

"Momente der Arbeit mit dem Licht ergeben sich immeraus dem Thema" : Gespräch mit dem Kameramann Giogos Arvanitis

Autor(en): **Ruggle, Walter / Arvanitis, Giogos**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **32 (1990)**

Heft 170

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866878>

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.



”Momente der Arbeit mit dem Licht ergeben sich immer aus dem Thema”

Gespräch mit dem Kameramann Giorgos Arvanitis

FILMBULLETIN: Giorgos, du bist Grieche, hast dir mit griechischen Produktionen als Kameramann einen Namen gemacht und Ansehen erreicht. Weshalb lebst du seit kurzem nun in Paris?

GIORGOS ARVANITIS: Das Kino ist eine Kunst ohne Grenzen. In Griechenland bin ich an Grenzen gestossen und habe mich auf die Dauer eingeschlossen gefühlt. Im griechischen Kino gibt es nicht genügend Autoren, die Filme realisieren, die mich interessieren. Jene zwei, drei Regisseure, die ich mag und mit denen ich gerne arbeite, realisieren vielleicht alle drei Jahre einen Film. Davon kannst du nicht leben und schon gar keine Familie mit drei Kindern ernähren – und mit Werbefilmen will ich mir nicht den Lebensunterhalt verdienen. Nach Paris übersiedelt bin ich aber auch, weil ich vermehrt mit anderen Regisseuren zusammenarbeiten möchte, was ja nicht ausschliesst, weiterhin die Kamera für jene griechischen Autoren zu führen, die mir wichtig scheinen. Die Möglichkeiten hier in Frankreich sind vielfältiger als in Griechenland. Das ganze europäische Kino interessiert mich, und es würde mich beispielsweise auch reizen, einmal für einen Schweizer Film zu arbeiten. Ich habe keine Schwierigkeiten, reizvolle Aufgaben zu finden, weil es genügend Filmemacher gibt, die meine Arbeit kennen und schätzen. Und der Preis am Festival von Venedig für die Kameraarbeit in AUSTRALIA hat mir den Start hier in Paris zusätzlich erleichtert. Um den Film von *Elia Kazan* machen zu können, musste ich mehrere andere Angebote ablehnen. Die Schwierigkeit liegt also eher darin auszuwählen. Man sollte die Leute, die einen Film mit dir machen wollen, zuerst kennen. Ich entscheide mich nach der Persönlichkeit des Regisseurs. Und dann nach dem Drehbuch, denn ich bin überzeugt, dass sich daraus erkennen lässt, ob jemand etwas zu sagen hat.

FILMBULLETIN: Die Filme, bei denen du bisher die Kamera geführt hast, sind sehr unterschiedlich. Ihr Spektrum reicht von den frühen kommerziellen Produktionen der griechischen Produktionsgesellschaft Finos-Film in

den sechziger Jahren über die verschiedenen Autoren des sogenannten Neuen griechischen Kinos in den siebziger Jahren, allen voran *Theo Angelopoulos* und *Pantelis Voulgaris*, bis zur kostümierten Antike von *Cacoyannis*. Wiederum völlig verschieden davon ist etwa AUSTRALIA vom Belgier *Jean-Jacques Andrien* und jetzt natürlich das Projekt mit *Kazan*.

GIORGOS ARVANITIS: Diese Unterschiede sind genau das, was mich interessiert. Ich will nicht einfach eine einzelne Linie, etwa jene von Angelopoulos verfolgen. Lange Zeit meinte man, ich könne nur die Art von Kameraarbeit leisten, wie sie von Angelopoulos' Filmen her bekannt wurde. Aber das ist nicht so. Ich habe sehr verschiedene Filme gemacht, Filme auch, wie etwa *IPHIGENIE* von *Cacoyannis*, die ich schliesslich nicht mochte. Mit *Cacoyannis* habe ich mich dauernd gestritten, weil er unbedingt mit Teleobjektiven arbeiten wollte, um die Bewegungen zu verlangsamen. Doch das ist Fernsehen.

FILMBULLETIN: Der Zoom findet sich selten in deinen Arbeiten, auf jeden Fall selten offensichtlich. Eher findet sich eine Brennweitenkorrektur, die das Cadre hält.

GIORGOS ARVANITIS: Ich mag das Zoom eigentlich nicht, aber es ist tatsächlich so, dass bei einem langen Travelling wie jenem in *O MELISSOKOMOS* auf *Nadja* und *Marcello* hin, wenn sie an der Bar stehen, das Zoom gleichzeitig mit dem Travelling gefahren werden muss, um diese Nähe zu den Figuren schliesslich zu erreichen. Das ist eine Frage des Gefühls, das sich darin ausdrücken lässt.

FILMBULLETIN: Wenn man die Farbdramaturgie von AUSTRALIA vergleicht mit den meisten Filmen von Angelopoulos, so springen die Unterschiede ins Auge: Eine auf unterschiedliche, aber immer satte Töne setzende Arbeit bei *Andrien*, der Hang zu transparenten Farben bei *Angelopoulos*. Wie wird jeweils über die Farbgestaltung entschieden?

GIORGOS ARVANITIS: Im Gespräch mit einem Regisseur versuche ich zu erfahren, was er in Sachen Licht denkt.

Andrien hat mir über das Licht den Charakter seiner Figuren beschrieben. Bei ihm war das auch insofern interessant, weil sein Film in drei sehr verschiedenen Ländern spielt: England, Belgien und Australien. Ich habe hier versucht, für jedes Land das passende Licht zu finden.

FILMBULLETIN: Das ist einfach gesagt, aber wie muss man sich das praktisch vorstellen? Diese Charakterisierung über das Licht, das von sehr grellen, gelblichen Farbtönen in Australien geprägt ist, eher dunkle, braune in England zeigt und gräulich-grüne in Belgien – wie geschieht diese Umsetzung?

GIORGOS ARVANITIS: Ich bin überzeugt, dass die Leute in unterschiedlichen Regionen verschieden voneinander sind, weil sie in verschiedenen Lichtverhältnissen leben. Von daher ist das zuerst einmal naturgegeben. Wenn die Menschen im Süden sich in ihrem Wesen von den Menschen im Norden unterscheiden, so lässt sich dies auch über das Licht erklären. Im Süden variiert das Licht im Verlauf eines Tages sehr stark, so dass du mehrere voneinander gänzlich verschiedene Stufen erhältst. Im Norden ist das anders, da herrscht mehr oder weniger das gleiche Licht: Am Morgen grau, am Mittag grau, am Abend grau. Das überträgt sich auch auf die Menschen, sie schwanken emotional viel weniger.

FILMBULLETIN: Wie bringst du – technisch gesehen – diese Farbstufen auf den Film?

GIORGOS ARVANITIS: Wenn ich arbeite, denke ich kaum an die Technik. Schwierige Dinge lassen sich sehr oft ganz einfach realisieren. Deshalb mache ich mir in technischer Hinsicht vor einem Film keine grossen Gedanken und entscheide immer dann, wenn es etwas zu lösen gilt. Wenn ich beispielsweise in dieser Wohnung eine Szene drehen müsste mit jemandem, der allein ist, sich ganz allein fühlt, so kann ich mit dem Licht, das durchs Fenster einfällt, arbeiten. Es gibt immer wieder die Momente, die genau dem entsprechen, was es für die benötigte Szene braucht. Natürlich gibt es Filter und all diese Dinge, aber so viel braucht es überhaupt nicht. Wenn du dich wirklich auf den Augenblick einlässt, an dem du eine Szene zu drehen hast, dann erweist sich immer wieder das vorhandene Licht als das beste – genauso wie einer, der auf der Strasse durchs Bild geht, wichtig sein kann. Es ist der letzte Augenblick, der zählt.

FILMBULLETIN: Nun gibt es doch Entscheidungen, die im voraus gefällt werden. Etwa die, dass mit Angelopoulos zumeist im Morgengrauen oder am späten Nachmittag gedreht wird, um dieses aquarelle Licht zu kriegen, während bei Andrien die Szenen beim Einnachten eine wichtige Rolle spielen. Wo liegt denn der Unterschied, dass Szenen, die gegen Abend in Griechenland gedreht werden, und andere, die gegen Abend in Belgien entstehen, ein so verschiedenes Resultat ergeben?

GIORGOS ARVANITIS: Das ist keine Frage der Technik, das ist der Ort, die Landschaft, das Dekor. In Belgien ist der Boden grün, in Griechenland ist er bräunlich. Das allein ergibt schon eine ganz andere Atmosphäre.

FILMBULLETIN: Wann und weshalb entscheidest du dich für Kunstlicht bei einer Aussenaufnahme am Tag? In TOPIO STIN OMICHLI habt ihr etwa die Sequenz, wo die Hand aus dem Meer geborgen wird und im Hintergrund die Kinder aus dem Hotel kommen, mit künstlichem Licht gedreht.

GIORGOS ARVANITIS: Solche Entscheidungen sind sehr oft durch die Notwendigkeit bedingt, eine Verbindung zwischen den Aufnahmen gewährleisten zu müssen. Da war es zum Beispiel so, dass die Morgensonne in der Einstellung auf die Bucht von Saloniki scheint. Um eine innere Licht- und Farbkontinuität zu gewährleisten, mussten wir Kunstlicht einsetzen.

FILMBULLETIN: Wer entscheidet sich dafür, der Kameramann oder der Regisseur?

GIORGOS ARVANITIS: Das ist verschieden, mal der eine, mal der andere. Mit Theo ist es so, dass wir uns oft gar nicht mehr unterhalten müssen, wir sind so eingespielt.

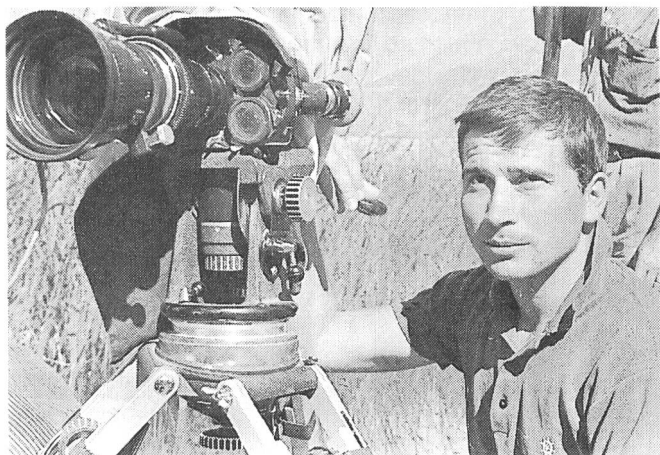
FILMBULLETIN: Lässt sich diese enge Zusammenarbeit, wie sie zwischen euch beiden stattfindet, näher beschreiben? Inwiefern unterscheidet sie sich von einer gelegentlichen einmaligen Zusammenarbeit mit einem andern Filmemacher?

GIORGOS ARVANITIS: Es gibt Regisseure, die sich keinen Deut ums Bild kümmern. Sie lassen den Chefkameramann machen, was er will. Dementsprechend gibt es auch Kameraleute, die rein technisch vorgehen und sich überhaupt nicht für gefühlsmässige Beziehungen in der Geschichte interessieren. Ich ziehe die Beschäftigung mit den inhaltlichen Aspekten vor. Es gibt heute so viele Filme, bei denen das Bild rein technisch gesehen perfekt erscheint, aber es fehlt ihm das Gefühl. Ich sage immer wieder, im Prinzip kannst du mit einer Kartonschachtel einen Film aufnehmen, du brauchst nicht mal eine Kamera, und du brauchst bestimmt nicht den letzten technischen Schrei oder hochempfindliches Filmmaterial. Wenn du etwas zu sagen hast, wenn du etwas zu machen verstehst, so kommt das auch ohne rüber.

Es gab zum Beispiel in TAXIDI STA KITHIRA eine Nachtszene am Hafen von Saloniki. Theo kam und sagte, was ist los, da warten die Leute und wir könnten doch noch diese und jene Einstellung drehen. Das ganze Beleuchtungsmaterial war aber bereits nach Athen verladen und abgefahren. Kein Problem, keine Aufregung! Wir nehmen die Autos, die herumstehen, und richten ihre Scheinwerfer aufs Dekor. Einige mussten wir schräg aufbocken, aber das war keine Sache: Das Licht war perfekt, und wir konnten die Szene filmen. Ich habe mir denn auch bereits den Ruf eingehandelt, ohne technisches Material zu arbeiten. Das ist etwas, das ich in Griechenland gelernt habe, denn da musste ich, mangels Geld, immer wieder Dinge ohne technische Hilfsmittel erreichen. Von daher habe ich mir angewöhnt, mit einfachen Mitteln zu arbeiten, und habe dabei begriffen, dass gerade die einfachen Vorgehensweisen viel stärkere Momente hervorbringen können als die kompliziertesten. Die einfachen Dinge sind rar.

Was mir darüber hinaus gar nicht liegt, ist jene Kameraarbeit, die sich so in den Vordergrund drängt, dass der Film dahinter verschwindet, in der ein Kameramann dauernd zeigen möchte, was er alles kann – was zu zeigen im Grunde sehr viel einfacher ist. Mir scheint es dagegen wichtig, dass das Publikum sich der Fotografie nicht bewusst ist, denn wenn der Zuschauer sagt: Ah! diese Aufnahme!, dann ist das Spiel schon verloren. Ich wünsche mir, dass die Zuschauer in einen Film zwar über das Bild eintreten, aber ohne daran zu denken. Das ist etwas, was danach kommen soll.

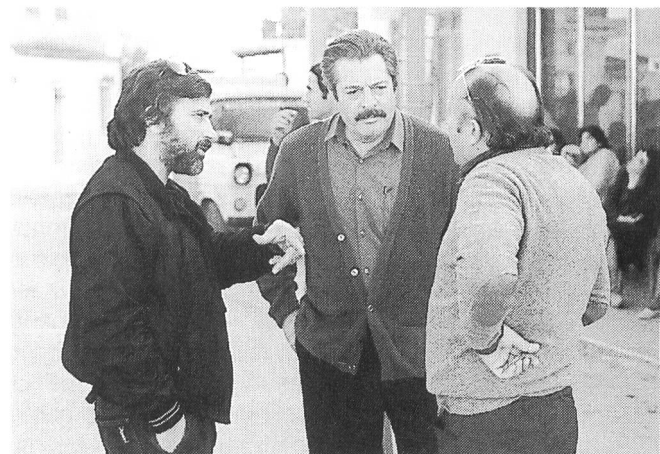




Giorgos Arvanitis



mit Omero Antonutti



mit Marcello Mastroianni und Theo Angelopoulos



mit Fanny Ardant

FILMBULLETIN: Kann man in diesem Fall die Bewegungen der Kamera als eine Art Hilfe zum Eintreten in Bilder und Geschichten betrachten?

GIORGOS ARVANITIS: Mir scheint die Bewegung der Kamera – zusammen mit der Cadrage – die wichtigste Rolle im Film zu spielen. Nur gilt auch hier, und zwar für beides: Der Zuschauer darf sich weder der Bewegung noch der Cadrage bewusst werden. All diese Elemente sollten zweitrangig bleiben, sollen dem Film dienen und ihm helfen, sich den Leuten zu vermitteln.

FILMBULLETIN: Wie spielen sich denn die Entscheidungen über die Bewegungen der Kamera im einzelnen ab? Nehmen wir etwa die Strandszene in *TOPIO STIN OMICHLI*, wo das Mädchen nach einem Tanzschritt mit Orestes wegrennt gegen das Meer und die Kamera eine phänomenale Kombination von Travelling, Zoom, Kran und Schwenk vollzieht – wer hat da was entschieden?

GIORGOS ARVANITIS: Wir haben bei dieser Einstellung allein einen halben Tag benötigt, um die Kamerabewegung auf den Punkt zu bringen. Zuerst war die Kamera auf dem Travelling montiert, aber man sah im Schwenk die Schienen und obendrein wirkte die Bewegung sehr mechanisch, weil die Kamera nach dem Tanz des Mädchens so schnell mitschwenken musste. Das war eine Bewegung, die der Gefühlsebene nicht entsprach. Sie war zu mechanisch und wirkte künstlich. Auf meinen Vorschlag wurde die Kamera dann auf den Kran montiert. Dadurch entstand der Eindruck, dass die Kamera im Raum schwebt, wie wenn sie mit der Seele des Mädchens abheben würde. Das wirkte von innen heraus, und das ist etwas, was ich mir grundsätzlich wünsche. Ich denke, da haben wir mit technischen Mitteln etwas erreicht, ohne dass es die Zuschauer direkt sehen – man spürt es in der Wirkung unbewusst. Aber, wie immer: Die Entscheidung fiel im letzten Moment auf dem Set, aus der Stimmung der Szene heraus.

FILMBULLETIN: Wenn so viel direkt vor Ort entschieden wird – was geschieht dann auf denn Repérages?

GIORGOS ARVANITIS: Im Fall von Angelopoulos ziehen wir zusammen los: er, der Ausstatter *Mikés Karapiperis* und ich. Theo erklärt uns an den einzelnen Orten, was er sich vorstellt, und dann beginnt ein Gespräch, in dessen Verlauf er auch auf unsere Vorschläge und Ideen eingeht, selbst wenn sie über das rein technische hinausgehen und einzelne Szenen inhaltlich und formal betreffen. Im Gegensatz zu anderen Regisseuren ist Theo imstand, auch unsere Ideen zu adaptieren, ohne dass er sich in seiner Autorenschaft verletzt fühlt.

Wenn wir dann für den Dreh an einem Ort eintreffen, so finden wir nicht nur das natürliche Dekor vor, es werden immer wieder auch Veränderungen vorgenommen. Theo beginnt dann, die Schauspieler anzuweisen, und allmählich kriert er eine Atmosphäre, in die alle eintreten, die auf seinem Film arbeiten. Aus dieser Atmosphäre heraus beginnt auch er daran zu denken, wie wir eine Szene im Detail realisieren wollen. Ich arbeite genauso aus dieser Atmosphäre heraus, lasse mich von ihr tragen und versuche mit den zur Verfügung stehenden Mitteln das einzufangen, was wir alle spüren.

FILMBULLETIN: Bei dieser Arbeit in natürlichen Dekors und den Bewegungen der Kamera dürfte es oft Probleme geben mit Dingen, die zufällig ins Bildfeld gelangen. Wie arbeitest du da?

GIORGOS ARVANITIS: Das gibt es tatsächlich oft, und wir haben uns schon köstlich amüsiert über die Wirkung, die eine diesbezügliche Entscheidung haben kann. Bei O THIASOS gab es eine Szene mit einem Schwenk über die Türe eines Kaffeehauses, in dessen Verlauf eine Coca-Cola-Tafel sichtbar wurde. Der Wirt wollte diese Tafel nicht entfernen, und wir wollten sie nicht im Bild haben. Also haben wir uns gefragt, was wir tun sollten. Ich habe dann einen Passanten, der mit einem schwarzen Regenschirm vorbei kam, gebeten, sich mit dem aufgespannten Schirm so zu plazieren, dass er während des Schwenks der Kamera die Coca-Cola-Tafel verdeckt. Nachher hat die griechische Kritik Abhandlungen darüber geschrieben, weshalb in dieser Szene, in der es nicht regnet, ein Mann mit geöffnetem Schirm steht – und was er bedeuten mag.

FILMBULLETIN: Bei Angelopoulos hat sich nach O MEGAL-EXANDROS, der 1980 entstand, eine Änderung in dem Sinn vollzogen, dass er sich von explizit politischen Stoffen ab- und stärker dem Individuum zugewandt hat. Habt ihr darüber im voraus gesprochen, gab es da konsequente Entscheidungen?

GIORGOS ARVANITIS: Grundsätzlich ist für mich jeder Film politisch, und von daher haben wir auch nicht so direkt über einen Wandel gesprochen. Ich bin aber überzeugt, dass Momente wie die Arbeit mit dem Licht sich immer aus dem Thema ergeben. Bei O MELISSOKOMOS habe ich beispielsweise zu erreichen versucht, dass dieser Bienenzüchter allein bleibt auf seiner Reise, indem ich auch von meiner Seite nichts hinzufügte, kein Licht oder ähnliche Dinge, sondern eher wegnahm, reduzierte. Auch damit sollte die Vereinzelung des Mannes sichtbar werden.

FILMBULLETIN: Ich habe den Eindruck, dass die Kamera in den Filmen von Angelopoulos, bis einschliesslich TOPIO STIN OMICHLI, immer näher rangeht an die Figuren...

GIORGOS ARVANITIS: ... ja, und ich bin überzeugt, dass diese Entwicklung noch weiter gehen wird. Sie hängt sehr mit der Tatsache zusammen, dass Theo heute Kinder hat. Früher hatte er den Leuten nicht in die Augen geschaut, wenn er sich unterhielt. Und heute ist er völlig offen. Es gab eine Zeit, da er damit kämpfte.

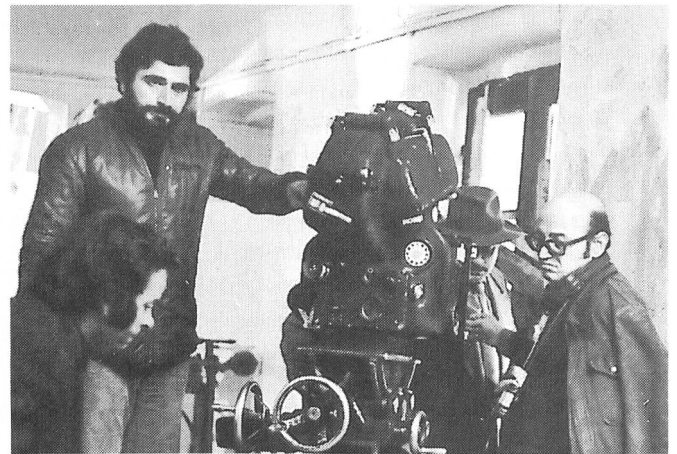
FILMBULLETIN: Das wäre aber doch um 1980 herum gewesen...

GIORGOS ARVANITIS: Ja. Nach O MEGALEXANDROS, wo er sich verliebt hatte, ist diese Veränderung eingetreten.

FILMBULLETIN: Worin siehst du den Unterschied zwischen dem Kameramann und dem Regisseur?

GIORGOS ARVANITIS: Der Regisseur macht den Film als Ganzes, ich liefere einen Beitrag dazu. Wenn ich mit jemandem zu arbeiten beginne, so versuche ich immer gut zuzuhören, damit ich den Film mit seinen Augen sehen kann, denn ich glaube, dass es meine Aufgabe ist, das zu erreichen, was er will. Ich muss zu verstehen versuchen, weil der Autor seinen eigenen Traum in Bildern realisiert sehen möchte – und ich muss das umsetzen. Ich sehe mich von daher als Mitarbeiter: Der Autor ist gewissermassen der Architekt, und ich beteilige mich am Bau seines Gebäudes, indem ich die Mauern errichte.

Das Gespräch mit dem Kameramann Giorgos Arvanitis führte Walter Ruggle in Paris



Giorgos Arvanitis

geboren am 20. Februar 1941 in Athen. Er hat als Elektrotechniker im Kino zu arbeiten begonnen und ist durch den Kameramann Giorgos Karayas, dessen Assistent er war, in die Kunst der Fotografie eingeführt worden. Von 1965 bis 1970 arbeitete Arvanitis als Chefkameramann für Finos-Film; sein erster Film trug den Titel DER BARFÜSSIGE PRINZ. Das war für ihn eine Zeit, in der er das Handwerk erlernte; die Filme selber waren nicht von künstlerischem Belang. Seit I EKPOMBI hat er bei sämtlichen Filmen (inklusive Kurz- und Fernsehproduktionen) von Angelopoulos mitgearbeitet, nachdem er in den sechziger Jahren zur Gruppe um Angelopoulos, Voulgaris und Mavrotis gehört hatte. Sechsmal erhielt Arvanitis bisher am Filmfestival von Saloniki den Preis für die beste Kamera zuerkannt; für TOPIO STIN OMICHLI war er im November 1989 in dieser Kategorie für den Europäischen Filmpreis nominiert. Im Sommer 1990 wird er für Elia Kazan auf Zypern hinter der Kamera stehen.

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1968 I EKPOMBI Regie: Theo Angelopoulos (Kurzfilm)
- 1970 ANAPARASTASI Regie: Theo Angelopoulos
- 1972 MERES TOU '36 Regie: Theo Angelopoulos
- 1973 TO POSKRANIOU Regie: Konstantinos Aristopoulos
- 1974 ASSAULT ON AGATHON Regie: Laszlo Benedek
- LE FILS D'AMR EST MORT
Regie: Jean-Jacques Andrien
- 1975 O THIASOS Regie: Theo Angelopoulos
- IPHIGENIE Regie: Michali Cacoyannis
- 1977 I KYNIGHI Regie: Theo Angelopoulos
- 1978 A DREAM OF PASSION Regie: Jules Dassin
- 1980 O MEGALEXANDROS Regie: Theo Angelopoulos
- 1983 ATHENES, RETOUR SUR L'ACROPOLE
Regie: Theo Angelopoulos (Dokumentarfilm)
- 1984 TAXIDI STA KITHIRA Regie: Theo Angelopoulos
- 1985 PETRINA CHRONIA Regie: Panthelis Voulgaris
- 1986 O MELISSOKOMOS Regie: Theo Angelopoulos
- 1987 DOXOBUS Regie: Fotos Lambrinos
- BEIRUT Regie: Maroun Bagdadi
- 1988 TOPIO STIN OMICHLI Regie: Theo Angelopoulos
- THE SHADOW OF FEAR Regie: Giorgos Karipidis
- 1989 AUSTRALIA Regie: Jean-Jacques Andrien

P.S. Seine Frau Angela erzählt, dass Giorgos immer auch das zweite Auge offenbehalte, wenn er das eine am Sucher hält, und zwar um darauf zu achten, dass ausserhalb des Bildfeldes nichts passiert, was das Geschehen im Bildfeld stören könnte, oder dass für eine bevorstehende Kamerabewegung der Raum neben dem Bildfeld auch tatsächlich frei ist von störenden Elementen für die Bewegung.

