

## 35 mm – Super 16 – DV

*Auf den ersten Blick ist alles klar. Selbstverständlich sind die beiden Filmformate qualitativ wesentlich besser und man fragt sich warum will dann jemand mit DV arbeiten?*

*Der Dokumentarfilmer Rainer Komers hat die Trilogie „Erdbewegung“, ein Epos über drei Straßen, eine in seiner Heimat dem Ruhrgebiet, eine in Alaska und eine in Indien erstellt. Dabei kamen alle drei vorgenannten Formate zum Einsatz. Sind offen gesagt lyrische Filme oft nach einer gewissen Zeit langweilig, so hat er das Meisterwerk geschaffen, um die Aufmerksamkeit des Betrachters bis zum Ende zu fesseln.*

*MB: Berichten Sie uns bitte von Ihrer Idee und dem Konzept der Trilogie.*

*Komers: Der Film **ErdBewegung** besteht aus drei einzelnen Filmen mit insgesamt 932 Schnitten und einer Laufzeit von 106 Minuten. Wie die Sätze einer Symphonie steht jeder Teil für sich allein, und zusammen ergeben sie ein Ganzes. Die Titel der Teile sind Bezeichnungen von Straßen, von Straßen in Europa, Asien und Amerika:*

- 1) **B 224** (Deutschland)
- 2) **Nome Road System** (Alaska/USA)
- 3) **NH 2** (Indien)

**ErdBewegung** ist ein Dokumentarfilm ohne Dialoge und Text. Das Konzept dieser Komposition von Bildern und Tönen lässt sich „nonverbal“ nennen, auch wenn gelegentliche Wortfetzen, die sich bis zu Sprechübungen von Gehörlosen ausweiten können, im On oder Off zu hören sind. Es gibt keine Story, keine Handlung und keine Protagonisten, die durch den Film führen, abgesehen von der Geschichte einer Fortbewegung, die der Zuschauer des Films nachvollziehen kann.

*MB: Warum haben Sie jeden Film in einem anderen Format gedreht? Waren „nur“ Budgetgründe oder auch inhaltliche Gründe dafür maßgebend?*

*Komers: Der erste Teil von **ErdBewegung** handelt von einem hochindustrialisierten Landstrich in Deutschland und von der Bundesstraße **B 224**. Sie beginnt an den Kiesgruben im Münsterland, führt weiter durch das Ruhrgebiet und endet im Bergischen in der Messerstadt Solingen. Industriearchitektur und mechanische Prozesse bestimmen das Bild und geben den Ton an. Trotz hoher Bevölkerungsdichte bleibt der Mensch in diesem von Ingenieurskunst geprägten Umfeld eine optisch-akustische Randerscheinung. Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen strukturieren den Raum. Um diesen Raum mit seinen vielfältigen Details optisch zu „vermessen“, filmte ich vom Stativ mit Festoptiken und wählte ein hochauflösendes Breitwandformat. Deshalb, und weil **ErdBewegung** ein Kinofilm ist, und last but not least wegen des Stereotons entschied ich mich für 35mm Film.*

**Nome Road System**, der zweite Teil des Projekts, handelt von einer arktischen, kaum industrialisierten und nur dünn besiedelten Region. Touristisches und städtisches Leben in Nome, Goldgräber und Eskimos, Jäger, Fischer und wilde Tiere an der Küste und in der

grenzenlosen, baumlosen Tundra bestimmen das Bild und geben den Ton an. Für die weite Landschaft und das Meer wählte ich wieder die hohe Auflösung und Raumtiefe des Filmmaterials. Um bei Märschen durch das Gelände das Gewicht gering zu halten und um Bewegungsabläufe mit der Schulterkamera verfolgen zu können, drehte ich in Nome mit einer Arri Super 16 (mit Zoomobjektiv, Festoptiken und anschließendem Blow-up auf 35mm).

**NH 2** (*National Highway 2* oder *Grand Trunk Road*), der dritte und letzte Teil von **ErdBewegung**, wurde in teils agrarischen, teils industrialisierten Gebieten Nordindiens realisiert. Der „Principal Highway“, ursprünglich eine schmale Überlandstraße mit vielen Schlaglöchern, wird heute ausgebaut zu einer modernen vierspurigen Schnellstraße, die das „indische Ruhrgebiet“ mit seinen Kohlegruben und Stahlwerken durchquert. Die vielen Menschen unterwegs und ihre Bewegungen bestimmen das Bild und geben den Ton an. Die Gangesebene zwischen Howrah bei Kolkata, wo die **NH 2** beginnt, und Varanasi, wo sie im Film endet, ist landschaftlich wenig reizvoll und abwechslungsreich. Deshalb konnte hier auf ein hochauflösendes Filmmaterial verzichtet werden. Um Dynamik und Rhythmus von Menschen, Tieren, Maschinen und Fahrzeugen entlang der GT Road aus großer Nähe zu erfassen, und um angesichts des dichten Verkehrs und der klimatischen Bedingungen vor Ort den logistischen Aufwand zu minimieren, drehte ich auf DVCAM mit anschließendem Transfer auf 35mm.

Unterstützt wurde das Projekt von der kulturellen Filmförderung Hessens, Nordrhein-Westfalens und Schleswig-Holsteins, von der Filmproduktion Strandfilm in Frankfurt sowie von der Filmredaktion von ZDF/3sat (Leiterin: Inge Classen), die **ErdBewegung** mit allen drei Teilen oder die Teile einzeln senden wird. Das Budget, das diese Institutionen zur Verfügung stellen konnten, hatte sicher auch Einfluss auf die Formatwahl, die Technik und vor allem den Verbrauch von Filmmaterial, aber die Entscheidung, die Formate zu wechseln, hatte vor allem den Grund, jedem der Teile seine spezifische Bildsprache und Charakteristik zu geben.

*MB: Welche Erfahrungen haben Sie während der Produktion mit den Eigenheiten der drei Formate gemacht, und welche Gründe sprechen ihrer Meinung nach für Film und welche DV?*

*Komers:* Die Wahl des 35mm Formats und einer stummen Arriflex IIIC-Stativkamera für **B 224** war eine Reaktion auf meinen exzessiven Materialverbrauch von Beta SP-Bändern, die ich bei einem Fernsehfilm zuvor verdreht hatte. Danach wollte ich das einzelne große, durchkomponierte Bild für die Kinoleinwand machen. Umständlich wie bei einer Plattenkamera war das Montieren der kastenförmigen Arri mit der Sucherverlängerung und den Festoptiken auf dem schweren Stativ, was ohne Assistenten nicht zu bewerkstelligen war. Längere Handlungsabläufe zu verfolgen war schon wegen des kostspieligen Materialverbrauchs nicht möglich. Der Zwang zur Reduktion führte zur genauen Planung und Vorbereitung des Drehs, bei dem kaum etwas dem Zufall oder der Improvisation überlassen wurde. Aus diesem Grund hatte ich auch nie das Gefühl, dass meine Kamera etwas verpassen könnte. Zusammen mit der Loslösung von Protagonisten, an deren Nabelschnur zu hängen ein erhebliches Maß an psychischer Energie kosten kann, erreichte ich so ein Gefühl von gestalterischer Freiheit, das ich bisher nicht kannte. Ich fühlte mich als ein an Bildern und Tönen interessierter „Regisseur“, der völlig frei über sein „Material“ verfügen kann. Und

dann das erste Mal diese hochauflösenden Bilder im Kino auf der breiten Leinwand zu erleben, Wow! Mit dieser Kino-Erfahrung im Rücken war es möglich, das Konzept von **ErdBewegung** auch mit den schmaleren Aufnahmeformaten von Super 16 und DV konsequent weiter zu führen.

Am liebsten arbeite ich mit der 16mm Kamera. Ein mechanisches Gerät mit Bauteilen aus massivem Metall auf das Stativ oder die Schulter zu wuchten, erzeugt Wohlbefinden und Vertrauen in eine bewährte Technik. Die Mechanik der Kamera findet ihre Entsprechung in der Mechanik des Körpers des Kameramannes, und beide bilden eine Einheit. Das opulente optische Sucherbild ermöglicht einen unmittelbaren Kontakt zum gefilmten Objekt. Die minimierte Videokamera mit dem Fließen feinsten Ströme in der Elektronik findet ihre Entsprechung in den Sensorien des Gehirns und wird Bestandteil der Nervenstränge, die das Auge mit den Zellen des Gehirns verbinden. Die DV-Kamera mit ihrem bescheidenen elektronischen Sucherbild schiebt sich jedoch wie eine Sehstörung zwischen die Positionen vor und hinter der Kamera und heizt durch das latente Gefühl, Sachen verpasst zu haben, weil sie nicht richtig gesehen oder abgebildet wurden, den Materialverbrauch zusätzlich an. Es fehlt das Vertrauen zum eigenen Bild und zur Abbildungsqualität, deshalb muss der Filmemacher immer mehr und immer weiter filmen, in der Hoffnung, in der Menge des aufgenommenen Materials werde sich am Ende das Gesuchte schon finden. Trotz solcher Defizite faszinieren die kleinen, vergleichsweise billigen Zauberkameras, bringen sie uns doch dem Traum, Filme ohne professionelle und finanzielle Zwänge ganz mit den eigenen Mitteln zu machen, einen großen Schritt näher.

Der (unabhängig vom Aufnahmeformat) hohe Materialverbrauch bei Video, beeinflusst das dokumentarische Material und dessen Bearbeitung. Die größere Menge an belichtetem Material und daran gekoppelt, die tendenziell größere Beliebigkeit der Aufnahmen, verlängern die Schnittzeiten und erschweren die Filmkonstruktion. Andererseits kann der Cutter bei Video aus dem Vollem schöpfen, ist nicht gezwungen, einen Mangel zu verwalten wie bei Film. Und der unbeschwerte Zugriff auf eine jederzeit drehbereite Aufnahmetechnik erlaubt spontanes Drehen 24 Stunden am Tag. Dadurch werden neue Erzählformen möglich, die sich tendenziell bis zur bandlosen Web- oder Überwachungskamera oder der Live-Kamera in einer Theaterinszenierung ausweiten können.

Die Entscheidung, an der indischen Straße auf DV zu drehen, traf ich aus inhaltlichen, ästhetischen und logistischen und weniger aus finanziellen Gründen. Um den „Strom des Lebens“ einzufangen, den schon Rudyard Kipling auf der Grand Trunk Road bestaunte, wollte ich selber in diesem Strom mitschwimmen, und mich nicht durch Ballast am Körper belasten und gefährden. Darüber hinaus wollte ich den Bewegungen der Menschen und Dinge näher kommen als sonst. Ich habe eine natürliche Scheu, dem Gegenüber mit einer großen Kamera nah auf den Pelz zu rücken. Mit der zierlichen DV-Kamera schwindet diese Scheu, ohne dass damit ein Verlust an Respekt vor dem gefilmten Menschen einhergeht. Als unauffälliger Begleiter beeinflusst eine kleine Kamera das Geschehen in geringerem Masse als eine auffällige große Kamera. Da kein Warming-up mit Protagonisten möglich war, sondern ich mich zügig von Schauplatz zu Schauplatz fortbewegen musste, war die unauffällige Kamera im rückständigsten Abschnitt der Grand Trunk Road, an den sich kaum ein Fremder verirrt, sehr wertvoll. Ich verzichtete bei der Sony PD 150 auch auf staubanfälliges Zusatzgerät wie Weitwinkelvorsatz oder Anamorphot. Gelegentlich benutzte ich einen Polfilter und sehr oft einen Graufilter. Licht, ein dimmbares Dedolight, verwendete

ich während des ganzen Drehs nur ein einziges Mal. Bei schwachem Licht reduzierte ich den Shutter bis zu 3 Bildern pro Sekunde, oder ich steigerte ihn auf 10 000 Bilder pro Sekunde, um den Eindruck hoher Geschwindigkeit auf den vierspurig ausgebauten Autobahnabschnitten der Grand Trunk Road zu verstärken.

*MB: Wie hoch bewerten Sie den unterschiedlichen Arbeitsaufwand während der Postproduktion?*

*Komers:* Von der 35mm-Produktion **B 224** haben ich eine 16mm-Arbeitskopie ziehen lassen, die zusammen mit dem stereophonen 16mm-Cordband am Schneidetisch (Montage der Filme von **ErdBewegung**: Bert Schmidt, Frankfurt) bearbeitet wurde. Die Bildmontage erfolgte in der bewährten Manier des manuellen Schnitts, was bei dem geringen Drehverhältnis sehr komfortabel war. Da wegen der ungeblimpten Arri kaum Synchronon vorhanden war, sondern stattdessen oft mehrere Nur-Töne zu jeder Szene (Tonaufnahme bei **B 224** und **Nome Road System**: Michael Busch, Frankfurt) zur Auswahl standen, uferte die Tonbearbeitung am Schneidetisch derart aus, dass Bert Schmidt entschied, die Töne in eine „Video Machine“ (ehemalig „Fast“) einzuladen und dort zu bearbeiten. Danach wurden sie montiert und vorgemischt wieder ausgespielt auf 16mm Cord.

Das Super 16-Negativ von **Nome Road System** wurde auf Beta SP mit Keycode im Bild abgetastet und im Avid Express DV digitalisiert. Gleichzeitig wurden DigiBetas ohne Keycode im Bild gezogen, die nach dem Offline-Schnitt online im Avid Symphony nachgeschnitten und farbkorrigiert wurden. Synchronprobleme mit den Tönen gab es, weil der Film mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen wurde, aber die Digitalisierung und der Schnitt mit 25 Bildern pro Sekunden erfolgte. Deshalb mussten die DAT-Kopien von den Nagra-Bändern nachträglich gepicht werden. Der Daten-Transfer nach dem Offline-Schnitt im Avid DV Express in die professionelle Schiene von Tonmischung, Negativschnitt und DigiBeta-Studio (geholfen hat dabei Thomas Nowara, Köln) steckte voller Tücken und kostete zusätzliche Zeit, Nerven und Geld. Bei steigendem Anteil von DV in der professionellen Produktion wäre zu wünschen, dass dieser Transfer sicherer und einfacher wird.

Der Arbeitsaufwand der DV-Postproduktion von **NH 2** bewegte sich in den bekannten DV-Koordinaten von zu hohem Materialverbrauch und der Vermeidung von Totalen und Bildern mit schwacher Auflösung. Ein detailliertes Szenenprotokoll anzufertigen, war zeitaufwendig, erwies sich aber als nützlich. Eine Bild-Nachbearbeitung der DigiBeta-Ausspielung im Studio auf einer hochwertigen Endstufe (z.B. Pogle) ist dringend zu empfehlen. Dort können systembedingte Schwächen des DV-Formats teilweise korrigiert und der Bildeindruck deutlich verbessert werden, was auch dem Video-Film-Transfer zugute kommt

*MB: Geben Sie dem Film im Dokumentarischen noch eine Chance oder wird sich dieses Genre immer weiter in Richtung Video entwickeln?*

*Komers:* In dem Maße, wie sich die elektronischen Aufnahme- und Projektionsverfahren perfektionieren und durch ihre weltweite Verbreitung auch verbilligen, wird die Verwendung von Film zurückgehen. Aufwendige Dokumentarfilme werden weiter mit aufwendigen

Kameras (35mm oder HD-Video) gedreht werden, die „kleinen“ Filme werden mit den kleinen Formaten und kleinen Kameras gemacht. Die unaufhaltsame Popularisierung des Filmmachens ist schon jetzt mit den Namen Video und Computer aufs engste verknüpft. Als 1975 mein erster längerer 16mm-Film **2211 Büttel** auf dem Dokumentarfilmfestival in Nyon gezeigt wurde, gehörte ich noch zur exklusiven Klasse der wenigen, die Filme machen und auf Festivals einreichen konnten. Als ich 25 Jahre später den 35mm-Film **B 224** wieder in Nyon einreichte, erhielt ich eine maschinengedruckte Nachricht, dass bei 4 500 Einsendungen weder die Sichtungskassetten noch Ablehnungsbescheide zugesandt werden könnten. Das Dokumentarische hat seine Chancen genutzt und wird sie weiter nutzen.

Thomas Nowara, *Medien Bulletin*, April 2008