

Zwischen Dienstleistung und Autorschaft

Autor(en): **Rüttimann, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **51 (1999)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931791>

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.

Zwischen Dienstleistung

Alle sehen ihre Bilder, doch kaum einer kennt ihre Namen. Wer sind diese Männer und Frauen, die für den Schweizer Kinofilm die Bilder schiessen? Visionäre Bildgestalter, perfekte Handwerker oder bloss Söldner des Films? Ein Blick hinter die Kamera und der Versuch einer Annäherung an einen Berufsstand, dessen künstlerischer Anteil am heimischen Filmschaffen oft übersehen wird.

Matthias Rüttimann

Prolog – Die Abwesenden

Telefon. Stimme aus dem Off. «Nach meinem ersten eigenen Spielfilm ‘Acropolis Now’ (1985) wurde es schwieriger, als Kameramann zu arbeiten. Ich hatte viel mitgerechnet. Das wurde sehr geschätzt, bevor ich Regie gemacht hatte. Doch danach hatten die Regisseure Angst, ich wolle ihnen den Film wegnehmen.» Hans Liechi («Das Boot ist voll», 1980) ist in bester Laune. Seit zehn Jahren macht er nur noch Regie. Er lebt im Ausland und dreht Fernsehspiele und Serien wie «Bergdoktor» fürs Fernsehen. Auch Lukas Strebel («Kinder der Landstrasse» 1992, «Flammen im Paradies», 1997) hat sich nach London abgesetzt. Vor ihm sind die zur Zeit wohl berühmtesten Schweizer Kameramänner Ueli Steiger («Godzilla», 1998) nach Hollywood und Renato Berta, der mit so namhaften Regisseuren wie Alain Tanner, Daniel Schmid, Louis Malle und Alain Resnais gearbeitet hat, nach Paris gegangen (aber weiterhin mit Schweizer Autoren filmt). Im aktuellen Branchenverzeichnis des Schweizer Films bieten unter «Kameramann» 168 Personen (darunter acht Kamerafrauen) ihre Dienste an. Der Markt ist eng, die Konkurrenz gross. Wer ausschliesslich als Kameramann beim Kinofilm arbeiten will, sucht den Weg ins Ausland. Die Schweizer Filmproduktion vermag ihre Kameraleute nicht ausreichend und dauerhaft zu ernähren.

Erstes Bild – Le directeur de la photographie

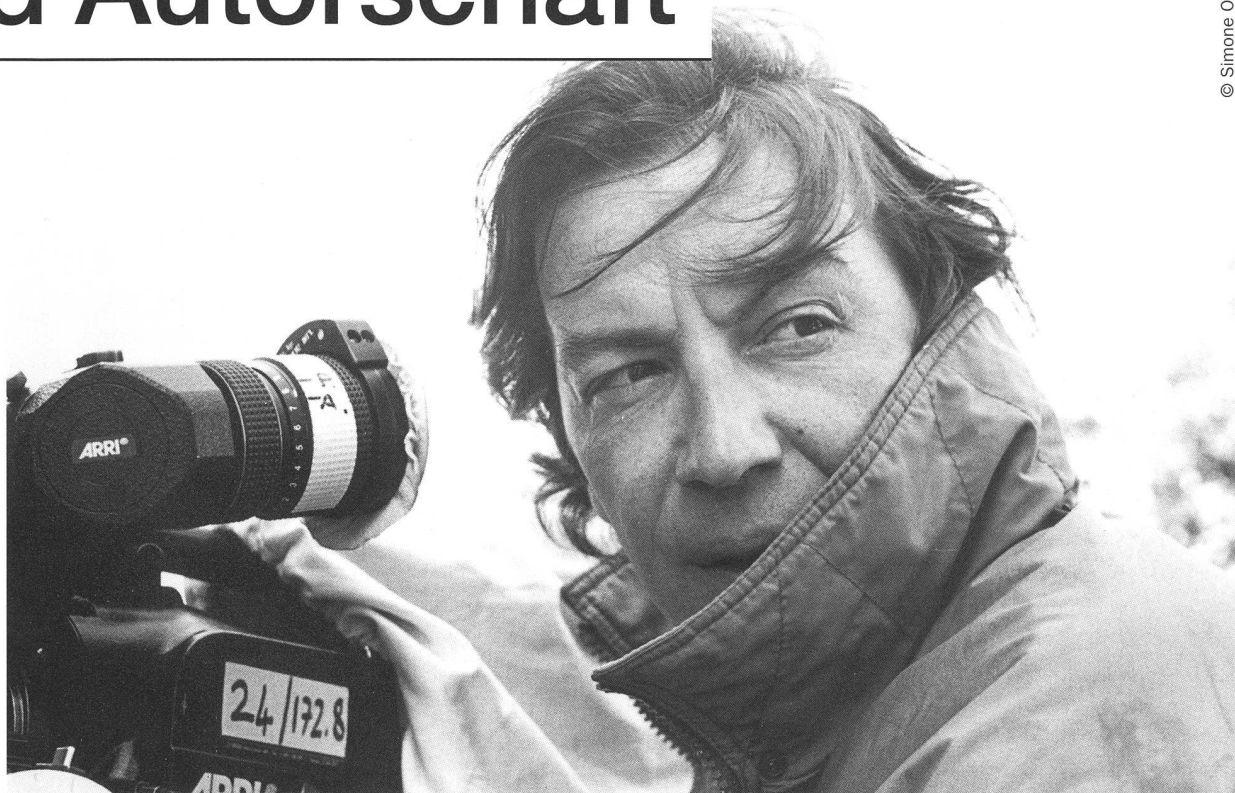
Tag. Innen. Der Salon des Hotels Krone, beste Adresse in Solothurn. Warme, unaufdringliche Farben, ein Hauch von Noblesse. Hinter den hohen Fenstern anhaltender Schneefall und die weisse Fassade der St. Ursen-Kathedrale. Langsamer Zoom auf Hugues Ryffel. «Die Arbeit des Kameramannes muss höchst diskret sein. Bemerkt der Zuschauer seine Arbeit zu sehr, handelt es sich um einen Irrtum. Denn man soll den Film sehen und nicht die

Arbeit des Kameramannes.» Der Weg zu dieser Überzeugung begann für den Waadtländer an der Ecole des Beaux-Arts in Lausanne. Um dem Lehrberuf zu entweichen, kaufte er sich Anfang der siebziger Jahre eine 16mm-Kamera und experimentierte damit im Kreis seiner Malerfreunde. Von 1971 bis 1981 arbeitete er sich von einer Hilfskraft für die Beleuchtung zum ersten Kameraassistenten hoch. Er habe das Glück gehabt, in mehreren Produktionen bei Renato Berta und Carlo Varini assistieren zu können. Als er eines Tages die Chance erhielt, selber die Kamera zu verantworten, ergriff er sie und reüssierte. Für «L’allégement» von Marcel Schüpbach erhielt er 1983 am Festival von Locarno den Kamerapreis. Und eine vorläufige Krönung erfuhr seine Arbeit 1997 durch den César für die beste Fotografie in «Microcosmos».

Hugues Ryffel zählt heute ohne Zweifel zu den angesehensten Kameramännern der Schweiz. Seit 1995 präsidiert er die Swiss Cinematographer’s Society (SCS), einen exklusiven Verein von 15 handverlesenen Bildgestaltern, der sich unter anderem zum Ziel gesetzt hat, den Kameramann als Autor der Filmbilder zur Geltung zu bringen. Gesetzlich hat der Kameramann nämlich nach wie vor keinen Anspruch auf seine Bilder, im Gegensatz etwa zum Fotografen. Einzig in Spanien und Italien gilt der Kameramann rechtlich als Ko-Autor des Films. Der SCS ist dem europäischen Dachverband der Kameramänner, IMAGO, angeschlossen, wo man sich um die Wahrung und Förderung des hohen Standards dieses Berufs in Europa bemüht. Trotz seines Renommées lebt Ryffel nach wie vor bescheiden und nennt es «eine Wahl des Lebens», Kameramann zu werden. In den letzten Jahren sei die Situation schwieriger geworden in der Schweiz. Insbesondere die Romandie spüre das Abseits der Schweiz in Sachen EU. Frankreich, der wichtigste Koproduktionspartner, ist der Westschweiz verloren gegangen.

und Autorschaft

© Simone Oppliger



Ein César für die beste Fotografie: Hugues Ryffel

Über sein Einkommen spricht man in der Schweiz generell nicht. Die Kameramänner halten es nicht anders. Dass angesichts der grossen Zahl von Berufsleuten ein Lohndumping stattfindet, glaubt Ryffel nicht. Letztlich wähle ein Regisseur den Kameramann nicht aufgrund seines Preises aus. Kameramänner werden in der Regel zu einem Tagesansatz entlohnt, der laut Empfehlungen des Schweizer Syndikats Film und Video (ehemals Filmtechnikerverband) 815 bis 1215 Franken beträgt. Ryffel bevorzugt den Pauschalvertrag, der aufgrund des in Wochen geschätzten Zeitaufwandes und der vorhandenen Produktionsmittel in einer Art Gentlemen's Agreement ausgehandelt werde.

Wenn man Hugues Ryffels Filmbilder vergleicht, sticht einem ihre Unterschiedlichkeit ins Auge. An der Seite von Jacqueline Veuve («Chronique paysanne en Gruyère», 1990) hat Ryffel das bäuerliche Leben in stimmungsvollen, warmen Bildern von stiller Brillanz fotografiert. Im selben Jahr hat er für Alain Tanners «La femme de Rose Hill» (1989) die Geschichte eines Waadtländer Bauern, der eine Frau aus den Antillen heiratet, in eine bleiche, frostige Atmosphäre getaucht. Diese Differenz ist für Ryffel selbstverständlich, und er zitiert den amerikanischen Kameramann Vilmos Zsigmond: «Der Kameramann sollte nicht seinen eigenen Stil haben, denn das kann die Ge-

schichte des Films zerstören.» Und: «Ein guter Kameramann sollte fähig sein, jedes Mal ein anderes Bild zu machen.»

Hugues Ryffels herausstechende Bildgestaltung wird schon bald eine zusätzliche Würdigung erfahren. In einem von IMAGO geplanten Buch über die hundert wichtigsten europäischen Filme aus der Sicht der Bildgestaltung wird Ryffel mit «La femme de Rose Hill» verewigt sein.

Zweites Bild – Der Aufsteiger

Tag. Innen. Grossaufnahme eines Tellers. Unruhige Raumambiance. Der Puls der Solothurner Filmtage. «Du kannst mich als Vertreter der jungen Wilden präsentieren», stichelt Felix von Muralt, 35 Jahre alt, während er Kartoffelscheiben und Hackbraten zum Mund befördert. «Nach dem siebten Crash mit einem Piloten, bei dem du im voraus weisst, jetzt fliegt er schon wieder in einen Berg, hast du als Boardmechaniker genug.» Sieben Jahre war Felix von Muralt «Boardmechaniker», spricht Kameraassistent bei 17 Spielfilmproduktionen. Der Assistent ist ausschliesslich im technischen Bereich zuständig. Er pflegt die technischen Geräte, setzt die Linsen auf, testet sie, legt das Filmmaterial ein und bringt es ins Labor. Während dem Drehen führt meist er – entgegen landläufiger Meinung – die Kamera oder zieht als zweiter Assistent die

Schärfe. In Ländern mit einer Filmindustrie ist Kameraassistent ein eigenständiger Beruf und nicht Zwischenstation auf dem Weg zum Chefkameramann. Ein Weg, der hierzulande für den Nachwuchs zu einer Durststrecke wird. Die ersten fünf Jahre als selbständiger Kameramann hat der gelernte Fotograf von Muralt von Fotoarbeiten gelebt, da ihm die Kameradienste weniger als Existenzminimum einbrachten. Die Situation kann zum Verzweifeln sein. «Mit alten Regisseuren kannst du nicht arbeiten, weil die ihr eingespieltes Team haben. Mit jungen darfst du nicht, weil der Produzent zur Absicherung einen erfahrenen Kameramann will.» Für Felix von Muralt kam die Chance mit Lutz Leonhardts «Zakir and His Friends» (1997). Durch den Erfolg und die Beachtung, die der Film fand, konnte sich Felix von Muralt einen Namen als Kameramann machen.

Für den aufstrebenden Kameramann, der bald nach dem Gespräch nach Kuba abflog, um dort ein eigenes Projekt zu realisieren, ist klar, dass er nicht ein bedingungsloser Diener, sondern Partner des Regisseurs sein will. Gleichzeitig hat er Vorstellungen von einem Filmstil, der den Respekt vor der gepflegten Technik verliert. Im Schweizer Film ortet er eine «perfekte formale Paralyse». Die Beherrschung der Technik sei zum Selbstzweck erstarrt, seit die politischen Inhalte an Bedeutung verloren hätten. In den neuen, billigen und handlichen Videokameras sieht er die Chance für eine junge Generation, ohne grosses finanzielles Risiko die technische Perfektion der Bilder aufzubrechen. Er verweist auf den diesjährigen Schweizer Filmpreis-Träger «Pastry, Pain & Politics» von Stina Werenfels, mit der er «La rusna pearsa» (1993) gedreht hat. Der Film habe einen Herzschlag, obwohl oder vielleicht gerade weil die Kameraführung objektiv betrachtet miserabel sei. Mit einer Anspielung auf Cassavetes «Shadows» (1960) beendet er seine Mahlzeit: «Ich finde das System vom betrunkenen Kameramann, der mit seinen Schauspielern durch den Film stolpert, sehr sympathisch.»

Drittes Bild – Der Fotograf

Innen. Neonlicht. Den Wänden entlang türmen sich die Film Dosen. Links ragt ein Schneidetisch ins Bild hinein. Die Fenster sind schwarz abgedeckt. Davor und mittendrin, massiv und unverrückbar Rob Gnant, der Kameramann der ersten Stunde des Neuen Schweizer Films. Das Bild könnte von ihm selbst stammen, wie er im Vorführraum des Filmkollektivs in Zürich die Fragen des Journalisten entgegennimmt. Man glaubt ihm sofort, dass er in jungen Jahren Autorennen gefahren ist und später den Rennwagen in ein Filmprojekt der «Produktion Seiler» – wie er die gemeinsame Filmarbeit mit Alexander J. Seiler bezeichnet – investiert hat. Mit 15 Jahren wollte er Kameramann werden, hat Fotograf gelernt, unter 300 Mitbewerbern die Stelle eines

Assistenten bei der Kern-Film erhalten, unter «schrecklichen» Umständen dort ein Jahr gearbeitet und ist zur Einsicht gekommen, «in der Schweiz kann man keine Filme machen». Zehn Jahre später bewies er das Gegenteil. Für Seiler fotografierte er den Auftragsfilm «In wechselndem Gefälle» (1962), der in Cannes eine Goldene Palme gewann. Sie seien sich unheimlich gut vorgekommen, erzählt Gnant, hätten aber andere Filme machen wollen. So begann er, mit Seiler und dessen Frau June Kovach politisch engagierte Filme zu drehen. Die Bildarbeit für «Siamo italiani» von 1964 hat für den mittlerweile 67jährigen noch immer Gültigkeit. Die klassische Reportagefotografie, wie sie die Magazine «Life» und «Look» gepflegt hatten, war und ist sein Stil geblieben. Das soziale Engagement ist für ihn, der zur Hauptsache immer von der Fotografie und nicht vom Film gelebt hatte, unauflösbar mit dem Bildermachen verbunden. Er hat die Menschen gern, die er filmt, und das Gefühl hilft ihm, zum Bild zu finden.

Dass andere ihm vorgeworfen haben, er praktiziere ein *cinéma béton*, hat seine Überzeugung nicht erschüttert. Er steht ein für eine starre Kamera, die sich nicht grundlos bewegt. Das Insistierende, das Zeigen des Bildes sei wichtig. Gerade diese Eigenschaft wurde zu einer Art Markenzeichen des viel gerühmten Schweizer Dokumentarfilms. So konnte der Blick verharren bei den sozial Benachteiligten, den Ausländern, den Behinderten, den Jugendlichen. Und weil sich das Bild in ihren Dienst stellte, wurden sie auch vernommen, denn dieses beharrliche Bild liess sie ausreden. «Die richtige Kamera», sagt Rob Gnant, «ist die, welche dem Film dient und nicht auffällt mit schönen Bildern.» Seine Bilder will er bescheiden nicht als Kunst bezeichnen: «Handwerk ... im besten Fall Kunsthandwerk.»

Viertes Bild – Der Anarchist

Nacht. Aussen. Hauptbahnhof Zürich. Zwei Männer in dunklen Mänteln irren von Lokal zu Lokal und landen schliesslich in einer Bar. Durch eine Reihe von Arkaden dringt gelbes Licht aus dem Speisesaal im unteren Geschoss. Das Tonband läuft und zeichnet wahllos auf, das Klirren der Gläser, Gesprächsfetzen vom Nachbarisch, die Stimme von Jürg Hassler. «Die unmittelbare Neugier muss die Kamera oder den Blick führen!», sagt die Stimme, während eine Hand die Worte simultan in Bewegungen übersetzt. Wenn er die Kamera mache, sagt Jürg Hassler, erachte er sich als Künstler, nicht als Dienstleistungsmensch. Hassler hat an der Schule für Fotografie in Vevey zusammen mit Francis Reusser, Simon Edelstein und Yves Yersin das Handwerk erlernt. Es folgten ein Abstecher in die Bildhauerei und dann 1967 die ersten Filmkurse an der Zürcher Schule für Gestaltung. Mit «Krawall» gab er 1970 ein aufsehenerregendes Debüt als Filmautor, der auch gleich selber die Kamera führte. Fort-



Der junge Wilde: Felix von Muralt vergnügt sich am Rande der Dreharbeiten zu Stefan Schwieter's «Spiel mit dem Teufel» (in Vorbereitung)

an galt er als wendiger, guter Handkameramann und wurde vielleicht deswegen von Regisseuren wie Richard Dindo und Christian Schocher an die Kamera geholt. Wirklich entfalten konnte er sich aber erst mit Thomas Imbach. «Well Done» (1994), «Ghetto» (1997) und «Nano Babies» (1998) sind Filme, in denen Jürg Hassler zu einem Stil fand, den er «einen Seiltanz» nennt. 1995, fast zeitgleich mit dem Manifest «Dogma 95» der dänischen Filmmemacher um Lars von Trier (vgl. ZOOM 2/99), haben Imbach und Hassler 42 Thesen zu ihrer Arbeitsweise aufgestellt. Da heisst es etwa: «These 17: Alles über zwei Kilo abwerfen, Kameras, Stative, Licht-Kisten.» Oder «These 23: Es gibt keine Trennung zwischen vor und hinter der Kamera. – These 24: Keine versteckte Kamera, statt Discretion mit der Kamera auf den Leib rücken.» Und: «These 26: Habe keine Angst, bei laufender Kamera einzuschlafen.» Diese durchaus ernst gemeinten und praktizierten Verhaltensanweisungen sind Ausdruck der Suche nach einer neuen Bildsprache. Einer Sprache, die aus den Zwängen ökonomischer, technischer und ästhetischer Art beim Filmen befreit werden soll. In «Krawall» ergriff Hassler Position gegen eine erstarrte bürgerliche Gesellschaft, der eine neue Freiheit abgerungen werden sollte. «Welche Bilder kleiner Engel, wandern durch dein Angesicht» (1986) suchte diese Freiheit formal im Super-8-Format und inhaltlich in den ungezwungenen Gesichtern, Gesten und Spielen von Kindern.

Der Griff nach Amateurformaten und -kameras erfolgt bei Jürg Hassler aus diesem Bedürfnis nach Unabhängigkeit. «Well Done» und «Ghetto» wurden mit Hi8-Camrecorder und Digitalvideokamera gefilmt, die von

Sony zuerst für das Amateursegment entwickelt worden waren. Die vergleichsweise kostengünstige Amateurausrüstung erlaubt Hassler, jederzeit produktiv zu sein. Habe man mit dem teuren Drehmaterial aus einer Position der Angst gefilmt, so nun aus einer Position der Freude. «Erst jetzt, wo man für 10'000 Franken eine komplette Filmausrüstung inklusive Nachbearbeitung erstehen kann, ist die Technik eine Freiheit geworden.» Und mit Thomas Imbach gibt es die Freiheit auch beim Drehen. Neugier, Sensibilität und die persönliche Verfassung des Kameramannes lenken die Kamera, suchen den Ausschnitt und entscheiden, wann die Kamera den *talking head* verlässt, um einem Telefonkabel zu folgen, das sich wurmgleich über die Tischoberfläche windet.

Mit diesen unauffälligen digitalen Handycams und Camrecordern kommt der Kameramann in unmittelbaren Bezug zu seinem Gegenüber und erreicht eine «freundliche Distanz». Bis die Gefilmten wie in «Ghetto» verunsichert sind, ob sie es mit professionellen Filmern zu tun haben. Das ist Hassler gerade recht, und er fügt die Frage an: «Wie kommt man davon weg, einem andern sein Bild zu stehlen?» Seine Antwort: «Ich muss mich aussetzen, selber etwas liefern hinter der Kamera.» Hasslers Hand unterbricht ihre unentzifferbaren Signale und senkt sich in eine Schale mit Erdnüssen. «Die grösste Arbeit für mich als Kameramann ist der Ausschnitt. Der richtige Ausschnitt, der etwas verdichtet.» Nach einer Gedankenpause: «Das Fragment finden, das sich auf *eine* Sache konzentriert und Raum lässt für Assoziationen. Es sind zwei Bewegungen gleichzeitig: aus dem Naturalistischen herauskommen, einengen, konzentrieren und den naturalistischen Raum ersetzen durch den Assoziationsraum.» Lächelnd lässt sich Jürg Hassler ins Polster zurückfallen. «Jetzt habe ich eine neue Theorie gefunden.»

Epilog – Die Kamerafrau

Schwarzfilm. Weisses Text: Der Kameramann ist noch immer überwiegend männlich. Aber es gibt sie, die Kamerafrauen. Zum Beispiel Helena Vagnières, die ZOOM bereits zu einem früheren Zeitpunkt vorgestellt hat (ZOOM 3/94, s. a. den Beitrag von Sophie Maintigneux S. 22). Sie steckt mitten in den Vorbereitungen zu einem Dokumentarfilm mit Sabine Gisiger und Marcel Zwingli («Motor nasch – Unser Motor» 1995) und ist nicht abkömmlich. Am Telefon zählt sie spontan die Qualitäten auf, die einer Kamerafrau (die Männer sind selbstredend mitgemeint) bei ihrer Arbeit zustatten kommen: «Sie kann gut zuhören und bleibt im Dialog mit dem Geschehen vor der Kamera. Sie verliert nie die Fähigkeit zur Poesie. Sie hat starke Nerven. Sie liebt ein intensives Arbeitsklima der gegenseitigen Inspiration und des Austauschs. Menschen und ihre Lebenswelten faszinieren sie.» ■