

DAS INTERVIEW (3)

DER WELTENBUMMLER

MIT VOLKER TITTEL SPRACH MICHAEL GÖÖCK

Meine Reise geht in den Westen Irlands, zum Flughafen Shannon, normalerweise der letzte Navigationspunkt, bevor man mit dem Flugzeug auf dem Weg nach Amerika auf den Atlantik hinausfliegt. Heute aber ist der Flug hier zu Ende, denn gleich nebenan, in Limerick, dreht Volker Tittel seit Anfang November einen irischen Kinofilm, *THE REAL THING*, zusammen mit dem Regisseur David Gleeson.

Kalt und dunkel ist es hier um diese Jahreszeit; das deutsch-irische Team sieht man meist dick vermummt, mit Überhosen, Mützen und Handschuhen. Für einen Kinofilm ist der Aufwand überraschend gering, drei kleine LKWs und ein Generator parken an der Strasse. Und für die Szene in einem finsternen Hinterhof packen Volker und sein Oberbeleuchter Christof Loeckle neben der auf einem Steiger plazierten 6kW-HMI gerade mal einen Chinaballon aus. Eine Umbaupause wird genutzt, um fast dokumentarisch einen Zwischenschnitt über die Strasse zu drehen; die vorhandene Fassadenbeleuchtung muss dafür reichen.

Für die Reise vorbereitet hatte ich mich mit einem von Volkers Filmen aus wärmeren Gefilden: *ECLIPSE*, eine versponnene Liebesgeschichte aus dem Amazonas, nach einem Buch und unter der Regie von Herbert Brödl, mit dem Volker Tittel inzwischen eine lange Zusammenarbeit



Volker Tittel
am Set von *THE REAL THING*
in Limerick, Irland

Fotos: © Michael Gööck



„Mal eben über die
Strasse gedreht“: Volker Tittel,
Regisseur David Gleeson
und First AD Luke Johnston



Szenenfoto aus ECLIPSE
Foto: © Baumhaus Film

verbindet. In klaren, einprägsamen Bildern, bisweilen fast minimalistisch erzählt dieser Film seine Geschichte. Und geht gerade darum so unter die Haut.

Fast alle Filme, die ich bisher von Volker gesehen habe, spielen im Ausland; und fast alle zeichnen sich durch ein genaues Gespür für die atmosphärischen Zwischentöne der Drehorte aus, ganz anders, als mancher deutsche Fernsehfilm, der fremdländisches Ambiente nur als exotische Folie für sehr hiesige Inhalte nutzt. Mit dieser Beobachtung beginnt dann auch unser Gespräch über das Drehen im Ausland und einen ganz eigenen Stil, der Volkers Arbeit prägt.

F: Nicht nur, dass Du viel im Ausland arbeitest – das tun wir ja alle hin und wieder – ich habe auch den Eindruck, Du drehst viele Filme, die sich speziell auf ein fremdes Land

beziehen, die ein landesspezifisches Thema haben. Gefällt es Dir in Deutschland nicht?

VT: So kann man das nicht sagen. Ich werde öfter mal gefragt, warum suchst du dir immer diese Filme aus? Aber eigentlich suchen die Filme mich. Irgendwie kommt das immer auf mich zu, und dann stehe ich plötzlich in Brasilien am Rio Negro oder wie letztes Jahr im Hoggar-Gebirge in Algerien. Die Geschichten, die da auf einen zukommen, sind dann sehr, sehr unterschiedlich. Gerade ECLIPSE ist ein Film, den man man gar nicht mehr als deutschen Film wahrnimmt, die Ästhetik und die Erzählweise sind anders. Es gibt da noch das solide deutsche Filmhandwerk, das man irgendwo spürt, aber von der Erzählweise ist es doch eher brasilianisch, nicht das klassische deutsche Fernsehspiel.

F: Ist das mehr Deine Adaptionfähigkeit oder ein grosses Interesse an ausländischen Stoffen?

VT: Das hat mit Neugierde zu tun. Ich drehe gerne mit ausländischen Teams zusammen. Das ist ein Erfahrungsaustausch, der ist nicht zu unterschätzen. Zum Beispiel in Brasilien: da hat der Ausstatter die Räume teilweise grün gestrichen. Das habe ich hier in Deutschland noch nie gehört – hier heisst es immer, Grün vermeiden. Und der hat plötzlich diese Räume in Grün gestrichen, und dann in so einem ‚abgeranzten‘ Grün, das sah ganz toll aus. Diese Mischung, da kommt einiges zusammen, was etwas ganz Neues bringt, und deswegen kann man diesen Film ECLIPSE auch ganz schlecht einordnen, der hat seine ganz eigene Form. Das ist schon mehr die ‚Arthouse‘-Ecke, anders als jetzt zum Beispiel bei THE REAL THING in Irland, wo man ein grosses Publikum im Blick hat. Das heisst, der muss ein universelles Thema haben, junge Leute, die gut aussehen, coole Dialoge, die Geschichte muss in allen Ländern verstanden werden.

F: Du hast gesagt, die Filme suchen Dich – wie kam es dazu, dass du in Irland mit einer irischen Produktionsfirma und mit einem irischen Regisseur drehst?

VT: Also das war so: die waren schon länger auf der Suche nach einem Kameramann, und dann haben sie sich bei Atlantik in Hamburg Testausbelichtungen angeschaut – der ursprüngliche Plan war, aus finanziellen, aber auch aus ästhetischen Gründen auf DV zu drehen und dann auszubelichten – und sie waren anschliessend wohl ziemlich ernüchert und haben gesagt: „Nein, wenn wir da unsere ganze Energie und unser Geld reinstecken und haben so etwas als Endergebnis, das wär’s wohl nicht.“

Dann kam David Gleeson auf die Idee zu fragen: „Habt ihr nicht ein richtiges Stück Film zum Vergleich?“ ECLIPSE war damals gerade in der Endbearbeitung bei Atlantik, und davon haben sie in der Vorführung einen Teil angeschaut. Es muss wohl ein bleibender Eindruck gewesen sein – das hat man mir alles erzählt, ich war ja nicht dabei – jedenfalls war David so angetan von den Bildern, dass er dann den mittlerweile oft zitierten Satz gesagt hat: „Is this man available?“

Alan Leech als Vincent
in THE REAL THING



Eine Woche später haben wir uns getroffen und waren uns sofort einig, ich hatte das Buch schon gelesen, und haben schnell einen Weg gefunden, wie wir zusammenkommen konnten. Das war so eine zufällige Geschichte – aber das meine ich damit: die Filme suchen mich.

F: Um was geht es in THE REAL THING – und was hat Dich am Drehbuch interessiert?

Das ist eine Jugendgeschichte: wer bin ich, wohin will ich, was will ich überhaupt? Sie handelt von einem Jungen namens Shane, der in die Stadt kommt, nach Limerick, und dort als normaler Angestellter in einem Büro arbeitet. Er zieht mit einem schwulen Modestudenten zusammen, und dieser Vincent ist für ihn wie ein Katalysator: er macht ihm die Augen auf, wie man sich kleiden kann, wie man ausgeht, was man für Frauen kennenlernen kann, und eben auch, was man vielleicht mit Männern machen könnte. Das alles wird für Shane eine wichtige Erfahrung, eine grosse Bereicherung für sein Leben; so gross, dass er schliesslich seinem Leben eine Riesenwende gibt, seinen Job im Büro kündigt und sich bei einer Kunstschule einschreibt.

Interessiert haben mich bei dieser Geschichte unter anderem die homoerotischen Szenen – das habe ich noch nie gehabt, so etwas filmisch zu bearbeiten, das hat mich sehr gereizt, das war neu. Ich habe zwar jede Menge Liebesszenen gedreht, aber das war immer nur ‚hetero‘, und jetzt hatte ich plötzlich zwei Buben, einer ‚gay‘ und einer ‚hetero‘, die beide etwas anderes ausprobieren.

Die reizvolle Frage war, wie macht man das, eine homoerotische Liebesszene so zu drehen, dass sie verstanden wird, dass sie nicht nur flach und voyeuristisch abgefilmt wird, sondern dass du sie nachvollziehen kannst; diese Neugierde, diesen Wankelmut zwischen den Geschlechtern. Es war dann leider am Ende so, dass diese Elemente doch nicht so stark im Film vorkommen, wie ich das ursprünglich gesehen hätte. Aber da komme ich aus einer ganz anderen Tradition, ich bin eher verwurzelt in Filmen von Kieslowski oder Kusturica – und David ist mehr bei Regisseuren wie Steven Spielberg oder George Lucas zuhause. Er hat's auf das Wesentliche beschränkt, auf das, was für die Geschichte unbedingt notwendig war, und nicht mehr. Ich wäre da weiter gegangen, weil mich das reizt, solche Veränderungen, solche Unsicherheiten in Bildern zu zeigen.

F: Wie war für Dich das Arbeiten in Irland, mit einem halb-irischen Team?

VT: Ich muss sagen, ich hatte zuerst ein bisschen Sorge, dass ich mir dem irischen Dialekt schwer zu Rande kommen würde. Deshalb hatte ich meine ständigen Mitarbeiter dabei, meinen

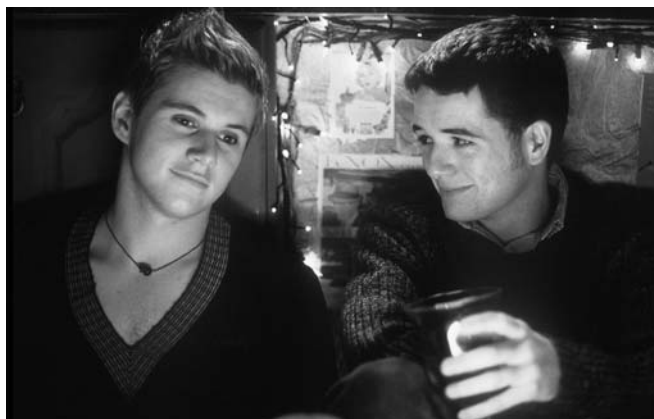


David Gleeson und Volker Tittel

Fotos: © Michael Gööck

Alan Leech (Vincent), Michael Legge (Shane) und Amy Shiels (Gemma) in THE REAL THING

Fotos:
© Colm Hogan/Wide Eye Films





Volker Tittel und sein Team
in den nächtlichen Strassen
von Limerick

Wir haben es am Ende dadurch durchgesetzt, dass es ganz praktische Erwägungen gab. Die Ausrüstung kam komplett aus Deutschland, aber die irischen Beleuchter fahren ihre LKWs nicht, die irischen Kameraassistenten fahren ihren Kamerabus nicht. Irgendwann gab es keine andere Lösung, als dass wir das selber machen. Und es war ja auch ein bisschen deutsches Geld dabei, zwar nur ein kleiner Teil, aber dadurch konnte man sagen, jetzt muss auch etwas für Deutschland dabei rauspringen.

Alles andere, Produktion, Ausstattung, Ton, Schauspieler kam aus Irland und England. Und das war eigentlich eine tolle Erfahrung, weil die sehr professionell arbeiten. Gerade die Ausstattungsabteilung, oder auch die Regieassistenten, die haben bei grossen Filmen mitgemacht, auch bei Hollywood-Produktionen in Irland. Insgesamt war es interessant zu sehen, wie unterschiedlich die Struktur eines Filmteams in Deutschland gegenüber Irland oder auch England ist, in Amerika ist es ja ähnlich. Die Position des First Assistant Directors ist ganz anders als hier in Deutschland, wo der Regieassistent oft mehr ein Berater für den Regisseur ist und eigentlich immer zwischen allen Stühlen hängt, zwischen Produktion, Team und Regie, während in Irland der First AD am Set wirklich totale Kontrolle ausübt.

Das ist manchmal schwierig für den Regisseur, aber es schafft auch eine ganz klare Struktur am Set. Ich fand das sehr angenehm, ich habe sehr gerne so gearbeitet. Es gibt nicht mehr dieses moralische Dilemma zwischen dem eigenen Anspruch und der Realität, mit drohenden Überstunden, mangelnden Ruhezeiten und der allgemeinen Erschöpfung. Nein, da kommt der First AD und sagt: „Schluss, aus, jetzt müssen wir aufhören, wir machen morgen weiter“, oder er selbst findet eine andere Lösung. Das ist in Deutschland oft anders.

F: Du hast mir erzählt, dass Du einmal streng gerügt worden bist, weil Du die zehn Stunden Arbeitszeit um sieben Minuten überschritten hast...

VT: Ja, da haben die keinen Spass verstanden...

F: Das muss ja aus deutscher Sicht eine merkwürdige Erfahrung gewesen sein?

VT: Meine Leute aus Deutschland haben mich natürlich völlig fassungslos angeschaut, was ist denn jetzt los? Nach sieben Minuten war Schluss, und die haben auch nicht mehr weitergemacht. Der Hintergrund ist einfach,

Oberbeleuchter Chris Loeckle und Jörg Jahn als Focuspuller. Das war ganz wichtig, dass die von Anfang an dabei waren, du musst ja wirklich vom ersten Tag an Qualität liefern, da kannst du nicht sagen, jetzt brauche ich erst mal ein, zwei Tage, um reinzukommen in die Geschichte, man muss vom ersten Tag die gleiche Konzentration auf's Bild haben wie beim letzten.

Zu Beginn gab es sehr starke Eingriffe seitens der Gewerkschaft, was die Teamzusammenstellung betraf. Da kommt wirklich jemand von der Gewerkschaft ins Produktionsbüro und schaut sich die Stabliste an und wundert sich, dass da ein deutscher Oberbeleuchter drin steht, und dann auch noch der Best Boy aus Deutschland und der Focuspuller und der Clapperloader; die haben sich schwer getan, dass zu akzeptieren.



dass die von vornherein Stundenverträge machen, das heisst, in unserem Fall hat die Produktion zugesagt, keine Überstunden zu machen, sondern wirklich fünf Tage à zehn Stunden zu drehen. Und das war ein absolutes Gesetz, daran haben sie sich total gehalten, beide Seiten.

Ich fand das manchmal ein bisschen zu hart, für den Regisseur war es nicht leicht zu sagen: „Okay, jetzt sind meine Schauspieler gerade drin, aber das Team muss nach Hause“. Es gab Situationen, wo es nicht einfach war. Aber letztendlich kann sich so jeder den Tag einteilen, das ist gar nicht schlecht. Du weisst einfach, nach elf Stunden – wir haben eine Stunde Mittag gehabt – nach elf Stunden bist du wieder auf dem Weg nach Hause, du hast eine ganz klare Struktur des Tages. Das ist schon sehr viel kräfteschonender als die deutsche Produktionsweise mit all' den Überstunden, wo man am Montag in der Früh anfängt und am Samstag früh um sechs Uhr irgendwann aufhört, mit diesem Verschiebebahnhof von Stunden – das ist kräftezehrend.

Letztendlich haben wir noch einmal eine Viertelstunde überzogen. In der letzten Stunde fängt immer die irre Hektik an, um noch alles fertigzubekommen, und in dieser Hektik haben wir ein Praktikabel falsch gesetzt, es stand nicht im richtigen Winkel zum Licht-Steiger, man hätte noch mal umsetzen müssen, aber es war Drehschluss. Ich hab' wohl so unglücklich aus der Wäsche geschaut, dass das irische Team einfach gesagt hat, okay, jetzt machen wir es für Volker. Ich habe eine Viertelstunde von denen bekommen, das war grossartig, das war wirklich ein kleines Geschenk.

F: In Irland gibt es vielleicht nur ein Dialektproblem, in Brasilien ist es dann ein richtiges Sprachproblem – wie machst Du dich bei solchen Auslandsproduktionen verständlich, sowohl im Konkreten wie auch im Künstlerischen? Gibt es da Strategien? Es ist ja manchmal schwierig genug, auf Deutsch miteinander zu kommunizieren ...?

VT: Inzwischen habe ich sieben Filme in Brasilien gedreht – da ist die Kommunikation in einem brasilianischen Team kein Problem mehr. Grundsätzlich muss man eine gemeinsame Sprache sprechen. Ich hatte einmal eine portugiesische Regisseurin, die sprach kaum Französisch und kein Englisch, und ich fing gerade an, Portugiesisch zu lernen, das war noch ganz, ganz rudimentär. Und dann hatte sie noch Schauspieler aus halb Europa zusammengesucht: das war ein Chaos, ein babylonischer Filmset, trotz der Übersetzer. Das ist anstrengend, davon kann ich abraten.

Aber jetzt in Irland ging es sehr gut, auch weil der Regisseur klare Vorstellungen hatte von der Geschichte, anders als bei ECLIPSE, wo ich ganz viel Freiraum hatte, meine Arbeit einzubringen, meine ganze Kraft und meine ganze Kreativität. Der grosse Unterschied bei diesem Film in Irland war, dass es dort schon ein Storyboard gab. Das ist auch ein Grund, warum wir das letztendlich in zehn Stunden geschafft haben. Der Regisseur war so gut vorbereitet, jede Einstellung war gezeichnet, geplant. Es wurde nicht mehr gedreht und nicht weniger, es wurde genau das Storyboard verfilmt – was für mich eine ziemliche Arbeitserleichterung ist, weil ich mir da keinen Kopf mehr machen muss um Auflösungs- und Rhythmusfragen. Das war alles komplett durchdacht. Aber es ist für mich halt auch



Szene aus THE REAL THING

Foto:
© Colm Hogan/Wide Eye Films

David Gleeson und Volker Tittel
Fotos: © Michael Göck





Alan Leech und Amy Shiels
in THE REAL THING

Foto:
© Colm Hogan/Wide Eye Films

eine Einschränkung, genau das Gegenteil von dem, was wir in Brasilien gemacht haben, wo ich wirklich Freiraum hatte.

Was mich aber immer wieder begeistert und auch erstaunt: wo immer man arbeitet im Film, die Filmsprache, die Strukturen in einem Team sind ähnlich. Weltweit schaltet der Ton zuerst ein, und dann die Kamera (lacht). Du kommst mit Leuten in Südamerika oder in Irland zusammen, die haben alle das gleiche Handwerk! Die gleiche Filmsprache! Man weiss, was ein Pickup ist, was ‚MOS‘ bedeutet – die ganzen Begriffe werden weltweit verstanden und eingesetzt.

F: Ist diese Arbeit im Ausland auch eine Reise durch verschiedene Bilderwelten, oder gibt es so etwas wie eine universale Bildsprache?

VT: Das hängt ganz vom Land ab. Wenn du in Marokko drehst, in der Wüste, wo ich zum Beispiel PAUL BOWLES HALBMOND gedreht habe, da hast du eine ganz andere Kulisse, ganz andere Bilder, ganz anderes Licht. Das Minimalistische in dieser Einöde, das ist hochgradig fotogen, fotografisch toll ins Bild zu bekommen, das ist phantastisch. Der Urwald in Brasilien, der ist ganz schwer in den Griff zu bekommen, das ist einfach nur eine grüne Masse, da musst du viel mehr mit Wasser arbeiten, Wasser ist da das Element. Das ist auch phantastisch, aber das musst du erstmal entdecken.

F: Was war in Irland das optische Thema?

VT: THE REAL THING handelt von einer quirligen, jungen Welt. Das Licht, die Farben und die Kamerabewegungen sollten die Veränderung im Leben des Protagonisten unterstreichen. Der Film beginnt mit eher tristen Bildern und unspektakulären Kamerabewegungen und endet nach der Neuausrichtung Shanes in einer ständigen Steigerung aus Lichtern, Farben und Kamerabewegungen. Der Anspruch des Produzenten war, wirklich einen Film zu machen, der weltweit laufen kann. Und weltweit versteht man das Licht aus Kalifornien: alle Leute laufen im T-Shirt rum und in Shorts, aber in Irland ist es kalt und regnerisch, und vor allem in November, Dezember sehr dunkel. Das war eine grosse Aufgabe, dass das ein bisschen Flair bekommt; luftige Bilder zu finden, und nicht dieses Schwere.

F: Fällt das Deiner ‚dokumentarischen Seele‘, die Du ja auch hast, nicht eher schwer, so gegen den Strich zu drehen

VT: Nein, das kann man überhaupt nicht vergleichen. Dokumentarfilm ist eine ganz andere Arbeit für mich, auch wenn ich dort immer wieder mit Spielfilmmethoden arbeite, was Auflösung und Licht betrifft.

Aber der Spielfilm ist grundsätzlich so verschieden. Du bist von vorne bis hinten in einer künstlichen Welt. Dein ganzes Leben wird ausgerichtet nach einem Drehplan, nach einer Tagesdispo. Du kommst ja kaum zum Luftholen. Beim Dokumentarfilm bringst du dich viel mehr ein, du bist noch Mensch, du nimmst selber teil an dem, was du filmst, du wirst selber als Person wahrgenommen. Ich mag das gern, weil es mir leicht fällt und weil ich tolle Begegnungen gehabt habe in den letzten zwanzig Jahren. Ob das Willy Brandt war oder viele Musiker, Maler – ich habe tolle Leute einfach mal ein paar Tage begleiten dürfen. Das ist auch ein Privileg.

F: Du arbeitest oft mit Crews, die für Spielfilmverhältnisse sehr klein sind. Man sieht Dich dann auch mal ein Stativ durch die Gegend tragen oder ein Kabel legen. War das jetzt im konkreten Fall Irland aus der Not geboren, aus Budgetzwängen, oder ist das eine Arbeitsweise, die du vielleicht auch anstreben würdest, wenn ein paar Euro mehr da wären?

VT: Na ja, wenn ich ein bisschen mehr Geld hätte, würde ich sicherlich mehr Personal haben, ganz sicher. Hier in Irland war das sehr eng, deswegen fasse ich da gerne mal mit an. Zwischendurch mache ich das aber auch, weil es mich ein bisschen erdet, etwas Handwerkliches zu machen. Ich steige gerne auf eine Leiter und richte eine Lampe nach – das ist einfach eine kleine Meditation mittendrin.

F: Wie wichtig ist für Dich die Flexibilität einer kleinen Mannschaft, die Du um dich hast?

VT: Ich habe ja die letzten Jahre immer mit Christof Loeckle als Oberbeleuchter gearbeitet, und wir sind wirklich hochflexibel. Wir haben einen Spielfilm in Afrika gedreht, da waren wir die

einzigsten Deutschen. Vor Ort hatten wir lokale Kräfte, die hat der Chris in einer Woche als Hilfskräfte angelernt. Das ist natürlich eine ganz spezielle Erfahrung, auch für ihn.

F: Chris und Du, ihr habt eine sehr spezielle Art der Zusammenarbeit. Kannst Du das beschreiben?

VT: Für mich ist er neben dem Regisseur eigentlich mein wichtigster Mann. Der Focuspuller, der hat eine Funktion, die ist wirklich nicht zu unterschätzen, die ist sehr wichtig, aber fürs Bild macht der Oberbeleuchter viel mehr. Und wenn ich jemanden habe wie den Chris, mit dem ich jetzt sechzehn Filme gemacht habe, dann sind wir uns in unserer Arbeit, im Empfinden von Stimmungen so nah, dass wir nur ganz kurz reden müssen, wie wir was machen, dann habe ich totales Vertrauen, dass im Hintergrund alles gut läuft. Ich muss nicht jede Lampe ansagen, die Augenlichter sind immer da, und das ist ein Luxus, den ich unheimlich schätze.

Wir haben einen Weg gefunden, wie wir die Dinge durchziehen, auch in der Kürze der Zeit, wie jetzt in Irland. Dreissig Tage, da muss es einfach von Anfang an klappen. Und ich schätze sehr, dass der Chris zu dieser neuen Generation von Beleuchtern gehört, die auch inhaltlich interessiert sind und ein klares, gutes Urteilsvermögen haben, über eine Geschichte und über Szenen und übers Licht.

Wir leuchten viel nach dem Auge, wir rennen nicht immer mit Belichtungsmessern herum, wir verständigen uns und finden immer schnell die Lösung. Das ist für mich eine ganz wertvolle Zusammenarbeit. Die Produktionen staunen immer, wenn ich als erstes sage, der Chris muss mit, und nicht mein Focuspuller; gute Schärfe-Assis gibt es bei uns eigentlich in jeder grossen Stadt. Aber das mit dem Oberbeleuchter ist mir immer ganz wichtig.

F: Hypothetische Frage – wenn Dir ein, wie Du oft sagst: ‚Arthouse‘-Film mit schlechter Bezahlung, mit kleinem Team, aber einem interessanten Thema angeboten würde, und zur gleichen Zeit ein grosser, aber völlig kommerzieller Kinofilm – für was würdest Du Dich im Zweifelsfall entscheiden?

VT: Ich würde mich für die richtige Geschichte entscheiden. Grosses Budget habe ich auch schon gemacht, aber es ist nicht gleichbedeutend mit der Qualität des Films. Ich würde mich für die Geschichte und für die Besetzung entscheiden; wenn du interessante Schauspieler und eine gute Story hast, dann kannst du einen tollen Film machen. Du kannst viel Geld haben und schlechte Schauspieler, die du nicht respektierst. Dann ist das verschenkte Zeit. Wenn du als Kameramann den Schauspieler nicht magst, den du filmst, dann langweilst du dich. Das ist ganz, ganz fürchterlich. Du bist ja so nah dran an ihm, du musst ihn verfolgen, und jedes Details von ihm durchlebst du mit, du lässt dich wirklich total auf ihn ein. Und deswegen muss da eine grosse Sympathie sein für die Schauspieler, zumindest bei mir. Die Schauspieler spüren das auch, und deswegen bekomme ich immer wieder Feedback, dass die sich wohl fühlen und Vertrauen haben.

So würde ich einen Film aussuchen. Klar, es ist reizvoll, die grosse Schiene zu fahren, aber ich würde das nicht auf Kosten der Geschichte machen; lieber den kleinen, anspruchsvollen Film mit einem kleineren Team, und die Geschichte funktioniert.

F: Wärest Du sehr beleidigt, wenn man Deine Bildsprache als ‚einfach‘ beschreiben würde? ‚Einfach‘ auch im Sinne von ‚klar, ohne Schnickschnack‘?



Volker Tittel mit seinem Oberbeleuchter Christof Loeckle

Fotos: © Michael Göck

OB Christof Loeckle bei der Arbeit am Set





Volker Tittel und Herbert Brödl
auf dem ‚Dolly‘ in Brasilien

VT: Ich mag klare Einstellungen. Ich mag es, die Geschichten gut zu erzählen, in Einstellungen, die die Geschichte stützen. Aber ich habe auch Filme gemacht, wo ich nur auf dem Dolly sitze, jede Einstellung wird gefahren, mit Kran und allen technischen Raffinessen – funktioniert auch. Ich glaube, dass ich mich da nicht festlegen mag, ob ich das nun so oder so fotografiert haben möchte.

In der Zusammenarbeit mit Herbert Brödl sind die Einstellungen immer klar gebaut. Der Herbert kommt vom Schreiben, und er schreibt sehr, sehr schöne Drehbücher; da kann ich mich richtig darin verlieren als Kameramann. Er sagt: „Schau, so sieht das hier aus, das sind meine Charaktere, das sind die Stimmungen, das sind die Räume.“ Und dann schaue ich, dass ich die richtigen, klaren Bilder für ihn schaffe.

Natürlich haben wir auch Effekte, bei ECLIPSE haben wir das mit dem Nagelkopf gemacht, das war ein Computertrick. Wir haben Kamerafahrten, wir haben Flugaufnahmen, wir haben viele Unterwasseraufnahmen, das waren aufwendige Geschichten. Aber bei Herbert, da sind die klaren Bilder richtig.

Es gibt andere Geschichten; ich habe vor zwei Jahren eine Komödie gedreht. Da habe ich gemerkt, dass es eigentlich sehr viel schwieriger ist, eine Komödie zu fotografieren. Du kannst nicht einfach beliebig fotografieren, locker und leicht, sondern du musst die Pointen richtig in der Fotografie einbringen, du musst sie setzen, den richtigen Rhythmus reinbringen. Das ist nicht einfach.

Ein Krimi ist leicht (lacht). Die offenstehende Balkontür, die Taschenlampe kommt rein, das kennen wir, da hast du schon einen Suspense, das geht ganz schnell. Du kommst in einen Raum und machst erstmal alle Lichter aus; dann fängst du an, mit einer kleinen Lichtquelle irgendwo, und wenn es der Computerbildschirm ist. Und schon sind die Ecken dunkel, und schon hat es Spannung. Aber Komödie ist schwer, und tiefe Emotionen auch.

F: Bei ECLIPSE – da hatte das Licht eine ganz spezielle Funktion. Kannst du darüber etwas erzählen?

VT: Herbert hatte mich gefragt: „Ich mache etwas, wo der eigentliche Hauptdarsteller das Licht ist, interessiert dich das?“ Ich habe natürlich sofort ja gesagt. Im Film sind eine Sonnenfinsternis und eine Mondfinsternis ganz zentrale, dramaturgische Element. Es geht um Verdunkelung: Verdunkelung der Sterne, Verdunkelung im Leben der Protagonisten, und wenn die Verdunkelung vorüber ist, kommt das Licht zurück. Das ergibt einen dramaturgischen Bogen, und das Ganze geschieht im Laufe einer Liebesgeschichte.

Ein Paar lebt in Amazonien, ein Maler und eine Forschungsreisende, die sich mit den Sternen beschäftigt, und dann geschieht ein Verbrechen, während sie eine Mondfinsternis fotografiert; die Verdunkelung tritt ein, und zwar für das Leben ihres Mannes, der zurückbleibt. Diese Verdunkelung legt sich auf seine Seele, und er verlässt das Land und braucht zwei Jahre, bis er zurückkommt, um dann wieder Mut zu fassen und wieder positiv ins Leben zu gehen – da geht die Geschichte wieder zurück an den Anfang, und das hängt alles zusammen mit dieser Lichtsituation.

Matheus Nachtergaele (Gil) und
Betty Gofman (Pia) in ECLIPSE



Es war natürlich total reizvoll, so eine Geschichte zu fotografieren, wo du verschiedene Ebenen schaffen kannst. Weil das alles mit Licht zu tun hat: der Maler, der malt, die Frau, die sich mit den Sternen und mit Einstein beschäftigt. Wir haben einen grossen Einstein-Exkurs in dem Film, wir haben einen afrikanischen Zauberer, der auf Lichtstrahlen nach Brasilien reitet. Das sind verschiedene Level, die miteinander verknüpft und dramaturgisch für die Geschichte ganz wichtig sind. Als ich das in der Rohfassung las, dachte ich, mein Gott, wie mache ich das alles?

F: Wie hast du es denn gemacht?

VT: Zum Beispiel nachts auf einer Sandbank im Rio Negro. Das muss man sich vorstellen, da ist nur Natur, da ist kein Licht, da ist kein Strom, da ist gar nichts. Und die Szene spielt während einer Mondfinsternis, das heisst, es ist stockfinster. Die Attacke eines Vogels nachts auf dieser Sandbank: wie filmt man das?

Wir haben sehr stark improvisiert, wir hatten ja nur kleines Licht. Unser Schiff, so einen Amazonasdampfer, haben wir auf die Sandbank ‚raufgebrettert‘, und ganz oben aufs Dach unsere 2,5 kW gestellt, das war unsere grösste Einheit; damit haben wir nur den hellen Strand angeleuchtet; der ist sehr weiss am Rio Negro, der zeichnet richtig schön. Im Vordergrund hatten wir dann kleine Einheiten für die Personen. Damit sind wir ausgekommen und haben sogar grosse Totalen damit hinbekommen, weil der Sand so hell war. Das war unsere Rettung; wenn der Sand dunkel gewesen wäre, hätten wir einpacken können.

F: Gab es einen speziellen Lichtstil in diesem Film?

VT: Immer relativ wenige Lampen – der Lichtstil entsteht durch die Beschränkung. Wenn du nur zwei, drei Lampen anmachen kannst, weil du nur ein 5-kW-Aggregat dabei hast, dann überlegst du dir dreimal, wo du was aufbaust und reduzierst es völlig auf das, was du notwendig brauchst.

F: Spannend fand ich Deine Behandlung der ‚Flashbacks‘ in ECLIPSE. Das ist ja eine klassische Frage, wie kennzeichnet man Flashbacks, so dass die zweite Ebene deutlich wird, ohne dem Zuschauer das Stilmittel aufzudrängen. Bei ECLIPSE stellt sich die Frage noch schärfer, weil viele Szene eigentlich durchgespielt werden und im Gegenschuss auf einmal in eine andere Zeitebene, in eine andere Wahrnehmungsebene wechseln. Wie seid ihr da drangegangen?

VT: Wir haben im Vorfeld viele Überlegungen angestellt: sollen wir das in Schwarz-Weiss drehen, sollen wir es in Highkey machen, sollen wir mit Filtern arbeiten? Wir haben uns letztendlich für Highkey entschieden, weil sich das am besten einpasst, weil das von der Textur noch das gleiche Material ist, die gleichen Personen, und nicht etwas völlig Fremdes.

Ich habe vorher natürlich Tests gefahren und mich auch mit einigen Kollegen aus dem bvk besprochen. Schliesslich habe ich das Negativ drei Blenden überbelichtet und je nach Brennweite mit einem achtel bis halben ProMist gefiltert – ich glaube, das war die richtige Entscheidung. Du musst als Referenz immer eine Farbtafel vordrehen und die normal belichten, sonst fängt das Kopierwerk gleich an, das alles ausgleichen zu wollen, du musst so etwas ganz klar absetzen. Ich habe aber immer darauf geachtet, dass ich nicht zu sehr über diese drei Blenden hinauskomme, dann verliert das Bild an Qualität; so gibt es immer noch Kontrast und kein matschiges Bild, auf der Leinwand sieht das sehr gut aus. Das war die Technik.

F: Bei Dir im Büro stehen viele Videokassetten – wie wichtig ist für Dich der Bezug auf die Filmgeschichte oder auf zeitgenössische Filme?

VT: Schon recht stark; früher noch viel stärker, als ich noch den eigenen Ausdruck suchte – Ausdruck ist vielleicht ein bisschen überspannt – noch mehr den eigenen Weg suchte, da habe ich mir ganz viel angeschaut und dabei viel gelernt. Ich habe nie viel assistiert, ich habe immer aus Filmen gelernt, viel von deutschen Kollegen, da gab es ein paar Leute, an denen habe ich mich orientieren können.

F: Zum Beispiel?



Matheus Nachtergaele
in ECLIPSE

Fotos: © Baumhaus Film



Volker Tittel am Set von
THE REAL THING

Foto: © Michael Gööck

THE REAL THING

Irland/England/

Deutschland 2002

Regie: David Gleeson

DoP: Volker Tittel

Schnitt: Andrew Bird

KaAssistent: Jörg Jahn

Oberbeleuchter:

Christof Loeckle

Bühne: Sam Philips

Produktion:

Wide Eye Films mit

P. Stockhaus Filmproduktion

und Grosvenor Park Media

Produzentin:

Nathalie Lichtenthaeler

ECLIPSE

Deutschland 2002

86 Minuten, 1:1,85

Regie: Herbert Brödl

DoP: Volker Tittel

Schnitt: Katrin Köster

KaAssistent: Jörg Jahn

Oberbeleuchter:

Christof Loeckle

Produktion:

Baumhaus Film mit

P. Stockhaus Filmproduktion

und WDR

VT: Der Wolfgang Treu hat zum Beispiel immer die Lichtquellen ins Bild gesetzt, ein Fenster, eine Lampe, um einem Raum vom Licht her eine Logik zu geben. Das hat mir gefallen, das habe ich übernommen. Dann Jörg Schmidt-Reitwein, der kann wahnsinnig gut Halbtotale bauen, der ist für mich der Meister der Halbtotale. Frank Brühne, der hat ganz tolle Kamerafahrten gemacht, wo ich sage, wow, fantastisch. In der Zeit des jungen deutschen Films, da fing ich an, mich für Film zu interessieren, da habe ich mir viel angeschaut. Jürgen Jürges, grossartig, der hat so eine Zartheit, die mir sehr gefällt.

Was mich mit den deutschen Kamerakollegen so verbunden hat: sie haben ähnliche Budgets, sie drehen meist an Originalmotiven und nicht selten im spiessigen ‚Aktenzeichen-XY-Ambiente‘, mit dem ich auch oft zu kämpfen habe. Ich konnte mich da besser hineinfühlen als in die Arbeit eines Michael Ballhaus oder Vittorio Storaro. Das ist meilenweit weg.

F: Wenn Du heute auf Filmstudenten triffst, siehst Du dann Unterschiede zu unserer Generation?

VT: Was mir aufgefallen ist an vielen Filmstudenten: dass sie denken, ich kann eigentlich nur Kameramann sein, wenn ich einen grossen LKW voll Licht habe, eine tolle Kamera, und wenn die Kamera auf einem *Panther Evolution* steht, dass das Film ist. Ich war mal in Ludwigsburg, um über meine Erfahrungen zu berichten. Da waren die ganz baff. Ich habe Filmbeispiele vorgeführt und dann gesagt, das war eine 2,5 kW, nicht mehr – die waren völlig von den Socken, dass man das auch so machen kann.

Ich habe den Eindruck, dass an den Hochschulen die Vorstellung besteht, man kann nur mit Technik etwas bewegen. Ich meine, da gibt es noch ganz andere Wege. Wichtig ist doch erstmal, meine Fertigkeiten zu schulen und zu verbessern. Ich hab mich sehr viel mit Malerei beschäftigt, nicht nur mit Vermeer, mit den Holländern, sondern auch mit abstrakter Malerei. Oder mit Musik. Wenn du dich künstlerisch bewähren willst, musst du dich mit solchen Ausdrucksformen beschäftigen und eine Nähe dazu entwickeln können.

Ich bin nicht so ein grosser Techniker. Ich habe ja das meiste von den Leuten gelernt, die ich im Team hatte. Bei den ersten Kinofilmen, die ich gemacht habe, da hatte ich den Hartmut Zingel als Assistent, der war jahrelang mit dem Wolfgang Treu zusammen. Das war ein Superassistent, der war so erfahren, der hat mich richtig gestützt, hat mir viel beigebracht. Ich war ja erst 24 Jahre alt, und der Hartmut war grauhaarig, alle dachten, der ist der Kameramann und ich bin sein Assi; das war sehr lustig.

F: Ich habe aber zum Schluss doch noch eine eher technische Frage: Du drehst oft mit 16mm für die grosse Leinwand. Wenn ich mir Eclipse anschau, dann komme ich schwer ins Grübeln, ob das jetzt auf 35mm oder 16mm gedreht worden ist. Wie machst Du das?

VT: Das ist eigentlich ein ganz einfaches Prinzip: ich benutze keinen hochempfindlichen Film. Die Gefahr beim Blow-Up ist ja immer das Korn und die Schärfe. Thema Schärfe: ich benutze nur Festoptiken. Thema Korn: ich benutze maximal 200-ASA-Material, auch für grosse Nächte aussen. Ich habe gesunde Negative, ich belichte relativ stark. Und wenn ich Nächte habe, wo ich es ein bisschen dunkler haben möchte, dann nehme ich auch schon mal eine Unterbelichtung in Kauf; ein um zwei Blenden unterbelichtetes 200er-Material ist immer noch okay. Ein 500er-Material zwei Blenden unterbelichtet ist unbrauchbar für einen Blow-Up. Das ist das ganze Geheimnis.

INTERVIEW UND BEARBEITUNG: © 2003 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BVKAMERA.ORG)

HERZLICHEN DANK AN NATHALIE LICHTENTHAELER UND DAVID GLEESON

FÜR DIE FREUNDLICHE UNTERSTÜTZUNG!