habe ursprünglich fünf Stück davon gebaut.

F: Woher kam die Energie für all' diese Konstruktionsarbeit?

DP: Wir hätten anders unsere Filme nicht machen können . . .

F: Aber hatten Sie die Art von Filmen schon im Kopf, die Sie damit machen wollten?

Auf eine bestimmte Art sah ich, was man damit tun könnte. Einige Zeit vorher, 1959, bekam ich die Chance, für drei Monate nach Russland zu gehen und meinen ersten Film *OPENING IN MOSKAU* zu drehen. Der ganze Film war eine grosse Postkarte, eine wunderschöne Postkarte von Moskau. Eines Tages tauchte Leacock auf, er drehte einen Film mit Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern.

Leacock hatte eine Ausrüstung mit einem dieser langen Mikrofone, einem französischen Tonbandgerät, das furchtbar laut war, und er hatte schon damals eine dieser *Auricons*, ohne Modifikationen, die originale Kamera, die erste, die ich jemals gesehen habe. Wir waren zu dritt, um den ganzen Kram zu tragen, inklusive eines riesigen Akkus; Al Maysles war auch dabei. Wir wollten Lenny [Bernstein] durch den Kremel folgen, was Lenny fast wahnsinnig gemacht hat, weil er ständig diese Parade von Leuten und Ausrüstung hinter sich herzog. Schliesslich machten wir alle Pause in einer Halle, und Lenny begann, auf einem Klavier zu spielen.

Irgendwann spielte er dann Boogie-Woogie; er war natürlich ein hervorragender Pianist, aber er war kein guter Boogie-Woogie-Pianist; er verstand das Wesen des Boogie-Woogie nicht, aber

John F. Kennedy in *PRIMARY*



ich bin damit aufgewachsen, in Chicago. Ich dachte mir, das ist interessant; wenn ich ihn dabei filmen könnte, dann könnte ich anderen Leuten zeigen, was hier das Problem ist. Ich baute also die Ausrüstung auf, packte die Kamera auf ein kleines Stativ und filmte ihn etwa drei Minuten beim Spielen, ich habe die 100-Fuss-Rolle noch.

Und ich dachte sofort: Das ist es, was den Synchronon ausmacht! Die zwei wesentlichen Aspekte – Bild *und* Ton. Du kannst das nicht trennen, Du kannst nicht einen stummen Film machen und dann Ton hinzufügen, das ist nicht das selbe. Der Ton war genauso entscheidend wichtig wie das Bild!

Als ich zurückkam, bot mir *Time Life* diesen Job an. Mir war klar: Wenn wir eine Ausrüstung entwickeln können und diesen ganzen Mist loswerden, den wir haben, und wenn wir wirklich eine Kamera bauen können, die funktioniert, dann können wir *alles* machen. Wir können damit das erreichen, was die alte *Contax* und die erste *Leica* für die Fotografie von *Life* bewirkt haben. Ich denke, sie hatten damals wirklich vor, ins Fernsehgeschäft einzusteigen, mit einer neuen Art des Journalismus, mit unauffälligen Equipment und unauffälliger Arbeitsweise, um ins reale Leben vorzustoßen. Ricky [Leacock] war ein richtiger Kameramann, er hatte Flaherties *LOUISIANA STORY* und solche Sachen gedreht. Ich war kein Kameramann, ich hatte gerade mal einen Film über meine Tochter gedreht. Aber ich hatte eine Vision davon, was man mit solch' einer Kamera machen könnte.

F: Der erste Film, den Sie dann zusammen mit Leacock gemacht haben, war PRIMARY, über John F. Kennedy und die Vorwahlen.

Das Equipment bei *PRIMARY* war noch sehr primitiv. Ich glaube, wir hatten eine *Auricon* und zwei *Arriflex*, und ich gab Al [Maysles] eine davon, mit einem Weitwinkelobjektiv, die andere hatte ich. Aber was wir machten, war eigentlich nur durch Kennedy begrenzt, dieser junge Typ mit den Haaren im Wind, und dieser Film war schon revolutionär. Das Merkwürdige ist, das er niemals irgendwo gezeigt wurde; er wurde auch offiziell nie im Fernsehen gespielt. Heute glauben die Leute, dass das damals ein wichtiger Film gewesen wäre – aber niemand wusste etwas davon! Ein paar Festivals gaben uns einen Preis dafür, ok., aber niemand hat ihn damals je gesehen.

F: Ich werde nie vergessen, wie ich PRIMARY zum ersten Mal auf der Filmschule sah, 25 Jahre nach seiner Entstehung; besonders fasziniert hat mich immer die Szene, in der Sie Kennedy in seinem Hotelzimmer beobachten, während die ersten Wahlergebnisse hereinkommen. Und ich habe mich sofort gefragt: Wäre so etwas heute noch möglich? Ich fürchte, nein...

Chris Hegedus und Sie haben mit *WAR ROOM* 1993 eine Art von *Remake* von *PRIMARY* gemacht. In *PRIMARY* gibt es nach meinem Eindruck eine charmante Naivität, auf beiden Seiten, bei den Filmemachern wie bei Kennedy, vielleicht, weil das der erste Film dieser Art war. Wie war das dreissig Jahre später bei *WAR ROOM*?

DP: Na ja, Humphrey war in *PRIMARY* genauso naiv – er glaubte immer, wir wären Zeitungsreporter. Er verstand überhaupt nicht, dass es hier um einen Film ging. Er hatte keinerlei Vorstellung davon, was wir da machten – Kennedy schon, der hat das sofort verstanden.

F: Aber was hat sich geändert von PRIMARY ZU WAR ROOM? Gab es 1993 überhaupt noch irgendeine Naivität im Umgang mit den Medien?

DP: Ein wenig schon. Ich glaube nicht, dass George [Stephanopoulos] einen Schimmer davon hatte, dass er einmal in einem Kino vor hunderten von Leuten erscheinen würde. Und als er das

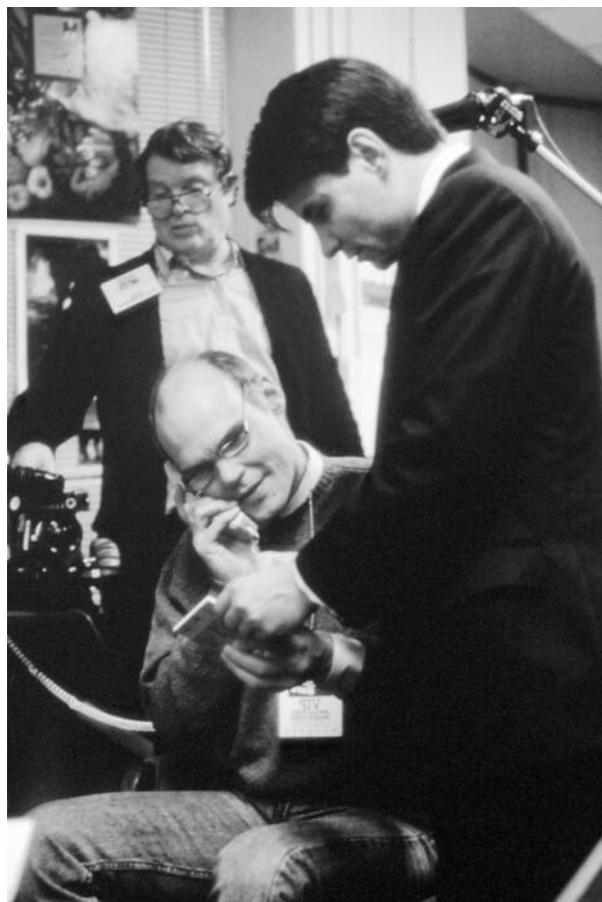


Das Dreigespann:
D.A. Pennebaker,
Richard Leacock und Al Maysles
(von links)

Foto: Aus dem Film
SEE WHAT HAPPENS
© Filmvergnügen

James Carville (am Telefon)
und George Stephanopoulos
im War Room; im Hintergrund
D.A. Pennebaker

Foto:
© Pennebaker Hegedus Films





George Stephanopoulos
in WAR ROOM

Szenenausschnitte:
© Pennebaker Hegedus Films

später realisierte, war er schockiert und sagte: „Ich hätte Euch das nie erlaubt, wenn ich das gewusst hätte!“ Damals benutzten wir eine *Aaton*, die auch nicht viel hermacht und ausserdem die meiste Zeit auf dem Fussboden stand, und Chris benutzte eine kleine *Stellavox*, eine fantastische Bandmaschine, so gross wie ein Taschenbuch. Wir machten einfach den Eindruck von zwei Leuten, die herumhängen; die waren an Kameraleute gewöhnt, die wie Krieger aussehen, die Tonleute mit ihren Speeren, mit riesigen Kameras, die ich nicht mal tragen könnte. Die kamen immer wie die Warlords daher!

F: Das heisst, die nahmen Sie einfach nicht ernst?

DP: Nein, nicht wirklich. Das einzige, was George ernst nahm, war, dass wir Sachen gedreht hatten, von denen er gehört hatte. Er wusste, dass ich mit Kennedy gedreht hatte, aber ich glaube nicht, dass er jemals PRIMARY gesehen hat, ich glaube nicht das er überhaupt jemals einen Film von uns gesehen hat. Mit Ausnahme eines Filmes, den wir ihm geschickt haben, über einer Republikaner aus den Südstaaten, John Grenier. Es hat ihn nicht interessiert, ob er Demokrat oder Republikaner war, es war einfach ein Politiker, den er irgendwie mochte, den er respektierte.

CH: Der Grenier-Film hiess CAMPAIGN MANAGER. Er handelte also von jemandem, der auf der anderen Seite die gleiche Arbeit machte. Er plante Kampagnen-Strategien, das gleiche, was Carville tat, und der war davon fasziniert. Er rief uns also am nächsten Tag an und sagte: „Ok., Ihr könnt kommen und den Film machen.“

CH: Aber in vielerlei Hinsicht haben wir nicht die Möglichkeiten bekommen, die wir gerne gehabt hätten. Eigentlich wollten wir ja, wie in PRIMARY, einen Mann dabei beobachten, wie er Präsident wird. Die Wahrheit war, dass wir ein Kampagnen-Team eines Kandidaten beobachteten; das war der einzige Zugang, den wir bekamen. Auf seine Art wurde dann auch das ein interessanter Film, weil die Protagonisten so exzentrisch und wundervoll waren, und die Kampagne war innovativ und voller Energie. Wir pflanzten uns also an diesem merkwürdigen Ort auf, dem *War Room*, wo sonst keiner hindurfte, wo eigentlich auch niemand hinwollte, alle wollten den Kandidaten anstarren. Die meiste Zeit sassen wir eigentlich dort herum und fragten uns, was wir hier machen; wenn Clinton nicht gewinnen würde, dann hätten wir einen Film gehabt über ein Kampagnen-Team, das verliert – und der wäre wohl wirklich unverkäuflich gewesen!

F: Sie haben viele Filme über Politiker und über Musiker gedreht. Ist das nicht eine seltsame Kombination?

DP: Warum? Warum seltsam? Es ist ja das gleiche!

F: Wirklich?

DP: Sie könnten noch die Lehrer hinzunehmen – wenn wir jemals welche gedreht hätten. Sie sind alle Darsteller, und wenn man Menschen filmt, dann ist es gut, wenn sie Darsteller sind. Versuchen Sie mal, einen Romancier an seiner Schreibmaschine zu filmen . . . – wirklich nicht sehr spannend! Oder einen Mathematiker, der eine Fourier-Analyse berechnet. Nein, man braucht Menschen, die zeigen, was sie fühlen, dann kann man Bilder machen.

F: Der Titel des Filmes von Gerold Hoffman über Sie lautet SEE WHAT HAPPENS; aber wenn Ihre Protagonisten Darsteller sind, müsste es dann nicht manchmal eher „See, what he wants you to see“ oder auch „See, what he wants you to film“ heissen?

DP: Nein. Vielleicht „See, what he wants to do“. Das ist es doch, was man sucht. Wenn ich merke, dass jemand nur meine Erwartungen zu erfüllen sucht und mir die Bilder geben will, von denen er glaubt, dass ich sie brauche, dann ist bei mir meistens Zeit für die Mittagspause. Ich glaube nicht, dass wir in diese Falle laufen.

CH: Es gibt Menschen, die dazu neigen, für die Kamera zu agieren, wie James Carville zum Beispiel, der für jedermann im Raum spielt und es geniesst, die Person zu sein, die im Mittelpunkt steht – es scheint mir nicht ausserhalb seiner Persönlichkeit zu stehen, wenn er das auch für die Kamera macht. Aber ich glaube nicht daran, dass Menschen immer für die Kamera agieren können, wenn sie wirklich engagiert sind mit dem, was sie tun. Wenn Du als Filmemacher wirklich die Zeit investierst, Tage und Wochen mit ihnen zu verbringen, dann kommt der Punkt, wo sie die Aufmerksamkeit ihrer Arbeit zuwenden, vorausgesetzt, das was sie tun ist wirklich wichtig.

Ich streite nicht ab, dass wir mit der Kamera einen Einfluss ausüben; wir sind nicht unsichtbar und wir werden sicherlich in verschiedener Hinsicht zu einem Teil des Lebens unserer Protagonisten. Das muss auch so sein, das ist eine Art von Zusammenarbeit.

F: Spätestens seitdem Filmbilder digital manipulierbar sind, stellt sich die Frage nach der Wahrheit der Bilder. Täuscht mein Eindruck, dass sie unverdrossen weiterhin an diese Wahrheit der Bilder glauben?

DP: Ich glaube, man kann die Leute nicht bescheissen – ich glaube, die Leute sind wirklich schlau. Sie sind schlau in der Beurteilung dessen, was sie sehen, weil eine Million Jahre darauf verwendet wurde, diese Fähigkeiten zu entwickeln. Abgesehen davon, dass die Menschen in der Lage sind zu erkennen, wann sie der Tiger im Busch anspringen wird – man kann auch sehen, mit wem man vielleicht die tollsten Kinder haben wird. Ich glaube, die Intuition der Menschen ist unschlagbar; wenn man meint, man könnte ein bisschen an den Bildern herumfummeln – die Leute kommen schnell dahinter. Und wenn sie dahinter kommen, dann war's das, die Wurst ist verbrannt, Du wirst nie mehr in den Ring zurücksteigen können.

F: Es gibt auch im Spielfilm eine Entwicklung, dokumentarische Mittel zu verwenden, vor allem die Handkamera. Man benutzt die Glaubwürdigkeit des dokumentarischen – oder angeblich dokumentarischen – Bildes, um eine Story zu erzählen, die arrangiert wurde. Auch die Dogma-Filme sind ja arrangiert, es ist ein Drehbuch vorhanden, nach dem gespielt wird, also mitnichten eine Dokumentation, auch wenn es so aussieht.

CH: Das wird ja auch schon im Fernsehen gemacht, viele Fernsehserien nutzen diese Technik. Ich glaube, dass mittlerweile jeder an diesen Handkamera-sieht-wie-Realität-aus-Look gewöhnt ist, es ist einfach Teil der möglichen Stile für Fiktion geworden. Am Anfang war das lustig anzusehen, weil die Kamera oft wirklich abnorm gewackelt hat; wir versuchen ja nie, mit der Kamera zu wackeln, es ist einfach unvermeidlich, wenn man läuft oder sich bewegen muss.

Es ist eben ein Stil geworden, und wenn heute die Leute unseren Film *STARTUP.COM* anschauen und den dokumentarischen Stil erkennen, dann fragen sie sich manchmal, ob unsere Protagonisten Schauspieler sind. Das kommt mir immer ziemlich absurd vor.

DP: Es ist sehr interessant, was diese Dänen getan haben: Sie haben die Kontrolle über die Kamera in die Hand eines Menschen gegeben. Normalerweise ist die Kamera beim Spielfilm so festgelegt wie jeder Schauspieler. Sie tut genau, was sie soll, und sie bewegt sich genauso nach dem Text wie es die Menschen tun. Es war Woody Allen, der damit begann – Woody Allen kam eines Tages zu mir und wollte, dass ich seinen ersten 16mm-Film drehe. Er hat dann nur für einen 35mm-Film Geld bekommen, das konnte ich nicht. Aber im Grunde wollte er dieses Gefühl des Dokumentarischen, dass er in unseren Filme gesehen hat.

Aber was unsere Filme eindrucksvoll macht, das ist ja die Tatsache, dass man nie das Gefühl hat, hier würde einer Schauspieler oder andere Menschen dirigieren. Jemand macht sein Ding, und der Kameramann orientiert sich ganz alleine *daran*, eben nicht an einem Plan oder einer Regieanweisung oder einem Skript.

Ich habe mich mit dem Mann unterhalten, der *DAS FEST* gedreht hat [Anthony Dod Mantle]; er konnte drehen, was er wollte, er konnte die Kamera auf alles richten, was ihm einfiel. Was für eine fantastische Sache in einer Zeit, wo die Leute oft nicht mal mehr hinter der Kamera sitzen, das macht nämlich der Operator. Sie machen das Licht, ok., aber der Kamera wird nie erlaubt, sich auf Abenteuer einzulassen. Ich glaube, das ist es, was die Leute bei Filmen wie *DAS FEST* spüren: Dass da ein individueller Geist dahintersteckt – es ist nicht länger eine Angelegenheit von Drehbuchautoren und anderen Leuten, die Dir ihren Käse verkaufen wollen. Und das ist ein grosse Sache!

F: Haben Sie in all den Jahren so etwas wie eine eigene Theorie des Dokumentarfilms entwickelt?

DP: Ich glaube, der Begriff ‚Dokumentarfilm‘ trübt eher die Sicht, zumindest was meine Arbeit betrifft. Das verführt dich dazu, Kommentare zu verwenden oder Erklärungen, weil der Filmemacher so an seiner Botschaft hängt, dass das alles andere überdeckt.

Es geht doch um das Drama, das ist das einzige, was wichtig ist! Die Themen wechseln Jahr für Jahr, in diesem Jahr sind es hungernde Waisenkinder, im nächsten Jahr die Krise von

James Carville
in *WAR ROOM*

Szenenausschnitte:
© Pennebaker Hegedus Films





Bob Dylan in der legendären Anfangssequenz von DON'T LOOK BACK

©Pennebaker Hegedus Films

General Motors – solche Probleme kann ich nicht lösen, ich verstehe sie nicht einmal gut genug, um sie kommentieren zu können. Aber ich verstehe, ob eine Szene funktioniert, ich kann es im Voraus fühlen. Und darum geht es, es ist so einfach: Hänge die Szenen aneinander und du hast ein Drama!

F: Das hiesse dann, der einzige Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist, dass Sie Ihre Szenen finden und die anderen sie herstellen müssen?

DP: Ja, genau. Wir machen doch alle die Filme, die wir als Kinder gesehen haben, immer und immer wieder. Und wäre ich Schriftsteller, dann würde ich all' die Geschichten wieder schreiben, die ich als Kind gelesen habe, Faulkner, Fitzgerald, weil die meine Helden waren. Ich habe von ihnen all' die Dinge gelernt, die mir meine Eltern nicht beibringen konnten. Wenn ich das in meine Filme packen kann, dann ist das mein Beitrag. Du musst deine Grenzen kennen, du kannst nicht von der Bühne herab die Lösung der Weltwirtschaftsprobleme predigen. Gute Dramatiker machen das nicht!

F: Brecht hat es immerhin versucht...

DP: ... aber ich glaube nicht, dass er irgendetwas verändert hat. Er hat ganz sicher nicht die Politik Deutschlands beeinflusst. Aber niemand wird die *Dreigroschenoper* jemals vergessen, wenn er mal den Sound gehört hat. Wenn einem so etwas gelingt, dann ist das viel wichtiger, als eine kurzfristige Therapie für ein politisches Problem, das sowieso gelöst werden wird – die Leute müssen es ja lösen, sonst geht es nicht weiter.

F: Zusammen mit Maysles und Leacock haben sie damals durch die Entwicklung neuer Kameras den Dokumentarfilm neu definiert. Vor nicht allzu langer Zeit waren es Sony und andere Firmen, die die Art des Filmmachens mit diesen kleinen Digitalkameras veränderten. Wie hat das Ihre Arbeit beeinflusst?

DP: Es hat schlicht unsere Arbeit mit Film beendet...

Anzeige
'Huber'
1-farbig

190 x 133,5 mm

CH: Na ja, im Grunde hat es uns erlaubt, weiter Filme zu machen. Ehrlich gesagt, das war unser Antrieb, damit zu arbeiten – wir haben kein Geld mehr auftreiben können, um mit 16mm-Film zu drehen, das war einfach zu teuer. Wir haben lange an 16mm festgehalten, weil wir unsere Filmen im Kino zeigen wollten, und bis vor einiger Zeit war die Qualität von Video-Blow-Ups einfach zu schlecht. Als man dann Video in guter Qualität auf Film transferieren konnte, als die kleinen Mini-DV-Kameras soweit entwickelt wurden, dass man einigermaßen sinnvoll mit ihnen arbeiten kann, da schien es uns als Filmemacher vernünftig, diesen Schritt zu tun, und wir sind nie zurückgekehrt. Aber ich musste Penny wirklich dazu zwingen, mit Video zu arbeiten . . .

DP: . . . ich hoffe, ich werde es eines Tages beherrschen. Aber es hat meinen Blick verändert. Leider sind diese kleinen Kameras schwer zu bedienen – du musst wirklich wissen, welche Knöpfe man drücken muss, und sie verzeihen keine Fehler. Aber man kann sich damit wunderbar bewegen und Situationen einfangen, die man mit der Kamera auf der Schulter nicht bekommt.

Vor einiger Zeit habe ich mit einem meiner Söhne einen Film über einen Pianisten gemacht. Mit dieser Kamera konnte ich völlig unauffällig arbeiten; ich mag es nicht, wenn das Publikum dich auf der Bühne filmen sieht. Also habe ich mich hinter dem Flügel versteckt, und ich konnte Sachen drehen, die ich mit der *Aaton* nie hätte machen können – ich hätte es nicht mal probiert. Ich hätte mal wieder die gleichen, alten Blicke durchgespielt, die Tastatur, die Hände, das Gesicht des Pianisten und so weiter. Jetzt konnte ich ganz andere Bilder machen, mit der Kamera unter die Hände gehen zum Beispiel, das machte es für mich wieder interessant, obwohl ich solche Dinge schon so oft gedreht habe; es bekam ein neues Flair.

CH: Problematisch ist, dass diese Kamera sehr schlecht designed sind; die grossen Modelle sind viel zu gross, und die kleinen sind ziemlich daneben, die kriegen das einfach nicht hin. Die grossen Kameras sind unhandlicher als Filmkameras, jede *Aaton* ist beweglicher als diese



Anzeige
'KMN koopmann'
1-farbig

190 x 133,5 mm



D.A. Pennebaker
mit Bob Dylan
bei den Dreharbeiten
zu DON'T LOOK BACK

Foto: ©Pennebaker Hegedus Films

Monster. Wenn du dich im Auto herumdrehst, dann krachst du in die Windschutzscheibe. Die Leute, die diese Kameras konstruieren, die benützen keine Kameras. Die kleinen Kameras – sie bauen sie, um damit aus der Hand zu drehen, aber sie sind so konstruiert, als würdest du immer vom Stativ arbeiten, alles ist am falschen Platz.

Als die ersten High-8-Kameras auf den Markt kamen, wirklich die erste interessante Alternative mit vernünftiger Qualität, da sind Penny und ich zu den Sony-Ingenieuren in New Jersey gefahren. Wir sagten ihnen, die Kamera sei toll, aber sie müssten Timecode einbauen. Die haben uns angeschaut, als kämen wir von einem anderen Planeten und konnten uns nicht schnell genug wieder draussen haben. Die haben dann noch zwölf Jahre ge-

braucht, um Kameras wie die VX 1000 zu entwickeln, die technologisch einen Schritt weiter waren. Aber ich gebe die Hoffnung nicht auf, dass sie eines Tages die Filmemacher fragen werden, was für Kameras die brauchen.

F: Früher haben die zehn-Minuten-Filmrollen den Rhythmus des Drehens bestimmt; heute haben wir bei DV Ein- oder gar Zweistunden-Bänder. Und weil die kaum etwas kosten, wird sehr viel mehr gedreht.

CH: Ja, als ich mit Jahane [Noujaim] STARTUP.COM gemacht habe, da haben wir uns sogar abgewechselt; wenn einer müde war, hat der andere weitergedreht. Am Anfang habe ich noch gesagt, wir müssen nicht so viel aufnehmen, wir können auch mal Pause machen, ich war es nicht gewöhnt, *alles* zu drehen. Jahane hat das nicht verstanden, warum sollte sie nicht drehen, das macht mehr Spass als herumzusitzen.

DP: Du hast oft gesagt: „Wie können wir so einen Film machen, ohne so viele Bänder zu verbrauchen?“ Nicht, dass das viel kosten würde, aber du musst damit fertigwerden, du musst sie sortieren und digitalisieren, und das Sichten und der Schnitt werden irgendwann teurer als das Filmmaterial!

Wir müssen den Prozess des Schnitts komplett überdenken. Und die erste Frage, die wir uns stellen müssen lautet: Kannst Du einen Film schneiden, wenn Du nicht alles gesehen hast, was gedreht wurde? Die Antwort ist: Du kannst, wenn der Kameramann selbst schneidet. Wenn das nicht der Fall ist, dann geht das nicht. Wenn Du 400 Stunden Material hast, und Du musst in zwei Wochen abliefern, dann solltest Du nicht mal versuchen, alles zu sichten. Na, dann musst Du eben den Kameramann fragen, und er wird sich vielleicht erinnern, welche Szene hier passt oder nicht.

In Filmzeiten haben wir wirklich jeden Meter gesichtet, und oft haben wir im letzten Moment noch Material aus den Mustern gezogen. Aber jetzt sehe ich eine Menge der Muster überhaupt nicht mehr, Chris schneidet vorweg schon mal zwanzig Stunden auf sechs zusammen; ich sehe dann die sechs Stunden, aber es plagt mich immer, was auf den anderen vierzehn drauf ist. Manchmal schleiche ich mich dann in den Schneiderraum und schaue mir den Rest an. Wir müssen erst noch lernen, damit umzugehen, und ich sage immer, wir sind noch in der Grundschule.

INTERVIEW, BEARBEITUNG UND ÜBERSETZUNG AUS DEM ENGLISCHEN:

© 2002 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BYKAMERA.ORG)

PIOTR JAXAS »POETS OF FILMLIGHT«

SVEN NYKVIST, SCHWEDEN

11. Mai 1995 nahe Stockholm

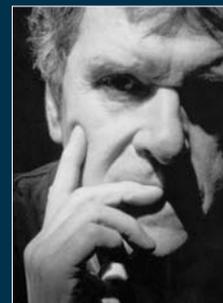
Geboren 1922

DAS SCHWEIGEN; PERSONA; FANNY UND ALEXANDER; DAS OPFER;
VERBRECHEN UND ANDERE KLEINIGKEITEN; CHAPLIN, CELEBRITY U.V.A.

Seit 1995 reist er durch die Welt, um mit der Grossformat-Sinar berühmte Kollegen zu portraieren: Piotr Jaxa, der selbst an der Filmschule in Lodz studierte und seit Anfang der achtziger Jahre als Kameramann und Fotograf in der Schweiz lebt. Mit Krzysztof Kieslowski hat er gearbeitet (unter anderem als Fotograf und Second-Unit-DoP bei der Trilogie DREI FARBEN: BLAU, WEISS, ROT) und kürzlich Maximilian Schells Film MY SISTER MARIA fotografiert. Seine Fotoausstellung *Remembering Krzysztof* reist zur Zeit durch Europa, und drei bereits publizierte Foto-Essay-Bänden soll bald sein Buch *Poets of Filmlight* folgen (siehe auch www.jaxa.com).

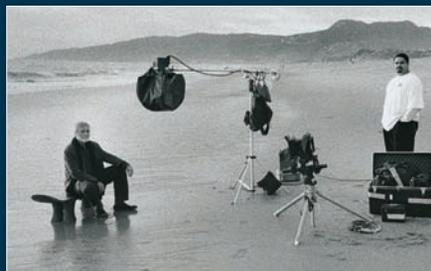
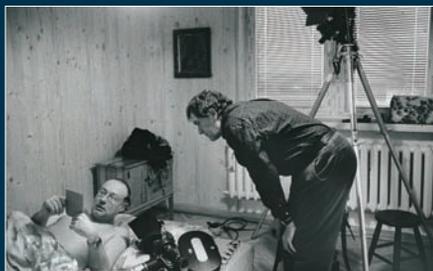
Ich fotografiere die Kameralleute, weil sie eine besondere Anerkennung verdienen. Sie haben mich einst inspiriert, diesen Beruf zu wählen und sie spornen mich immer noch an, stets mein Bestes zu tun. Sie zu fotografieren, das geht über das blosse Bild hinaus – sie öffnen Ihre Welt für mich, und ich möchte diese speziellen Momente mit den Menschen teilen (Piotr Jaxa).

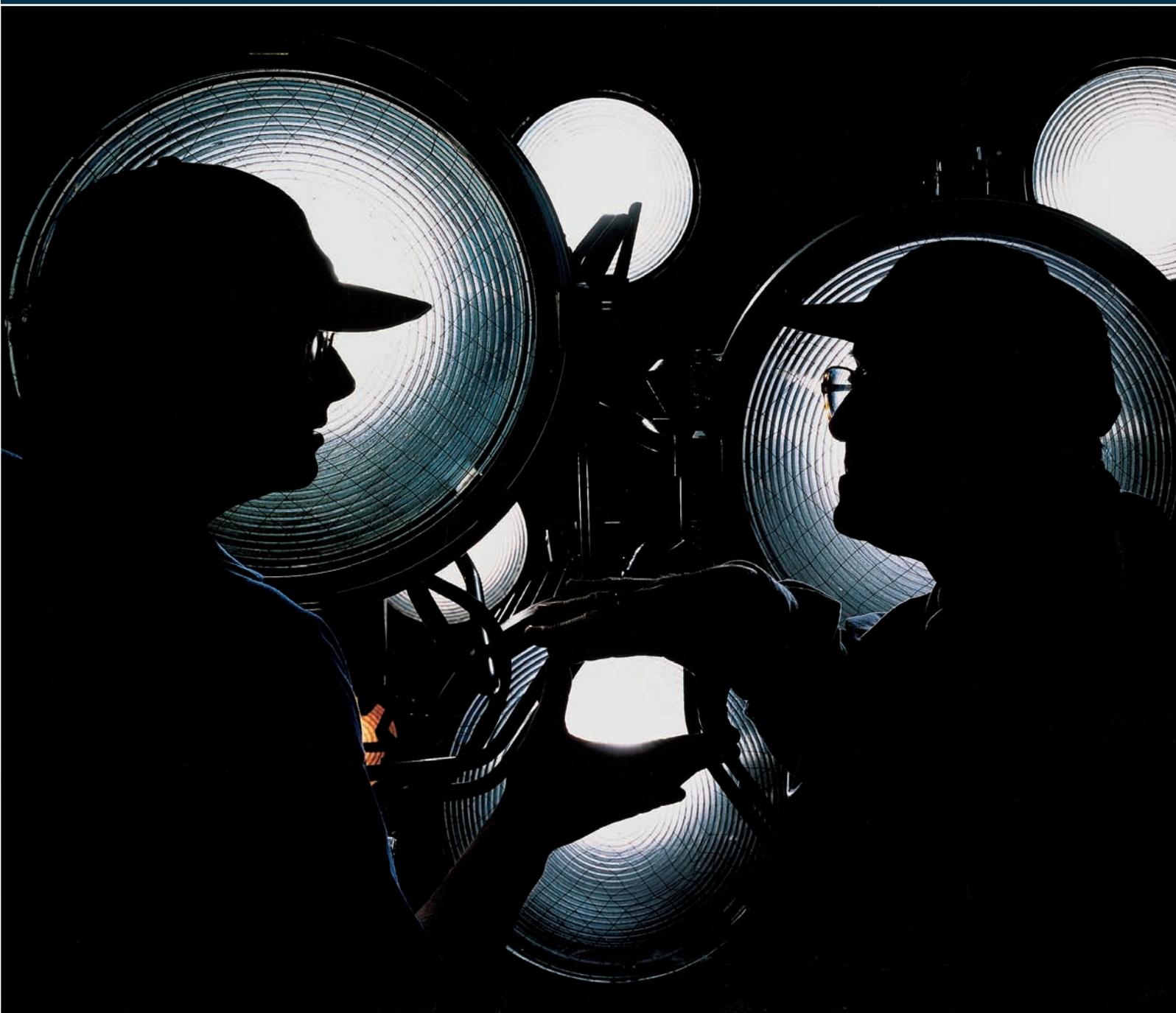
Erstmals in Europa werden diese Bilder im CAMERAMAGAZIN publiziert; Jaxa hat gar auf ein Honorar verzichtet. Mit grosszügiger Unterstützung der Firma **Arnold und Richter** werden wir ihm dafür ein lange geplantes Portrait von Michael Ballhaus finanzieren. Und noch ein Sponsor ist zu erwähnen: **Ludwig Kameraverleih**, der uns bei den Reprokosten unter die Arme griff.



Piotr Jaxa
Foto: ©Bogdan Konopka

Jaxa bei der Arbeit mit Bogdan Dziworski, Conrad Hall und Ueli Steiger (von links nach rechts)





PIOTR UND WITOLD SOBOCINSKI, POLEN

13. Mai 1999 in Warschau

Witold Sobocinski, geboren 1929
DIE HOCHZEIT; LAND DES VERSPRECHENS; PIRATES;
MAGNAT; FRANTIC; TORRENTS OF SPRING U.V.A.

Piotr Sobocinski, 1958 bis 2001
DEKALOG; DREI FARBEN: ROT; TWILIGHT; MORVIN'S ROOM U.V.A.

ROBBY MÜLLER, NIEDERLANDE

16. März 2000 bei Amsterdam

Geboren 1940

ALICE IN DEN STÄDTEN; IM LAUF DER ZEIT; PARIS, TEXAS;
DOWN BY LAW; BIS ANS ENDE DER WELT;
BREAKING THE WAVES; GHOST DOG U.V.A.





LASZLO KOVACS, UNGARN/USA

25. Januar 2000 in Woodland Hills

Geboren 1933

EASY RIDER; ALEX IN WONDERLAND; PAPER MOON;
NEW YORK, NEW YORK; GHOSTBUSTERS;
MY BEST FRIEND'S WEDDING U.V.A.

HASKELL WEXLER, USA

26. November 1999 in Santa Barbara

Geboren 1926

AMERIKA, AMERIKA; WER HAT ANGST VOR
VIRGINIA WOOLF; EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST;
NO NUKES; COLORS; BUS RIDER'S UNION U.V.A.



DENIS LENOIR, FRANKREICH

19. Juni 1995 in Paris



Geboren 1949

MONSIEUR HIRE; L'EAU FROIDE; LA SÉPERATION; CARRINGTON; DEMONLOVER U.V.A.

JOST VACANO, DEUTSCHLAND

1. August 2001 in München



Geboren 1934

DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM; DAS BOOT; DIE UNENDLICHE GESCHICHTE;
ROBO COP; TOTAL RECALL; HOLLOW MAN U.V.A.



cinec

**4. Internationale Fachmesse für Filmtechnik,
Postproduktion und Veranstaltungstechnik**

**4th International Trade Fair
for Motion Picture Technology,
Postproduction and Event Engineering**

München / Munich

**21. - 23. 9. 2002
M,O,C,
Lilienthalallee 40**

SLAWOMIR IDZIAK, POLEN

7. Dezember 1999 in Warschau



Geboren 1945

EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN; LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE;
DREI FARBEN: BLAU; GATTACA; BLACK HAWK DOWN U.V.A.

(Das S/W-Foto zeigt Slawomir Idziak als Kind, ©Helena Idziak)

ANZEIGE

CHROSZIEL/ZEISS

DIGIPRIMES

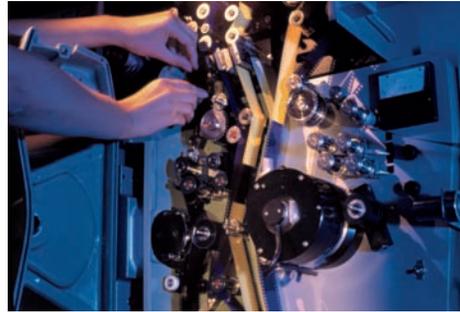
(FILM LIEGT BEI PERA VOR)

CHRISTIAN BERGER, ÖSTERREICH
30. Juli 2001 in Lans



Geboren 1945

BENNY'S VIDEO; 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS;
MAUTPLATZ; DIE KLAVIERSPIELERIN U.V.A.



Sechzehn Studios, hauseigenes Kopierwerk, das Art Department mit einem Fundus von 250 000 Kostümen und über eine Million Requisiten,



State-of-the-Art Sound-Post, erfahrene Filmhandwerker, SFX-Spezialisten, Stuckateure, Schreiner, Kunstmaler, Schlosser und Schneider ...



Film ist unser Leben – und das seit 90 Jahren.



STUDIO BABELSBERG
MOTION PICTURES

August-Bebel-Straße 26–53
14482 Potsdam
Fon: +49 (0)331 / 721 -31 51
Fax: +49 (0)331 / 721 -25 25
info@sbmp.biz
www.sbmp.biz
Eine Vivendi Universal Gesellschaft

FREDDIE YOUNG, ENGLAND
30. Juli 1995 in London



1902 bis 1998

DIE SCHATZINSEL; IVANHOE; LAWRENCE OF ARABIA;
DOKTOR SCHIWAGO; RYAN'S DAUGHTER; U.V.A.

FRAUENFIEBER

REGIE PEDRO ALMODÓVAR. Filme im Labyrinth der Leidenschaften. Filme am Rande des Nervenzusammenbruchs. Filme in Madrid. Filme von Pedro Almodóvar. Der prominenteste spanische Regisseur des nachfranquistischen Kinos thematisiert seit den achtziger Jahren alles, was zuvor während Jahrzehnten verboten war. Eingebunden in die «Movida» – die damalige Bewegung der Madrider Bohème –, zeigte Almodóvar in seinen Filmen ein modernes, liberales und tolerantes Spanien im Lebensgefühl des Übergangs von der Diktatur zur Demokratie – anarchistisch, visionär und schrill. Bis heute drückt er den Drang nach Freiheit und Selbstverwirklichung in verzweifelten Frauenfiguren aus, die immer wieder Dreh- und Angelpunkte seiner Filme sind. Das **du** über den Oscargewinner Almodóvar erscheint rechtzeitig zu seinem vierzehnten Kinofilm «Hable con ella», der diesen Sommer in den deutschsprachigen Kinos anlief. Und entdeckt auf den Spuren Almodóvars ausserdem die Geburtsstadt seines Erfolges: Madrid. Die Stadt, der der Filmmacher immer treu geblieben ist und in der fast alle seine Filme spielen. **du** 9/2002 erhalten Sie am Kiosk, in jeder Buchhandlung oder per Telefon 0180 500 25 99, Fax +41 1 248 69 01, www.dumag.ch

Lieferbare **du zum Thema Film:** Heft 10/96, **Jane Campion. Neuseeland. Kino von der anderen Seite.** Heft 11/95, **Michelangelo Antonioni. Von der kürzeren Dauer der Liebe.** Heft 5/94, **Der Widerspenstige. Cinéaste Jacques Rivette.** Heft 9/91, **Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau. Ein Mann und eine Frau.**



GIUSEPPE ROTUNNO, ITALIEN

21. Juni 1999 in Rom



Geboren 1923

CHRISTUS KAM NUR BIS EBOLI; DER LEOPARD; ROMA; AMARCORD;
CASANOVA; DIE STADT DER FRAUEN; E LA NAVE VA U.V.A.

ANZEIGE
CHROSZIEL 1/2S.

Kameras & mehr...

bei uns im Verleih:

Sony HDW F 900

24P

HD Cam

LUDWIG Kameras & mehr ...

Kameraverleih GmbH

Rosenheimerstraße 145 e · 81671 München

Fon: 089.689 59 20 · Fax: 089.689 59 211

www.LudwigKameraverleih.de

www.cinealtarental.de

DIE AKTUELLE FILMKRITIK (1)

DIE NEUE BEWEGLICHKEIT

ZUM GESTALTUNGSPOTENTIAL DER DV-TECHNIK ANLÄSSLICH DES FILMS
»DER FELSEN« VON DOMINIK GRAF UND BENEDICT NEUENFELS

VON KARL PRÜMM

Dogma 95, diese spektakuläre Proklamation einer neuen Nouvelle Vague, beherrscht immer noch die Debatte über den Einsatz der digitalen Aufnahmetechnik im Erzählkino. Die Verzerrungseffekte dieser beinahe manischen Fixierung sind unübersehbar, die religiösen Implikationen des Manifests schlagen durch, als ginge es bloss um den Glauben an die allein-seligmachende Handkamera. Alles reduziert sich auf ein Pro und Contra der vermeintlich ‚authentischen‘ Wackelbilder. Die neuen Dimensionen des Visuellen, die durch die winzige DV-Kamera eröffnet werden, die wirklich revolutionären Potentiale des Sehens und des Erzählens geraten erst gar nicht in den Blick. *DER FELSEN*, auf der Berlinale heftig umstritten und Ende Juli in den Kinos angelaufen, gibt Gelegenheit, diese begrenzte Optik nun endlich zu überwinden. *DER FELSEN* ist der erste, wirklich experimentelle Erzählfilm der neuen digitalen Technik. Er hat nicht den geringsten Ehrgeiz, das Dogma-Zertifikat zu erringen und dem Verhaltenskodex der Keuschheitsapostel zu entsprechen. Er ist nicht versessen auf die neuesten Apparaturen, zeigt seine Mittel nicht triumphierend und besserwisserisch vor. Er riskiert einiges. Mit einem forschenden Gestus erkundet er neue Bildwelten und umgeht zugleich die unverbindliche Beliebigkeit des Experimentellen. Er will für die neue Technik prägnante Formen finden.

DER FELSEN ist ohne Zweifel ein intellektueller Film, der Kalkül und Reflexion nicht verbirgt und doch eine so mitreissende Emotionalität ausstrahlt, wie sie im deutschen Gegenwartskino nur selten anzutreffen ist. Der Regisseur Dominik Graf und sein Bildgestalter Benedict Neuenfels haben während der Arbeit entdeckt, wie sehr ihre Geschichte, die sie zunächst im traditionellen 35mm-Format erzählen wollten, der DV-Technik entgegenkommt und damit die Chance eröffnet, neue Ausdrucksmöglichkeiten des Bildes zu entwickeln. Was als Verlegenheitslösung und als Notprogramm begann, weil plötzlich das Geld fehlte, um das 35mm-Projekt zu realisieren, wurde zum erregenden Abenteuer, zu einer Expedition an die Grenzen des kinematographischen Bildes. Benedict Neuenfels hat im Gespräch mit Michael Gööck eindringlich davon berichtet (*CAMERA-MAGAZIN* Nr. 4), wie die leicht portable DV-Camera ein neues Verhältnis zum Bild ausprägt, die intentionalen, sorgfältig komponierten Einstellungen entwertet und eine Direktheit erzeugt, bei der das schier unlimitierte Sehen und das spontane Filmen beinahe eins werden. Etwas von den Ursprüngen des Kinos, so scheint es, wird zurückgewonnen, der Rausch des Augenblicks und das Pathos des Zufälligen kehren wieder. Alles verschiebt sich hin zum Momenthaften und Atmosphärischen.

Doch diese Grundkonditionen der neuen Technik verlangen eine extreme Formung, wenn eine bewegende Erzählung, ein eigener Rhythmus, ein plausibles System von Referenzen und Bezügen entstehen soll. Die erfrischende Unmittelbarkeit soll erhalten bleiben, ohne dass der Film in eine blosse Abfolge heterogener Elemente zerfällt. Diese Herausforderung formuliert die Arbeit der Kameraleute gänzlich um – auch davon erzählt Neuenfels eindrucksvoll. Das Skript und seine Handlungsanweisungen verlieren an Bedeutung gegenüber jener zweiten Seh-Reise durch das üppig abgedrehte Material, eine Suche nach den besten



Bildern und zugleich nach Ordnungs- und Anschlussprinzipien. Das Durchstreichen, Aussondern und Auswählen, jener typische Schritt im Arbeitsprozess der klassischen, ‚analogen‘ Fotografie erhält im Zeichen der digitalen Kamera ein völlig neues, ungeahntes Gewicht. Zugleich wird die Postproduktion zum neuen Arbeitsschwerpunkt: „Ich habe die längste Lichtbestimmung meines Lebens gemacht“, bekennt Neuenfels. Mit allergrösstem Aufwand muss die Konstanz und die Expressivität der Farben dem Material abgerungen werden. Jenseits der Bildschärfe, dem entscheidenden Parameter der analogen Fotografie, eröffnet sich ein bislang ungeahntes Operationsfeld.

NEUE AUSDRUCKSWELTEN

Das Kino betritt so eine neue visuelle Ausdruckswelt, die sich von der gewohnten und eingeschliffenen kinematographischen Bildlichkeit radikal unterscheidet. Die Eingangssequenz des *FELSEN* ist wie ein Abschiednehmen von dieser vertrauten Erzählung gestaltet. Ein klassisches Panorama wird aufgerollt, eine Postkartenidylle aufgezogen. Wir blicken mit Wohlbehagen auf eine abgezirkelte und herausgehobene Urlaubswelt, auf einen weiten Sandstrand, auf das sich sanft kräuselnde Meer, auf den Zug, der ganz sanft in das Bild hineinfährt. Aber schon nehmen wir die Differenzen zum gewöhnlichen Kinobild wahr. Der Einstellung fehlt die Schärfe, sie wirkt merkwürdig flau und unbestimmt. Die Konturen verschwimmen, das Bild wird flächig und verliert seine räumliche Dimension, wird von einem pastellartigen Schimmer überzogen. Totale und Tableau wird der *FELSEN* von nun an meiden, das ist nicht seine Welt. Die DV-Kamera begibt sich vielmehr in eine extreme und unverbrüchliche Nähe zu den Figuren, schmiegt sich ihren Bewegungen getreulich an und ertastet so die feinsten Schattierungen des Augenblicks. Schon die Titelscreens, scheinbar hastig hingeworfene Schriftzüge auf erdfarbenem Grund, machen klar: Die Bilderwelt, in die wir nun eintreten, gleicht einer groben, in den Sand gemalten Skizze, die beständig revidiert, verändert wird. Sie ist unfertig und vorläufig, ein fortwährendes Beginnen.

Die neue DV-Aufnahmetechnik radikalisiert das Medium auf entscheidende Weise, überwindet das behäbige Formenrepertoire des standardisierten Erzählkinos. Der Spielfilm ist auf der Höhe der schnellen Musikclips, der rasanten TV-Werbung und der experimentellen Videokunst. Möglich wird so eine Rückkehr zu den wilden und ungezügelt Anfängen. Der Film erscheint nun wieder und nun erst recht als ein extrem fluides, dynamisches, beständig sich verwandeltes Gebilde, als grenzenlose Modulation und Metamorphose, als ruheloses Kaleidoskop der Farben und Formen, als ein Vorübergleiten der Momente und Eindrücke. „Zeitlichkeit und Fluss des ‚Kino‘“, schreibt der Philosoph Georg Lukács im Jahre 1911, „sind aber ganz rein und ungetrübt: das Wesen des ‚Kino‘ ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge“. An diese Bewegungsemphase der Frühzeit wollten Erneuerer wie Jacques Rivette und Jean-Luc Godard anknüpfen. Sie verbündeten sich mit Kameraleuten wie Raoul Coutard, die jene Bewegungsträume mit ihnen teilten und sie realisieren

konnten. Die alte Unschuld des ursprünglichen, unreglementierten Sehens wollten Regisseure wie Wim Wenders und Lars von Trier rehabilitieren und bedienten sich der Visualisierungskünste von Henri Alekan und Robby Müller. Dominik Graf und Benedict Neuenfels setzen diese Linie fort, indem sie die DV-Technik entschieden und entschlossen nutzen, voller Enthusiasmus und Phantasie. Genau darin besteht das Neue und Zukunftsweisende, das Exemplarische des *FELSEN*.

Story und Räume des Films sind wie geschaffen für die fluide und modulationsfähige DV-Technik. Katrin, die Protagonistin, eine technische Zeichnerin (Karoline Eichhorn), erfährt mit einer Plötzlichkeit, die sie überwältigt, eine doppelte Enttäusung. Kurz vor dem Ende des gemeinsamen Korsika-Urlaubs erklärt der Freund (Ralph Herforth), der zugleich ihr Chef ist, er müsse

Karoline Eichhorn
und Antonio Wannek im *FELSEN*

Fotos: © MTM/Concorde



binnen Stunden die Insel verlassen und zu seiner schwangeren Ehefrau zurückkehren. Mit dieser unwiderruflichen Trennung, die auch die künftige Zusammenarbeit im Architekturbüro in Frage stellt, hat Katrin nicht gerechnet. Sie war ganz auf die im Urlaub rauschhaft ausgelebte Sexualität ausgerichtet, liess sich von dem virilen und selbstbewussten Freund gänzlich bestimmen. Nun bleiben ihr noch zwei leere Tage bis zur Rückkehr in eine ungewisse Zukunft. Orientierungslos lässt sie sich von Augenblick zu Augenblick durch die fremde Urlaubswelt treiben, liefert sich dem Moment und der Situation aus, verfällt in eine taumelnde, ziellose Bewegung.

Dabei begegnet sie dem 16jährigen Malte (Antonio Wannek), auch er ein Ausgesetzter, ein Entäusserter. Er flieht aus dem Resozialisierungscamp, um ein paar Stunden mit Katrin zusammenzusein. Wie im klassischen Melodram setzt Malte alles auf eine Karte, läuft Gefahr, nach Deutschland und ins Gefängnis zurückgebracht zu werden. Katrin ist beeindruckt von der Radikalität seines Begehrens, sie lässt sich in einen Horror von Kampf, Flucht und Verfolgung verwickeln. Und doch haben die beiden nicht die geringste Chance, wirklich zusammen zu kommen. Malte überfordert sich mit der Rolle des umsichtigen, schützenden Liebhabers. Er kommt nicht heraus aus dem Trauma seiner schrecklichen, mörderischen Kindheit und fällt zurück in die egozentrische Zerstörungslust, überlässt sich hemmungslos seinen Instinkten. Und dennoch enthält diese aussichtslose Messalliance anrührende, authentische Momente des zu Sich-Selbst-Kommens. Katrin wird bewusst, dass die so schmerzlich vermisste Zweisamkeit mit dem Freund längst vorher verloren war, nur noch als Selbsttäuschung und Lüge funktionierte.



Ralph Herforth im FELSSEN

BRÜSKIERUNG DER GEWOHNHEITEN

Die handliche, unaufwendige DV-Kamera – diese Erkenntnis nimmt man aus dem FELSSEN mit – ist das ideale Instrument, um eine so hochnuancierte und zugleich alltagsnahe Geschichte suggestiv zu erzählen. Jene körpernahe, sensitive, extrem reaktive Kamera gewährleistet einen absolut distanzlosen Blick, zieht uns in diese Geschichte hinein. Die Kamera zeigt nicht nur, sie ist auch ein Medium des Mitfühlens und Mitleidens. Und dennoch sind wir, die Zuschauer, zögerlich, müssen eine Schwelle überschreiten, um in diese neuen Bildwelten zu gelangen. DER FELSSEN macht es dem Zuschauer nicht leicht, er brüskiert ihn, er verletzt alle Regeln des Kinos und schert sich kein bisschen um die Erwartungen und Gewohnheiten. Stärker noch als bei den Dogma-Filmen wird uns hier die Abhängigkeit von den normierten kinematographischen Erzählprinzipien bewusst. Wir können von diesen Alltagsdrogen nicht lassen. Wir wünschen uns, angesichts der fahrigen Unruhe beständig changierender Bilder den klar definierten, überschaubaren Bildraum herbei, die statische, ordnungsstiftende Kamera, den beschaulichen Rhythmus des Erzählens, die vorhersehbaren Auflösungen und Bildfolgen.

Aber die DV-Technik entzieht sich einer problemlosen, automatisierten Lesbarkeit. Die harschen Urteile über den FELSSEN, die im Internet kursieren, zeigen überdeutlich, dass viele Kritiker und Zuschauer ihre Schwellenängste nicht überwinden können, sich auf das Abenteuer nicht einlassen wollen. Die Abweichung wird als Versagen gebrandmarkt: „matter Billigfilm-Look“, „vergrieselte Bilder“, „zu bemüht, zu verwackelt, zu langweilig“. Mit dem Ungewohnten wird man nicht fertig, mit diesen fließenden, verhuschenden, immer an der Grenze zur Auflösung, zum Verschwinden und Verdunkeln sich befindenden Bildern.

Verkannt wird so das Neue und Revolutionäre, das unser Sehen erweitert und bereichert. Die grenzenlose Beweglichkeit der Miniaturkamera verbunden mit der schier unendlichen Modulationsfähigkeit der Bilder kreiert ein neues Prinzip der Visualität, ein Film wie DER FELSSEN macht es augenfällig. Die supermobile Kamera nimmt hier das Körperhafte in einem doppelten Sinne auf. Sie registriert quasi in Echtzeit die fließenden Körperbewegungen der Akteure aus



Antonio Wannek
und Karoline Eichhorn

Fotos: © MTM/Concorde

einer nicht mehr zu steigernden Nähe, die einer Berührung gleichkommt. Sie liefert eine mitreissende Körperschrift und wird im nächsten Augenblick selber zum Übertragungsmedium von Körperrhythmen und Körperschwingungen. Sie repräsentiert so eine neue Identität von Innen und Aussen. Die Handkamera ist zugleich extern und intern, ist ausserhalb des Körpers, wird aber übergangslos selber ‚Körper‘, Blick und Bewegungsreflex. Ihre Bilder sind brüchig, unscharf und gewinnen gerade dadurch eine neue ‚organische‘ Qualität. Sie sind physisch aufgeladen, erhalten eine Körperkraft, etwas Vegetatives in ihrem Pulsieren, in ihrem permanenten Wechsel und in ihrer nervösen Unruhe. Die technischen Bilder haben eine neue Stufe des Anthropomorphen, der Verkörperlichung erreicht, von einer neuen Sensomotorik könnte man sprechen. Die neue

digitale Optik ist vielleicht der bislang genaueste bildliche Ausdruck der condition humaine. Das Prekäre, Gefährdete und Instabile des menschlichen Körpers, des lebendigen Organismus im Raum und in der Zeit konnte noch nie so umfassend und so eindringlich dargestellt werden. Die gängige Rede vom ‚Authentizitätseffekt‘ der leichten digitalen Kamera enthält nur eine blasse Ahnung von dem, was sich hier wirklich vollzieht. Was heisst überhaupt ‚authentisch‘, was definiert eigentlich ‚Realität‘? Das ‚Reale‘ – das ist eine offene, zunächst bedeutungslose Bewegung von Körpern und Dingen im Raum, die durch unsere Wahrnehmung und unser Bewusstsein erst Bedeutung erhält, eine Bewegung, die so beständig umdefiniert wird und ihre Schattierungen erfährt.

In der Annäherung an das ‚Reale‘ kann die neue digitale Aufnahmetechnik Unvergleichliches leisten. Die erste Begegnung von Katrin und Malte im FELSSEN ist dafür ein expressives Beispiel. Um vom Strand zu ihrem Hotel zu gelangen, muss die alleingelassene Katrin in der Abenddämmerung einen Pinienwald durchqueren. In dieser Dunkelzone trifft sie auf den Pulk der Jugendlichen aus dem Resozialisierungslager, die herumlungern und Katrin sofort umringen. Die Jungs sind alkoholisiert, die aufreizende Urlaubsstimmung, in der die Körperwünsche übermächtig werden und die Enthemmung in der Gruppe tun ihr übriges. Sie bedrängen Katrin, wobei Malte als Anführer agiert, rempeln sie lautstark an, packen nach ihr. Sie handeln in einem schwer definierbaren Gemisch von Spiel und Begehren, Körperlust und Erlebnishunger, Aggression und Potenzgehab. Katrins Reaktion ist ebenso mehrdeutig. Sie wehrt die Zudringlichkeit ab und zeigt doch ein lächelndes Einverständnis mit der Berührung und Annäherung, spielt mit, lässt sich auf das Ritual ein. Schon hier wird erkennbar, dass sie, die Verlassene, für die jugendlich-unbekümmerte Körperlichkeit Maltes empfänglich ist. Die huschende Handkamera zeigt uns ein Gewirr von Körpern im Halbdunkel, abrupte Gesten, nur kurz aufblitzende Gesichter, körnige, rauhe, hektische Momente – adäquater Ausdruck einer beständig umkippenden, nie eindeutigen Situation.

FLIESENDE MOMENTHAFTIGKEIT

Auch für die äusserst heikle Sequenz, in der Katrin unversehens die Grenze zur Prostitution überschreitet, finden Neuenfels und Graf eine subtile visuelle Form. Rausch, Erschöpfung und Orientierungslosigkeit machen Katrin zum willenlosen Objekt. Sie lässt sich von zwei Polizisten in eine fremde, nächtliche Wohnung locken, in voyeuristische Sexspiele verwickeln, die ein geheimer, in der Dunkelheit verborgener Beobachter bezahlt. Sie folgt wie hypnotisiert den Einflüsterungen der falschen Beschützer, erfüllt widerstandslos die Wünsche der Auftraggeber. Leicht könnte eine solche Sequenz in die platte Direktheit des Pornographischen abgleiten. Dies wird durch eine konsequente Strategie der Subjektivierung vermieden, die alle Gestaltungsmöglichkeiten der neuen Technik entschlossen ausschöpft. Das Sichtbare reduziert sich auf kurze Momente, als würden Realitätspartikel aus einem dunklen, diffusen Rausch an die Ober-

fläche des Bewusstseins gespült. Ein kurzes flackerndes Aufleuchten, dann taucht das Bild wieder ab in einen blossen Automatismus, in eine blinde, wie ferngesteuerte körperhafte Mechanik. Und dann der Augenblick des Schocks: Das einsame Erwachen in einer fremden Wohnung, der ernüchternde Blick auf die ausgebreiteten Geldscheine, der Schrecken des Unvertrauten, die plötzliche Nähe eines unbekanntes Körpers, des Voyeurs im Nebenzimmer, der nur durch einen winzigen Türspalt wahrgenommen wird, ein mühsam atmender Brustkorb, ein Stück Arm, ein Körper, der Bildfetzen bleiben muss, vor dessen ‚Ganzheit‘ Katrin flieht, um die Scham nicht unerträglich zu machen.

Eine so fließende Momenthaftigkeit macht ein radikal fragmentiertes Erzählen möglich. Im Augenblick des Abschieds von Jürgen, im Eingangsteil des Films, schießen Erinnerungsbilder des vermeintlichen Glücks ein, die für Katrin zu Chiffren der verlorenen Gegenwart werden. Die flexible und poröse Bildlichkeit erlaubt eine ganz neue Gestaltung des Erzählprozesses. Vorausdeutungen, kurze, zunächst rätselhafte Flashes wie die Brieftasche im Sand, die auf Maltes beinahe mörderischen Angriff auf Jürgen am Ende des Films vorausweist, werden in den Bilderfluss ganz selbstverständlich einmontiert.

Die neuen Bildtechniken fordern aber nicht nur die Kunstfertigkeit der Kinoerzähler heraus, sie geben auch der dokumentarischen Dimension des filmischen Bildes eine neue Wendung. Der Alltag wird rehabilitiert. Die unaufwendige Kamera, die nur ein kleines Equipment beansprucht,



Anzeige
'Schüren'
1-farbig

190 x 133,5 mm



Das Team
in den Bergen Korsikas

kann unerwartet auftauchen und ebenso unerkannt wieder verschwinden. Die Kunstfiguren der Erzählung, denen sie auf Schritt und Tritt folgt, bleiben so den Alltagskontexten und Alltagssituationen unmittelbar verhaftet. Es gibt kein Abtrennen, kein Posieren für ein repräsentatives, steriles Kinobild. So werden Alltagsmomente in einer einzigartigen Differenziertheit eingefangen. Katrin bringt an der Kasse des Supermarktes die in der Nacht ‚verdienten‘ Scheine in Umlauf. Ganz beiläufig bemerken wir mit ihr das auf einen Geldschein gekritzelte „Merci“ und sind so wirkungsvoll involviert, begreifen ihre Anspannung, ihre Überforderung, ihr ängstliches Starren auf das Display der Kasse, weil sie die Sprache nicht versteht.

Wir begreifen aber auch ihre Beschämung, ihren Selbsthass, der mit der Erinnerung an die vergangene Nacht in ihr aufsteigt.

Was ein traditionell erzählter Film aussparen würde, wird im *FELSEN* mit einer überwältigenden Sinnlichkeit gezeigt: das Schreiben einer Postkarte auf der Terasse eines Strassencafés, ein Augenblick der Reflexion – Katrin hält inne, ruft einen inneren Text auf, eine bloss virtuelle Schrift, denn am Ende wird die Karte leer bleiben. Sie lässt ihren Blick schweifen, wird abgelenkt durch einen vorbeirasenden Jeep mit schreienden Jugendlichen. Es könnten die Bewohner des Camps sein. Kunstvoll wird das Alltagsbild mit der Erzählung verknüpft, ist ein Hinweis auf die juvenile Lebensfreude und Gewalt, auf die unverbrauchte Kraft, die Katrin faszinieren, der sie verfallen wird.

Die Oberflächen des Sichtbaren erhalten eine neue Suggestivität. Nicht umsonst lenken Graf und Neuenfels den Blick immer wieder auf die Dinge, die mit symbolhafter Bedeutung aufgeladen werden. Die lupenhafte Nähe der Kamera, der mikroskopische Blick, der so etabliert wird, überhöhen die Alltagsobjekte, die wir so neu entdecken. Der Flugschein mit dem vertrauten Deckblatt und der präzisen Maschinenschrift wird zum Rettungsanker, zum Zeichen der vertrauten Welt inmitten der fremden, schwer lesbaren Chiffren: die feine Umrisszeichnung Korsikas auf der Postkarte, das geheimnisvolle, allgegenwärtige Emblem der Insel, der schwarze Kopf mit dem Piratentuch, der handgeschriebene Zettel an der Eingangstür des Reisebüros, der den Streik der Fähren und der Flugzeuge verkündet.

Gewiss, die Oberflächengenauigkeit, die unwiederholbare Differenzierung der Alltagsmomente, die dokumentarische Direktheit – dies alles sind Ausdruckspotenzen, die im Kino von Anfang an aufscheinen, durch die neue Technik aber eine Überschärfe, eine Prägnanz, eine strahlende Evidenz erhalten.

Auch der Ton zu jener fluiden Bildlichkeit eröffnet gänzlich neue Ausdrucksdimensionen. Er verändert seinen Charakter, wenn er an die supernahen Körperbilder gekoppelt ist. Am Beispiel der fragmentierten, voyeuristischen Sequenz in der nächtlichen, fremden Wohnung wird dies besonders deutlich. Ein Fernseher tönt aus dem Nebenzimmer herein in einer unangenehmen, verhaltenen Überschärfe, wie er für die gefliesten Wohnungen des Südens typisch ist. Der Ton dehnt den Raum auf extreme Weise, derealisiert ihn, verschiebt die Szenerie in den Traum und in den Rausch.

Antonio Wannek
und Karoline Eichhorn
Fotos: © MTM/Concorde



DREI SPHÄREN

Ein Film wie der *FELSEN* hat diese Ausdruckspotentiale genau erkannt und experimentell genutzt. Ganz beiläufig kann er seine Welten und Räume zeigen, ja offenbaren. Es sind drei Sphären, die die Akteure passieren. Da ist zum einen die Urlaubswelt, der Strand und der um ihn gruppierte Überfluss an Dingen, an Dienstleistung, die Cafés, die Souvenirläden und Lebensmittelgeschäften mit ihren lockenden Inschriften, die Komfortwohnung in Meeresnähe. Das halbverlassene Bergdorf, in dem Katrin und Malte Unterschlupf suchen, hat nichts mit dieser Welt gemein. Hier scheint das Leben still zu stehen. Und der Endpunkt ihrer Fluchtbewegung ist schliesslich die menschenleere Bergwelt der Insel, die majestätisch und abweisend bleibt, keine Behausung bieten kann. Diese Sphären gerinnen aber an keiner Stelle des Films zu einem Raumbild, weil die Kamera immer die Körpernähe zu den Protagonisten wahr und so zugleich deren Wahrnehmung materialisiert. Diese durchqueren nur die Räume, eignen sie sich nicht an, kommen aus ihrem Gefängnis nicht heraus. Darin besteht ihre Tragik. Am nackten Felsen des Gebirges zerschellen die utopischen Wünsche und Sehnsüchte. Der Rausch der sexuellen Vereinigung ist rasch verfolgt, dann fallen die beiden ‚Liebenden‘, die nie ein Paar werden können, in ihre Einsamkeit zurück.

DER FELSEN ist ganz ohne Frage ein konsequentes Experiment, ein kühner Vorstoss in eine neue Visualität, dies bislang überzeugendste Auseinandersetzung mit der DV-Technik. Gerade durch sein eindrucksvolles Formbewusstsein ist es ein richtungsweisender Film. An zwei Punkten fordert er aber dennoch eine Kritik heraus. Dominik Graf hat sich für einen kommentierenden Off-Text entschieden, der die Ebene der erzählerischen Reflexion überdeutlich hervorkehrt, quasi über die Bilder legt. Hat er kein Zutrauen zu der subtilen visuellen Formgebung, die seinen Film auszeichnet? War es nötig, die radikale Ästhetik des Momenthaften und Atmosphärischen durch einen Off-Text zu überformen? Sprechen die Bilder nicht für sich selbst? Ein zweiter Einwand richtet sich auf die Begleitmusik, die an vielen Stellen zu plakativ kommentiert, zu ungebrochen die Konventionen des Erzählkinos fortschreibt und daher hinter den wunderbar beweglichen, changierenden, modulationsfähigen Bildern zurückbleibt. Dass auf Erik Satie zitathaft zurückgegriffen wird, auf diesen von der TV-Werbung meiststrapazierten Komponisten, kann als Zeichen der Ratlosigkeit gedeutet werden.

DER FELSEN ist trotz dieser kleinen Schwächen ein eminent wichtiger Film. Er greift klärend in die Debatte um die neue digitale Aufnahmetechnik ein. Die Kontroverse um *Dogma 95* hat alles auf ein falsches, in die Irre führendes ‚Entweder-Oder‘ zugespitzt, obwohl das Manifest sich zur DV-Technik überhaupt nicht äussert. Die digitale Kamera kann die klassische analoge 35mm-Fotografie niemals ersetzen, aber sie erweitert die Erzähl- und Darstellungsmöglichkeiten des Kinos erheblich. Nur vom Stoff und der Geschichte sollte die Verwendung der neuen Bildtechniken abhängig gemacht werden. Der Film von Dominik Graf und Benedict Neuenfels ist vor allem deshalb so überzeugend gelungen, weil er in der alten, analogen Produktionsweise gar nicht mehr vorstellbar ist, weil er die Technik beherrscht, kalkuliert einsetzt und in eine zwingende Form bringt. Dies gilt ebenso für Thomas Vinterbergs und Anthony Dod Mantles verdichtetes Familiendrama *DAS FEST*, für Lars von Triers und Robby Müllers *DANCER IN THE DARK*, wo die Körperkamera dem Zuschauer die Verfügung über den Raum verweigert und so der blinden Protagonistin erst eigentlich nahe kommt, wie auch für Andreas Dresens und Michael Hammons *DIE POLIZISTIN* mit seiner Augenblicksstruktur, dem hektisch-fahrigem des Polizei-alltags. *DER FELSEN* setzt die Reihe dieser Bewegungsfilme in faszinierender Weise fort. Er steigert noch einmal das Tempo, erschliesst neue Möglichkeiten, neue Sinnlichkeiten.



Benedict Neuenfels (links)
und Dominik Graf

DER FELSEN
Deutschland 2001
127 Minuten
35mm/DV, Farbe, 1:1,85
Regie: Dominik Graf
Kamera:
Benedict Neuenfels
Kameraassistent:
Andreas Erben
Oberbeleuchter:
Rainer Stonus
Produktion: Gloria Burkert,
MTM
Verleih: Concorde

GERHARD FROMMS KAMERA DES MONATS

DIE BELL&HOWELL ‚EYEMO 35‘

Die Firma *Bell&Howell*, die sich in der Frühzeit des Films einen ganz besonderen Namen erringen konnte, entstand durch das zufällige Zusammentreffen von zwei sehr unterschiedlichen Männern. Donald J. Bell hat die Branche wirklich von der Pike auf erlebt, er war Platzanweiser in einem Kino in Chicago, bevor sein technisches Talent entdeckt wurde und er in einer Werkstatt Projektoren reparieren und verbessern durfte.

1906 begegnete er zufällig dem zehn Jahre jüngeren Albert Summers Howell, der ebenfalls in einer feinmechanischen Werkstatt beschäftigt war. Als ausgebildeter Ingenieur für Feinwerktechnik hatte er gerade sein erstes Patent für ein neuartiges ‚rotary framing device‘ erhalten, das in dem damals hochmodernen *Kinodrome*-35mm-Projektor erfolgreich eingesetzt wurde. Auf Drängen von Bell (damals 38 Jahre jung) wurde gemeinsam mit Howell die *Bell&Howell-Company* gegründet.

Die ersten Jahre lebten die Zwei schlecht und recht von Reparaturen und Zulieferarbeiten. Erst 1910 wurde ein eigene Kamera entwickelt, eine hölzernen Kiste, mit schwarzem Leder beschlagen und – wie damals üblich – mit Handkurbel.

Der grosse Wurf gelang dann 1912 mit der ersten Ganz-Metall-Filmkamera der Welt, man nannte sie 2709. Diese 35mm-Kamera hatte einige bahnbrechende Features; zum Beispiel einen Revolverkopf für vier Objektive. Die oben aufgesetzten Zweiraum Kassetten gaben dieser Kamera den einmaligen, sogenannten ‚Micky-Mouse-Ohren-Look‘. Das äusserst präzise Greiferwerk mit Doppelsperrgreifern sorgte für einen sensationellen Bildstand und machte dieses Gerät bald zu einem überragenden Erfolg. Man kann wirklich sagen, die 2709 wurde zum Standard der Filmindustrie – weltweit!

Eigene Versuche für eine Schmalfilm-Kamera (Amateur-Format mit 20mm breitem Film) kamen nicht zum tragen. Als *Kodak* dann aber 1923 das 16mm-Format auf den Markt brachte, konnte man sehr schnell reagieren und stellte die *Filmo 16* vor, eine sehr kompakte Konstruktion aus Aluminium und bereits mit einem Federwerk-Antrieb (die 16mm-Kameras von *Kodak* hatten damals beide nur Handkurbelantrieb). Im Laufe der Zeit folgten viele Varianten, mit unterschiedlichen Suchern, mit einer einzelnen Objektivfassung, 3-fach Revolver, ansetzbarem Elektro-Antrieb et cetera.

Der Erfolg dieser Kameras führte zu Überlegungen, eine entsprechende Kamera für das 35mm-Format zu entwickeln. Daraus wurde 1925 die *Eyemo 35, Model 71*. Man hatte sich so nah an die bewährte 16mm-Konstruktion angelehnt, dass man viele Teile einfach übernommen hat, so sind zum Beispiel die Kameratüren auswechselbar. Auch für die *Eyemo* wurden bald viele Modellvarianten entwickelt. Es gab eine *Standard* mit nur drei Bildgeschwindigkeiten und nur einer Objektivfassung. Bei einem Modell mit einem dreifach-Objektivrevolver gab es leicht Vignettierungen; um eine kurze und eine längere Optik verwenden zu können, wurde das sogenannte *Spider*-Modell entwickelt, bei dem die Objektive weiter auseinander gesetzt waren.

Da das Filmfassungsvermögen von nur 60 Metern Film auf Tageslichtspulen für den Profibereich zu knapp bemessen war, gab es dann ein Modell, bei dem man hinten die 120m-Kassetten der 2709 ansetzen konnte. Dafür wurde ebenfalls ein ansetzbarer Elektromotor angeboten. Das Angebot an Suchersystemen ist schier endlos. Beim Billigmodell gab es nur einen einfachen Fernrohrsucher, etwas komfortabler war dann schon ein Newton-Sucher mit sechs verschiedenen Masken (kenntlich an einer verdrehbaren Scheibe mit Inch-Markierungen).

Abb. 1: Eine Eyemo 35 mit Spyder und dem grossen Seitensucher mit Parallaxenausgleich. Deutlich sichtbar der Filterschacht für Gelatine-Filter.



Eine solche Suchertür wurde auch mit einem fest integriertem Entfernungsmesser geliefert. Den komfortabelsten Sucher zeigt die Abbildung 1. Dieser Newton-Sucher ist mit drei einschwenkbaren Masken und einem Einschub für zusätzliche Formate ausgerüstet und lässt durch das Rändelrad an der Oberseite einen ziemlich genauen Parallaxenausgleich zu. Deutlich sichtbar ist der Einschub für Gelatinefilter hinter dem ‚Spider‘ (was übrigens ‚Spinne‘ bedeutet).

Das extrem kompakte Greiferwerk (einseitiger Transportgreifer mit zwei Spitzen) erbrachte einen so guten Bildstand, dass dieses kleine Wunderwerk verschiedentlich sogar für Trickaufnahmen eingesetzt wurde. Viele Produkte von *B&H* wurden zum Standard der Filmindustrie und waren mit einer Plakette ‚Standard Cinemachinery‘ markiert. Die Kameras trugen auch oft eine Gravierung ‚Garanteed for Life‘. Ein Werbespruch aus jenen Tagen lautete : „The *Eyemo* gets the picture while others get ready!“.

Man war bei *Bell&Howell* beweglich genug, um für eigene Forschung oder im Auftrag anderer Firmen alle möglichen Sonderkonstruktionen zu bauen.

So entstand im Auftrag der *Technicolor Corporation* schon 1920 ein sehr frühes Zweifarben/Ein-film-Colorverfahren. Bei diesem System lief der Film rückwärts durch die Kamera und es wurden gleichzeitig zwei Bilder mit entsprechenden Farbfiltern belichtet. Einige Kameras wurden später von *Mitchell* für das *VistaVision*-Format modifiziert. Eine dieser kuriosen *Eyemos* ist aber erhalten geblieben und steht in der Vitrine im ASC-Clubhaus in Los Angeles.

Als die USA in den Zweiten Weltkrieg eintrat, wurde die *Eyemo* zur Kamera der Armee. Alle Waffengattungen, ob zu Lande, zu Wasser oder in der Luft brauchten plötzlich so viele Kameras, dass man mit der Fertigung nicht nachkam. Es wurden Aufrufe gestartet und *Eyemos* von Privatleuten zurückgekauft. Auf Wunsch der Militärs wurden die verschiedensten Sondertypen gebaut. Es gab eine Version *Modell 170-A-1* (vom Militär *AF A-6* genannt) mit einem 87°-Hellssektor und das *Model 170-B (AF A-6-A)* mit verstellbarem Hellssektor, aber mit den recht exotischen Hellssektor-Öffnungen 121°, 87°, 43° und 22°, die auch mein Informant trotz intensivster Recherche nicht erklären kann.

Irgendwann tauchten auch Kopien der *Eyemo 35* auf – ‚made in USSR‘. Eine solche Kamera in meiner Sammlung sieht wirklich wie das Original aus, als hätte man nur *Eyemos* gekauft und mit einem anderen Schriftzug graviert. Beim näheren Hinsehen stellt man fest, dass die Abmessungen hundertprozentig stimmen, aber alle Schrauben metrische Masse haben. Das lässt darauf schliessen, dass die US-Regierung beschlossen hatte, den damaligen Waffenbrüdern die Originalunterlagen zu übergeben, damit man auch von der anderen Seite der Front Wochenschaubilder zeigen konnte.

Dazu eine wirklich verbürgte Geschichte: Die PK-Männer der deutschen Wehrmacht benutzten ja bereits die *Arriflex 35* (diese ‚Propaganda Kompanie‘, die von Goebbels gegründet wurde, um dem Bürger daheim den Krieg aus der vordersten Front zeigen zu können, bestand aus den besten Kameramännern und Fotografen, die damals greifbar waren!). Nun, die *Arriflex* hatte bereits ein Spiegelreflex-Suchersystem, Elektromotor und Schnellwechsellassetten für 60 Meter Film, war also den *Eyemos* in vielem weit voraus. Das weckte natürlich Begehrlichkeiten, und so setzen US-Kameramänner Prämien aus und prägten für die GI's der kämpfenden Truppe den Slogan: „Schiess' mir einen PK-Mann, aber pass' auf, dass Du die Kamera nicht triffst“!

Auf Anregung der Militärs wurde in New York eine Firma aus dem Boden gestampft, die kurzfristig eine Kopie der *Arriflex* bauen sollte. Diese *Cineflex* genannte Kamera war äusserlich sehr ähnlich, deutlicher Unterschied waren zwei Schwalbenschwanz-Führungen unten und seitlich, in denen wahlweise der



Abb. 2: Eine *Eyemo Model-O* mit dreifach Revolver.



Abb. 3: Die russische Kopie (Lizenzbau?) der *Eyemo* mit einem Fernrohrsucher mit entsprechenden Sucher-objektiven auf einem – nicht gekoppeltem – Revolver.



Abb. 4: Ein Ur-Model der Eyemo bei der die B/S-Verstellung neben der Objektivfassung angebracht war.

Motor eingesetzt werden konnte. Mangelnde Präzision und Fertigungsfehler führten dazu, dass diese Geräte nie richtig laufen lernten.

Doch zurück zur *Eyemo*. Ein Standard-Modell mit einer Objektivfassung kostete 1926 gerade mal 336,- US-Dollar. In den späten 1960iger Jahren konnte man die letzten *Eyemos Model 71 KM* ab Werk bekommen. Einige Jahre später wurde die gesamte Fertigung mit allen noch vorhandenen Ersatzteilen (auch denen der 16mm-Films) an die Firma *Alan Gordon Enterprise* in L.A. abgegeben. Es ist nicht bekannt, ob es dieser Firma gelang, die Produktion fortzuführen.

Bis in unsere Tage werden weltweit immer noch viele *Eyemos* im Profibereich eingesetzt. Fast jeder Geräteverleiher hat mindestens eine – meist modifizierte – *Eyemo* im Programm. Eine Firma in Canada baut diese Kameras für schlappe 2.000,- Dollar auf einen quarzgeregelten E-Motor um. Überhaupt gab es wohl keine Filmkamera, die zum Basteln anregte wie die *Eyemo*. Da wurden von Tierfilmern Spiegelkästen (mit teildurchlässigem Spiegel) eingesetzt, man konnte dann eben nur mit langen Brennweiten arbeiten. Der Münchner Kameramann Bertl Höcht schaffte es sogar, eine *Eyemo* mit einem echten Spiegelreflexsystem mit rotierendem Spiegel zum Einsatz zu bringen. Viele dieser Kameras wurden auf Objektivfassungen für verschiedene – weil vergleichsweise billige – Foto-

objektive umgerüstet. Bekannt sind auch ‚shift-over‘-Konstruktionen, bei denen die Kamera seitlich verschoben wird, um eine parallaxenfreie Einstellung zu ermöglichen. Zur Aufnahme muss die Kamera dann wieder seitlich zurückversetzt werden.

Nach den mir vorliegenden Unterlagen, ist die *Eyemo* mit all ihren vielen – auch militärischen – Varianten, die meistproduzierte 35mm-Filmkamera weltweit.

© 2002 GERHARD FROMM

Anzeige
‘edition text + kritik’
1-farbig

190 x 133,5 mm

DIE AKTUELLE FILMKRITIK (2)

DIE STADIEN DER LIEBE

FRANK GRIEBE FOTOGRAFIERTE DORIS DÖRRIES »NACKT«,
CARSTEN THIELE DREHTE DANI LEVYS »VÄTER«

VON THILO WYDRA

Es ist dies ihr elfter Kinospießfilm. Doris Dörries *NACKT* (Kinostart am 19. September) ist ein Kammerspiel, eine Tragikomödie, ein Dialogstück – über Liebe, Lust und Leid. *NACKT* ist wieder ein Film, der so ganz anders ist als sein unmittelbarer Vorgänger, hier die Zen-Odyssee *ERLEUCHTUNG GARANTIERT* (2000). *NACKT* spielt hinter verschlossenen Türen, nahezu ausschliesslich in Innenräumen, in den Innenwelten der sechs Protagonisten. Und ausser einigen wenigen Aussenaufnahmen draussen auf der Strasse, an der Bushaltestelle, bewegt sich hier visuell alles auf engstem Raum, erst noch in den drei Wohnungen der drei Paar-Konstellationen, schliesslich nur noch in jener des zum Abendessen einladenden Paares Nina Hoss und Mehmet Kurtulus.

Die Kamera von Frank Griebe umkreist die sechs Protagonisten immer wieder, fährt um diesen langen Tisch in diesem atmosphärisch sterilen Apartment mit seiner kalten Farbgebung herum, portraitiert diese jungen Menschen in Halbnahen, die trotz ihrer Nähe stets merkwürdig distanziert wirken. Griebe spielt mit Nähe und Distanz, ohne dass man es zunächst so richtig bemerkt. Und es sind diese Innenwelten, die durch das allmähliche seelische und körperliche Ausziehen blossgelegt werden, im doppelten Wortsinne. Was dabei zum Vorschein kommt, sind Lebenslügen, Konstrukte, fernab der Realität, die, sobald sie dekaschiert sind, in sich zusammen fallen wie ein marodes Kartenhaus.

An drei unterschiedlichen Paaren zeigt Doris Dörrie, die hier ihr eigenes Drama *Happy* adaptierte, drei verschiedene Haltungen und drei Liebes-Stadien auf, demontiert die vorgeschobenen Sicherheiten und fühlt der Paar-internen Krux auf den Zahn. Dabei sind es die Dialoge, die diesem theaterhaften Kammerspiel den Nährboden geben, zugleich aber auch sein Manko sind. Denn hier wird schlichtweg zuviel, weil ununterbrochen, geredet. Wie in den Filmen Eric Rohmers, der es sogar schafft, Kammerspiele selbst im Freien noch Kammerspiele sein zu lassen. Nur, bei Rohmer ist das Reden ungleich charmanter. In *NACKT* wird es irgendwann zuviel, und das tut der Konzentriertheit auf die Einheit des Ortes und der Zeit durchaus Abbruch, und es tut auch den Figuren nicht unbedingt gut. Manchmal, da wünscht man sich einfach mehr Ruhe, mehr Stille, mehr Schweigen, mehr Nachhallen, mehr Augen-Blicke.

Heike Makatsch, die hier einmal mehr zeigt, zu welchen Facetten sie fähig ist, gelingt es, die ganze innere Zerrissenheit ihrer Emilia rauszukitzeln, dieses Hin- und Her-Alternieren, ob sie es nicht doch nochmal mit Felix probieren soll. Wahrscheinlich lieben sich beide noch immer. Ein Zustand, der das Paar Nina Hoss und Mehmet Kurtulus bereits verlassen zu haben scheint, fremd fühlen sie sich, in ihrer kalten Wohnung, in ihrer erkalteten Partnerschaft, in sich selbst. Ihr Stadium scheint das aussichtsloseste jener drei zu sein, die hier angelegt und seziert werden. Ein Film über die Liebe, eine Tragikomödie, in dem sich jedes Paar wiederfinden und unfreiwillig Parallelen zu einem der drei Film-Paare erkennen wird. Das mag manchmal zum Lachen sein, manchmal aber ist es auch zum Heulen.

VÄTER (Kinostart am 26. September) ist Dani Levys bisher stärkster Film. Nach solch herben Enttäuschungen wie *MESCHUGGE* (1998) oder gar der filmischen Entgleisung *STILLE NACHT* (1996) liefert er hier ein äusserst bewegendes, ungemein authentisch anmutendes Portrait einer Liebe, eines Kampfes auch, einer bitteren Zerreißprobe. Das Äussere ist es, das an das Paar Melanie (Maria Schrader) und Marco (Sebastian Blomberg) schleichend heran tritt und es



NACKT
Deutschland 2002
35mm Farbe, 98 Minuten
Buch/Regie: Doris Dörrie
Kamera: Frank Griebe
Schnitt: Inez Regnier,
Frank Müller
Produktion: Constantin Film,
Fanes Film, Megaherz



Fotos: Constantin, X Filme

VÄTER

Deutschland 2001, 102 Min.

35mm/DV, Farbe/Scope

Regie: Dani Levy

Buch: Rona Munro, Dani Levy

Kamera: Karsten Thiele

Schnitt: Elena Bromund

OB: Ki Bun Wedemann

Produktion: Manuela Stehr,

X Filme Creative Pool

zunehmend lähmt, es seiner selbst beraubt, es von innen aushöhlt. Und irgendwann, da sind Melanie und Marco nicht mehr sie selbst, da sind sie sich fremd geworden, da stehen sich zwei (ehemals?) Liebende als Fremde gegenüber.

Diesen schleichenden Verfalls-Prozess einer noch jungen Ehe nimmt Dani Levy, der zusammen mit Rona Munro auch das Drehbuch nach einer Idee von *Spiegel*-Autor Matthias Matussek und Produzent Günter Rohrbach schrieb, unter die Lupe und seziert ihn mit einer denkbar zurückhaltenden Sensibilität: Er kommt seinen Figuren nahe, verdammt nahe, ohne sie dabei zu kompromittieren, bloss zu stellen. Behutsam, geradezu liebevoll geht er mit all ihren Schwächen und Fehlern und Ängsten und Nöten um. Und in Maria Schrader und Sebastian Blomberg, die nunmehr auch in realitas ein Paar sind, hat er eine wunderbare Besetzung gefunden. Nichts wird hier bei allem Streiten, Schreien, Weinen, Lieben, Hassen überdreht, die Interpretationen sind so, wie sie sind, wie aus dem Leben gegriffen.

Und die digital fotografierten, klein gehaltenen Bilder von Carsten Thiele tun ein Übriges dazu, mit ihrem fahigen Look ein Moment der Unmittelbarkeit, des Jetzt, des Hier, der Momenthaftigkeit herauf zu beschwören. Nah kommt ihnen die Kamera, doch niemals drängt sich das Gefühl auf, hier werden fotografische Spielchen auf Kosten von Erzählung, Inhalt oder Darstellung betrieben. Von nicht wenigen Kinoproduktionen hebt sich allein hierin Levys Film wohltuend ab. Dass Liebe allein nicht reicht, dass die Umstände ihr ein fatales Bein stellen können, auch davon erzählt VÄTER. Eine traurige, wenn auch nicht neue Erkenntnis. Aber eine wahre. VÄTER ist Dani Levys schönster Film.

© 2002 THILO WYDRA (THILOWYDRA@AOL.COM)

FGV SCHMIDLE GMBH

F I L M - T V - E Q U I P M E N T

**München**

Rotbuchenstraße 1
81547 München
Tel. +49/89/6 80 90 90
Fax +49/89/6 99 00 88
munich@fgv-rental.de

Taufkirchen/München

Bergstraße 11
82024 Taufkirchen
Tel. +49/89/6 66 09 20
Fax +49/89/66 60 92 10
potzham@fgv-rental.de

Berlin

Georg-Wilhelm-Straße 2
10711 Berlin
Tel. +49/30/8 90 69 90
Fax +49/30/89 06 99 66
berlin@fgv-rental.de

16- und 35mm
Filmkameras

EB-Kameras

Objektive

Filter

Ton

Licht

Bühne

Dollies

Kräne

Generatoren

Pkw + Lkw

Studio

BESUCHEN SIE UNS
AUF DER CINEC 2002
21. - 23. SEPTEMBER

HALLE 4 / STAND 4-B4

cinec