

Das Magazin für Filmschaffende



CAMERIMAGE

International Film Festival of the Art of Cinematography, Łódź, Poland, 25.11 - 3.12.2006

visit our stand at Cinec

2-A30

feature films competition
lifetime achievement award - Robby Müller
student etudes competition
film equipment and latest technologies presentations
workshops, seminars and exhibitions
world cinema celebrities

EXHIBITION OF THE FILM EQUIPMENT AT CAMERIMAGE 2006

for the first time will be available also for unaccredited guests who will be able to buy special tickets for the venue. Exhibition stands and live presentations of film equipment as well as latest technologies produced by the best international branch companies such as ARRI, Kodak, Panavision, Avid, Sachtler, Panther, P+S Technik, Cinevation, Zeiss, Sony, Apple, Panasonic will be opened for all our guests. It is an unique chance to learn about latest achievements of the film industry as it is the only one such exhibition in Poland.

For more details please contact Festival Office or visit www.camerimage.pl

TUMULT Foundation, Rynek Nowomiejski 28, 87-100 Toruń, Poland

tel.: (+48 56) 621 00 19, fax: (+48 56) 652 21 97

email: aga@camerimage.pl (German affairs), office@camerimage.pl (other affairs)

organized with financial support of the Ministry of Culture, the Łódź Voivodeship and the Łódź City Council



Avid

P+S TECHNIK
world of motion

Cinevation
world of motion

Sachtler
all your needs in motion

Color by
Deluxe

NO
NORRIS FILM SOLUTIONS SYSTEM

FINATY
kameramann

FINATY
kamera



Liebe Leser,

Impressum

Ausgabe 002 vom
15. September 2006.
Anschrift: cinearte Peter
Hartig, Friedrichstraße 15,
96047 Bamberg,
Tel. 0951-2974 6955.
Redaktion und Anzeigen:
Peter Hartig (verantwortlich).
Redaktionsschluß ist vier
Wochen vor Erscheinen der
Ausgabe.
Für unverlangt eingesandte
Manuskripte und Fotos über-
nehmen wir keine Haftung.
Namentlich gekennzeichnete
Artikel entsprechen nicht
unbedingt der Meinung der
Redaktion. Nachdrucke, auch
auszugsweise, nur mit Ge-
nehmigung der Redaktion.
Gerichtsstand ist Bamberg.
Es gilt die Anzeigenpreisliste
2 vom 30. Mai 2006. Anzei-
genschluß siehe Redaktions-
schluß.
Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Oliver Baumgarten, Jan
Fedesz, Patricia Reguero,
Hans Schlosser, Thomas
Thieme, Karolina Wrobel.
Besonderer Dank an Ian
Umlauf für die Bildanalyse
des »Hörwunders« (Seite 50
und 51) und Donat Schilling,
Steadicam Operator bei
»Das Parfum«, für die
Erläuterungen zum Foto auf
Seite 28 und 29.
Layoutkonzept: Jana Cerno,
www.cernodesign.de.

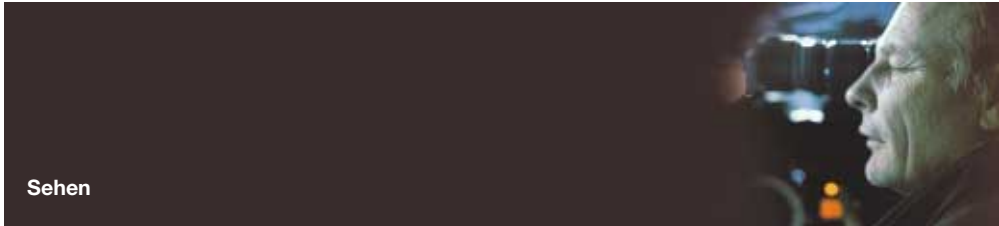
cinearte XL erscheint als
Sonderausgabe zur cinec
und wird herausgegeben von
Peter Hartig in Kooperation
mit www.crew-united.com.
Der Einzelverkaufspreis
beträgt 5 Euro.
Eine PDF-Version von
cinearte XL wird allen
»Members« von
www.crew-united.com im
Rahmen ihrer Mitgliedschaft
ohne besondere Bezugs-
gebühr als Download zur Ver-
fügung gestellt.
Keine Haftung bei Störung
durch höhere Gewalt.

Ein Forum für die Branche – das war's, was wir schaffen wollten, als wir vor genau drei Jahren die erste Ausgabe unserer Nachrichten für Filmschaffende verschickten. Von aktuellen Dreharbeiten bis zum Kampf um einen neuen Tarifvertrag sollte über alles berichtet werden, was das Filmemachen angeht. Vor allem aber sollten die Filmemacher selbst zu Wort kommen. Denn vielleicht, war unsere skurrile Idee, tragen ja nicht nur berühmte Gesichter vor der Kamera dazu bei, ob ein Film gelingt oder nicht.

Ganz falsch haben wir damit offenbar nicht gelegen. Inzwischen sind es 118 Ausgaben geworden. Weit über 3000 Leser informieren sich regelmäßig in cinearte über alles, was in der Branche passiert und erhalten von Kollegen aus allen Gewerken Einblicke in ihre Arbeit und Ideen.

Eine Auswahl von Artikeln aus cinearte präsentieren wir Ihnen in dieser Sonderausgabe. Dabei wollten wir möglichst der ganzen Palette der Filmberufe Platz zu geben. Zugegeben, das ist uns bei rund 60 Seiten nicht ganz gelungen. Denn es gibt noch viel mehr zu erzählen. Und das erfahren Sie alle zwei Wochen in cinearte.

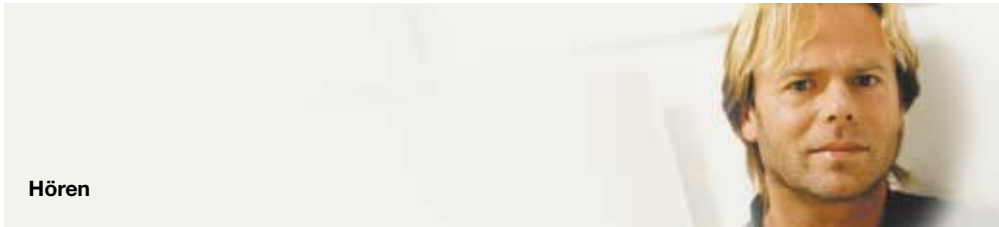
Herzlichst, Ihr



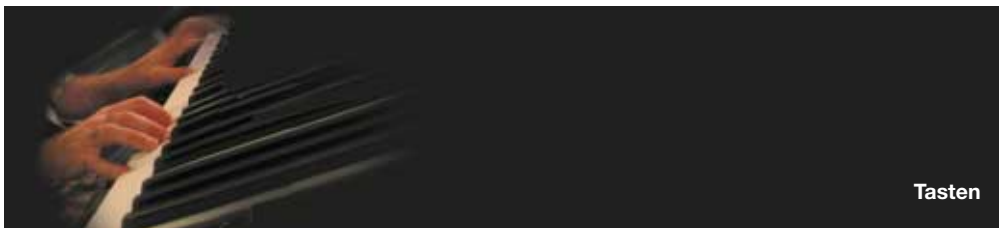
Sehen



Riechen



Hören



Tasten

Unser Titelbild zeigt die Schauspieler Ben Whishaw und Karoline Herfurth in *Das Parfum*. Jürgen Olczyk fotografierte sie für die Constantin.

Inhalt

12 Nichts als die Wahrheit

Fernsehen oder Kino, Herr Betz? Ist doch egal – solange die Geschichte stimmt.

20 Die bescheidene Kamera

Daß Robby Müller bei *Breaking the Waves* dauernd gewackelt hat, nimmt ihm keiner krumm. Im Gegenteil.

26 Duftel!

Das kann man gar nicht verfilmen! Kann man doch, meinten Bernd Eichinger und Tom Tykwer und verfilmten *Das Parfum*.

40 Die Trickfilmschmiede

Wo kommen eigentlich die kleinen Animatoren her? Aus Ludwigsburg. Und Thomas Haegele weiß auch, warum.

05

46 Kranz' Ohr

Der Mann kann uns sogar Schnee hören lassen. Michael Kranz ist Cheftonmeister der Bavaria.

54 Alles in Teamarbeit

Evelyn Carow hat so ziemlich jeden wichtigen Film in die Finger bekommen, der zu Defa-Zeiten gedreht wurde. Zum Glück.

60 Alles nur Tricks

Das klingt doch irgendwie bekannt... Klar, denn auch Filmkomponisten schummeln. Fragen Sie mal Robert Papst.

Vermischtes

03 Zum Geleit

06 Stimmen aus dem Off

08 Weite Welt

03 Impressum



Mit Sicherheit!

Obwohl die Branche nicht gerade zu den großen im Lande gehört, wird ihren Produkten meist hohe Aufmerksamkeit geschenkt: Film und Fernsehen beeinflussen die Lebensgewohnheiten und unser Weltbild in erheblichem Maße.

- 06 Doch die Wenigsten wissen, wie es »beim Film« tatsächlich zugeht, und welchen Belastungen und Gefahren die Mitarbeiter in den Produktionen bei ihren »Traumjobs« ausgesetzt sind. Leider gibt es auch in der Branche selbst erhebliche Wissens- und Bewußtseinslücken im Hinblick auf den unerläßlichen – und gesetzlich geregelten – Arbeits- und Gesundheitsschutz. Immer wieder ereignen sich schwere Unfälle am Set – bis hin zu Todesfällen. Nur wenn den Gefahren von vornherein systematisch begegnet wird, ist die Film- und Fernsehproduktion ein sicheres Arbeitsfeld. Der Umgang mit Starkstrom und Scheinwerfern, mit Kränen, Schienen, Kabeln, Podesten und schwebenden Lasten, mit brennbarem Material und Flüssigkeiten – zumal unter dem stets herrschenden Zeitdruck – führt zu hohem Gefahrenpotential bei praktisch jeder Film- und Fernsehproduktion.

Die Mitarbeiter bei Film und Fernsehen sind über die Berufsgenossenschaft der Feinmechanik und Elektrotechnik (BGFE) beziehungsweise die Verwaltungs-Berufsgenossenschaft (VBG) versichert. Im Falle von Arbeitsunfällen und beruflich bedingten Erkrankungen kommen die Berufsgenossenschaften für die Kosten der Heilbehandlung und der Rehabilitation auf. Die Kosten für die Beiträge zur Berufsgenossenschaft halten sich dabei in engen Grenzen – auch weil sie im Nachgang von Unfällen bemüht ist, ihr entstehende Kosten an die Verantwortlichen weiterzugeben. Denn wo Entscheidungen in der Produktion und am Set getroffen werden, entstehen automatisch Verantwortlichkeiten. Nur der Einsatz von fachkundigem Personal in allen Funktionen und ein ausgeprägtes Sicherheitsbewußtsein können helfen, Unfälle zu verhindern und Gesundheitsgefahren zu minimieren. Dafür stehen die Berufsgenossenschaft als Partner an der Seite der Unternehmen und der Mitarbeiter in den Produktionen.

Damit die Arbeit für den Film und das Fernsehen sicher ist und Freude macht.

Hans Schlosser

Organisationsbüro

AG Die Filmschaffenden

Entdecken Sie unsere exklusiven HD-Produkte auf der Cinec 2006 in München

HD
HIGH-DEFINITION

FUJINON
FUJIFILM

TVlogic



■ Ready for High-Definition

Bei hochwertigen Kinoproduktionen werden an die Qualität und Leistungsfähigkeit des Equipments höchste Ansprüche gestellt. Neben der HD Cine Range von Fujinon, die speziell für die digitale Filmproduktion auf 2/3" HD-CCDs entwickelt wurde, bieten wir Ihnen auch die HD-TFT Multiformat Monitore von TVlogic in Größen von 7" bis 46". Da kann Ihre nächste HD-Produktion kommen.

**Hochwertige High-Definition Produkte:
Exklusiv bei Videor Technical.**



Sie wollen mehr erfahren? Dann besuchen Sie uns doch auf der Cinec: Halle 3, Stand 3-D4.

Ihre Quelle für
professionelle Videotechnik

www.videortechnical.com



VIDEOR TECHNICAL



100 Minuten Volksmusik!
Regisseur Robert Altman
(rechts) und DoP Ed
Lachman (links) setzten
die Abschiedsvorstellung
einer Radioshow in HD
in Szene (oben).



Die letzte Vorstellung

08

Am liebsten hat die Filmwelt Robert Altman ja, wenn er einen Ensemblefilm dreht – gerade wegen seiner ungewöhnlichem Settings: Ein paar Stunden um ein Erdbeben in Kalifornien in *Short Cuts*, die Pariser Modeszene in *Prêt-à-Porter*, ein englisches Schloß in *Gosford Park* oder eine Balletttruppe in *The Company*. Sein jüngster Streich zeigt nun die letzte Vorstellung einer Radioshow, deren Theater einem Parkhaus Platz machen soll. Die wirkliche Show, die als Vorbild dient, ist zwar überaus erfolgreich, und im Film wirbeln auf und hinter der Bühne Meryl Streep, Kevin Kline, Woody Harrelson und viele weitere Berühmtheiten, doch die Sache hat einen Haken: *A Prairie Home Companion* spielt im Mittleren Westen und erinnert verblüffend an den *Musikanten-Stadt*. Der es auch nicht leicht hätte in anderen Kulturkreisen, selbst wenn Wim Wenders ihn inszenierte. Ein deutscher Verleih hat sich jedenfalls noch nicht an den Film gewagt, obwohl er im Wettbewerb der Berlinale lief.

Ungewöhnlich ist der Film allemal: Die Stars singen auf der Bühne selbst und in Echtzeit. Dafür setzten Altman und sein *director of photography*

und Koregisseur Ed Lachman auf HD-Video. *A Prairie Home Companion* wurde mit Sonys *HDW-F900* gedreht, denn Altman wollte möglichst lange ohne etwaigen Kassettenwechsel drehen – die längste Szene dauert 23 Minuten.

Lachman verließ sich bei den Optiken auf drei *HAe10x10* (10-100mm T1.8) und zwei HD-Zooms *HAe5x6* (6-30mm T1.8) von Fujinon, die ein eher »filmisches« Bild ergäben. Mit seiner Bildgestaltung hat er die Technik jedenfalls gefordert: Sie reicht vom Close-up im schummrigen Büro bis zur Totale direkt ins Gegenlicht der Bühnenscheinwerfer; zudem wollte Altman die Kamera ständig in Bewegung. »Wenn wir nicht gerade schwenkten, waren wir am zoomen«, erzählt Operator Robert Reed Altman, der Sohn des Regisseurs.

»Man könnte durchaus behaupten, daß wir den Film im Dokumentarstil gedreht haben«, meint auch Altman senior. »Wir haben die Dinge einfach so aufgenommen, wie sie waren.« Was im fertigen Film spätestens dann zu merken ist, wenn Kevin Kline eine Sektflasche öffnet, der Korken aus dem Bild fliegt und sogleich der Regisseur aufschreit.



ADVANCED

See you at: -> IBC # 11.619
-> Cinec # III-E1



genialer Transport

- > Plattform und Remote Kran
- > max. Plattformversion 7,5 m bei 155 kg Traglast
- > Remoteversionen 7 und 8 mit max. Höhe von 10,6 m bei 50 kg bzw. 11,8 m bei 25 kg Traglast
- > kompaktes Design
- > erhöhte Tragkraft gegenüber dem Standard Foxy Kran
- > vielseitig – Dolly, Transportwagen und Kran in einem
- > Aufrüstung vorhandener Foxy Kräne möglich

Galaxy

- weltweit der höchste Plattformkran 12 m / 130 kg Traglast
- Remotehöhe 15 m / 65 kg Traglast (mit Highrig 16 m!)



Classic Series 3

- jetzt mit Limit Programmiermöglichkeit
- neues, sehr stabiles Handreglerkabel
- H Räder mit neuartigem Bremssystem
- serienmäßig 360° drehbarer Euroadapter



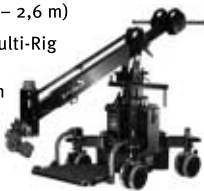
EvoPlus

- verstärkter Body sowie Crab + Steer Mechanik
- neues, sehr stabiles Handreglerkabel
- H Räder mit neuartigem Bremssystem
- serienmäßig 360° drehbarer Euroadapter



Vario Jib

- kompakter, teleskopierbarer Jibarm (1 – 2,6 m)
- durch den Multi-Rig ist nahezu jede Kameraposition realisierbar



Precision Steel Track

- Edelstahlrohr mit Alu Unterzug
- hohe Belastbarkeit (2,5t) erfordert weniger Unterbau
- starr und klappbar montierbar (auch Schmalspur möglich)



Wall Spreader

- Wandspannsystem für Scheinwerfer



PANTHER GmbH

Raiffeisenallee 3 | D-82041 Oberhaching
T +49.89.613 900-01 | F +49.89.613 10 00
www.panther.tv | contact@panther.tv

PANTHER Dollies & Cranes

801 S. Main St. | Burbank, CA 91506 | USA
T +1.818.84 13 110 | F +1.818.84 13 220
www.panther.us | contact@panther.us



Größtenteils in den Niederlanden drehte Paul Verhoeven (links, mit dem Darsteller Sebastian Koch) seinen neuen Film *Zwartboek*. Mit der Geschichte einer jungen Jüdin, die sich auf der Flucht vor den Deutschen dem Widerstand anschließt, kehrte der Regisseur auch thematisch nach Europa zurück.



Zurück zu den Wurzeln

10

Nach 20 Jahren in Übersee kehrte Paul Verhoeven nach Europa zurück: Der niederländische Regisseur hatte im vorigen Herbst in seinem Heimatland *Black Book* gedreht. Die letzten Einstellungen seines neuen Films entstanden im Dezember im Studio Babelsberg.

Verhoeven hatte 1973 mit *Türkische Früchte* seinen Durchbruch erlebt, der auch auch Hauptdarsteller Rutger Hauer berühmt machte. Nach weiteren gemeinsamen Filmen in Holland trafen die beiden in Hollywood für *Flesh and Blood* wieder zusammen, mit dem Verhoeven sein US-Regiedebüt gab. Dann lieferte er neben dem Thriller *Basic Instinct* Blockbuster wie *Robocop*, *Total Recall* und *Starship Troopers* (alle drei vom deutschen DoP Jost Vacano ins Bild gefaßt), in denen man zwischen effektlastiger Action auch kritische Töne finden konnte. Die subtile Faschismuskritik im Dauergeballer *Starship Troopers* wurde allerdings nicht von jedem verstanden – am wenigsten von den jungen Schauspielern, wie der Regisseur später zum Besten gab.

In *Zwartboek*, so der Originaltitel seines jüngsten Werks, erzählt Verhoeven geradliniger. Der Film spielt in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs und erzählt die Geschichte der jungen jüdischen Sängerin Rachel Steinn (Carice van Houten), die sich dem Widerstand anschließt.

Für den Regisseur, Jahrgang 1938, ist *Zwartboek* eine »ganz persönliche Geschichte«, wie er erklärt: »Ich habe diese Zeit als kleines Kind erlebt. Das ist mein Krieg – nicht etwa der Vietnamkrieg.« Das Drehbuch verfaßte er gemeinsam mit Gerard Soeteman, mit dem er auch die meisten seiner »niederländischen« Filme geschrieben hatte.

Um sich die größtmögliche Entscheidungsfreiheit zu bewahren, entschloß sich Verhoeven für eine rein europäische, nämlich niederländisch-britisch-deutsche Kofinanzierung der 17-Millionen-Euro-Produktion. Seine Landleute freuten sich über Verhoevens Rückkehr so sehr, daß sie ihn gleich zurück nach Hollywood schickten: *Black Book* soll für die Niederlande den »Oscar« für den besten fremdsprachigen Film holen.

Nichts als die



Wahrheit

Fernsehen oder Kino? Nicht so wichtig, meint der Drehbuchautor Johannes W. Betz. Es geht doch ums Geschichtenerzählen.

Interview und Fotos **Peter Hartig**

13

Herr Betz, wie wird man Drehbuchautor?

Indem man's wirklich will. Leidenschaftlichkeit inbegriffen. Genau betrachtet ist es ja ein eher subaltern Job: Du mußt dich ständig mit allen einigen. Und selten läuft es genau so, wie du dir die Geschichte am Anfang vorgestellt hast. Die Kunst ist, es allen recht zu machen und trotzdem Qualität zu liefern. Das hält nicht jeder aus. Wer Drehbücher schreiben will, muß das vorher wissen. Mein berufliches Ego ist zum Glück eher handwerklich geprägt als künstlerisch. Zufrieden bin ich, wenn nach dem ganzen Hin und Her am Ende ein guter Film herauskommt.

Klingt da der Traum durch, die eigenen Bücher auch selbst zu inszenieren?

Nein. Ich vermeide es, mich auf dem Set herumzutreiben. Meine Abneigung gegen Dreharbeiten habe ich während des Filmstudiums erkannt. Ich habe an der Filmakademie in Ludwigsburg auch Regie studiert und einige Kurzfilme selbst inszeniert. Ich weiß also, daß andere das besser können. Ich strebe lieber danach, alle offenen Fragen mit den Beteiligten geklärt zu haben, bevor die erste Klappe fällt. Dreharbeiten sind meine persönliche Hölle.

Wie schafft man es schließlich, Vorlieben und Ausbildung auch anwenden zu dürfen?

Im Sinne von Geld verdienen? Der Einstieg in diese Arbeit ist der Ausstieg aus einem Teufelskreis. Wenn man sich oder seine Ideen einem Sender oder einem Produzenten anbietet, lautet die erste Frage: Was hast du schon gemacht? Was ist schon verfilmt worden? Wenn du da mit



Links *Nichts als die Wahrheit*, oben *Die weiße Massai*. Dazwischen sechs Jahre. Nur vom Kino kann kaum ein Filmschaffender existieren.

leeren Händen dastehst, gibt dir auch keiner eine Chance. Vielleicht ist man da heute mutiger, aber eine Filmhochschule ist wohl nach wie vor der beste Einstieg.

Es geht also um Kontakte.

Natürlich. Mein Einstieg war Mitte der 90er Jahre. In den eher naiven, liquiden Zeiten vor dem großen Börsencrash, als Auf-Teufel-komm-raus produziert wurde. Ich hatte es relativ leicht damals. Die Bavaria arbeitete gerade an einer Neukonzeption der Fernsehserie *Auf Achse* und hatte die glorreiche Idee, dazu ein Seminar an der Filmakademie zu veranstalten – das spart einerseits Kosten und hilft andererseits, neue Talente zu entdecken. Auch die Produzenten Philip Voges und Mischa Hofmann, damals noch Neulinge, pflügten durch die Filmhochschulen, um Talente abzugreifen.

Ähnlich wie die Bavaria haben wir es später auch für *Die Cleveren* gemacht. Michael Lehmann von Studio Hamburg, Marcus Mende von RTL und ich hielten über zwei Jahre hinweg Storyentwicklungs-Seminare an der Hamburger Filmschule ab. Wir haben dabei Autoren gefunden, die heute gut im Geschäft sind. Was nicht selbstverständlich ist, denn an den Filmhochschulen wollen die wenigsten Serie machen. Es gibt da so einen gewissen Künstlerimpetus...

Trotz bejubelter Vorbilder wie *Sex and the City* und *24*?

Ja. Und obgleich viele Studenten Praktika im Serienbereich machen. Nicht nur bei deutschen Sendern, sondern auch bei David E. Kelley, J. J. Abrams und den anderen Titanen des US-Seriengeschäfts. Ich bin jedenfalls sicher: Würden Film-

studenten das Talent und die Energie, die sie für ihre Abschlußfilme aufwenden, auch in Serien stecken, würden sie leichter Fuß fassen. Und nebenbei die Qualität deutscher Serien verbessern. Zum Beispiel Florian Baxmeyer: Mit seinem Abschlußfilm *Die rote Jacke* gewann er den »Studenten-Oscar«. Und dann arbeitete er erst mal für *Großstadtrevier* – eine ganz normale Fernsehserie. Genau wie Elke Schuch, die Autorin von *Die rote Jacke*. Und jetzt hat Baxmeyer *Die drei ???* und das *Geheimnis der Geisterinsel* inszeniert! Ein Multi-Millionen-Dollar-Ding! Umwege führen eben manchmal schneller zum Ziel.

Gibt es Autoren, die nur von der Arbeit fürs Kino leben können?

Hm. Mir fällt keiner ein. Ein paar Regisseure und Produzenten gibt es. Die X-Filmer, Fatih Akin, Detlev Buck... Obwohl der ja auch eine Menge Werbung macht. Aber auch Hermine Huntgeburth, die ja mit *Bibi Blocksberg* und *Die weiße Massai* zwei Blockbuster in Folge inszeniert hat, macht immer wieder Fernsehen.

Hat für Sie das Kino Priorität?

Jein. Manche eindeutig erzählenswerte Geschichten sind einfach besser im Fernsehen aufgehoben. Gerade im Bereich der Serie. Das ist die kleine Form, und gleichzeitig der große Bogen. Ich habe schon den Eindruck, daß gerade in Hollywood im Moment die Serien fast interessanter sind als die Kinofilme.

Trotzdem: Gab es nach der *Weißten Massai* ernsthaftere Kinoangebote?

Es gab ein paar Gespräche. Aber die gibt es ja immer. Zwischen *Nichts als die Wahrheit* und der



Für RTL kreierte Betz *Die Cleveren*, eine düstere Krimiserie, die dem Sender schließlich selbst zu unheimlich wurde – die letzten Folgen lagen jahrelang im Schrank. Trotzdem empfiehlt der Autor jungen Kollegen Fernsehserien, um in der Branche Fuß zu fassen. Vermutlich hat er Recht: Vorige Woche startete die »neue« Staffel seiner Ermittler.

Weißes Massai lagen sechs Jahre. Mal sehen, wie lange es jetzt dauert.

Dazwischen gab es *Der Tunnel*. Das war ja durchaus episch angelegt. Eigentlich Kino im besten Sinne. Warum kommt so ein Film nur ins Fernsehen und nicht zuerst ins Kino?

Oh, der lief in einigen Ländern im Kino. In Japan zum Beispiel, und letztes Jahr sogar in den USA. Er hat auch weltweit eine Menge Festivalpreise abgegriffen. Sat 1 brauchte damals einfach einen Imageschub und einen Blockbuster. Das hat gut geklappt.

Denken Sie beim Schreiben an die große Leinwand? Oder unterscheiden Sie zwischen Kino und Mattscheibe?

Ich frage natürlich nach dem Budget. Ansonsten schreibe ich, wie ich es gerne sehen würde. Wenn ich ins Kino gehe und sehe *Die fetten Jahre sind vorbei* oder *Requiem*, dann erlebe ich in der formalen wie inhaltlichen Qualität auch keinen Unterschied zu dem, was im Fernsehen gemacht wird. Auf der anderen Seite hatten sogar einige *Cleveren*-Folgen Kinoqualität – rein theoretisch natürlich. Es gibt natürlich ein paar dramaturgische Unterschiede. Das Fernsehen braucht einen Knaller am Anfang. Das Kino ist geduldiger.

Heißt das umgekehrt, man wird nachlässiger, weil es »ja nur Fernsehen« ist?

Nachlässigkeit gibt es auch im Kino. Jeder haut mal daneben.

Der Gegensatz zwischen beiden Medien drängt sich auch bei Stoffen wie den *Nibelungen* auf. Auf der einen Seite wird gejammert, das deutsche Kino biete kaum Monumentales – und

dann wird das Monumentale auf die kleine Mattscheibe zwischen zwei Werbeblöcke gequetscht.

Das sagt vielleicht etwas über die Refinanzierungsmöglichkeiten. Im Fernsehen ist einfach mehr Geld vorhanden, das dann eben ab und zu im besten Wortsinn verballert wird. Es sagt auch etwas über den Stellenwert des Kinos hierzulande. Obwohl auch im deutschen Kino Monumentales passieren kann. Zumindest, wenn Bernd Eichinger die Sache vorantreibt. Aber wenn ich im Fernsehen teure Stoffe wie *Die Sturmflut* oder *Die Luftbrücke* sehe, in denen narrativ überhaupt nichts gewagt wird, dann könnte ich schon ins Kissen heulen. Auch im Fernsehen sind die Möglichkeiten alles andere als ausgeschöpft. Ich glaube fest: Das Publikum erwartet mehr, als man ihm zumuten möchte. Zumindest vom Fernsehen.

Und vom I-Pod?

Das ist etwas anderes. Die Bildschirmgröße zählt. Geschichten brauchen ein Mindestmaß an Raum. So banal ist das. Alle, die glauben, man könne einfach Filme aufs Handy oder den I-Pod transferieren, werden damit auf die Nase fallen. Das geht vielleicht mit Ach und Krach mit Telenovelas, eher noch mit Fotoromanen. Kann der Fotoroman dem Film gefährlich werden? Wohl eher dem Comic.

Sie haben gerade von narrativen Wagnissen gesprochen. Wie halten Sie es mit der Drei-Akte-Theorie?

Das ist keine Theorie, sondern Praxis. Wo komme ich her, wo gehe ich hin? Dazwischen liegt die Hölle der Entscheidungsfindung – der klassische Passage-Ritus. Alle hacken auf Syd Field herum –



zu simpel, zu verallgemeinernd. Dabei gehen diese Zusammenfassungen auf viel tiefere, uralte Erkenntnisse zurück.

16 Für mich noch wichtiger sind die Erkenntnisse Joseph Campbells. Sein *Heros in tausend Gestalten* hat in mir einen entscheidenden Hebel umgelegt. Ich habe ja Ethnologie studiert und damit die Unterschiede zwischen den Kulturen. Campbell zeigt die Gemeinsamkeiten auf: die vielzitierte »Heldenfahrt« als Grundstruktur aller Mythen. Und die vollzieht sich nun mal in drei Akten.

Zur Zeit werden viele Gegenmodelle propagiert. Das Drei-Akte-Modell sei sehr starr...

...nein, eigentlich sehr flexibel. So muß man es auch handhaben. Etliche Filme erwecken ja den Eindruck, daß es auch ohne geht. Doch das täuscht. Scheinbar dekonstruktivistische Filme wie *Amores Perros* oder *L. A. Crash* bestehen aus mehrfach geschichteten Drei-Akte-Schemata. Oder eine erzählerische Kapriole wie *Ozons 5x2*: klassisch erzählt, nur vom Schluß hin zum Anfang. Und in dieser Umkehrung ergibt sich ein ganz eigener Erkenntnisweg für den Zuschauer, der die Episoden im Kopf ja wieder umdreht in Anfang-Mitte-Schluß. Ich bin da mit Syd Field einer Meinung: Wenn du dich in die Struktur hin-

>> **Zur Person.** Johannes W. Betz hat nach dem Abitur als Produktionsassistent und Werbetexter gearbeitet und Ethnologie und Anglistik studiert. 1992 begann er im zweiten Jahrgang an der damals nagelneuen Filmakademie Baden-Württemberg, Regie und Drehbuch zu studieren. Für Studio Hamburg entwickelte und schrieb er unter anderem die RTL-Krimiserie *Die Cleveren*, die zweimal für den »Deutschen Fernsehpreis« nominiert war und nach 50 Folgen dem Sender schließlich selbst zu unheimlich wurde – die letzte Staffel lag drei Jahre lang fertig produziert und ungesendet im Giftschrank. Vorige Woche traute sich RTL dann doch.

Im Kino lief zuletzt *Die weiße Massai*, für die Betz den Bestseller von Corinne Hofmann adaptiert hat. Vorher hat er unter anderem für Roland Suso Richter *Nichts als die Wahrheit* geschrieben. Letzterer hatte 2000 auch Betz' Drehbuch zu *Der Tunnel* verfilmt – der erste einer Reihe von TV-Zweiteilern, mit denen Nico Hofmanns Teamworx bei wechselnden Sendern für Quoten sorgt. Aktuell arbeitet er für Teamworx an *Himmelfahrt*, der Geschichte des Zeppelins »Hindenburg«, dessen Explosion und Absturz 1937 als eines der größten Desaster der Technikgeschichte gilt und die Ära der Luftschiffe beendete. <<



Der Drehbuchautor hat auch Regie studiert. Seine Geschichten in bewegte Bilder umzusetzen überläßt er trotzdem lieber anderen: »Dreharbeiten sind meine persönliche Hölle.« Macht nichts: In der Inszenierung von Roland Suso Richter begeisterte *Der Tunnel* (links) Kritiker wie Publikum. Und machte Teamworx zum gefragten Lieferanten für »Event«-Fernsehen.

einbegibst, befolge sie. Wenn du dich dagegen auflehnt, solltest du wissen, was du tust.

Was die Starrheit betrifft: Viele Filme scheitern daran, daß sie nicht flexibel genug mit dem Schema umgehen. Oder das Schema mit anderen Dingen zuschütten. Zum Beispiel mit zu viel Geld.

Scheitern an zu viel Geld?

Wenn das zum Beispiel zu einem Zuviel an Effekten führt, oder zu vermeintlichen Zugeständnissen ans sogenannte große Publikum, weil den Film ja so viele Leute sehen sollen wie möglich, geht das oft zu Lasten der narrativen Konsequenz. Das Drei-Akte-Schema dafür verantwortlich zu machen ist Quatsch.

Führt das Effekte-Kino nicht auch zu einer Publikums-Ermüdung?

Spezialeffekte sind immer ermüdend, wenn sie nicht der Story dienen. Andererseits: *Der Herr der Ringe* hat ja gezeigt, wie Spezialeffekte und erzählerische Brillanz eine großartige Symbiose eingehen können. Seitdem haben es andere Großfilme schwer, diesen Standard zu erreichen. Ist es nicht ernüchternd, daß nach *Der Herr der Ringe* die große Kinokrise anfang? Ich bin nicht sicher, ob wirklich nur DVD und Piraterie dran schuld sind.

Daß man aber immer noch ein Millionen-Publikum ins Kino locken kann, haben Sie erst

Ende vorigen Jahres mit *Die Weiße Massai* gezeigt.

Das ist ein Zielgruppenfilm. Nicht für die breite Masse, sondern für Frauen zwischen 30 und 50. Da gehen ja freiwillig keine Kerle rein: Naive Frau begibt sich in eine fremde Kultur und versucht, sich anzugleichen. Wir sehen ihr beim Scheitern zu. Schlimmer noch: sie stiehlt sich aus der Geschichte raus. Es gibt ja keinen klassischen Showdown.

Das Buch gibt es so vor, und wir sagten uns: da verstoßen wir jetzt mal gegen das starre Drei-Akte-Schema, weichen es auf. Ein Megablockbuster würde das nie wagen. Insofern ist das ein bißchen ein Experimentalfilm...

Hollywood hätte ein anderes Ende gewählt?

Ich würde sogar behaupten, Hollywood hätte das nie verfilmt. Aber das Publikum hat es akzeptiert. Das Feuilleton nicht. Die Zeitungen haben grosenteils den Film so zerfetzt wie die Buchvorlage.

Schwierigkeiten, ein adäquates Ende zu finden, haben auch andere Filme. Wieso hat man so oft den Eindruck, nach dem zweiten Akt wüßte der Drehbuchautor nicht mehr so recht weiter?

Weil es leicht ist, eine griffige Ausgangsidee zu entwickeln, die den Helden in Kalamitäten bringt. Das variiert du durch. Aber zu wissen, wo das Ganze hinführen soll, ist oft schwer.

Sie kennen also den Schluß, bevor Sie zu schreiben beginnen?

Im besten Fall. Hauptsache, du hast die Schwierigkeiten im Blick. Oft ergeben sich durch neue Situationen und Szenen auch andere Möglichkeiten für einen guten Schluß. Du mußt bereit sein, wenn die Geschichte deine eigenen Erwartungen an sie torpediert. Sturheit erzeugt oft Holzwege.

Noch dazu, wenn man größtenteils alleine vor sich hin arbeitet ...

Ach, allein bist du selten. Du bist ja von Erwartungen umzingelt. Oft arbeite ich auch mit Partnern. Mit Martin Pristl zum Beispiel oder dem Produzenten Michael Lehmann. Ich tausche mich so oft wie möglich mit anderen aus. Das ist einfach die Schule, aus der ich komme. Gar nicht so sehr die Filmakademie, sondern die Drehbuchwerkstatt Rhein-Ruhr. Dort vermittelt Charlie Möller-Nass eine stimmige Systematik der Erzählmotive und Erzähltechniken. Dort habe ich mir mein Handwerkszeug geholt.

Wie gehen Sie an einen Stoff heran?

Systematisch – was immer das heißen mag. Der Charakter bestimmt die Story, das ist die heutige Lehre. In den 80ern war es umgekehrt. Ich glaube, die Wahrheit liegt irgendwo dazwischen. Alles beeinflusst sich gegenseitig, und du als Kreative, als Erschaffer, mußt die Entscheidungen treffen. Das ist sowieso das Wichtigste, egal, welcher kreativen Techniken du dich bedienst: Festlegung ist das wichtigste kreative Vorgehen. Welche Ideen du auch immer hast: Du mußt dich entscheiden!

Und wenn dabei schon wieder mal ein Großstadtkrimi um einen einsamen Bullen mit Alkoholproblemen herauskommt?

Warum nicht? Wenn du es schaffst, die bereits erzählten Großstadtkrimis mit alkoholkranken Bullen clever zu variieren? Wenn du es schaffst, damit eine Geschichte zu erzählen, die im Jahr 2006 relevant ist?

Sie arbeiten nicht nur mit *Final Draft*, sondern auch mit Flipcharts...

Klar, wie jeder Manager auf der mittleren Ebene. Und mit einer großen Schultafel. Die ist tatsächlich aus meinem alten Gymnasium in Bayreuth. Das ist gut für zwei Dinge: jeden Blödsinn aufzuschreiben und die Struktur zu finden. Also Brainsorming, Mindmapping oder was es sonst noch für Ausdrücke dafür gibt...

Haben Sie Arbeitsvermeidungsstrategien?

Aber sicher.

Welche?

Erstens: Filme gucken. Zweitens: Besprechungen. Die sind nützlich – ich werbe, diskutiere und verteidige, anstatt an Geschichten zu arbeiten. Und ich verliere den Kontakt zur Branche nicht.

Ein kleines Fazit: warum sollte man eigentlich beim Film arbeiten wollen?

Da kenne ich nur eine Antwort: Weil man sich dafür entschieden hat. Weil man glaubt, damit und davon leben zu können.

Warum sollte man nicht beim Film arbeiten?

Weil man denkt, daß man andere Dinge besser kann. Jeder sollte das machen, was er am besten kann. Sonst wird man nur unglücklich.

**Cinema Equipment & Technologies
in its full diversity**



www.625-net.ru

Die bescheidene Kamera

20

Für sein Lebenswerk wird Robby Müller in diesem Jahr auf dem Camerimage in Polen geehrt. Der Holländer hat mit seiner Bildgestaltung einige der bedeutendsten Filme in Europa und den USA geprägt.

Interview **Thomas Ibach**

**Nach welchen Kriterien wählen Sie ein Drehbuch aus?**

Ich muß in jedem Fall herausfinden, welche Absichten hinter der Geschichte stecken. Ich will mich nicht für ein Projekt zur Verfügung stellen, zu dessen Anliegen ich keine Beziehung habe. Oft ist das eine Entscheidung, die man eigentlich nicht begründen kann. *Repo Man* etwa: Alex Cox hat sich ganz komisch und eigenartig am Telefon benommen. Er hat es geschafft, daß wir zusammen lachen. Seine Art, die Geschichte zu erzählen, hat mein Herz infiziert.

Wie hatte es Lars von Trier geschafft, Robby Müller für sich zu gewinnen?

Das ist ein schönes Beispiel für eine Begründung. Er hat mich plötzlich angerufen, ich hatte das Buch schon gelesen, was mich total überwältigt hat. Endlich mal ein seriöses Buch über Liebe. Daran war ich sehr interessiert. So etwas wollte ich immer schon mal machen. In so einer Form die Liebe zu einem Menschen zu behandeln!

Ich habe ihn gefragt, wie er auf mich kommt? Er hatte mich schon in Rotterdam gesehen, aber nicht angesprochen. Er hat mich beobachtet und hat sich gesagt: Das ist ein Mensch! Dessen Art gefällt mir! Er fühlte sich nicht durch meine Erfahrung oder Bekanntheit bedroht.

Die Art und Weise, wie der Film gedreht werden sollte, stand aber nicht im Buch?

Darüber hat er aber gleich gesprochen.

Sie waren bis dahin durch Wenders und vor allen Dingen Jarmush bekannt für lange und ruhige, eher beobachtend distanzierte Einstellungen und *travellings*...

Man kann nicht eine Art, in der man gut ist, immer wiederholen. Das bedeutet Stillstand. Keine Entwicklung. Die neue Filmsprache, die Lars wollte, hat mich interessiert. Ich mochte außerdem seine geistreiche Art; seine Art zu arbeiten; wie er mit den Mitarbeitern umgeht.



Für Jim Jarmusch fotografierte der Müller unter anderem *Ghost Dog* (links), für Wim Wenders *Bis ans Ende der Welt* (rechts), Für einige ist das Epos in Mini-Serien-Länge das ultimative Road Movie schlechthin...

Zentropa war für mich ein Idealbild. Es ist die Kontinuität, die da stattfindet. Die Requisiteurin von *Dancer in the Dark* war schon hochschwanger und wollte eigentlich keinen Film mehr drehen. Aber sie sagte: »Für Lars tue ich es!« Und er ist ein Mensch, der keine Angeberei mag!

Hier kam also alles zusammen: eine wunderbare Geschichte, eine neue Herausforderung an die Kamera und ein gutes Arbeitsklima.

In Zusammenhang mit *Breaking the Waves* ist mir immer noch ein Satz von Ihnen in Erinnerung geblieben: Eine Kamerabewegung sollte keine Bedeutung haben oder zumindest nicht auf sich selbst verweisen.

Das habe ich wohl sehr früh gesagt, aber ich stehe in gewisser Art immer noch dazu. In dem Sinne,

daß ich sage: »Eine schöne Fotografie hat noch nie einen Film gerettet!« Ich habe für mich früh eingesehen, in welcher Position ich mich im Filmprozeß befinde. Ich bin die Hilfe, um eine Geschichte in der Form eines Films zu erzählen. Ich schaffe den Stuhl, auf dem man sitzen können soll, ohne darüber nachzudenken, wie er gemacht ist. Im Idealfall sollte man die Funktionen bei einem Film nicht unterscheiden können. Natürlich nicht beim Schauspiel, sondern hinter der Kamera. Alles sollte der spezifischen Filmgeschichte dienen. Von daher finde ich eine Bescheidenheit für die Kamera wichtig. Ich muß mit allen anderen zusammen eine Einheit schaffen. Sobald die Kamera sich verselbständigt, ist ein Bruch dar, den man wahrnimmt. Ich habe das damals vielleicht ein

>> **Zur Person.** Mit dem Jungen Deutschen Film ist Robby Müller groß geworden, drei »Deutsche Filmpreise« hat er schon erhalten. Nach dem Studium an der Filmakademie in Amsterdam war er Assistent von Gerard Vandenberg, bis ihn Hans W. Geißendörfer 1968 engagierte – für eine Produktion des Bayerischen Rundfunks. Dabei lernte er auch Wim Wenders kennen, mit dem er 14 Filme drehte. Ähnlich intensiv ist seine Zusammenarbeit mit Jim Jarmusch: 1998 wurden die beiden auf dem Camerimage mit dem Preis für ein Regie-Kamera-Duo geehrt. Der Solopreis in diesem Jahr ist für Müller nicht die erste Gesamtehrung. Vor vier Jahren bekam er im mazedonischen Bitola den »Spezialpreis für seinen außergewöhnlichen Beitrag zur Weltfilmkunst«, ein Jahr später gab's den »Marburger Kamerapreis« des Bundesverbands Kamera für das berühmte Mitglied. Vorigen Sommer folgte der »Deutsche Kamerapreis«. <<



bißchen kraß ausgedrückt. Ich meinte, die Kritiker sollten mich nicht bemerken. Das wäre das Höchste für mich gewesen. Der Film sollte so perfekt eine Einheit darstellen, daß sie vergessen, mich zu besprechen. Dennoch hat man mich irgendwann herausgehoben, hat meinen Stil, meine Handschrift entdeckt.

In der Schule des klassischen Hollywood-Kinos gibt es ja auch die Regel für die Schauspielerin: »Schau niemals in die Kamera!«, weil der Blick in die Kamera das Publikum aus der Geschichte werfe. Bei *Breaking the Waves* scheint die Handkamera wie ein weiterer Protagonist, der das Publikum auf die Bühne zieht. Der Blick der Hauptfigur ins Publikum scheint eher eine unschuldige Aufforderung, sich für ihre Geschichte interessieren. Wie kam es dazu?

Es war Lars von Triers Idee. Ich konnte es nicht begründen, aber mein Empfinden, mein Instinkt sagte mir, daß es eine gute Idee war. Es paßte für mich in das ganze Geschehen. Ich habe in diesem Blick in die Kamera auch ein triumphierendes Augenzwinkern gesehen. Es ist eine kurze Verbundenheit, ohne die Illusion des Filmes zu brechen. Eine kleine Rebellion gegen den unerträglichen religiösen Druck, den sie in ihrer Umwelt erfährt.

Welche Vorbilder, Linien oder Epochen aus der Filmgeschichte haben Sie beeinflusst?

Zu meiner Hochschulzeit ging ich fast jeden Tag ins Kino. Heute eigentlich sehr selten. Ich habe das nie so theoretisch bedacht. Der Kopf spielte da keine Rolle für mich. Sicher war es damals die Nouvelle Vague, die uns beeinflusst hatte. Die haben eine Barriere durchbrochen – in der Produktionsweise, eine preisgünstige Art zu drehen gefunden, eine Kamera, die überall dabei sein kann. Die sind einfach auf die Straße gegangen und haben echte Motive benutzt.

Das war eine Bewegung, die bei uns auf der Schule einfach aufgenommen wurde. *Eine Frau ist eine Frau* von Godard war zum Beispiel ein Film, an den ich mich gut erinnere, besonders an die Arbeit des Kameramanns Raoul Coutard.

Die Filme von Agnes Varda mochte ich auch sehr. Ich wollte eigentlich nach Frankreich gehen, um zu drehen. Das hat aber nie geklappt. Die hatten damals so eine Art Protektionismus gegenüber ausländischen Filmleuten. Ich habe einmal fast mit Godard zusammengearbeitet. Ein sehr interessantes Projekt, das aber nie realisiert wurde.

Gibt es heute einen Regisseur, bei dem Sie auf eine Zusammenarbeit neugierig wären?

Wenn ich nein sage, so wäre das falsch. Ich weiß nicht, wer es sein könnte, mit dem eine Zusammenarbeit herausfordernd wäre. Es muß für mich eigentlich immer erst eine Begegnung statt-



...in jeder Hinsicht unvergeßlich wurde aber Müllers Handkameraarbeit für Lars von Triers *Breaking the Waves*.

finden, mit dem Menschen, der hinter dem bekannten Regisseur steckt. Natürlich wäre es eine Ehre mit bestimmten großen Namen zu drehen. Bertolucci oder Woody Allen. Da wäre ich sofort dafür. Aber im Grunde muß ein zündender Gedanke überspringen. Im Kontakt mit dem Menschen.

Ich bin allerdings kein Festivalgänger. Von daher sind neue Begegnungen auch eher selten.

Was halten Sie von filmtheoretischen Betrachtungen – etwa den Marburger Kameragesprächen mit ihrem *cross-over* von Theorie und Praxis?

An sich ist das natürlich eine sehr gute Sache. Für Studenten ist es gut einmal die Wirklichkeit kennenzulernen. Manchmal ist man natürlich überrascht, was in die Kameraarbeit hineininterpretiert wird.

Und dann ist es ja auch so, daß die Wissenschaft eine andere Sprache hat. Bildgestaltung sagt mir nichts. Hat mir nie etwas gesagt. Was ist das? Ein Gerüst, eine Konstruktion? Ich weiß nicht! Damit kann ich nichts anfangen. Aber die Wissenschaftler müssen das untereinander benutzen, damit Sie wissen worüber sie sprechen. Intuition kann man aber nicht kategorisieren.

Nett gesagt, bin ich für sie ein Insekt, das es zu erforschen gilt. Mit der wissenschaftlichen Spra-

che würde ich in kürzester Zeit im Hirn einen Knoten bekommen und nicht mehr drehen können.

Meine Arbeitsweise ist vielleicht eher mit Musikern vergleichbar, die improvisieren. Natürlich verfügen sie über grundlegende Techniken, um ihr Instrument spielen zu können. Und es gibt eine Absprache und Übereinstimmung mit den anderen Musikern, die das Stück spielen. Aber alles andere ist Intuition.

Ich habe zum Beispiel einmal eine wunderbare Kritik für Peter Handkes *Die linkshändige Frau* bekommen. Den haben wir im Seitenverhältnis 4:3 gedreht. Im Kino haben Sie ihn im europäischen Breitwandformat 14:9 abgekascht. Was für eine gewagt Kadrierung ich mache, sagten sie.

Wie war die Zusammenarbeit mit einem Schriftsteller?

Sehr interessant, sehr interessant! Er schweigt wie Wim Wenders. Und dazu war er eben kein Berufsfilmer. Er hat uns also jeden Tag ein Memo geschrieben. Er hat sein Medium benutzt, um uns klar zu machen, wie wir arbeiten sollen. Ich habe es fünf-, sechsmal gelesen und plötzlich habe ich es genau begriffen. Er hat in seiner Art eine ganz präzise Beschreibung der Szene geliefert, so daß es nur eine Möglichkeit für die Kamera gab, wo sie im Raum zu stehen hatte.

Wir haben dann nicht mehr darüber gesprochen, ob es wirklich so gemeint war. Ich habe mich geschämt, ihn direkt zu fragen, ob wir es so und so machen. Ich hatte Angst davor, ihn damit aus seinem schöpferischen Prozeß zu stoßen. Ich glaube, wenn man über technische Fragen zu viel im Detail redet, zerstört man den gemeinsamen Traum.

Das heißt wahrscheinlich auch, daß Sie ungerne mit Storyboards arbeiten?

Ja, das mache ich eigentlich nicht. Ich habe es einmal getan. Das war ganz komisch. Bei *Mad Dog and Glory* von John McNaughton mit Robert De-Niro. »Super-amerikanisch!«: Großes Team. viele Drehtage, und der Regisseur ein Debütant! Und um das Studio zu befriedigen, hat er ein riesiges Bilderbuch gemalt.

Aber die Skizzen waren sehr schlecht, man wußte manchmal nicht, welche Rolle Robert de Niros war. Er konnte in der Auflösung nicht spiegelbildlich denken. Und die Kostüme stimmten auch nicht. Die wurden in einer späteren Phase entworfen. Ich war also irgendwann nur noch verwirrt und kam zu Fragen wie etwa: »Bei dieser Kadrierung ist der Ellenbogen abgeschnitten. Soll ich das wirklich genauso machen?«

Das hat mich völlig verunsichert. Mir meine Freiheit für Kreativität genommen. Muß ich jetzt noch im Vertrag nachschauen, ob ich Vertragsbruch begehe, wenn ich das Storyboard nicht sklavisch befolge?

Von dieser Freiheit beim Arbeiten hatten Sie im Zusammenhang mit Jim Jarmush gesprochen.

Ja, die mich auch zuerst verunsichert hat. Womit fange ich an? Was sind die ersten Schritte? Aber sobald ich laufe, geht's! Doch ich brauche die Gelegenheit, laufen zu lernen.

35BL *Evolution*



16SR *Evolution*



Kamera Zubehör



Kamera, Optik & Magazin Service



superscope
T-REX



MINI35
CREATED BY P+S TECHNIK



PRO35
CREATED BY P+S TECHNIK



SKATER[®]
mini



SKATER[®]
SCOPE



WEISSCAM[®]
digital highspeed







Dufte!

Zwanzig Jahre lang kämpften Produzenten erst um die Rechte, dann um den rechten Zugang zu einem Weltbestseller, der als unverfilmbar gilt: *Das Parfum* wurde an 75 Tagen in Deutschland, Frankreich gedreht. Und kommt jetzt als eine der aufwendigsten europäischen Produktionen auf die Leinwand.

Die Jagd nach dem vollkommenen Duft macht Grenouille (Ben Whishaw) zum Serienmörder. Sein erstes Opfer in der Reihe wird das »Mirabellen-Mädchen« (Karoline Herfurth).

Text **Peter Hartig** | Foto **Jürgen Olczyk**

100 Motive in drei Ländern, 350 Crewmitglieder, 67 Schauspieler. 75 Drehtage! Insgesamt 5200 Statisten! Die Verfilmung von *Das Parfum* ist ein Werk der großen Zahlen. Produktionstechnisch jedenfalls.

Große Zahlen sind auch mit Patrick Süskinds Roman um das kurze Leben des Jean-Baptiste Grenouille verbunden. Über das Waisenkind, das einen außergewöhnlichen Geruchssinn besitzt und beim Streben nach dem endgültigen Duft reihenweise über Mädchenleichen geht – und die lesende Welt verzückte. 449 Wochen lang auf der Bestsellerliste, 15 Wochen lang auf Platz 1 im *Spiegel*. 15 Millionen verkaufte Exemplare. Übersetzt in 45 Sprachen, darunter sogar Latein. Seit Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* ist *Das Parfum* der erfolgreichste deutsche Roman.

28

Um sowas reißen sich natürlich Filmproduzenten. Gleich nach Erscheinen des Buchs 1986 hatte Bernd Eichinger den ersten Anlauf unternommen, um die Rechte zu bekommen. Schließlich sei der Autor ja ein guter Freund von ihm. Doch Patrick Süskind lehnte ab. Wie viele andere Angebote. »Süskind konnte sich einfach nicht vorstellen, wer diesen komplexen Stoff wirklich umsetzen könnte«, vermutet der Regisseur Tom Tykwer.

Nichts hält ewig: Im Jahr 2000 gab Süskind endlich nach, Eichinger erwarb die Filmrechte – unter einer Bedingung: Süskind, der als Drehbuchautor mit Helmut Dietl *Rossini* und *Vom Suchen und Finden der Liebe* geschrieben hatte, wollte mit dem Filmprojekt nichts zu tun haben. Eichinger sieht das gelassen: »Ähnlich war es schon bei *Der Name der Rose* gewesen... Kurz und gut: Letztlich konnten wir uns einig werden und die Rechte lagen bei mir.«

Wie Umberto Ecos Roman gilt *Das Parfum* eigentlich als unverfilmbar. Beides sind vordergründig Kriminalgeschichten vor historischer Kulisse. Das bildet aber nur den Rahmen, in dem *Der Name der Rose* die Geisteswelt des Mittelalters aufrollt und *Das Parfum* sich um die Sensation des Riechens dreht. Die Grenze zwischen Literatur





29

Tom Tykwer (oben links) und Steadicam Operator Jörg Widmer folgen Grenouille (Ben Whishaw) durch die Straßen der Stadt. Nacht für Nacht mußten 100 Mitarbeiter das Gotische Viertel von Barcelona in den »schmutzigsten Fleck der dreckigsten Metropole Europas im 18. Jahrhundert« verwandeln und wieder aufräumen. Dazwischen blieben vier Stunden Drehzeit. Als Publikumsmagneten wurden Dustin Hoffman (Foto links) und Alan Rickman (rechts) besetzt.





Die ersten 15 Tage wurde in den Münchner Bavaria-Studios gedreht. Hier wurde unter anderem Baldinis (Dustin Hoffman, rechts) Parfümerie eingerichtet.

und Film ist da klar zu sehen, ob Bestseller oder nicht: Wenn alte Mönche über Glauben und Kirchenpolitik streiten, ist das nicht unbedingt der Stoff für einen Blockbuster. Und der Geruch ist auch nicht gerade derjenige unter den Sinnen, den das Kino besonders gut vermitteln könnte.

Wie auch immer – Eichinger machte einfach einen anderen Film aus Ecos Buch. Reduzierte die philosophischen Gespräche auf das Nötigste und konzentrierte sich auf die spannende Suche nach dem Mörder. *Der Name der Rose* wurde ein Erfolg. Das zeigt schon einiges von dem Pragmatismus, mit dem der Produzent an solche Vorlagen, allesamt Bestseller, herangeht: Die Rahmenhandlung von Michael Endes *Die unendliche Geschichte* verlegte er 1984 einfach in die USA, wo er zu Recht eine größere Zielgruppe vermutete. In Isabelle Allendes *Geisterhaus* ließ er 1993 die politischen Parteien in Chile mit englischsprachigen Plakaten antreten. Daß im Titel seines neuen Films die Umlaute auf dem U fehlen, ist allerdings nicht seine Schuld – schon Süskind fand die französische Schreibweise irgendwie *plus chic*.

Zum anderen setzt Eichinger auf große Namen, die Publikum auch von da anziehen, wo es der Bestsellerstatus der literarischen Vorlage allein vielleicht nicht schafft: Von Sean Connery im *Namen der Rose* bis Jeremy Irons, Meryl Streep und Glenn Close – allein *Das Geisterhaus* bietet eine

Prominenz auf der Besetzungsliste, die für mehrere Filme reichen würde. Dem *Parfum* sollen Dustin Hoffman und Alan Rickman die nötige Anziehungskraft verleihen.

Den gleichen Pragmatismus, den er gegenüber Filmen und Vorlagen zeigt, übt Eichinger aber auch sich selbst gegenüber aus. Obwohl er selbst Drehbücher schreibt und mitunter inszeniert, ist er zuerst Produzent: Für die richtig großen Stoffe holt er sich Regisseure, die sich bei Publikum und Kritikern bereits einen guten Ruf erarbeitet haben: Wolfgang Petersen setzte *Die unendliche Geschichte* in Szene, Jean-Jacques Annaud *Der Name der Rose*, Bille August *Das Geisterhaus* und *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*. Und selbst sein eigenes Originaldrehbuch zu *Der Untergang* ließ er lieber von Oliver Hirschbiegel verfilmen, der sich mit *Das Experiment* als Experte für klaustrophobische Geschichte erwiesen hatte.

Nun also Tom Tykwer. Spätestens seit *Winterschläfer* Liebling deutscher Filmkritiker, seit *Lola rennt* Liebling eines jungen urbanen Publikums. Und damit ideal für ein Projekt, das Kunst und Kasse gleichermaßen bedienen soll, ohne das jeweils andere zu lassen. Über das »für europäische Verhältnisse enorm hohe« Budget des deutsch-spanisch-französischen Koproduktion befragt, ist die Constantin noch schweigsamer als die Mönche in einem südfranzösischen Kartäuserkloster. Nur so viel wird verraten: Es sei eine der teuersten

IMAGINATION

WHEREVER YOU TAKE IT

ARRI – WITH YOU FROM START TO FINISH

CAMERAS | LIGHTING | ARRISCAN | ARRILASER | COLOR MANAGEMENT | POSTPRODUCTION & RENTAL SERVICES

ARRI 
arri.com



Der französische Kostümbildner Pierre-Yves Gayraud ließ rund 1400 Kleidungsstücke anfertigen (links). Für den richtigen Look orientierten sich Szenenbildner Uli Hanisch und Kameramann Frank Griebel am Umgang alter Maler mit Licht und Schatten (Fotos rechts).

europäischen Produktionen aller Zeiten. Was viel heißen kann oder, angesichts europäischer Standards, auch viel weniger. Jedenfalls »Summen, die sich dem normalen Denken entziehen« (Tykwer).

32

Wer trotzdem an eine Zahl denken will, muß spekulieren: Vor zehn Jahren verschlang der damals teuerste europäische Film aller Zeiten, *Asterix und Obelix gegen Cäsar*, rund 34 Millionen Euro, fünf davon für die Rechte.

Oder er muß in die tiefsten Keller unter der Gerüchteküche hinabsteigen: Zwischen 40 und 60 Millionen Euro bewegen sich die Budgets, über die gemunkelt wird.

Sicher ist nur eine Zahl: Mehr als fünf Millionen

Euro haben deutsche und europäische Förderinstitutionen zur Verfügung gestellt. Weiteres Geld der VIP Medienfond, und als Koproduzentin tritt die Schweizer Unternehmerin Gigi Oeri auf, die »gerne auch einmal in einen Film« investieren wollte – »speziell in diesen Film«, berichtet Eichinger. »Durch Gigi Oeris Beitrag waren wir nicht mehr auf amerikanisches Geld angewiesen und konnten einen soliden Verleih-Deal mit Dreamworks abschließen, der uns ein gutes Standing bescherte. So konnten wir ohne US-Einflüsse unseren Film produzieren.«

Mit dem Kauf der Rechte fing die Arbeit erst an: die Suche nach dem geeigneten Regisseur. »Viele

Regisseure zeigten zwar ein großes Interesse, aber keiner konnte mir sagen, wie ein potentieller Film eigentlich auszusehen hat. Alles blieb sehr vage«, berichtet Eichinger. Also verfaßte er erstmal zwei Treatments mit jeweils 70 Seiten, um klarzumachen, »wie ich mir die ganze Sache vorstelle«. Dann schrieb er mit Andrew Birkin am Drehbuch. Mit ihm hatte er bereits an den Kinoadaptionen von *Der Name der Rose*, *Salz auf unserer Haut* und *Der Zementgarten* gearbeitet. Und wieder kam die Frage nach dem Regisseur auf: »Gerade bei einer solchen Materie muß ein geeigneter Regisseur sich auch beim Drehbuch mit einbringen, da dieser Stoff eigentlich dem entgegensteht, was normalerweise im Kino gezeigt wird.«

Irgendwann kam Tom Tykwer ins Spiel, und plötzlich sei die Entscheidung »ganz leicht« gefallen: »Tom ist einerseits als Künstler ungemein innovativ, besitzt aber auch einen stark populären Ansatz als Filmemacher. Schon bei unseren ersten Gesprächen hat Tom die richtigen Antworten gegeben. Daher haben wir uns entschieden, am Drehbuch zusammenzuarbeiten, um uns besser kennenzulernen. Irgendwann war uns aber klar, daß er auch die Regie übernehmen soll.«

Zwei Jahre dauerte die gemeinsame Arbeit am Drehbuch, die weniger leicht war. Denn Grenouille, der »Held« der Geschichte, hat autistische Züge. Das meiste, das im Buch vor sich geht, spielt



sich in seinem Inneren ab – noch dazu ohne daß er es sich bewußt machen würde. Grenouille ist völlig frei von Moral und Empfindung, nur von dem Ziel besessen, den absoluten Duft zu schaffen. Das Problem war, »dieses Phänomen auch ins Drehbuch zu übertragen«, erklärt Eichinger. »Für mich war das viel wichtiger, als wenn mich die Leute fragen, wie schwierig es denn gewesen sei, einen Duft filmisch umzusetzen.« Das hieß, umzudenken: »Assoziativ vorgehen, um narrative Lücken aufzufüllen. Dramaturgisch gesehen, verstößt dieser Film gegen jede Regel im Lehrbuch.«

Produzent und Regisseur waren sich einig, daß *Das Parfum* ein »moderner Film« werden sollte. Tykwer beschreibt ihn gar als Roadmovie. Für die visuelle Umsetzung wurde gleichwohl ein riesiger Aufwand getrieben. Mit dem Szenenbildner Uli Hanisch und dem Kameramann Frank Griebe setzte Tykwer auf zwei langjährige Mitarbeiter; Griebe hatte bislang alle seine Filme fotografiert.

Für die Kostüme war der Franzose Pierre-Yves Gayraud zuständig, den Tykwer über seine *Lola-rennt*-Darstellerin Franka Potente kennengelernt hatte. Gayraud hatte mit ihr als Kostümbildner an *Die Bourne Identität* gearbeitet, dann an Tykwers Kurzfilm *True*, wo er sich als Spezialist für die Epoche Ludwigs XV. (1710–1774) herausstellte – eben die Zeit, zu der *Das Parfum* spielt.



NesyColor 3

NesyColor 4

QuadriLite

Im Hintergrund ganz vorne mitmischen – die neuen Farb-Flächenleuchten von Nesys.

Unsere neuen RGB/RGBW-Hintergrundleuchten vereinen unendliche Farbvielfalt mit gewohnter technischer Perfektion und Zuverlässigkeit. Digitale EVG's gewährleisten eine flickerfreie Dimmung von 100 – 0%! Bluebox, Greenbox oder Chromakey – alles mit nur einer einzigen Leuchte! Hohe Intensität und Gleichmäßigkeit bei geringer Temperaturentwicklung – ideal zur perfekten Ausleuchtung von Studio-Horizonten. Wählen Sie zwischen

cinec

Besuchen Sie uns auf der
Cinec in München
Halle 3, Stand E6

NesyColor 3, NesyColor 4
und QuadriLite – Nesys hat
für jede Anforderung die
passende Leuchte!

Nesys

Nesys Lichtsysteme

Kirchplatz 35, D-82538 Geretsried / Germany
Tel.: +49 (0)8171-63299, Fax: +49 (0)8171-64161
www.nesys.de, info@nesys.de

»Wir wollten einen Film mit maximalem ›grip‹ realisieren«, erklärt Tykwer. Und »erlesene Bilder zeigen, die man so noch nicht gesehen hat«, ergänzt Eichinger. Aber ein Kostümfilm sollte es keinesfalls werden. Die Geschichte soll im Vordergrund stehen, nicht die Schauwerte.

Damit aber auch der Hintergrund stimmt, studierte Hanischs Abteilung wochenlang Bilder der Zeit und Literatur über die Epoche, in der zumindest deutsche Filmemacher noch wenig Routine haben. In einer Gerberei, die zum Teil noch auf traditionelle Weise Tierhäute zu Leder verarbeitet, bekamen sie einen guten Einblick in das gesundheitsgefährdende Handwerk, an dem der junge Grenouille beinahe zugrunde gegangen wäre.

Das Licht in Zeiten vor der Erfindung der Elektrizität war dabei besonders wichtig. Das wußten vor 30 Jahren schon Stanley Kubrick und sein Kameramann John Alcott. Mit *Barry Lyndon* hatten sie einen Film gedreht, der etwa um die gleiche Zeit spielt. Die nächtliche Szene in einem Salon, nur durch Kerzen beleuchtet, verblüffte die Branche und wurde zu einem Meilenstein der Kinematographie. Das Gegenteil von Licht ist im *Parfum* sogar essentieller Bestandteil: »Unser Film hat eine eindeutige Ästhetik, die ziemlich dunkel ist und von einem Schattenwesen erzählt«, sagt Tykwer. Mit Hanisch und Griebe orientierte er sich an Malern wie Caravaggio oder Rembrandt, »die stark

mit der Dunkelheit gearbeitet haben und nur wenige Lichtquellen nutzten... Die Menschen hatten damals eben nur eine Kerze und keine elektrische Notbeleuchtung. Außerhalb des Lichts war der Rest ihrer Welt total schwarz.«

Ebenso intensiv bereitete sich Gayraud vor. Entwickelte ein Farbkonzept (»da wir Grenouille als Schatten, als Chamäleon zeigen wollten, erhielt er keine weißen Farben, und der Schnitt seiner zumeist blauen Überbekleidung mußte den ganzen Film über einfach gehalten sein«) und suchte nach geeigneten Stoffen und Herstellern. In Rumänien wurde schließlich das meiste gekauft und in Handwerksbetrieben in drei Monaten über 1400 Kostüme gefertigt. Dazu kamen Hüte, Schuhe und Accessoires. Authentisch ist so ein weiteres Wort, das bei der Produktion oft angeführt wird. Also durfte kein Kleidungsstück neu aussehen. Alles wurde beschädigt, beschmutzt oder benutzt. Die Darsteller mußten ihre Kostüme vorher mehrmals anziehen und gewissermaßen darin leben.

Deren Auswahl nicht einfach war. Alan Rickman als Kaufmann Richis und Dustin Hoffman als Grenouilles Lehrmeister Baldini sei zwar »fast von selbst« erfolgt und ohnehin habe Hoffman von Anfang an festgestanden, heißt es im Nachhinein (seine Besetzung war später bekanntgegeben worden als die Rickmans). Aber wer verkörpert einen quasi-autistischen Mädchenmörder, an dem das Publikum auf eine seltsame Art Gefallen



Die Motive für das alte Frankreich fand man in Spanien: Fast alle Außenaufnahmen entstanden in der Region Katalonien. Hier reden DoP Frank Griebe, Regisseur Tom Tykwer und Produzent Bernd Eichinger am Set.

See you at: -> Cinec # III-E1



EuroPLUS

- > längere Serviceintervalle durch langlebigere Technik
- > Verstärkter Body sowie Crab + Steer Mechanik
- > neue Steckverbindung am Handreglerkabel (besserer Kabelschutz)
- > H Räder mit neuartigem Bremssystem
- > serienmäßig 360° drehbarer Euroadapter

Galaxy

- weltweit der höchste Plattformkran
12 m / 130 kg Traglast
- Remotehöhe
15 m / 65 kg Traglast
(mit Highrig 16 m!)



Foxy Advanced

- Kompaktkran:
max. Plattformhöhe
7,5 m / 155 kg Traglast
- max. Remotehöhe:
10,6 m / 50 kg und
11,8 m / 25 kg



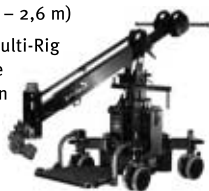
Classic Series 3

- jetzt mit Limit Programmiermöglichkeit
- neues, sehr stabiles Handreglerkabel
- H Räder mit neuartigem Bremssystem
- serienmäßig 360° drehbarer Euroadapter



Vario Jib

- kompakter, teleskopierbarer Jibarm (1 – 2,6 m)
- durch den Multi-Rig ist nahezu jede Kameraposition realisierbar



Precision Steel Track

- Edelstahlrohr mit Alu Unterzug
- hohe Belastbarkeit (2,5t) erfordert weniger Unterbau
- starr und klappbar montierbar (auch Schmalspur möglich)



Wall Spreader

- Wandspannsystem für Scheinwerfer



PANTHER Dollies & Cranes

801 S. Main St. | Burbank, CA 91506 | USA
T +1.818.841 3110 | F +1.818.841 3220
contact@panther.us | www.panther.us

PANTHER GmbH

Raiffeisenallee 3 | D-82041 Oberhaching
T +49.89.613 900-01 | F +49.89.613 10 00
contact@panther.tv | www.panther.tv





finden soll? »Beim Kinofilm kommt es ja anders als beim Theater viel stärker darauf an, daß ein Schauspieler einen bestimmten Typus verkörpern kann. Ob er ein guter Akteur ist oder nicht, ist dabei zweitrangig. Vielmehr muß diese Person ja einen ganzen Film tragen«, glaubt Eichinger.

Die zumindest optisch überzeugende Besetzung fanden sie schließlich in Ben Wishaw. Sie

wollen den damals 25jährigen Schauspieler im Londoner Old Vic Theatre entdeckt haben, wie er den *Hamlet* gab. Auch da pflegt man ein wenig Produktionsmythen und erweckt den Eindruck vom unbekanntem Talent. Doch Wishaw ist auch die Filmarbeit nicht fremd: Er war unter anderem in Dom Rotheroes preisgekröntem Drama *My Brother Tom* von 2001 in der Hauptrolle zu sehen.

BAVARIA:

GERMANY'S TOP FILM AND MEDIA LOCATION

FUNDING

SERVICE

INFORMATION



FFF FilmFernsehFonds
Bayern

FilmFernsehFonds Bayern GmbH

Sonnenstrasse 21 · 80331 Munich
phone: 0049-89-544 602-0
fax: 0049-89-544 602-21
e-mail: filmfoerderung@fff-bayern.de
www.fff-bayern.de

Film Commission Bayern

Sonnenstrasse 21 · 80331 Munich
phone: 0049-89-544 602-16
fax: 0049-89-544 602-24
e-mail: location@fff-bayern.de
www.film-commission-bayern.de

→ **B** gotoBavaria

gotoBavaria

Sonnenstrasse 21 · 80331 Munich
phone: 0049-89-544 602-30
fax: 0049-89-544 602-33
e-mail: info@gotobavaria.org
www.gotobavaria.org

Supporter of the 2006 cinecAwards & Congress

Eine fehlbesetzte Nebenrolle kann einen ganzen Film ruinieren, meint Eichinger. Deshalb setzte der Produzent hier auf vertraute deutsche Mimen wie Corinna Harfouch (Foto links) und Jessica Schwarz (Mitte) neben neuen Gesichtern wie Rachel Hurd-Wood (rechts, mit Tykwer).



Nicht minder wichtig nahm Eichinger die Nebenrollen, denen ein aufwendiges Casting vorgegangen sei: »Gerade bei den kleineren Rollen ist es ja so, daß ein auch nur vierminütiger mißlungener Auftritt einen ganzen Film kaputtmachen kann. Wenn man also jemanden nicht genau kennt, dann kann das schnell katastrophal enden. Nebenrollen sind ungemein wichtig.« So sind in

den »Zwei- oder Drei-Tages-Rollen« viele deutsche Schauspieler zu finden, mit denen Eichinger bereits gearbeitet hat: Birgit Minichmayr als Grenouilles Mutter, Jessica Schwarz als Prostituierte, Corinna Harfouch als Madame Arnulfi oder Karoline Herfurth als »Das Mirabellen-Mädchen« – letztere laut Eichinger eine »Last-Minute-Entscheidung«, weil sie die falsche Haarfarbe hatte.



Grip Factory Munich

YOUR INNOVATIVE PARTNER FOR CAMERA SUPPORT

Mehr Informationen unter:
www.g-f-m.net



GF-8 Remote 9,3 m / Plattform 6,1 m



GF-9 Remote 10 m

neu

GF-8 Xten

Remote 10,5 m / 50 kg
Plattform 7,3 m

Ihren GF-8 Kran
können Sie einfach
und kostengünstig auf
GF-8 Xten ausbauen!



GF-10 Remote 11,5 m / Plattform 8 m



GF-16 Remote 15,3 m / Plattform 11,3 m

Grip Factory Munich GmbH, Föhrlzener Straße 1, 85386 Eching bei München

Tel.: +49 (0)89 / 31 90 12 90, Fax: +49 (0)89 / 31 90 12 99, E-Mail: info@g-f-m.net, Internet: www.g-f-m.net



Wer verkörpert einen Serienmörder, der das Publikum fasziniert? Der englische Theaterschauspieler Ben Whishaw sieht zumindest so aus, als könnte er das Wesen, das zwischen Licht und Schatten wandelt, überzeugend darstellen.

Erst bei weiteren Probeaufnahme im Kostüm und mit passender Färbung erkannte der Produzent, daß er richtig lag.

Und damit konnte es losgehen. Die ersten 15 Tage wurde ab dem 12. Juli 2005 noch in den Münchner Bavaria-Studios gedreht, wo unter anderem Grenouille von seinem Lehrmeister Baldini in dessen Pariser Parfümerie in die Kunst der Düfte eingewiesen wird und ihn bald überflügelt.

38 Dann ging es auf Tour. Der Pariser Fischmarkt, die Duftstadt Grasse und ihre Lavendelfelder sollten in Szene gesetzt werden. An Studioaufnahmen war dabei nicht zu denken: »Wir hatten so viele Motive, 65 Straßenzüge und unzählige Räume, all das zu bauen wäre selbst für Hollywood zu teuer«, berichtet Tykwer. »Zudem wollte ich für die Außendrehes immer auf Originalmotive zurückgreifen, da es vor dem Hintergrund dieses intensiven Wirklichkeitsaspekts leichter war, dem Set Leben einzuhauchen.«

Ganz so original konnte das natürlich nicht werden, denn auch Frankreich hat sich in den letzten 250 Jahren verändert. Man dachte zuerst an Kroatien – und landete schließlich in Spanien, genauer: in Katalonien. 52 Tage lang hielten Barcelona, Figueras und Girona als Kulissen für das Frankreich vor der Industrialisierung her.

Besonders der katalonischen Hauptstadt hatten es die Filmemacher angetan. Hier sollte unter anderem mitten im historischen Gotischen Viertel der alte Pariser Fischmarkt wiederentstehen – der »schmutzigste Fleck der dreckigsten Metropole Europas im 18. Jahrhundert«, wie es Herstellerin Christine Rothe beschreibt. Ebenso gut

hätte man gleich unterm Eiffelturm drehen können, denn auch das Viertel ist ein beliebtes Touristenziel; außerdem wird dort gelebt und gearbeitet: Nacht für Nacht waren bis zu hundert Mitarbeiter beschäftigt, die Häuser und Straßen zurechtzumachen, eine »Dirt Unit« aus 60 Helfern verteilte mit Schlauch und Eimer Dreck und Müll, und hinterher mußte jedesmal alles wieder abgebaut und aufgeräumt werden. Dazwischen blieben vier Stunden Drehzeit.

Monumental geriet auch die Hinrichtungsszene, die statt in die Exekution des Mörders in eine Massenorgie ausläuft. In einem Museumsdorf arbeitete Tykwer eine Woche lang an dieser Szene, die einer der Schlüsselmomente des Films ist. Wie der Haß der Menschenmenge auf den Serienmörder unter der Wirkung seines Parfüms erst in Sympathie, dann in Bewunderung und schließlich in einen hemmungslosen Liebesrausch umschlägt. Diese Dramaturgie der Gefühle ist für einen Schauspieler schon eine Leistung. Erst recht für 750 Komparsen. Die noch dazu gemeinsam agieren sollen.

Tykwer verfiel schließlich auf die Tanztheatertruppe »La Fura dels Baus« aus Barcelona, die begeistert mitmachte: 50 Mitglieder des Ensembles dienten als »key players«, ergänzt um etwa 100 junge Schauspieler und routinierte Komparsen. Um diese Gruppe wurden die restlichen 600 Komparsen angeordnet – und an eine Szene herangeführt, in der sie nicht nur starke Gefühle zeigen, sondern sich auch noch gegenseitig ausziehen und schließlich nackt umschlingen mußten. Was nicht nur wegen der detailgetreuen Kostüme lange geübt werden mußte.

Bei allem Aufwand bleibt die grundlegende Frage: Wie vermittelt man das einzige, was das Kino eigentlich nicht darstellen kann, weil es nicht zu sehen und nicht zu hören ist. Wie zeigt man Geruch? Duft? Gestank? »Im Prinzip sind wir genauso zu Werke gegangen wie es Patrick Süskind im Roman gemacht hat: Er wendete die klare und exakte Macht der Sprache an, und wir haben die Macht der Bilder, der Geräusche und der Musik genutzt«, sagt Eichinger.

Auf keinen Fall wollte man das über Farbkonzepte oder gar Spezialeffekte auf die Leinwand übertragen – letztere wären eh unsinnig gewesen (und waren nur den Modellaufnahmen für den Brückeneinsturz vorbehalten, die in Prag umgesetzt wurden). Eichinger: »Was uns vorschwebte, war zum Beispiel die Illustration einer Wiese im ersten Licht des Frühlings. Und wenn man hierbei das rechte Licht trifft, die richtige Kamerabewegung und den passenden Augenblick, dann kann auch der Zuschauer diese Wiese im wahrsten Sinne des Wortes riechen.«

Das Parfum Deutschland 2006 **Regie** Tom Tykwer **Drehbuch** Andrew Birkin, Bernd Eichinger, TomTykwer **Kamera** Frank Griebe **Szenenbild** Uli Hanisch **Kostüme** Pierre-Yves Gayraud **Maske** Waldemar Pokromski **Montage** Alexander Berner **Oberbeleuchter** Helmut Prein **Ton** Roland Winke **Mischung** Michael Kranz, Matthias Lempert **Supervising Sound Editor** Matthias Lempert **Sound Design** Stefan Busch, Frank Kruse, Dirk Jacob, Johannes Warns **Musik** Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil **Visual Effects Supervisor** Dennis Lowe **Aufnahmeleitung** Daniel Mattig, Philipp Alzmann **Herstellungsleitung** Christine Rothe **Produktionsleitung** Silvia Tollmann **Produzent** Bernd Eichinger **Koproduzentin** Gigi Oeri **Ausführende Produzenten** Martin Moszkowicz, Andreas Schmid, Andreas Grosch, Manuel Malle, Samuel Hadida, Julio Fernandez **Darsteller** Ben Whishaw, Alan Rickman, Rachel Hurd-Wood, Dustin Hoffman, Karoline Herfurth, Jessica Schwarz, Corinna Harfouch **Format** Super 35 **Kinostart** 14. September 2006.

Dieser Artikel erschien im September 2006 in cinearte 118

bvkamera
German Society of Cinematographers

Berufsverband der
Kameramänner und -frauen
Lichtbestimmer - Colorister - Grader - VFX
Operator & Steadicam-Operator
Kameraassistenten

bvkamera
German Society of Cinematographers

Fachdiskussionen - Veranstaltungen
Jour fixe in den Filmstandorten
Beratung in Berufsangelegenheiten
Camera Guide - Gagenrechner
Webforum - Suchmaschine

bvkamera
German Society of Cinematographers

Branchenpartner der Industrie
VG Bild-Kunst - Kulturrat
Fördergemeinschaft Filmtechnik
Berufsverbände
Cinec - CAMERIMAGE

bvkamera
German Society of Cinematographers

Wir engagieren uns für die
Zukunft des Berufsfeldes


Interessiert ?

Bundesverband Kamera

Briener Straße 52
80333 München

Telefon 089-34019190

www.bvkamera.org
www.cameraguide.de



Vermutlich ist er am Erfolg
nicht ganz unbeteiligt:
Thomas Haegele ist
Gründungsmitglied der
Filmakademie Baden-
Württemberg und hat den
Trickbereich der Hoch-
schule aufgebaut.

40

Die Trickfilmer-

In wenigen Jahren ist die Filmakademie Baden-Württemberg zu einer der berühmtesten Ausbildungsstätten für Trickfilme und Filmtricks geworden – ihre Studenten sammeln regelmäßig Preise ein und arbeiten an Großproduktionen mit. Wie das kommt, erklärt Thomas Haegele, der Leiter des Animationsinstituts.

Interview **Thomas Thieme** | Foto **Reiner Pfisterer**



Schmiede

41

Sie waren langjähriger Leiter der Animationsklasse an der Filmakademie, sind 2001 zur Berliner Postproduktionsfirma Elektrofilm und dann wieder zur Akademie zurückgekehrt. Aus welchen Gründen?

Ich bin stolz darauf, zu den Gründungsmitgliedern der Filmakademie zu gehören. Neben dem Bereich der Animation war ich in der Gründungsphase vor allem für die gesamte technische Ausstattung der Hochschule verantwortlich. Die frühe Weichenstellung hin zu digitalen Produktionstechniken wie dem Offline-Schnitt mit Avid-Systemen waren damals wichtige Entscheidungen. Im Jahr 2001, nach zehn Jahren Filmakademie, wollte ich gern wieder in die Produktion zurück. Ich bekam das spannende Angebot, Elektrofilm in Berlin, eine Postproduktionsfirma mit eigener VFX- und Animationsabteilung, aufzubauen und zu leiten. Nach einem halben Jahr in Berlin bekam ich wiederum ein sehr ehrenvolles Angebot des Landes Baden-Württemberg und der Filmakademie, nach Ludwigsburg zurückzukehren und dieses neu gegründete Institut zu leiten. Die Elektrofilm, zu der ich unter anderem auch Absolventen der Filmakademie geholt habe, konnte ich für zwei Jahre als Consultant weiterhin begleiten. Der VFX- und Animationsbereich von Elektrofilm sitzt mittlerweile im Wesentlichen in Stuttgart, und es sind immer noch Absolventen der Akademie dort.



Digitale Trickbilder erobern die Leinwand. Die Arbeiten der Ludwigsburger Studenten decken die unterschiedlichsten Stile ab. Gemeinsam haben die meisten ihren Ursprung im Rechner (oben, von links): *Herr Blumfisch explodiert*, *Oby*, *No Limits* und der Dauerpreisträger *Annie & Boo*. Rechts der Klassiker *Hessi James*.

Woher kommen die Studenten, die an Ihrem Institut ausgebildet werden, und welche »Hürden« müssen überwunden werden, um einen der begehrten Plätze zu bekommen?

Um aufgenommen zu werden, müssen die Bewerber einen Film einreichen und eine dreitägigen Aufnahmeprüfung absolvieren, bei der wiederum ein kurzer Film gemacht wird. Es werden nur Studenten aufgenommen, die bereits Erfahrung mit Filmemachen gesammelt haben. In der Regel sind das Leute, die schon in der Branche gearbeitet und ein mindestens einjähriges Praktikum absolviert haben. Die Studenten sind Anfang bis Mitte 20 und haben teilweise sogar schon ein abgeschlossenes Studium hinter sich. Besonders im Bereich der Animation setzen wir natürlich Vorkenntnisse voraus, auf die wir dann aufbauen wollen.

Wie läuft das Animationsstudium an der Filmakademie ab?

Inhaltliche Schwerpunkte des Studiums sind zum einen klassische und computeranimierte Charakteranimation, zum anderen der Bereich Visual Ef-

fects in Zusammenarbeit mit dem szenischen und dem Werbefilm. Inzwischen hat sich auch der Bereich »Spiele und Echtzeitanwendungen« als dritter Schwerpunkt herausgebildet. Das Unterrichten von Animation und Visual Effects innerhalb einer Abteilung ist sonst weltweit eher unüblich. Ich halte es für sehr sinnvoll, die beiden Dinge zu verbinden, gerade weil VFX-Arbeit oft Animationsarbeit ist, die sich von anderen Animationsfilmen lediglich dadurch unterscheidet, daß dabei fotorealistische Bilder generiert werden müssen.

Der vierte Schwerpunkt liegt auf dem sogenannten Content Creation. Dabei geht es ums Entwickeln von Konzepten, die man innerhalb des Studiums nicht realisieren kann, zum Beispiel eine animierte Fernsehserie oder ein abendfüllender animierter Spielfilm.

Außerdem gibt es den Aufbaustudiengang zum Technical Director für ehemalige Informatikstudenten, die ihre Programmierkenntnisse in Filmprojekten einbringen. Diese Studenten helfen dabei, Projekte zu realisieren, die mit Standardsoftware nicht ohne weiteres zu realisieren

>> **Zur Person.** Thomas Haegele, Jahrgang 1949, hat Grafik-Design studiert und in der Werbung gearbeitet, ehe er 1986 Polygon, eine der ersten Firmen in Deutschland gründete, die sich der 3D-Computeranimation widmete. Sechs Jahre später war er Gründungsmitglied der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg. Seit 2002 leitet er dort das Institut für Animation, Visual Effects und digitale Postproduktion der Filmakademie. <<

Film&TV
kameramann

Die besten Seiten der Produktion.

Technik, Interviews, Produktionsberichte,
Branchennews – informieren auch Sie sich
mit Deutschlands führender Fachzeitschrift
für Produktion und Postproduktion.
Monat für Monat rund 195 Seiten
für nur 49,80 Euro im Jahr.

Wollen Sie mehr wissen?

www.kameramann.de

oder Aboservice:

+49-180-5260-104*

*12 Cent/min aus dem Festnetz der deutschen Telekom

Gerne schicken wir Ihnen
ein Probeheft.



Michael Hammon arbeitet seit 1983 als Kameramann, parallel aber auch immer wieder als Regisseur, und er hat so interessante Dokumentarfilme wie *Nach Saison*, *Heimspiel* oder *Höllentour* gedreht, aber auch preisgekrönte Spielfilme wie *Wheels & Deals*, *Die Polizistin*, *Halbe Treppe* oder den 2005 mit dem Deutschen Kamerapreis ausgezeichneten *Willenbrock*.



Nicht nur kurze Trickfilme: Ludwigsburger Absolventen mischen auch bei den Filmtricks für große Produktionen mit – wie etwa *Harry Potter*, *The Day after Tomorrow* oder *Charlie und die Schokoladenfabrik* (oben, von links). Im Science-Fiction-Krimi *I, Robot* (links) ist nicht nur das Auto ein deutsches Fabrikat: Die Titelhelden, die sich hier etwas danebenbenehmen, haben schwäbische Erbteile.

sind, indem sie zum Beispiel Setups machen, Konvertiersoftware und Plug-Ins schreiben.

Was machen die Absolventen nach ihrer Ausbildung an der Filmakademie?

Wir nehmen zwischen 10 und 15 Studenten pro Jahr auf, haben demzufolge auch nicht mehr als 15 Diplomanden. Diese wenigen klassischen Animationsleute, VFX-Leute und Technical Directors haben sehr gute bis hervorragende Berufschancen.

Durch eine Reihe von Firmengründungen gibt es hier in der Region mittlerweile eine sehr lebendige Animations- und Effektszene. Diese Firmen arbeiten erfolgreich, machen spannende Projekte und bringen andere hierher. Auf diese Weise ist es in den vergangenen zehn Jahren erreicht worden, Stuttgart als Standort für Animation und Effekte bundesweit zu etablieren.

Auf der anderen Seite werden viele Absolventen Freelancer, die zumindest zeitweilig dort hingehen, wo interessante und auch große Projekte stattfinden, etwa nach England, Indien oder Nordamerika. Dort lernen sie und bringen ihr Wissen später wieder hier ein. Angela Jedek, eine unserer Absolventinnen, hat den Charakter Sunny aus der Hollywoodproduktion *I, Robot* animiert.

Das bekannteste Beispiel ist natürlich Volker Engel, der hier in Ludwigsburg unterrichtet hat. Er ist als VFX-Supervisor mit einem ganzen studentischen Team aus Ludwigsburg nach Hollywood gegangen, um für Roland Emmerichs *Independence Day* die Effekte zu machen und hat dafür einen »Oscar« gewonnen. Auch an Produktionen wie *Polar Express*, *The Day After Tomorrow*, *Harry Potter 3* oder *Charlie und die Schokoladenfabrik* haben eine ganze Reihe unserer Absolventen mitgearbeitet.

Alljährlich läuft im benachbarten Stuttgart die FMX. Wie ist die Beziehung zu dem Kongreß für »Animation, Effekte, Echtzeit und Content«?

Die Konferenz entstand 1994 auf Initiative der Filmakademie. Aus unterschiedlichsten Gründen gab es verschiedene Träger, seit diesem Jahr ist das Animationsinstitut der Filmakademie alleiniger Veranstalter.

In den 90er Jahren wollten gleich drei solcher Kongresse der Animationsbranche ein Forum zu bieten. Die Kölner Mecon ist inzwischen verschwunden. Was hat die FMX besser gemacht?

Das ist schwer zu sagen. Wichtig für die FMX ist meines Erachtens, daß es eine Veranstaltung der Branche für die Branche ist und keine kommer-

ziellen Interessen dahinter stehen. Es ist also eine Community-Veranstaltung.

Die Edit in Frankfurt arbeitet mit der Visual Effects Society in den USA zusammen. Wie profilieren Sie sich da mit der FMX?

Wir haben ein breiteres Programm. Wir machen nicht nur VFX, sondern auch Animation und Spiele. Außerdem kooperieren wir mit dem Internationalen Trickfilmfestival in Stuttgart. Und haben daher auch den künstlerischen Trickfilm im Programm.

Welchen Stellenwert hat Computeranimation in der Filmproduktion heute und in Zukunft?

Seit etwa fünf Jahren ändert sich die Filmproduktion insgesamt. In weiten Teilen ist die Postproduktion mittlerweile komplett digital. Das bedeutet, daß zwar in vielen Fällen noch auf Film aufgenommen wird, dieser Film aber komplett eingescannt und als digitale Daten bearbeitet wird. Die Palette reicht dann von einfachen Farbkorrekturen bis zum Einfügen von visuellen Effekten. Animationstechniken haben in den letzten Jahren Einzug in die Filmproduktion gefunden. Animation ist kein Nischenereignis mehr, sondern ein Standardwerkzeug zum Produzieren von Filmen. In großen amerikanischen Filmen sind weite Teile mittlerweile computeranimiert, zum Beispiel *Spiderman 2*, ganz zu schweigen von *Krieg der Sterne* oder *Matrix*.

Aber auch in kleineren europäischen Filmen wie *Die fabelhafte Welt der Amélie* ist eine Vielzahl von visuellen Effekten enthalten. Film entsteht tendenziell nicht mehr in der Kamera, sondern wird hinterher im Computer zusammengesetzt. Produktionen wie *Sin City*, *King Kong* oder *Stay* zeigen die Bandbreite möglicher Visual Effects.

Wo steht die deutsche Postproduktionsbranche momentan da – und welchen Einfluß hat das auf Ihre Arbeit an der Filmakademie?

Erfreulicherweise hat sich in den letzten anderthalb Jahren etwas in der Branche bewegt. Wir als Hochschule können auf die Dinge, die im Markt passieren, immer nur reagieren. Wir haben zum Glück eine sehr flexible Struktur an der Filmakademie mit relativ wenig festangestellten Lehrenden und sehr vielen freien Gastlehrenden. Das erlaubt uns, relativ schnell auf neue Entwicklungen am Markt reagieren zu können, was wiederum eine sehr praxisnahe Ausbildung gewährleistet.

Sind Sie gut ausgestattet, besonders im Vergleich zu digitalen Firmen?

Ich finde, man braucht beides – sowohl Kreativität als auch Budget. Wir versuchen hier mit der Technik zu arbeiten, mit der auch draußen in der Praxis gearbeitet wird. Es gelingt uns vor allem dank der Unterstützung der Hard- und Softwarehersteller, daß wir die wesentlichen Programme für unsere Studenten zur Verfügung haben.

Wie erklären Sie sich die Erfolgsgeschichte – besonders die zahlreichen Auszeichnungen?

Die Filmakademie hat es in der kurzen Zeit ihres Bestehens geschafft, relativ bekannt zu werden, nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern. Als wir 1991 anfangen, waren wir in der glücklichen Lage, viele neue technische Entwicklungen direkt aufnehmen zu können.

Was wünschen Sie Ihrem Institut und der Filmakademie für die Zukunft?

Motivierte, begabte, enthusiastische Studenten.

Dieser Artikel erschien im April 2006 in cinearte 107

45

>> **Ausbildung.** Animation und digitale Filmtricks lassen sich nicht nur in Ludwigsburg lernen: Die **Kunsthochschule Kassel** hat mit ihren doppelten »Oscar«-Gewinnen (1990 für die Brüder Christoph und Wolfgang Lauenstein, 1996 für Tyron Montgomery und Thomas Stellmach) im klassischen Puppentrickfilm von sich reden gemacht. An der **Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«** in Potsdam-Babelsberg werden seit 1991 in neun Semestern im Studiengang Animation Spezialisten vom Storyboard-Zeichner bis zum Figurendesigner ausgebildet. Ebenfalls im Berliner Umland bildet die private **German Filmschool bei Berlin** in einem Diplom-Studiengang zum »Digital Artist« aus. Dazu gibt es zahlreiche Weiterqualifizierungsangebote etwa der Animation School Hamburg oder des Mediacampus Bayern. <<

Film will vor allem dem Auge etwas bieten.
Das Ohr wird dabei oft vernachlässigt,
obwohl gerade hier die Entscheidung
fällt, ob wir einen Film mögen.
Sagt Michael Kranz.



Der Mann kann uns sogar Schnee hören lassen. Michael Kranz ist Cheftonmeister der Bavaria Bild & Ton und Leiter der Tonabteilung. Weit über hundert Filme hat er abgemischt, zuletzt horchte er am *Parfum*.

Text **Karolina Wrobel**

Kranz' Ohr

47

Wenn das Licht im Kino ausgeht, heißt es Augen und Ohren aufsperrn. Manch talentierter Kameramann hat schon Bilder geschossen, die das Sehen jedes Zuschauers herausfordern. Nicht umsonst hielten es Kinogänger der heute älteren Generation für »hip«, sich Kubricks *2001: Odysee im Weltraum* nicht ohne bewußtseinserweiternde Drogen anzuschauen.

Für die Ohren gab es damals noch wenig zu hören. Meist übernahm die Filmmusik die Aufgabe, akustische Effekte zu liefern. Bei der Duschszene in *Psycho* etwa, wenn viele, viele Streicher aufgeregte hin- und herstreichen. Als Mono schließlich durch Dolby Stereo verdrängt wurde, wurde auch der Ton anspruchsvoller: Atmosphären konnten realistischer am Set geangelt werden, Effekte entwickelt und dramaturgisch zielgenauer eingesetzt werden. Mit der heutigen Mehrkanaltechnik 5.1 kann man dem Zuschauer vermitteln, daß der T-Rex schon hinten links vom eigenen Kinostuhl lauert. Es kommt allerdings auch vor, daß der Zuschauer denkt, in den hinteren Reihen hätte einer seinen bellenden Hund mitgebracht.

»Der Ton fällt auf, wenn er nicht funktioniert«, sagt Michael Kranz. Er ist Cheftonmeister der Bavaria Tonstudios und kennt das Problem mit dem Umgang von Hunderten Ton-Signalen und Spuren. Zum Vergleich: Ein Schlagzeug beansprucht in einem Rocksong etwa sechs bis zwölf Spuren. Bei *Resident Evil* koordinierte Kranz über 350 davon.



Zuletzt hatte Michael Kranz *Das Parfum* in Arbeit. Vor zehn Jahren war seine Aufgabe auch nicht viel leichter: Für *Fräulein Smilla* mußte auch der Tonmischer ein Gespür für Schnee haben. Denn was kaum einer weiß, aber fast jeder schon erlebt hat: Bei Kälte hört sich alles ganz anders an.

Wir sitzen abends im Studio A der Bavaria. Es ist wie im Kino, bloß die Sitzreihen fehlen. Im oberen Drittel des Raumes steht ein mehrere Meter langes Mischpult. Der Studioraum ist akustisch so isoliert, daß man das kleine Diktiergerät fürs Interview penetrant surren und rattern hört. Das ist die Normakustik eines Kinos, wird Kranz später erklären. Akustisches Reflexionsverhalten und die Abhörlautsprecher im Studio entsprechen denen eines normalen Kinoraums.

Seine Filmtonerfahrung reicht von Kinderfilmen wie *Bibi Blocksberg* bis zu seinen aktuellsten Arbeiten *Traumschiff Periode 1* und *Der Untergang*. Bei *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* ließ er die Zuschauer Schnee hören, bei *Schlafes Bruder* brachte er eine ganze musikalische Innenwelt ans Licht. Sein Arbeitsmaterial ist der Ton: O-Töne, Nurtöne, Synchronsprachen- und Geräusche, Crowds – also Menschenmengen, Atmos, Effekte, Source-Musik (die Musik im Filmgeschehen) und Score-Musik (die komponierte Filmmusik), zählt

der Tonmeister auf. Will man Kälte oder Arktis akustisch erzählen, müssen die Tonereignisse »trockener« wiedergegeben werden. Die Reflexionen müssen beachtet werden. Das Tonereignis, wie das Zerspringen einer Tasse, wird durch Decken, Wände, Gegenstände reflektiert, womit sich Richtung, Frequenzgang und Laufzeit der Schallwellen verändern.

Der Ton kann den Film abhängig von der dramaturgischen Prämisse sehr stark beeinflussen. Durch den Höreindruck entscheiden wir unbewußt, ob wir auch mögen, was wir sehen. »Das ist wie man es vom Geruchssinn beim Umgang mit Menschen her kennt«, sagt Kranz. Und fügt etwas philosophisch hinzu: »Der Ton ist wie ein unterschwellig wirkendes Fluidum«. Später beschreibt er den Filmtone auch etwas einfacher – als ein Kartenhaus, daß ganz schnell in sich zusammenfallen kann. Ein Vergleich, der gar nicht typisch ist für einen Physiker (noch dazu mit Schwerpunkt Atomphysik nach dem Grundstudium), aber eigentlich hatte er ja auch mal etwas völlig anderes werden

>> Zum Klang der Düfte. Vom *Parfum* ist noch nichts zu sehen, zu hören aber schon allerorten. Mit einem (kolportierten) Budget von 50 Millionen Euro ist Tom Tykwers Adaption des Bestsellers von Patrick Süskind eine der teuersten Produktionen der deutschen Filmgeschichte. Entsprechend aufwendig soll auch die Mischung sein. Michael Kranz konnte dabei die gleich die neueste Errungenschaft der Cine Postproduction Bavaria Bild & Ton einweihen. Im Mai wurde im Studio A die neue digitale Harrison-Filmmischkonsole *MPC4-D* in Betrieb genommen. Damit habe man nun »eines der modernsten Tonstudios in Europa« und zwei »vollkompatible« digitale Mischstudios. 160 Eingangskanäle und zwölf Bildschirme bieten dem Mischtonmeister ungeahnte Möglichkeiten und volle Kontrolle: Auf den Monitoren werden die Parameter und der Signalverlauf jedes Kanals dargestellt. Dank einer Vorschau-Funktion sieht er die gespeicherten Signale schon zehn Sekunden, bevor er sie hört. <<

wollen: »Während des Musikstudiums war mein Hauptfach Klavier. Das hätte mir auch Spaß gemacht.« Leider sind Jobangebote für Pianisten rar gesät, sagt Kranz nicht ohne Wehmut.

Zum Filmtone kam Kranz durch ein Praktikum bei der Bavaria. Da war er bei Deutschlands erster Videoclipparade *Formel 1*. Naturgemäß war dort alles Playback, was den Musiker in Kranz offensichtlich nicht zufriedenstellte. Er wollte zum Ton. Er wurde an Milan Bor verwiesen, damals Chef-Tonmeister der Bavaria und für seine Arbeit an *Das Boot* für den »Oscar« nominiert und mit dem »Bundesfilmpreis« ausgezeichnet. Bor ist, wie es immer wieder im Gespräch deutlich wird, in seiner musikalischen Einstellung zum Ton Vorbild, soll heißen: alle Tonelemente wie Musik zu betrachten.

»Dann wurde mir das zugesagt, als Hochschüler. Da war Roland Emmerich mit seinem Abschlussfilm *Das Arche Noah Prinzip* und seinem Cutter Tomy Wigand, alles Studenten damals. Und Milan Bor mischte diesen Film schon in Dolby Stereo ab – außergewöhnlich für Hochschulfilme in damaliger Zeit. Die Regel war noch Mono«, erinnert er sich, während er am modernsten Mischpult Deutschlands lehnt.

Als Milan Bor 1986 bei der Mischung zu *Der Name der Rose* ernsthafte Herzprobleme hatte, suchte man Kranz aus, um ihn auf lange Sicht zu entlasten. Nach ein paar *Schimanskis* und Fernseh-mischungen kam ungewöhnlicherweise die Anfrage für eine Kinomischung schon nach einem halben Jahr: »Denn damals war es nicht üblich, daß so ein junges Greenhorn das Vertrauen von Regie und Produktion bekommt. Da war man doch eher die erfahrenen, grauhaarigen, gesetzten Tonmeister gewohnt«, sagt er schmunzelnd.

Nach Zusammenarbeiten mit Milan Bor etwa bei *Die Katze* war dieser erste Film Loriots

Ödipussi. Danach ging es für ihn Schlag auf Schlag: Doris Dörrie mit *Geld*, die *Faust*-Produktion der Bavaria, Volker Schlöndorffs *Homo Faber*, »und einen der ersten internationalen Riecher bekam ich durch Carl Schenkel«, sagt Kranz über *Zwei Frauen* und *Knight Moves*.

»Mich hat diese Kombination sofort fasziniert: Manipulation von Ton zu Bild«, sagt Kranz über seine Filmarbeit. Mit dem Übergang von Dolby Stereo zur Mehrkanaltechnik 5.1 wuchs dann



Das ein Mischtonmeister sich auskennen muß, wird spätestens beim Blick auf sein Arbeitsgerät klar. Mit der neuen Harrison Filmmischkonsole MPC4-D steht auf dem Bavaria-Filmgelände eines der modernsten Tonstudios in Europa.



50

auch das Potential an Ton-Möglichkeiten. Trotzdem habe man viel experimentieren müssen, um herauszufinden, was man den Zuschauern, ihren Hörgewohnheiten und Erwartungen zumuten konnte: »Mit Dolby Stereo, in *Das Boot* noch recht außergewöhnlich, hatten wir die Erfahrungen gesammelt, wie man damit umgeht, inwieweit der Zuschauer bereit ist, das auch aufzunehmen – und was man alles falsch machen kann. Zum Beispiel, wenn man Signale in den Surround gelegt hatte, die dann eher ablenkten, als dramaturgisch einen Vorteil zu bieten«, erklärt er.

Bei Dolby Stereo wird über eine Matrix der zweikanalige analoge Lichtton auf links, mitte, rechts und mono-surround verteilt. Mit der 5.1-Mehrkanaltechnik kann man den Zuschauer gezielter aus allen Richtungen akustisch umgarnen, der digitale Lichtton wird diskret eingesetzt und bietet auch im surround eine Stereo- oder sogar Dreikanalbasis. Der Subwoofer beschreibt die eins bei 5.1. Der Tonmeister verteilt die Spuren auf verschiedene Kanäle und kann sie im Raum fahren lassen.

Auf diese Weise hört der Zuschauer die Gefahr rechts hinten schon näherkommen, wenn die Frau im Bild davon noch gar keine Ahnung hat.

Die Leinwand mag noch flach sein – der akustische Raum ist dreidimensional.

»Wir haben natürlich versucht, den Fehler zu vermeiden, daß man ständig alle Kanäle benutzt. Weil dann die Töne von der Ortungsdynamik her falsch gesetzt werden und man keine Wirkung mehr erzielen kann.«

Bei *Homo Faber* gab es eine Sequenz, wenn Sam Shepard in ein Flugzeug steigt: »Bis das Flugzeug endlich abstürzt, habe ich eine dröhnende Atmo auf vier Kanäle daruntergesetzt, damit man das Gefühl hat, man sitzt mit im Flugzeug. Bei der Abnahme war der Surround zu laut eingestellt, so daß er von hinten dröhnte, während man vorne – für die hinteren Plätze mühselig – dem Dialog folgen wollte: Aber aus solchen Erfahrungen lernt man auch.«

Schwierig war die Arbeit mit Mehrkanaltechnik, weil sich damals die Kinos in der technischen Bild- und Tontechnik sehr stark unterschieden. Der Film konnte in jedem Kino anders klingen. Klar, daß jemand wie Kranz sich da über die Einführung des THX-Zertifikats für Kinos freute: Es soll garantieren, daß der Film nicht nur gleich aussieht, sondern auch gleich klingt.



Ein Höhepunkt in Joseph Vilsmeiers *Schlafes Bruder* ist das »Hörwunder«, bei dem der junge Elias seine unheimliche Gabe bewußt wird. Die Szene wirkt durch das perfekte Zusammenspiel von Dramaturgie, Bildgestaltung, Montage, Musik und Sounddesign.

Als sich Milan Bor Ende 1992 wegen eines Tinnitus' und eines Frequenzeinbruchs im Gehör gänzlich zurückziehen mußte, übernahm Michael Kranz zusätzlich das für Bor bestimmte Projekt *Bis ans Ende der Welt*. »Der erste Film, den wir mit der aktuellen Technik gemischt haben, war Wim Wenders *In weiter Ferne, so nah!*«. Die aktuelle Technik ist das *Harrison-MPC*-Pult, an das sich Kranz lehnt. Noch, denn kurz darauf wurde das neueste Modell installiert (siehe Kasten). »Dieses Pult war ganz jung und stand zuerst in den Columbia Studios in Los Angeles. Es war das erste vollautomatisierte Pult, das war das Entscheidende. Und wir waren die ersten in Europa, die sich dafür entschieden hatten«, sagt er nicht ohne Stolz.

Vorher mußte Kranz alles von Hand machen: »Was ich reproduzieren wollte, also wenn ich eine Tonmischung getroffen hatte, mußte ich manuell reproduzieren. Das war ein absolutes Kurzzeitgedächtnistraining«, sagt Kranz. »Vollautomation dagegen heißt, alle Parameter, wie Pegel, Filter, Routing – also wohin lege ich das Signal, auf welche Spur nehme ich auf – werden gespeichert. Ich kann dem Pult dann sozusagen befehlen, welche Parameter nur wiedergegeben und welche neu geschrieben werden sollen.«

Der Vorteil ist klar: Wo heute alles von digitalen Workstations zugespült wird, waren das damals Perfo-, also Magnetbänder. »Man muß sich vorstellen, wenn ich einen O-Ton hatte von a bis b, und dann kommt noch einer, der aber bei c anfängt und bei d aufhört, zusätzlich noch überlappend – die mußte man alle sinnvoll oder bei Szenenwechsel punktgenau blenden. Das war harte Arbeit. Heute sind diese *fades* weitestgehend vorbereitet, sinnvollerweise«, erklärt Kranz. Erst nach dieser Vorbereitung, egal ob mit den digitalen Workstations oder mit Perfobändern, folgte der dramaturgisch sinnvolle Umgang mit dem Signal selbst.

Die hundertprozentige Reproduzierbarkeit der Mischung nimmt dem Tonmeister den Umgang mit den Signalen nicht ab. Die Art, wie man eine Mischung aufbaut, ist ein anderes Thema. Das kann auch dazu führen, daß bei einer aufwendigen Produktion alles schief läuft«, erzählt Kranz und wird, um es zu erklären, metaphorisch: »Das ist ein Kartenhaus, daß man sich da aufbaut. Eine relativ sinnvolle Reihenfolge eines O-tonlastigen Films ist zum Beispiel der Start mit der O-Ton-Vormischung, dabei die Atmos, Effekte

oder Musiken als Layout zur Simulation mitzuhören«.

Die O-Ton-Vormischung ist dabei die der Dialoge, die Kombination der auf dem Set aufgenommenen Signale. Synchronisiert werden muß der Film manchmal aus sehr banalen Gründen – »sei es aus technischen Gründen, daß der O-Ton schlecht ist, oder daß der Text inhaltlich, im Ausdruck oder vom Akzent nicht stimmt. Dann heißt es, Synchronsprache und O-Ton »so zu kombinieren, daß man das eben nicht mehr hört«, erläutert der Tonmeister. Letztlich darf in einem Film über das Mittelalter kein Autohupen oder Flugzeug zu hören sein. Und dank moderner Technik kann man das Hupen hinterher aus der restlichen Geräuschkulisse des Sets *denoisen*. »Ich bin ein Fan von O-Ton«, setzt Kranz hinzu.

Ein besonderes Projekt war für ihn *Schlafes Bruder* von Joseph Vilmsmaier. Hier gab man ihm die Möglichkeit, sich mit dem komplizierten Filmstoff schon sehr weit im Vorfeld zu beschäftigen – angefangen bei der Drehbuchbesprechung. Grund war die unbedingte Abhängigkeit von Bild und Ton: »Bei *Schlafes Bruder* war es die besondere Begabung, diese abnorme Art hören zu können, die man darstellen mußte«, sagt Kranz. »Wenn im Drehbuch steht: ›Er legt sich auf den Stein und hört sämtliche Geräusche des Universums‹, nimmt man dem Zuschauer die Bereitschaft, sich die Signale vorzustellen, sobald man eines darstellt. Dann will er auch alle Signale hören und sich nichts mehr dazudenken müssen«. Dementsprechend schwer war es für Kranz, eine klangliche Darstellung zu erarbeiten. »Wir mußten uns schon lange vor der Mischung überlegen, wie wir

das Konzept gestalten. Zu diesem Zweck haben wir uns mit den Sounddesignern zusammengesetzt und mit den Musikern. Das waren der klassische Norbert Schneider und der...«, Kranz überlegt einen Moment, »...wie kann ich ihn bezeichnen? Der Naturmensch Hubert von Goisern. Beide Musiker waren von Grund auf verschieden, aber das war das Interessante, die irgendwie zusammenzubringen.«

Dieser Zusammenarbeit sind dementsprechend interessante Musikcollagen entsprungen, »wo man nicht mehr unterscheiden konnte, was ist jetzt Musikelement, Effekt und Atmo. So konnten auch Musiken bestimmte Dinge darstellen, die wiederum Effekt sind«, erzählt Kranz. »Ich persönlich mache ja keinen Unterschied zwischen den einzelnen Elementen, weil ich alle Elemente irgendwo musikalisch betrachte, selbst den Dialog.« In *Schlafes Bruder* konnte er die voll ausschöpfen: »Da versuchten wir, schwebende Elemente zu setzen, um darzustellen, wie der Junge in eine andere Welt entschwebt. Wenn die Kamera durchs Gras wandert, haben wir versucht, wie ein Kontrapunkt andere Elemente ganz trocken und prägnant reinzubringen; eben Dinge, die man eher nicht so bewußt wahrnimmt, ganz prägnant und nah ans Ohr zu bringen. Um das Ganze zu unterstützen, haben wir die diskrete Mehrkanaltechnik, also 5.1-Kanaltechnik, extrem ausgenutzt. Manches haben wir diskret nach hinten links, hinten rechts gelegt und sind diese Kamerafahrten klanglich im Raum mitgefahren.«

Die Angst, mit diesen abstrakten Tonereignissen den Zuschauer zu überfordern, hatte Kranz nicht. »Ich erinnere mich an die Seufzer, die im Synchronstudio dazu aufgenommen wurden. Die

>> TÜV fürs Kino: THX wurde vom einstigen technischen Leiter von Lucasfilm, Tomlinson Holman, im Rahmen der Produktion *Die Rückkehr der Jedi Ritter* entwickelt. Das Kürzel THX steht vermutlich für »Tomlinson Holman Experiment« (andere Deutungen erklären das X mit »Crossover« oder führen Lucas' ersten Kinofilm *THX 1138* an). Tomlinson störte, daß der Ton, den er im Studio abgesehen hatte, mitunter im Kino ganz anders zu hören war. Sein Ziel war, Kriterien zu entwickeln, nach denen jeder Film in jedem zertifiziertem Kino gleichwertig projiziert werden kann. Dazu gehören bauliche Mindestanforderungen an die Kinos wie auch die Gerätetechnik. THX ist demnach im Gegensatz zu Dolby-Surround kein Tonsystem, sondern eine Norm. Die Zertifizierung und Lizenzen läßt sich die Firma THX Ltd. teuer bezahlen, so daß es im März in Deutschland nur 44 zertifizierte Kinosäle gab. <<

Man sieht's ihr nicht an:
Für diese Taxifahrt in
Traumschiff Surprise
verwendete Kranz fast
100 Kanäle.



habe ich sehr diffus gehalten, also mit einem langen Hall versorgt, und da schwebt es irgendwie durch den Raum. Dann entsteht ein Tropfen, der sich von einem Blatt löst – und zwischendurch haben wir natürlich versucht, dem Bild zu folgen. Aber wir hatten oftmals Tonideen, wie die, aus einem Tropfenfall eine Explosion zu machen. Das Bild versuchte, dem Ton zu folgen, was an diesem Film sehr ungewöhnlich war,«

Tonales Einfühlungsvermögen muß Kranz immer wieder beweisen. Schließlich gibt es auch in der freien Natur keine akustisch toten Räume. Aber wie hört sich ein Raum im Jahr 2050 an? »Im Prinzip ist das Fantasie, man stellt sich irgendetwas vor«, sagt er. Man dürfe aber keinesfalls in eine Routine verfallen, daß man immer wieder das benutzt, was sich schon bewährt hat. »Für mich ist jede Mischung eine vollkommen neue. Das macht die Sache für mich persönlich spannend. Dinge darzustellen, die heute vielleicht noch nicht existent sind, Räume zu finden, die noch nicht benutzt werden. Am Ende wird das dadurch geprüft, daß ich da hinkomme, ohne es in Worte fassen zu müssen und mir dann sage: So habe ich mir das vorgestellt, jetzt hab ich's getroffen. Oder eben die andere Richtung: Das ist es noch nicht, das ist 'ne Schuhschachtel, die ich da eben erzeugt habe.«

Auf diese Weise konstruierte Kranz mit fast 100 Spuren Zuspielder Sounddesigner die Taxifahrt im Weltraum, die Til Schweiger in *Traumschiff Surprise* unternahm. Unter den 100 Spuren ist auch der Klang einer Harley-Davidson zu hören.

Um die optimale Lösung für den Ton zu finden, hört sich Michael Kranz Filme an und holt sich dort Ideen. Den *Soldat James Ryan* habe er sich wegen der Subwoofer-Elemente, der Schüsse und Explosionen angeschaut, »weil wir ähnliche Tonbearbeitungen in *Der Untergang* gesetzt haben.«

Viele begingen den Fehler, die Wertigkeit der Musik an der Lautstärke festzumachen, klagt Kranz. »Die Abnahme beim Ton ist die letzte Instanz, die der Film noch durchgehen muß, bis er fertig ist« – und viele Produzenten oder Regisseure werden naturgemäß nervös und wollen noch an vielem herumdrehen. »Beim *Geisterhaus*, das von Eichinger produziert wurde und damals mit 45 Millionen eine der teuersten Produktionen war, gab es eine Szene, wo Glenn Close im Beichtstuhl berichtet, was sie gesehen hat. Die Musik ist sehr leise gehalten und wächst dann unmerklich aus dem Nichts. Eichinger wollte die Musik lauter haben, ich hätte drei ppp (pp steht für pianissimo: sehr leise, Red.) davor gesetzt. Dabei bin ich im Privatleben viel kompromißbereiter«, lacht Kranz.

Eichinger hat ihn trotzdem immer wieder geholt, eben weil er »mit Herz und Seele« bei der Sache ist. »Es ist halt irrsinnig schwer zu begründen – es ist eine Art Malerei, die wir hier machen«. Vielleicht hat Andrew Birkin, dessen *Zementgarten* Kranz vertont hat, ihm deswegen folgende Widmung zukommen lassen: »Er hat das Ohr eines wahren Poeten.«

Die wichtigsten Filme der Defa liefen über ihren Tisch. Die Schnittmeisterin Evelyn Carow montierte die Werke von Konrad Wolf, Heiner Carow und Frank Beyer.

Interview **Oliver Baumgarten**

»Es war immer Teamarbeit«

54

Wie sind Sie zu Ihrem Beruf der Schnittmeisterin gekommen?

Mit Glück, viel Glück! Mein beruflicher Wunschgedanke war damals, ganz generell irgendwas mit oder beim Film, vielleicht auch beim Theater zu machen. 1949, ein Jahr nach der Währungsreform und zur Zeit absoluter Einstellungsstops, wurde mir dann eine Lehre im Kopierwerk angeboten. Das war bereits einer dieser Glücksfälle, denn jene Lehre hat mir den Weg zur Schnittmeisterin sehr verkürzt.

Nach dem Abschluß wurde ich im März 1952 in der Farblichtbestimmung eingestellt und ohne mein Zutun von den Filmstudios Babelsberg als Schnittassistentin angefordert. Dort landete ich ab September 1952 im Studio für populärwissenschaftliche Filme, Abteilung Lehrfilm. Hier hatte ich wieder Glück, denn bereits nach 14 Tagen wechselte die Kollegin, die ich ersetzen sollte, zum Spielfilm.

So setzte ich in 18 Lehrfilme Blenden und Tricks ein und schnitt mit dem Regisseur gleich meine ersten zwei Lehrfilme. Ich hatte dort einen Schneiderraum für mich alleine und, nun ja, die Reste von 20 Filmen. Mit denen begann ich, Bewegungsschnitte zu üben und andere Abfolgen zu testen.

Im Januar 1953 wurde die Lehrabteilung dem Studio für populärwissenschaftliche Filme angeschlossen, wo auch Dokumentar- und Beiprogrammfilme hergestellt wurden, und ich





wurde Assistentin bei Putty Krafft (die in den 30er Jahren unter anderem Filme von Gustav Gründgens und Carl Boese geschnitten hat, Red.). Sie hat mich nicht nur an den Schneidetisch gelassen und mir alles erklärt, sondern gab mir auch Restmaterial vieler Filme, an dem ich mich ausprobieren konnte.

Endlich konnte ich überprüfen, ob der Satz, den ich bei Béla Bálász gelesen hatte, stimmt: »Zwei Filme, deren Handlung völlig die gleiche wäre, würden, wenn verschieden im Schnitt, zwei ganz verschiedene Persönlichkeiten ausdrücken, zwei ganz verschiedene Weltbilder darstellen, also verschiedene Filme sein.«

Im Juli 1953 wurde der Film *Ein Schritt weiter* als Jugendprojekt realisiert, was hieß, daß möglichst der komplette Drehstab von FDJlern besetzt

wurde. Das war ich zwar nicht, aber doch die Jüngste im Schnitt. Und dann ging es nahtlos weiter – bis Ende des Jahres hatte ich bereits sechs Filme geschnitten. Meine Prüfung bestand ich im Dezember, und ab 1. Januar 1954 hatte ich meinen Schnittmeistervertrag. Viele, viele Filme folgten bis zur ersten härteren Erfahrung, *Martins Tagebuch* von Heiner Carow mit Abnahmen und umfangreichen Änderungsaufträgen. Ab Juli 1956 wechselte ich dann ins Studio für Spielfilme.

Wie liefen die Abnahmen damals ab?

Die Defa war praktisch der »Geldgeber« und hatte dadurch natürlich das Recht zur Kontrolle und zum Einspruch. Brisant wurde es immer, weil wir feste Termine hatten – und die Planerfüllung. Ein Film durchlief zunächst im Studio folgende Abnahmen: Rohschnitt, Feinschnitt vor der Mischung und die Studioabnahme nach der Mischung.

Dann erfolgte die staatliche Zulassung durch die HV Film, also die Hauptverwaltung Film, und die Freigabe für die Kinos.

Wie war Ihr Beruf in der DDR organisiert? Sie waren zunächst bei der Defa fest angestellt.

Ja, es gab einen festen Stellenplan. Als ich nach der Geburt meines zweiten Kindes 1961 meine Planstelle einer Kollegin von der Fachhochschule



Mit Gerhard Klein (rechts) hatte Evelyn Carow 1957 ihre erste Spielfilmarbeit: *Berlin – Ecke Schönhauser*.



Evelyn Carow, Jahrgang 1931, prägte als Schnittmeisterin von über 50 Defa-Filmen die ostdeutsche Kinogeschichte wie wenige sonst. Viele der bekanntesten Filme der DDR sind durch ihre Hände gegangen. Obere Reihe (von links): *Die Russen kommen* von Heiner Carow, *Der Fall Gleiwitz* von Gerhard Klein und *Spur der Steine* von Frank Beyer. Untere Reihe: *Fünf Patronenhülsen* (Carow), *Berlin – Ecke Schönhauser* (Klein) und *Ich war neunzehn* von Konrad Wolf.

abgetreten hatte, weil ich freischaffend arbeiten wollte, hatte ich große Schwierigkeiten. Ich mußte nachts arbeiten, und erst 1966 wurde ich wieder fest eingestellt.

Wie gestaltete sich die Arbeitsweise zwischen Ihnen und den Regisseuren?

Die Schnittmeister wurden vom Leiter der Endfertigung, der auch Mischtonmeister der Defa war, für den jeweiligen Film eingeteilt. Regisseure konnten Wünsche äußern, die nach Möglichkeit auch berücksichtigt wurden. Mal klappte es, mal nicht.

Es war immer so, daß beginnend mit den Probeaufnahmen dem Regisseur der Schnittraum vom ersten Meter an zur Verfügung stand. Die Probeaufnahmen wurden somit zur ersten Kennenlernphase und Verständigung zwischen Regie und Schnitt. Denn die Besetzung der Schauspieler mußte von der Direktion genehmigt werden.

Um aber die Wunschvorstellung durchzusetzen, haben wir schon gleich Abfolgen geschnitten, so daß sich anhand dieser Probeaufnahmen letztlich schon absehen ließ, in welche Richtung der Film gehen wird. Die dabei geführten Gespräche waren für mich der Maßstab, ob wir klarkommen werden oder nicht.

Eine partnerschaftliche Arbeit war von Beginn an wichtig, denn spätestens bei der Direktionsvorführung nach 25 bis 30 Prozent des Schnitts begann die Trickserei und die Kumpelei. Wir wollten beide in dieser frühen Phase keinesfalls schon alles preisgeben – und schon gar nicht Szenen, die Angriffspunkte oder Diskussionen auslösen könnten. Ich habe mir dann oft nach dem Motto »Leg Musik drauf, ist die Schramme weg« kleine provisorische Vormischungen erstellen lassen, da wir ja immer nur zweistreifig vorführen konnten, also Bild und Ton.

Der Regisseur Gerhard Klein hatte mal gesagt: »Wir müssen denen das verkaufen.« Und ich erinnere mich, daß wir bei *Der Fall Gleiwitz* den Schluß bis aufs Bildchen genau geschnitten hatten. In der Vorführung gingen die Emotionen hoch, alle waren beglückt – wir auch. Wir waren uns ganz sicher: Diese Rolle, dieser Schluß des Films ist perfekt, da wird nichts mehr geändert. Die böse Überraschung war – und das ist eben das, was ich nicht erklären kann – als wir den ganzen Film fertig hatten, stellte sich dieser Effekt nicht wieder ein.

Wie wichtig war gerade die Arbeit im Schnitt in Bezug auf den Umgang mit inhaltlichen und ästhetischen Restriktionen?



Wenn heute von Defa-Filmen geschwärmt wird, sind die Arbeiten Evelyn Carows immer dabei: *Solo Sunny* (links) und *Die Legende von Paul und Paula* (rechts).

Theoretisch waren mit dem abgenommenen Drehbuch auch alle »versteckten Aussagen« genehmigt. Ich würde denken, daß diese »Aussagen« in den Abnahmen erfunden wurden, und das oft zu unserer großen Überraschung, weil gar nicht beabsichtigt. Die Kunst bestand dann darin – und das war ja mein Beruf – gemeinsam mit dem Regisseur Wege zu finden, den »Anstoß des Unbehagens« zu mildern beziehungsweise ohne absolute Entfernung der gesamten Szene zu beheben. Und es ist ja eine alte Weisheit: Der gleiche Satz an anderer Stelle...

Sie haben maßgeblich dazu beigetragen, daß *Die Russen kommen* 1988 endlich veröffentlicht wurde. Wie ist das abgelaufen?

Nach einer glanzvollen Studioabnahme, die wir unter großem Zeitdruck erreicht hatten, da der Film ein »Planerfüller« war, baten wir um zwei zusätzliche Tage des Überarbeitens, was uns vom Studiodirektor auch zugesagt wurde, allerdings nach Vorführung in der HV Film. Der Film ging dann Ende Dezember zur HV Film nach Berlin und kam sang- und klanglos um den 10. Januar 1968 herum völlig zerfetzt zurück. Ich habe ihn mühselig zusammengeflickt und mir für die Weiterarbeit vom Positiv eine Klatschkopie ziehen lassen, um überhaupt mit den Rollen an den Schneidetisch zu können. Unter Kündigungsandrohungen und, und, und entstand schließlich mit Zitaten aus *Die Russen kommen* der Film *Kar-*

riere. Da mein Herzblut aber an dem Film hing, habe ich irgendwann *Die Russen kommen* rekonstruiert und 20 Jahre lang für jeden ersichtlich in meinem Schneiderraum gelagert. Konrad Wolf ist 1982 gestorben, aber immer wieder hatte er mich nach dem Film gefragt. 1986 schließlich, wir hatten inzwischen einen anderen Studio-Direktor und auch Filmminister, erklärten sich beide bereit, den Film anzuschauen. Bis heute nicht verstehend, warum er verboten wurde, haben wir ihn dann plötzlich frei bekommen.

Wie ist ganz allgemein Ihre Herangehensweise an einen Film?

Zunächst versuche ich eine genaue Umsetzung des Drehbuchs. Dabei habe ich mir aber alle Möglichkeiten für den endgültigen Schnitt offengelassen. Also: Alles rein und dann vorsichtig gekürzt. Konrad Wolf liebte das. Da er von Haus aus immer zu lang war, fiel es ihm so herum leichter zu sagen: Gut, das nehmen wir raus oder hier mal versuchen, was wir erhalten können – was dann voll an meine Adresse ging. Da ich für die gesamte Zeit zur Verfügung stand, hatte ich schon während des Drehprozesses die Möglichkeit, mich mit dem Regisseur zu verständigen und zu klären, wo ich Probleme sah. Ich war Partner, ich verstand mein Handwerk und konnte immer Ideen einbringen – aber es war immer Teamarbeit!

Dieser Artikel erschien im November 2005 in cinearte 096



Cinema
PRODUCTION
SERVICE



RUEF Member

4TH SPECIALISED EXHIBITION
CINEMA
PRODUCTION SERVICE

MARCH 28-31, 2007

Moscow, World Trade Center
(12, Krasnopresnenskaya nab.)

CPS/Cinema Production Service

is the only specialized exhibition in Russia oriented for producers and experts who take immediate part in the process of film production.

Sections of Exhibition:

- Comprehensive arrangement of cinema production, studio majors;
- Package-services in arrangement of cinema production;
- Film development;
- Sale and lease of shooting equipment and camera-man's apparatus;
- Sale and lease of lighting;
- Special effects, computer graphics;
- Cutting studios;
- Audio studio;
- Product placement
- Arrangement of shooting sites, lease of pavilions;
- Literary agencies;
- Legal services and consulting;
- Costumes, decor and props;
- Sales of expendables;
- Presentation of projects;
- Education (Institutes, colleges);
- Specialized publishing houses.

CPS /Cinema Production Service will open you:

- The latest Russian and foreign developments for TV- and cinema production;
- The most famous Russian film studios;
- **Annual conference of digital cinema;**
- An intense business program with participation of key-specialists (presentations, seminar, round tables);
- Professional visitors;
- Demonstration of world-leading companies' equipment;
- Annual CPS Award «For achievements in the sphere of cinema production».

Information about exhibition
WWW.ROSINEX.RU



ORGANIZER

ROSINEX
RUSSIAN INTERNATIONAL EXHIBITIONS

Of. 401, 3, Shmitivsky pr., 123100, Moscow
Phone/fax: +7 (495) 205-7183, 259-4348
E-mail: kina@rosinex.ru



60

Alles nur Tricks

Seine Arbeit spielt sich zwischen Keyboard und Sampler ab. Sein Ziel in der Welt der Musik ist bescheiden: »Überleben!« Dabei stehen Robert Papst von Werbung bis Fernsehen alle Türen offen. Noch lieber aber denkt er ans Kino.

Text und Fotos **Patricia Reguero**



Am liebsten würde Robert Papst ja alles live einspielen. Aber – wie's der Kunde will – zu oft kommt doch der Sampler zum Einsatz.

Ihr Interesse für die Musik erwachte, als Sie ein Kind waren. Was oder wer weckte dieses Interesse?

Meine ganze Familie war musikalisch. Mein Onkel war Orgelbauer, und jeder hat ein Instrument gespielt – nur ich nicht. Mit zwölf Jahren habe ich dann angefangen, Schlagzeug, Gitarre. Mein Schlüsselerlebnis war wohl 1974, als ich in München Paul McCartney gesehen habe. Damals dachte ich: Okay, was der kann, kann ich vielleicht auch; vielleicht nicht so gut, aber das kann ich auch.

Welcher Methode folgt ein zwölf Jahre alter Autodidakt mit solchem Selbstbewußtsein?

Das ist ganz einfach. Er kauft sich irgendein Buch, in dem Akkorde drinstehen und das ihm musikalisch gefällt. Bei mir war es so: Du fängst an, diese Akkorde zu üben wie ein Wahnsinniger. Es ist verdammt schwierig, wenn's dir keiner zeigt, und du verbiegst deine Finger, aber irgendwann funktioniert's.

Mein erstes Instrument war das Schlagzeug, aber Schlagzeug ist nur Rhythmus und nicht musikalisch genug. Es ist relativ einfach, aber man spürt schnell die Grenze dessen, was musikalisch erreichbar ist. Nach der Gitarre habe ich ein altes Klavier für 50 Mark gekauft und versucht, Klavier zu spielen, und auch da alles selber angelesen, anderen auf die Finger geguckt...



»Filmmusik hat die Klassik abgelöst«: John Williams gibt Konzerte in der Hollywood Bowl, wo Symphonieorchester seine Filmkompositionen wie *Krieg der Sterne* spielen.

»Here I Am« war einer der erfolgreichsten Hits in Deutschland, es gab eine Cover-Version in Frankreich. Was wurde aus Ihrer Gruppe Dominoe?

Harold Faltermeyer war damals involviert – was die ganze Geschichte mit den Charts erklärt, aber auch das Problem: Ich habe das erste Album produziert, dann dachte das Studio, fürs zweite muß ein anderer Produzent her. Also produzierte er das zweite Album, wollte aber aus der Band etwas anderes machen, als sie war. Ich bin ausgestiegen und in die Werbeschiene gerutscht.

Wie würden Sie diese Erfahrung mit Faltermeyer beschreiben?

Er hat einfach bei diesem Studio gearbeitet. Er kam ab und zu rein, sagte, das ist gut, das ist schlecht, und das war's. Irgendwie ist das so in Deutschland: Einer kommt kurz rein, guckt, sagt, das ist gut oder schlecht und ist wieder weg – alles ist anders als das Normale.

Das ist nicht normal?

Ich war voriges Jahr in Amerika. Du kannst hingehen, wohin du willst: Du kannst Fragen stellen, bekommst alles gezeigt, die Leute sind offen. In Deutschland kocht jeder sein Süppchen. Es ist so schlimm, daß auch die Preise kaputtgemacht werden – es gibt immer einen, der billiger ist. Du hast keine Organisation. In Amerika gibt es wenigstens eine Gewerkschaft, die aufpaßt, daß alles sauber abläuft.

Sie haben auch als Produzent in Kanada Erfahrung gesammelt...

Das war in einem der großen Rockstudios. Damals haben wir Rock gemacht, und das war eine schöne Zeit. Kanada war natürlich toll, mit diesen gan-

zen Leute arbeiten, so *chic*... aber man merkt irgendwann: Dieses Thema reicht nicht. Im Rock war alles abgegrast. Am Ende merkt man, daß es nicht mehr geht.

Welche Filmmusik würden Sie als beste wählen? Aus Deutschland?

Aus Deutschland? Deutsche Originalmusik? Aus einem Film?

Ja.

Jetzt wird's schwierig.

Wie wär's mit Hans Zimmer – immerhin der erfolgreichste deutsche Filmkomponist, auch wenn er in Hollywood arbeitet.

Das ist ein ganz heikles Thema. Ich kann mich erinnern: Ich habe *Black Rain* gesehen, bin aus dem Kino raus und dachte: Wow! Was ist das? Sowas hab' ich ja noch nie gehört... Ich bin in den nächsten Laden und habe den Soundtrack gekauft. Hans Zimmer, *Black Rain* – das war damals das Höchste. Inzwischen ist er wie eine ganze Maschinerie. Leider. Er arbeitet ja mit einer ganzen Gruppe Leute wie Klaus Badelt. Die Arbeiten klingen alle gleich, auch von seinen Jüngern. Es ist sicherlich gut, aber alles Brei und Masse. Das ist schade, denn für mich war er mal sowas wie ein Hoffnungsstrahl, er hatte etwas völlig anderes gemacht. Heute ist es egal, ob du *Gladiator*, *Cat Woman* oder wie sie alle heißen hörst – es ist alles leider auf einer Reihe. Aber, ich geb's zu, natürlich hätte man gerne seinen Status.

Werbung, Fernsehen und Film... wie stellen Sie jedes als Komponist dar?

Werbung dauert 30 Sekunden, 45 Sekunden, bei 60 ist sie schon lang. Und du mußt sehen, daß du einen Anfang hast und ein Ende und mußt dazwi-



Das Kanzleramt gefiel nicht jedem, aber Papst ist zufrieden mit seiner Arbeit, die unter immensem Zeitdruck stand.

schen auf einen Höhepunkt hinarbeiten. Es ist alles vorgegeben, es ist kaum frei, kaum selten.

Bei Warsteiner waren wir wirklich frei und dachten, machen wir etwas Großes, ein bißchen was Romantisches, ein bißchen was Heroisches. Aber meistens hast du ein Layout und mußt in 30 Sekunden die ganze Oper unterbringen. Das ist schon Wahnsinn: Bei *Pampers*-Babywindeln haben wir mit einem ganzen Orchester gearbeitet. Im Film gibt es nie Geld für Orchester – oder ganz, ganz selten – aber du hast lange Zeit, teilweise drei, vier Minuten, die du kommentieren mußt. Nach 30 Sekunden fängt da gerade mal das Thema an. Da ist der Werbespot schon wieder aus.

Und welche Disziplin gefällt Ihnen am besten?

Filmmusik war immer, was ich machen wollte. Da kann man am meisten spielen, sich austoben. Ein Problem ist, daß Filme teilweise einen bestimmten Score brauchen. Man kann's ja nicht übertreiben – das wäre dieses »Overscoring«, das wir leider auch oft haben: Wenn in kleinen, intimen Szenen ein Mann und eine Frau in einem kargen Zimmer sitzen, dann kann ich keine hundert Mann spielen lassen. Sondern muß etwas Zartes machen.

Es gibt Produzenten, die meinen, ich brauch' das groß, das muß drücken! Man kann mit vier Musikern auch etwas Schönes machen, und an der richtigen Stelle kann man wieder alle 80 spielen lassen und den Chor dazu. Ich habe zum Beispiel einen Audi-Spot gemacht mit 60 Mann Chor und 80 Mann Orchester. Aber das würde in einem deutschen Film kaum passen. Zumindest fällt mir gerade keiner ein.

Welches Ziel haben Sie als Musiker?

Überleben. (lacht)

Mehr nicht?

Nein, im Ernst. Natürlich würde ich gerne noch ein paar große Sachen machen, mehr in Richtung Kino. Das klingt zwar gewaltig, aber es sind ja auch nur Tricks, die man anwendet; es ist ja nicht so, daß Komponisten etwas neu erfinden. Bestes Beispiel ist *Kevin – Allein zu Haus*. Das Original ist Ballettmusik von Tschaikowski. *Krieg der Sterne* ist richtig wagneresk. *Gladiator* ist der Satz »Mars« aus Gustav Holsts Symphonie *Die Planeten*. Also werden wir nichts Neues erfinden in diesem Bereich. Das ist auch nicht notwendig, wir müssen es nur gut machen. Die Leute wollen unterhalten werden. Ich glaube, daß keiner, der in einen Action-Film geht, etwas Neues hören will. Er will, daß diese Action untermalt ist. Habe ich eine Verfolgungsjagd, dann gibt es gewisse Schemen, die man anwendet. Das muß man mitmachen – es hat keinen Wert, unter die Verfolgungsjagd ein Streichquartett zu legen, weil das wahrscheinlich keine Wirkung haben wird. Wenn ich Dramatik haben will, brauche ich einen gewissen »Impact«.

Keine Experimente?

Nichts gegen Experimentieren – das tun wir ja genug. Wir verbinden zum Beispiel moderne Elemente mit der Klassik. Ich benutze dieses und jenes und führe es zusammen. Die Melodien muß man natürlich komponieren, da führt kein Weg vorbei. Aber die Elemente sind alle schon da.

Selbst Philip Glass, über den man sagt, er erfinde ständig etwas Neues: Das ist auch alles schon tausendmal dagewesen. Wie im Hip-Hop, das ist auch schon alles dagewesen. Man erfindet also nichts Neues, sondern bastelt etwas Neues zusammen.



Stellen Sie sich mal die Szene links (aus *Sieben*) mit Streichquartett vor. Richtig: wirkt nicht! Ebenso vertragen kleine, intime Momente wie rechts in *Gegen die Wand* keine bombastische Orchesterbegleitung.

Reden wir übers Fernsehen: *Das Kanzleramt*.

Das war eine schöne Ausgabe, wenn auch sehr hart, weil der Zeitdruck immens war. Die ersten beiden Folgen habe ich in zehn Tagen gemacht, während man normalerweise zwölf Tage für eine Folge braucht. Alles orchestral, die wollten das »amerikanisch« mit modernen Elementen. Aber leider auch wieder kein Orchester, sondern alles aus dem Sampler.

Bevorzugen Sie Originalmusik oder die Arbeit am Computer?

Ich versuche, alles live zu spielen. Ich habe jetzt erst wieder mit einer Big Band gearbeitet. Das ist natürlich super, wenn du mit echten Instrumenten spielst, das kannst du mit dem Sampler so gar nicht machen.

Bei klassischer Musik gibt es auch Grenzen, wo es einfach nicht mehr klingt, oder die Samples an die Grenze dessen kommen, was nötig wäre. Ich komponiere mit Samples nur das, was noch echt klingt. Sonst hört es sich an wie Micky Maus. Und ich will halt, daß es ans Herz geht und berührt.

Wie arbeiten Sie mit Orchester?

Da gibt es mehrere Möglichkeiten. Wenn das Budget klein ist, arbeite ich in Grüppchen. Ich arbeite immer mit den Streichern vom Gärtnerplatz-Theater hier in München.

Bei den Bläsern gibt es einen Trompeter, Franz Weyerer, der mir immer die richtigen Leute be-

sorgt. Der weiß, wer gut ist. Denn es kann ja nicht jeder zum Klick spielen. Die Klassiker sind gewohnt, sich nach dem Dirigenten zu richten. Und nun haben sie plötzlich einen Kopfhörer auf, und dann geht der Klick...

Ist die Musik ein entscheidender Teil eines Spots, eines Films oder eines Programms?

Absolut. Die ganzen Filme, so wie sie heute gemacht werden, bestehen nur aus Musik. Der neue *Krieg der Sterne* etwa hat vielleicht fünf Minuten Pause, der Rest ist alles Musik. Und wenn man sich diesen Film mal ohne Ton ansieht, dann ist da gar nichts mehr. Weil einfach die Musik die Stimmung macht. Natürlich kann man's auch übertreiben. Ohne Filmmusik gäbe es keine neue Romantik mehr. Meiner Meinung nach hat die ja die Klassik abgelöst.

Sie meinen damit romantische Filme?

Nein, so nennt man diese ganze Richtung. *Krieg der Sterne* ist dafür das beste Beispiel. Den Soundtrack kann man auch so hören. John Williams ist da ja der Größte und führt seine Werke auch in der Hollywood Bowl auf. Während andere, und da sind wir wieder bei Hans Zimmer, nur Score sind. Daraus ist nie ein richtiger Hit geworden. *Der Weiße Hai* oder *E. T.* dagegen kamen in die Charts.

Lust auf mehr?

Dann schauen Sie mal, was wir Ihnen noch zu bieten haben: www.cinearte.net

cinearte erscheint jeden zweiten Donnerstag als PDF im Querformat.

Da können Sie selbst entscheiden, ob Sie lieber am Bildschirm lesen oder auf Papier.



Abonnenten haben Zugriff auf unser Online-Archiv mit Volltextsuche und allen Ausgaben zum Herunterladen.

www.chew-united.com

