Thomas Brandlmeier

Kameraautoren
Technik und Ästhetik

Inhalt

Dank 7

Geleitwort von Jost Vacano, bvk/ASC 9

Einleitung 11

Technik I. Die Geburt des Kinos aus dem Geist der Technik 24

Technik II. Ein kurzer historischer Überblick 30

Deutscher Kamerastil bis 1933 41

Der letzte Mann und die entfesselte Kamera 57

Varieté und das moderne Sehen 72

Die britische Kameraschule 83

Europäische Emigranten und der visuelle Stil des film noir 97

Farbe im Kino 103

Kameraleute

Henri Alekan 117
Néstor Almendros 125
John Alton 135
Lucian Ballard 144
Michael Ballhaus 150
Billy Bitzer 160
William H.Clothier 167
Stanley Cortez 173
Curt Courant 181
Raoul Coutard 187
Jordan Cronenweth 196
William H. Daniels 201

Henri Decaë 208
Gianni Di Venanzo 213
Hans Ertl 221
Gabriel Figueroa 229
Karl Freund 237
Lee Garmes 250
Conrad L. Hall 257
Carl Hoffmann 263
James Wong Howe 270
Boris Kaufman 280
Georg Krause 287
William Lubtchansky 293
Rudolph Maté 299
Christian Matras 304
Russell Metty 310
Kazuo Miyagawa 318
Bruno Mondi 324
Sven Nykvist 331
Günther Rittau 338
Giuseppe Rotunno 345
Eugen Schüfftan 353
Guido Seeber 362
Vittorio Storaro 370
Eduard Tissé 380
Gregg Toland 391
Rollie Totheroh 398
Jost Vacano 407
Sacha Vierny 416
Fritz Arno Wagner 425
Haskell Wexler 434
Gordon Willis 443
Freddie Young 449
Vilmos Zsigmond 457

Fachbegriffe
(zusammengestellt von Rüdiger Laske, bvk) 468

Literaturauswahl 500

Personenregister 504

Einleitung

> Das Licht sagt: Ich bin, und die Formen und Farben werden nur sein durch mich.
>
> Adolphe Appia

In diesem Buch geht es um das Verhältnis von gestalterischen Konzeptionen in der Filmgeschichte und deren technischer Umsetzung. An der entscheidenden Schnittstelle be“ndet sich die Kamera. Der Kameramann, inzwischen auch die Kamerafrau, muss hier technische Mittel und ästhetische Anforderungen zusammenbringen. Dieser technikästhetische Aspekt der Filmgeschichte ist bislang noch wenig erforscht; hier sollen einige Lücken gefüllt werden.

Es geht aber auch um den künstlerischen Anteil der Kameraarbeit am Film. Es steht außer Zweifel, dass die Filmregie die übergeordnete Funktion ist, wo alle Fäden zusammenlaufen. Kameraleute, auf ihr Verhältnis zur Regie befragt, erklären … von wenigen Ausnahmen abgesehen … eigentlich immer, dass sie sich in einer unterstützenden Rolle sehen; das Ziel sollte immer sein, der Regie und dem Stoff gerecht zu werden. Erst auf Nachfrage hin, räumen Kameraleute ein, dass sie auch so etwas wie einen wieder erkennbaren Stil haben. Und hier wird die Sache interessant. Die Autorentheorie besagt, dass es jenseits der industriellen Zwänge Regisseure gibt, die einen so eigenen Stil haben, dass man sie wie etwa die Autoren der Literaturgeschichte an einem de“nierten Corpus festmachen kann. Kurz gesagt, gibt es auch so etwas wie Kameraautoren? Ich habe diesen Begriff 1976 das erste Mal geprägt für eine Artikelserie, die 1977 in Film- und Ton-Magazin erschienen ist. Natürlich mit all den Einschränkungen, die sich aus der Position der Kameraarbeit in der Arbeitsteilung der Filmproduktion ergeben. Neben der Regie gibt es ja auch andere wichtige kreative Bereiche, deren Funktion als eigenständiger Beitrag gewürdigt werden kann. Das ist sicherlich der Drehbuchautor, aber auch der Filmschnitt, Bauten und Kostüme oder die Filmmusik. So zentral die Rolle der Regie ist, muss trotzdem festgehalten werden, dass das Gesamtkunstwerk Film eine kollektive Leistung darstellt. Aus guten Gründen legt der bvk (Bundesverband Kamera) Wert auf Begriffe wie Bildautor, wenn es um Fragen des Urheberrechts geht, und die präzisere Benennung der Tätigkeit mit Bildgestaltung statt dem etwas altfränkischen Wort Kameraarbeit.

Was zunächst auffällt, ist der enge Zusammenhang vieler bedeutender Regisseure mit bestimmten Kameraleuten, die wesentliche Teile ihres Werks gestaltet haben. Ingmar Bergman und Sven Nykvist, Friedrich Wilhelm Murnau und Karl Freund/Carl Hoff-

mann, David Wark Grif“th und Billy Bitzer, Charles Chaplin und Rollie Totheroh, Alfred Hitchcock und Cox/Knowles/Burks, Federico Fellini und Martelli/Di Venanzo/Rotunno, David Lean und Freddie Young, Sergej Eisenstein und Eduard Tissé, G. W. Pabst und Fritz Arno Wagner, Jean-Luc Godard und Raoul Coutard, Greenaway/Resnais und Sacha Vierny, Bertolucci/Coppola/Saura und Vittorio Storaro, Eric Rohmer und Néstor Almendros, Martin Scorsese und Michael Ballhaus, Paul Verhoeven und Jost Vacano, Max Ophüls und Eugen Schüfftan, Coppola/Allen und Gordon Willis, Michelangelo Antonioni und Gianni Di Venanzo, Emilio Fernández und Gabriel Figueroa, Vigo/Kazan/Lumet und Boris Kaufman, Straub/Huillet/Iosseliani/Rivette und William Lubtchansky, Kenji Mizoguchi und Kazuo Miyagawa, Douglas Sirk und Weihmayr/Metty/Schüfftan, Patrice Leconte und Eduardo Serra, Wolfgang Staudte und Friedl Behn-Grund, Alexander Mitta und Sergej Urusevskij, Zanussi/Kieslowski und Slawomir Idziak, Tom Tykwer und Frank Griebe, Claude Chabrol und Jean Rabier, Wong Kar-wai und Christopher Doyle, Rainer Fassbinder und Lohmann/Ballhaus, Bernard Tavernier und Pierre-William Glenn, Werner Herzog und Mauch/Schmidt-Reitwein, Jean Renoir und Claude Renoir, Frank Capra und Joseph Walker, Oliver Stone und Robert Richardson, Clint Eastwood und Jack Green. Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen. Partnerschaft kann dabei bis zur Mittäterschaft gehen: Veit Harlan und Bruno Mondi. Auch dieser Aspekt soll in diesem Buch nicht verschwiegen werden.

Gute Regisseure wissen, was sie an einem Kameramann haben, der zu ihnen passt. Umgekehrt ist es ein Desaster für beide Seiten. Sind Kameraleute deswegen verkappte Regisseure? Nein. Es kommt immer wieder vor, dass Kameraleute den Sprung zur Regie machen, genauso wie Drehbuchautoren, Schauspieler, Produzenten, Filmarchitekten und andere Filmleute. Das geht nicht immer gut. Aber es gibt auch überzeugende Fälle wie Maté, Fleming, Stevens, Cardiff, Freund, Roeg, Schilling, Troell, Wexler, Schwarzenberger, Menges oder Porter. Edwin S. Porter ist ein gutes Beispiel dafür, wie am Anfang der Filmgeschichte alles in einer Person vereinigt war. *Life of an American Fireman* (1903) ist zweifelsohne in der Geschichte der visuellen Sprache ein Meilenstein: Regie, Kamera, Drehbuch, Produktion sind von Porter. Bauten, Schnitt, Darsteller waren oft auch Funktionen der frühen Kameramänner. Die Arbeitsteilung musste erst noch erfunden werden.

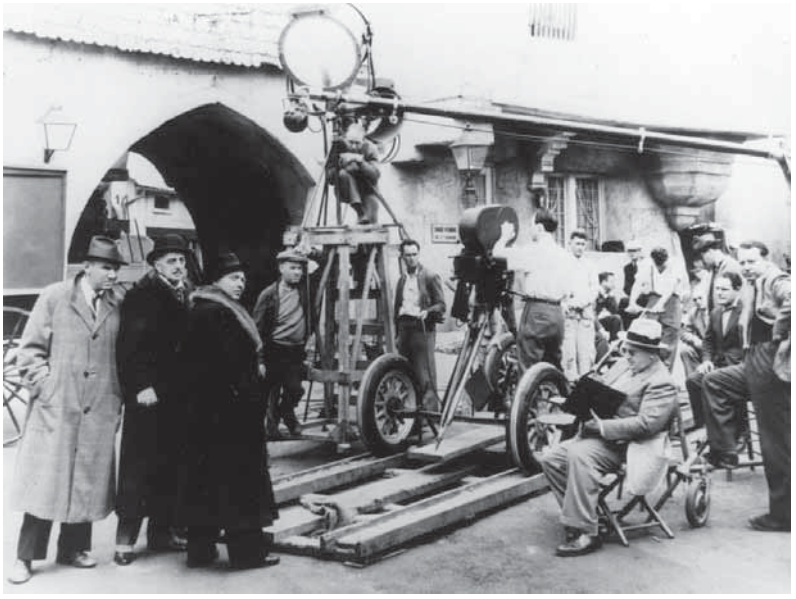
Trotzdem ist eine gute Kameraarbeit immer noch eine übergreifende Funktion. Es beginnt mit der visuellen Entwicklung des Drehbuchs, dem künstlerischen Konzept bevor noch die erste Klappe fällt; dazu kommt die Vorauswahl von Drehorten, von Technik und vielem mehr. Bei den Dreharbeiten muss der Kameramann fähig sein, auf Schauspieler und andere Unwägbarkeiten schnell und sensibel zu reagieren. Mit seiner visuellen Organisation des Materials (visual continuity) greift er dem Schnitt vor bzw. ermöglicht überhaupt erst ein gutes Editing. Er muss beim Drehen, genauso wie der Regisseur, den späteren Schnitt mitdenken. Und mit der letzten Klappe ist seine Arbeit

nicht beendet. Die Nullkopie (answer print) muss im Labor mit seiner Hilfe bearbeitet werden: Lichtausgleich, Farbausgleich, Dichtigkeit, Spezialverfahren u. a. m.

Die klassische Arbeitsteilung zwischen Regie und Kamera ist die von Schauspielerführung einerseits und Bild- und Lichtregie andererseits. Es gibt Regisseure, die sich nur um die Schauspieler kümmern und die Aufnahme ganz dem Kameramann überlassen. Und es gibt Regisseure, die beständig durch die Kamera schauen. Orson Welles hat am ersten Drehtag von„Citizen Kane" angefangen die Scheinwerfer aufzubauen und durch die Kamera zu schauen, bis ihm Gregg Toland sagte, dass das üblicherweise die Aufgabe des Kameramanns ist. Ein Kameramann erwartet von einer guten Partnerschaft in aller Regel, dass der Regisseur etwas von seiner Arbeit versteht, ihm visuelle Vorgaben gibt und ihn dann aber in Ruhe arbeiten lässt. Wenn es zwischen Regisseur und Kameramann knirscht, wird in aller Regel der Kameramann ausgetauscht. Aber auch wenn es sonst Probleme gibt, ist der Kameramann ein beliebter Sündenbock. Der Austausch des Kameramanns ist ein Akt von hoher symbolischer Bedeutung, ohne dass teurere Funktionen wie Regie oder executive producer beschädigt werden. Selbst die besten Kameraleute haben in ihrer Laufbahn diese Erfahrung gemacht.

Im internationalen Vergleich ist der Grad der Arbeitsteilung und die Tätigkeit des Kameramanns sehr unterschiedlich. Bei kleinen Produktionen macht der Kameramann alles selbst, ein Kameraassistent ist da schon ein Luxus. Bei besseren Produktionen gilt als Standard, dass der Kameramann ein kleines Team hat. Bei Großproduktionen sitzt der Kameramann neben dem Regisseur. International heißt er director of photography, kurz DOP. Die Kamera wird von einem Operator bedient, der vom ersten und zweiten Assistent unterstützt wird; bevor es die technisch aufwändigeren Funktionen wie Videoausspielung, Monitoraufstellung etc. gab, hießen diese Funktionen auch focus puller und Kassettenwechsler. Eine ganze Truppe von Elektrikern und Beleuchtern baut das Licht nach Vorgabe des DOP auf, und eine Truppe von Technikern löst vor Ort die Bewegungsprobleme der Kamera. Meist sind es mehrere Kameras. Dies gilt vor allem für den Hollywood-Standard. Mancher europäische Kameramann hat damit sein Problem: Ein ˆHandwerker‰ soll plötzlich eine industrielle Produktion leiten. Das physische Emp-“nden, der körperliche Kontakt geht verloren. Sterilität ist die ästhetische Gefahr der Großproduktionen. Ein bescheidener Ersatz ist der video assist, der in den 1980er Jahren aufkam, eine Ausspielung des aktuellen Kamerabildes auf einen kleinen Videoschirm für Regisseur und DOP. Seit der pilzartigen Vermehrung dieser Videoschirme, ist das Verfahren sehr umstritten: Jeder, der am Set etwas zu sagen hat, schaut in seinen eigenen Videoschirm und mischt sich in die Arbeit des DOP ein. Es gibt auch sehr unterschiedliche Schwerpunkte in der Arbeit des Chefkameramanns. In England ist sie ganz stark auf die Lichtsetzung ausgerichtet, in Japan ganz stark auf die Arbeit an der Kamera; in England ist der lighting cameraman der Chefkameramann, in Japan ist dieser dem director of photography zugeordnet, der sich primär um die Kamera und das Kamerateam kümmert.

8 Ton“lm im Ton“lm-E DS CHUSS IM TONFILMATELIER (Alfred Zeisler, 1930) mit der Debrie Parvo L



9 Dreharbeiten zu MAD LOVE (Karl Freund, 1935) mit Gregg Toland neben der Mitchell BNC-Kamera