

"Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung" : Interview mit Kameramann Nestor Almendros

Autor(en): **Vian, Walt R. / Almendros, Nestor**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **25 (1983)**

Heft 133: **Impressum**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

”Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung”

Interview mit Kameramann Nestor Almendros

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie vorzugsweise mit denselben Mitarbeitern, haben Sie immer dieselbe Kameracrew?

NESTOR ALMENDROS: Wie Sie wissen, arbeite ich vor allem in zwei Ländern. Und da es die Bestimmungen der Gewerkschaften nicht zulassen, dass ich meine Leute von einem Land ins andere mitbringe, habe ich gewissermassen zwei Mitarbeiterstäbe, einen in Paris

und einen in den USA. Mit dieser Einschränkung also: ja, üblicherweise mit den gleichen Mitarbeitern.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie gewöhnlich «on location», oder ziehen Sie es vor, in einem Studio zu drehen?

NESTOR ALMENDROS: Da gibt es keine Regeln. Manchmal arbeite ich lieber an einem Originalschauplatz und manch-

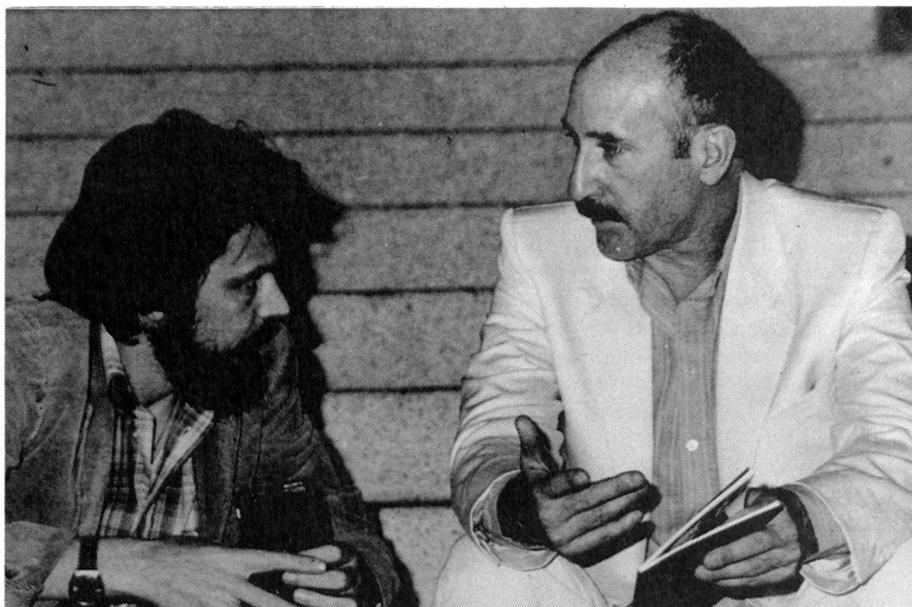
mal lieber «on the set» im Studio. Das ist auch abhängig von der Sache, die aufgenommen wird: Wenn eine lange und komplizierte Einstellung aufgenommen werden soll, ist es von Vorteil, sie in einem Studio zu drehen, weil man da die bessere Kontrolle hat; für Szenen mit kurzen Einstellungen kann es aber sehr stimulierend sein, wenn man in einer natürlichen Umgebung arbeitet.

FILMBULLETIN: Setzen Sie auch künstliches Licht ein, wenn Sie in natürlicher Umgebung arbeiten?

NESTOR ALMENDROS: Ich versuche, wenn immer möglich, mit dem natürlichen Licht auszukommen. LA COLLECTIONNEUSE von Eric Rohmer etwa haben wir beinahe ausschliesslich mit natürlichem Licht gedreht. Manchmal muss ich allerdings mit elektrischem Licht nachhelfen, aber dann versuche ich dieses Licht so einzurichten, dass es wie natürliches Licht aussieht - ganz natürlich wirkt.

FILMBULLETIN: Und wovon ist dieses «Nachhelfenmüssen» abhängig - nur von den Umständen am Drehort?

NESTOR ALMENDROS: Genau. Wenn man etwa an einem bedeckten Tag arbeitet, das Drehbuch aber einen sonni-



gen vorsieht, muss der Sonnenschein imitiert werden. In solchen Situationen versuche ich allerdings zuerst den Regisseur und den Produzenten dazu zu überreden, die Szene doch an einem günstigeren Tag zu drehen - denn es gibt nichts, was natürlichem Licht gleichkommt.

FILMBULLETIN: Ist es schwieriger, eine Grossaufnahme auszuleuchten als eine Totale?

NESTOR ALMENDROS: Beides ist gleich einfach oder gleich schwierig. Es gibt auch hier wieder keine fixe Regel. Selbstverständlich kommt man bei einer Grossaufnahme mit weniger Lampen aus - aber die Anzahl der eingesetzten Lampen ist nie das Problem. Ein Gesicht kann einem manchmal ganz schön viele Probleme aufgeben.

FILMBULLETIN: Halten Sie den Unterschied zwischen 16mm und 35mm Material für sehr bedeutend?

NESTOR ALMENDROS: Ja, der Unterschied fällt ins Gewicht. 16mm ist - wie jeder weiss - nicht so scharf wie 35mm Film, auch ist 35mm farbgetreuer. 16mm Geräte dagegen sind leichter und beweglicher, also sehr nützlich für Reportagen und filmischen Journalismus - aber ich würde 16mm niemandem empfehlen, der einen Spielfilm machen will.

FILMBULLETIN: Und was die Ausleuchtung betrifft?

NESTOR ALMENDROS: Für 16mm braucht man mehr Licht, weil es die Tendenz gibt, sie später auf 35mm «aufzublasen». Wenn man aber mit weit offener Blende arbeitet - weniger als 5.6 oder 8 - erhält man keine sehr weitreichende Tiefenschärfe, und wenn dann also der Film noch aufgeblasen wird, ist das Bild nicht mehr scharf genug. Es empfiehlt sich deshalb, bei 16mm mit mehr Licht zu arbeiten, weil man schärfere Bilder braucht.

FILMBULLETIN: Drehen Sie lieber in Farbe oder schwarz/ weiss?

NESTOR ALMENDROS: Das hängt wiederum vom Gegenstand, vom Thema des Films ab. Ich war sehr glücklich, dass Truffauts VIVEMENT DIMANCHE! in schwarz/ weiss gedreht wurde - für einen Thriller gibt es nichts besseres. Einen Film wie DAYS OF HEAVEN von Terence Malick dagegen kann ich mir nur in Farbe vorstellen.

Orson Welles hat einmal gesagt, schwarz/ weiss liebe die Schauspieler - und es ist leicht zu verstehen, was er

damit meinte: schwarz/ weiss «kümmernt» sich weniger ums Dekor, die fehlende Farbe macht den Hintergrund weniger störend und die Schauspieler kommen besser zur Geltung, die Ausstattung wird stilisiert, nur das Wesentliche wird mit dem Licht hervorgehoben und nimmt dadurch schon einen symbolischen Wert an.

FILMBULLETIN: Welche Erfahrung haben Sie jetzt mit dem Truffaut-Film gemacht?

NESTOR ALMENDROS: Schwierig ist für einen Kameramann, der heute mit schwarz/ weiss arbeitet, wieder in schwarz/ weiss zu «denken», für die Farben blind zu werden und sich jedes Bild, das auf die Leinwand kommen wird, ohne sie vorzustellen. Glücklicherweise hat mir der grossartige Ausstatter Hilton McConnico diese Aufgabe mit seinen Skizzen und Zeichnungen in schwarz/ weiss sehr erleichtert; auch die Kostüme und Accessoires wurden nur in den Farbtönen Schwarz, Grau und Weiss entworfen.

FILMBULLETIN: Und wie war das mit dem Licht?

NESTOR ALMENDROS: Die visuelle Information, die schwarz/ weiss Material von sich aus transportiert, ist spärlicher, und deshalb ist man gezwungen, stärker mit dem Licht zu arbeiten als beim Farbfilm. Man muss die Personen und Objekte, denen man Gewicht beimisst, buchstäblich mit dem Licht «nachzeichnen». Etwas Gegenlicht - ob es nun gerechtfertigt erscheint oder nicht - wird einem förmlich aufgezwungen, wenn man nicht riskieren will, dass die Konturen zwischen den Figuren im Vordergrund und denjenigen in der Tiefe der Einstellung zu stark verwischen - beim Farbfilm ergibt sich diese Trennung eigentlich automatisch. Deshalb hab' ich, entgegen meiner üblichen Neigung zu einem weichen Licht, auch Fresnel-Lampen eingesetzt, die ein viel härteres Licht ergeben: mit ihnen kann man bestimmte Details ohne weiteres unterstreichen, optisch hervorheben und andere Bereiche völlig im Dunkeln belassen.

Der Vorteil von schwarz/ weiss ist, dass man ohne Korrekturen mit Filtern Licht von unterschiedlicher Temperatur - etwa Tageslicht (blau) mit elektrischem (gelb) - mischen kann. Ausserdem ist schlechter Geschmack bei der schwarz/ weiss Fotografie beinahe ausgeschlossen: durch das Wegfallen der «vulgären» Farben der Alltagsrealität wird ohne weiteres eine Eleganz erreicht, die dem Smoking für einen grossen Empfang entspricht.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt werden Sie in ein Projekt einbezogen?

NESTOR ALMENDROS: Auch da gibt's keine Regeln. Bei manchen Filmen beginnt man am ersten Drehtag, wie wenn man eben vom Planeten Mars gefallen wäre, weil zur Vorbereitung überhaupt keine Zeit zur Verfügung stand. Bei Filmen, die über ein komfortables Budget verfügen, wird man drei, vier Wochen vor Drehbeginn zugezogen und bezahlt, damit man die Arbeit gründlich vorbereiten kann: mit dem Kostümzeichner, dem «set-designer», dem Regisseur durchsprechen, die Drehorte aufsuchen, Kamerastandpunkte auswählen und eventuell sogar Testaufnahmen machen. Bei amerikanischen Filmen ist das meistens möglich.

Andererseits ist der Zeitpunkt, in welchem ein Kameramann in ein Projekt einsteigen kann, natürlich auch von seinem Arbeitsprogramm abhängig. Wenn er einen Film nach dem andern dreht, so bleibt ihm keine Zeit, sich an den Vorbereitungen zu beteiligen.

FILMBULLETIN: Ziehen Sie gründlich vorbereitete Projekte vor?

NESTOR ALMENDROS: In der Regel schon. Aber wenn man erst in der letzten Minute zu einem Projekt stösst, hat man manchmal in einer Art instinktiven Reaktion einen glasklaren Blick, während es andererseits vorkommen kann, dass man eine Sache, die man lange betrachtet und an die man sich irgendwie gewöhnt hat, gar nicht mehr richtig sieht. Der erste Blick, dieser «flash», dieses Aufleuchten - wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen! - hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung. Mit der Zeit verliert sich aber diese Idee, dieses Gefühl dafür, wie die Dinge aussehen. Wenn ich's mir überlege, gibt es auch hier wiederum keine Regel.

Bei GENERAL IDI AMIN DADA, dem Dokumentarfilm, den ich mit Barbet Schroeder machte, blieb nicht nur keinerlei Zeit zur Vorbereitung, sondern ich wusste noch nicht einmal, wer Idi Amin war, als ich nach Uganda ging. Vermutlich wäre ich auch gar nicht hingegangen, wenn ich gewusst hätte, was das für ein Mann war. Während der Arbeit am Film fand ich es heraus - und das war sehr aufregend, weil ich eine Person entdeckte, sie urplötzlich sah, wie sie war.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie eng mit dem Regisseur zusammen, wenn Sie eine Szene in einzelne Einstellungen auflösen?

NESTOR ALMENDROS: Das ist nicht meine Arbeit, es ist die Aufgabe des Regis-

seurs, diese Entscheidungen zu treffen. Ich versuche mich da rauszuhalten, aber manchmal haben die Regisseure keine Ideen und kommen zum Kameramann gelaufen - dann muss ich ihnen etwas vorschlagen. Manchmal schlagen die Regisseure etwas vor, das falsch ist. Dann versucht man sie zu etwas anderem zu überreden - allerdings ohne grossen Nachdruck, denn es ist *ihr* Film, der gemacht wird, und nicht der Film des Kameramanns. Ich realisiere *seinen* Film, nicht meinen, und versuche deshalb auf *seiner* Linie zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Entscheiden Sie, welches Objektiv eingesetzt wird, ob etwa eine Einstellung mit einem Weitwinkel aufgenommen wird?

NESTOR ALMENDROS: Auch das ist eine Entscheidung, die der Regisseur zu treffen hat. Ein *guter* Regisseur weiss, welches Objektiv und welche Brennweite er einzusetzen hat - das unterscheidet ihn vom durchschnittlichen Regisseur. In diesen Fragen springe ich zwar wenn nötig helfend ein, mit Vorschlägen und Korrekturen - aber die Basis muss von ihm kommen: wenn ein Regisseur in diesen Fragen überhaupt nicht Bescheid weiss, hat sein Film keine Handschrift - keinen Stil.

FILMBULLETIN: Sie drehen oft mit Eric Rohmer.

NESTOR ALMENDROS: Ja, Rohmer hat mich für Europa entdeckt. Ich habe, als ich noch sehr jung war, in Kuba Dokumentarfilme gemacht, aber als ausgewiesener «Cinematograph», als Kameramann hat mich Eric Rohmer entdeckt und etabliert.

FILMBULLETIN: Würden Sie bitte etwas beschreiben, wie Rohmer arbeitet.

NESTOR ALMENDROS: Rohmer arbeitet sehr sehr ökonomisch - man könnte ihn beinahe als Ökologen bezeichnen, weil es bei ihm fast keinen Abfall gibt. Er überlegt sehr viel und produziert sehr wenig Ausschuss. Rohmer macht nur eine Aufnahme von einer Einstellung - nicht zwei und nicht drei: *eine* genügt ihm. Es gibt bei ihm auch keinerlei «coverage» - Sie wissen, was coverage bedeutet: eine Szene wird aus verschiedenen Positionen mit unterschiedlichen Kamerawinkeln und Objektiven aufgenommen, und erst am Schneidetisch entscheidet man sich definitiv für eine Lösung; Rohmer legt sich vor der Aufnahme auf einen Kamerawinkel fest. Rohmers Filme entstehen sehr schnell, weil wenig Material aufgenommen werden muss (wenig «footage»), die «rushes» sind sehr kurz, und die Mon-

tage ist ebenfalls sehr schnell erledigt, weil er eigentlich nur die gemachten Aufnahmen aneinanderreihen muss.

FILMBULLETIN: Er arbeitet auch sehr stark mit dem Dekor, legt sehr viel Wert auf den Hintergrund, auf die Umgebung, in die er seine Darsteller plaziert.

NESTOR ALMENDROS: Es freut mich, dass Ihnen das aufgefallen ist. Rohmer ist tatsächlich sehr daran interessiert, dass die Zuschauer wissen, wo man sich befindet - er will nicht «schummeln», die Handlungsorte sollen erkannt werden. Er hasst es, wenn das Publikum diesorientiert wird. Wenn etwa im Innern eines Hauses gedreht wird, soll der Zuschauer wissen, wo sich die Tür befindet, wo die Küche liegt - jede Szene muss sehr präzise aufgebaut werden. Die «Geografie einer Szene» ist ihm so wichtig, dass es an Besessenheit grenzt.

Für mich gilt das nicht im selben Mass, und manchmal streiten wir darüber, weil er von mir her gesehen zuviel Zeit verschwendet, wenn er einmal denkt, dass die Zuschauer die Situation noch nicht ganz genau begreifen - aber vielleicht hat *er* recht, weil die Leute seine Filme ja mögen.

FILMBULLETIN: Wodurch unterscheidet sich etwa die Arbeitsweise Truffauts von derjenigen Rohmers?

NESTOR ALMENDROS: Truffauts Technik ist in dem Sinne ausgeklügelter, als seine Kamera immer auf Rädern, immer in Bewegung ist. Truffauts Kamera folgt der action, während bei Rohmer die Kamera zur statischen Beobachtung neigt. Bei Rohmer bewegen sich die Darsteller innerhalb des Bildes - PAULINE A LA PLAGE, das ist ein Ballett, da gibt es eine Choreografie der Schauspieler! -, während bei Truffaut die Kamera den Bewegungen der Schauspieler folgt: das dürfte der wesentliche Unterschied sein. Truffaut dreht auch mehr coverage, mehr Grossaufnahmen und Naheinstellungen aus verschiedenen Aufnahmewinkeln, die er später dazuschneiden kann.

FILMBULLETIN: Truffaut kann also sein Material bei der Montage noch stärker beeinflussen.

NESTOR ALMENDROS: Genau. Er kann eine Szene, den Film noch auf verschiedene Arten montieren, während Rohmer das Material eigentlich gar nicht mehr montieren kann, sondern auf die vorausbestimmte Weise zusammenfügen muss.

Die Fragen stellte Walt R. Vian

Nestor Almendros

- Spielfilme als Chef-Kameramann:
- 1964 LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS von Jean Eustache
LA COLLECTIONNEUSE von Eric Rohmer
 - 1967 THE WILD RACERS von Daniel Haller
 - 1969 MORE von Barbet Schroeder
MA NUIT CHEZ MAUD von Eric Rohmer
L' ENFANT SAUVAGE von François Truffaut
 - 1970 DOMICILE CONJUGAL von François Truffaut
LE GENOU DE CLAIRE von Eric Rohmer
 - 1971 DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT von François Truffaut
LA VALLEE von Barbet Schroeder
L' AMOUR L' APRES-MIDI von Eric Rohmer
 - 1973 FEMMES AU SOLEIL von Liliane Dreyfus
THE GENTLEMAN TRAMP von Richard Patterson
 - 1974 LA GUEULE OUVERTE von Maurice Pialat
BORN TO KILL von Monte Hellman
MES PETITES AMOUREUSES von Jean Eustache
 - 1975 HISTOIRE D' ADELE H. von François Truffaut
MAITRESSE von Barbet Schroeder
 - 1976 DIE MARQUISE VON O. von Eric Rohmer
CAMBIO DE SEXO von Vicente Aranda (Spanien)
DAYS OF HEAVEN von Terence Malick
 - 1977 L' HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES von François Truffaut
LA VIE DEVANT SOI von Moshé Mizrahi
GOIN' SOUTH von Jack Nicholson
LA CHAMBRE VERTE von François Truffaut
 - 1978 PERCEVAL LE GALLOIS von Eric Rohmer
L' AMOUR EN FUITE von François Truffaut
 - 1979 KRAMER VS KRAMER von Robert Benton
THE BLUE LAGOON von Randal Kleiser
 - 1980 LE DERNIER METRO von François Truffaut
 - 1981 STILL OF THE NIGHT von Robert Benton
 - 1982 SOPHIE' S CHOICE von Alain Pakula
PAULINE A LA PLAGE von Eric Rohmer
VIVEMENT DIMANCHE! von François Truffaut

Oscar für die «Beste Fotografie» für DAYS OF HEAVEN; César für die «Beste Fotografie» für LE DERNIER METRO.