

Binotto hinter den Kulissen: **MIT DEM AUGEN ZOOMEN** Benedict Neuenfels – Kamera/Bildgestaltung

Benedict Neuenfels, welches ist Ihr kinomagischer Moment?

Ich bin ein Theaterkind, das eigentlich nur die Guckkasten-Perspektive kannte. Dann habe ich mit 15 in den Schulferien bei einem Film meines Vaters volontiert und plötzlich stand da eine Kamera, die sich bewegte und praktisch jeden beliebigen Blickwinkel fotografieren konnte. Das fand ich überraschend, und dann hat mir auch der Apparat, die Kamera an sich, unheimlich gut gefallen. Ich wollte wissen, was man damit alles anstellen kann.

Und damit war klar, dass Sie Kameramann werden wollten?

Ich wusste damals noch nicht, ob ich dafür überhaupt Talent habe, weil ich ja keine Vorkenntnisse hatte. Deshalb habe ich in Wien bei einem Film-Kamerahersteller volontiert und dabei viel über die Gesetze der Optik und die nötigen Filmgeräte gelernt. Ich war technisch nicht besonders begabt, aber interessiert. Viel wichtiger aber war, dass ich spürte, dass man seine Blicke wie mit einem Zoom lenken kann, dass man Dinge hervorheben und andere in die Unschärfe ausblenden kann. Da wollte ich unbedingt Kameramann werden.

Was braucht es, bis man Kameramann ist?

Erst mal muss man bewusst lernen, was Film überhaupt ist. Wenn man eine neue Klasse an der Filmhochschule einen Film schauen lässt und danach darüber diskutiert, werden die meisten in den ersten Sätzen vor allem beschreiben, ob ihnen der Film gefallen hat oder nicht. Das ist aber nicht das Ziel der Kameraarbeit. Dafür muss man sich als erstes klar darüber werden, welche Bilder man mit welchen Mitteln erreichen kann. Es geht also sowohl um künstlerische wie um technische Fragen. All das zu lernen, dafür ist eine Filmhochschule ein hervorragender Ort, weil man dort mit Gleichaltrigen viel ausprobieren und jede Menge Fehler machen kann. Häufig bilden sich hier bereits Komplizenschaften, künstlerische Partnerschaften, auf die man später zurückgreifen wird.

Zuallererst einmal braucht es jedoch eine Leidenschaft für Filme im Allgemeinen oder sehr viel ungeahntes Talent. Aber wer hat das schon! Natürlich kann man ein oder zwei Filme ganz toll aus dem Handgelenk fotografieren. Aber für die Profession braucht es mehr. Man muss die Fähigkeit entwickeln, unterschiedliche Geschichten mit unterschiedlichen Blicken zu sehen. Das bedeutet dann auch, nicht nur das zu tun, was einem gefällt, sondern das umzusetzen, was im Drehbuch steht, worauf man sich zusammen mit der Regie geeinigt hat. Das kann bedeuten, Bilder zu finden, die mir auf den ersten Blick sperrig erscheinen.

Neben dem Besuch einer Filmhochschule, finde ich es wichtig, einige Jahre mit einem erfahrenen Kameramann zusammenarbeiten, im besten Sinne in einem Meister-Schüler-Verhältnis. Wer Bilder machen will, sollte von allen Bereichen der Filmherstellung etwas verstehen: Wie liest man ein Drehbuch, wie viel kostet das und das, welche Wirkung hat die Musik, bzw. der Ton und was kann die Montage der Bilder leisten. Du kannst Dich einen Kameramann (Bildgestalter) nennen, wenn Du in der Lage bist, die Meinungen, Haltungen, Geschichten von anderen Menschen ganz unterschiedlich

zu betrachten und fotografisch wiederzugeben und dabei ein Teamplayer bist, denn Filme werden von Vielen gemacht und ohne Mitarbeiter, die Dir helfen, deine Ideen umzusetzen, bist Du WENIG!

Welches war Ihr Vorbild?

Nestor Almendros war mein absoluter Meister. Ich habe mir seine Filme, die er mit Alan J. Pakula, Eric Rohmer, Francois Truffaut, Robert Benton, Terrence Malick, Barbet Schroeder gemacht hat, immer wieder angeschaut. Und er hat mich nicht nur technisch und künstlerisch beeindruckt, sondern war mir auch von seinem Wesen her nah. Und ich fand gut, wie er seine Filme ausgewählt hat. Man braucht solche Fixsterne für seine eigene Entwicklung.

Regisseure und Schauspieler behaupten oft, keine Vorbilder zu haben. Kameraleute dagegen sprechen fast immer von Vorbildern.

Als Bildgestalter drehen wir mit unterschiedlichen Menschen unterschiedliche Filme. Das ist etwas, was man können muss, was man auch mögen muss. Man muss sich selbst zurücknehmen können und ständig neugierig sein auf den oder das Andere! Vielleicht deshalb haben Kameraleute eher Vorbilder, weil sie diesen Weg bei jemand anderem beobachten wollen. Dann sieht man den Kameramann Gordon Willis, der mit Woody Allen und Francis Ford Coppola gedreht hat. Zwei sehr unterschiedliche Regisseure. Und man denkt sich: Wie kann das funktionieren? Gangsterfilme und dialogreiche Komödien. Wie geht das zusammen? Vorbilder machen einem den Spagat klar, auf den man sich einlassen muss, und sie zeigen Wege, wie er gelingen kann.

Sie haben den Begriff „Bildgestalter“ anstatt „Kameramann“ gebraucht. Über die passende Bezeichnung wird in Deutschland immer wieder diskutiert.

Ein leidiges Thema. Die Amerikaner sagen „Director of Photography“, die Franzosen „Directeur de la photographie“, die Italiener „Direttore della fotografia“, was übersetzt immer soviel heisst wie „Bildregisseur“. Das beschreibt wesentlich präziser unser Arbeitsfeld. Der Begriff „Kameramann“, den wir im Deutschen verwenden, ist ungenau: Kameraleute gibt es viele, es gibt den ersten Kameramann, den zweiten Kameramann, auch für die Tagesschau braucht es einen Kameramann, doch sein Arbeitsfeld ist ein anderes als meines.

Um eine differenzierte Berufsbezeichnung zu finden, bleibt uns eigentlich nur die Ausflucht ins Englische, denn auch der Begriff „Bildgestaltung“ ist ungenau, da er den Szenenbildner mitverschlingt und darüberhinaus klingt es irgendwie überkandidelt, obwohl er wenigstens den Gestaltungsmoment ausdrückt. Und um den geht es mir schon. Der ist mir wichtig. Und „Kameramann“ ist deshalb eine zu technisch eindimensionale Bezeichnung.

Haben Sie als Bildgestalter eigentlich auch einen eigenen Stil?

Ich hoffe eigentlich nicht. Ich weiss, was ich kann, aber stilistisch möchte ich mich nicht festlegen. Ich kann beispielsweise sehr gut mit der Handkamera umgehen, die ist mir wie ein verlängerter Arm. Aber ich will immer neugierig bleiben und auch mich selbst noch überraschen können. Durch neue Drehbücher, Regisseure, Cutter, Kostümbildner und andere Filmschaffende gibt es immer wieder neue Einflüsse. Natürlich lässt sich Geschmack nicht ganz trennen, von dem, was ich tue. Aber je stärker ich meinen persönlichen Geschmack zurücknehme, desto überraschender sind auch die Ergebnisse – sogar für mich selbst.

In welcher Hinsicht haben Sie sich beispielsweise mit der Arbeit zu DIE FÄLSCHER überrascht?

Ich habe für diesen Film etwas radikalisiert, was ich so noch nie gemacht hatte. Dafür muss ich etwas ausholen: Ich habe das Drehbuch erhalten, ohne erklärende Notizen oder Hinweise. Nach der Lektüre habe ich an die Produktion geschrieben, dass ich diesen Film nur machen könne, wenn von mir nicht

grosse Bilder eines KZ und Kamerafahrten über Statistenheere verlangt würden, also keine irgendwie „reizvolle“ Bilder. Ich war überzeugt, dass man diese Geschichte nur erzählen konnte, indem man die Bilder scheinbar mangelhaft erscheinen lässt, mit einem dokumentarischen Stil, der auch „schlechte“ Bilder zulässt. Um das zu erreichen, habe ich mit Lampen geleuchtet, die man sonst nicht verwenden würde. Normalerweise hätte man Folien verwendet, um das Licht etwas schmeichelnder wirken zu lassen. Aber für diesen Film war es die richtige Entscheidung. Und sie passte genau ins Konzept des Regisseurs.

Es gibt in diesem Film auch viele gestaffelte Bilder, in denen nicht immer jene Eben scharf ist, von der man das vielleicht erwartet.

Es kommen in DIE FÄLSCHER sehr viele Menschen vor. Aber wir wollten nicht jedem seinen eigenen Bereich geben. Also haben wir entschieden, den Film aus dem Blickwinkel Sorowitschs zu fotografieren. Wir haben dafür bewusst in Kauf genommen, kleine Geschichten am Rande zu verpassen, die man normalerweise separat aufnimmt und dann hin und her schneidet. Aber aus dieser Einschränkung des erzählerischen Blicks, wächst natürlich auch wieder eine neue Spannung.

Das gruseligste an einem Film über ein Konzentrationslager scheint mir, dass man dafür ein Konzentrationslager nachbaut.

Es ist widerlich, besonders hier in Deutschland. Aber es war eine wichtige Entscheidung, das KZ auf dem Studiogelände von Babelsberg im Freien zu bauen. Wir haben uns damit bewusst Wind und Wetter ausgesetzt. Und wir wollten, dass man nach dem Passieren der Security wirklich im Lager drin war. Als Vorgang ist das zwar wie gesagt ziemlich widerlich, aber es hat dem Film geholfen, weil man dann nicht auf dem Set steht und schnoddrig rumkrakeht. Der Drehort hat praktisch eine sensible und ernsthafte Stimmung erzwungen. Aber beim ersten Mal, als wir eine Erschiessung drehen mussten, hat mir vor Schreck die Kamera gezittert. Ich fühlte den Raum, die Realität- nicht den Film. Einen „realistischen“ Drehort zu bauen, war für den Film sicher die richtige Entscheidung, aber noch einmal möchte es nicht machen.

Die Schauspieler werden vom Regisseur geführt. Beim Dreh ist ihnen aber niemand so nah wie Sie. Nehmen Sie auch Einfluss auf die Schauspieler?

Ich diskutiere selten Grundsätzliches am Set mit der Regie und den Schauspielern. Vieles besprechen und proben wir ja vorher. Wenn ich während des Drehs etwas beobachte, dann bespreche ich das mit der Regie etwas abseits, weil ich deren Autorität nicht untergraben will. Film besteht aus Rollenverteilungen- nicht Machtverhältnissen. Das ist ein sehr heikler Bereich, der oft missbraucht wird. Wenn ich mit den Schauspielern und der Handkamera „allein“ bin, dann kommuniziere ich direkt mit den Schauspielern, wenn ich weiss, worauf die Regie hinaus will.

Und im Zweifelsfall kann die Regie, die das Ganze auf einem Monitor mitverfolgt, immer noch mit einer Korrektur eingreifen.

Loyalität zur Idee und Respekt untereinander, gehört für mich zu den Grundfesten. Es ist zwar unser Leben, es ist aber auch nur ein Film.

Wenn man Dreharbeiten von aussen beobachtet, kann man sich kaum vorstellen, welche Emotionen das Resultat im Kino auslösen kann. Wie emotional ist es, beim Dreh durch die Kamera zu gucken?

Ein Drehort ist wie die luftige Annäherung an einen großen Laub-Baum: Je näher man dem Stamm durch allerlei Blattwerk und Geäste kommt, desto intensiver und klarer wird der Blick auf den Stamm. Wenn man diese Intensität durch die Kamera nicht spürt, obwohl man sich auf den innersten Kern zubewegt, dann sollte das ein Warnzeichen sein. Wenn ich durch die Kamera schaue und nichts fühle, muss ich das schleunigst mit der Regie besprechen. Dann stimmt irgendetwas nicht und es braucht viel Offenheit miteinander, um diese Zweifel auch gegen sich selbst richten zu können. Falls ich Nichts dagegen unternehme, zeigt sich das meistens auch auf der Leinwand und ich sehe

mich, den Baumstamm umklammernd herunterrutschen, dumpf am Boden aufkommend, meine Arme übersät und gesprenkelt mit Baumrinde! Ein jämmerliches Bild.

Nach den Dreharbeiten wird Ihnen das Material aus der Hand genommen. Bereitet es Ihnen Mühe, wenn Ihre Bilder im Schneiderraum bearbeitet werden, ohne dass Sie darauf Einfluss nehmen können?

Auch dass muss man lernen. Aber die Montage ist die wahre Zauberkiste des Filmemachens. In der Filmhochschule durften wir uns einmal einen Kamerakran ausborgen. Und dann hat mir die Cutterin mitten in meine Kranfahrt geschnitten. Da war ich natürlich sauer, aber nicht sehr lange, weil es in der Abfolge der einzelnen Bilder schlüssiger wirkte, obwohl Sie mir meine einzelne Aufnahme „kaputt“ geschnitten hat.

Bei einem Film wirken nun mal sehr viele verschiedene Abteilungen mit. Meine wichtigste Aufgabe ist es, für die Magie, die sich am Set durch Regie und Schauspieler einstellt, für diese Magie die richtige Perspektive und das richtige Licht zu finden und ein Drehbuch in viele Hunderte Einstellungen zu zerlegen und Bilder dafür zu suchen. Die Aufgabe des Schnitts besteht darin, die Möglichkeiten dieser Aufnahmen auszuloten, sie in eine Abfolge zu bringen, hierbei entsteht der eigentliche Film. Filmschnittmeister, Cutter, Editoren wie sie sich nennen sind die *dunklen Magiere der Branche*. Sie sind die Meister meiner Bilder und wichtiger Partner.

Was macht eine gute Kameraarbeit aus?

Intensität. Originalität. Rhythmusgefühl. Die Frage ist schwer zu beantworten, weil es immer auf den Zusammenhang ankommt. Ich bewundere auf jeden Fall „Directors of Photography“ die viele unterschiedliche Sachen gemacht haben und mit grosser Risikofreude Neues ausprobieren. Ich war deshalb sehr überrascht von Schlöndorffs „Ulzahn – Das vergessene Licht“. Das hatte ich vom Bildgestalter Tom Fähmann nicht erwartet, und von Volker Schlöndorff erst recht nicht. Fähmann, der sich sonst in einem ganz anderen Genre bewegt, hat für diese Geschichte wunderbare Seelenbilder gefunden, die Schlöndorff prima inszeniert hat. Das zu sehen hat mir sehr gut getan, weil mir wieder klar wurde, was aus unterschiedlichen Chemien entstehen kann..Das ist mit das Spannendste am Filmemachen: immer wieder entstehen neue Cocktails.

Das klingt nicht sehr dogmatisch.

Unsere technischen Möglichkeiten sind wie Bunt-Stifte. Man kann sich immer wieder neu aussuchen, mit welcher Palette man arbeiten möchte. Seit den 20iger Jahren sind mehr oder weniger alle Filmwerkzeuge bekannt. Jetzt gilt es sie immer wieder neu zusammenzustellen.

Und wenn man neugierig ist, macht es Spass herumzuexperimentieren und diese Paletten immer wieder neu zu mischen.Natürlich kann es auch sehr spannend sein, sich zu beschränken. Ich habe mit Regisseuren gearbeitet, die grundsätzlich keine Grossaufnahmen wollten. Mit einer solchen Aufgabenstellung zu arbeiten, ist in gewisser Weise ja auch experimentell, weil ich mir eine Nähe verbiete. Stellen Sie sich vor sie wollen zeigen, wie ein 10 Jähriger auf dem Schulhof von einem anderen Schüler bestohlen wird und sie wollen die Gesichter nicht in einer Nahaufnahme zeigen – oder den Diebstahl! Dann müssen andere Bilder gefunden werden, die trotzdem spannend und emotional sind. Jeder Film ist eine neue und andere Herausforderung, das ist der Reiz.

In einem Satz: Was ist für Sie Kino?

Die schönste Form, der Realität zu entfliehen.

Biographie:

BENEDICT NEUENFELS wurde 1966 als Sohn der Schauspielerin Elisabeth Trissenaar und des Theaterregisseurs Hans Neuenfels in Bern geboren. Nach dem Abitur war er unter anderem Kameraassistent bei Xaver Schwarzenbacher und Robby Müller. Von 1988 bis 1994 hat er an der

Deutschen Film- und Fernsehakademie (dff) sein Handwerk studiert. Er hat bereits mehrmals mit dem Regisseur Dominik Graf zusammengearbeitet und das KZ-Drama DIE FÄLSCHER wurde nicht zuletzt wegen seiner herausragenden Bildsprache mit einem Oscar ausgezeichnet. Benedict Neuenfels ist an mehreren Filmhochschulen Dozent für Bildgestaltung.