

"Kommunikation muss Schlüsselwort bleiben"

Autor(en): **Maintigneux, Sophie**

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-931793>

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.

«Kommunikation muss Sch

Sophie Maintigneux, geboren 1961 in Paris, hat als Kamerafrau in Frankreich, Deutschland und in der Schweiz mit Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jan Schütte, Marcel Gisler und anderen gearbeitet. Sie berichtet von den Grundlagen ihrer Arbeit und Erfahrungen in ihrem Beruf.

Sophie Maintigneux

Es gibt nur *eine* Form, *einen* Film zu machen, also gibt es tausende Formen, Filme zu machen. Über mein Metier zu schreiben, ist daher eine grosse Aufgabe. Denn der Versuch, über meinen Beruf etwas Definitives zu sagen – und damit Anekdoten zu vermeiden –, kann gefährlich sein, weil jeder Film für sich eine einmalige Erfahrung ist. Wenn ich von einmaliger Erfahrung spreche, sollte ich vielleicht besser den Begriff der einmaligen Begegnung verwenden. Begegnung mit dem Film (seiner Geschichte, seinem Genre, seinem Buch ...), mit dem Regisseur oder der Regisseurin, den Darstellern und Darstellerinnen, der Ausstattung, dem ganzen Aufnahmeteam – sie alle bestimmen Richtung und Stil der Bilder. Ich schätze, dass fünfzig Prozent meiner Arbeit darin besteht, mich in die Vorstellungswelt von Regisseurinnen und Regisseuren zu versetzen und die Idee, die sie sich von ihrem Film machen, durch meine Bilder zu verwirklichen. Als Kamerafrau bin ich eine Art Chamäleon, das trotzdem immer weiss, wann und wie es seine Phantasie und persönliche Kreativität ausdrücken kann. Man muss zuhören können, um dann seine Wahl, seine Ideen und künstlerischen und technischen Vorschläge beitragen zu können. Die Herstellung eines Films besteht also aus einer seltsamen Mischung von Diskussionen und intensiver Vorbereitung, Erfahrung, Intuition, Leidenschaft und Zufällen.

Dokumentar- und Spielfilm

Ich bin Kamerafrau für Spiel- und Dokumentarfilme. Zwischen den beiden Genres bestehen Unterschiede in der Konzeption und «Fabrikation» meiner Arbeit. Die Antwort auf die Erwartungen der Regisseurinnen und Regisseure ist nicht die gleiche, denn beim Dokumentarfilm ist der Moment des Drehens nicht voraussehbar, und hinter der Kamera gibt es nur eine Person. Die Arbeit beim Dokumentarfilm verlangt viel Vertrauen, Kommunikation (man muss erzählen können, was man gesehen hat), Flexibilität, Geduld und eine schnelle Analyse der Situation, um den «rich-

tigen» Bildausschnitt zu finden. Beim Spielfilm kann die Arbeit der Kamerafrau detaillierter ausgearbeitet sein, weil man eine längere Vorbereitungszeit hat und auch die Arbeitsmethoden nicht dieselben sind. Denn Regisseurin und Regisseur verfügen (müssen verfügen) über etwas mehr Zeit, um bei der «Fabrikation» der Bilder mitzuwirken.

Die erste Phase meiner Arbeit besteht im Lesen des Drehbuchs. Aufgrund dieser schriftlichen Basis formt sich meine Annäherung an die visuelle Atmosphäre. Häufig stütze ich mich auf Stil und Ton des Geschriebenen, um meinen ersten Eindruck vom Stil einer Sequenz festzulegen. In diesem Reflektionsstadium überlege ich mir vor allem die psychologische Folgerichtigkeit der Personen oder allenfalls vorkommende Brüche in der Erzählung. Dann mache ich mir mehr «technische» Notizen (prozentualer Anteil von Nachtsequenzen, von Szenen mit Autos oder aufwendiger Ausstattung ...). Schliesslich folgen erste gemeinsame Drehbuchlesungen mit der Regisseurin oder dem Regisseur: Dies ist eine sehr wichtige Etappe, denn hier tauschen wir unsere Sichtweise über die Geschichte und die Kontinuität der Sequenzen aus. Diese Lesungen ermöglichen vor allem, die Vertrauensbeziehung zu verstärken, eine gemeinsame Sprache zu finden und den visuellen Stil des Films zu definieren. Sie erlauben auch, die Lichtstimmung/Atmosphäre zu diskutieren und die Grundlage für die Auflösung in Kameraeinstellungen festzulegen.

Die magische Stunde

Aber bereits in diesem Stadium gibt es Ausnahmen: Ich habe bei Spielfilmen die Kamera gemacht, bei denen es weder Drehbuch («Le rayon vert» von Eric Rohmer) noch vorher festgelegte Kameraeinstellungen («Überall ist es besser, wo wir nicht sind» und «Ostkreuz» von Michael Klier) gab. Dann kommt die Zeit der Motivsuche – die erste konkrete Arbeit des Duos Regie – Kamera, bei dem auch das Ausstattungsteam, die Aufnahmeleitung und der Ton anwesend sind. Die Visualisierung des Dekors ist von grösster Bedeutung für die Weiterentwicklung der Arbeit von Regie und Kamera. Die Grösse der Räume, die Mög-

«Schlüsselwort bleiben»



lichkeiten der Auftritte und Abgänge der Schauspieler, die Position des Dekors im Verhältnis zur Sonne, der Blick nach draussen, die Qualität des Tons, aber vor allem die «Seele», die allgemeine Atmosphäre bestimmen das Für und Wider der Wahl des Dekors.

Ein «gutes» Dekor bietet meiner Arbeit sowohl künstlerische Möglichkeiten (Beziehung zwischen Licht-Schatten, Tiefe des Raums, Platz für Kamerafahrten ...) als auch technische oder logistische Vorteile (Lage und Höhe der Fenster, Höhe der Decken, Qualität der Böden ...). Bei diesen ersten Motivbesichtigungen finden auch die Diskussionen über die Farben der Wände, den Stil der Möbel, über die Notwendigkeit von künstlichen Wänden u. a. statt. Das ist der Beginn einer echten Teamarbeit, bei der so wichtige Fragen wie die Farbdramaturgie (bei Dekors und Kostümen) oder die durch das Licht geschaffene Atmosphäre angegangen und diskutiert werden. Ich bin von solchen Momenten der Entdeckung eines Dekors, in denen sich Neugier mit Überraschung vermischt, immer sehr begeistert, und oft kehre ich allein an den Drehort zurück, um mich vom natürlichen Licht und seinen Veränderungen inspirieren zu lassen. Zum Beispiel gibt es für jeden Drehort im Freien eine magische Stunde – eine Stunde jedenfalls, in der das natürliche Licht und die Stärken seiner Kontraste der geplanten Sequenz entsprechen. Für «F. est un salaud» zum Beispiel richtete sich der Drehplan für die in Frankreich gedrehten Teile nach dem Stand der Sonne, und bei «Les quatre aventures de Reinette et Mirabelle» (Eric Rohmer) dauerten die Aufnahmen für die *heure bleue* eine ganze Woche, um eine «perfekte»

Verbindung zwischen jeder Einstellung zu bekommen. Häufig liegt das Problem darin, dass aus Gründen der Arbeits- und Produktionsplanung die erwünschte und gewählte Stunde nicht genügend gut genutzt werden kann.

Beim Drehen muss Kommunikation das Schlüsselwort bleiben. Als Kamerafrau besetze ich eine Position, in der fast sämtliche Informationen über das Bild laufen. Es ist deshalb unerlässlich, dass ich mich als Relaisstation betrachte, obwohl ich mich selbst in einer Position der Entscheidung befinde. Es ist eine Kommunikation in viele Richtungen, da sie sich ebenso an die Regie wie an das Kamerteam (Assistenten, Beleuchter, Bühnenarbeiter), die Ton- (zum Missfallen einiger meiner Kolle-

gen) und Ausstattungsequipe wendet. Ich kenne aber auch die fehlende Kommunikation mit Regisseurin oder Regisseur, sei es, dass ab Beginn eine schweigende Übereinstimmung besteht (wie mit Eric Rohmer), sei es, dass sie im Verlauf der Dreharbeiten unterbrochen wird oder zerbricht. Wenn die Kommunikation zwischen Regie und Kamera abbricht, ist der Konflikt unvermeidlich und schwer während des Drehens zu lösen, denn die Emotionen und Leidenschaften sind beträchtlich, weil für alle viel auf dem Spiel steht. Während der Dreharbeiten stehen die zwischenmenschlichen Beziehungen meist unter gewaltigem Stress...

Ich wurde gefragt, ob es Unterschiede gibt zwischen der Arbeit mit einer Regisseurin oder mit einem Regisseur. Meine Antwort ist ganz einfach nein. Viel wesentlicher ist die Frage, ob es für den Regisseur oder die Regisseurin der erste Film ist, denn dann ist die Anspannung eine viel grössere (und deshalb das Verhalten mir gegenüber ein anderes). Seit einigen Jahren gebe ich Seminare an verschiedenen Filmschulen, und dabei insistiere ich immer darauf, dass ich zuerst eine Technikerin bin. Das heisst, ich stehe im Dienst einer Technik, die man beherrschen, dann vergessen können muss, um kreativ zu sein. Deshalb, denke ich, muss die Arbeit des Kameraassistenten, die für viele Kamerastudenten eine erniedrigende Tätigkeit ist (aus Machthunger vielleicht?) neu definiert werden.

Abschliessend möchte ich einfach sagen, dass wir Mittler sind, Verbindungsglieder zwischen Kunst und Technik, Idee und Konkretisierung, die nie aufhören zu lernen. ■

Filmografie von Sophie Maintigneux online unter www.zoom.ch