

Produktionsbericht »Russian Ark«



»Russian Ark« – 300 Jahre Geschichte in einem Atemzug

Der Spielfilm »Russian Ark« sorgte schon während seiner Produktionszeit unter dem Arbeitstitel »Waterloo« für etliche Aufmerksamkeit. Der jüngste Film des Regisseurs Alexander Sokurov ist ein aufwendiger Kostümfilm. Er wurde an historischem Ort, im Petersburger Winterpalais gedreht und komprimiert drei Jahrhunderte russisch-europäischer Geschichte in einer einzigen, bewegten Steadicam-Einstellung mit 90 Minuten Länge ohne Schnitt.



Peter Dehn gibt einen Überblick über die Produktion, sprach mit dem Regisseur und anderen maßgeblich Beteiligten: Sven Boeck ist Geschäftsführer des Technik-Dienstleisters Koppfilm, Tilman Büttner DoP, Stefan Ciupek HD-Operator und Colorist dieses ungewöhnlichen Films.

In weiteren Teilen des Berichts erläutern Stefan Ciupek und Tilman Büttner weitere interessante Details zu Vorbereitung, Dreharbeiten und Postproduction des Films und schildern auch ihre persönlichen Eindrücke und Empfindungen, die sie mit »Russian Ark« verbinden.

In weiteren Teilen des Berichts erläutern Stefan Ciupek und Tilman Büttner weitere interessante Details zu Vorbereitung, Dreharbeiten und Postproduction des Films und schildern auch ihre persönlichen Eindrücke und Empfindungen, die sie mit »Russian Ark« verbinden.

TEXT: PETER DEHN, STEFAN CIUPEK, TILMAN BÜTTNER • BEARBEITUNG: NONKONFORM • ÜBERSETZER DES GESPRÄCHS MIT ALEXANDER SOKUROV: BENJAMIN BECK • BILDER: ALEXANDER BELENKI, KOPPFILM, DIRECTOR'S FRIEND, STEFAN CIUPEK, PRODUKTION RUSSIAN ARK

Mit »Russian Ark« wollte Regisseur Alexander Sokurov einen Kinofilm, wie er selbst sagt, »in einem Atemzug« drehen. Einen 90-Minuten-Dreh am Stück, ohne Pause und Schnitt mit einem tragbaren System aufzunehmen – da stoßen die üblichen Formate an Grenzen:

Weder HDCAM-, noch ein anderes Camcorder-Format und erst recht nicht der 35-mm-Film, bieten diese Aufnahmekapazitäten in der erforderlichen Qualität. Gedreht wurde »Russian Ark« kurz vor Weihnachten 2001 im Petersburger Winterpalais deshalb in 24p mit einer leicht

modifizierten Steadicam-Version des Sony-Camcorders HDW-F900. Aufgezeichnet wurde allerdings nicht auf HDCAM-Kassette, sondern auf ein Festplattensystem des Herstellers Director's Friend. Schöner Nebeneffekt: Auf diese Weise wurde die Kompression die HDCAM mit sich bringt umgangen und es konnten unkomprimierte Daten aufgezeichnet werden.

»Die Idee hatte ich schon vor 13 oder 14 Jahren. Mit dem Aufkommen von High Definition wurde klar, dass es technisch möglich ist, so ein Projekt zu realisieren«, erzählt Alexander Sokurov in einer Arbeitspause während der Postproduktion. Aber er schränkt auch sofort wieder ein: »Einen Kinoregisseur kann man kaum mit High Definition überzeugen – Filmmaterial hat eine unvergleichlich höhere Qualität. Etwas Anderes ist, dass HD es erlaubt, nachträglich das Bild in der Postproduktion künstlerisch völlig umzudenken – eine hervorragende Möglichkeit. Das in diesem

Umfang auf Film zu machen, ist schwierig. Was ich hier mehr als einen Monat lang in der Postproduktion mache, ist genau das, was ich sonst während der Drehzeit gemacht habe.« >>

Alexander Sokurov, Regisseur.



Russian Ark: 300 Jahre Koexistenz, 90 Minuten Film, Historie als Inhalt

Die Reise vom 18. Jahrhundert bis heute in Gestalt eines Rundgangs durch die Eremitage lehnt sich an eine historische Beschreibung des Marquis Adolphe de Custine (1790-1857) an, der Russland 1839 besuchte. Die Legende berichtet, ihm sei ein Schuhabsatz gebrochen, als er einer Kutsche entstieg, worauf er seinen Aufenthalt nur noch in dunklen Farben sah und zum Begründer der »Russophobie« wurde. Tatsächlich setzte er sich kritisch mit dem Zarentum auseinander. So wundert es kaum, dass Custines Beschreibung in Russland zu Zarenzeiten nur zensiert erschien.

Die Kritik Custines könnte man aus heutiger Sicht auch als weiteren Abschnitt des Dialogs zwischen Europa und Russland betrachten, der mehr als 100 Jahre vor seinem Besuch mit der Holland-Lehrzeit Peters des Grossen begann und der bis heute anhält.

»Es geht um das Wechselspiel und das Zusammenfließen europäischer und russischer Einflüsse im historischen und künstlerischen Kontext«, erklärt Alexander Sokurov sein Anliegen. »Es gibt zwei Hauptpersonen im Film: Den Ausländer aus Europa vor der Kamera und den Autor – das ist die Kamera. Der Europäer unterhält sich mit dem Autoren und mit den Menschen vor der Kamera. Und er nimmt so teil am Leben – über den Dialog mit dem Kamera-Autoren.«

So macht Sokurov das weltbekannte Museum zum lebendigen Geschichtsort. Historie wird erfahrbar: Vor prunkvoller Kulisse inszeniert Katharina die Große ein Theaterstück. Peter I. ist im Streit mit einem General zu sehen. Der letzte Zar Nikolaus II. gibt einen Empfang für 1.000 Gäste. Unversehens tanzen die Museumsaufseherinnen von heute mit Kavalieren aus dem 18. Jahrhundert. Eremitage-Direktor Michail Piotrowsky begegnet seinem Vater und Vorgänger Boris (gepielt von Alexander Chaban). Drei Orchester sind im Film zu sehen und zu hören. Die Musiker des Marinskij-Theaters spielen unter Leitung ihres Chefs Valeri Gergiev, das Ballett des Hauses gestaltet in Originalkostümen einen historischen Ball.

Akzente setzen nicht nur die Kostüme und die vielen berühmten Gemälde von Tizian, Raphael, da Vinci, Rembrandt und anderen, sondern auch einmalige Gegenstände wie das Originalporzellan Katharinas der Großen oder das Spielzeug der Zarenkinder.

»Nicht zuletzt spielt die Eremitage selbst eine Rolle in dieser Geschichte, eigentlich die wichtigste«, meint Sokurov. »Sie ist wie ein lebendiges Wesen, nicht nur ein Museum mit Bildern: Dort haben diese Personen wirklich gelebt. Wenn es die Eremitage nicht gäbe, gäbe es auch nicht den Film.«

Hat der Film eine Botschaft? »Ich kann das so konkret nicht festmachen. Ich bin weder Philosoph noch Politiker. Der Film heißt ‚Die russische Arche‘. Nicht die Schönheit, sondern die Kunst rettet die Welt. Das ist meine Botschaft. Darin liegt die Zukunft.«

So verlagern sich also aus der Sicht von Alexander Sokurov immer größere Teile der gestalterischen Arbeit in die Postproduktion und der Einsatz von HD beschleunigt dies. Wie findet Sokurov das? »Ich bin ja auch Kameramann und würde sagen, dass man das eigentlich während des Drehs machen sollte, soweit man die Möglichkeit hat. Jetzt korrigieren wir also, was bei der Lichtsetzung und der Bildkomposition schief gelaufen ist: Das sind Folgen der Kompliziertheit der Idee.« Zum Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, zwischen Kreativität und Technik formuliert Sokurov: »Die Technik darf nie wichtiger werden als der Mensch. (...) Die Maschine kann sagen ‚Ich kann das nicht‘. Ich sage ihr: ‚Ich bringe es Dir bei‘. Oder der Computer sagt: ‚Ich will nicht.‘ Ich antworte: ‚Du wirst das lernen, ich zwingen dich dazu‘.« Hat Sokurov bei »Russian Ark« die Möglichkeiten der modernen Postproduktion ausgereizt? »Wir haben sie gezwungen, das zu tun, was wir wollen. Und wir erlauben ihr nicht, irgendetwas schlecht zu machen.«

Drehen in der Eremitage

Das Petersburger Winterpalais, auch als Eremitage bekannt, einst Zarenpalast und heute weltbekanntes Museum, war schon mehrfach Filmkulisse, etwa bei Sergej Eisensteins »Oktober«. Auch Alexander Sokurov drehte dort schon für »Rober. Ein glückliches Leben« mit dem er 1997 den Grand Prix in Oberhausen gewann.

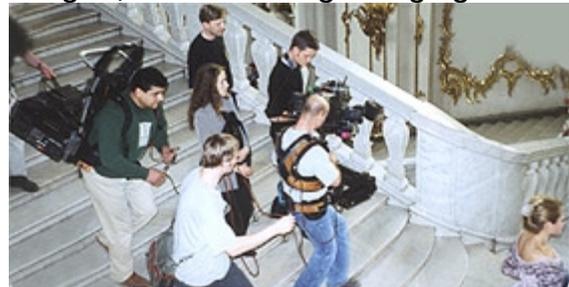
Einen abendfüllenden Spielfilm ohne Schnitt in einer Kamerafahrt zu drehen, die quer durch das ganze Museum führt, ist aber natürlich eine ganz andere Herausforderung, als ein normaler Museumsdreh. So mussten mehr als 30 Räume ausgeleuchtet, die insgesamt rund 2.000 Statisten und Schauspieler inklusive zweier Orchester kostümiert und durch die Maske geschleust werden. Dies allein bedeutete schon eine enorme logistische Herausforderung.

Als Koproduzent und Technik-Dienstleister wirkte das Berliner Unternehmen Koppfilm an der Entstehung der internationalen Koproduktion mit. »Für uns ist es attraktiv, über unsere Dienstleistungen ei-

nen Koproduktionsanteil zu generieren«, meint Geschäftsführer Sven Boeck. »Unsere Produktions Erfahrung kommt dem entgegen. Wir sind keine reine Service-Firma. Mit einem innovativen Projekt wie »Russian Ark« dokumentieren wir unsere Fähigkeit, als Service-Provider vom Dreh bis zur Ausbelichtung, so bekommen wir ein Branding.«

Sokurov wollte ein Panorama aus 300 Jahren russisch-europäischer Geschichte als eineinhalbstündigen Rundgang durch das ehemalige Zarenschloss inszenieren. Koppfilm suchte nach einer technischen Lösung hierfür: Hätte man mit HDCAM oder einem anderen bandbasierten HD-Format drehen wollen, dann hätten auf dem über 1,8 km langen Weg durch mehr als 30 Räume des heutigen Museums zwei Träger mit einer rund 40 kg schweren HD-Maz und deren Spannungsversorgung dicht am DoP Tilman Büttner bleiben müssen. Ein Test im April 2001 zeigte die physische Unzumutbarkeit dieser Lösung, abgesehen von der Gefahr, mit den sperrigen Geräten in den historischen Räumen anzuecken.

Tests mit einer HDCAM-Studiomaschine zeigten, dass dieser Weg nicht gangbar war.



»Dann hat uns Erhard Giesen von Director's Friend eine Sonderanfertigung des df



**Sven Boeck,
Geschäftsführer der
koproduzierenden
Firma Koppfilm.**

Cine HD angeboten. So konnten wir das Gewicht auf 25 kg reduzieren und einen Träger sparen. Das erst hat die Beweglichkeit der Kamera hergestellt,« erläutert Sven Boeck.

Für die Vorbereitungen und den eigentlichen Dreh am 23. Dezember 2001 konnte das Museum insgesamt nur zwei Tage lang für die Öffentlichkeit gesperrt werden. So war die Zeit für das Lichtsetzen, für Proben mit den etwa 2.000 Schauspielern und Statisten in den Kulissen und für den Marsch mit der Steadicam denkbar knapp bemessen.



An Tilman Büttners Carbon-Weste zerren rund 35 kg, im Schlepptau des DoP und Steadicam-Operators bis zu acht Personen, die auch bei dynamischen Schwenks nicht ins Bild kommen und sich auch nicht im Kabel verheddern durften.

Eigens für den 90 Minuten langen Gewaltmarsch durch die russische Historie ließ sich Steadicam-Operator Tilman Büttner eine Carbon-Weste maßschneidern, daran wurde der Steadicam-Arm, ebenfalls eine Spezialanfertigung, mittig auf dem Rücken befestigt. Vom HD-Camcorder HDW-F900 wurde alles für diesen Dreh Unnötige entfernt, um das Gewicht zu reduzieren. Für Büttner war es dennoch ein ein

Russian Ark: Eckdaten

Regie: Alexander Sokurov; Buch: Alexander Sokurov, Anatoli Nikiforov; Kamera: Tilman Büttner; Musikalische Leitung: Valerij Gergiew; Produktion: Egoli Tossell Film, Hermitage Bridge Studio, Koppfilm, Cappa Productions (Martin Scorsese), WDR/Arte. Deutscher Verleih: Delphi.

In Cannes auf Film gezeigt

Erstmals waren im Jahr 2002 beim Filmfestival in Cannes auch digital produzierte und projizierte Filme für den Wettbewerb zugelassen. »Russian Ark« wurde in Cannes gezeigt, feierte dort Premiere, allerdings nicht als »Digitalfilm«, sondern in einer auf 35-mm-Film belichteten Version. Die Belichtung führte Das Werk in Berlin durch.

maliger »Kraftakt für Nerven und Muskeln, 90 Minuten lang eine etwa 35 kg schwere Steadicam-Ausrüstung inklusive Kamera hoch konzentriert zu führen«, berichtet der Steadicam-Spezialist. »Da ich per Kabel mit dem Festplatten-Recorder verbunden war, zog ich in manchen Momenten eine Traube von acht Personen hinter mir her: Regisseur, zwei Assistenten, Recorder-Mann, Übersetzer, Beleuchter, Grip, Continuity.«

HD-Operator und Blenden-Assistent Stefan Ciupek hatte nicht nur an der Funkblende eine besonders schwierige Aufgabe zu bewältigen: So galt es, um ausreichend Spielräume für die Farbkorrektur zu gewährleisten, den richtigen, weichen Grund-Look zu finden, in Verbindung mit »konservativ« eingestelltem Kontrast und hoher Farbsättigung. Auch Ciupeks Arbeit wurde durch die kurze Vorbereitungszeit vor Ort beeinflusst. »Das Licht stand erst definitiv eine halbe Stunde vor dem Dreh«, erzählt Ciupek. Nicht zuletzt gab es einige Pannen, wie etwa den Ausfall einer wichtigen Lampe, die aber gerade noch rechtzeitig durch das deutsch-russische Beleuchterteam ersetzt werden konnte.

»Bernd Fischer, Creative Consultant von Tilman Büttner, lief während des Drehs immer zwei Räume voraus, um mir die aktuellen Blendenwerte durchzugeben. Besonders schwierig waren die Übergänge zwischen den Außen- und Innenmotiven, da man hier bis zu fünf Blendenstufen dynamisch ausgleichen musste.«

Aus der komplexen, beschränkten Arbeitssituation resultierte — das war den Beteiligten schon von Beginn an klar — dass eine umfangreiche Nachbearbeitung unumgänglich sein würde. »Für Sokurov ist

© Nonkonform GmbH. Alle Rechte vorbehalten. Dieser Artikel wurde aus dem Online-Dienst www.film-tv-video.de kopiert.

die Leinwand das Material, auf dem er den Film entwirft. In der Bearbeitung wird das zum fertigen Film«, berichtet Sven Boeck. »Die kompletten 90 Minuten gehen über die Maschine. Wir arbeiten zweischichtig am Inferno, dreischichtig am DaVinci.«



Sven Boeck: »Uncompressed macht wirtschaftlich betrachtet nur Sinn bei kleinen Drehverhältnissen.«

Das umfangreiche und detaillierte Color Grading mit dem DaVinci-System gab den Bildern die richtige Stimmung. An der Inferno-Bearbeitungsstation wurde der Bildausschnitt verändert (Resizing) und es wurden Geschwindigkeitsveränderungen realisiert (Retiming). Auch unpassende Bildelemente wie Alarmanlagen oder Kabel ließen sich am Inferno aus dem Bild entfernen.

Dass für die etwa vierwöchige Postproduktion unkomprimierte Videodaten zur Verfügung standen, sieht Sven Boeck nur als Nebeneffekt, den der Einsatz des Festplattensystems df Cine HD eben mit sich

brachte: Die unkomprimierten Daten »waren für uns eher Beiwerk. Uncompressed macht wirtschaftlich betrachtet nur Sinn bei kleinen Drehverhältnissen. Um ein gutes Ergebnis für den Zuschauer zu erzielen, brauche ich vor allem Prozessstabilität. Das muss bezahlbar sein – sonst ist auch die Kreativität eingeschränkt. Wenn ich das Mehr an Informationen nicht brauche, kann ich komprimiert aufzeichnen und das Investment in Drehzeit oder Ausstattung usw. einsetzen«, relativiert Boeck und ergänzt: »Man kann natürlich mit 4K oder 8K arbeiten. Aber man muss die Waage zwischen Bezahlbarkeit und dem wirklich für das Projekt Notwendigen halten: Wenn ich im Kino nur 1K wirklich sehe, wird's absurd.«

Weitere Informationen

Homepage Alexander Sokurov (russisch):
http://sokurov.spb.ru/island_ru/mnp.html

Seiten der Eremitage zum Film (englisch):
<http://www.russianark.spb.ru/eng/index.html>

Buchhinweis: Unter dem Titel »Russische Schatten« erschien eine deutschsprachige Ausgabe von Cустines Reisebericht 1985 in der Reihe »Die andere Bibliothek« bei Greno/Nördlingen.

Ende von Teil I, weiter geht's auf der folgenden Seite.



Völlig neue Wege finden



Stefan Ciupek wirkte als HD-Operator und Colorist an der Produktion von »Russian Ark« mit. Während des Drehs war er für die Bedienung der Funkblende verantwortlich. In diesem zweiten Teil des Produktionsberichts berichtet er über seine Erfahrungen bei den Vorbereitungen, am Drehtag und in der Postproduktion.

In der Vorbereitung und während der Drehphase war meine

Hauptaufgabe die technische Betreuung und das korrekte Setup der 24p-Kameratechnik. Während des Drehs konzentrierte sich die Arbeit auf das Ziehen der Blende und somit die korrekte Belichtung der verschiedenen Kontraste innerhalb der höchst unterschiedlichen Szenerien. In der Postproduktion arbeitete ich als Colorist am DaVinci-Farbkorrektursystem. Hier gliederte sich die Arbeit in zwei Bereiche. Einerseits ging es um die rein technische Korrektur kleinerer und größerer »Pannen«: Lampenreflexe, ausgefallene Scheinwerfer oder an manchen Stellen sichtbare Blendenveränderungen. Andererseits um die künstlerische Gestaltung nach Vorgaben von Alexander Sokurov.

Vorbereitung

Als ich das erste Mal auf das Projekt angesprochen wurde, war ich absolut fasziniert von der Idee, einen historischen Film von diesem Umfang in einer einzigen Einstellung zu drehen. Am meisten beschäftigte mich die Frage, ob Tilman (*Anmerkung der Redaktion: Tilman Büttner, der DoP und Steadicam-Operator des Films*) es schaffen würde, die Steadicam unter solcher Belastung 90 Minuten lang sauber zu führen, was vor ihm wohl noch niemand versucht hatte.

Die Vorbereitungsphase war ungeheuer intensiv. Alles konzentrierte sich auf den einzigen Drehtag, auf einen einzigen Take.

Jede technische Eventualität musste bedacht sein. Es war sehr schnell klar, dass wir auf High Definition drehen mussten, da auf Film die Länge von 90 Minuten am Stück unmöglich zu realisieren wäre. Andere Videoformate schieden aus qualitativen Gründen aus. Doch auch hier ergab sich eine Limitierung der Laufzeit im Camcorder auf maximal 52 Minuten (*Anmerkung der Redaktion: Das war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten die maximale Aufzeichnungsdauer pro im Camcorder verwendbarer HD-Kassette*). Die Aufzeichnung musste also extern stattfinden. Anfangs sahen wir in einem HDCAM-Studio-VTR die einzige Möglichkeit, der natürlich weder vom Gewicht (rund 40 kg) noch von den Abmessungen her ergonomisch zu tragen ist. So hatten wir für die ersten Testdreh ein Aufzeichnungs-Setup bestehend aus der Kamera, der MAZ und einer USV (*Anmerkung der Redaktion: USV = Unterbrechungsfreie Stromversorgung, letztlich eine sehr große Batterie, wie sie zum Weiterbetrieb von medizinischen Geräten und Computern bei Stromausfall benutzt wird*) zur Stromversorgung, die nochmals um die 50 kg wog. Ich war sehr skeptisch, ob die beiden Träger, stets per Kabel mit Tilman verbunden, die 90 Minuten Dreh ohne Zwischenfälle überstehen würden.

Glücklicherweise bot sich in letzter Minute eine viel versprechende Alternative an. Die Firma Director's Friend hatte gerade ein Harddisk-Recording-System vorgestellt, das 96 Minuten HD-Material unkomprimiert am Stück aufzeichnen kann. Ursprünglich für den semi-stationären Be-

trieb am Set konzipiert, musste es für unseren Einsatz modifiziert werden. Hierbei standen natürlich vor allem Gewichtseinsparungen und kompakte Abmessungen im Vordergrund. Diese »Light«-Version des df Cine HD wog schließlich – zusammen mit den Akkupacks – nur noch um die 30 kg und konnte wie ein Tornister auf dem Rücken getragen werden. Mit dem df Cine HD waren wir wesentlich wendiger und konnten viel besser auf spontane Bewegungen der Steadicam reagieren. Natürlich warf diese Form der Aufzeichnung die Frage nach der Betriebssicherheit auf – konnte man mit einem Festplatten-Recorder, den man normalerweise stationär aufbaut und während des Drehs nicht bewegt, herumlaufen, springen und spontane Bewegungen durchführen, um der Steadicam zu folgen? Diese und weitere Fragen galt es während der intensiven Testing-Wochen bei Koppfilm zu klären.

Steffen Görner hat als Technical Supervisor für das Projekt das df Cine HD beim Dreh getragen.



Zusammen mit dem Studiotekniker Thomas Birth, Steffen Görner, der letzt-

lich als Technical Supervisor für das Projekt auch das df Cine HD beim Dreh getragen hat, und der Crew von Director's Friend, haben wir mehrere Testdurchläufe unter simulierten Drehbedingungen absolviert. Es galt dabei vor allem, das Zusammenspiel aller technischer Geräte unter extremen Störeinflüssen wie Funkschärfe, Walkie Talkies oder Handies zu prüfen. Ich war ziemlich überrascht, wie robust sich der Harddisk-Recorder verhielt. Wir sind damit wirklich 90 Minuten herumgesprungen und gerannt, ohne dass die Aufzeichnung unterbrochen wurde. Die Entscheidung für den df Cine HD fiel uns somit nicht schwer.

Besonders kritisch war die Übertragung des HD-SDI-Signals von der Kamera zum df Cine HD. Um der Steadicam den nötigen Bewegungsfreiraum zu lassen, setzten wir ein sehr elastisches und somit weniger gut geschirmtes Kabel ein. Um für den schlimmsten Fall eines Ausfalls während des Drehs zumindest einen Teil gesichert zu haben, lief ab der 50. Minute eine HDCAM-Kassette in der Kamera mit. Zum Glück ging alles gut, und das Band kam nicht zum Einsatz.

Ursprünglich war der HDW-F900 von Sony als Camcorder für den Dreh vorgesehen. Da wir aber ohnehin extern aufzeichnen mussten und wir das Gewicht auf dem Steadicam-System möglichst gering halten wollten, kam die Frage nach leichteren Alternativen auf.

Sony hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die neue Kamera HDC-950 vorgestellt, die natürlich wesentlich kompakter und leichter ist, als der HDCAM-Camcorder. Leider war in Europa für den Drehzeitraum kein Gerät aufzutreiben. Eine weitere interessante Alternative kam von Thomson mit dem Prototypen der LDK-7000 (jetzt auch in weiterentwickelter Form als Viper Filmstream Camera bekannt). Wir haben auch damit eine ganze Reihe von Tests durchgeführt, konnten die Thomson-Kamera letztlich aber nicht einsetzen, da sie zu diesem Zeitpunkt nur über einen reinen »Progressive«-Ausgang verfügte, der nicht mit dem PAL-Down-Konverter für die drahtlose Videoübertragung kompati-

© Nonkonform GmbH. Alle Rechte vorbehalten. Dieser Artikel wurde aus dem Online-Dienst www.film-tv-video.de kopiert.

bel war. Somit konzentrierte sich die weitere Arbeit auf die Gewichtsreduktion am Sony-Camcorder. Wir schraubten alles ab, was nicht niet- und nagelfest war, die jeweilige Gewichtseinsparung dokumentierten wir mit einer Briefwaage. Nachdem Sucher, Schulterpolster, Handgriff und weiteres entfernt waren, erinnerte der Anblick zwar nicht mehr allzu sehr an einen High-Tech-Camcorder, der HDW-F900 war jedoch um mehr als ein Kilo leichter.

Auch bei der Wahl der Optik spielte das Gewicht eine große Rolle. Cinestyle-Zoom-Optiken kamen aufgrund der massiveren Bauweise gegenüber ihren ENG-Pendants nicht in Frage. So fiel die Entscheidung auf das Weitwinkel-Zoom Canon HJ 9x5.5. Der Ausbau des optischen Verdopplers aus diesem Objektiv brachte immerhin knapp 100 Gramm Gewichtersparnis. Anfangs musste ich über solche Aktionen schmunzeln, aber letztlich zählte doch jedes Gramm, da sich der Kraftaufwand für Tilman über die lange Drehzeit doch ziemlich summierte.

Die Probenwoche in der Eremitage

Als wir in der Woche vor dem Dreh in St. Petersburg ankamen, herrschte in der Eremitage schon reger Betrieb. Überall wurde gebaut, vermessen und dekoriert. Es war beeindruckend, wie mächtige Säulen für das Szenenbild des Theaters per Flaschenzug in die Halle befördert wurden oder Lkw-Ladungen voller exotischer

Der Marquis, gespielt von Sergej Dreiden führt durch den opulenten Kostümfilm.



Pflanzen ankamen. Vereinzelt liefen schon kostümierte Darsteller herum, die wohl ihren Part probten. Es waren unglaublich viele Menschen zugange – und trotzdem verlief alles geordnet und ruhig.

Der Lichtbestimmer am Set: Stefan Ciupek mit der Funkblende.



Gleich am ersten Tag fingen wir mit einer Generalprobe an – also einem kompletten Durchlauf mit den wichtigsten Schauspielern. Um die Steadicam herum formierte sich ein ganzer Tross. Der Regisseur Alexander Sokurov bekam einen tragbaren LCD-Monitor und konnte über seine Dolmetscherin mit Tilman kommunizieren. Das df-Cine-HD-System trug Steffen Görner, der als technischer Supervisor auch stets kontrollierte, ob das System während der Aufzeichnung stabil lief. André Schneider, der Kameraassistent, zog die Schärfe per Funksteuerung, was aufgrund der häufig offenen Blende, variabler Brennweiten und ungenauen Positionen eine heikle Angelegenheit war. Ich hatte eine separate Funk-Blendensteuerung und einen Monitor, um die recht großen Mo-

tivkontraste zu kontrollieren und dynamisch auszugleichen.

Die ersten Proben waren für meine eigentliche Aufgabe wenig hilfreich, da das Licht ja erst am Tag vor dem Drehbeginn aufgebaut wurde und somit war die Blende während der Generalprobe stets fast völlig offen. Ich konnte die Proben allerdings gut nutzen, um mir den Weg und die Choreographie einzuprägen. Die größte Gefahr bestand darin, in einer Sekunde der Unachtsamkeit, etwa bei einem schnellen Schwenk der Kamera, ins Bild zu geraten.



Während der Proben gab es rege Kommunikation zwischen allen Departments.

Jeder von uns musste die Bewegungen von Tilman und den anderen im Drehteam aufmerksam und genau beobachten und vorausahnen.

Die erste Probe durchlief ich in einem eigenartigen »Autopilot-Modus«, dabei aber gleichzeitig stets alle Sinne für jede Eventualität geschärft. Da uns weder die Kamerabewegungen noch der Weg durch die Eremitage vertraut waren, konnten wir nur intuitiv reagieren. Es ist wirklich erstaunlich, wie gut dieser Durchlauf funktionierte. Es gab eine rege Kommunikation zwischen allen Departments. Vor allem Alexander und Tilman besprachen und korrigierten während der laufenden Probe (!) Framings, Schauspieler- und Kamerapositionen. Nebenbei gab es noch Ansagen

an den Oberbeleuchter Björn Susen und Bernd Fischer, der als Creative Consultant ebenfalls dem Licht-Department beistand. Es ist kaum zu beschreiben, wie viele wichtige Informationen während dieser Proben ausgetauscht wurden.

Beim abendlichen Betrachten der mit dem df-Cine-HD-System aufgezeichneten Durchläufe besprachen wir gestalterische und technische Probleme. Für die technische Crew ergaben sich jeden Tag neue Herausforderungen: War ein Problem gelöst, entstanden plötzlich drei neue.

Eine große Hilfe waren die Kollegen von Director's Friend, da sie sich nicht nur um ihr Hard-disk-Recording-System kümmerten, sondern auch die Akku-Technologie für unsere Konfiguration betreuten. Auch die russischen Kollegen standen uns stets mit flexiblen Lösungen und Erfindungsreichtum zur Seite. Ein Beispiel dafür: Innerhalb weniger Tage wurde eigens für uns ein »Clear-filter« aus Glas mit den genauen Abmaßen eines

4x4-Filterhalters hergestellt.

Diesen Filter benötigten wir aus einem besonderen Grund: Wir befürchteten, dass es am Drehtag schneien könnte, was dann auch eintraf. Die Einstellung beginnt aber außen, im Innenhof der Eremitage und schmelzende Schneeflocken hätten hässliche, störende Wassertropfen auf der Frontlinse hinterlassen. Die simple Lösung für dieses Problem: André Schneider zog den an einer Schnur befestigten Filter einfach während des laufenden Drehs heraus – und schon hatten wir innen eine klare Frontlinse.

Große Bedenken gab es auch wegen des Temperaturwechsels beim Übergang zwischen -20°C außen und +18°C innen. Erstaunlicherweise beeindruckte dies weder die Kamera noch das df-Cine-HD-System: beide verrichteten klaglos ihren Dienst. Ganz anders sah es natürlich bei der Optik

aus, die beim Wechsel von außen in die Eremitage unweigerlich beschlagen würde. Auch hier war die Lösung recht einfach: Obwohl die Einstellung außen beginnt, war die Kamera vor dem Dreh in einem gut beheizten Vorraum – unserer »Startbox«. Nach mehreren Tests wussten wir, dass es bei den dort herrschenden Bedingungen mindestens 3 Minuten dauerte, bis die warme Optik soweit ausgekühlt war, dass sie dann beim Übergang nach innen beschlagen würde – innerhalb dieser Zeitspanne war der Camcorder schon längst in der Eremitage.

Mit jedem Tag, den der Dreh näherrückte, wurde mir bewusster, wie viele Dinge schief gehen und damit das Projekt gefährden konnten. Ich glaube, das ging in dieser intensiven Phase so ziemlich jedem durch den Kopf.

Letzte Vorbereitungen vor dem Dreh

Mir bot sich in der Eremitage am Morgen des 23. Dezember ein Anblick, der alles vorher Erlebte weit übertraf. In den Sälen wimmelte es von bunt kostümierten Darstellern, Dutzenden Beleuchtern, die Scheinwerfer positionierten und Heliumballons aufsteigen ließen. Orchester formierten sich und ließen die ersten Töne erklingen, während Regieassistenten, die jeweils einem großen Saal zugeordnet waren, zusammen mit Kostümbildnern und all den anderen Departments die letzten Details prüften.

Es lag eine unglaubliche Spannung und Konzentration in der Luft. Wir checkten ein letztes Mal unsere Technik und machten uns drehklar. Alexander und Tilman gingen mit uns noch einmal durch die wichtigsten Etappen – vor allem die großen Säle, in denen die Ballszene oder der Botschafterempfang stattfinden würden. Zum ersten Mal waren jetzt wirklich alle Akteure und Komparsen anwesend. Man hatte jedoch nicht das Gefühl, an einem Filmset zu sein – es schien eher, als unternehme man eine Zeitreise mit dem Ziel, dabei eine Dokumentation zu drehen. Erst eine halbe Stunde vor Dreh stand das komplette Licht, dann begann der wich-

tigste Teil meiner Vorbereitung. Bernd Fischer lief mit mir im Eiltempo alle Motive ab, um die Lichtwerte zu messen. Ich konnte mir natürlich all die vielen Blenden nicht merken, bekam dadurch aber einen guten Überblick über den Kontrastbereich in dem wir uns bewegten. Dann begaben wir uns in die Startbox.

Alexander Sokurov inszenierte bei »Russian Ark« nicht wie einen Film, sondern wie ein Live-Bühnenstück.



Der Dreh

Bevor es losging, wurde jeder aus der Kameragruppe mit einem historischen Kostüm eingekleidet. Es wirkte sehr skurril, uns mit all dem modernen technischen Gerät in altertümlicher Kleidung zu sehen, aber falls einer von uns ins Bild geraten sollte, wäre das die einzige Chance, nicht allzu sehr aufzufallen.

In der Startbox warteten wir, bis alles auf Anfang und für den ersten Versuch bereit war. Es gab einige Verwirrungen, weil unsere technische Start-Prozedur relativ kompliziert war und einigen Vorlauf erforderte. Nach dem »Kamera ab!«-Kommando dauerte es gut anderthalb Minuten, bis wir aus dem Vorraum heraus auf den Szenenanfang gehen konnten. Dann musste sich Tilman schnell das Anfangs-Frame an der Kutsche suchen, bevor das »Go«-Kommando von Alexander kommen konnte. In dieser Zeit verloren wir natürlich kostbaren Speicherplatz und Akkukapazität, so dass einige Hektik entstand. Weitere physische Erschwernis: Da 95 Prozent des Films innerhalb der Eremitage spielen, waren wir alle nicht sehr warm bekleidet. Aber Tilman bei -20°C im T-

Shirt zu sehen, während wir sogar im Pullover fröstelten, war extrem.

Die ersten zehn Minuten des Films stellten sich als besonders kompliziert und tückisch heraus. Sowohl die Kameraführung, als auch die Schauspieleraktionen sind hier ziemlich dynamisch, zudem ging es teilweise sehr eng und verwinkelt zu. Viele Akteure mussten an unserem Tross vorbei, um rechtzeitig ins Bild zu gelangen. Zusätzlich waren in den dunklen, engen Gängen Beleuchter mit Handlampen unterwegs.

So verwundert es nicht, dass es in diesem Teil zu zwei Abbrüchen kam. Einmal war einem der Beleuchter die Handlampe herunter gefallen, und wir standen plötzlich im Dunkeln. Das zweite Mal stieß jemand ziemlich heftig gegen die Steadicam, so dass der Take unbrauchbar wurde.

Jeder Abbruch kostete uns natürlich viel Zeit. Alle Schauspieler und Crew-Mitglieder mussten wieder auf Anfang gebracht werden, dann hatte jedes De-

partment Fragen, die geklärt werden mussten. Am kompliziertesten waren jedoch der Austausch des Plattensatzes am df-System und der Akkutausch an Disk-Recorder und Steadicam. Da die Kapazitäten schon für einen kompletten Take an der Grenze lagen, konnte man nicht das Risiko eingehen, mit seit zehn Minuten teilentleerten Akkus weiterzuarbeiten. Beim dritten Anlauf war die Anspannung besonders groß, da wir eigentlich schon den spätesten Startzeitpunkt für einen durchgehenden Take überschritten hatten. Fast alle Motive benötigten Tageslicht, an Petersburger Wintertagen wird es aber sehr schnell dunkel, die Zeit arbeitete gegen uns.



Hohe Dynamik bei den Kamerabewegungen erforderte hohe Bewegungsgeschwindigkeiten innerhalb der Kameragruppe und optimales Timing aller Beteiligten.

Beim dritten Anlauf schien aber alles gut zu gehen. Ich hatte ständig Walkie-Talkie-Verbindung zu Bernd Fischer, der stets zwei Räume voraus lief und mir aktuelle Bezugsblenden durchgab. Ich wusste also immer im Voraus, welche Lichtverhältnisse mich im nächsten Raum erwarteten und konnte darauf reagieren. Das hat erstaunlich gut funktioniert und war letztlich die einzig sichere Referenz für mich beim Ziehen der Blende, da die Funkstrecke meines Monitors zwischendurch immer wieder ausfiel. Aber auch andere wichtige Informationen wurden so an uns weiter gegeben. So erfuhr ich beispielsweise, dass ein Heliumballon im Ballsaal ausgefallen war. Die Beleuchter fuhren während wir uns

dem Motiv bereits näherten mit einer Hebebühne hoch, um das Problem zu beheben. Als wir ankamen, war alles wieder in Ordnung, unsere Nerven hatten diese Aktion allerdings ganz schön strapaziert!

Während des Drehs wurde intensiv kom-

muniziert. Alexander gab ständig Anweisungen an die Schauspieler, korrigierte die Kamerapositionen und bestimmte das Timing. Er agierte fast wie bei einer Live-Inszenierung. Erstaunlich war, dass sich die Schauspieler nie etwas anmerken ließen. Sie übernahmen seine Korrekturen fließend in ihr Spiel. Die Ansagen für Tilman gestalteten sich dagegen komplizierter, denn sie mussten erst von der Dolmetscherin übersetzt werden. Das ist natürlich besonders wegen des Timings schwierig, hat in den entscheidenden Situationen jedoch funktioniert.

Die Kameragruppe bewegte sich in einer fast verschmolzenen Einheit, mit hoher Teamkoordination, geleitet und gelenkt

von Tilman. Besonders schwierig war der Ablauf an schmalen Durchgängen, wenn Tilman die Kamera hier um 180 Grad schwenkte. Dann mussten wir alle im genau richtigen Moment an der Kamera vorbeischlüpfen, um nicht ins Bild zu kommen. Hier war entscheidend, dass jeder auch auf den anderen achtete und entsprechend reagierte.

Ich geriet in so manche kritische Situation, da meine Konzentration auf dem Monitorbild und den Schauspielerpositionen in Relation zum Licht lag. Zum Glück half mir in den entscheidenden Moment immer jemand.

Damit es für Tilman während des Drehs auch kurze »Erholungsphasen« gab, wurde ein Spezial-Dolly angefertigt, auf den er bei längeren Gängen oder Plansequenzen sitzen konnte. Besonders diffizil waren dabei die Übergänge, da die Kamera beim Umsteigen stets in Bewegung bleiben sollte. Bei einigen Szenen hatte Tilman auf dem Dolly ein solches Tempo drauf, dass wir fast schon Schwierigkeiten hatten, hinterherzukommen. Auch hier war exakte Koordination gefordert, da der Dolly nach jedem Einsatz über Umwege und andere Flure an uns vorbei zum nächsten Aufstiegs punkt gelangen musste.



Die Ballszene nach 60 Minuten war der wohl schwierigste Part der Dreharbeiten.

Nachdem wir etwas mehr als 60 Minuten geschafft hatten, erwartete uns mit der Ballszene und dem folgenden Finale der wohl schwierigste Part des Films. Die Szene ist für sich betrachtet schon eine enorme Herausforderung – umso mehr wenn man bereits eine Stunde hoch konzentrierte Drehzeit hinter sich hat. Rund 16 Minuten lang agierten wir hier zwischen

mehreren hundert kostümierten Tanzpaaren auf einem klassischen Ball. Die ganze Kameragruppe folgte mitten unter den Tanzenden den dynamischen Kamerabewegungen. Schon der reine Steadicam-Dreh mit nur einem Assistenten wäre hier schwierig gewesen – um so mehr mit einer ganzen Gruppe, die der Kamera folgte. Die Kamerabewegungen für die Ballszene konnten vorher nicht genau festgelegt werden, hier musste spontaner auf die Situation reagiert werden. Ein besonders großes Risiko stellte dabei natürlich das Kabel zwischen df-Cine-System und Steadicam dar – es hätte sich ein Tanzpaar darin verfangen können. Aber alle Beteiligten haben gut aufgepasst und wahrscheinlich hatten wir auch die nötige Portion Glück, es passierte nichts derartiges.

Noch im Taumel der Sinne, kamen wir zum Finale auf der Jordanischen Treppe. Hier tauchten wir in einen Strom von mehr als tausend Menschen ein. Ich hatte die Befürchtung, dass es zu einem Stau kommen und wir niemals durch die Menschenmassen gelangen würden. Hier bewirkten die Ansagen von Sokurov und seines Assistenten Unglaubliches. Obwohl die Szene in diesem Ausmaß nie geprobt war, bildete sich eine Art Luftblase um die Kameragruppe. Vor der Kamera ließ man uns durch, während sich hinter uns die Massen wieder schlossen. Am Fuß der Treppe stieg Tilman ein letztes Mal auf den Dolly und fuhr an den Menschenmassen vorbei in Richtung Ausgang.

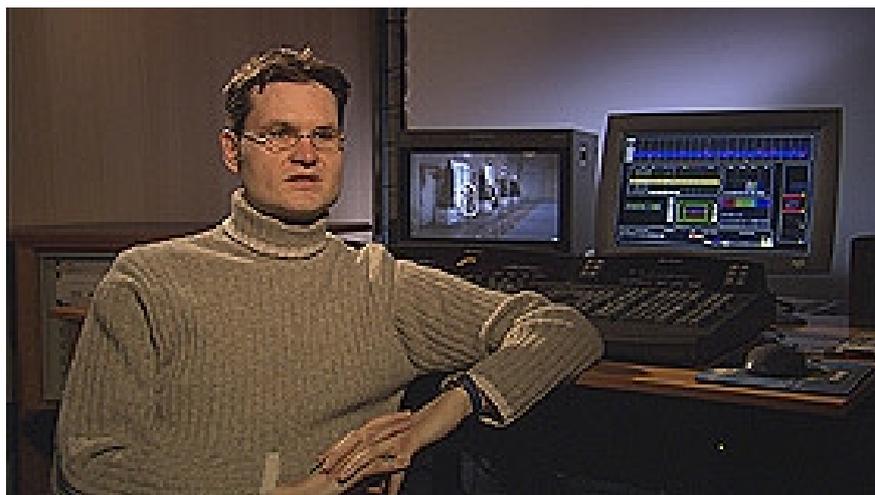
Als wir es dann wirklich geschafft hatten, konnte ich es kaum fassen. Mit einem Mal wich die ganze Anspannung und Konzentration aller Beteiligten einer unglaublichen Freude. Alle jubelten, lagen sich in den Armen und beglückwünschten sich.

Postproduction

Theoretisch wäre ja bei einem Projekt wie »Russian Ark« mit Abschluss der Dreharbeiten der schwierigste Teil vorbei – schließlich fällt der Schnitt im klassischen Sinne ja weg. Trotzdem entwickelte sich die Nachbearbeitung bei Kopffilm ebenfalls zu einem aufwendigen Unterfangen. Da noch nie ein 90-Minuten-Film ohne

© Nonkonform GmbH. Alle Rechte vorbehalten. Dieser Artikel wurde aus dem Online-Dienst www.film-tv-video.de kopiert.

Schnitt digital nachbearbeitet wurde, galt es, sich erst einmal Gedanken über die Technologie und den Prozess machen. Grundsätzlich fand die Bearbeitung an zwei Systemen statt: Inferno und DaVinci. Als Zuspield-, sowie Ausgabemedium kam wieder das Harddisk-System df Cine zum Einsatz, mit dem auch während der Dreharbeiten aufgezeichnet worden war. Die Arbeit am Postproduction-System Inferno leitete Betina Kuntzsch. Im ersten Schritt wurden am Inferno digitale Bildgrößenveränderungen vorgenommen. Das war für Alexander Sokurov ein besonders wichtiges Mittel um Bildschwerpunkte zu verschieben und an manchen Stellen die Bewegungsdynamik zu erhöhen. Natürlich vereinfachte dieser Prozess später auch etliche Bildretuschen, da potenziell zu bearbeitende Bereiche aus dem Frame »gerutscht« waren.



Stefan Ciupek am DaVinci wo »Russian Ark« im Color Grading so intensiv bearbeitet wurde, wie bislang wohl kaum ein zweiter Film.

Einen großen Teil der Inferno-Arbeit machten die Retuschen und Reparaturen aus: Lampen und Reflexe, Spiegelungen, Kabel oder andere Elemente, die nicht in die entsprechende Zeit gehören, wurden korrigiert oder entfernt. Der Aufwand war hier deshalb besonders groß, weil die Kamera ja stets in Bewegung war. Sämtliche Retuschen mussten bildweise vorgenommen oder getrackt werden.

In mehreren Szenen wurde auch noch künstlicher Schnee generiert. Die aufwendigste Bearbeitung hat jedoch die Schlusszene erfahren: Der Ausblick auf St. Pe-

tersburg und die Nawa außerhalb der Eremitage wurde komplett durch ein digitales Meer ersetzt. Zusätzlich wurde in dieser Einstellung die Geschwindigkeit dynamisch bis auf eine butterweiche Zeitlupengeschwindigkeit reduziert.

Nachdem die digitalen Zooms durchgeführt waren, fing parallel zur weiteren Bearbeitung am Inferno auch meine Arbeit am DaVinci an. Alexander hatte ziemlich konkrete Vorstellungen davon, wie sein Film aussehen sollte, da er zusammen mit seinem Cutter bereits in St. Petersburg eine Layout-Bearbeitung des Materials in Pal vorgenommen hatte.

Jede Etappe des Films hatte in seiner Vorstellung eine eigene Farb- und Lichtgestaltung. Besonders interessant waren seine Farbschema-Skizzen oder Reprints klassischer Maler, die er mir zeigte, um seine Ideen zu verdeutlichen.

Wir verwendeten viele Masken und Verläufe, um die Lichtgestaltung zu verfeinern. Besonders schwierig war das unvermeidliche Animieren der Masken, da diese natürlich nicht sichtbar sein sollten.

Legte ich etwa beim Color-Grading nachträglich einen Schatten auf eine Wand oder eine Aufhellung in ein Gesicht, musste ich die Steadicam- und

Objektbewegungen akribisch nachanimieren. Da es hierfür keine Tracking-Funktion gibt, bedeutete dies viel Handarbeit. Wir stießen bei vielen Szenen bis an die Grenzen der Effektebenen des DaVinci-Systems vor und mussten diese dann in einem separaten Durchlauf dazufügen. Diese Aufgabe hat mein Kollege Axel Funk in einer zweiten Schicht übernommen, um mich zu entlasten.

Die besondere Schwierigkeit beim Color Grading einer neunzig Minuten langen Einstellung besteht vor allem darin, dass jede Farbveränderung dynamisch animiert wer-

den muss – denn es gibt ja keinen Schnitt, an dem die Farbstimmung hart wechseln könnte. Die daraus resultierende Arbeitsweise ist sehr komplex, da man sich auch die Ressourcen des Gerätes gut einteilen muss. Jede aufwendigere Bild-Veränderung an einer Stelle des Films bestimmte unter Umständen, welche Gestaltungsmittel zwei Minuten später noch verfügbar waren. Kritisch waren die Übergänge zwischen den Räumen, wenn diese unterschiedliche Farbgestaltung aufweisen sollten. Der Zuschauer sollte am Übergang den Eindruck gewinnen, dass die einzelnen Räume sich wirklich optisch voneinander unterscheiden. Mit einer separaten Maske für die Tür oder den Flur zum nächsten Raum löste ich dieses Problem. Es gab immer wieder Stellen im Film, an denen mir ein Schnitt einen halben Tag Arbeit erspart hätte.

Insgesamt hatten wir für »Russian Ark« über 30.000 »Events«, also Marken sämtlicher Bearbeitungsschritte am DaVinci. Ein durchschnittlich aufwendiger Spielfilm käme hier vielleicht auf etwa 4.000 Schritte.

Es gibt in »Russian Ark« sehr viele extreme Farb- und Lichtstimmungen, von monochrom entsättigt bis hin zu extrem warmen Momenten, von starken Low-Key bis zu strahlend hellen Situationen. Es war eine besondere Erfahrung, dieses Projekt zu bearbeiten, da die Arbeitsweise sich sehr stark von einer herkömmlichen Farbkorrektur unterschied. Man musste völlig neue Wege finden, um die Vorstellungen von Alexander und Tilman zu realisieren.

Ende von Teil 2, weiter geht's auf der folgenden Seite.



Plattfuss an der Newa



Der 90-Minuten-One-Shot für »Russian Ark« ist bislang einmalig in der Filmgeschichte. DoP Tilman Büttner legte dabei mit Steadicam-Ausrüstung etwa 1.800 Meter zurück, der Weg führte von außerhalb der Eremitage in Sankt Petersburg durch 35 Räume. Dabei entstand ein aufwendiger Kostümfilm mit Szenen aus 300 Jahren russisch-europäischer Geschichte.

Ein persönlicher Bericht von Tilman Büttner.

Nach »Lola rennt« war ich fünf Zentimeter kleiner und nun seit »Russian Ark« plagen mich Plattfüße. Schicksal eines Steadicam-Operators? Es war im Sommer 2000, als mich Karsten Stöter, Producer bei Egoli-Film, anrief und mich fragte, ob ich Lust auf ein interessantes Projekt hätte. Egoli produziere drei Filme für Arte mit dem Thema »Eremitage«, dem Zarenpalast in St. Petersburg. Jeder von einem anderen Autoren und Regisseur, Genre frei wählbar. Bei unserem Stück sei noch nicht ganz klar, ob es ein Dok-Film oder ein Spielfilm werden solle. Alexander Sokurov wolle einen Film machen, der den Anschein erzeuge, als wäre er ohne Schnitt gedreht. Er solle aus mehreren, möglichst langen Einstellungen bestehen und die Kamera müsse auf einem Steadicam-System montiert sein. Der Zuschauer solle den Eindruck bekommen, als sei er Teil einer längst vergangenen Zeit. Drei Jahrhunderte sollten durchwandert werden. Immer wieder durch interessante Begebenheiten verschiedenster Zaren-Generationen unterbrochen, sollten wir uns kontinuierlich von einem Anfangspunkt bis zu einem Endpunkt bewegen. Dafür war ein Drehtag geplant. Sehr schnell kam ich, ohne an die Konsequenzen zu denken, auf die Idee eines echten One-Shot. Aber wie kann man so etwas angehen?

Film schied als Aufnahmemedium von vornherein aus: Ein Steadimag, das rund 1.000 m 16-mm- oder 2.500 m 35-mm-Material aufnehmen könnte, gibt es nicht. Vom Gewicht ganz zu schweigen. Und wäre das alles doch irgendwie machbar gewesen, dann hätte es womöglich, oder sogar ganz sicher, nach den 90 Minuten ein ziemlich großes Problem beim Fusselcheck gegeben...

Wie wär's mit Mini-DV? Schön leicht, ausreichend Bandlänge und obendrein noch eine wundersame Lowlight-Taste. Zum Geld sparen gut, für den echten One-Shot gut, aber fürs Auge nicht so schön. 300 Jahre Prunk durften nicht unter einem optischen Schleier verschwinden! Architektonische Details, Original-Kunstwerke wie Gemälde und Plastiken, Darsteller in herrlichen Kostümen und Masken sollten gut erkennbar sein.

HD statt Film

Nur der 35-mm-Film hätte eigentlich das geforderte Ergebnis liefern können. Was blieb, war HD. Ich kannte den HD-Camcorder HDW-F900 von Sony. Seit der Markteinführung hatte ich mich mit dieser Kamera auseinander gesetzt. Zusammen mit Technikern und Kameraleuten von Koppfilm aus Berlin drehte ich verschiedene Tests, professionelle Clips und Kurzfilme, die auf 35-mm-Film ausbelichtet

wurden. Hierbei sammelte ich Erfahrungen, wie eine 24p-Aufnahme aussehen muss, um einigermaßen »filmecht« auf Film zu wirken und welches Negativmaterial zu welchem Ausbelichter passt.

Mit 24p gibt es ein Medium, das unseren Ansprüchen in Bezug auf Bildqualität und Kosten genügte. Ob ein elektronisch erzeugtes Bild im Kino oder im Fernsehen tatsächlich an die Qualität eines fotochemisch erzeugten Bildes herankommt, ist meiner Meinung nach ohnehin nur für uns Fachleute interessant.

Warum? Warten auf Wunder

Warum eigentlich muss ein Film von solch einer Länge in einer Einstellung entstehen? Für Regisseur und Kameramann sind lange Einstellungen die künstlerische Herausforderung, die Spannung zu halten, ohne einen Schnitt oder eine Pause zu machen. Ähnlich wie bei einem Theaterstück. Begebenheiten oder Aktionen werden miteinander verbunden, in dem sie ineinander übergehen und sich so fließend ablösen. Beim Kamera-

mann kommt noch die technische Herausforderung dazu und beim Steadicam-Operator der sportliche Aspekt.

Alexander Sokurov fragte mich mehrere Male, ob es denn realistisch sei, diese schwere Ausrüstung wirklich 90 Minuten hintereinander zu tragen und dabei konzentriert zu arbeiten. Ich sagte immer wieder »ja«, obwohl ich mir eigentlich gar nicht so sicher war. Aber in solchen Momenten, bei bestimmten Ideen, kommt eben die Sehnsucht nach Abenteuer auf und man hofft in der Zeit der Vorbereitung auf Wunder.



300 Jahre Prunk durften nicht unter einem optischen Schleier verschwinden! Architektonische Details, Original-Kunstwerke wie Gemälde und Plastiken, Darsteller in herrlichen Kostümen und Masken sollten gut erkennbar sein.

Ein Wunder, auf das ich wartete, ging nicht in Erfüllung: eine leichtere Kamera mit der selben Aufzeichnungsqualität zu bekommen – obwohl es diese Kamera gab. Sogar in dreifacher Ausführung: Zwei Sony-HDC-900-Kameras hatten gerade den »Krieg der Sterne« überlebt, wurden aber für unser Projekt nicht freigegeben. Mit der dritten Kamera, einem Prototypen der LDK-7000 von Thomson, konnten wir nicht drehen. Die Unsicherheit war bei diesem Prototypen einfach zu hoch.

Ein anderes Wunder geschah: Erhard Giesen entwickelte mit seinem Team das df-Cine-HD-System, einen Festplatten-Recorder mit einer Aufnahmekapazität von 92 Minuten. Durch dieses System hatte ich die Möglichkeit, mich viel freier zu bewegen. Es war halb so schwer wie eine Maz, der Stromverbrauch war geringer, es wurde ein Akku-

Träger eingespart und somit auch ein Kabel, über das wir hätten stolpern können. Für mich war es ein enormer Vorteil, einen Mann weniger im Schlepptau zu haben, denn alle

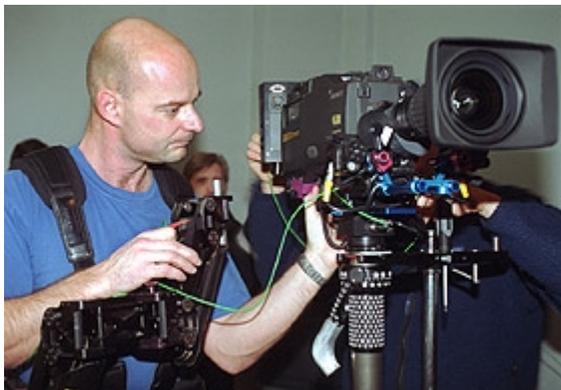
Konzentration und Kraft benötigte ich für den künstlerischen Teil des Films.

Die Crew hinter mir musste einfach einwandfrei »funktionieren«, sehr gut eingespielt sein. Zu dieser Mannschaft gehörten Stefan Ciupek (HD-Technical Operator), André Schneider (Focus Puller), Steffen Görner (Technical Supervisor und Träger des Festplatten-Recorders), Marina Koreneva (Übersetzerin), Continuity, ein bis zwei Beleuchter, Grip. Mit dem Regisseur waren wir in manchen Momenten bis zu 10 Leute. Der Kamera durfte man aber natürlich nicht anmerken, dass sie als ent-

fesselte Kamera irgend wie doch gefesselt war.

Technische Partner und Detailarbeit

Ohne weitere technische Partner hätte ich diese Sache ganz sicher nicht geschafft. Von Markus Bernhardt aus Wiesbaden ließ ich mir ein Steadicam-Rig nach meinen Vorstellungen anfertigen. Es war leicht, trotz dickem Post, stabil, mit einem sehr guten Gimbal und hatte einen Lithium-Ionen Akku mit enormer Leistung. Ich brauchte genügend Strom für die Kamera und die Zusatzteile: Fox-Funkschärfer für Blende und Schärfe sowie Modul und Zoom-Motor.



Spezielle Weste, spezielles Steadicam-Rig, gewichtsoptimierter Camcorder: diese und weitere technische Detailarbeit waren Mosaiksteine, die zusammen mit etlichen anderen Faktoren erst Tilman Büttners 90-Minuten-Steadicam-One-Shot ermöglichten.



Die Firma Walter Klassen aus dem kanadischen Toronto stellte mir einen Daniel-Sauvé-Harness zur Verfügung. Das ist eine neuartige Steadicam-Westen, durch die das Gewicht besser auf den Körper verteilt wird. Der Rücken wird total entlastet, das

gesamte Gewicht liegt fast nur auf dem Becken. Der Federarm wird über einen Verlängerungsadapter hinten in der Mitte mit dem Rückenteil der Weste verbunden. Der Harness besteht aus Carbon und wurde nach meinen Körpermaßen angefertigt.

Lichtaufbau: Alles Theorie

Der Lichtaufbau erfolgte nach einem theoretisch erarbeiteten Lichtplan. Einmal aufgebaut, waren wegen der knappen Zeit keine grundlegenden Veränderungen mehr möglich. Um 35 Säle zu beleuchten, standen uns rund 24 Stunden zur Verfügung. Um die Aufgabe plastisch darzustellen: Der kleinste Saal war so groß wie ein kleines Mehrfamilienhaus!

Eine enorme Herausforderung nicht nur für mich, sondern auch für Björn Susen als Oberbeleuchter, Anatoli Radionow als russischen Oberbeleuchter mit seiner 40 Mitarbeitern und für meinen Kamerakollegen Bernd Fischer, der als mein Assistent das Verbindungsglied zwischen den Beleuchtern und mir sein sollte.

Bernd Fischer kümmerte sich während des One-Shots um die aktuellen Blenden. Das war sehr wichtig, denn am 23. Dezember 2001, unserem Drehtag, änderte sich die Lichtsituation ständig: Um diese Jahreszeit wird es in Sankt Petersburg spät hell und schon früh und schnell wieder dunkel. Fast jedes unserer Motive war aber tageslichtabhängig. Eine Ausnahme war das hauseigene Theater der Eremitage. Dort wurde ein eigens für unseren Film geschriebenes Theaterstück inszeniert: Katharina die Große war gerade bei der Probe, als wir uns von der Hinterbühne über die Hauptbühne an den Schauspielern vorbei durch den Orchestergraben in den Zuschauerraum und dann an Katharina und den Gästen vorbei in die Vorhalle schlichen (eine von mehreren 360-Grad-Einstellungen). Allein für das Einleuchten dieses Raums hätte man normalerweise zwei Tage veranschlagt.

Den größten Teil der Beleuchtungskörper bekamen wir erst am Einleuchtetag zu sehen. Wir waren auf alles gefasst und für alles offen. Es hieß, wir hätten im Umkreis

© Nonkonform GmbH. Alle Rechte vorbehalten. Dieser Artikel wurde aus dem Online-Dienst www.film-tv-video.de kopiert.

von Sankt Petersburg bis zur Moskauer Grenze das gesamte verfügbare Beleuchtungsmaterial angemietet. Der Petersburger Kamera- und Lichtverleiher Sergej Astachow unterstützte uns mit allen Kräften. Aus Deutschland kamen noch sieben Ballon-Lights, leider aus Kostengründen



360-Grad-Schwenks und dynamische Kamerabewegungen erschwerten den ohnehin komplexen Lichtaufbau.

nur mit einem Mann für Installation und Bedienung, der alleine hoffnungslos überfordert war.

Zu all den Lampen und Ballons kamen auch noch die Kabel und Gasschläuche, die ja nicht einfach von den 15 bis 20 m hohen Decken hängen konnten. Fahnen, Stative, Rahmen mussten auch noch sinnvoll verteilt werden. Hier wurde uns klar, dass selbst 40 Beleuchter noch zu wenig sein könnten. Björn Susen und seine Leute leisteten Enormes, gingen bis an die Grenze der körperlichen Belastung.

Das Hausnetz war nicht ausreichend stabil, die Menge von Licht hätte das Netz überlastet. Wir mussten also Aggregate, von denen es in Petersburg nicht so viele gab, rings um den Zarenpalast verteilen.

Die Kabelwege waren enorm lang. Nicht jedes beliebige Fenster konnte geöffnet werden, um die Kabel zu verlegen. Alarmanlagen und die Außentemperatur von -25°C gestatteten das nicht, schließlich hingen in jedem Raum unersetzliche Kunstwerke. Der 360-Grad-Sichtwinkel kam auch noch dazu.

Klar, es wäre gut gewesen, das Außenlicht samt Steiger und Kabel schon Tage vorher zu verteilen. Aber wegen der niedrigen Temperatur ging es nicht. Die Brenner

wurden erst kurz vor dem Dreh in die Fassungen gesetzt.

Unser Lichtkonzept: So gut es geht Stimmungen erzeugen, mit dem was da ist. Das bedeutete, vorhandenes Licht auszunutzen, ohne dass es so aussehen sollte. Mit zusätzlichem Licht Raum und Tiefe erzeugen, Schauspieler und Objekte abheben und in den Räumen, in denen es kein Licht gab, eine der bespielten Zeit entsprechende Grundstimmung entstehen lassen. Eines war mir von vornherein klar: Ich durfte mich nicht in Spielereien verzetteln. Es musste ein ordentlicher Grundteppich erzeugt werden, der uns in der Nachbearbeitung alle Möglichkeiten geben würde, ein so genanntes Feinleuchten durchzuführen. Wir hatten schließlich nur etwa 24 Stunden zum Lichtsetzen für einen 90

Minuten Spielfilm. Dafür hätten wir normalerweise etwa 40 Drehtage gehabt.

Die eigentlichen Farbstimmungen in den einzelnen Räumen wollten und mussten wir in der Nachbearbeitung gestalten. Einem Bild und seinen Details nachträglich Wärme zu geben ist fast unmöglich – Kühle zu erzeugen jedoch nicht.

Als Grundfarbstimmung wählte ich daher innen einen sehr warmen Look im Kontrast zum kühlen Tageslicht. Dies wurde an der Kamera noch fein eingestellt. Die Farben des Goldes, der Kostüme, des Schmuckes und der brennenden Leuchter sollten erhalten und verstärkt werden.

Für mich war die Richtung des gesetzten Lichtes wichtig, das Erzeugen von Kanten und Seitenlichtern und das Wegnehmen der Flächigkeit im Raum. Durch das Setzen von Lichtakzenten in Räumen mit natürlichem Licht und durch Unterbrechen des natürlichen Lichtes mit Hilfe von schwarzen Vorhängen, wollte ich zusätzliche Kontraste erzeugen. Wir setzten in Räumen ohne Tageslichteinfall viele kleine Einheiten ein. Hier sollte eine der Zeit entsprechende Atmosphäre von Kerzen- und Öllampenlicht entstehen.



Ende des dreiteiligen Berichts über »Russian Ark«