

B 53343

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE 4,80 €

Nr.10/Januar-Februar 2003



IN DIESER AUSGABE:

GESPRÄCHE: ROLAND DRESSEL, SLAWOMIR IDZIAK, VOLKER TITTEL

FILM UND VIDEO: VON ÄPFELN UND BIRNEN...

DAS URHEBERRECHT DER DoPs

EDITORIAL

Schlechte Nachrichten in eigener Sache: die regelmässige, vierteljährliche Erscheinungsweise des CAMERAMAGAZINS ist, zumindest für die nächste Zukunft, nicht zu halten. Lange hatte der Bundesverband Kamera als Gesellschafter Geduld und Durchhaltevermögen bewiesen und seiner Verlags-Tochter wiederholt mit zusätzlichem Kapital den Rücken gestärkt. Allein, vier Hefte im Jahr sind bei der derzeitigen Lage auf dem Anzeigenmarkt nicht seriös zu finanzieren, trotz aller Unterstützung, die wir bei vielen unserer Anzeigenkunden nach wie vor geniessen.

Die Werbebudgets wurden in den letzten beiden Jahren teilweise dramatisch zusammengestrichen; wenn grosse Verlage wie Süddeutsche und Frankfurter Allgemeine Zeitung Umsatzeinbrüche von zwanzig, dreissig Prozent pro Jahr verkraften müssen, dann bleibt einem kleinen Spezialverlag ohne kapitalkräftigen Hintergrund manchmal nur die Taktik des flexiblen ‚Wegduckens‘, des partiellen Winterschlafs, der, wie bei den Bären, die Ressourcen schont und damit das Überwintern sichert.

Am Anfang stand ein Traum – der Traum von einem unabhängigen Forum für die Erfahrungen, Gedanken und Reflexionen von Kameraleuten. Wie sehr die ‚Directors of Photography‘ von jeher die Gestalt und Wirkung von Filmen geprägt haben, das wird von der Filmkritik und Filmgeschichte nach wie vor nur am Rande wahrgenommen, kein Wunder, entstammen doch die meisten dieser Zunft eher einer geisteswissenschaftlichen Tradition der *Textkritik* als einer originären Auseinandersetzung mit *Bildern* und deren Wirkung (Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel). Im Jahr 2001 schrieb Jeanpaul Georgen im Filmblatt, Cinegraph: *In der Konsequenz heisst das, dass die Kameraleute selbst verstärkt ihre eigene Kamera-Film-Geschichte schreiben müssen, und zwar so, dass sie auch von der allgemeinen Filmgeschichte rezipiert werden kann. Hier ist das CAMERAMAGAZIN auf dem besten Weg.* Über diese Rezension freue ich mich noch heute ganz besonders, bringt sie doch auf den Punkt, was von allem Anfang an mit dem CAMERAMAGAZIN beabsichtigt war.

Eine grundlegende Voraussetzung dafür war und ist die redaktionelle Unabhängigkeit – keineswegs selbstverständlich für eine Fachzeitschrift. Natürlich könnte ein Kameraverband auf den Gedanken verfallen, die Publikation des ihm allein gehörenden Verlages als Verlautbarungsorgan zu nutzen. Und natürlich berührt das Thema Kameraarbeit immer auch das industrielle Interesse an einer möglichst geschäftsfördernden Berichterstattung. Unsere Anzeigenkunden aber, darunter die potentesten Unternehmen der Branche, haben die strikte Trennung von Werbung und Inhalt stets akzeptiert. Der bvk wiederum hat bis heute der Versuchung widerstanden, der Redaktion oder den Autoren des Magazins irgendwelche inhaltliche Vorgaben zu machen.

Es ist der Preis solcher Unabhängigkeit, dass man auch die Rechnungen alleine begleichen muss. In der derzeitigen Marktsituation kann es eine wichtige Tugend sein, dabei die eigene Leistungsfähigkeit im Auge zu behalten. Hierauf gründet die Entscheidung, die vierteljährliche Erscheinungsweise des CAMERAMAGAZINS vorerst auszusetzen. Wieviele Ausgaben die nächste Zukunft bringen wird, das entscheidet vor allem die Lage des Anzeigenmarktes, der trotz vieler unterstützungsbereiter Abonnenten die Hauptfinanzierungsquelle für solche Projekte bleibt.

Der Grundstein jedenfalls ist gelegt; zehn Hefte voller Gedanken und Gespräche über unseren Beruf, über Kinobilder und andere Visionen, über die Stillen und über die Stars der Branche, über manch unbekannte, unbequeme, ja manchmal umstrittene These. Auch wenn die Zehn eine schöne, runde Zahl ist: das kann ja nicht alles gewesen sein!

In diesem Sinne bleibe ich Ihr

MICHAEL GÖÖCK



Michael Gööck, bvk,
verantwortlicher Redakteur
des CAMERAMAGAZINS

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: Roland Dressel in einem Boot mit Regisseur Herwig Kipping, bei den Dreharbeiten zu *Das Land hinter dem Regenbogen*
Foto: © Dieter Jaeger

- Von Äpfeln und Birnen
Beobachtungen zum Thema „Film oder Video“
VON JAMES JACOBS Seite 5
- Ein kurzer Besuch bei Roland Dressel, Kameramann seit 1965
VON PETER BADEL Seite 11
- Der Weihnachtsbaum-Stil
MIT SLAWOMIR IDZIAK SPRACH VOLKER GLÄSER Seite 21
- Der Weltenbummler
MIT VOLKER TITTEL SPRACH MICHAEL GÖÖCK Seite 29
- What is this Scene about?
Gedanken zum Tode von Conrad Hall
VON WOLFGANG TREU Seite 39
- Die aktuelle Filmkritik:
Les Choses de la Vie
VON THILO WYDRA Seite 41
- Kamera des Monats:
Die ‚AK16/Pentaflex‘
VON GERHARD FROMM Seite 43
- Der DoP als Filmurheber
Bildgestaltung als schöpferische Leistung
VON JOST VACANO Seite 45

VON ÄPFELN UND BIRNEN

BEOBSACHTUNGEN ZUM THEMA:

»FILM ODER VIDEO, WIE SIEHT DIE ZUKUNFT DER BILDGESTALTUNG AUS?«

EIN ESSAY VON JAMES JACOBS

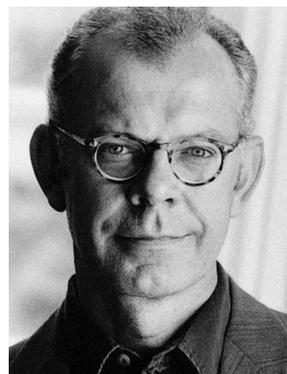
Im letzten CAMERA MAGAZIN erschien ein Beitrag von Prof. Karl Prümm, der nicht nur den Film *Der Felsen* auf Oscar-verdächtiges Niveau hochlobte, sondern auch die Ausdruckskraft seiner DV-Bilder derart hymnisch anpries, dass ich, was die Absicht des Artikels betraf, skeptisch wurde. Dieser Artikel, der, wie ich in Gesprächen erfuhr, einer ganzen Reihe von Lesern sauer aufstieß, schrie förmlich nach Widerspruch, da er jegliche Fachkompetenz, was Kinematografie betrifft, vermissen liess. Das Ganze war eine an den Haaren herbeigezogene Lobpreisung der ‚unglaublichen Beweglichkeit‘ von Videokameras, so als liesse sich eine Filmkamera nur im Boden einbetoniert verwenden.

Michael Gööck las meinen spontan per e-mail formulierten Widerspruch und bat mich daraufhin, ein paar Zeilen persönlicher Beobachtungen zum Thema ‚Film oder Video‘ für dieses CAMERAMAGAZIN zu schreiben. Da ich Mitte der 90er ein (allerdings mehr auf Technik bezogenes) Seminar zum gleichen Thema vor Werbeagenturen, Produzenten und sogenannten ‚Entscheidungsträgern‘ aus der Industrie gehalten hatte, war da noch etwas ‚auf meiner Festplatte‘, das ich aktualisieren konnte. Ich bin glücklich, wenn ich zur Klärung der allgemeinen Verwirrung beitragen kann, muss aber festhalten, dass es sich hier um meine Meinung und meine praxisnahen Beobachtungen handelt, und nicht um technisch-wissenschaftliche Erkenntnisse, und ich bitte jetzt schon, mir die eine oder andere vielleicht etwas zynisch klingende Bemerkung zu verzeihen – manche Dinge ärgern mich zugegebenermassen...

Auffällig ist, dass bei diesem Thema ebenso wie in der Kritik des Films *DER FELSEN* eine ganze Reihe von Vorurteilen und Fehlinterpretationen wuchern und jede Menge blühender Unsinn geredet und geschrieben wird; und das vor allem von Menschen, die wenig mit Bildgestaltung zu tun haben, die sich nicht tagtäglich mit der Frage nach der richtigen Bildsprache und der dazu notwendigen technischen Umsetzung befassen, sondern (berechtigterweise) andere Interessen vertreten: Filmtechniker, Marketingleute von Kameraherstellern, Journalisten, Filmkaufleute und so weiter.

Ich hoffe, zu einer Diskussion beizutragen, die zum Ziel hat, dass Fragen nach der Zukunft der Bildgestaltung vorrangig von uns Bildgestaltern erörtert und beantwortet werden und nicht von Leuten, die andere Absichten verfolgen. Die einzigen, die wir für diese Diskussion wirklich brauchen, sind die Zuschauer, denn ohne sie haben unsere Bilder keine Wirkung. Doch davon später mehr.

In letzter Zeit häufen sich Veranstaltungen und Publikationen, die uns überzeugend vor Augen führen sollen, dass dank der rasanten technischen Entwicklung der elektronischen Bildaufzeichnung die Ablösung von Film durch Video unmittelbar bevorsteht. Ein Test jagt den anderen, und jeder Test geht so aus, wie es der, der den Test in Auftrag gibt, gern hätte. Dies schon deshalb, weil die subjektive Beurteilung eines Bildes viel aussagekräftiger und entscheidender ist, als ihre messtechnische. Man kann zweimal die Woche eine Vorführung oder einen Vortrag besuchen, wo man neben Häppchen und Latte Macchiato mit den neuesten sensationellen Ergebnissen gefüttert wird. Es entsteht der Eindruck eines Wettrennens um den Preis der Zukunft der Bildgestaltung, in welcher offenbar das eine Verfahren das andere ersetzen soll. Ich stehe da mit meinem Plastikbecher Prosecco und denke mir: „Die Zukunft der Bildgestaltung ist schon beschlossene Sache, allerdings hat mich keiner gefragt.“



James Jacobs, Sohn des Filmregisseurs Werner Jacobs, arbeitet seit 1975 als DoP. Seine Filmographie umfasst 15 Kinofilme, 65 TV-Movies, über 150 Werbefilme und etwa 50 Dokumentar- und Industriefilme (auch Buch und Regie). Seit 1992 unterrichtet James Jacobs auch an verschiedenen Hochschulen.

Da ich von diesem Häppchen-Input gesättigt bin und in diesem Zusammenhang lieber gestalterische als technische Fragen erörtern möchte, hoffe ich, die Diskussion mehr in Richtung Ästhetik lenken zu können. Dazu will ich vorweg die Frage stellen: Brauchen wir Bildgestalter aus bildästhetischer Sicht eine Videokamera, die Filmbilder macht?

Ich habe den Eindruck, die Birnenhersteller haben ein Verfahren entwickelt, mit dem sie zu erreichen glauben, dass Birnen nach Apfel schmecken, um den Apfelmarkt zu erobern. Mir schmecken aber Äpfel gut, vor allem wenn sie nach Apfel schmecken, gegen eine gute Birne ist aber auch nichts einzuwenden, vor allem wenn sie nach Birne schmeckt. Gibt es eines Tages nur noch Birnen, werde ich Äpfel schmerzlich vermissen.

Die Bildgestaltung, speziell für den TV-Bereich, braucht beide Aufzeichnungssysteme, da es sich hier um Gestaltungsmittel mit völlig unterschiedlicher Wirkung und Aussage handelt. Ich bin fest überzeugt, dass es weiterhin sinnvoll und richtig ist, Filmbilder mit einer Filmkamera aufzunehmen und Videobilder mit einer Videokamera. Das klingt zugegebenermaßen banal, wird aber offenbar von der Videoindustrie in Frage gestellt. Ich würde, auch wenn es finanzierbar wäre, eine TV-Talkshow aus bildästhetischen Gründen nicht auf 35mm Film aufnehmen. Klingt auch banal, ist aber genauso eine Überlegung wert. Was also spricht aus Sicht der Bildgestaltung bei Spielfilmproduktionen für eine Ablösung von Film durch Video?

Der ‚Kostenunterschied‘ beider Systeme ist bei der Gestaltungsüberlegung zunächst einmal irrelevant – es sei denn, man denkt darüber nach, wie man die erhoffte Einsparung für andere bildgestalterische Mittel einsetzen kann. Ausserdem ist dieses Thema bereits mehrfach ausführlich erörtert worden, auch dies jeweils mit den Ergebnissen, die man gerade hören wollte. ‚Höhere Empfindlichkeit‘ als bei Film gibt es bei Video nur für den Preis einer dramatisch abnehmenden Bildqualität. Die ‚enorme Beweglichkeit‘ der Videokamera ist, wie gesagt, ein Ammenmärchen, da eine Videokamera, die mit Film vergleichbare Bildqualität liefert, eher unbeweglicher ist und ein schlechteres Handling hat (und weil sich ein ganzer Industriezweig mit der Beweglichkeit von Filmkameras befasst). Die oft genannte ‚sofortige Verfügbarkeit der Bilder‘ ist sicher ein Vorteil für den unsicheren Kameramann; der erfahrene DoP zweifelt im Normalfall nicht am Erfolg seiner Arbeit.

Ein weiteres Beispiel für die (terminologische) Verwirrung, die in manchen Köpfen zu diesem Thema herrscht, zeigt sich in einer Anfrage an den bvK, auf die ich schon vor einiger Zeit im Forum unserer Website (www.bvkamera.org) gestossen bin. Da fragt jemand beim Verband der bildgestaltenden Kameraleute an, ob wir Auskunft geben können, inwieweit sein auf Mini-DV gedrehter Film sendbar ist. Diese Anfrage ist ziemlich dreist und leider auch dumm, denn sie ist erstens an die völlig falsche Adresse gerichtet (wir sind nicht der Verband für sendetechnische Normen) und zweitens unmöglich zu beantworten, ohne das Material gesehen zu haben. Würdet ihr, liebe Kollegen, den Verband der Europäischen Sterneköche anfragen, ob eine Dose Hundefutter geniessbar ist? Falsche Adresse! Ich hätte dem jungen Menschen dennoch gern geantwortet: „Wenn es dir gelingt, eine brennende Concorde beim Start zu drehen, oder Menschen mit deinen Bildern zum Weinen zu bringen, dann sind deine Aufnahmen garantiert sendbar, wenn du aber nichts sagende Bilder auf 70mm drehst, wird sich niemand finden, der sie sendet.“

DIE WAHRNEHMUNG DES ZUSCHAUERS

Die Bildgestaltung braucht beide Systeme, weil ihre Botschaften unterschiedlich sind. Als Bildgestalter nutze ich die Verfügbarkeit verschiedener gestalterischer Ausdrucksmittel beziehungsweise von Aufzeichnungssystemen mit unterschiedlicher Wirkung auf den Betrachter wie ein Maler verschiedene Farben, Leinwände oder Pinsel benutzt.

Ausgehend von der sehr richtigen kunsttheoretischen, auch kunstphilosophischen Überlegung, dass jedes Bild erst beim Betrachten entsteht, dass damit also auch das Medium, durch das man ein Bild sieht, dessen Inhalt verändert, lässt sich folgern, dass ein Videobild beim Betrachter andere Assoziationen und Stimmungen evoziert, als ein Filmbild. Man sieht hier schnell, dass der Zuschauer (Betrachter) bei diesem Prozess eine wichtige Rolle spielt.

Mir geht das schon so, wenn ich eine Einstellung durch die Kamera einriche und dann beim Regisseur auf den Monitor schaue: ich sehe zwei völlig unterschiedliche Bilder (Bild-Botschaften) und bin verblüfft. Wir verwenden zum Beispiel in der Werbung, die ja in besonderem Maße auf die Wirkung beim Betrachter (Kunden) zielt, immer dann typische TV-Bilder, wenn eher rationale Botschaften gefragt sind, Kaufargumente, die schnell in den ‚Kopf‘ sollen. Die angebotenen Kommunikationsinhalte werden durch die Ähnlichkeit zu Nachrichtensendungen, Reportagen und Live-TV-Programmen vom Betrachter als authentisch und damit als glaubwürdig empfunden. Wenn die Botschaft weniger rational, aber umso emotionaler an den Kunden gebracht werden soll, also auf den ‚Bauch‘ zielt, ist das Breitwand-Filmbild, das an ‚grosse Gefühle‘, geheime Wünsche und ergreifende Momente erinnert, die erste Wahl. Ironischerweise kann ich mich erinnern, Ende der 70er Werbespots auf Film gedreht zu haben, bei denen wir verschiedene Filterungen, Belichtungen und Farbgestaltungen getestet haben, um einen möglichst ‚echten‘ TV-Look auf Film zu bannen; eine für Werbung brauchbare Videokamera war damals noch ein ganzer Sattelschlepper, vollgestopft mit Equipment – hier kehrt sich also etwas um! In der Werbung arbeitet man überwiegend auf Film, weil sich gezeigt hat, dass sich damit direkter und wirkungsvoller mit dem Unterbewusstsein der Menschen kommunizieren lässt. Wäre dies mit der digitalen Bildaufzeichnung möglich, würden Werbefilme längst ausschliesslich auf Video gedreht.

Studiert man die Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie, also die Art und Weise, wie wir sehen, beziehungsweise was wir wahrnehmen, wenn wir sehen, wird schnell eines klar: wenn zwei Menschen aus unterschiedlichen Kulturen oder mit unterschiedlicher Vergangenheit das selbe Bild sehen, dann nehmen sie nicht das selbe wahr, sie empfinden auch nicht das selbe. Der Betrachter trägt also etwas ganz Entscheidendes zur Entstehung (Wirkung) eines Bildes bei: seine Wahrnehmung.

Wichtig wäre in diesem Zusammenhang nur, zu erwähnen, dass optische Wahrnehmung eine Art Abgleichprozess ist, der sich überwiegend im menschlichen Unterbewusstsein abspielt und bei dem bildhafte Eindrücke mit Erinnerungen an Erlebtes, individuelle Erfahrungen und archaisch eingepprägten Symbol-Mustern abgeglichen wird, um dann eine Reaktion auf das Wahrgenommene zu erzeugen, also zum Beispiel ein Gefühl wie Angst, Freude, Überraschung, Ablehnung, Emphase und so weiter.

LEBENDIG ODER STATISCH

So betrachtet, denke ich, versteht man sofort, warum kinetisch und chemisch, also ‚lebendig‘ erzeugte Bilder eine andere Stimmung erzeugen, andere Gefühle wachrufen, als elektronisch und digital, also ‚statisch‘ erzeugte – eine Erkenntnis, die sich die Bildgestaltung zunutze machen muss. Ich bin mir sicher, dass clevere Videokonstrukteure darüber nachdenken, einen mechanischen Shutter in eine zukünftige Videokamera einzubauen, um die menschliche Wahrnehmung zu überlisten und ihr ein Filmbild vorzugaukeln. Man erzeugt ja auch künstliche ‚Körnigkeit‘ in digitalen Bildern oder ‚Analog-Effekte‘ in Aufnahmen von E-Musik.

Verhindern sollten wir, dass Produzenten den Eindruck gewinnen, sie könnten künftig mit einem Vier-Mann-Team, ohne Licht- und Grip-Equipment auf Filmpreis-verdächtigem Niveau arbeiten. Das schadet unseren grundsätzlichen Interessen ebenso wie zum Beispiel die Vergabe eines Kamerapreises an einen auf Mini-DV gedrehten Spielfilm. Die im Preis verpackte kulturpolitische Botschaft lautet nämlich: „So geht's doch auch, die Zuschauer bemerken den Unterschied sowieso nicht; werft die teuren, unbeweglichen und obsoleten Filmkameras aus dem Fenster, macht Licht- und Bühnenteams arbeitslos, verwirrt junge Menschen auf den Hochschulen nicht mit Farblehre, Lichtführung, Sensitometrie, Semantik und Semiotik, sondern macht Filme, bei denen jeder, der die Bedienungsanleitung einer Mini-DV Kamera kapiert, die Kameraführung übernehmen kann...“ So eine Preisvergabe lässt einen beim Kamera-Unterricht an Hochschulen im wahrsten Sinne des Wortes ‚alt‘ aussehen und zweifeln, ob das, was wir da den Studenten erzählen, wirklich noch Sinn macht. Offen gesagt, ich vermute, die Preisgremien

versuchen nur, dem deutschen Film eine Identität zu verpassen, diesseits von Hollywood sozusagen: realistisch, schlicht, aber ehrlich gemacht, auf jeden Fall bescheiden (Vorsicht Mainstream!) und weitgehend humorfrei – eben deutsch.

Man kann hier auch die alte Diskussion um die ‚Demokratisierung der Kunst‘ aufgreifen: In allen Massenkulturen scheint sich der Wunsch zu entwickeln, die Herstellung von Kunst aus den Händen der (gut ausgebildeten und daher politisch schwer steuerbaren) Eliten in die Hände der Massen zu übertragen. Die Wahrheit aber ist, dass damit die Kunst profanisiert wird. Sie wird, freundlich ausgedrückt, beliebig; anders gesagt, in den Händen der Massen verkommt Kunst zwangsläufig zu etwas Einfältigem und Dummen. Soziologisch betrachtet, muss Kunst zwar für alle erreichbar (zugänglich) sein, aber nicht für alle machbar.

Filmschaffende sind Traditionalisten und ein bisschen abergläubisch. Deswegen geben sie lieb gewonnene Gewohnheiten ungern auf. Obwohl es seit über dreissig Jahren eine Startmarkierung gibt, schlagen wir vor Beginn einer Filmaufnahme zwei Hölzchen aneinander, ganz einfach weil es eine rituelle Handlung ist: „Achtung Aufnahme – jetzt wird's ernst, es geht um 'was, Filmmaterial ist wertvoll, also automatisch auch das, was ich damit drehe.“ Bei der nächsten Generation der Arricam wird man auf die elektronische Klappe wieder verzichten, weil sie niemand benutzt. Wenn jemand, ohne zu fragen, durch die Kamera schaut, muss er einen Kasten Bier ausgeben und es herrscht immer wieder kindische Aufregung, wenn drei oder vier gleiche Zahlen auf der Klappe stehen. Ich habe sogar einen Regisseur erlebt, der bei einem ‚Pack Shot‘ einer Flasche Haarspülung zurief: „Action!“ Kann man solchen Menschen ihr liebstes Spielzeug wegnehmen? Unmöglich.

Bei Videodrehs höre ich oft: „Lass uns doch einfach die Probe mitdrehen, vielleicht ist 'was Brauchbares dabei...“ Ich glaube, das sagt alles darüber aus, mit welcher Haltung man Video begegnet...

DIE PING-PONG-KAMERA

Ich beobachte, dass die leichte DV-Kamera beim Spielfilm die Erzählweise nicht unbedingt ‚freier‘ macht, sondern möglicherweise nur beliebig und vorhersehbar. Dies lässt sich gut anhand des Kinofilms HALBE TREPPE feststellen, bei dem, wie ich finde, die Kameraarbeit dem an sich witzigen erzählerischen Ansatz der Geschichte kontraproduktiv entgegenwirkt. Die Wahl, die Geschichte auf Video zu erzählen, ist zwar sicher richtig, da der grobe (für meinen Geschmack zu grobe) EB-Charakter den Bildern Authentizität verleiht und das Lebensgefühl in der ‚Platte‘ vermittelt. Die ‚Ping-Pong-Kamera‘ aber, die immer dahin schwenkt, wo gerade etwas passiert, ist eine recht strapaziöse Sache für den Zuschauer. Diese Art der Kameraführung verselbstständigt sich und drängt sich stolz vor: „Schaut her, wie toll ich überallhin schwenken kann, nirgendwo steht eine Lampe, die mich daran hindert, ich brauche auch keinen Dolly, denn meine Kamera ist ganz klein und leicht und schwenkt überall hin, wo gerade etwas passiert, hier sagt einer 'was und da und da auch...“ Das erinnert stark an Urlaubsvideos von Filmamateuren: Wenn sich sonst nichts bewegt, bewegt sich wenigstens die Kamera...!

Natürlich kann ich den Einwand verstehen, das Bildkonzept von HALBE TREPPE sei darauf gerichtet, die Orientierungslosigkeit von Menschen zu erzählen, die mitten im Leben, quasi auf halbem Weg, ihr Ziel aus den Augen verlieren oder feststellen, dass sie gar kein Ziel haben. Das macht es ja auch. Aber hätte eine 35mm-Kamera, die man überraschenderweise ja auch bewegen kann (siehe TRAFFIC von Soderbergh), die Macher nicht zu einer sorgfältigeren und geplanteren Kameraführung gezwungen?

So hat die scheinbare ‚Freiheit‘ der DV-Kamera dazu geführt, dass man stur hinter den Schauspielern herschwenkt; und dass man sich vor allem keine Gedanken darüber macht, was mit einer Kamera – auch einer DV-Kamera – noch alles mitzuteilen wäre, ausser einen Beleg zu liefern, wer da gerade spricht. Da ich im Kino sicher sein kann, dass die Bildgestaltung in absehbarer Zeit nicht den Versuch unternommen wird, mit meinem Unterbewusstsein Kontakt aufzunehmen, schliesse ich die Augen, auch weil mir schwindelig wird, lausche dem Text und erspare mir, die schlechten Zähne der Schauspieler in Grossaufnahme und Heimkino-Bildqualität anzuschauen...

Dem Videobild fehlt es an der Fähigkeit, tiefere Bewusstseinschichten des Zuschauers zu erreichen (etwas pathetisch gesagt: es hat keinen Schlüssel zur Seele!), dafür geht es aber scheinbar schneller in den Kopf. Die auf Video gedrehte Episode 2 von STAR WARS, die zurecht als Beweis für die ungeheure Qualität digitaler Bildaufzeichnung im Kino angeführt wird, war ein selten frostiger Film, der in seiner Demonstration technischer Machbarkeit völlig erstarrt und keinerlei Poesie, Romantik, Witz oder Erzählfreude verströmt. Ich kam mir vor, wie bei einer Demo-Show neuer Trickverfahren oder bei einem gigantischen Videospiel. Diesen Videospiel-Look aber, der von den Machern gewollt war, fand ich geradezu perfekt und brillant umgesetzt: auch in einem Videospiel müssen die Bilder schnell in den ‚Kopf‘; Gefühle zu entwickeln, dauert lange und ist bei einem Videospiel sicher nicht erwünscht.

Die Zukunft der Bildgestaltung? Um hier eine Vermutung anzustellen, muss ich einen kleinen philosophischen Umweg gehen. Ein Ereignis im letzten Jahrhundert hat die Menschheit nach meiner Meinung am nachhaltigsten verändert: die Reise zum Mond. Vor fast 35 Jahren, gefeiert als die grösste Leistung technisch-wissenschaftlichen Fortschritts, gebannt verfolgt vor Bildschirmen weltweit, blieb der ‚grosse Schritt für die Menschheit‘ buchstäblich im Mondstaub stecken. Armstrong sammelte ein paar Steine, steckte die US-Fahne in den Boden und fuhr wieder nach Hause. Jedem wurde sofort bewusst: die Reise hat sich nicht gelohnt. Das Enttäuschende an der Reise zum Mond war, wie Elias Canetti schreibt, dass alles, was wir ausgerechnet haben, stimmt. Es war das Ende eines Mythos, des Mythos ‚Fortschritt‘. Seit dieser enttäuschenden Reise zum Mond glaubt niemand mehr, das man das Machbare notwendigerweise auch machen muss. ‚Fortschritt‘ betrachten wir seither nicht mehr per se als sinnvoll oder erwünscht. Man hat eher das Gefühl, dass der technisch-wissenschaftliche Fortschritt an sich nirgendwohin führt.

Zurück zur Bildgestaltung. Die Entwicklung der digitalen Bildaufzeichnung wird uns eines nicht allzu fernen Tages ein Instrumentarium in die Hand geben, das die Filmtechnik mess-

Anzeige
Fa. Chrosziel, 2c mit Pantone 292
190 x 133,5 mm

technisch um Längen übertrifft, wir könnten damit, filmtechnisch gesprochen, zum Mond fliegen – aber wollen wir wirklich dahin? Stellen wir uns die Frage noch einmal, wenn wir gerade aus dem Kino kommen und LAWRENCE OF ARABIA, THE GODFATHER oder AMARCORD gesehen haben, um nur einige von den vielen Filmen zu nennen, deren ‚Kraft der Bilder‘ durch keine technische Neuerung, wie auch immer sie aussieht, zu steigern wäre...

Ich bin mir sicher, dass auch in 20 Jahren Menschen in ein Kino gehen, um sich der Magie ‚flackernder‘ Filmbilder hinzugeben und ergriffen zum Taschentuch zu greifen, weil eben nur Filmbilder sie zum Weinen bringen können. Es wird aber in 20 Jahren auch riesige Event-Kinos geben, in denen digital produzierte Monster-Videogames auf gigantischen LED-Schirmen für ein Massenpublikum dargeboten und über Satellit simultan weltweit übertragen werden: Gladiatorenspiele des digitalen Zeitalters – eine hochattraktive, neue Form der Unterhaltung, die nur durch die Digitaltechnik möglich wurde. Sicher sind Videobilder eines Tages so perfekt, dass man ähnlich wie bei digitalen Tonaufnahmen kleine Fehler und Ungenauigkeiten einbauen wird, um sie für den Menschen akzeptabel zu machen. Absolute Perfektion macht uns Angst und lässt uns zurückweichen.

Die Bildgestaltung wird sich auch damit befassen, und der Arbeitsplatz des DoP ist dann eben der Computer. Seine Fähigkeit, Geschichten in Bildern zu erzählen, sind immer noch gefragt, vielleicht mehr denn je.

Für beide Aufnahmesysteme gibt es eine glänzende Zukunft, wenn sie sich nicht bekämpfen, sondern gegenseitig inspirieren. Wir brauchen sie weiterhin als unterschiedliche Ausdrucksmittel. Ich hoffe, dass wir die Industrie davon überzeugen können, dass es überflüssig ist, zwischen Film und Video ein vernichtendes Wettrennen um den Zukunftspreis der Bildgestaltung zu veranstalten. Vielleicht freut sich ein Dritter? Ich las neulich, dass man in Kürze mit Hilfe von ultrakurz (im Bereich von Femtosekunden) gepulsten Lasern Moleküle zu Rechen- und Speichermedien umformen kann, deren Leistung alles Bisherige weit in den Schatten stellt. Ein ganzer Film in einem einzigen Kohlenstoffmolekül abgespeichert?

Ganz und gar nicht meine Absicht ist es, die Arbeit von Kollegen zu kritisieren. Michael Hammon, der DoP der HALBEN TREPPE zum Beispiel hat den Mut, riskante Bildkonzepte umzusetzen und stellt sich damit auch der Kritik von Kollegen. Das ist bewundernswert, wichtig und bringt uns allen Erfahrungen ein. Unschwer zu erkennen ist, dass ich bei bildgestalterischen Fragen anderer Meinung bin, Anhänger einer anderen Art von Film. Sinn einer Diskussion unter Bildgestaltern wäre ja auch nicht, dass alle einer Meinung sind und den gleichen Geschmack haben.

Zum Schluss eine kleine ‚Ode an das Licht‘ von Federico Fellini, auch für diejenigen, die glauben, man könne einen Film drehen, bei dem die Lichtgestaltung (dogmatisch) verboten ist:

Das Licht ist die Materie des Films, und daher ist das Licht im Film Ideologie, Gefühl, Farbe, Ton, Tiefe, Atmosphäre, Erzählung. Das Licht fügt hinzu und löscht aus, es schwächt ab und verstärkt, es bereichert, nuanciert, unterstreicht, deutet an, es macht das Phantastische, den Traum annehmbar und glaubhaft oder lässt im Gegenteil das Wirkliche phantastisch werden, es gibt der grauesten Alltäglichkeit etwas Traumhaftes, fügt Transparenz hinzu, ruft Spannungen und Schwingungen hervor.

Das Licht kann einem Gesicht Tiefe geben oder es glätten, es erzeugt Ausdruck, wo keiner ist, es verleiht der Dumpfheit Intelligenz und macht Unwissenheit verführerisch. Das Licht hebt die Eleganz einer Gestalt hervor, verherrlicht eine Landschaft oder erfindet sie aus dem Nichts, und es verzaubert einen Hintergrund.

Das Licht ist der wichtigste ‚Special Effect‘, verstanden als Trick, Täuschung, Zauberei, Alchimistenwerkstatt, Wundermaschine. Das Licht ist die Droge, deren Rauch Visionen erzeugt; was auf dem Filmstreifen lebt, lebt durch das Licht. Die einfachste und mit primitiven Mitteln aufgebaute Dekoration kann durch das Licht unerwartete, unverhoffte Perspektiven enthüllen und die Erzählung in eine ungewisse, beunruhigende Atmosphäre versetzen; man braucht aber die Belichtung nur um ein Fünftausendstel zu verstellen und eine andere Beleuchtung im Gegenlicht einstellen, und schon löst sich jedes Angstgefühl auf, und alles wird heiter, vertraut, beruhigend.

Ein Film wird mit dem Licht geschrieben, sein Stil drückt sich durch das Licht aus.

DAS INTERVIEW (1)

EIN KURZER BESUCH BEI ROLAND DRESSEL, KAMERAMANN SEIT 1965

MIT ROLAND DRESSEL SPRACH PETER BADEL

Vor 27 Jahren arbeitete ich als Kamerahilfe bei einem Fernseauftragsfilm der DEFA und begegnete dem Kameramann Roland Dressel zum ersten Mal. Seither bewundere ich seine Demut und Hingabe gegenüber dem Künstlerischen im Film und seine dieser Priorität geschuldete Konsequenz, allen Schwierigkeiten und Prozessen, die man heute mit DDR-Spezifika bezeichnen würde, zu trotzen.

Unser Gespräch handelte nicht von Film- oder Beleuchtungstricks, wie man es vielleicht bei einem Gespräch unter Kamerakollegen erwarten könnte. Es geht vielmehr darum, wie sich Menschen verändern, indem sie sich begegnen, sich aufeinander einlassen. Roland Dressels Überlegungen beschreiben deshalb eine für die Entstehung von Filmen wichtige Voraussetzung – das Vertrauen. Drei Regisseure haben für sein Berufsleben im DEFA-Studio für Spielfilme der DDR entscheidende Bedeutung: Manfred Wekwerth, Rainer Simon und Roland Gräf. Nach der Wende sind zwei sehr unterschiedliche Filme mit leider geringer Zuschauerresonanz zu nennen, die sich auf vorher nicht mögliche Weise mit der Geschichte der ehemaligen DDR auseinandersetzen. Ist der eine opulent-explosiv, grotesk und provokant in seiner Bildsprache, zeugt der andere mit leisen und genauen Porträts ebenfalls von der Meisterschaft des Kameramannes Roland Dressel: DAS LAND HINTER DEM REGENBOGEN und AGNES.

RD: Okay, legen wir los. Frag mich was du willst...

F: Als der Zweite Weltkrieg zu Ende ging, warst Du dreizehn Jahre alt und hattest vermutlich noch keinen Berufswunsch. Was hat Dich mit Film infiziert?

RD: Erstmal bin ich leidenschaftlich gern ins Kino gegangen. Ich habe viele Filme dreimal gesehen. Es war auch die einzige Möglichkeit, sich mehr oder weniger gut unterhalten zu lassen. Und es hatte für mich etwas Faszinierendes. Damit hängt es zusammen, dass ich am Ende des Krieges den Wunsch hatte, Filme zu machen. Denn ich war ein sogenannter ‚weisser Jahrgang‘. Einer von denen, die am Ende des Krieges nicht mehr Soldat werden mussten und später auch nie mehr Soldat wurden.

Was ich in dieser Umbruchzeit lernte und erlebt habe, das war gravierend. Ich habe noch gesehen, wie viele Soldaten ins Lazarett gebracht worden, auf Handwagen, von Leuten, die eigentlich auch keinen Krieg machen wollten. Mein Vater blieb im Krieg. Es gab keinen Anlass, dem Nazismus nachzutruern. Ich konnte als Kind noch durch die Reihen der Amerikaner gehen, ohne dass man mich nach irgendwas fragte. Ich hatte das Militante, das uns als Kinder vorgegaukelt wurde und das allenthalben vorhanden war, für immer satt.

Mein Onkel, der fotografierte gerne und hatte eine Dunkelkammer in der Waschküche eingerichtet. Da durfte ich manchmal dabei sein. Und im Labor passiert es ja, dass das latente Bild durch Entwickeln sichtbar wird – so etwas Wunderbares hatte ich nie zuvor erlebt. Der Moment, als aus einem weissen Blatt Papier ein Foto wurde – das war wie ein glücklicher Schreck.

Dann ging es eins nach dem anderen. Ich begann eine Lehre als Fotograf. Es war auf Dauer nicht so spannend, wie ich es mir erhofft hatte. Ich hätte kein Jahr länger in die Lehre gehen



Roland Dressel, 1994
Foto: © Dieter Jaeger

können, dann wäre für mich die Anspannung weg gewesen. Aber meine Kraft, meine Lust und mein Interesse reichten gerade so lange, bis ich einen Gesellenbrief in der Hand hatte.

Ich bewarb mich einfach bei der DEFA in Babelsberg, und durch Zufall wurden gerade Leute gesucht, die man ausbilden konnte. Sie sollten aus der Provinz kommen und Interesse am Film haben. Eine Blutauffrischung sollte erfolgen, sicher hatte das auch politische Hintergründe. Ich musste mich erst vorstellen, wurde dann angenommen, das ganze Drum und Dran, 280 Mark im Monat. Wir wurden angelehrt und ausgebildet als zweiter Assistent. Nach einiger Praxis, unter anderem bei zwei Filmen mit dem ehemaligen Wochenschaukameramann Werner Bergmann, wurde ich erster Assistent. Dann wollte man uns längere Zeit nur Assistent sein lassen, in der DEFA ein hochspezialisierter und angesehener Beruf in der Bildtechnik. Aber wer Kameramann werden wollte, der musste ein Studium absolvieren.

Zum Studio gehörte eine Betriebsakademie, die enthielt eine filmwissenschaftliche Abteilung mit eigenen Publikationen zur Filmgeschichte und zum Gegenwartsschaffen, und eben auch einen Aus- und Weiterbildungsbereich zur ständigen Qualifizierung der DEFA-Mitarbeiter. So gab es an der Betriebsakademie dann auch eine Weiterbildung mit dem Ziel, einige Assistenten zum Kameramann weiterzuführen. Das lag im allgemeinen Interesse des Studios, aber vielleicht wollten sie uns nur für einige Zeit ruhigstellen, mit all' unseren Wünschen. Danach habe ich bei zwei Filmen als Schwenker gearbeitet. Eine wichtige Erfahrung, aber nicht immer eine schöne. Beim Film *ABSCHIED* nach Johannes R. Becher, da gab es zu viele Spannungen. Ich wurde als Schwenker zerrieben zwischen Regisseur und Kameramann und stieg aus.

F: Woher hast du deine Anregungen bekommen? Von der Fotografie, aus Büchern, oder von der Malerei?

RD: Natürlich aus anderen Filmen. Da habe ich vieles entnommen, Atmosphärisches. Oft sass ich im Kino und habe voller Neid gesagt, nur wegen dieser einen Einstellung hätte ich gern diesen Film gemacht, nur wegen dieser einen Einstellung. Das geht mir bis heute so. Ich bin manchmal überrascht, auf welche Lösungen andere Kollegen kommen. Natürlich gehört das alles zur regionalen Kultur, ob das ein lateinamerikanischer Film ist, der mir sehr am Herzen liegt, oder ein französischer Film. Und vor allem die polnischen Filme. Die polnischen Filme waren für mich wichtiger als die russischen Filme. Sie waren extremer, zuweilen auch brutaler. Aber auf eine sehr intelligente zwingende Weise. Da ist *ASCHE UND DIAMANT* und *DAS GELOBTE LAND*. Das ist einer der unglaublichsten Filme überhaupt.

F: Beleuchter erzählen mir oft von Deiner Vorliebe, scheinbar unerreichbare Kamerapositionen einzunehmen. Zum Beispiel am Völkerschlachtdenkmal in Leipzig aussen abgelassen,



Roland Dressel, ‚aussenbords‘
bei den Arbeiten am *LUFTSCHIFF*
Foto: © Wolfgang Ebert

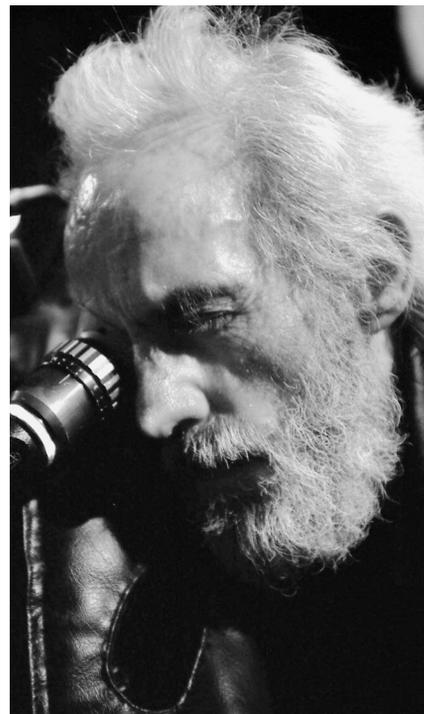
fast wie ein Matrose an Seilen, statt eines Trailers auf Stosstangen balancierend, an alle möglichen Fluggeräte geschnürt und so weiter...; kurz gefragt, gibt es ein Erkennungszeichen für Filme von Roland Dressel?

RD: Ich lebe und arbeite aus menschlichen Übereinstimmungen heraus. Natürlich braucht Filmemachen neben Unnachgiebigkeit auch den Willen zum Besonderen. Aber es gibt kein Markenzeichen. Stil haben heisst für mich eher dienen können, nämlich der Geschichte. Es kommt darauf an, eine gemeinsame Lesart zu finden mit der Regie und dem Szenenbild und für die Besetzung. Das lässt die Bildvorstellungen entstehen. Reibung und Dialog unterstützen die Suche nach nicht austauschbaren optischen Lösungen. Stil im Sinne von ‚sofort wiedererkennbar‘ scheint mir eine Fessel zu sein und führt zu Standardisierung.

Eigentlich bin ich ein richtiger Spätzünder. Denn mein Weg der Erkenntnis war lang. Ich wurde langsam souveräner, aber eine Art Selbstzensur hatte ich eigentlich nie. Was man wie machte, dabei habe ich an niemand anderen gedacht. Direkt beeinflusst haben mich der tschechische Kameramann Jan Curik, mit dem ich 1960 beim Film *DER FALL GLEIWITZ* meine letzte Schärfenassistenz gemacht habe, und der DEFA-Kameramann Werner Bergmann, mit dem mich ein jahrzehntelanger Dialog verband. Bei Werner Bergmann war ich zweimal Assistent: *EINMAL IST KEINMAL* und *GENESUNG*. Da war er natürlich der Prägende. Der erfahrene Kollege, der als Deutsche-Wochenschau-Kameramann seinen rechten Arm im Krieg verloren hatte und nach einigen Dokumentarfilmen zum wichtigsten DEFA-Spielfilmkameramann wurde. Er war unkonventionell und stets anarchisch gegenüber den technischen Grenzen des Filmmaterials. Die ganzen Jahre hinweg haben wir uns oft unterhalten, einfach so beim Zusammentreffen, und er hatte ein sehr grosses Vertrauen zu mir. Er hatte meine Filme gesehen und gleich am Anfang meine Arbeit sehr gelobt.

Curik war gänzlich anders. Er war der erste Kameramann, der mir begegnet ist, der dramaturgisch dachte. Ich bewunderte seine Arbeit – er war ein wichtiger Lehrmeister. Er machte ein extremes, figurenbezogenes Licht. Man musste ungemein seismographisch sein, um dessen Gedanken zu verstehen. Ich meine die Stilisierung des Lichtes. Ich sehe das heute noch vor mir: Räume und Lichtfelder, in denen sich die Menschen bewegen.

Ich bin oft mit Curik im Auto gefahren. Vielleicht hat er mir damals etwas von sich eingeimpft. Am Schluss gab es dann ein Problem mit den Fotos, die ein anderer Kollege gemacht hatte. Sie erschienen dem Film gegenüber und seinem ausgeprägten Stilwillen zu blass. Ich bekam von dem Regisseur Gerhard Klein die Aufgabe, das Fotomaterial aufzuarbeiten: „Mach das, mach das wie du denkst...“. Denn der Versuch, die Fotos aus den Filmbildern zu drucken, scheiterte damals, weil sie zu körnig und durch Bewegungsunschärfe ungeeignet waren. Dann habe ich mir die Standfotos geschnappt und den Kollegen, der sie gemacht hat, dazu genommen, das war mir wichtig. Ich wollte ihn nicht ausgrenzen. Sie wollten ihn damals rauschmeissen. Er sass in der Fotoabteilung wie ein Stück Material, das man weggeworfen hatte. Dann habe ich Ausschnitte gemacht aus den 9x12-Negativen. Habe manches in den Bildern auf den Punkt gebracht. Vieles musste man nur härter kopieren, nachbelichten und abwedeln. Aber entscheidend war der andere Ausschnitt. Gerhard Klein lud mich zu sich ein und Jan Curik war auch da. Ich bin mit meinem Motorrad gleich hingedonnert



Roland Dressel an der Kamera
Fotos: © Dieter Jaeger



und habe meine Fotos auf dem Fussboden ausgebreitet. Und sie haben ihren Film wieder-erkannt und waren glücklich. Und ich hatte das Angebot so gehalten, dass sie stets entscheiden konnten, dieses oder jenes. Das war ein wichtiger Lernprozess, und das waren wichtige Kontakte für mich.

F: Deine wichtigsten Fernseharbeiten entstanden mit dem Theaterregisseur Manfred Wekwerth, einem Brechtschüler und langjährigen Intendanten des berühmten Berliner Ensembles.

RD: Ich hatte damals als junger Kameramann einen Vertrag mit dem Studio, der besagte, dass ich einen Film ablehnen konnte. Aber eben nur einen. Den zweiten angebotenen müsse ich machen. Ich habe ein Fernsehprojekt abgelehnt, weil ich der Meinung war, es gelingt nicht gut. Es gab einen riesigen Disput oben in der Direktion, und stattdessen bekam ich den Auftrag, DER REGIMENTSKOMMANDEUR zu drehen, das war ein schlimmer Film. Danach kam durch den solidarischen Zuspruch eines Dramaturgen die Zusammenarbeit mit Wekwerth zustande. Das war zuerst das Theaterstück ZEMENT von Gladkow als Film, dann die Gegenwarts-geschichte DIE UNHEILIGE SOPHIA von Panitz und als Drittes die Brecht-Weill Geschichte HAPPY END.

Da führte ein Theatermensch Regie. Es war am Anfang kompliziert, mit ihm Film zu machen, weil er Szenen durchprobierte, einen halben Tag und einen ganzen Tag und dann meinte, so könne man jetzt drehen und zunächst ganz erstaunt erlebte, dass das Drehen ja jetzt mit seinen eigenen Bedingungen das scheinbar endgültige Ergebnis wiederum veränderte. Er ist aber gern auf mich eingegangen. Übrigens von Film zu Film stärker. Er war ein kluger Partner.

ZEMENT, das von den Konflikten des Kriegskommunismus nach der russischen Oktober-revolution handelte, war für mich manchmal wie ein Gegenwartsstück. HAPPY END war ein schönes Spektakel. In der Mittelhalle, der heutigen *Marlene-Dietrich-Halle*, war ein Oval aus Häuserfassaden aufgebaut. Ein Häuserkomplex mit einer Strasse rundrum, Autos fuhren durch die Mittelhalle. Es war nicht nur eine Aussendekoration. Hinter den Fassaden waren Parterre und teilweise die erste Etage ausgebaut worden. Auch die Geschäfte und Hausflure konnte man benutzen, und wir drehten den gesamten Film in dieser Dekoration. Mit hervorragenden Schauspielern, die für die Konstellation in dieser Gaunerballade sehr wichtig waren: ein grossartiger Wolf Kaiser, Inge Keller, die Grande Dame des Deutschen Theaters. Da habe ich auch am Drehbuch mitgearbeitet.

Hab' ich Dir eigentlich schon erzählt, dass zunächst nicht genug Lampen da waren für die Grösse der Dekoration? Die Gehäuse waren in der DEFA vorhanden, aber keine Brenner. Der Film hat es dann geschafft, ein Riesendepot von Brennern im Westen zu kaufen, aber wir mussten en gros kaufen, den ganzen Posten. Die DEFA hatte dann ausgesorgt, über Jahre hinaus, mit Brennern, 10 KW, 20 kW, solche Einheiten brauchte man ja in solchen Riesendekorationen. Und dann haben wir noch durchgesetzt, dass der Film auf *Eastman Kodak* gedreht wurde, sonst wäre es trotzdem nicht gegangen. Das Drehverhältnis weiss ich nicht mehr. Es war jedenfalls nicht so beengend. Wekwerth hat gedreht, bis er meinte, dass es stimmt.

F: Ich habe als Filmvorführer den Film DAS ZWEITE LEBEN DES FRIEDRICH GEORG WILHELM PLATOW gezeigt und fand ihn frech und fröhlich und freute mich über ihn. Wie ich später erfuhr, hat Dir Dein erster Kinofilm nach mehreren Fernseaufgaben sehr viel Ärger gebracht.

RD: Das war meine schlimmste Zeit, weisst Du, als sie mich rauskanten wollten. Der Film kam erst ganz spät und mit wenigen Kopien in die Kinos. Regisseur war Siegfried Kühn. Optisch habe ich ja auch überzogen, da bin ich gegen alle Parameter im Kontrastverhalten von *ORWO* angegangen, habe Farbstiche nicht neutralisiert.

F: Du hast extreme Weitwinkel für Anschnitte und eben auch für Porträts eingesetzt...

Dem Hindenburg über die Schulter geschaut: mit Regisseur Rainer Simon (links) auf dem Kran



RD: Nicht nur extremes Weitwinkel, oft habe ich auch extrem langbrennweitig gearbeitet. Wie dumm, dass der PLATOW nicht ins Ausland durfte. Als Argument benutzte man dann, dass der Film nicht duplizierfähig wäre, was nicht stimmt. Man suchte den Schwächsten als Sündenbock, und ich war damals der Schwächste, weil ich der Jüngste im ganzen Team war. Ich stand am Anfang meiner Zeit als Kameramann, hatte noch keine Lobby, und so wurde meine Arbeit technisch zum Vorwand für alle Beschränkungen genommen. Aber dieses Filmes wegen hat mich der Regisseur Rainer Simon dann gewollt. So haben wir ZÜND AN ES KOMMT DIE FEUERWEHR gemacht.

Was mir bei Rainer Simon so gefiel, war seine Dickköpfigkeit, seine Beharrlichkeit, ein Projekt durchzusetzen. Wir hatten eine wunderbare Arbeitsfreundschaft, mit einer grossen Distanz zueinander.

Und das ist bis auf den Tag so geblieben. Bei allen Schwankungen blieb es bei dieser gemeinsamen, aufrichtigen und ehrlichen Zusammenarbeit. Es gibt nicht einen falschen Ton hinter meinen oder hinter seinem Rücken. Bei der Art von Film, die wir vorhatten, hatte die Studioleitung und auch die Staatssicherheit ein grosses Stück Interesse daran, unmittelbar im Drehprozess Informationen zu erhalten, über die Macher und ihre Gedanken. Später habe ich dann einige Berichte in den Akten gelesen. Viel Enttäuschendes. Aber als wir den Film WENGLER UND SÖHNE machten, die Geschichte von Carl Zeiss in Jena: da steht in diesem Bericht mit einem gewissen Respekt, es gäbe eigentlich nur zwei Leute, die diesen Film machen können in diesem Studio – Simon und Dressel – das hätte ich auch nicht erwartet. Dieser Film war so schwierig, weil er Lebensabläufe über drei Generationen mit Veränderungen des Milieus und der Schauspieler, teilweise mit Dreifachbesetzungen, vorgab.

Es kommt übrigens häufig vor, dass Schauspieler und Mitarbeiter mich etwas fragen, weil sie sich nicht wagen, den Regisseur zu fragen. Da muss man manches zusammenführen. Das gilt zum Teil auch für die Endfertigung. Ich war jedenfalls häufig im Schneiderraum, wenn es die Zeit zulies. Bei Rainer Simon besonders. Weil mich das interessiert, wie sich die Dinge entwickeln. Ich hatte auch manchmal Sorge, dass er mir was Schönes raushaut. In dieser Hinsicht muss man bei Regisseuren auf der Hut sein...

F: 1980 beginnen die Dreharbeiten für Euren Film JADUP UND BOEL. In einem kleinen Ort versucht ein Bürgermeister im Interesse seines Staates DDR, den vom akuten Verfall bedrohten Ort zu erhalten. Es fehlt an Material und auch an Hoffnung. Die Leute suchen nach Aufrichtigkeit und Zuwendung. Der Film wird abgedreht und bei der Abnahme kommt es zum Eklat: Der Film wird verboten und erst Jahre später, kurz vor dem Ende der DDR im Kino gezeigt.

RD: Vorweg muss ich sagen, dass wir nicht generell gegen die DDR waren, ich wäre auch nicht weggegangen, schon aus dem einfachen Grunde, weil meine Mutter hier noch lebte. Ich hätte also nie und nimmer weggehen können. Ich hatte auch keinen Anlass, und glaubte zu wissen, dass ich hier bessere Filme machen kann. Meine Filme, die etwas mit der Gesellschaft zu tun haben. Im nahen oder

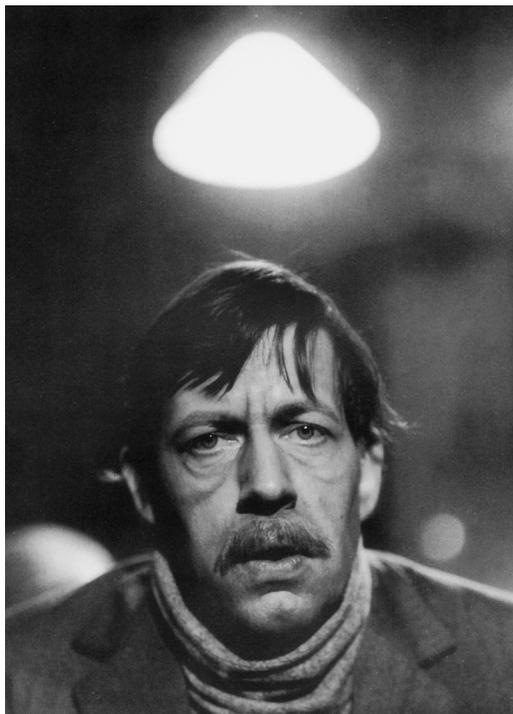


Kurt Böwe als Bürgermeister
Jadup in JADUP UND BOEL

Fotos: ©Wolfgang Ebert



Kurt Böwe mit
Regisseur Rainer Simon



Jörg Gudzuhn als Erfinder
Stannebein im LUFTSCHIFF, 1983

zeigten, wie die Häuser zusammenbrechen, ein Siechtum, es war allerdings sehr typisch, eine DDR-typische Erscheinungsform. Man hatte kein Geld, keine Mittel, keine Leute, nichts. Ich glaube, wir haben ein Bild der DDR gegeben, das philosophisch kritisch und propagandistisch unbrauchbar war. Am Beginn der 80er Jahre, nach der Biermann-Affäre, da wurden die Dinge immer schwieriger. Die Geschäfte hatten ein dürftiges Angebot. Und Literatur und Film ersetzten den Mangel an Öffentlichkeit.

Jetzt komme ich zu einem Punkt aus den Stasiakten. Da steht im Zusammenhang mit der Brückierung durch das Verbot drin: wir müssen alles tun, damit dieser Regisseur Rainer Simon uns erhalten bleibt. Damit er nicht in den Westen geht. Danach kam für uns das LUFTSCHIFF. Und kein Mensch kümmerte sich mehr um uns. Das Makabre war, dieses Umsorgtsein, wenn nicht Überwachtsein vorher – und jetzt interessierte sich keiner mehr für uns. Wir haben dies-

mal volles Rohr gegeben. Wir haben alles, was uns geeignet schien, in diesen Film hineingepackt. Ohne Hemmungen, mit allen Irritationen und sogar mit Verstärkung der Irritationen. Natürlich war die Vorlage, der Roman von Fries, auch auf die Phantasiewelt und den Glauben an die Erfindungskraft von isolierten Leuten angelegt. Ich habe den Film jetzt in Wiesbaden in einer bvK-Veranstaltung erneut gesehen. Ich habe ihn mit grossem Genuss gesehen. Ich bin heute noch stolz auf diesen Film. Lutz Dambeck, von dem die Noncamera-Animationen stammen, wurde zum erstenmal in ein Spielfilmprojekt einbezogen. Das war weit weg von der Nachfolge des UFA-Tricks. Es kamen viele Zufälle dazu. Erste Hauptrollen für Jörg Gudzuhn und für Johanna Schall, immerhin die Entdeckung zweier heutiger Grössen für den Film.

Ich erinnere mich an folgende Szene: Als der Wärter abends die Tür schliesst, in der Irrenanstalt,

im weiten Sinne. Über dieses Land und diese Menschen, die darin wohnen. Die meisten von ihnen waren bemüht, diese Gesellschaft menschlicher zu machen. Sie haben sich offensiv mit dem Sprachgebrauch und der Politik auseinandergesetzt und versucht, sich der Verzerrungen zu erwehren. Das war bei JADUP UND BOEL permanent der Fall.

Das zog sich lange hin, jede Abnahme war mit neuen Auflagen verbunden. Am Ende aller Diskussionen das Verbot. Später, nach der Wende, hat sich der Filmminister bei mir entschuldigt, weil er so ein schlechtes Gewissen hatte, Rainer Simon gegenüber und mir gegenüber, dem Film gegenüber. Weil er diesen Film verboten hatte. Das war sein Werk, gemeinsam mit Mäde, dem Generaldirektor der DEFA.

F: Wo vermutest du den Hauptgrund dafür?

RD: Der Bürgermeister Jadup stellt Fragen. Wir zeigten in diesem Film, wie die Menschen in einer kleinen Stadt lebten, wir

Kathrin Waligura in
DIE FRAU UND DER FREMDE, 1985
Fotos: © Wolfgang Ebert



in der Zelle, erscheint zum ersten Mal ein konkretes Luftschiff durch eine Art von Lichtvision: als banale Rutenkonstruktion gebaut, wie der Nachvollzug einer Zeichnung. Und während der Erfinder Stannebein (Jörg Gudzuhn) das Luftschiff vor sich sieht, dreht ein anderer in der Zelle durch.

Die Arbeit am LUFTSCHIFF verarbeitet also noch das Erlebnis vom Verbot von JADUP UND BOEL. Wut, Enttäuschung, Zorn. Daraus entsteht Aufbegehren. Und dadurch entsteht eine sinnvolle Form von Radikalismus, eine ganz wichtige Antriebsquelle für uns. Auch deshalb ist so viel Emotionalität in dem Film drin.

F: DIE FRAU UND DER FREMDE wurde Euer grösster Erfolg, er gewann den Goldenen Bären auf der Berlinale 1985.

RD: Ein zunächst sehr schwieriger Film, eine Dreiecksgeschichte. Ein Kriegsgefangener beschreibt einem Mitgefangenen seine Frau und seine Ehe. Der Zuhörer kommt dann eher weg, geht zu der Frau, die ihm der andere beschrieben hat und tritt an dessen Stelle. Diese Geschichte ist literarisch, sogar faszinierend. Mit wenigen Worten kann man sich da die Wirklichkeit vorstellen. Aber im Film ging es nur, weil der Heimgekommene nach einer ausgesprochen kurzen Ehezeit in den Krieg zog. Der Film kulminiert in der Gegenüberstellung von allen Dreien, als der andere nach Hause kommt. Das ist mit das Schwierigste, was man sich denken kann. Was wir da nach Schauspielern gesucht haben... Die Regieassistentin Barbara Mädler brachte dann die junge Schauspielerin Kathrin Waligura aus Rostock mit. Und ohne viel Worte konnte sie alles ausdrücken. Der Film über den Film ist mir noch so in Erinnerung, eben weil das Ganze so schwierig war.

Stichwort Berlinale. Da lag ein Zettelchen im Fach: Sie möchten bitte mal hochkommen. Ahnungslos. Dann rückte der Adi Ugowski, ein mit uns solidarischer Mitarbeiter des DDR-Filmministers, mit der Nachricht vom *Goldenen Bären* heraus und sagte: „Jetzt möchte ich mal die ganzen Gesichter sehen.“ Denn man sah den Film aus DDR-Oberensicht ja als etwas Pazifistisches. Wir wurden am anderen Tag teilweise wie Aussätzige angeguckt. Viele neideten uns den Erfolg, bis auf den Regisseur Günther Reisch und wenige andere. Die meisten dachten: ausgerechnet der Simon. Das Ministerium hatte nicht mal daran gedacht, die Hauptdarstellerin Kathrin Waligura, die den Film erst möglich gemacht hat, einzuladen. Bei der Preisverleihung blieb ich unten im Saal sitzen, weil es eine ex-aequo-Geschichte war. Ein britischer Film und die FRAU UND DER FREMDE erhielten jeweils einen *Goldenen Bären*. Für unseren Film gab es eine völlige Einmütigkeit in der Jury, wie ich später erfuhr. Der Präsident war Jean Marais. Er war für mich so etwas wie ein lebendes Denkmal der Filmgeschichte, der Theatergeschichte, der Kunst.

F: Kommen wir zu den Projekten mit dem Regisseur Roland Gräf. Eure erste gemeinsame Arbeit war DAS HAUS AM FLUSS mit Katrin Sass in der Hauptrolle.

RD: HAUS AM FLUSS ist ein Film, bei dem Portraits und Landschaften einander abwechseln. Von der Regie aus gibt es ja immer eine Dominanz gegenüber der Kameraarbeit. Aber in diesem speziellen Fall war der Regisseur selbst lange Zeit Kameramann. So gab es bei HAUS AM FLUSS nach vierzehn Tagen eine Situation, bei der ich am liebsten ausgestiegen wäre. Da kam bei Roland Gräf immer wieder der Kameramann durch. Und ich verstehe das gut. Ich hatte meine Meinung. Ich wollte den Film ohne Zoom machen, es jedenfalls sehr sparsam einsetzen, nur dort, wo es sich gar nicht vermeiden liess. Es war ja ein sehr behutsamer Film. Ich wollte nicht stören.

Trotz unserer Meinungsverschiedenheit ging das dann doch ganz gut über die Bühne. Ich hatte mich wieder gefangen, er sich auch. Dann hatten wir den

Dreharbeiten zum
LAND HINTER DEM REGENBOGEN
Foto: © Dieter Jaeger





Das LAND HINTER DEM
REGENBOGEN

D.Z.Ninning und Sylvester
Groth in ABSCHIED VON AGNES



letzten Drehtag und haben in Bremerhaven in einer Werft gedreht. Am Ende eines heissen Tages haben wir uns hingesetzt, draussen, und haben ein Bier gezischt. Und dann kamen wir ins Reden. Und haben reinen Tisch gemacht. Wir kamen beide zu der Überzeugung, nicht nachtragend zu sein, aber auch nicht wieder zusammenzuarbeiten. Kurze Zeit später lief der Film auf der Berlinale, und dann kam Roland Gräf zu mir und sagte: „Du, ich habe wieder was vor“, und ich antwortete ihm: „Mach keinen Quatsch.“

Es ging um einen Film über den Schriftsteller Hans Fallada, und den Film wollte niemand haben. Am wenigsten das Studio. Und dann sassen wir alle zusammen, und die Dramaturgen sagten: „Willst du nicht doch wieder mitmachen?“ Und ich sagte: „Hört auf, ihr wart ja nicht dabei.“ Wir haben ganz schön gerauft. „Wir reden noch“, sagte Roland, und ich sagte: „Reden kann man immer.“ Jedenfalls, ich liess mir dann das Drehbuch geben. Das gefiel mir, und wir begannen den zweiten gemeinsamen Film. Aber jetzt fehlte mir etwas, denn Roland Gräf liess mich von nun an machen. Man braucht auch manchmal die gegenseitige Reibung, und mir war es dann ein wenig zu vertrauensvoll.

Dann kam die Wende, und es ging um das BERNSTEINZIMMER. Regisseur war wieder Roland Gräf. Zu dieser Zeit wurde ich ganz doll krank. Ich hatte eine schwere Gesichtsrose, und rechts war sogar das Auge befallen. Ich war am Ende mit der Kraft, und da merkte ich, was Freundschaft ist, vor allem von Roland, aber auch vom Produktionsleiter Kuko Hartwig.

Nach dem Film war ich im Krankenhaus, und da erlebte ich, dass beide Regisseure, Rainer Simon und Roland Gräf zu mir ans Bett kamen und wirklich, einer links und einer rechts, bei mir am Bett sassen. Die haben Geduld

gezeigt. Ich musste dann einen Film plötzlich mit dem linken Auge fotografieren, und die standen zu mir. Das war für mich sehr bewegend. Sie erlebten meine Schmerzen, wie ich weg-rannte und den Kopf unter das Wasser hielt, um nicht durchzudrehen. Ich will damit sagen: es war mehr als nur eine Partnerschaft. Heute weiss ich, es war Freundschaft. Und wir halten auch heute noch engen Kontakt.

F: Anfang der goer Jahre hattest Du Gelegenheit, Deine DDR-Erfahrungen in den Dialog mit dem Spielfilmdebütanten Herwig Kipping einzuarbeiten, der einer zwanzig Jahre jüngeren Generation angehört. Wo liegt für Dich DAS LAND HINTER DEM REGENBOGEN?

RD: Ein Film, den ich mag. Ein Film, der nach der Wende für mich wichtig war. Eine mitunter opulente, manchmal schrille filmische Aufarbeitung, die sich von vielen anderen Filmen unterschied. Denn das Meiste, was zu dem Thema kam, war nur Brei.

F: Zur Klärung des Sachverhalts DDR entstand kurz danach ein weiterer wichtiger Nachwendefilm. Ein ehemaliger Stasimitarbeiter weiss über den Ausspionierten so viel, dass er sein Opfer in der Hand zu haben glaubt und sich bei ihm in der Wohnung vor seinen Verfolgern versteckt. Ein Film für zwei Personen – Opfer und Täter. Über den Film hinweg befreit sich das Opfer von der Terrorisierung durch den Täter. Im Kino hiess der Film ABSCHIED VON AGNES.

RD: Den Film sollte erst der Regisseur Uli Weiss machen, aber aus Gesundheitsgründen musste er ihn abgeben. Und dann kam Michael Gwisdek. Der ging daran, das Buch zu verändern und hat es nachvollziehbarer gemacht. Hat Regie geführt und die Opferrolle selbst gespielt mit Sylvester Groth als Stasi-Führungsoffizier. Es ist ein sehr schönes

Zwei-Personen-Stück geworden. In so einer Situation kann ich als Kameramann natürlich eine Menge einbringen. Ich habe Michael vor allem ermuntert, Zufälligkeiten zu nutzen. Zur damaligen Zeit hatte der Film kein grossartiges Publikum.

Der Erfolg der genannten Filme ist der Mitarbeit von Leuten geschuldet, mit denen man schon vorher längere Zeit gearbeitet hatte und von denen bekannt war, was sie können. Ob das der Szenenbildner war, ob das Maske war oder Kostüm, ob das Beleuchtung war. Nicht zu vergessen meine Assistenten. Seit den 70er Jahren arbeite ich mit dem Assistenten und Filmfotografen Wolfgang Ebert zusammen, und ich habe fast jeden Film mit ihm gemacht. Manchmal konnte er nicht, weil er in einem anderen Projekt war. Einmal hatte er mich gebeten, ohne ihn einen Film zu drehen, weil er einen Film machen konnte, der mit Reisen durch halb Europa verbunden war. Und ich habe ihm zugeraten. Er musste das erleben.

Wolfgang ist ein Mitdenker, Mitstreiter, der mich vor Übermut schützte, und übermütig konnte ich leicht werden. Manchmal war er zu genau. Also ergänzten wir uns wunderbar. Wir haben grossen Respekt voreinander, und er war für mich nicht nur ein Assistent. Er kümmerte sich um alles, wenn wir ein Problem mit dem Kopierwerk hatten, oder sonst jemand Mist gebaut hatte. Die Filmfotos waren sowieso seine Domäne... Mit ihm konnte ich Positionen Rücken an Rücken vertreten. Er hat seine Arbeit sehr ernst genommen und sich nie gescheut, auch kritische Positionen zu Vorschlägen oder Bedingungen in einem Film im kleinen Kreis der Kameraabteilung oder gegen die Produktion zu vertreten. Bedauerlicherweise konnte ich ihn nie zum Schwenker machen, weil ich immer selbst an der Kamera drankleben musste und den Platz nicht freigab. Und es ist ja auch die Verantwortung, manchmal gegen den Strich, gegen die vereinbarte Absicht zu kadrieren. Ich glaube, das kann man nicht übertragen, eine Sache, die ich jedenfalls nicht delegieren wollte. Manchmal beim nächsten Take ein Gesicht ins Bild zu nehmen und extrem in die Seiten zu setzen, das konnte nur ich entscheiden und der Regie gegenüber durchsetzen. Entscheidende Dinge in diesem Bereich kann man oft nicht absprechen, da es intuitiv passiert...

Dass Wolfgang selbst im DEFA-Studio nicht Kameramann werden konnte – und er wäre sicherlich kein schlechter geworden – das lag sicherlich nicht an mir. Im Studio galt bis zuletzt die Regel: kein Kameramann ohne Studium. Ich habe als Assistent oft selbst Härte erlebt, und das stand mir bis zum Hals. Und deshalb habe ich manchmal diese Zeit verflucht, obwohl ich den Beruf liebte. Ich wollte mit meinen Assistenten eine andere Art des Umgangs haben. Ich suchte Verbündete. Ich wollte Leute haben, die Verantwortung mittragen, freiwillig.

In der DEFA trafen sich die Kameraleute im *Zentrum der Kameraleute*, dessen Büro normalerweise der Filmbestellung und dem Erfahrungsaustausch in technischer Hinsicht diente und das auch täglich besetzt war. Neben dem Büro gab es einen Versammlungsraum, der für Kameraleute und Assistenten stets zur Verfügung stand. In regelmässigen Abständen fanden dort Beratungen statt, und danach trafen sich die Kameraleute zum Austausch persönlicher Erfahrungen. Ich bin gern dort hingegangen, denn ich brauchte diese Kommunikation. Wir waren 32 Kameraleute und eine Frau. Ich brauchte es, bin aber manchmal zornig nach Hause gerannt, wenn zuviel Blödsinn erzählt wurde. Noch vor der Wende bemühten wir uns um Beziehungen zum Bundesverband der Kameraleute in München, und nach der Wende gehörte ich zu denen, die nach reiflichem Abwägen in den bvK eintraten. Am Anfang war es ein Schock, die finanzielle Hürde zu überwinden. Es fiel schwer, so viel Geld zu bezahlen, Eintrittsgebühren, der hohe Monatsbeitrag...



Roland Dressel und Assistent Wolfgang Ebert bei der Arbeit an *ABSCHIED VON AGNES*
Fotos: © Dieter Jaeger



Roland Dressel dreht
DAS LAND HINTER DEM
REGENBOGEN

Foto: © Dieter Jaeger

Ich habe dann bei einem Treffen des bvk das Wort ergriffen, denn es ging ja auch um die Assistenten. Und habe gesagt, dass es allerdings nicht um einen Preisnachlass und um eine Stundung für die DEFA-Kollegen gehen könne. Es gab sehr verschiedene Vorstellungen, manche dachten, es wäre eine Arbeitsbörse oder wenigstens ein Tarifforum, was es ja überhaupt nicht ist. Ich hätte mich bei Stundung oder halbem Beitrag immer als ein Mitglied zweiten Grades gefühlt. Ich brauche diese Möglichkeit, zu kommunizieren und gehörte deshalb zu den ersten vier ehemaligen DEFA-Kameraleuten, die in den bvk eintraten. Und ich hatte gehofft, dass das Spektrum der Kommunikation grösser sei als bei uns, dass man sich Arbeiten

zeigen würde, was leider nur ganz wenige Male geschah. In diesem Zusammenhang stellte ich DAS LAND HINTER DEM REGENBOGEN einmal in Berlin vor.

Um so mehr haben mich später Querelen innerhalb des bvk belastet. Allerdings gibt es ein breites Spektrum verschiedener Interessen innerhalb des bvk, und die Kluft zwischen denen, die Arbeit haben und denen, die am Hungertuch nagen, scheint mir immer grösser zu werden. Dieses Verhältnis hat sich jedenfalls in letzter Zeit merklich verschoben. Darauf muss der bvk intensiver reagieren, finde ich.

F: In den 80er Jahren, bist Du neben den vorher schon bekannten DEFA-Kameraleuten wie Werner Bergmann, Günther Marcinkowski, Erich Gusko oder Claus Neumann zum wichtigsten Kameramann des DEFA-Spielfilm-Studios in Babelsberg geworden, auch durch die Häufigkeit der Filmpreise für Deine Kameraarbeit...

RD: (winkt ab) Nein, nein...; schau Dir das an, lies das. Da ist so eine Art Zusammenfassung... (Roland reicht mir ein Blatt mit seiner Danksagung anlässlich der Verleihung des Bundesfilmpreises 1994:)

Sehr geehrte Damen und Herren,

Soeben als Kameramann für den Film ABSCHIED VON AGNES geehrt, der, nehmen wir mal die Berlinale aus, noch gar nicht so recht das Kino-Licht erblickt hat, was deutschen Umständen zum Trotz jedoch bald geschehen soll.

Auch habe ich den Preis als jemand bekommen, der mit fast allen seinen Erfahrungen aus einem verloschenen Filmland kommt. Die DEFA lag in der DDR, trug also ihre Züge, und die erlebten Bitterkeiten sind vorüber. Ich nenne diesen Namen DEFA, weil sie dennoch auch ein Ort war, an dem die Frage „Wie soll man leben?“ so gestellt werden konnte, dass erinnernswerte Filme entstanden – und mit diesen Filmen engagierte und professionelle Filmemacher.

Gestatten Sie, dass ich deshalb in dieser Minute vor allem an jene denke, die in langen Jahren neben und mit mir gearbeitet haben. Ich danke Ihnen.“

F: Du hast mir oft gesagt, du hättest Dich verändert...

RD: Vielleicht bin ich ein bisschen ein Zweifler geworden, und das ist der Realität geschuldet. Das ist den Filmthemen geschuldet, die heute in Deutschland ins Kino kommen. Es spielt sich vom Spektrum der Gesellschaft zu wenig ab in diesen Filmen. Es sind zu oft reine Fiktionen, ‚Anschaffungen‘, die in dieser Häufigkeit nicht vorhanden sein können. Es fehlt mir der Gehalt. Oft gibt es nicht mal den allergeringsten Anspruch.

Ich selbst wäre gern klüger geworden, wirklich. Fleissiger gewesen. Ich erinnere mich an so unendlich viele Bilder, die habe ich gespeichert und trage sie mit mir herum. Auch weil ich nicht mehr arbeite und eben auch, weil ich älter geworden bin. Das ist eben so.

DAS INTERVIEW (2)

DER WEIHNACHTSBAUM-STIL

MIT SLAWOMIR IDZIAK SPRACH VOLKER GLÄSER

Slawomir Idziak zählt seit seiner Zusammenarbeit mit Krystof Kieslowski und seiner Academy-Award-Nominierung für *BLACK HAWK DOWN* neben Witold Sobocinski, Jolanta Dylewska und Edward Klosinski zu den bekanntesten polnischen Kameraleuten. Er ist Absolvent der Filmhochschule in Lodz, die sich ausser durch eine fundierte technische Ausbildung auch dadurch auszeichnet, dass die Kamera-Studenten von Anfang an in die dramaturgischen Konzepte der Regisseure eingebunden werden.

Idziak drehte das jüngste Werk von Ridley Scott, *BLACK HAWK DOWN*, das den Absturz eines amerikanischen Helikopters bei einem Einsatz in Somalia und die Rettung seiner Besatzung in den Mittelpunkt stellt. Von der Kritik wurde der Film als ‚Geschichtsverfälschung‘ und ‚Propagandafilm‘ bezeichnet. Im Rahmen einer Veranstaltung an der Filmakademie Ludwigsburg stellte sich Idziak der Diskussion mit den Studenten. Anschliessend sprach Volker Gläser mit ihm über seine Arbeit – natürlich auch über *BLACK HAWK DOWN*.

F: Im Vorfeld unseres Gesprächs habe ich mir Deine Filme *GATTACA* und *DIE ZWEI LEBEN DER VERONIQUE* noch einmal angesehen. Mir ist, vor allem bei einem so stilisierten Film wie *GATTACA*, aufgefallen, dass Deine Bildsprache viele sehr poetische Momente beinhaltet. Zum Beispiel die Szene, als Uma Thurman und Ethan Hawke über Uma's Haar sprechen; er könne es untersuchen, um ihre Identität festzustellen, er lässt es aber einfach davonfliegen. Das sind kleine Details, die den Film ungewöhnlich machen. Wie wichtig ist diese Poesie für Dich?

SI: Poesie ist für mich viel wichtiger als Action. Ich sehe die Kamera als ein sensibles Werkzeug, und liebe persönlich Bilder, die mehr sagen als das, was wir physisch sehen, die meta-

Uma Thurman und
Ethan Hawke in *GATTACA*





Juliette Binoche in
DREI FARBEN: BLAU

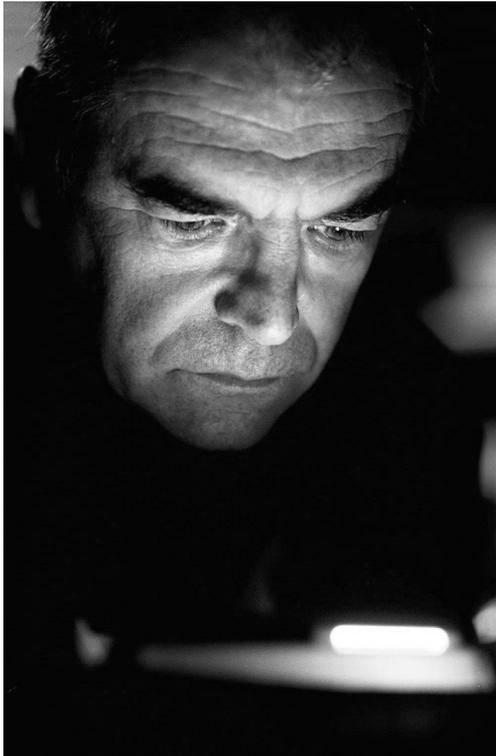
phorisch-symbolisch arbeiten, Bilder, die zusätzliche Informationen zur gesamten Geschichte bringen, aber nichts mit Storytelling zu tun haben. Deshalb denke ich am meisten über Bilder nach, die lange im Gedächtnis bleiben. Nehmen wir zum Beispiel die sogenannten ‚Establishing Shots‘, über deren Funktion ich oft mit Studenten spreche: es gibt Einstellungen, die in dem Moment, in dem man das Kino verlässt, zuerst nicht präsent sind, die aber – wie zum Beispiel in *SHINING* – so intelligent benutzt sind, dass sie im Gedächtnis hängenbleiben; dieser Junge, der stundenlang auf dem GoCart durch den leeren Flur fährt, oder in den *ZWEI LEBEN DER VERONICA* die Bilder der Kristallkugel.

Im Fall von *VERONIQUE* wechselt sogar noch die Funktion dieser Kristallkugleinstellung. Wenn sie am Anfang zum ersten Mal gezeigt wird, ist sie ein Teil der Geschichte, später kommt genau dieselbe Kristallkugel viermal innerhalb des Films vor, da hat sie nichts mehr mit der Geschichte zu tun, ihre Funktion ist, etwas über den emotionalen Zustand der Protagonistin zu erzählen. Ein anderes Beispiel dafür sind die Makroaufnahmen von Zucker und Kaffeelöffel in *DREI FARBEN: BLAU*, auch sie sagen etwas über den inneren Zustand unserer Heldin aus. Ich denke einfach, das sind Einstellungen, die unsere Phantasie in eine bestimmte Richtung bringen können und so die Grundidee des gesamten Films unterstützen.

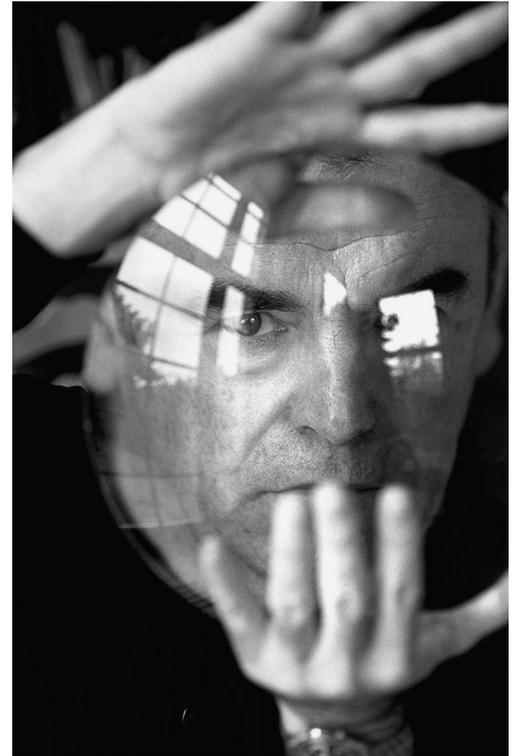
F: Ich weiss, Du bist ein guter und leidenschaftlicher Tänzer; wie wichtig ist Rhythmus für Dich?

SI: Der ‚Sense of Rhythm‘ ist eine der wichtigsten Funktionen sowohl des Regisseurs als auch des Bildschöpfers. Er ist eines der wichtigsten Elemente des Storytellings, weil ein guter Film als musikalischer Stoff wirken muss, und die Bilder spielen dabei eine unheimlich wichtige Rolle. Wie bei *BREAKING THE WAVES*: mit dieser Struktur von sieben, acht Landschaftstableaus, die nur durch Musik unterlegt sind – so hat Lars von Trier seinem Publikum einfach Zeit gegeben, um die Geschichte zu verdauen. Danach folgt wieder der starke nächste Akt. Die gesamte Konstruktion, diese sieben Akte, ist sehr symphonisch, sehr musikalisch. Diese zwei Elemente, Musik und Bilder, sind die richtigen Schlüssel zum Unterbewussten des Publikums.

Die Tatsache, dass ich kein schlechter Tänzer bin, hat mir sehr geholfen, eine gute Handkamera zu machen: das ganze Geheimnis einer guten Handkamera ist einfach, den selben



Slawomir Idziak,
portraitiert von
Piotr Janowski
© Piotr Janowski



Schritt zu laufen wie der Schauspieler oder die Schauspielerin, zusammen mit dem Schauspieler zu atmen, den selben Rhythmus zu erleben. Eine solche Technik sieht man nicht auf der Leinwand. Die Kamera bewegt sich, selbstverständlich, die Kamera muss sich bewegen, man hat die Kamera auf der Schulter, aber dieses synchrone Covern aller Bewegungen, das sieht man einfach nicht.

Ich erinnere mich, als wir DREI FARBEN: BLAU gedreht haben, habe ich am Anfang mit Kieslowski diskutiert, wie wir den Film machen werden. Er sagte: „Normalerweise werden solche Filme mit viel ‚Voice-Over‘ gemacht, als innerer Monolog der Heldin. Aber warum machen wir eigentlich nicht genau dasselbe ohne Monolog und benutzen statt des Monologs Bilder und Musik?“ Das war eine phantastische Prämisse für den gesamten Film, ausserdem die klügere Lösung, weil die Bilder und die Musik beim Publikum einen Denkprozess in Gang setzen, der bei den Menschen zwar nicht die gleichen, aber ähnliche Assoziationen weckt, da wir alle einen gesamten Nenner haben. Dieser gemeinsame Nenner hat viel zu tun mit dem Hauptdilemma unserer Heldin. Das macht den Film so einmalig, man hat ein offenes Feld für Interpretationen, Kieslowski gibt nur die Richtung vor, den Weg aber kann man sich selbst bahnen.

F: Du hast mir erzählt, dass Du sehr viel liest und Deine Inspiration aus dem Lesen heraus bekommst. Wenn Du nun ein Drehbuch oder einen Roman liest, interessiert Dich dann erst einmal die Atmosphäre? Oder interessiert Dich die Geschichte? Oder interessieren Dich die Charaktere?

SI: Alles zusammen. Ich bin kein Analytiker. Wenn ich ein Stück Literatur lese, versuche ich

Slawomir Idziak am Set
von BLACK HAWK DOWN

Foto: © Senator





Die Anfangssequenz von
DREI FARBEN: BLAU

einfach, wie ein normaler Leser mit meinen Emotionen tief in die Geschichte einzudringen. Die erste Lektüre ist so wichtig. Ich nehme mir immer viel Zeit und lese das ganze Drehbuch auf einmal. Ich möchte keine Pause machen, und gleich danach mache ich mir Notizen, ohne dabei eine besondere Technik zu haben. Das sind Notizen, bei denen ich alles aufschreibe, was ich mir durch den Kopf geht. Solche Notizen nenne ich ‚Photographie‘. Ich versuche, in diesem bestimmten Moment meinen emotionalen Zustand festzuhalten, alles was danach geschieht, ist nur Analyse. Das sind nur Wiederholungen. Diese erste Begegnung passiert nur einmal.

F: Zu DREI FARBEN BLAU sagtest Du einmal über den Autounfall zu Beginn, dass Du versucht hast, eine aussergewöhnliche Perspektive zu finden, eine Perspektive, in der man einen Autounfall bisher noch nicht gesehen hat. Kommen solche Gedanken auch schon beim Lesen eines Buchs, oder kommen die erst viel später? Ist das Deine erste Emotion, die Du in Bilder umzusetzen versuchst?

SI: Es ging nicht nur um einen Unfall und darum, bestimmte Bilder dafür zu finden, einen originellen Blickwinkel. Es ging um etwas, das ich sehr wichtig finde und ‚Bild dramaturgie‘ nenne. Sehr oft haben die sogenannte ‚Bild dramaturgie‘ und die Technik, wie eine Geschichte erzählt wird, zwei unterschiedliche Funktionen, diesen Unterschied sieht man besonders am Anfang eines Films. Wenn das Publikum ins Kino geht, bekommt der Regisseur zunächst einmal

einen Kredit, die Leute wissen, er muss bestimmte Sachen etablieren, um eine Geschichte zu erzählen. Selbstverständlich ist das abhängig vom Genre, bei Abenteuer- und Actionfilmen wird häufig der Spannung wegen eine Kampfszene etabliert, aber es spielt keine Rolle, wie hoch im Spannungsbogen wir anfangen. Der Weg muss weiter nach oben gehen, und man braucht einen gewissen Platz, um die ganze Geschichte etablieren zu können. Wo spielt die Geschichte, was für Probleme möchten wir erzählen?

Das ist der Kredit, den wir vom Publikum für das Erzählen bekommen, aber nicht für die Bildgestaltung. Ein Bild muss von Anfang an attackieren. Attackieren nicht in dem Sinne, sehr originell zu sein – es geht einfach um eine klare, spezifische Einzigartigkeit, einen Weg, eine bestimmte Welt zu präsentieren.

Wir sind alle verwöhnt, weil wir so viele Filme sehen. Ins Kino zu gehen ist eine Entscheidung, etwas Neues zu erleben. Wir möchten nicht genau dieselbe Geschichte wiedererleben. Wenn wir mehr wissen, als das, was der Erzähler versucht zu erzählen, dann sagen wir, das ist langweilig, alles ist ‚predictable‘. Man weiss von Anfang an, wie die Geschichte enden wird. Genau dasselbe passiert mit der Bildsprache. Wenn wir im Kino die gleichen Bilder sehen wie zu Hause im Fernsehen, dann denken wir, „meine Güte, ich habe wieder zwölf Mark ausgegeben, und ich könnte genau dieselbe Geschichte zu Hause umsonst sehen.“ Diese besondere Perspektive des Kinofilms ist bedingt durch die Grösse der Leinwand, die Rezeption in der Dunkelheit, man isst nicht, man spricht nicht mit anderen, das ist ganz anders. Wir sind viel offener, in diese ‚dreamlike-Attitude‘ zu gehen. Wir sind einfach mehr bereit, zusammen mit unseren Helden den gesamten Trip zu erleben. Am Anfang ist der Konflikt zwischen Storytelling und Bild sehr stark, die Bilder sprechen direkt zum Unterbewusstsein, sie bitten um Geduld und versprechen, was du gleich sehen wirst, ist ‚unique‘, ist einmalig, ist neu, ist originell.

F: Als Du das Buch zu BLACK HAWK DOWN das erste Mal gelesen hast, was war Dein Eindruck?

SI: Das Buch hat eine grosse Diskussion ausgelöst, besonders in Amerika, und die Vorwürfe gegen Ridley waren Untreue zum Buch, er hätte einen einseitigen Film gemacht. Der Final Cut des Films wurde genau nach dem 11. September erstellt. Darum verstehe ich, warum der Film jetzt mehr Propaganda ist als geplant. Das Buch war ursprünglich eine ehrliche Chronik dessen, was da passiert ist, mit Soldaten, Charakteren auf beiden Seiten, auch Somalis, und vielen Zwischentönen. Das Buch ist wirklich etwas anders, weil es ganz deutlich über *zwei* Seiten spricht. Aber es ist wie immer mit Literatur: man kann leider solche Sachen im Kino schwer verkaufen. Wir gehen nicht ins Kino, um Unterricht zu kriegen, wir gehen ins Kino um etwas zu erleben. Ob es möglich wäre, einen solchen Film zu machen, weiss ich nicht.

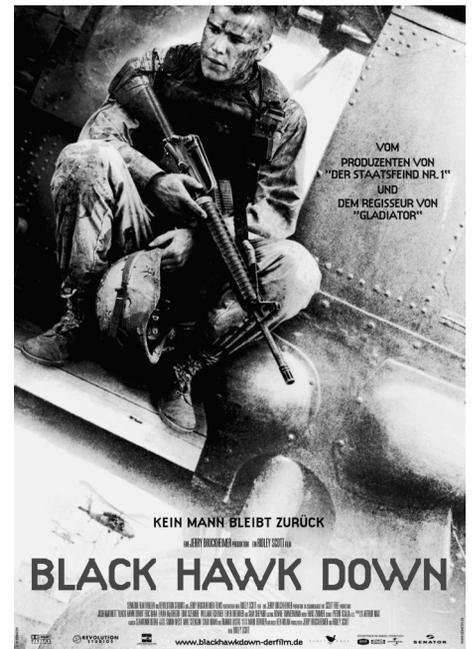
F: Aber diese Differenziertheit war Dein erster Eindruck vom Buch? War es auch das, was Dich interessiert hat?

SI: Ja, ehrlich gesagt, ich möchte nicht zuviel darüber sprechen. Ich möchte mich nicht kritisch äussern über Ridley. Lassen wir das ganze Thema!

F: Als Du vorhin sagtest, der Film war ursprünglich ganz anders geplant, als er jetzt aussieht, was hast Du damit gemeint?

SI: Weissst Du, einen Film wie BLACK HAWK DOWN kann man heute eigentlich nur vor dem Hintergrund des 11. September betrachten: der Film war zwar nicht so konzipiert, aber die endgültige Gestaltung des Films fand, wie gesagt, gleich danach statt. Wenn man den Film heute, ein Jahr später betrachtet, ist er ohne Zweifel eher ein Propagandafilm geworden, oder, anders ausgedrückt, er hat starke amerikanische Propagandaelemente. Ein solcher Krieg, wie er da gezeigt wird, existiert nirgendwo. Das ist nur Hollywood.

Alle Helicopter fliegen zu tief. Wenn ein Helicopter wirklich so tief fliegen würde, würde er abgeschossen werden. Ausserdem sind in jedem Bild Hunderte von Kugeln. Da wären nicht neunzehn amerikanische Soldaten gestorben,



Plakat und Szenenfoto aus Black Hawk Down

Fotos: © Senator





In den Strassen von Mogadischu: Szene aus BLACK HAWK DOWN

sondern zwei-, dreitausend. Alles, was da gemacht wird, ist Spektakel. Wenn ich dann in Kritiken lese, das sei ein realistisches Bild eines modernen Krieges, kann ich nur lachen, das hat nichts zu tun mit Krieg, das hat zu tun mit Hollywoods Vision eines solchen Krieges. Aber man muss das auch verstehen, solche Filme spielen für das amerikanische Publikum zwei, drei Monate nach diesen schrecklichen Ereignissen in New York eine andere Rolle als hier, und vor diesem Hintergrund müssen wir BLACK HAWK DOWN auch betrachten.

F: Das ist ein inhaltlicher Aspekt, ich dachte in diesem Fall aber eher an die Ästhetik. Es gibt Kriegsfilme, an deren Ästhetik ich mich sehr gut erinnere wie, APOCALYPSE NOW, SAVING PRIVATE RYAN oder THIN RED LINE. Wie bist Du an BLACK HAWK DOWN herangegangen, um eine eigene Ästhetik zu finden?

SI: Hier ist die Sache wieder sehr komplex. Ich wusste von Anfang an, ich werde mit Ridley Scott arbeiten, der eine ganz genaue Vision seiner Filme hat. Ridley sagt oft, „ja, das ist phantastisch, gefällt mir sehr, aber mache lieber meine Idee.“ Er möchte in einem Zimmer mit Spielzeugen sein, und er möchte da allein spielen. Ab und zu hat man das Gefühl, er versucht, eine Sache zu bauen, einfach um einen eigenen Standpunkt zu finden. Auch wenn die

Anzeige
Fa. Panther
190 x 133,5 mm

Kamera in einer richtig guten Position stand, ist es passiert, dass er das noch ein bisschen geändert hat. Das ist verständlich – er braucht das einfach, der Dirigent zu sein, und er hat das sehr wohl verdient. Ich habe ihm mit grosser Aufmerksamkeit und mit grossem Interesse zugesehen und viel gelernt. Ich glaube, er ist ein grosser Meister. Alle haben ihre schwachen und starken Seiten; weisst Du, ich muss das deutlich sagen, ich habe schon mit vielen Regisseuren gearbeitet, und ohne Zweifel ist Ridley einer der besten, die ich in meinem Leben erlebt habe.

F: Du hast vorhin erwähnt, dass Farben und Kontraste in Deinem ursprünglichen Konzept und auch in der ersten Kopie anders ausgesehen hatten.

SI: Ja, das ist immer so. Der Film ist eigentlich viel kontrastreicher. Die Kopie, die wir heute gesehen haben, war viel zu hell. Die dunkle Seite der Gesichter war im Final Print viel dunkler angelegt. Lichtbestimmt war der Film auf *Kodak Vision Premier Print*, das wesentlich kontrastreicher ist. Ich glaube, wir hatten hier noch dazu ein Dub-Negativ aus der zweiten Generation, bei dem immer Kontrast und Farben leiden.



Ridley Scott (rechts)
am Set von **BLACK HAWK DOWN**

Fotos: © Senator

Anzeige
Fa. Ludwig, 2c, mit Pantone 285
190 x 133,5 mm

Man differenziert doch Nuancen. Zum Beispiel ist besonders die zweite Hälfte der Nacht viel zu hell, wir hatten sie viel dunkler gegradet. Auch der Anfang des Tages, die Dawn-Sequenz, wenn der Konvoi anfängt, sich zu bewegen, weg von der Crashside, auch dieses Element war dunkler. Auch sind bestimmte blaue Töne zu stark geworden. Aber leider, leider, leider ist das unser normales Leben, unsere Prints in anderen Ländern sehen ganz anders aus, als wir das konzipiert hatten, es gibt keine Kontrolle, im Kopierwerk bekommen sie nur ein lichtbestimmtes Dub-Negativ. Im Grunde genommen ist das alles Quatsch und funktioniert nie genau so wie geplant.

F: Meinst Du, es wird besser werden, wenn es das ‚digitale Labor‘ gibt, die Lichtbestimmung zentral an einer Stelle gemacht wird und es keine Kopien mehr gibt?

SI: Ohne Zweifel. Man kann das Bild dann digital kontrollieren, mit digitaler Technik gäbe es kein Generationenproblem bei den Bildern mehr. Originalbild und x-te Generation sind dann identisch.

F: Die einzige Möglichkeit für Dich, eine echte Kontrolle über die Bilder zu haben, wäre dann auch konsequenterweise die digitale Projektion?

SI: Die digitale Zukunft ist für uns Kameralaute viel besser, weil es nicht nur um Farben und Kontraste geht, sondern auch um den technischen Zustand der Kopien. Nur so wird man das Problem der Kratzer, Schrammen und anderer technischer Mängel in den Griff bekommen. Mit der digitalen Projektion muss es aber auch einen Standard in Bezug auf die Helligkeit der Leinwand geben. Soweit ich weiss gibt es heute in den unterschiedlichen Ländern keinen einheitlichen Standard dafür.

Zum Beispiel liegt der Messwert auf der Leinwand in Deutschland, wenn ich mich richtig erinnere, in den Kopierwerken bei siebzehn Footcandles, es gibt aber einige deutsche Kinos, die haben nur acht oder neun Footcandles. Um eine bestimmte Atmosphäre zu erreichen, ziehe ich oft die Nächte ziemlich dunkel, die sehen im Kopierwerk gut aus, im typischen deutschen Kino sind sie aber einfach schwarz, da sieht man gar nichts mehr. Ich hatte so ein Erlebnis mit meinem ersten deutschen Film, das war Hark Bohms KEINE ZEIT FÜR TRÄNEN. Wir haben in Hamburg gedreht, und in Köln hatten wir die Pressevorführung. Ich war verspätet, weil meine Maschine zu spät gelandet war, so bin ich erst nach dem Anfang der Vorführung ins Kino eingegangen, und das war einfach schwarz. Ich habe gedacht, ich brauche ein bisschen Zeit, bis sich meine Augen an die Dunkelheit adaptieren, aber das war nicht der Fall, das war einfach so eine schwache Projektion. Die Leinwand war gelblich, und dazu hatte man auf der Leinwand nur acht oder neun footcandles, das bedeutet wahrscheinlich zweieinhalb Blenden weniger im Vergleich zu dem, was wir in der ursprünglichen Vorführung im Kopierwerk gesehen haben.

F: Brauchst Du nach so einem Film wie BLACK HAWK DOWN einen Ausgleich? Willst Du jetzt wieder was ganz anderes machen?

SI: Ja, ich versuche etwas anderes zu bekommen, aber ich bin in Hollywood in das Regal mit Actionfilmen gesteckt worden und kriege nur Angebote, Actionfilme zu machen. Und ich weiss nicht, wie lange es geht, sowas abzusagen... Ich habe letztes Jahr gar nichts gemacht, sondern einfach eine Pause genommen. Mehrere Jahre lang habe ich zwei, drei Filme pro Jahr gemacht, und ich versuche jetzt, mein eigenes Projekt zu entwickeln. Ich habe wieder Lust, Regie zu führen und meinen eigenen Film zu drehen. Ich habe auch andere Pläne, aber das bedeutet nicht, dass ich mit der Kameraarbeit Schluss gemacht habe. Nein, ich warte zur Zeit auf ein gutes Projekt, von dem ich glaube, damit etwas Neues machen zu können. Ich möchte nicht nur genau das selbe nochmal wiederholen.

F : Du hast mal geäußert, dass sich die Bildsprache, gemessen an den alten Meistern wie zum Beispiel Antonioni, in Deutschland und in Europa nur wenig weiterentwickelt hat.

SI: Was wir momentan erleben, können wir den Stil des Weihnachtsbaums nennen. Es gibt diese derzeit angesagte amerikanische Bildsprache, die im Allgemeinen ‚Production Value‘ genannt wird. Das sind Bilder gefüllt mit Schmuck. Dieser Schmuck hat aber keine Bedeutung. Es ist eine treffende Metapher: je mehr Schmuck am Weihnachtsbaum hängt, umso weniger sieht man, dass sich unter diesem Schmuck die Tragödie eines Baums versteckt, dass der Baum stirbt.

DAS INTERVIEW (3)

DER WELTENBUMMLER

MIT VOLKER TITTEL SPRACH MICHAEL GÖÖCK

Meine Reise geht in den Westen Irlands, zum Flughafen Shannon, normalerweise der letzte Navigationspunkt, bevor man mit dem Flugzeug auf dem Weg nach Amerika auf den Atlantik hinausfliegt. Heute aber ist der Flug hier zu Ende, denn gleich nebenan, in Limerick, dreht Volker Tittel seit Anfang November einen irischen Kinofilm, *THE REAL THING*, zusammen mit dem Regisseur David Gleeson.

Kalt und dunkel ist es hier um diese Jahreszeit; das deutsch-irische Team sieht man meist dick vermummt, mit Überhosen, Mützen und Handschuhen. Für einen Kinofilm ist der Aufwand überraschend gering, drei kleine LKWs und ein Generator parken an der Strasse. Und für die Szene in einem finsternen Hinterhof packen Volker und sein Oberbeleuchter Christof Loeckle neben der auf einem Steiger platzierten 6kW-HMI gerade mal einen Chinaballon aus. Eine Umbaupause wird genutzt, um fast dokumentarisch einen Zwischenschnitt über die Strasse zu drehen; die vorhandene Fassadenbeleuchtung muss dafür reichen.

Für die Reise vorbereitet hatte ich mich mit einem von Volkers Filmen aus wärmeren Gefilden: *ECLIPSE*, eine versponnene Liebesgeschichte aus dem Amazonas, nach einem Buch und unter der Regie von Herbert Brödl, mit dem Volker Tittel inzwischen eine lange Zusammenarbeit



Volker Tittel
am Set von *THE REAL THING*
in Limerick, Irland

Fotos: © Michael Gööck



„Mal eben über die
Strasse gedreht“: Volker Tittel,
Regisseur David Gleeson
und First AD Luke Johnston



Szenenfoto aus ECLIPSE
Foto: © Baumhaus Film

verbindet. In klaren, einprägsamen Bildern, bisweilen fast minimalistisch erzählt dieser Film seine Geschichte. Und geht gerade darum so unter die Haut.

Fast alle Filme, die ich bisher von Volker gesehen habe, spielen im Ausland; und fast alle zeichnen sich durch ein genaues Gespür für die atmosphärischen Zwischentöne der Drehorte aus, ganz anders, als mancher deutsche Fernsehfilm, der fremdländisches Ambiente nur als exotische Folie für sehr hiesige Inhalte nutzt. Mit dieser Beobachtung beginnt dann auch unser Gespräch über das Drehen im Ausland und einen ganz eigenen Stil, der Volkers Arbeit prägt.

F: Nicht nur, dass Du viel im Ausland arbeitest – das tun wir ja alle hin und wieder – ich habe auch den Eindruck,

Du drehst viele Filme, die sich speziell auf ein fremdes Land beziehen, die ein landesspezifisches Thema haben. Gefällt es Dir in Deutschland nicht?

VT: So kann man das nicht sagen. Ich werde öfter mal gefragt, warum suchst du dir immer diese Filme aus? Aber eigentlich suchen die Filme mich. Irgendwie kommt das immer auf mich zu, und dann stehe ich plötzlich in Brasilien am Rio Negro oder wie letztes Jahr im Hoggar-Gebirge in Algerien. Die Geschichten, die da auf einen zukommen, sind dann sehr, sehr unterschiedlich. Gerade ECLIPSE ist ein Film, den man man gar nicht mehr als deutschen Film wahrnimmt, die Ästhetik und die Erzählweise sind anders. Es gibt da noch das solide deutsche Filmhandwerk, das man irgendwo spürt, aber von der Erzählweise ist es doch eher brasilianisch, nicht das klassische deutsche Fernsehspiel.

F: Ist das mehr Deine Adaptionfähigkeit oder ein grosses Interesse an ausländischen Stoffen?

VT: Das hat mit Neugierde zu tun. Ich drehe gerne mit ausländischen Teams zusammen. Das ist ein Erfahrungsaustausch, der ist nicht zu unterschätzen. Zum Beispiel in Brasilien: da hat der Ausstatter die Räume teilweise grün gestrichen. Das habe ich hier in Deutschland noch nie gehört – hier heisst es immer, Grün vermeiden. Und der hat plötzlich diese Räume in Grün gestrichen, und dann in so einem ‚abgeranzten‘ Grün, das sah ganz toll aus. Diese Mischung, da kommt einiges zusammen, was etwas ganz Neues bringt, und deswegen kann man diesen Film ECLIPSE auch ganz schlecht einordnen, der hat seine ganz eigene Form. Das ist schon mehr die ‚Arthouse‘-Ecke, anders als jetzt zum Beispiel bei THE REAL THING in Irland, wo man ein grosses Publikum im Blick hat. Das heisst, der muss ein universelles Thema haben, junge Leute, die gut aussehen, coole Dialoge, die Geschichte muss in allen Ländern verstanden werden.

F: Du hast gesagt, die Filme suchen Dich – wie kam es dazu, dass du in Irland mit einer irischen Produktionsfirma und mit einem irischen Regisseur drehst?

VT: Also das war so: die waren schon länger auf der Suche nach einem Kameramann, und dann haben sie sich bei Atlantik in Hamburg Testausbelichtungen angeschaut – der ursprüngliche Plan war, aus finanziellen, aber auch aus ästhetischen Gründen auf DV zu drehen und dann auszubelichten – und sie waren anschliessend wohl ziemlich ernüchtert und haben gesagt: „Nein, wenn wir da unsere ganze Energie und unser Geld reinstecken und haben so etwas als Endergebnis, das wär’s wohl nicht.“

Dann kam David Gleeson auf die Idee zu fragen: „Habt ihr nicht ein richtiges Stück Film zum Vergleich?“ ECLIPSE war damals gerade in der Endbearbeitung bei Atlantik, und davon haben sie in der Vorführung einen Teil angeschaut. Es muss wohl ein bleibender Eindruck gewesen sein – das hat man mir alles erzählt, ich war ja nicht dabei – jedenfalls war David so angetan von den Bildern, dass er dann den mittlerweile oft

Alan Leech als Vincent
in THE REAL THING



zitierten Satz gesagt hat: „Is this man available?“

Eine Woche später haben wir uns getroffen und waren uns sofort einig, ich hatte das Buch schon gelesen, und haben schnell einen Weg gefunden, wie wir zusammenkommen konnten. Das war so eine zufällige Geschichte – aber das meine ich damit: die Filme suchen mich.

F: Um was geht es in THE REAL THING – und was hat Dich am Drehbuch interessiert?

Das ist eine Jugendgeschichte: wer bin ich, wohin will ich, was will ich überhaupt? Sie handelt von einem Jungen namens Shane, der in die Stadt kommt, nach Limerick, und dort als normaler Angestellter in einem Büro arbeitet. Er zieht mit einem schwulen Modestudenten zusammen, und dieser Vincent ist für ihn wie ein Katalysator: er macht ihm die Augen auf, wie man sich kleiden kann, wie man ausgeht, was man für Frauen kennenlernen kann, und eben auch, was man vielleicht mit Männern machen könnte. Das alles wird für Shane eine wichtige Erfahrung, eine grosse Bereicherung für sein Leben; so gross, dass er schliesslich seinem Leben eine Riesenwende gibt, seinen Job im Büro kündigt und sich bei einer Kunstschule einschreibt.

Interessiert haben mich bei dieser Geschichte unter anderem die homoerotischen Szenen – das habe ich noch nie gehabt, so etwas filmisch zu bearbeiten, das hat mich sehr gereizt, das war neu. Ich habe zwar jede Menge Liebesszenen gedreht, aber das war immer nur ‚hetero‘, und jetzt hatte ich plötzlich zwei Buben, einer ‚gay‘ und einer ‚hetero‘, die beide etwas anderes ausprobieren.

Die reizvolle Frage war, wie macht man das, eine homoerotische Liebesszene so zu drehen, dass sie verstanden wird, dass sie nicht nur flach und voyeuristisch abgefilmt wird, sondern dass du sie nachvollziehen kannst; diese Neugierde, diesen Wankelmut zwischen den Geschlechtern. Es war dann leider am Ende so, dass diese Elemente doch nicht so stark im Film vorkommen, wie ich das ursprünglich gesehen hätte. Aber da komme ich aus einer ganz anderen Tradition, ich bin eher verwurzelt in Filmen von Kieslowski oder Kusturica – und David ist mehr bei Regisseuren wie Steven Spielberg oder George Lucas zuhause. Er hat's auf das Wesentliche beschränkt, auf das, was für die Geschichte unbedingt notwendig war, und nicht mehr. Ich wäre da weiter gegangen, weil mich das reizt, solche Veränderungen, solche Unsicherheiten in Bildern zu zeigen.

F: Wie war für Dich das Arbeiten in Irland, mit einem halb-irischen Team?

VT: Ich muss sagen, ich hatte zuerst ein bisschen Sorge, dass ich mir dem irischen Dialekt schwer zu Rande kommen würde. Deshalb hatte ich meine ständigen Mitarbeiter dabei, meinen

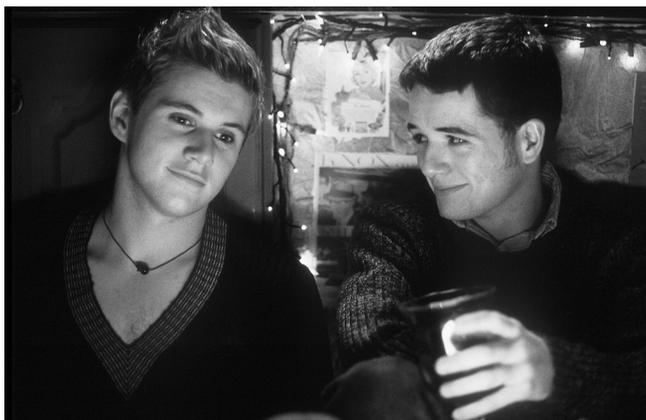


David Gleeson und Volker Tittel

Foto: © Michael Gööck

Alan Leech (Vincent), Michael Legge (Shane) und Amy Shiels (Gemma) in THE REAL THING

Fotos:
© Colm Hogan/Wide Eye Films





Volker Tittel und sein Team
in den nächtlichen Strassen
von Limerick

Oberbeleuchter Chris Loeckle und Jörg Jahn als Focuspuller. Das war ganz wichtig, dass die von Anfang an dabei waren, du musst ja wirklich vom ersten Tag an Qualität liefern, da kannst du nicht sagen, jetzt brauche ich erst mal ein, zwei Tage, um reinzukommen in die Geschichte, man muss vom ersten Tag die gleiche Konzentration auf's Bild haben wie beim letzten.

Zu Beginn gab es sehr starke Eingriffe seitens der Gewerkschaft, was die Teamzusammenstellung betraf. Da kommt wirklich jemand von der Gewerkschaft ins Produktionsbüro und schaut sich die Stabliste an und wundert sich, dass da ein deutscher Oberbeleuchter drin steht, und dann auch noch der Best Boy aus Deutschland und der Focuspuller und der Clapperloader; die haben sich schwer getan, dass zu akzeptieren.

Wir haben es am Ende dadurch durchgesetzt, dass es ganz praktische Erwägungen gab. Die Ausrüstung kam komplett aus Deutschland, aber die irischen Beleuchter fahren ihre LKWs nicht, die irischen Kameraassistenten fahren ihren Kamerabus nicht. Irgendwann gab es keine andere Lösung, als dass wir das selber machen. Und es war ja auch ein bisschen deutsches Geld dabei, zwar nur ein kleiner Teil, aber dadurch konnte man sagen, jetzt muss auch etwas für Deutschland dabei rauspringen.

Alles andere, Produktion, Ausstattung, Ton, Schauspieler kam aus Irland und England. Und das war eigentlich eine tolle Erfahrung, weil die sehr professionell arbeiten. Gerade die Ausstattungsabteilung, oder auch die Regieassistent, die haben bei grossen Filmen mitgemacht, auch bei Hollywood-Produktionen in Irland. Insgesamt war es interessant zu sehen, wie unterschiedlich die Struktur eines Filmteams in Deutschland gegenüber Irland oder auch England ist, in Amerika ist es ja ähnlich. Die Position des First Assistant Directors ist ganz anders als hier in Deutschland, wo der Regieassistent oft mehr ein Berater für den Regisseur ist und eigentlich immer zwischen allen Stühlen hängt, zwischen Produktion, Team und Regie, während in Irland der First AD am Set wirklich totale Kontrolle ausübt.

Das ist manchmal schwierig für den Regisseur, aber es schafft auch eine ganz klare Struktur am Set. Ich fand das sehr angenehm, ich habe sehr gerne so gearbeitet. Es gibt nicht mehr dieses moralische Dilemma zwischen dem eigenen Anspruch und der Realität, mit drohenden Überstunden, mangelnden Ruhezeiten und der allgemeinen Erschöpfung. Nein, da kommt der First AD und sagt: „Schluss, aus, jetzt müssen wir aufhören, wir machen morgen weiter“, oder er selbst findet eine andere Lösung. Das ist in Deutschland oft anders.

F: Du hast mir erzählt, dass Du einmal streng gerügt worden bist, weil Du die zehn Stunden Arbeitszeit um sieben Minuten überschritten hast...

VT: Ja, da haben die keinen Spass verstanden...

F: Das muss ja aus deutscher Sicht eine merkwürdige Erfahrung gewesen sein?

VT: Meine Leute aus Deutschland haben mich natürlich völlig fassungslos angeschaut, was ist denn jetzt los? Nach sieben Minuten war Schluss, und die haben auch nicht mehr weitergemacht. Der Hintergrund ist einfach,



dass die von vornherein Stundenverträge machen, das heisst, in unserem Fall hat die Produktion zugesagt, keine Überstunden zu machen, sondern wirklich fünf Tage à zehn Stunden zu drehen. Und das war ein absolutes Gesetz, daran haben sie sich total gehalten, beide Seiten.

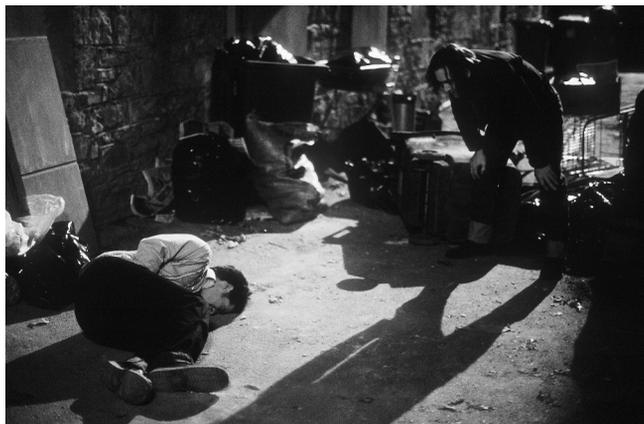
Ich fand das manchmal ein bisschen zu hart, für den Regisseur war es nicht leicht zu sagen: „Okay, jetzt sind meine Schauspieler gerade drin, aber das Team muss nach Hause“. Es gab Situationen, wo es nicht einfach war. Aber letztendlich kann sich so jeder den Tag einteilen, das ist gar nicht schlecht. Du weisst einfach, nach elf Stunden – wir haben eine Stunde Mittag gehabt – nach elf Stunden bist du wieder auf dem Weg nach Hause, du hast eine ganz klare Struktur des Tages. Das ist schon sehr viel kräfteschonender als die deutsche Produktionsweise mit all' den Überstunden, wo man am Montag in der Früh anfängt und am Samstag früh um sechs Uhr irgendwann aufhört, mit diesem Verschiebebahnhof von Stunden – das ist kräftezehrend.

Letztendlich haben wir noch einmal eine Viertelstunde überzogen. In der letzten Stunde fängt immer die irre Hektik an, um noch alles fertigzubekommen, und in dieser Hektik haben wir ein Praktikabel falsch gesetzt, es stand nicht im richtigen Winkel zum Licht-Steiger, man hätte noch mal umsetzen müssen, aber es war Drehschluss. Ich hab' wohl so unglücklich aus der Wäsche geschaut, dass das irische Team einfach gesagt hat, okay, jetzt machen wir es für Volker. Ich habe eine Viertelstunde von denen bekommen, das war grossartig, das war wirklich ein kleines Geschenk.

F: In Irland gibt es vielleicht nur ein Dialektproblem, in Brasilien ist es dann ein richtiges Sprachproblem – wie machst Du Dich bei solchen Auslandsproduktionen verständlich, sowohl im Konkreten wie auch im Künstlerischen? Gibt es da Strategien? Es ist ja manchmal schwierig genug, auf Deutsch miteinander zu kommunizieren...?

VT: Inzwischen habe ich sieben Filme in Brasilien gedreht – da ist die Kommunikation in einem brasilianischen Team kein Problem mehr. Grundsätzlich muss man eine gemeinsame Sprache sprechen. Ich hatte einmal eine portugiesische Regisseurin, die sprach kaum Französisch und kein Englisch, und ich fing gerade an, Portugiesisch zu lernen, das war noch ganz, ganz rudimentär. Und dann hatte sie noch Schauspieler aus halb Europa zusammengesucht: das war ein Chaos, ein babylonischer Filmset, trotz der Übersetzer. Das ist anstrengend, davon kann ich abraten.

Aber jetzt in Irland ging es sehr gut, auch weil der Regisseur klare Vorstellungen hatte von der Geschichte, anders als bei ECLIPSE, wo ich ganz viel Freiraum hatte, meine Arbeit einzubringen, meine ganze Kraft und meine ganze Kreativität. Der grosse Unterschied bei diesem Film in Irland war, dass es dort schon ein Storyboard gab. Das ist auch ein Grund, warum wir das letztendlich in zehn Stunden geschafft haben. Der Regisseur war so gut vorbereitet, jede Einstellung war gezeichnet, geplant. Es wurde nicht mehr gedreht und nicht weniger, es wurde genau das Storyboard verfilmt – was für mich eine ziemliche Arbeitserleichterung ist, weil ich mir da keinen Kopf mehr machen muss um Auflösungs- und Rhythmusfragen. Das war alles komplett durchdacht. Aber es ist für mich halt auch eine



Szene aus THE REAL THING

Foto:
© Colm Hogan/Wide Eye Films

David Gleeson und Volker Tittel
Fotos: © Michael Gööck





Alan Leech und Amy Shiels
in THE REAL THING

Foto:
© Colm Hogan/Wide Eye Films

Einschränkung, genau das Gegenteil von dem, was wir in Brasilien gemacht haben, wo ich wirklich Freiraum hatte.

Was mich aber immer wieder begeistert und auch erstaunt: wo immer man arbeitet im Film, die Filmsprache, die Strukturen in einem Team sind ähnlich. Weltweit schaltet der Ton zuerst ein, und dann die Kamera (lacht). Du kommst mit Leuten in Südamerika oder in Irland zusammen, die haben alle das gleiche Handwerk! Die gleiche Filmsprache! Man weiss, was ein Pickup ist, was ‚MOS‘ bedeutet – die ganzen Begriffe werden weltweit verstanden und eingesetzt.

F: Ist diese Arbeit im Ausland auch eine Reise durch verschiedene Bilderwelten, oder gibt es so etwas wie eine universale Bildsprache?

VT: Das hängt ganz vom Land ab. Wenn du in Marokko drehst, in der Wüste, wo ich zum Beispiel PAUL BOWLES HALBMOND gedreht habe, da hast du eine ganz andere Kulisse, ganz andere Bilder, ganz anderes Licht. Das Minimalistische in dieser Einöde, das ist hochgradig fotogen, fotografisch toll ins Bild zu bekommen, das ist phantastisch. Der Urwald in Brasilien, der ist ganz schwer in den Griff zu bekommen, das ist einfach nur eine grüne Masse, da musst du viel mehr mit Wasser arbeiten, Wasser ist da das Element. Das ist auch phantastisch, aber das musst du erstmal entdecken.

F: Was war in Irland das optische Thema?

VT: THE REAL THING handelt von einer quirligen, jungen Welt. Das Licht, die Farben und die Kamerabewegungen sollten die Veränderung im Leben des Protagonisten unterstreichen. Der Film beginnt mit eher tristen Bildern und unspektakulären Kamerabewegungen und endet nach der Neuausrichtung Shanes in einer ständigen Steigerung aus Lichtern, Farben und Kamerabewegungen. Der Anspruch des Produzenten war, wirklich einen Film zu machen, der weltweit laufen kann. Und weltweit versteht man das Licht aus Kalifornien: alle Leute laufen im T-Shirt rum und in Shorts, aber in Irland ist es kalt und regnerisch, und vor allem in November, Dezember sehr dunkel. Das war eine grosse Aufgabe, dass das ein bisschen Flair bekommt; luftige Bilder zu finden, und nicht dieses Schwere.

F: Fällt das Deiner ‚dokumentarischen Seele‘, die Du ja auch hast, nicht eher schwer, so gegen den Strich zu drehen

VT: Nein, das kann man überhaupt nicht vergleichen. Dokumentarfilm ist eine ganz andere Arbeit für mich, auch wenn ich dort immer wieder mit Spielfilmmethoden arbeite, was Auflösung und Licht betrifft.

Aber der Spielfilm ist grundsätzlich so verschieden. Du bist von vorne bis hinten in einer künstlichen Welt. Dein ganzes Leben wird ausgerichtet nach einem Drehplan, nach einer Tagesdispo. Du kommst ja kaum zum Lüftholen. Beim Dokumentarfilm bringst du dich viel mehr ein, du bist noch Mensch, du nimmst selber teil an dem, was du filmst, du wirst selber als Person wahrgenommen. Ich mag das gern, weil es mir leicht fällt und weil ich tolle Begegnungen gehabt habe in den letzten zwanzig Jahren. Ob das Willy Brandt war oder viele Musiker, Maler – ich habe tolle Leute einfach mal ein paar Tage begleiten dürfen. Das ist auch ein Privileg.

F: Du arbeitest oft mit Crews, die für Spielfilmverhältnisse sehr klein sind. Man sieht Dich dann auch mal ein Stativ durch die Gegend tragen oder ein Kabel legen. War das jetzt im konkreten Fall Irland aus der Not geboren, aus Budgetzwängen, oder ist das eine Arbeitsweise, die du vielleicht auch anstreben würdest, wenn ein paar Euro mehr da wären?

VT: Na ja, wenn ich ein bisschen mehr Geld hätte, würde ich sicherlich mehr Personal haben, ganz sicher. Hier in Irland war das sehr eng, deswegen fasse ich da gerne mal mit an. Zwischendurch mache ich das aber auch, weil es mich ein bisschen erdet, etwas Handwerkliches zu machen. Ich steige gerne auf eine Leiter und richte eine Lampe nach – das ist einfach eine kleine Meditation mittendrin.

F: Wie wichtig ist für Dich die Flexibilität einer kleinen Mannschaft, die Du um dich hast?

VT: Ich habe ja die letzten Jahre immer mit Christof Loeckle als Oberbeleuchter gearbeitet, und wir sind wirklich hochflexibel. Wir haben einen Spielfilm in Afrika gedreht, da waren wir die

einzigsten Deutschen. Vor Ort hatten wir lokale Kräfte, die hat der Chris in einer Woche als Hilfskräfte angelernt. Das ist natürlich eine ganz spezielle Erfahrung, auch für ihn.

F: Chris und Du, ihr habt eine sehr spezielle Art der Zusammenarbeit. Kannst Du das beschreiben?

VT: Für mich ist er neben dem Regisseur eigentlich mein wichtigster Mann. Der Focuspuller, der hat eine Funktion, die ist wirklich nicht zu unterschätzen, die ist sehr wichtig, aber fürs Bild macht der Oberbeleuchter viel mehr. Und wenn ich jemanden habe wie den Chris, mit dem ich jetzt sechzehn Filme gemacht habe, dann sind wir uns in unserer Arbeit, im Empfinden von Stimmungen so nah, dass wir nur ganz kurz reden müssen, wie wir was machen, dann habe ich totales Vertrauen, dass im Hintergrund alles gut läuft. Ich muss nicht jede Lampe ansagen, die Augenlichter sind immer da, und das ist ein Luxus, den ich unheimlich schätze.

Wir haben einen Weg gefunden, wie wir die Dinge durchziehen, auch in der Kürze der Zeit, wie jetzt in Irland. Dreissig Tage, da muss es einfach von Anfang an klappen. Und ich schätze sehr, dass der Chris zu dieser neuen Generation von Beleuchtern gehört, die auch inhaltlich interessiert sind und ein klares, gutes Urteilsvermögen haben, über eine Geschichte und über Szenen und übers Licht.

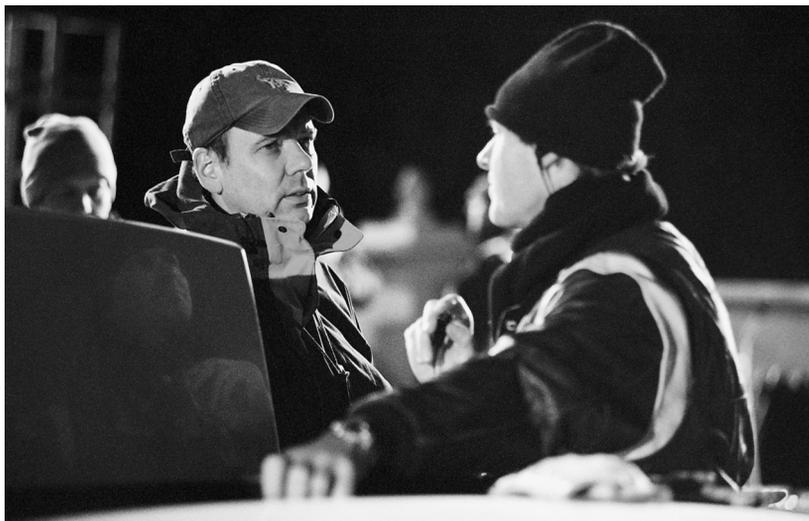
Wir leuchten viel nach dem Auge, wir rennen nicht immer mit Belichtungsmessern herum, wir verständigen uns und finden immer schnell die Lösung. Das ist für mich eine ganz wertvolle Zusammenarbeit. Die Produktionen staunen immer, wenn ich als erstes sage, der Chris muss mit, und nicht mein Focuspuller; gute Schärfe-Assis gibt es bei uns eigentlich in jeder grossen Stadt. Aber das mit dem Oberbeleuchter ist mir immer ganz wichtig.

F: Hypothetische Frage – wenn Dir ein, wie Du oft sagst: ‚Arthouse‘-Film mit schlechter Bezahlung, mit kleinem Team, aber einem interessanten Thema angeboten würde, und zur gleichen Zeit ein grosser, aber völlig kommerzieller Kinofilm – für was würdest Du Dich im Zweifelsfall entscheiden?

VT: Ich würde mich für die richtige Geschichte entscheiden. Grosses Budget habe ich auch schon gemacht, aber es ist nicht gleichbedeutend mit der Qualität des Films. Ich würde mich für die Geschichte und für die Besetzung entscheiden; wenn du interessante Schauspieler und eine gute Story hast, dann kannst du einen tollen Film machen. Du kannst viel Geld haben und schlechte Schauspieler, die du nicht respektierst. Dann ist das verschenkte Zeit. Wenn du als Kameramann den Schauspieler nicht magst, den du filmst, dann langweilst du dich. Das ist ganz, ganz fürchterlich. Du bist ja so nah dran an ihm, du musst ihn verfolgen, und jedes Details von ihm durchlebst du mit, du lässt dich wirklich total auf ihn ein. Und deswegen muss da eine grosse Sympathie sein für die Schauspieler, zumindest bei mir. Die Schauspieler spüren das auch, und deswegen bekomme ich immer wieder Feedback, dass die sich wohl fühlen und Vertrauen haben.

So würde ich einen Film aussuchen. Klar, es ist reizvoll, die grosse Schiene zu fahren, aber ich würde das nicht auf Kosten der Geschichte machen; lieber den kleinen, anspruchsvollen Film mit einem kleineren Team, und die Geschichte funktioniert.

F: Wärest Du sehr beleidigt, wenn man Deine Bildsprache als ‚einfach‘ beschreiben würde? ‚Einfach‘ auch im Sinne von ‚klar, ohne Schnickschnack‘?



Volker Tittel mit seinem Oberbeleuchter Christof Loeckle
Fotos: © Michael Gööck

OB Christof Loeckle bei der Arbeit am Set





Volker Tittel und Herbert Brödl
auf dem ‚Dolly‘ in Brasilien

VT: Ich mag klare Einstellungen. Ich mag es, die Geschichten gut zu erzählen, in Einstellungen, die die Geschichte stützen. Aber ich habe auch Filme gemacht, wo ich nur auf dem Dolly sitze, jede Einstellung wird gefahren, mit Kran und allen technischen Raffinessen – funktioniert auch. Ich glaube, dass ich mich da nicht festlegen mag, ob ich das nun so oder so fotografiert haben möchte.

In der Zusammenarbeit mit Herbert Brödl sind die Einstellungen immer klar gebaut. Der Herbert kommt vom Schreiben, und er schreibt sehr, sehr schöne Drehbücher; da kann ich mich richtig darin verlieren als Kameramann. Er sagt: „Schau, so sieht das hier aus, das sind meine Charaktere, das sind die Stimmungen, das sind die Räume.“ Und dann schaue ich, dass ich die richtigen, klaren Bilder für ihn schaffe.

Natürlich haben wir auch Effekte, bei ECLIPSE haben wir das mit dem Nagelkopf gemacht, das war ein Computertrick. Wir haben Kamerafahrten, wir haben Flugaufnahmen, wir haben viele Unterwasseraufnahmen, das waren aufwendige Geschichten. Aber bei Herbert, da sind die klaren Bilder richtig.

Es gibt andere Geschichten; ich habe vor zwei Jahren eine Komödie gedreht. Da habe ich gemerkt, dass es eigentlich sehr viel schwieriger ist, eine Komödie zu fotografieren. Du kannst nicht einfach beliebig fotografieren, locker und leicht, sondern du musst die Pointen richtig in der Fotografie einbringen, du musst sie setzen, den richtigen Rhythmus reinbringen. Das ist nicht einfach.

Ein Krimi ist leicht (lacht). Die offenstehende Balkontür, die Taschenlampe kommt rein, das kennen wir, da hast du schon einen Suspense, das geht ganz schnell. Du kommst in einen Raum und machst erstmal alle Lichter aus; dann fängst du an, mit einer kleinen Lichtquelle irgendwo, und wenn es der Computerbildschirm ist. Und schon sind die Ecken dunkel, und schon hat es Spannung. Aber Komödie ist schwer, und tiefe Emotionen auch.

F: Bei ECLIPSE – da hatte das Licht eine ganz spezielle Funktion. Kannst du darüber etwas erzählen?

VT: Herbert hatte mich gefragt: „Ich mache etwas, wo der eigentliche Hauptdarsteller das Licht ist, interessiert dich das?“ Ich habe natürlich sofort ja gesagt. Im Film sind eine Sonnenfinsternis und eine Mondfinsternis ganz zentrale, dramaturgische Element. Es geht um Verdunkelung: Verdunkelung der Sterne, Verdunkelung im Leben der Protagonisten, und wenn die Verdunkelung vorüber ist, kommt das Licht zurück. Das ergibt einen dramaturgischen Bogen, und das Ganze geschieht im Laufe einer Liebesgeschichte.

Ein Paar lebt in Amazonien, ein Maler und eine Forschungsreisende, die sich mit den Sternen beschäftigt, und dann geschieht ein Verbrechen, während sie eine Mondfinsternis fotografiert; die Verdunkelung tritt ein, und zwar für das Leben ihres Mannes, der zurückbleibt. Diese Verdunkelung legt sich auf seine Seele, und er verlässt das Land und braucht zwei Jahre, bis er zurückkommt, um dann wieder Mut zu fassen und wieder positiv ins Leben zu gehen – da geht die Geschichte wieder zurück an den Anfang, und das hängt alles zusammen mit dieser Lichtsituation.

Matheus Nachtergaele (Gil) und
Betty Gofman (Pia) in ECLIPSE



Es war natürlich total reizvoll, so eine Geschichte zu fotografieren, wo du verschiedene Ebenen schaffen kannst. Weil das alles mit Licht zu tun hat: der Maler, der malt, die Frau, die sich mit den Sternen und mit Einstein beschäftigt. Wir haben einen grossen Einstein-Exkurs in dem Film, wir haben einen afrikanischen Zauberer, der auf Lichtstrahlen nach Brasilien reitet. Das sind verschiedene Level, die miteinander verknüpft und dramaturgisch für die Geschichte ganz wichtig sind. Als ich das in der Rohfassung las, dachte ich, mein Gott, wie mache ich das alles?

F: Wie hast du es denn gemacht?

VT: Zum Beispiel nachts auf einer Sandbank im Rio Negro. Das muss man sich vorstellen, da ist nur Natur, da ist kein Licht, da ist kein Strom, da ist gar nichts. Und die Szene spielt während einer Mondfinsternis, das heisst, es ist stockfinster. Die Attacke eines Vogels nachts auf dieser Sandbank: wie filmt man das?

Wir haben sehr stark improvisiert, wir hatten ja nur kleines Licht. Unser Schiff, so einen Amazonasdampfer, haben wir auf die Sandbank ‚raufgebrettert‘, und ganz oben aufs Dach unsere 2,5 kW gestellt, das war unsere grösste Einheit; damit haben wir nur den hellen Strand angeleuchtet; der ist sehr weiss am Rio Negro, der zeichnet richtig schön. Im Vordergrund hatten wir dann kleine Einheiten für die Personen. Damit sind wir ausgekommen und haben sogar grosse Totalen damit hinbekommen, weil der Sand so hell war. Das war unsere Rettung; wenn der Sand dunkel gewesen wäre, hätten wir einpacken können.

F: Gab es einen speziellen Lichtstil in diesem Film?

VT: Immer relativ wenige Lampen – der Lichtstil entsteht durch die Beschränkung. Wenn du nur zwei, drei Lampen anmachen kannst, weil du nur ein 5-kW-Aggregat dabei hast, dann überlegst du dir dreimal, wo du was aufbaust und reduzierst es völlig auf das, was du notwendig brauchst.

F: Spannend fand ich Deine Behandlung der ‚Flashbacks‘ in ECLIPSE. Das ist ja eine klassische Frage, wie kennzeichnet man Flashbacks, so dass die zweite Ebene deutlich wird, ohne dem Zuschauer das Stilmittel aufzudrängen. Bei ECLIPSE stellt sich die Frage noch schärfer, weil viele Szene eigentlich durchgespielt werden und im Gegenschuss auf einmal in eine andere Zeitebene, in eine andere Wahrnehmungsebene wechseln. Wie seid ihr da drangegangen?

VT: Wir haben im Vorfeld viele Überlegungen angestellt: sollen wir das in Schwarz-Weiss drehen, sollen wir es in Highkey machen, sollen wir mit Filtern arbeiten? Wir haben uns letztendlich für Highkey entschieden, weil sich das am besten einpasst, weil das von der Textur noch das gleiche Material ist, die gleichen Personen, und nicht etwas völlig Fremdes.

Ich habe vorher natürlich Tests gefahren und mich auch mit einigen Kollegen aus dem bvk besprochen. Schliesslich habe ich das Negativ drei Blenden überbelichtet und je nach Brennweite mit einem achtel bis halben ProMist gefiltert – ich glaube, das war die richtige Entscheidung. Du musst als Referenz immer eine Farbtafel vordrehen und die normal belichten, sonst fängt das Kopierwerk gleich an, das alles ausgleichen zu wollen, du musst so etwas ganz klar absetzen. Ich habe aber immer darauf geachtet, dass ich nicht zu sehr über diese drei Blenden hinauskomme, dann verliert das Bild an Qualität; so gibt es immer noch Kontrast und kein matschiges Bild, auf der Leinwand sieht das sehr gut aus. Das war die Technik.

F: Bei Dir im Büro stehen viele Videokassetten – wie wichtig ist für Dich der Bezug auf die Filmgeschichte oder auf zeitgenössische Filme?

VT: Schon recht stark; früher noch viel stärker, als ich noch den eigenen Ausdruck suchte – Ausdruck ist vielleicht ein bisschen überspannt – noch mehr den eigenen Weg suchte, da habe ich mir ganz viel angeschaut und dabei viel gelernt. Ich habe nie viel assistiert, ich habe immer aus Filmen gelernt, viel von deutschen Kollegen, da gab es ein paar Leute, an denen habe ich mich orientieren können.

F: Zum Beispiel?



Matheus Nachtergaele
in ECLIPSE

Fotos: © Baumhaus Film



Volker Tittel am Set von
THE REAL THING

Foto: © Michael Gööck

THE REAL THING
Irland/England/
Deutschland 2002
Regie: David Gleeson
DoP: Volker Tittel
Schnitt: Andrew Bird
KaAssistent: Jörg Jahn
Oberbeleuchter:
Christof Loeckle
Bühne: Sam Philips
Produktion:
Wide Eye Films mit
P. Stockhaus Filmproduktion
und Grosvenor Park Media
Produzentin:
Nathalie Lichtenthaeler

ECLIPSE
Deutschland 2002
86 Minuten, 1:1,85
Regie: Herbert Brödl
DoP: Volker Tittel
Schnitt: Katrin Köster
KaAssistent: Jörg Jahn
Oberbeleuchter:
Christof Loeckle
Produktion:
Baumhaus Film mit
P. Stockhaus Filmproduktion
und WDR

VT: Der Wolfgang Treu hat zum Beispiel immer die Lichtquellen ins Bild gesetzt, ein Fenster, eine Lampe, um einem Raum vom Licht her eine Logik zu geben. Das hat mir gefallen, das habe ich übernommen. Dann Jörg Schmidt-Reitwein, der kann wahnsinnig gut Halbtotale bauen, der ist für mich der Meister der Halbtotale. Frank Brühne, der hat ganz tolle Kamerafahrten gemacht, wo ich sage, wow, fantastisch. In der Zeit des jungen deutschen Films, da fing ich an, mich für Film zu interessieren, da habe ich mir viel angeschaut. Jürgen Jürges, grossartig, der hat so eine Zartheit, die mir sehr gefällt.

Was mich mit den deutschen Kamerakollegen so verbunden hat: sie haben ähnliche Budgets, sie drehen meist an Originalmotiven und nicht selten im spiessigen ‚Aktenzeichen-XY-Ambiente‘, mit dem ich auch oft zu kämpfen habe. Ich konnte mich da besser hinein fühlen als in die Arbeit eines Michael Ballhaus oder Vittorio Storaro. Das ist meilenweit weg.

F: Wenn Du heute auf Filmstudenten triffst, siehst Du dann Unterschiede zu unserer Generation?

VT: Was mir aufgefallen ist an vielen Filmstudenten: dass sie denken, ich kann eigentlich nur Kameramann sein, wenn ich einen grossen LKW voll Licht habe, eine tolle Kamera, und wenn die Kamera auf einem *Panther Evolution* steht, dass das Film ist. Ich war mal in Ludwigsburg, um über meine Erfahrungen zu berichten. Da waren die ganz baff. Ich habe Filmbeispiele vorgeführt und dann gesagt, das war eine 2,5 kW, nicht mehr – die waren völlig von den Socken, dass man das auch so machen kann.

Ich habe den Eindruck, dass an den Hochschulen die Vorstellung besteht, man kann nur mit Technik etwas bewegen. Ich meine, da gibt es noch ganz andere Wege. Wichtig ist doch erstmal, meine Fertigkeiten zu schulen und zu verbessern. Ich hab mich sehr viel mit Malerei beschäftigt, nicht nur mit Vermeer, mit den Holländern, sondern auch mit abstrakter Malerei. Oder mit Musik. Wenn du dich künstlerisch bewähren willst, musst du dich mit solchen Ausdrucksformen beschäftigen und eine Nähe dazu entwickeln können.

Ich bin nicht so ein grosser Techniker. Ich habe ja das meiste von den Leuten gelernt, die ich im Team hatte. Bei den ersten Kinofilmen, die ich gemacht habe, da hatte ich den Hartmut Zingel als Assistent, der war jahrelang mit dem Wolfgang Treu zusammen. Das war ein Superassistent, der war so erfahren, der hat mich richtig gestützt, hat mir viel beigebracht. Ich war ja erst 24 Jahre alt, und der Hartmut war grauhaarig, alle dachten, der ist der Kameramann und ich bin sein Assi; das war sehr lustig.

F: Ich habe aber zum Schluss doch noch eine eher technische Frage: Du drehst oft mit 16mm für die grosse Leinwand. Wenn ich mir ECLIPSE anschau, dann komme ich schwer ins Grübeln, ob das jetzt auf 35mm oder 16mm gedreht worden ist. Wie machst Du das?

VT: Das ist eigentlich ein ganz einfaches Prinzip: ich benutze keinen hochempfindlichen Film. Die Gefahr beim Blow-Up ist ja immer das Korn und die Schärfe. Thema Schärfe: ich benutze nur Festoptiken. Thema Korn: ich benutze maximal 200-ASA-Material, auch für grosse Nächte aussen. Ich habe gesunde Negative, ich belichte relativ stark. Und wenn ich Nächte habe, wo ich es ein bisschen dunkler haben möchte, dann nehme ich auch schon mal eine Unterbelichtung in Kauf; ein um zwei Blenden unterbelichtetes 200er-Material ist immer noch okay. Ein 500er-Material zwei Blenden unterbelichtet ist unbrauchbar für einen Blow-Up. Das ist das ganze Geheimnis.

INTERVIEW UND BEARBEITUNG: © 2003 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BVKAMERA.ORG)
HERZLICHEN DANK AN NATHALIE LICHTENTHAELER UND DAVID GLEESON
FÜR DIE FREUNDLICHE UNTERSTÜTZUNG!

WHAT IS THIS SCENE ABOUT?

GEDANKEN ZUM TODE VON CONRAD HALL

VON WOLFGANG TREU

Er wurde gerade einmal 76. Man wird traurig, wenn man sich fragt, wie viele wichtige Filme Conrad Hall wohl noch hätte machen können. 76 Jahre Lebens- und Schaffenjahre – nur bei uns gilt das als alt.

Wohl jeder von uns hat seine Vorbilder, zumindest am Anfang seiner Karriere. Stilistisch, ästhetisch und – weiss man genug über den Menschen hinter dem Namen und den Filmen – auch menschlich. Seit *IN COLD BLOOD*, dem ersten Film, den ich nach meiner Erinnerung von Conrad Hall sah, gehört er zu meinen Vorbildern.

Bis dahin war Gianni di Venanzo mein ‚Guiding Light‘ (er ist es heute noch). Seine schnörkellose Fotografie wirkte wie dokumentarisch, ohne erkennbar gesetztes Licht, keine vordergründig ausgetüftelte Einstellungen. Erst bei genauerem Hinsehen bemerkte man, wie ungeheuer präzise Venanzos Bilder gebaut waren, wie er Stimmungen unauffällig gestaltet hat.

Dies alles fand ich in Conrad Halls Bildern wieder, nüchtern, unpathetisch, fast rau, jedoch immer voll von optischem Reiz, in Komposition wie in Lichtstimmung. Sicherlich war sein Stil ‚amerikanischer‘ als der von Gianni di Venanzo, der unterschiedliche kulturelle Hintergrund prägt eben doch. Aber in der Grundphilosophie ihrer bildnerischen Arbeit waren sie sich sehr nahe: beider Streben ging nie nach ‚schönen‘ Bildern; wahrhaftig mussten sie sein. Und wenn man die Filme heute sieht, dann wirken sie zeitlos. Das ist aussergewöhnlich in der Schnelligkeit der Filmwelt.

Conrad Hall entwickelte sich bald zu einem der wichtigsten Kameraleute weltweit. Zwei Dinge machen für mich das Vorbildhafte seines beruflichen Schaffens aus: natürlich seine Meisterschaft in der Bildgestaltung, zum Zweiten die Konsequenz, mit der er seine Filme aussuchte. Es gibt ein für ihn typisches Zitat hierzu; spürte er, dass die Zusammenarbeit mit einem Regisseur nicht zu einem Ergebnis führen würde, das seinen Vorstellungen entspräche, dann war seine Haltung: „You should not work with that director, he is not helping you!“

Conrad Hall
am Strand von Malibu, 1999
Foto: © Piotr Jaxa

Seine Vielseitigkeit in der visuellen Gestaltung verschiedenartigster Stoffe – ausserhalb von Moden und Mainstream – war beeindruckend. Gemeinsam haben alle diese Filme einen hohen Anspruch, nicht ohne dabei auch unterhaltsam zu sein: Erstes Ausehen erreichte er 1969 mit *KENNWORT MORITURI* (Regie: Bernhard Wicki). Mit diesem Film formulierte er quasi sein Programm, er galt fortin als der DoP für anspruchsvolle Stoffe: *IN COLD BLOOD* (mit Richard Brooks), *FAT CITY* (John Houston), *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* (George Roy Hill), für den er seinen ersten *Oscar* erhielt, *MARATHON MAN* (John Schlesinger), mit konsequentem und hier Stoff-interpretierenden Einsatz von Steadicam, *TEQUILA SUNRISE* (Robert Towne), mit Bildern, die perfekt kalifornisches Lebensgefühl vermitteln, *SEARCHING FOR BOBBY FISHER*, in dem er zeigte, dass selbst Schachspiel ein optisches Thema sein kann. Für *AMERICAN BEAUTY* (Sam Mendes) erhielt er seinen zweiten *Oscar*.

Conrad Hall war sicher für viele, ob sie ihn nun persönlich kannten oder nicht, vorbildlich in seiner Mischung aus Bescheidenheit und Durchsetzungskraft und in seiner Meisterschaft im Umgang mit Kamera und Licht. „To make so-called mistakes acceptable“, so beschrieb er selbst sein Ziel, das er zu Gunsten einer Stoff-gerechten Stimmung konsequent verfolgte. Zum Beispiel, wenn er in brutal überstrahlende Lichtquellen fotografierte oder bei mancher Innenszenen mit der Dunkelheit so weit ging, dass man die Bedrückung spürte, ohne die Mimik der Schauspieler noch erkennen zu können.

Ein früherer Assistent erzählt in der Filmdokumentation *Visions of Light* über ihn, er sei unglaublich wagemutig im Umgang mit Dunkelheit im Bild. Wenig später sagt Hall im gleichen Film, er sei „terrified of underexposure“. Das zeigt seinen Mut *und* seine Bescheidenheit.

Das Wichtigste war ihm die Übereinstimmung von Stoff und szenischer Umsetzung. Trotz genauer Kenntnis des Buches pflegte er den Regisseur immer wieder zu fragen: „What is this scene about?“ Aus diesem Insistieren auf erzählerische Genauigkeit der Fotografie entstanden Bilder und Szenenfolgen, die immer wieder in meinem Gedächtnis auftauchen, wenn ich selbst nach fotografischen Lösungen suche.

Die Innenszenen im Restaurant in *TEQUILA SUNRISE* mit Michelle Pfeiffer und Mel Gibson: scheinbar nur von den vorhandenen Wandleuchten und Tischlämpchen kommend, verwandelt das Licht den Raum in ein anheimelndes Ambiente, man kann nicht anders, als nachzuvollziehen, was für einen Zauber die hinreissend aussehende Michelle Pfeiffer auf ihre Umgebung ausübt.

Oder später eine Folge von Bildern vor der riesig-roten untergehenden kalifornischen Sonne, die Schauspieler auf einer grossen Schaukel sitzend. Man kann sich die Texte in keiner anderen Situation als der optisch so geschaffenen vorstellen.

Oder in *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID*: Paul Newman und Robert Redford sind gegen Ende des Films von einem riesigen Armee-Aufgebot in einem Hinterhalt eingeschlossen. Es scheint nur einen Ausweg zu geben: sich den Weg freizuschiessen. In einem hastigen Gespräch stellt sich – völlig überraschend nach dem bisherigen Verlauf des Films – heraus, dass Sundance Kid noch nie auf einen Menschen geschossen hat! Sich in diese Extremsituation hineinversetzend ist das nun folgende Shoot-Out in starker Zeitlupe erzählt: man spürt förmlich den würgenden Adrenalin-Schock von Sundance Kid angesichts der qualvoll zu Boden wirbelnden Sterbenden; er nutzt zum ersten Mal die Waffe gegen Menschen.

Nun war der Einsatz der Zeitlupe in einer tödlichen Schiesserei ja bereits kurz zuvor in *BONNY AND CLYDE* verwendet worden. Ich hatte beide Filme gesehen und finde noch heute, dass der Einsatz dieses Mittels durch Hall dramaturgisch eine viel höhere Berechtigung hatte, sie ist bei ihm kein Spektaculum, sondern emotionale Essenz der Szene.

Dass mir George Roy Hill, der Regisseur von *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* Jahre später die Fotografie von *THE LITTLE DRUMMER GIRL* anvertraute, darauf war ich besonders stolz. 1988 traf ich Conrad Hall bei der Verleihung des ASC-Awards in Los Angeles; er war mit *TEQUILA SUNRISE* nominiert, ich für *THE LIFE OF HEMINGWAY*. Aber wie das bei solchen Gelegenheiten so ist: für einen tieferen Gedankenaustausch war es nicht der richtige Platz. Am 4. Januar 2003 starb Conrad Hall in Santa Monica.

DIE AKTUELLE FILMKRITIK

LES CHOSES DE LA VIE

EINE KAMERA, DIE MAN NICHT SPÜRT: NICOLAS PHILIBERTS PREIS-
GEKRÖNTER DOKUMENTARFILM »ÊTRE ET AVOIR - SEIN UND HABEN«

VON THILO WYDRA

Dicht ist sie an ihm dran, die Kamera, doch er scheint sich an ihr nicht sonderlich zu stören, wirkt und verhält sich so, als gäbe es gar kein Filmteam in diesem kleinen Raum, als gäbe es diesen Apparat gar nicht, der ihn über mehrere Wochen hinweg ständig begleitet und beobachtet und filmt. Und das ist ganz erstaunlich. Denn er, das ist der kleine Jojo, und Jojo ist gerade einmal vier Jahre jung. Monsieur, monsieur, mais l'ours, je n'ai pas encore fais l'ours. Der kleine Jojo hat den Bären noch nicht ausgemalt, und Monsieur, der Herr, der Lehrer, hat doch schon aufgerufen. Jojo muss sich beeilen, soll doch das auszumalende Bild noch fertig werden. Und er soll doch auch noch etwas anderes lernen. Wieso wir alle hier seien, fragt Monsieur Lopez später den kleinen Jojo, der von einer Offenheit und Unschuld und Unmittelbarkeit ist, die sofort berührt. Pourquoi? Mais Monsieur, um all diese Dinge hier zu machen, und um zu lernen. Et oui! Und Georges Lopez schickt Jojo endlich in die wohlverdiente Pause.

Seit über 20 Jahren macht er das nun schon, unterrichtet in einer Ein-Klassen-Schule in der südfranzösischen Provinz, irgendwo in der Auvergne, in Puy-de-Dome, wo der ganztägige Schulalltag zwischen 13 Kindern verschiedener Altersstufen, vom Kindergartenalter bis hin zur fünften Klasse, und ihrem Lehrer wie eine naturgegebene Selbstverständlichkeit anmutet. Da sitzt ganz klein neben immerhin schon mittelgross, allesamt in einem Raum, malen, schreiben, rechnen, singen, lachen, weinen, schreien – und es scheint, als sei zumindest hier, in diesem beschaulich-geschützten Mikrokosmos, fernab jeglichen lauten Treibens, irgendwie die Welt doch noch in Ordnung. Und auf dem Fussboden krabbeln die zwei Schildkröten stoisch umher. Hier in Frankreich gibt es das noch immer, auch wenn es stetig weniger werden, von diesen 400 Schulen, in denen die Kleinen auf ein soziales Miteinander da draussen in der Welt vorbereitet werden und den Eltern zugleich viel abgenommen wird, da es Ganztagschulen sind. So wird der Lehrer, so wird der sympathisch-ruhige Monsieur Lopez mit seinem Rauschebart für seine Zöglinge zum wichtigen Ansprechpartner, ist quasi drittes Elternteil. Mit einem der schon etwas älteren sitzt er einmal draussen auf der Bank im Garten, und der Junge hat Angst, dass sein Vater stirbt, der schwerkrank ist. Er weint, ist verzweifelt. Und Monsieur Lopez hört ihm zu, versucht, ihm Kraft zu geben, Hoffnung auch.



Fotos: © Ventura-Film





Fotos: © Ventura-Film

Das ist von einer ungemein grossen Intensität und Dichte und Authentizität und Ehrlichkeit, das ist mit einer bewundernswerten Zurückhaltung gefilmt, die Kamera (Katell Dijan und Laurent Didier), das kleine Filmteam, scheint völlig vergessen, scheint nicht zu stören, nein, sie scheint der ‚Komplize‘ der Handelnden geworden zu sein. Hierin liegt eine der nicht zu unterschätzenden Leistungen des 51-jährigen, namhaften französischen Doku-Autorenfilmers Nicolas Philibert (IM LAND DER STILLE, 1992), der seinen Film, zu dem er ursprünglich einmal sechzig Stunden Material gedreht hatte, übrigens auch selbst geschnitten hat. Seine beiden Kameraleute scheinen sich derart in die Klassen-Atmosphäre integriert zu haben, dass es wirklich so wirkt, als ob es den Schülern völlig egal sei, ob sie nun gerade im Bildkader sind oder nicht. Und auch wenn sie sich streiten, wenn auch schon mal Tränen fliessen, ist Philibert mit seinem Kamera-Duo dabei, und es scheint bei alledem das Selbstverständlichste der Welt zu sein.

Natürlich ist dies nicht der erste Film, nicht die erste Doku, über die sich so etwas sagen lässt, doch die Tatsache, dass Philibert hier nahezu ausschliesslich Kinder, teils Kleinstkinder filmt, macht es hier wieder zu etwas Besonderem, Aussergewöhnlichen. Die Bilder an sich sind es nicht, die den Film so herausragen lassen. Es sind ‚normale‘ Bilder, konventionell gehalten, passend zur linearen Dramaturgie. Keine technischen, keine visuellen Experimente. Die hätten der Doku auch nicht gut angestanden, hätten nur abgelenkt vom Wesentlichen. Insofern ist hier die fotografische Reduktion nur die logische Konsequenz dessen, was Philibert beabsichtigt. Alles andere hätte gestört, unnötig abgelenkt. Und also gerade diesen ‚normalen‘, diesen konventionellen Doku-Bildern liegt geradezu ein Zauber inne, eine Wahrhaftigkeit auch. Das macht sie grösser, als sie eigentlich sind. Aber nicht weniger bedeutsam.

ÊTRE ET AVOIR ist ein kleines filmisches Juwel, ein zärtlicher Film, durch und durch durchdrungen von einem aufrichtig humanistischen Gedanken. Und vielleicht einfach nur ganz schlicht über les choses de la vie, über die Dinge des Lebens. Der Film zog in Frankreich verdiermassen und sensationellerweise – es handelt sich dabei ja immer noch um das stiefmütterlich behandelte Doku-Genre! – bereits knapp 1,5 Millionen Zuschauer an, und auch in Deutschland kommt er nun zum Glück in die Kinos und wird hoffentlich Gross und Klein begeistern. Zudem erhielt ÊTRE ET AVOIR im Dezember auf der 15. Europäischen Filmpreis-Verleihung in Rom den Europäischen Dokumentarfilmpreis *Prix Arte*.

Am Schluss dann, da zeigt der Film den letzten Schultag, das Jahr ist vorüber, Monsieur Lopez muss Abschied nehmen von seinen Kindern. Eine wunderbar unaufdringlich eingefangene, ja, tief berührende, bewegende Szene, gedreht in einer halbnahen, langen Einstellung: Alle gehen sie langsam raus aus dem Klassenraum, jeder bleibt bei Monsieur Lopez im Türrahmen stehen, und es werden Küsschen verteilt, manchmal muss er sich auch hinknien, so klein sind einige von ihnen. Au revoir, Monsieur Lopez – Au revoir, mon petit Jojo. Irgendwann, da sind sie alle vorbeigelaufen an ihm, sind alle weg, ist der Klassenraum leer. Stille, wo eben noch Leben tobte. Tränen haben sich hinter Monsieur Lopez' Brille angesammelt, kaum sichtbar, verhaltene Tränen, könnte er doch ihr Vater sein. Es sind Tränen des Abschieds, und voller Liebe. Er hat wieder einen Teil seines Lebens mit ihnen verbracht. Viele von ihnen wird Monsieur Lopez wohl nie wieder sehen. Vielleicht auch den kleinen Jojo nicht. Wer weiss.

© 2002 THILO WYDRA (THILOWYDRA@AOL.COM)

ÊTRE ET AVOIR –

SEIN UND HABEN

Regie: Nicolas Philibert

Kamera: Katell Dijan,

Laurent Didier

Musik: Philippe Hersant

Produktion: Le Studio

Canal Plus, Arte France

Cinéma

Laufzeit: 104 Minuten

Start: 16. Januar 2003

Verleih: Ventura Film, Berlin



GERHARD FROMMS KAMERA DES MONATS

DIE ‚AK 16/PENTAFLEX 16‘

Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt! (Nationalhymne der DDR) Der Zweite Weltkrieg war verloren, das Land zerstört und obendrein geteilt. Die Produktionsstätten der *Zeiss Ikon AG* waren zu zwei Dritteln zerstört. Es dauerte Jahre bis man wieder eine nennenswerte Produktion aufbauen konnte. Die *Zeiss-Fabriken* lagen in Jena, Dresden und Berlin – also in der damaligen sowjetischen Besatzungszone. Unter erschwerten Bedingungen begann man mühsam wieder mit der Herstellung von optischen Geräten.

Als völlige Neuentwicklung wurde im Dresdner Werk an der *AK 16* (steht für Aufnahme-Kamera 16mm) gearbeitet. Erst 1953 konnte sie offiziell vorgestellt werden. Das Werk ist inzwischen enteignet und wird als volkseigener Betrieb (VEB) unter dem Namen *VEB Mechanik Zeiss Ikon Dresden* weitergeführt.

Durch langwierige, komplizierte Prozesse erreicht das *Zeiss-Stammhaus*, das sich inzwischen in Stuttgart etabliert hat, das alle Rechte am Namen *Zeiss Ikon* an die Stuttgarter zurückfallen. Die DDR-Werkler müssen ihren Namen in *VEB Pentacon Kamerawerke* umbenennen. Das wird zum Anlass genommen, auch den Namen der Kamera in *Pentaflex 16* zu ändern.

Grundsätzlich sind diese beiden Kameras völlig identisch, auch sämtliches Zubehör ist kompatibel. Nur das äussere Erscheinungsbild wurde geändert; ist die *AK 16* noch klassisch mit schwarzem Leder bezogen, kommt die *Pentaflex 16* grau lackiert und mit silbergrauem Kunststoffbezug daher – Plaste und Elaste heisst das im damaligen DDR-Deutsch.

Der eigentliche Kamerakörper ist eine viereckige Box, die sich vorne trichterförmig aufweitet, um dem dreifach-Revolver Platz zu schaffen. In der Grundausstattung werden die Kameras mit einem Flektogon 2,8/12,5mm, einem Biometar 1,4/25mm und einem weiteren Biometar 1,4/50mm bestückt. Diese Standard Brennweiten sind mit einer Blendenkupplung versehen, sodass alle drei immer den gleichen Blendenwert haben, was natürlich bei einem schnellen Objektivwechsel recht angenehm ist. Als lange Brennweiten werden ein Biometar 2,8/80mm und ein Triotar 1,4/135mm angeboten, ausserdem ein Zoom-Objektiv. Diese ‚Pantachare‘ haben austauschbare Grundobjektive, so lassen sie sich als Zoom von 15-60mm mit Lichtstärke 2,8 oder von 30-120mm bei 5,6 einsetzen.

Die zweiflügelige Spiegelblende ist oberhalb des Bildfensters angeordnet. Der Strahlengang wurde unterhalb der Kassetten nach hinten geführt, das Okular ist damit exakt in der optischen Achse des Aufnahmeoptik. Eine einmalige Sonderheit ist eine zusätzliche, rotierende Blende im hinteren Teil des Suchers. So wird das Eindringen von Streulicht durch den Sucher wirksam verhindert.

Mittels eines grossen Stellknopfes auf der linken Kameraseite kann der Hellsektor im Stillstand oder bei laufender Kamera von 180 Grad bis Null verstellt werden. Die Skala kann der Kameramann mit dem linken Auge auch während der Aufnahme beobachten. Mit einer kleinen Griffschraube kann ein gewählter Wert gegen versehentliches Verstellen gesichert werden.

Die gigantisch grossen Motoren lassen sich mittels einer Bajonettverriegelung am Boden oder Kamera-rechtsseitig ansetzen. Der Standardmotor wird mit zwölf Volt betrieben und kann mit dem grossen (rastbaren) Überwurfring von 12-32 B/s verstellt werden. Für Highspeed Aufnahmen bis 96 B/s gibt es einen Spezialmotor mit Zusatzgetriebe, das sich in vier Stufen vorwärts und in einer Stufe rückwärts (maximal 20 B/s) verstellen lässt. In einer der Zusatzkassetten



Schlank und rank: Die *AK16* mit dem ziemlich riesigen 12V-Motor.



Kamera rechte Seite mit seitlich angesetztem Motor. Darüber – deutlich sichtbar – die Kassettenverriegelung. Kompendium aus dem Pentaflex-Programm.

Die geöffnete 60m-Kassette mit eingelegtem Film. Links die 120m-Kassette mit herausgenommenem Bildandruck. Rechts eine Kassette für 30m-Tageslichtspulen, die Rückseite zeigt das winzige Fenster für die Filmvorratsanzeige.

findet sich allerdings ein Hinweis: „Filme ohne Gleitschicht nur bis max. 48 B/s“ – vermutlich trifft das nur auf die damaligen ORWO-Filme zu. Ferner wurde ein ansetzbares Federwerk geliefert, das voll aufgezogen bis zu sechs Meter Film durchzieht. Ein Netzmotor für 220/230 Volt ist nur für 24 B/s vorgesehen.

Es werden Schnellwechsellkassetten für 30 Meter, 60 Meter und 120 Meter angeboten. Die 30-Meter-Kassette ist für den Gebrauch von Tageslichtspulen bestimmt. Das Einlegen einer Filmrolle kann also im (gedämpften) Licht erfolgen. Der Film läuft erst durch zwei Leitrollen, dann um die obere Zahntrommel. Mit einer genau vorgegebenen Schlaufe wird er dann in den Bildfensterkanal und danach mit einer ebenso genau zu beachtenden Schlaufe zur unteren Zahntrommel geführt, danach wieder durch zwei Führungsrollen zum Aufwickelbobby. Nach dem Schliessen des Deckels darf man nicht vergessen, den Film im Fenster etwas nach oben oder unten zu schieben, bis ein Perforationsloch in den kleinen Sperrgreifer einrastet. So ist sichergestellt, dass beim Ansetzen einer Kassette der Transportgreifer sauber in ein Perfoloch eingreift. Hat man das vergessen, ist die Kamera sehr übelnehmerisch und revanchiert sich mit einem kräftigen Filmsalat.

Durch die überlappende Bauart sind die Kassetten für 60 Meter und 120 Meter Film nur für Film auf Bobby geeignet. Da man dabei bekanntlich den Film in absoluter Dunkelheit einlegen muss, wird das durch die komplizierte Filmführung recht stressig. Hier hilft aber ein kleiner Trick: man zieht nur etwa 20cm Film von der Filmrolle, lässt diese aber im Schwarzpapier und macht auch die Umbüchse so gut wie möglich zu. Das ganze lässt man zusätzlich noch im Dunkelsack. Nun kann man den Film im Hellen einlegen, danach macht man noch mal dunkel (oder tut die Kassette nun auch in den Dunkelsack) und muss dann nur noch die Rolle in die Kassette legen; Deckel drauf – Sperrstift nicht vergessen – fertig. Die Menge des unbelichteten Materials kann an einem kleinen Fenster auf der Rückseite abgelesen werden.

Für Technikfreaks: Der Transportgreifer liegt bei dieser Konstruktion oberhalb des Bildfensters. Einen Sperrgreifer gibt es nicht. Es kann doppelt- oder einseitig-perforiertes Material verwendet werden.

Vor dem Ansetzen einer Kassette an die Kamera muss man immer sicherstellen, dass die Verriegelung sich in der ‚offen‘-Position befindet (weissen Punkt zum ‚A‘), dann die Kassette gefühlvoll senkrecht in den Schacht schieben und erst danach die Verriegelung schliessen.

Die Kameras trugen das Qualitätssiegel der DDR und sind – wenn auch sehr unhandlich – technisch gut verarbeitet. Durch umfangreiches Zubehör sind sie universell einsetzbar. In den fünfziger Jahren lag der Preis für eine Grundausrüstung bei etwa 5.000,- DM. Im Internet wurde kürzlich eine AK 16 für schlappe 290,- € Startpreis angesetzt.

Literatur :
Lossau, Schmalfilm-
kameras, Ariel, ACR

DER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ALS FILMURHEBER

BILDGESTALTUNG ALS SCHÖPFERISCHE LEISTUNG

ZUSTANDSBESCHREIBUNG UND PLÄDOYER

VON JOST VACANO

Die Gestalter eines Werkes sind auch dessen Urheber, sofern der Gestaltung eine ‚persönlich-geistige Schöpfung‘ zugrunde liegt (Grundgedanke der meisten europäischen Urhebergesetze).

Seit Jahren explodieren die Medien infolge weltweiter Verbreitung audiovisueller Produkte durch Kabel, Satelliten und jetzt zunehmend Digitalisierung und Online-Nutzung im Internet.

Nutznieser dieser weltweiten Verbreitungsmöglichkeiten sind alleine die Medienproduzenten und -verwerter. Sie ermöglichen ihnen eine vervielfachte Nutzung und Auswertung von Werken, die auf der Kreativität ihrer Schöpfer und Urheber basieren. Trotzdem werden diese Urheber wegen fehlender Chancengleichheit bei der Vertragsgestaltung in der Regel nicht angemessen an dieser zusätzlichen Wertschöpfung beteiligt, auch der Director of Photography geht zumeist leer aus. Häufig wird sogar eine Urheberschaft bestritten, da es vielfach unklar ist, wer als Urheber eines Filmwerkes gilt, oder aber in einigen Ländern, je nach Gesetzeslage, nur Autoren und Regisseure als Urheber angesehen werden.

Dieser Aufsatz ist deshalb ein Plädoyer für die generelle und internationale Anerkennung der bildgestaltenden Kameralente / DoPs als Miturheber von Film-, Fernseh- und Videowerken.



Jost Vacano, bvK/ASC, Urheberrechtsbeauftragter des bvK

DIE RECHTSLAGE

Die meisten Urheberrechtssysteme in Europa basieren auf dem Schöpferprinzip, nach dem die Schöpfer eines Werkes auch dessen Urheber sind. Die Systeme unterscheiden sich nur formal und nähern sich deshalb im Zuge der europäischen Harmonisierung zunehmend an. Lediglich das angelsächsische Copyright-System geht einen anderen Weg (Urheber ist dort ausschliesslich der Produzent), es wird sich deshalb in Europa nicht durchsetzen.

In einigen europäischen Staaten gibt es gesetzliche Urheberrechte bestimmter Berufsgruppen (zum Beispiel Polen, Bulgarien), dort benennt das Gesetz ausdrücklich auch den DoP als Filmurheber, andere, zum Beispiel Italien, anerkennen traditionell nur Autoren und Regisseure.

In den meisten anderen Ländern, wie auch in Deutschland, bezieht sich das Gesetz nur auf den jeweiligen Einzelfall und trifft keinerlei Aussagen über generelle Rechte von Berufsgruppen, nicht einmal über die der Regisseure, wobei die amtliche Begründung der Neufassung des deutschen Urhebergesetzes neben den Regisseuren auch Kameralente und Cutter ausdrücklich als Urheber im Regelfall bezeichnet. Im Rahmen der europäischen Harmonisierung beginnen aber Gruppenrechte zu entstehen, da sich zum Beispiel bei der Verteilung der Video- und Leerkassettenabgabe die Notwendigkeit ergibt, bestimmte Berufsgruppen generell zu beteiligen, weil eine Prüfung jedes Einzelfalles praktisch nicht durchführbar ist.

Obwohl das in der Systematik der meisten europäischen Urhebergesetze eigentlich nicht vorgesehen ist, entsteht damit zwangsläufig ein gleitender Übergang von der Einzelfall- zur Kategorienmethodik, was im Rahmen der europäischen Harmonisierung damit langfristig eine Chance für eine allgemeine gesetzliche Anerkennung der DoP als Urheber ergibt. Natürlich ist eine solche Anerkennung der DoP auf die Tätigkeit an Filmen mit Werkcharakter begrenzt, ent-

sprechend beziehen sich die folgenden Betrachtungen ausschliesslich auf diesen Tätigkeitsbereich. Sie umfassen nicht die Arbeit von Kameraleuten in der aktuellen Berichterstattung oder ähnliche Tätigkeiten im ‚Laufbildbereich‘.

In unserem langjährigen Bemühen um Anerkennung als Urheber entstand erwartungsgemäss heftiger Widerstand von Produzenten, Sendern und Verwertern. In dessen Verlauf wurde von beiden Seiten eine Vielzahl von Argumenten, Gegenargumenten, Vorbehalten, Einsprüchen und Unterstellungen vorgebracht, auf die ich hier näher eingehen will.

GRUNDSÄTZLICHE ARGUMENTE IM STREIT UM DAS URHEBERRECHT

In der täglichen Produktionspraxis steht ausser Zweifel, dass der DoP grundsätzlich zu den kreativen und schöpferischen Berufen zählt. Wenn es jedoch darum geht, diese Einschätzung auch juristisch zu untermauern, entsteht meist ein stürmischer Gegenwind.

Die Argumentation der Gegenseite läuft vereinfacht auf die Behauptung hinaus, dass der Regisseur aufgrund seines Weisungs- und Kontrollrechtes grundsätzlich alle gestalterischen Entscheidungen selbst treffen und diese dem DoP vorschreiben würde, dem damit nur die Funktion eines technischen Assistenten, eines weisungsgebundenen ‚Erfüllungsgehilfen‘ bliebe. Die Bildgestaltung gehöre angeblich zu den originären Aufgaben des Regisseurs. Nur wenn in besonders künstlerischen Filmen eine aussergewöhnliche und auffallende kreative Leistung des DoP nachweisbar sei, er quasi als Co-Regisseur tätig sei, könne in Ausnahmefällen eine Miturheberschaft entstehen. Im Regelfall jedoch, besonders bei Unterhaltungs-, Gebrauchs- oder ‚Billigfilmen‘ würde dies schon grundsätzlich durch den begrenzten künstlerischen Freiraum verhindert werden, so die Argumentation der Gegenseite.

Diese Vorbehalte werden von den deutschen Regisseuren allerdings nicht geteilt. Sie haben bereits 1985 unterstützt, dass die DoP generell als Miturheber in die Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst aufgenommen und an den Urhebervergütungen beteiligt werden. Der Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland hat die gestalterische Funktion des DoP und seine generelle Miturheberschaft in seiner Erklärung vom 8. Januar 1996 erneut bestätigt.

Damit wird schon hier deutlich, dass die Schutzbehauptungen der Gegenseite offensichtlich nur zur Abwehr urheberrechtlicher Ansprüche der DoP aufgestellt worden sind.

HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Bis Mitte der 70er Jahre wurde ein Spielfilm zuerst im Kino, später auch im Fernsehen gezeigt und die Mitwirkenden entsprechend bezahlt. Das erschien damals in Ordnung. Heute werden alte und neue Filme durch die Explosion der Medien weltweit ausgewertet. Den Produzenten und Verwertern eröffnen sich dadurch ungeahnte Möglichkeiten zusätzlicher Gewinne. Die Urheber gehen dabei vielfach leer aus, obwohl sie nach dem deutschen Recht eigentlich an jeder Nutzung ihrer Werke angemessen beteiligt werden müssten. Die Produzenten versuchen dies dadurch zu verhindern, dass sie das Urheberrecht der DoP einerseits bestreiten, sich aber trotzdem vorsorglich alle eventuellen Nutzungsrechte im Vertrag abtreten lassen. Die Machtverhältnisse erlaubten bisher kaum eine Gegenwehr.

In der Vergangenheit wurden Fragen zum Bestand ihrer Rechte von den DoP nur vereinzelt gestellt, weil noch keine späteren wirtschaftlichen Auswirkungen abzusehen waren und sie, wie die meisten Künstler, vorrangig an der Qualität ihrer Arbeit interessiert waren. Auch standen ihnen keine juristisch und finanziell potenten Standesorganisationen hilfreich zur Seite.

Die Produzenten und Verwerter hingegen, am wirtschaftlichen Erfolg orientiert, juristisch geschult und von potenten Organisationen unterstützt, hatten diese Problematik frühzeitig erkannt und durch nahestehende juristische Gutachten rechtzeitig vorzubeugen versucht. Einige ältere Meinungen lehnen deshalb die DoP als Miturheber ab, neuere Gutachten beziehen sie ganz überwiegend in den Kreis der Filmurheber ein.

BERUFSBILD

Eine Klärung der Urheberrechte setzt zunächst einmal die grundsätzliche Betrachtung der berufstypischen Tätigkeits- und Verantwortungsbereiche voraus.

Für den DoP gibt es, wie bei fast allen künstlerischen Berufen, kein offiziell festgelegtes Berufsbild. Der Bundesverband Kamera hat deshalb bereits 1983 ein modernes Berufsbild entwickelt, welches sich besonders auf die gestalterischen Aspekte dieses Berufes im Bereich der Bild- und Lichtgestaltung konzentriert. (Director of Photography, Bildgestaltung als schöpferischer Beruf). Dieses Berufsbild wurde auch mit dem Bundesverband der Film- und Fernsehregisseure abgestimmt, um Einsprüche aufgrund unterschiedlicher Einschätzung von Zuständigkeits- und Verantwortungsbereichen, die sich gerade im Falle der Regisseure hätten ergeben können, zu vermeiden.

Dieses Berufsbild dokumentiert deshalb allgemein anerkannte berufstypische Tätigkeits-, Einfluss- und Verantwortungsbereiche der DoP bei Film-, Fernseh- und Videowerken, bereits hieraus ist ein deutlicher gestalterischer Einfluss im Sinne einer Urheberschaft zu erkennen.

BILDGESTALTUNG

Basis eines jeden audiovisuellen Werkes ist seine visuelle Gestaltung, häufig auch als Bildgestaltung bezeichnet. Diese bildliche Gestaltung erfolgt auf zwei Ebenen:

- **Erzählerisch:** Durch das Zusammenspiel von Szenenauflösung, Bildgrösse und -komposition, Perspektive, Objektivwahl, Kamerastandpunkt und -bewegung entsteht die filmische Erzählung. Diese Entscheidungen verantworten Regie und Kamera gemeinsam.
- **Fotografisch:** In diesem erzählerischen Rahmen werden die einzelnen Szenen von dem Fotografen, hier dem DoP, in stets eigener Verantwortung durch den gestalterischen Einsatz von Licht, Farbe, Stimmung und Atmosphäre, Filterung, Kontrast, Schärfe/ Unschärfe, Filmmaterial und Entwicklung sowie Spezialeffekten fotografisch-gestalterisch umgesetzt.

Die Bildgestaltung kann deshalb nicht eine wesentliche Aufgabe der Regie sein, sie basiert vielmehr weitgehend auf der eigenschöpferischen Gestaltung durch den DoP.

LICHTGESTALTUNG

„Am Anfang war das Licht“, aber ohne Licht ist das Studio erst einmal finster. Das Wort Photographie (es stammt aus dem Griechischen) heisst ‚mit Licht schreiben‘ oder ‚malen‘, daraus entstand der Begriff ‚Lichtspiele‘, das Kino wurde auch ‚Lichtspieltheater‘ genannt. Nichts verdeutlicht besser die besondere gestalterische Funktion der Beleuchtung im Film. Durch sie wird der dramatische Gehalt einer Szene oder der Charakter einer Filmfigur unterstützt, aber auch Stimmung, Atmosphäre und Emotionen übertragen. Alles was auf der Leinwand erscheint, ist Licht. So wurde die Lichtgestaltung zum wesentlichen künstlerischen Stil- und Ausdrucksmittel des DoP.

Das alles gilt nicht nur im Studio sondern genau so auch für Aussenaufnahmen am Tage, wo durch Zeitwahl (Sonnenstand) sowie Abdecken, Hinzufügen, Reflektieren, Filtern und dem Einsatz von künstlichem Licht immer noch zusätzlich ‚beleuchtet‘ werden muss.

Eine nur technische Beleuchtung gibt es im Bereich gestalteter Filmwerke nicht. Basierend auf der visuellen Idee des DoP und durch kreative Auswahl aus einer Vielzahl denkbarer Möglichkeiten entsteht hier in einem schöpferischen Akt die künstlerische Lichtgestaltung.

Die Beleuchtung bietet eine extreme Variationsbreite gestalterischer Möglichkeiten in bezug auf Licht- und Schattenführung (Front-, Seiten-, Gegen-, Ober-, Unterlicht), Lichtqualität (hartes, weiches, farbiges, bewegtes Licht), Lichtkontraste (high-key, low-key), der Schattenqualität sowie der Kombination aller dieser Elemente.

Jede Art der Beleuchtung folgt einem intuitiven visuellen Konzept, das der DoP im Ansatz schon beim Lesen des Drehbuches, später präzisiert bei der Motivbesichtigung entwickelt. Bereits hier beginnt er, die vorerst nur in seiner Phantasie existierende Lichtstimmung durch Anpassung der Schauplätze und Einsatz von natürlichen Lichtquellen innerhalb der Szene zu realisieren. Auch die frühzeitige Bestellung der erforderlichen Scheinwerfer und sonstiger Technik ist bereits Teil der Realisierung des visuellen Konzeptes des DoP, die Weichen werden bereits hier gestellt.

Diese intuitive Visualisierung einer Lichtstimmung ist aber nur sehr schwer mit Worten zu beschreiben, sie entzieht sich allein schon deshalb einer detaillierten Vorab-Diskussion mit der Regie. Erst wenn fertig eingeleuchtet ist, kann die Lichtstimmung auch für den Regisseur erkennbar werden. Aber auch dies nur in Ansätzen, da die endgültige Stimmung erst auf dem entwickelten und kopierten Film sichtbar wird. Der Film ‚sieht‘ anders als das menschliche Auge, ausserdem wird diese Sicht noch durch Filmmaterial, Belichtung, Filterung, Entwicklung und weitere Faktoren beeinflusst. Keinesfalls kann deshalb der Regisseur schon vor der Aufnahme die Feinheiten der Beleuchtung beurteilen.

Ausserdem wäre eine Diskussion des Lichtes schon aus zeitlichen Gründen unsinnig. Hat der DoP sein Licht eingerichtet, während der Regisseur mit den Darstellern probt, muss sofort gedreht werden, da ist keine Zeit für Diskussionen, Änderungen oder gar einen Neuanfang.

Nach all dem ist es völlig unsinnig zu behaupten, dass der Regisseur regelmässig präzise Anweisungen für das Licht gäbe und der DoP nur für die technische Ausführung zuständig sei. Auch in der Literatur wird die Verantwortung für das Licht nicht der Regie sondern dem DoP zugeschrieben. Die Lichtgestaltung liegt also regelmässig in der Verantwortung des DoP, und schon dadurch wird er zum Urheber.

Die technische Ausführung der Beleuchtung übernimmt der Oberbeleuchter nach den Anweisungen des DoP und koordiniert die einzelnen Arbeiten dann mit seinen Beleuchtern. Der Oberbeleuchter selbst ist entgegen einer verbreiteten Falschdeutung dieses Begriffes für die Lichtgestaltung nicht verantwortlich. Der angelsächsische Begriff ‚lighting technicians‘ oder ‚electricians‘ beschreibt die Tätigkeit der Beleuchter wesentlich sinnvoller.

FILM-FOTOGRAFIE UND URHEBERRECHT

Die Film-Fotografie ist Visualisierung und gestalterische Basis der filmischen Erzählung, deshalb muss diese Fotografie grundsätzlich von höchster urheberrechtlicher Bedeutung sein. Wer aber ist der Urheber der *Fotografie* im Film? Verantwortlich für die Fotografie ist, wie bereits oben dargelegt, zweifellos der Fotograf, in diesem Falle ist das der DoP. Als Urheber der Film-Fotografie muss der DoP dann aber schon aufgrund deren grundlegender Bedeutung auch ein Miturheber des Filmwerkes sein.

ERKENNBARKEIT DER LEISTUNG ODER VERSCHMELZUNG IM FILMWERK

Typisch für ein Filmwerk ist die Verschmelzung aller beteiligten kreativen Leistungen in einem Gesamtwerk, dessen Einheitlichkeit und Homogenität von wesentlicher Bedeutung für seine emotionale Wirkung auf den Zuschauer ist. Die einzelne Leistung wird deshalb im fertigen Werk nicht mehr genau abgrenzbar oder erkennbar sein. Dieses Aufgehen in einem homogenen Gesamtwerk und die daraus folgende nachträgliche Nichtabgrenzbarkeit der Einzelleistung ist geradezu ein Qualitätsmerkmal dieser künstlerischen Einzelleistung. Ein ‚Herausragen‘ aus diesem Rahmen wäre eher ein Anzeichen für mangelhafte Qualität.

Gerade dieses nahtlose Aufgehen in einem Gesamtwerk verbietet es dann aber auch, die Anerkennung einer eigenschöpferischen Einzelleistung von deren späterer Abgrenzbarkeit im fertigen Film abhängig zu machen, wie das oft gefordert wird. Deshalb können letztlich nur allgemeine Kriterien, die auf anerkannten berufstypischen Tätigkeitsmerkmalen (Berufsbild) basieren, für eine Beurteilung der Rechtslage herangezogen werden.

UNTERHALTUNGS- UND GENREFILME

Es wird oft behauptet, bei Komödien, Unterhaltungs- oder ähnlichen Genrefilmen fehle es schon wegen der Gestaltungsvorgabe des betreffenden Genres an einem ausreichenden kreativem Freiraum für den DoP, auch würde bei derartigen Billigfilmen kein Wert auf eine künstlerisch hochwertige Gestaltung gelegt, die alleine ein Urheberrecht begründen könnte.

Fast alle Filme sind Genrefilme, seien es Krimis, Thriller, Romanzen, Abenteuer-, historische oder sozialkritische Gegenwartsfilme. Alle sind letztlich Unterhaltungsfilme, das ist der Sinn von Kino und Fernsehen. Eine bestimmte Qualität müssen sie alle aufweisen, wenn sich ein Zuschauer dafür interessieren soll, das betrifft Drehbuch und Regie ebenso wie die Kamera.

Mag also bei einem ‚Genrefilm‘ durch Vorgabe eben dieses Genres auch eine gewisse stoffbedingte Einschränkung des freien Gestaltungswillens gegeben sein, so schränkt dies nicht nur den DoP ein, sondern in gleichem Maße auch den Regisseur. Den Werkcharakter wird man allerdings wohl keinem dieser Filme absprechen können. Sollte es dann vielleicht überhaupt keinen Urheber mehr geben?

Bei einem sogenannten ‚Billigfilm‘ ist die Situation wiederum anders: Ein Billigfilm ist deshalb billig, weil er in der Regel sehr schnell abgedreht wird. Bei dieser Drehweise ist aber gar keine Zeit mehr für Diskussionen, Weisungen, Kontrollen oder Änderungen gegeben. Nach einer kurzen Stellprobe verschwindet der Regisseur, um mit den Darstellern zu arbeiten, während der DoP alleine mit Doubles die Kamera und das Licht einrichtet. Wenn alles fertig ist, kommt der Regisseur mit den Schauspielern zurück, und es muss sofort gedreht werden. Anders wäre das Pensum, und das gilt generell besonders auch für das Fernsehen, überhaupt nicht zu schaffen. Bei solchen Billigfilmen hat der DoP deshalb sogar eine meist noch grössere Entscheidungskompetenz als dies vielleicht bei besonders ‚künstlerischen‘ Filmen, mit mehr Zeit für Diskussionen und Änderungen, gelegentlich der Fall sein mag.

Jedes Genre erfordert zur optimalen Wirkung auch einen bestimmten Bild- und Lichtstil. So wird man einen Krimi natürlich anders beleuchten als eine Komödie. Ein Thriller wird vielfach im Dunklen und im Detail spielen, mehr verbergen als zeigen. Er wird grundsätzlich auch visuell aufregender sein als etwa eine Komödie, bei der es meist um die simultane Interaktion zwischen den handelnden Personen geht. Das bedeutet, dass bei einer Komödie mehr mit Gruppen- und Nahaufnahmen gearbeitet wird als mit dramatischen Details. Auch die Beleuchtung wird gleichmässiger die gesamte Szenerie darbieten, um dem Zuschauer ein gleichzeitiges Betrachten der diversen Personen zu ermöglichen. Diese Gleichmässigkeit hat aber überhaupt nichts mit primitiven ‚Hellmachen‘ zu tun. Ein dramatisches Hell/Dunkel, ein ‚Herausleuchten‘ bestimmter Details wäre hier völlig fehl am Platz. Vordergründig wird also die Fotografie eines Krimis sicher grober und aufregender sein als die einer Komödie, in der mehr mit subtilen Nuancen und damit weniger ‚auffällig‘ gearbeitet wird.

Nicht umsonst heisst es, nichts sei schwerer zu drehen als eine Komödie, eben weil die Anstrengung meist unsichtbar bleibt. Rechtlich kann das aber keinen Einfluss haben.

SCHÖPFERISCHER GEHALT UND GESTALTUNGSHÖHE

Eine schöpferische Leistung existiert aus sich heraus und ist grundsätzlich nicht von einer bestimmten Gestaltungshöhe abhängig. Im Teamwork Film könnte sich allerdings die Frage stellen, ob das Gesamtwerk eine schöpferische Prägung erfährt oder aber nur die eigene Leistung (letzteres zum Beispiel bei den Darstellern), ob es sich also entsprechend um ein Urheberrecht oder nur ein Leistungsschutzrecht handelt. Nachdem aber die Bild- und Lichtgestaltung die visuelle Grundlage eines jeden Filmwerkes darstellt, ist durch sie in jedem Falle auch eine künstlerische Prägung des Gesamtwerkes gegeben.

Bereits dadurch muss also, unabhängig von der sonstigen Qualität eines Filmes, eine ausreichende Gestaltungshöhe und damit eine Urheberschaft des DoP nicht nur an seiner Fotografie sondern auch am Filmwerk selbst gegeben sein.

KÜNSTLERISCHE ORIGINALITÄT

Künstlerische Originalität ist immer aus ihrem gesellschaftlichen Umfeld zu verstehen, sie orientiert sich insbesondere an Zeitgeschmack, Stil, Mode, Genre, Schulen, Meistern und Adepten. Für die Urheberschaft an einem Werk ist aber ohne Einfluss, ob es sich in einem dieser Rahmen bewegt oder, im Gegensatz hierzu, diese Rahmen bewusst verlässt. Es würde sich dann um ein konventionelles Werk handeln oder ein avantgardistisches, die Urheberschaft würde diesem Werk in keinem Falle abgesprochen. ‚Originalität‘, obwohl oft so behauptet, kann deshalb keine Voraussetzung für eine Urheberschaft am Filmwerk sein.

QUALITÄT UND HANDWERKLICHE FEHLER

In der Kunst gibt es keine anerkannte oder absolute Qualität. Viele berühmte bildende Künstler waren zu ihren Lebzeiten nicht anerkannt oder wurden als Dilettanten verspottet. So wurde zum Beispiel die Auflösung der Proportionen eines Picasso anfangs als handwerklicher Fehler verkannt. Waren diese Künstler deshalb nicht die Urheber ihrer Werke? Wie viele Bilder hängen in den Museen der Welt, obwohl dem Künstler etwa ein Bein zu kurz geriet oder Perspektive und Lichtführung nicht stimmten, es sich also um einen möglichen ‚Fehler‘ handelte? Immer blieb der Künstler der Urheber, sei es auch an einem fehlerhaften, dilettantischen oder ‚wertlosen‘ Werk. Es spielt dabei auch keine Rolle, ob es sich um einen Schüler handelt oder einen etablierten Künstler. Auch der ‚röhrende Hirsch‘ aus dem Versandhauskatalog hat seinen Urheber, wie gering die Qualität auch sein mag.

‚Qualität‘ oder handwerkliche Fehler sind also urheberrechtlich ohne Bedeutung.

KUNST DURCH ANGEWANDTE TECHNIK

Die Tätigkeit des DoP basiert in besonderem Maße auf einer hochkomplizierten Technik, weit mehr als das bei der Regie der Fall ist. Aber ist er deswegen ein ‚Techniker‘? Erst die Beherrschung dieser Technik versetzt den DoP als schöpferischen Menschen in die Lage, seine ursprünglichen geistig-visuellen Vorstellungen im fertigen Film zu verwirklichen. Mit Technik alleine, ohne Kreativität, kann niemand ein Filmwerk erschaffen.

Ist Oskar Niemeyer deswegen nur ein ‚Techniker‘, weil er die Gesetze der Statik souverän anwendet, um seine berühmten Bauwerke zu schaffen? Oder ist Jean Tinguely deshalb ein Handwerker, nur weil das Schweißen die technische Grundlage seiner Metallplastiken ist?

Die technische Basis spricht deshalb in keinem dieser Fälle gegen eine Urheberschaft.

EINFLUSSNAHME DER REGIE UND WEISUNGEN DURCH EINE HÖHERE AUTORITÄT

Es wird häufig behauptet, dass der Regisseur durch sein Entscheidungs-, Kontroll- und Weisungsrecht die wesentlichen kreativen Entscheidungen angeblich auch in der Bild- und Lichtgestaltung selbst treffe. Das ist so nicht richtig. Es sind nur theoretische Rechte für Konfliktfälle, in der täglichen Praxis des kreativen Teamworks spielen sie aber keine Rolle.

Eine wichtige Aufgabe der Regie besteht in der Interpretation des Drehbuches im Rahmen einer Gesamtkonzeption, die natürlich für die übrigen kreativen Mitarbeiter (Kamera, Schnitt, Ausstattung) verbindlich sein muss, um zu einer einheitlichen Zielrichtung aller Beteiligten im Sinne eines homogenen Gesamtwerk zu gelangen. Im Rahmen dieser letztlich schon durch das Drehbuch bedingten Vorgaben wird der DoP dann eigenverantwortlich tätig.

Selbstverständlich gehört die Überprüfung und Entscheidung (zwischen mehreren kreativen Ideen/Vorschlägen oder darüber, was letztlich in den Film kommt) zu den Kompetenzen der

Regie. Aber das kann nicht den Verlust der Urheberschaft des DoP an seinen Ideen, Vorschlägen und Entscheidungen, die in grosser Zahl im fertigen Film enthalten sind, zur Folge haben. Auch wenn einige Regisseure gelegentlich ‚durch die Kamera schauen‘ (nachdem der DoP das Bild bereits eingerichtet hat!), so tun sie es in der Regel nicht, um etwas zu verändern, sondern nur zur Überprüfung der Wirkung des jeweiligen Bildes, zum Beispiel um den Darstellern entsprechende Anweisungen für die Intensität ihres Spieles geben zu können.

Natürlich kann es gelegentlich auch zu inhaltlichen Diskussionen mit der Regie kommen. Diese bewegen sich allerdings meist nur im Rahmen einer Frage, ob beispielsweise ein verräterisches Indiz im Hintergrund gross genug gezeigt oder auffällig genug beleuchtet sei, ob die Bildgrösse stimme oder ob die Darstellerin in ihrer Grossaufnahme durch Bildwinkel oder Beleuchtung vielleicht noch etwas ‚verjüngt‘ werden könne. Am gestalterischen Konzept des DoP ändern solche geringfügigen Korrekturen jedoch nichts.

Eine weitere ‚Weisung‘ liegt, allem übergeordnet, schon im Drehbuch begründet, der alle Beteiligten, weitgehend auch die Regie, unterliegen. Nur im Rahmen des Drehbuches kann der Film entstehen, Inhalt und gelegentlich auch ein bestimmter Stil sind vorgezeichnet. (Soweit sich in Drehbüchern gelegentlich einzelne Vorschläge für die bildliche Fixierung befinden, sind diese für Regie und Kamera in aller Regel unverbindlich.)

Weiterhin besteht auch ein Weisungsrecht des Produzenten, zum Beispiel bezüglich der finanziellen Auswirkungen bestimmter kreativer Entscheidungen oder unterschiedlicher Einschätzung der Zuschauerwirkung. Auch diesem Weisungsrecht unterliegen die Regisseure, ohne dass ihnen deswegen eine Urheberschaft bestritten würde.

Ein Filmwerk unterliegt also in allen Phasen seiner Herstellung den unterschiedlichsten ‚Weisungen‘, ohne dass damit eine Urheberschaft in Frage gestellt werden kann.

VERGLEICH MIT DER BILDENDEN KUNST

Die zahlreichen Argumente zur Ablehnung eines Urheberrechts der DoP sind am besten im Vergleich mit einem ähnlich gelagerten Fall in der Malerei ad absurdum zu führen:

Viele Werke der Welt-Kunstgeschichte waren Auftragswerke. Hier als fiktives Beispiel der Portraitauftrag eines Fürsten für seine Ahnengalerie. Dieser modellhafte Auftrag unterliegt vielfachen und detaillierten Weisungen:

Zuerst Genre und Inhalt des Bildes (Portrait der neuen Fürstin), dann Grösse, Perspektive, Hintergrund, Lichteinfall, Farbgebung und Malstil (jeweils passend zu den bereits vorhandenen Bildern der Galerie). Der Fürst übt weiterhin Kontrolle über Fortgang und Qualität des Bildes aus, fordert Korrekturen (die Nase sei zu gross) und behält die letzte Entscheidung, ob dieses Bild, trotz möglicher handwerklicher Fehler (die Nase ist jetzt zu klein) in die Ahnengalerie aufgenommen wird.

In diesem Modellbeispiel sind also alle nur denkbaren Weisungen, Vorgaben, Kontrollen, Korrekturen und sonstigen Einschränkungen der gestalterischen Freiheit gegeben, wie sie zum Beweis einer angeblichen Nichtexistenz von Rechten der DoP angeführt werden.

Trotzdem ist der Maler der Urheber dieses Bildes und nicht etwa der Fürst, niemand würde das in Frage stellen. Mit welcher Begründung aber sollte dies bei Filmwerken anders sein?

TITELNENNUNG

Die Gegenseite argumentiert weiterhin, dass der DoP in den Titeln zumeist nicht als Urheber benannt sei und der in Deutschland häufig verwendete Begriff ‚Kamera‘ auf überwiegend handwerkliche Aufgaben verweise. Schon das spräche gegen eine Urheberschaft.

Bei deutschen Titeln ist es allerdings üblich, nur den Verantwortungsbereich zu benennen, wie ‚Regie‘, ‚Schnitt‘ oder ‚Kamera‘, auch wenn ‚Bildgestaltung‘ oder ‚Director of Photography‘ der schöpferischen Tätigkeit sicher besser entsprechen würden. Aber nur wenigen prominenten DP gelang es bisher, eine solche Titelnennung im Fernsehen durchzusetzen.

Die deutschen Rundfunkanstalten versuchen bei den Vertragsverhandlungen, jede auf Urheberschaft hinweisende Bezeichnung im Titel des DoP mit allen Mitteln zu verhindern und bestehen auf dem Begriff ‚Kamera‘ als Grundlage jeder Beschäftigung. Nur im Bereich des Kinofilmes wird die Bezeichnung ‚Director of Photography‘ oder ähnliche allmählich Standard. Da aber die Titelnennung bereits im Arbeitsvertrag vereinbart wird, ist damit die gestalterische Tätigkeit sogar Grundlage der Beschäftigung geworden.

Allerdings nehmen manche DoP, wie viele Künstler, Namen oder Titel nicht so ernst, meist sind sie sich der juristischen Konsequenzen nicht bewusst und akzeptieren deshalb auch den unklaren Begriff ‚Kamera‘, und sei es nur, um nicht als ‚schwierig‘ aufzufallen.

Das ist verständlich, denn auch der Kunstmaler wird mit der Bezeichnung ‚Maler‘ leben können. Er kann allerdings auch sicher sein, dass er deshalb nicht zum ‚Anstreicher‘ oder ‚Handwerker‘ degradiert und ihm sein Urheberrecht bestritten wird.

Ein Blick über die Grenzen hilft hier weiter: Weltweit einheitlich und dort unbestritten wird der DoP in den Titeln von Filmwerken als ‚Director of Photography‘, ‚Directeur du Photo‘, ‚Direttore della Fotografia‘, ‚Director de Fotografia‘ etc. bezeichnet, wobei ‚Director‘ in allen Sprachen soviel wie ‚Regisseur‘ bedeutet. In Italien und Spanien wird auch der Begriff ‚Autore della/de Fotografia‘ benutzt (‚Autor‘).

Weltweit wird der DoP also als ‚Regisseur der Fotografie‘, ‚Bildregisseur‘, ‚Bildautor‘, oder ‚Bildgestalter‘ bezeichnet. Wenn ihm somit in den Titeln auch Regie-Aufgaben (und Autorenschaft) bescheinigt werden, er demnach quasi als ein ‚Co-Regisseur‘ fungiert, so spricht diese weltweite Bezeichnung unbestreitbar auch für eine generelle Urheberschaft.

PREISE UND AUSZEICHNUNGEN

Preise und Auszeichnungen werden weltweit für besondere künstlerische Leistungen vergeben, insbesondere auch regelmässig an DoP. In Deutschland werden Filmpreise für die ‚Bildgestaltung‘ (wörtlich!) regelmässig vergeben, unter anderem vom Bundesminister des Innern (Deutscher Filmpreis), von der Bayerischen Staatsregierung (Bayerischer Filmpreis) sowie den Deutschen Kamerapreis.

Wäre aber die Bildgestaltung tatsächlich eine Aufgabe des Regisseurs, so wäre es völlig unverständlich, dass ausschliesslich der DoP regelmässig dafür geehrt wird und bisher kein einziger Regisseur oder Produzent dagegen protestiert hat.

Aus der regelmässigen Vergabe von Preisen für die künstlerische Bildgestaltung an die DoP ist weiterhin zu folgern, dass auch regelmässig eine künstlerische Leistung vorliegen muss.

DOPs, WELCHE DIE BILDSPRACHE IHRER REGISSEURE PRÄGTEN

Bei vielen frühen Filmen inzwischen berühmter Regisseure fällt auf, dass ihre Bildsprache sehr uneinheitlich war, solange sie mit stets wechselnden Kameraleuten drehten. Erst als sie ihren ‚Ideal-DoP‘ gefunden hatten, wurden ihre Filme auch formal unverwechselbar.

Erst seit Ingmar Bergmann und Sven Nykvist zusammenarbeiteten, entstanden Filme höchster optisch-gestalterischer Qualität, erst dann drehten sie visuell so homogene Filme wie *CRIS AND WHISPERS*, *FANNY UND ALEXANDER* und *SZENEN EINER EHE*.

Ähnliche Beispiele solcher, sich langjährig ergänzender Partnerschaften sind:

- DoP Nestor Almendros mit dem Regisseur Eric Rohmer,
- DoP Robby Müller mit Wim Wenders oder Jim Jarmusch,
- DoP Robert Richardson mit Oliver Stone,
- DoP Vittorio Storaro mit den Regisseuren Bernardo Bertolucci oder Francis Ford Coppola,
- DoP Jost Vacano mit Paul Verhoeven.

Diese Reihe könnte beliebig fortgesetzt werden, und sie zeigt, dass die Bildsprache auch berühmter und sicherlich starker Regisseure von ihren DoP geprägt worden ist.

Im deutschen Routine-Fernsehen kann man bei Fortsetzungsreihen oder Serien desselben Regisseurs grosse Unterschiede in der Bildgestaltung feststellen, wenn er bei den einzelnen Folgen mit unterschiedlichen DoP arbeiten musste. Dabei würde doch jeder Regisseur fordern, dass gerade solche Serien eine einheitliche Bildsprache hätten und würde deshalb sicher versuchen, seinen DoP dafür ‚präzise optische Anweisungen‘ zu geben. Das Gegenteil aber zeigt, dass in der Praxis offensichtlich der DoP bestimmender für die Bildsprache ist als der Regisseur und er deshalb auch ein Miturheber sein muss.

DO P, DIE REGISSEURE WURDEN

DoP ist der einzige Beruf, der ohne zusätzliche Ausbildung oder andere Zwischenstationen den unmittelbaren Übergang zur Regie ermöglicht. Ein bedeutender Teil deutscher und internationaler DoP ist im Laufe ihrer Karriere diesen Weg zur Regie gegangen. Das war nur deshalb möglich, weil sie während ihrer Tätigkeit bereits so viel mit Regieaufgaben befasst waren, dass ein Wechsel zusätzlich nur noch die Schauspielerführung betraf.

Wäre der DoP hingegen nur ein ‚weisungsgebundener Erfüllungsgehilfe‘, so wäre er wohl kaum in der Lage, übergangslos und erfolgreich als Regisseur zu arbeiten.

REGISSEURE ÜBER DIE ZUSAMMENARBEIT MIT IHREN DO P

In seinem Buch *Die versiegelte Zeit* hat der bekannte Regisseur Andrej Tarkowskij ausführlich die ‚kreative Kollegialität‘ mit den DoP seiner zahlreichen Filme beschrieben:

- *Es ist von grosser Bedeutung, dass sie (Kameramann und Filmarchitekt) keinesfalls nur passive Erfüllungsgehilfen, sondern vollwertige Mitgestalter des Filmes sind.*
- *... betrachte ich den Kameramann in allen meinen Filmen als einen Co-Autoren.*

Auch der Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure hat diese Auffassung mehrfach, zuletzt in seiner Erklärung vom 8. Januar 1996 nachdrücklich bestätigt.

Eine weitere Stimme eines deutschen Filmregisseurs kommt in dem Rechtsgutachten von Dr. Norbert Kückelmann zum Ausdruck, der aus langjähriger persönlicher Erfahrung als Regisseur, Autor, Produzent und Jurist die Urheberschaft der DoP vorbehaltlos bejaht. Die Ergebnisse dieses Gutachtens liegen den Verteilungsplänen der VG Bild-Kunst zugrunde.

Dies sind nur wenige Beispiele, sie könnten beliebig fortgesetzt werden.

MARKTWERT, BEZAHLUNG, TARIFE

Der DoP ist laut Tarifvertrag der höchstbezahlte aller Filmschaffenden nach dem Regisseur. In der Praxis wird der DoP bei Film- und Fernsehwerken, auch im einfachen Serienbereich, meist auch noch weit übertariflich bezahlt. Nachdem die technisch-handwerkliche Arbeit weitgehend von Filmtechnikern und Assistenten erledigt wird, muss sich die hohe Bezahlung deshalb überwiegend, und nicht nur in besonderen Einzelfällen, auf seine künstlerische Kompetenz und Verantwortung beziehen. Deshalb ist bei jeder Produktion der beste (und teuerste) DoP gerade gut genug. Für eine nur technische Umsetzung präziser Weisungen der Regie wäre hingegen der Billigste gerade recht und die aktuelle Bezahlung viel zu hoch.

JURISTISCHE ANERKENNUNG DER DoP IN DEUTSCHLAND

Das deutsche Urheberrecht basiert grundsätzlich auf einer Betrachtung jedes Einzelfalles und erschwert dadurch eine pauschale Anerkennung bestimmter Berufsgruppen.

Bereits seit 1982 jedoch werden die deutschen DoP von der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst als Urheber anerkannt und an den jeweiligen Ausschüttungen, die laut Gesetz nur Urhebern zustehen, beteiligt. Ein DoP erhält dabei etwa 30% des Betrages eines Regisseurs. Dieser Anteil wird von den Regisseuren akzeptiert und im Verhältnis der urheberrechtlichen Wertigkeiten auch als angemessen betrachtet.

Die DoP erhalten also seit 1982, mit ausdrücklicher Zustimmung des Justizministeriums, öffentliche Gelder, die nach dem Gesetz nur an berechnete Urheber verteilt werden dürfen. Diese pauschalierte Praxis stand bisher aber im Widerspruch zur Methodik des Gesetzes. Zum 1. Juli 2002 hat die deutsche Bundesregierung ein neues Gesetz erlassen, in dessen amtlicher Begründung jetzt neben den Regisseuren ausdrücklich auch die DoP (und die Cutter) als Urheber benannt werden.

Damit steht die Miturheberschaft der DoP in Deutschland jetzt auch juristisch ausser Frage! Für den langjährigen Kampf des bvk ist dies ein grosser Erfolg mit weltweiter Signalwirkung.

INTERNATIONALE ANERKENNUNG DER DoP

Im europäischen Ausland gehen die Urhebergesetze häufig, ähnlich wie in Deutschland, nicht von Berufsgruppen sondern von dem jeweiligen Einzelfall aus. Aber auch in diesen Ländern stellt sich die Notwendigkeit, bestimmte Erlöse und Vergütungsansprüche aus gesetzlichen Lizenzen über Verwertungsgesellschaften an die Urheber zu verteilen. Da eine Beurteilung jedes Einzelfalles nicht durchführbar ist, müssen deshalb in diesen Ländern generalisierende

Anzeige
Fa. Huber
190 x 133,5 mm

Beteiligungsregeln für bestimmte Berufe eingeführt werden, auch wenn das in den jeweiligen Urhebergesetzen in dieser Form unter Umständen gar nicht vorgesehen ist. Damit ergibt sich auch in diesen Ländern, wie in Deutschland vom bvK erfolgreich durchgesetzt, die Möglichkeit einer de-facto Anerkennung als Urheber, quasi durch die Hintertür.

Derzeit werden m. W. in folgenden Ländern Europas die DoP als Filmurheber anerkannt:

- **In Deutschland, Bulgarien und Polen** sind die DOP gesetzlich als Urheber anerkannt.
- **In der Schweiz, Österreich, Ungarn, Dänemark, Schweden, Finnland, Norwegen und Tschechien** werden die DoP von den Verwertungsgesellschaften, zum Teil auch auf gesetzlicher Grundlage, als Urheber anerkannt und an den jeweiligen Erlösen beteiligt, bzw. sind ähnliche Verfahren in Vorbereitung.

Somit erfolgt europaweit zunehmend eine Anerkennung der DoP, nicht nur als Urheber ihrer Fotografie, sondern auch als Miturheber am gesamten Filmwerk.

Ausnahmen bilden derzeit noch Frankreich, Italien, Spanien, die Niederlande und Belgien, in denen, historisch gewachsen, vom Gesetz lediglich Autoren und Regisseure als Filmurheber benannt sind sowie die angelsächsischen Länder mit dem dort eingeführten Copyright-System, in dem nach dem Prinzip des ‚work made for hire‘ ausschliesslich Produzenten als Urheber gelten.

Allerdings werden auch in den USA die Urheber, obwohl sie eigentlich keinen Urheberstatus haben, ähnlich wie bei uns an bestimmten Verwertungserlösen beteiligt (residuals), allerdings betrifft das dort nur Autoren und Regisseure auf der Basis von Guild-Agreements. Auch aus Deutschland erhalten die US-Urheber Verwertungserlöse, zum Beispiel aus der Sendung ihrer Filme im deutschen Fernsehen. Obwohl diese Vergütungen nach deutschem Recht auch den US-DoP zustehen würden, teilen sich diese Gelder die US-Produzenten (75%) sowie die Autoren und Regisseure (jeweils 12,5%) unter sich auf.

Die US-DoP gehen dabei leer aus, weil sie sich an das in den USA übliche ‚Power Play‘ noch nicht herantrauen und wohl auch die Gegenwehr der allmächtigen Studios fürchten.

Anzeige
Fa. Schüren
190 x 133,5 mm

Dies könnte ein Ansatz sein, eine Urheberdiskussion auch in den USA zu beginnen, zumal dort in einer zaghaften Diskussion um die ‚Moral Rights‘ auch die DoP in den Kreis der möglichen Filmurheber einbezogen werden. Die Vertragssituation hingegen verlangt in den USA eine totale Abtretung aller denkbaren Rechte an die Produzenten und verbietet den DoP per Vertrag sogar jede Berufung auf seine Moral Rights, obwohl ihm diese nach der Berner Konvention, die auch von den USA unterzeichnet wurde, definitiv zustehen.

DAS NEUE URHEBER-VERTRAGSRECHT IN DEUTSCHLAND

Es wurde hier mehrfach erwähnt, dass es aufgrund der Machtverhältnisse in der deutschen Medienbranche für DoP derzeit fast unmöglich ist, bei Vertragsschluss zufriedenstellende Regelungen über abzutretende Nutzungsrechte und deren angemessene Vergütung zu erreichen. Fast immer ist die zeitlich, räumlich und inhaltlich unbegrenzte und meist entschädigungslose Rechteabtretung zwingende Voraussetzung für eine Beschäftigung.

Im Rahmen der EU Richtlinien zur Harmonisierung des Urheberrechtes wurde schon 1995 festgelegt, dass bestimmte Vergütungsansprüche den jeweiligen Urhebern vorbehalten bleiben und nicht mehr vorab an die Produzenten abgetreten werden dürfen. Dies betraf bisher allerdings nur Erlöse aus Videovermietung und der Kabel-/Satellitenweiterleitung. Trotz dieser Fortschritte war die generelle Situation wegen der ungleichen Machtverhältnisse zwischen einzelnen Filmschaffenden und den oft globalisierten Medienkonzernen immer noch unbefriedigend.

Aus diesen Gründen ist in Deutschland jetzt am 1. Juli 2002 ein neues Urheber-Vertragsrecht entstanden, das diesem Ungleichgewicht Rechnung trägt und bestimmte Mindestbedingungen des Erwerbs und der Nutzung von Rechten zwingend vorschreibt. In diesem Gesetz ist, wie bereits erwähnt, erstmalig auch die Urheberschaft von Regisseuren, DoP und Cuttern als Regelfall legalisiert worden.

Der Grundgedanke dieses Gesetzes ist völlig neu: Für die Urheber besteht jetzt ein gesetzlicher Anspruch auf angemessene Vergütung für die Nutzung ihrer Werke. Das Gesetz zeigt Wege, diese Angemessenheit durch gemeinsame Vergütungsregeln, ähnlich Tarifverträgen, von den Verbänden der Beteiligten selbst bestimmen und verbindlich werden zu lassen. Ausserdem sorgt ein neuer Bestsellerparagraf dafür, dass auch bei Altverträgen im Falle von besonders erfolgreichen Projekten der Urheber in Zukunft an diesem Erfolg beteiligt wird, auch wenn der ursprüngliche Vertrag dies nicht vorgesehen hatte. Mehr zu diesem neuen Gesetz auf der bvk-Website www.bvkamera.org (deutsch) oder auf der IMAGO-Website www.imago.org (englisch)

Ich hoffe sehr, dass dies dieses Gesetz die rechtliche und wirtschaftliche Situation der DoP, wie auch der anderen kreativen Filmschaffenden, nachhaltig verbessern wird.

AUSBLICK

Mit der Aufnahme der osteuropäischen Staaten in die EU stellt sich dort zunehmend die Notwendigkeit, kompatible Urheberrechtsgesetze zu entwickeln. Derzeit üben besonders Frankreich und die angelsächsischen Copyright-Länder starken Druck aus, ihr Urheberrecht in diesen neuen EU-Ländern zum Maßstab zu setzen. Angesichts des zunehmenden Harmonisierungsdruckes innerhalb der EU wäre es zu befürchten, dass es dabei langfristig zu einer europäischen Einigung auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner, zum Beispiel auf das französische Modell, kommen könnte, bei der die DoP Gefahr laufen würden, ihre bisher errungene Anerkennung zu verlieren.

Deshalb müssen weltweit die DoP und ihre Berufsverbände sich nachdrücklich bei ihren Verwertungsgesellschaften, ihren nationalen Gesetzgebern und auch bei den Europäischen Organisationen um ihre Anerkennung bemühen. Der Europäische Dachverband IMAGO könnte dabei helfen.