

Von der Idee bis zur Premiere : wie ein Film entsteht

Autor(en): **Cortesi, Mario**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Pestalozzi-Kalender**

Band (Jahr): **81 (1988)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-990048>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Von der Idee bis zur Premiere:

Wie ein Film entsteht!

Wie entsteht ein Film? Wer ist für was in einem Filmteam verantwortlich? Welche Stationen durchläuft ein Filmprojekt von der Idee über das Drehbuch, die Dreharbeiten, den Schnitt, die Vertonung — bis es endlich im Kino oder Fernsehen gezeigt werden kann?

Mario Cortesi gehört zu den bekanntesten Realisatoren von Kinder- und Jugendfilmen. Anhand seiner Vorabend-Serie «Peppino», die 1984 zum ersten Mal im Fernsehen gezeigt wurde und in nächster Zeit wiederholt werden dürfte, gibt er Antwort auf alle diese Fragen. Mario Cortesi ist Journalist, Drehbuchautor und Regisseur.

«Alles bereit, Kamera ab, Achtung Klappe!» sage ich durchs Megaphon. Das Scriptgirl hält die Metalltafel vor die jetzt laufende Kamera, knallt die bewegliche untere Schiene an den beschrifteten oberen Teil und schreit: «612, die Vierte!» Die Kamera surrt und nimmt die Tafel auf, das Tonband läuft und registriert den Ton — später, am Schnittisch, lassen sich so Film und Ton schneller finden und genauer «synchronisieren» (zusammenfügen).

«Setzt Andi in Brand!»

«Setzt Andi in Brand», befehle ich. Zwei «Special Effect Men»

(Spezialisten) kommen mit einer brennenden Fackel und zünden unseren Schweizer Hauptdarsteller Christoph Meyer (12) hinten an seiner Jacke an. Natürlich ist unser Darsteller vorher «präpariert» worden: Unter seiner Jeansjacke sitzt ein feuerundurchlässiges Asbesthemd. Auf der Jacke wurde zudem eine Paste aufgestrichen, die dem Feuer zwar Nahrung gibt, ihm aber gleichzeitig auch die Hitze nimmt.

Doch trotz genauester Vorbereitungen kommt es bei dieser Einstellung fast zur Katastrophe: Durch eine Unachtsamkeit beim Anzünden dringt das



Für eine Grossaufnahme wird der Darsteller in Brand gesetzt.

Der Stall ist in Brand gesetzt. Im Vordergrund warten Kamera- und Tonmann auf das Erscheinen des brennenden Darstellers.



Feuer unter das Asbesthemd und zieht bei Christoph den Rücken hinauf: seine Haare beginnen zu brennen! Brennend rennt Christoph für die Filmszene aus dem in Flammen stehenden Stall — aber er schreit nicht für den Film: Das Feuer schmerzt ihn wirklich! Ich rufe augenblicklich: «Löschen!» Die unmittelbar an der Szene postierten Feuerwehrleute springen nach vorn und werfen eine Asbestdecke über den brennenden Darsteller. Das Feuer erstickt. Noch einmal ist alles glimpflich abgelaufen: Ein paar versengte Kopfhare, eine verbrannte Lippe und ein kleiner Schock

sind das Resultat des unheimlichen Zwischenfalles.

Wenig später ereignet sich ein schlimmerer Unfall: Bei einer Explosion wird einer der Feuerspezialisten schwer verletzt — wir müssen ihn sofort ins Krankenhaus bringen. Er bleibt über sechs Wochen mit schweren Brandwunden im Spital.

Der Zuschauer will «Action»

Nicht immer sind Filmaufnahmen so gefährlich wie bei diesen Feuerszenen, die wir in Sizilien gedreht haben. Aber ein gewisses Risiko geht man dennoch bei jeder Filmarbeit

ein, die etwas mit «Action» zu tun hat: Der Zuschauer will schliesslich immer spannendere Filme, es muss etwas passieren. Drehbuchautoren und Regisseure müssen sich deshalb immer etwas Neues, noch Gewagteres einfallen lassen. Schnell heisst es sonst beim verwöhnten Publikum: «Ein langweiliger Film.»

Nun: In «Peppino» hat es drei nicht ganz ungefährliche Action-Szenen:

— Den Brand von Peppinos Haus und Stall. In der Geschichte muss sein Schweizer Freund Andi durch die Flammen rennen und Peppinos Esel aus dem brennenden Stall

retten, wobei er selber Feuer fängt.

— Andi stiehlt in Sizilien ein Floss und kentert damit in den hohen Wellen des Mittelmeeres — dabei ertrinkt er fast. Bei der Szene, die in hohem Wellengang gedreht wird, hatten wir zur Sicherheit drei Froschmänner unter Wasser postiert.

— Bei einer Mutprobe muss ein Schüler auf den achtzig Meter hohen Kamin einer Ölraffinerie klettern. Bei der Besteigung des Kamins wird der Junge — für die Kamera und die Zuschauer unsichtbar — angeseilt und so gesichert.



Der Darsteller (Christoph Meyer) liegt brennend am Boden. Unter seiner Jeansjacke trägt er ein Asbest-Hemd.



Gefährliche «Action-Szene».

Italiener in der Schweiz

Jetzt, für alle, die «Peppino» nicht kennen oder nur teilweise gesehen haben, die Geschichte: Hauptfigur ist der zehnjährige Peppino, Sohn eines sizilianischen Bauern. Sein Vater ist durch die starke Industrialisierung arbeitslos geworden und hat als Saisonnier in der Schweiz eine Stelle in einer Giesserei angenom-

men. Erst vier Jahre später — so will es das Schweizer Gesetz — können seine Frau, seine Kinder Peppino und Claudio in die Schweiz nachkommen.

Es ist nicht nur der Wechsel vom sonnigen und warmen Süden in den kühlen und nebligen Norden, der Peppino enorme Mühe bereitet. Was ihm vor allem zu schaffen gibt: die sprachlichen Schwierigkei-



Der Junge, der den Kamin erklettern wird, trägt unter seiner Jacke ein Kletterseil, das ihn während des Aufstieges sichern wird.

ten, der Eintritt in die Schweizer Schule, der Kontakt zu den Mitschülern, die ihn ablehnen und auslachen.

Als Peppino im folgenden Jahr mit zwei Schweizer Kindern und deren Eltern nach Sizilien in die Ferien fährt, erleben die Schweizer Geschwister das gleiche Schicksal wie Peppino in der Schweiz: Auch sie werden von den italienischen Kindern nicht sofort aufgenommen.

So werden Kinderstars «gemacht»!

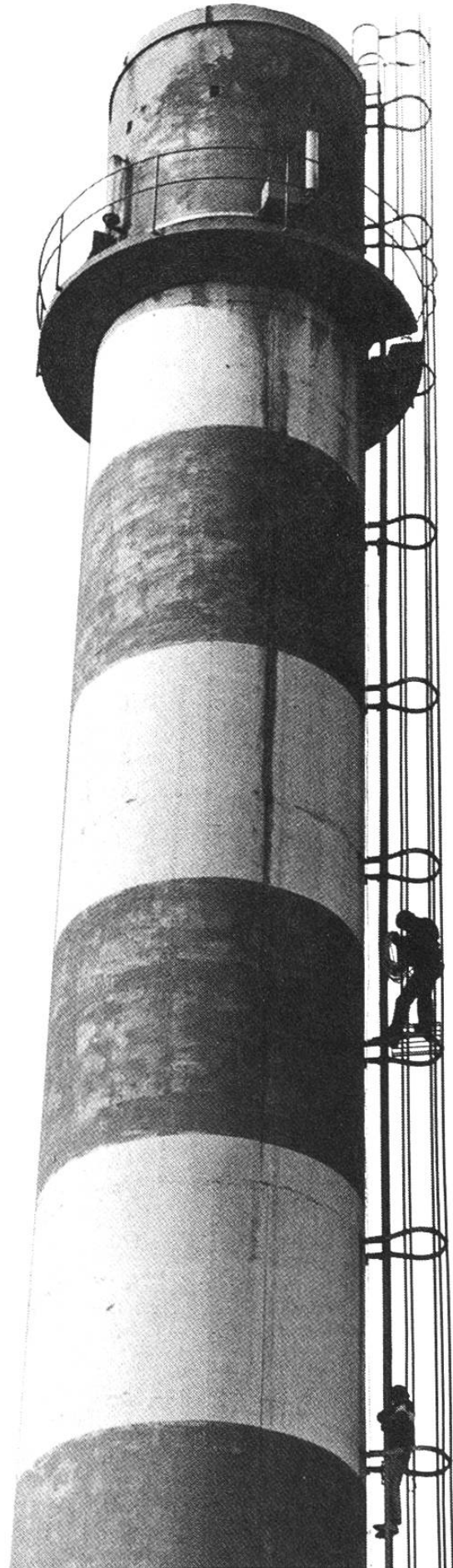
Wie fanden wir die Kinder, die in «Peppino» die wichtigsten

Rollen spielen? In den Schulen von Catania (einer Grossstadt in Sizilien) fotografierten wir über tausend Kinder, die der Vorstellung entsprachen, die ich von der Figur des Peppino hatte. Anhand der gemachten Polaroid-Fotos wählte ich rund hundert Kinder aus, die dann während mehrerer Tage zu einem Filmtest (auf Video) in ein Filmstudio aufgeboten wurden. Die gemachten Aufnahmen schaute ich mir anschliessend in aller Ruhe an: Diesmal wählte ich die zehn besten Kinder aus. Diese kamen nochmals zu längeren Probeaufnahmen, wobei dann die endgültige Wahl auf den zehnjährigen

Orazio Pulvirenti fiel, Sohn eines Malermeisters aus Catania. Für die Auswahl der Schweizer Kinder war das Vorgehen ähnlich. Mit einem Inserat in verschiedenen Zeitungen suchten wir die Darsteller. Es meldeten sich über vierhundert Kinder. Anhand der eingeschickten Fotografien fielen bereits zahlreiche Bewerber aus dem Rennen (zu gross, zu alt, zu jung, nicht die richtige Haarfarbe usw.). Die verbleibenden Bewerber wurden wiederum mit Video-Aufnahmen getestet, bis die beiden Schweizer Hauptdarsteller Moni (Edith Vieli) und Andi (Christoph Meyer) feststanden.

Geht alles so leicht?

Mehr als fünfzig Mitarbeiter, vom Regisseur über den Kameramann zu den Schauspielern bis hin zum Bühnenarbeiter und der Schminkemeisterin, wirkten bei dieser Serie mit. Gedreht wurde acht Wochen, zum Teil in Sizilien, zum Teil in der Schweiz. Und was das alles gekostet hat? Es ist kein Geheimnis: 1,2 Millionen Schweizer Franken. Das alles sagt sich jetzt so leicht. Aber es ist nicht einfach, bis endlich einmal eine Filmcrew zusammengestellt ist, bis alle die Darsteller (auch für die kleinen Nebenrollen) gefunden sind, bis das Drehbuch von den



Produzenten schliesslich genehmigt und bis auch das Geld für die Finanzierung bereitgestellt ist.

Natürlich ist es Wunsch eines jeden Autors, ein eigenes Drehbuch (nach eigenen Ideen) zu schreiben, das dann verfilmt wird. Aber für jeden Produzenten ist es einfacher, Geld für einen Film aufzutreiben oder zur Verfügung zu stellen, wenn er einen Roman, ein Theaterstück oder eine Erzählung vor sich hat, die bereits über den Ladentisch ging und dort Erfolge verbuchen konnte. Wenn ein sehr erfolgreiches Buch einem Millionenpublikum gefallen hat, dürfte auch eine

entsprechende Verfilmung unschwer ankommen.

In den amerikanischen, aber auch in den europäischen Filmstudios und Fernsehanstalten stapeln sich eingesandte Drehbücher von Autoren, die glauben, die beste und erfolgreichste Filmgeschichte der Welt geschrieben zu haben. Genaue Statistiken liegen nicht vor — aber wahrscheinlich werden höchstens 20 Prozent aller eingegebenen Drehbücher wirklich realisiert.

Am Anfang steht das «Exposé»

Ein Drehbuch ohne genauen Auftrag zu verfassen, bedeutet



Letzte
Sicherheitskontrolle.



Auf diesem Bild ist der Toningenieur gleichzeitig sein eigener Assistent: Über Kopfhö-

rer kontrolliert er den Ton, den er über das Mikrophon am «Galgen» aufnimmt.

somit meist eine riskante Sache. Deshalb beschreibt der Autor zuerst seine Idee (und den Handlungsablauf in groben Zügen) in einem «Exposé», das fünf bis zehn Schreibmaschinenseiten umfasst. Gefällt das «Exposé» einem Produzenten, einem Studio oder einer TV-Gesellschaft, so erhält der Autor den Auftrag, ein Treatment zu schreiben. Ein Treatment umfasst zwischen 50 und

100 Schreibmaschinenseiten, es enthält eine ausführliche Inhaltsangabe, beschreibt den Handlungsablauf, umschreibt die wichtigsten Charaktere und gibt Hintergründe für ihr Verhalten an. Es kann auch bereits filmtechnische Hinweise auf-führen.

Der nächste Schritt ist das Drehbuch. Es enthält auf seiner linken Seite alles, was mit dem Bild zusammenhängt — die

Beschreibung der Handlung (in sogenannten «Einstellungen» fortlaufend numeriert) und der Personen sowie die filmtechnischen Angaben (Kamera, Licht, Kulissen). Auf der rechten Seite alle Angaben über den Ton — nämlich die Dialoge (Gespräche, die die Schauspieler führen), Geräusche und die zu wählende oder zu komponierende Musik. Länge und Ausführlichkeit des Drehbuches haben kaum etwas mit der Qualität des fertigen Filmes zu tun: Das Drehbuch zum vierstündigen Film «Vom Winde verweht» umfasste beispielsweise bloss 256 Schreibmaschinenseiten mit nur 618 Ein-

stellungen für die Kamera. Dagegen wies das Drehbuch des viel kürzeren Hitchcock-Krimis «Psycho» 300 Seiten mit beinahe 1000 Einstellungen auf.

Die Arbeit des Drehbuchautors wird meist durch den Regisseur ergänzt: er will seine Ideen einbringen, weil der Film schliesslich seinen persönlichen Stempel aufgedrückt erhält. Ein Drehbuch wird in der Regel unter Zeitdruck geschrieben. Herbert Reineker, König der deutschen Drehbuchautoren («Der Kommissar», «Derrick»), schreibt in knapp vierzehn Tagen eine Krimifolge von 60 Minuten, und

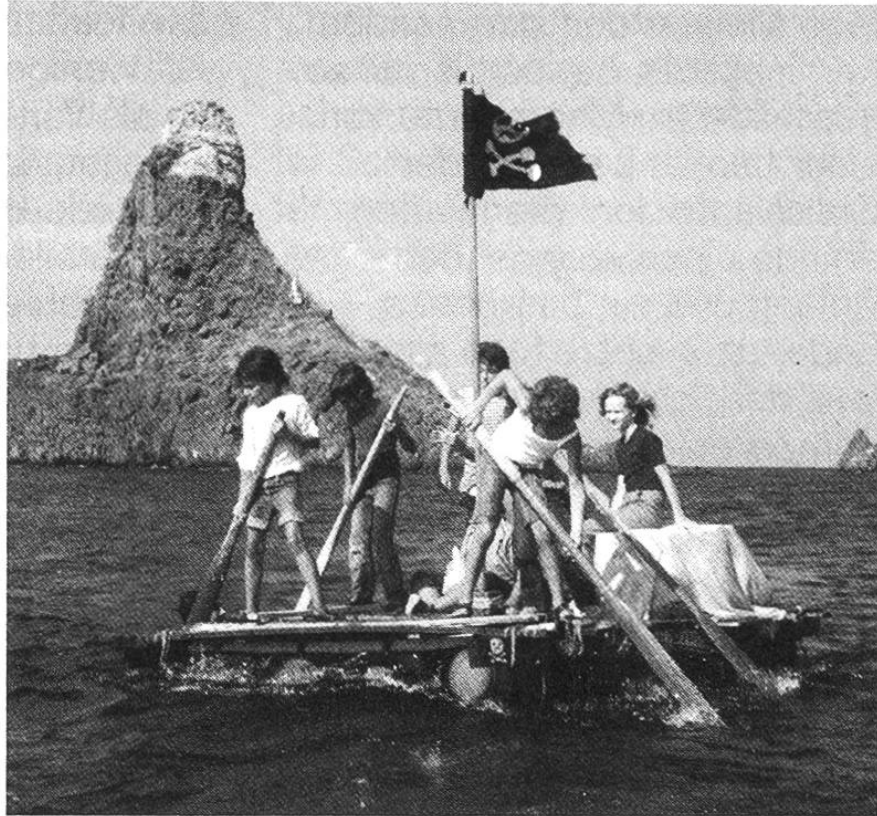


Die Ausstatter bauen ein Floss.

Das Floss musste so gebaut werden, dass es beim hohen Wellengang auf dem Meer automatisch auseinanderbrach.

S. 107

Floss-Szenen waren nur bei stürmischer See gefährlich: Dann befanden sich immer drei Froschmänner, für die Kamera unsichtbar, neben dem Floss unter Wasser.



zwar ohne Pause eine Folge nach der andern. Doch bei derart viel produzierenden Autoren spielt die Erfahrung mit. Zudem wickeln sich Krimis, Western und Abenteuerfilme oft nach bekannten Mustern ab.

Die Einfälle sind plötzlich da

Viel schwieriger ist es, Drehbücher zu Aussenseiter-Filmen zu verfassen, neue Ideen zu entwickeln, statt sich an ein normales Schema zu halten. Solche Ideen entstehen allerdings selten an der Schreibmaschine. Da trägt der Drehbuchautor

seine Geschichte tagelang, manchmal wochenlang mit sich herum, bevor er sich an die Schreibmaschine setzt. In dieser Zeit entwickelt er Ideen, notiert er Vorstellungen, diskutiert er seine Einfälle mit Freunden.

Diese Einfälle sind plötzlich da, wenn er nachts aufwacht und im Dunkeln zum Kühlschrank tappt, um ein Glas Mineralwasser zu holen. Sie kommen ihm beispielsweise aber auch mitten in einer politischen Diskussion, wenn seine Gedanken abschweifen und ihm plötzlich der langgesuchte Dialog zu seiner Geschichte einfällt.

Alfred Hitchcock, der unbestrit-

tene Meister des spannenden Kriminalfilms, hat es einmal so geschildert: «Man nehme von einer bereits bestehenden Geschichte den roten Faden, erfinde einen spannenden Anfang und ein packendes Ende, dann setze man alles, was der Schriftsteller zwischen den Zeilen gedacht hat, in Bilder um — und fertig ist das Drehbuch.»

Mit seinen ironischen Bemerkungen hat der 1980 verstorbene Regisseur nicht unrecht gehabt: oftmals wird mit einer literarischen Vorlage so umgegangen, dass sich am Schluss der Schriftsteller vom Film distanziert und die Filmkritiker

böse feststellen: «Der Film ist weit weniger gut als das Buch, das als Vorlage diente.» Tatsache ist, dass in einem Drehbuch viele Beschreibungen des Schriftstellers über Gedanken und Gefühle von Personen wegfallen und bloss noch Handlung und Dialog vermerkt sind. Es ist Aufgabe des Regisseurs und auch des Schauspielers, diese im Drehbuch aus Platzgründen ausgelassenen schriftstellerischen Gedankengänge nachzuvollziehen und Gefühle und Gedanken neu in den Film einzubringen.

Drehbuchautoren sind meist gut bezahlte Berufsleute. In Hollywood erhält der Autor für



Hier hat der Ausstatter eine «Piratenhöhle» gebaut. Viel Arbeit steckte darin, bis die Atmosphäre richtig schien.

die Folge einer Fernsehserie («Bonanza», «Kojak» oder «Dallas») im Schnitt 50 000 Dollar. In Europa liegen die Autorenhonorare für einen Fernsehfilm zwischen 20 000 und 50 000 Franken; für Kinofilme sind die Honorare höher.

Wie «Peppino» entstand

Der Leidensweg eines Drehbuches kann sehr lang und umständlich sein, was am Beispiel der Fernseh-Serie «Peppino» aufgezeigt werden soll.

Herbst 1978: Der bekannte Schweizer Filmproduzent Lazar Wechsler («Heidi», «Die letzte

Chance») gibt mir den Auftrag, aus der 40seitigen Kurzgeschichte «Peppino» der St. Galler Schriftstellerin Eveline Hasler ein Treatment zu verfassen.

März 1979: Ich habe die auf Elba spielende Geschichte erweitert, neue Charaktere eingebracht, den Handlungsablauf etwas verändert und lege ein 32seitiges Treatment vor. Lazar Wechsler und die Präsens-Film AG erteilen mir nach Begutachtung des Treatments den Auftrag, ein Drehbuch für einen Kinospielefilm zu verfassen. Honorar für das Drehbuch: 30 000 Franken.

April 1979: Zusammen mit meinem Co-Autor Ludwig Her-



Der Kostümbildner entwarf die Kleider, die die beiden Darsteller bei einer «Piratenhochzeit» tragen.

mann reise ich auf die Insel Elba, spreche mit Bewohnern und schreibe an den wirklichen Schauplätzen das 132seitige Drehbuch (536 Einstellungen).

Herbst 1979: Das Drehbuch wird von den Produzenten angenommen. Eine Finanzierung des Kinoprojekts (Budget 900 000 Franken) kommt aber nicht zustande. Das Projekt wird auf Eis gelegt.

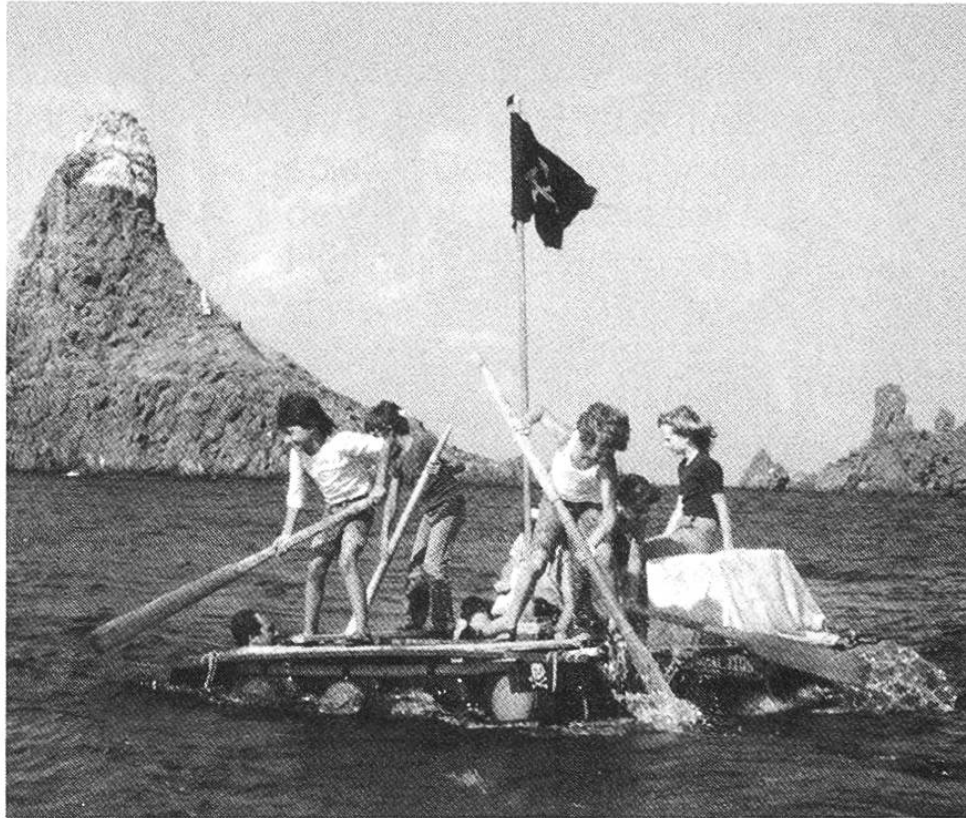
Frühling 1980: Das Schweizer Fernsehen interessiert sich für den brachliegenden Stoff. Es wird geprüft, ob eine TV-Serie daraus gemacht werden kann. Das Fernsehen bezahlt für die Buchrechte 20 000 Franken und

kauft der Präsens-Film AG das Drehbuch für 50 000 Franken ab. Ich schreibe mit Ludwig Hermann den Kinofilm in eine sechsteilige Fernseh-Serie um.

Herbst 1980: Eine Arbeitsgruppe des Schweizer Fernsehens hat festgestellt, dass es effektvoller und der Wahrheit entsprechender wäre, den Film auf Sizilien statt auf der Insel Elba spielen zu lassen. Ludwig Hermann und ich reisen nach Sizilien und schreiben das Drehbuch auf die neuen Drehplätze rund um den Ätna (Vulkan auf Sizilien) um. Das neue Drehbuch umfasst 676 Einstellungen auf 168 Seiten. Das neue Budget sieht Kosten in



Peppino als Pirat.



Mit dem Floss auf See.

der Höhe von 1,4 Mio. Franken vor. Das Schweizer Fernsehen besitzt zu wenig Mittel zur Realisierung. Wieder wird das Projekt auf Eis gelegt.

1981: Das Zweite Deutsche Fernsehen und das Österreichische Fernsehen können als Co-Produzenten gewonnen werden. Das Budget wird auf 1,2 Mio. Franken reduziert. Änderungswünsche im Drehbuch der beiden Redaktionen müssen berücksichtigt werden. Während das ZDF den Film im Kinderprogramm bringt und den Schwerpunkt auf die Handlungen der Kinder legt, will das Schweizer Fernsehen die erwachsenen Personen

stärker hervorheben, da es sich um ein Vorabend-Programm (für die ganze Familie) handelt. Im Herbst 1981 legen wir ein überarbeitetes Drehbuch vor, das allen Wünschen aus allen drei Ländern entspricht. Die letzte Fassung enthält 742 Einstellungen auf 181 Seiten. Dieses Drehbuch wird 1982 verfilmt.

Die wichtigsten Leute des Filmteams

Ob Kinofilm oder Fernseh-Serie — der Ablauf der Produktion bleibt sich immer ähnlich. Gewiss: Filme mit bescheide-



Ein alter SBB-Wagen wurde in ein Kinderversteck umorganisiert.

nen Budgets werden manchmal mit einem Filmteam von zehn oder zwanzig Personen gedreht — Hollywood'sche Superproduktionen dagegen führen auf den Schlusstiteln bis zu 300 beteiligte Techniker auf, die irgendwo und irgendwie am Film mitgewirkt haben. Versuchen wir — wiederum am Beispiel der Fernseh-Serie «Peppino» — aufzuzeigen, wie ein Film entsteht und welche Leute daran massgeblich beteiligt sind.

Der Produzent

Der Produzent ist der Geldgeber, der den Film finanziert. Das kann eine Filmgesell-

schaft, ein Filmstudio oder ein unabhängiger Filmproduzent sein. Wenn sich kein geeigneter Geldgeber findet, ist das Projekt gestorben. Im Falle von «Peppino» sind es die Fernsehstationen dreier Länder (SRG, ZDF, ORF), die sich für eine Co-Produktion zusammengetan haben und das Projekt gemeinsam finanzieren. Ein Kostenvoranschlag wird aufgestellt: er sieht Ausgaben in der Höhe von 1,2 Millionen Franken vor (für 8 Folgen zu je 25 Minuten). Kinofilme sind — vor allem in den USA — wesentlich teurer. Bescheidene Produktionen kosten dort 1—3 Millionen Dollar, mittlere Produktionen 4—10

Millionen Dollar; die aufwendigen Filme können bis zu 30 und 40 Millionen Dollar verschlingen. Darin sind natürlich sehr hohe Gagen (Gehälter) für berühmte Stars in Millionenhöhe enthalten.

Der Regisseur

Er ist die treibende Kraft des Filmes; ihm untersteht das

gesamte Filmteam; er ist voll für die künstlerische Seite verantwortlich; er führt die Schauspieler. Der Regisseur macht den Film, der Film trägt seine Handschrift. Bevor gedreht wird, erfüllt der Regisseur folgende Aufgaben:

— Drehplätze. Zusammen mit dem Produktionsleiter und dem Ausstattungschef (manchmal auch mit dem



Letzte Anweisungen vor der Aufnahme.

Chef-Kameramann) wählt er die Schauplätze für die Aus-senaufnahmen aus. Für «Peppino» sind es Orte rund um den Vulkan Ätna (Sizilien) und verschiedene Orte in der Schweiz.

- Drehplan. Zusammen mit dem Produktionsleiter wird ein Drehplan erstellt. Darin wird festgelegt, wie viele Tage gearbeitet wird, welche Szenen wo und an welchem Tag gedreht werden müssen. Der Drehplan fasst alle Szenen am gleichen Drehort, die Aufnahmen bei Tag, Nacht oder in der Dämmerung zusammen. Mit einem geschickten Drehplan

lässt sich viel Zeit (und Geld) sparen: unnötiges Herumreisen wird vermieden, teure Schauspieler werden möglichst rationell eingesetzt.

- Auswahl der Darsteller. Auf Sizilien testet der Regisseur zusammen mit dem Kameramann über 1000 Kinder, die in Schulen und auf der Strasse durch eine für die Auswahl der Schauspieler (Casting genannt) zuständige Person gesucht worden sind. Die Testaufnahmen erfolgen auf Video. Die erwachsenen Darsteller werden in Theaterkreisen oder anhand eines Verzeich-



Bei den Drehaufnahmen in Sizilien.

nisses aller europäischen Schauspieler (Actor's Book) gefunden.

- Zusammenstellen des Filmteams. Der Regisseur wählt (meist in Übereinkunft mit dem Produzenten) das Filmteam. Die wichtigsten Personen in einem Filmteam sind (neben dem Regisseur, dem Produzenten und den Schauspielern):

Der Regieassistent

Er ist die rechte Hand des Regisseurs. Er probt nach den Anweisungen des Regisseurs die ersten Durchläufe mit den

Darstellern und Statisten, übernimmt auch die Oberaufsicht über Garderobe und Schminkearbeit. Er sorgt für Ruhe am Aufnahmeort.

Der zweite Regisseur

Er ist ein Spezialist, der im Auftrag des Regisseurs mit einem eigenen (zweiten) Team spezielle Szenen dreht, die eine besondere technische Kenntnis erfordert. Bestes Beispiel: Das berühmte Wagenrennen in «Ben-Hur» drehte nicht Regisseur William Wyler, sondern sein zweiter Regisseur Yakima



Die Arbeit der Stuntmen:
Ein Auto stürzt von einer
Zugbrücke.

Canutt, ein Spezialist für Action- und Stuntszenen.

Der Chef-Kameramann

In seine Kompetenz fällt die Bildgestaltung (Kamera und Licht). Er teilt dem Beleuchter mit, welche Scheinwerfer wie aufzustellen sind, wie das Gegenlicht einzurichten ist, wie die gesamte Szene ausgeleuchtet werden soll. Er ist für die Lichtatmosphäre verantwortlich. Mit dem Regisseur bespricht er den Standort der Kamera, den Bildausschnitt, ob mit der Kamera geschwenkt oder gefahren (Travelling) wer-

den soll. Der Kameramann trägt, neben dem Regisseur, am meisten zum künstlerischen Gelingen eines Filmes bei.

Der Kameraassistent

Er setzt die Kamera auf Anweisung des Kamerachefs in Position und bedient sie. Er misst die Stärke der Lichtquellen und stellt auf dem Objektiv die richtige Blende und Bildschärfe ein. Bei grösseren Produktionen sind meist mehrere Kameraassistenten tätig. Einer davon hält vor der Aufnahme die «Klappe» vor die Kamera, eine



Kamera läuft.
Volle Konzentration
von Peppino.



Der Kostümbildner bei der Arbeit.

Tafel, auf der mit Kreide die Nummer der zu drehenden Einstellung geschrieben steht.

Der Standfotograf

Er fotografiert die interessantesten Szenen. Diese Bilder kommen später in den Kinoausgang oder aber werden der Presse für die Filmvorschau ausgehändigt. Da der Fotograf möglichst knallige und spektakuläre Bilder schießen muss, stimmen diese nicht immer mit den Bildern des späteren Kinofilmes überein. Er stellt die Szenen nach seinem Geschmack.

Der Produktionsleiter

Er organisiert alles. Von den Mahlzeiten über die Unterkunft bis zur Zwischenverpflegung und zum Mitternachtskaffee auf dem Drehplatz. Er ist zuständig für die Autos, aber auch für das benötigte Kleinmaterial. Er holt die Drehbewilligungen ein, macht die Preise mit den mitwirkenden Statisten aus, ist dafür verantwortlich, dass der Drehplan und das Budget eingehalten werden. Er stellt jeweils den Tagesablauf fest und sorgt dafür, dass Schauspieler und Techniker rechtzeitig bei Drehbeginn am Drehort eintreffen. Ihm sind

meist eine Produktionsassistentin und eine Produktionssekretärin zugeteilt, die — neben Korrespondenz und organisatorischen Einzelheiten — auch die Auszahlungen an Statisten und Schauspieler übernehmen.

Der Tonmeister

Er entscheidet, welche Mikrofone während einer Dialogszene eingesetzt werden und wo diese (versteckt) anzubringen sind. Bei Aufnahmen sitzt er am Tonaufnahmegerät und kontrolliert den Ton über Kopfhörer: er ist für die Tonqualität verantwortlich. Bei den mei-

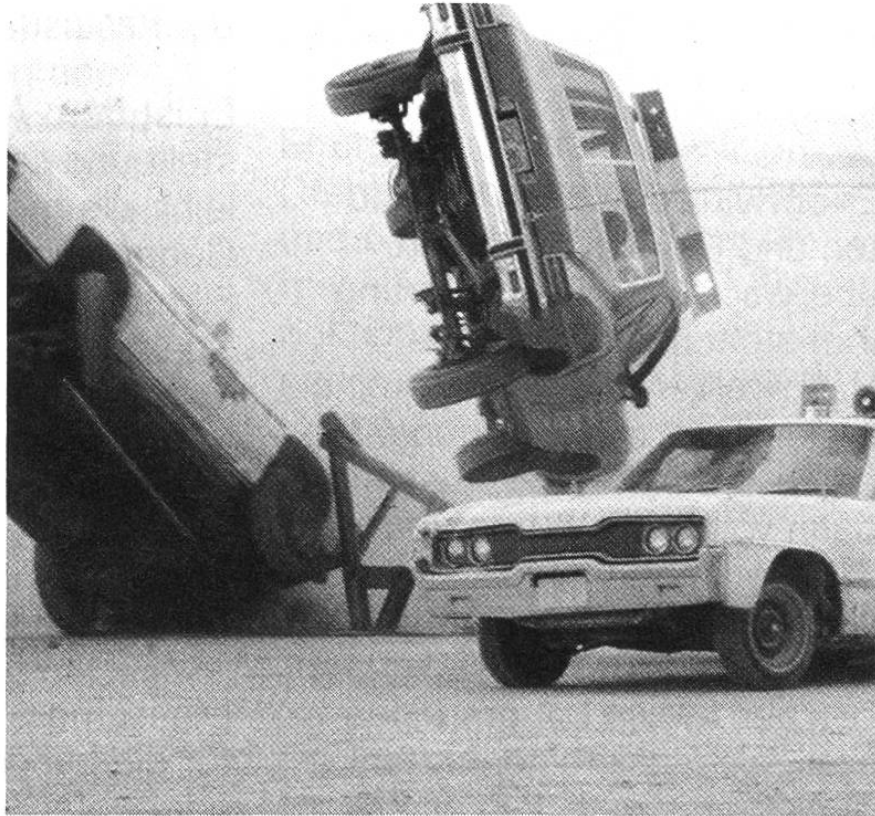
sten Fernsehproduktionen versucht man, alle Dialoge soweit wie möglich im Originalton aufzunehmen und später im Studio nur nachzusynchronisieren, was absolut unumgänglich ist. Nachsynchronisationen sind aber unvermeidlich, wenn die Aufnahmen am Drehplatz durch Nebengeräusche (Fluglärm, Maschinen usw.) beeinträchtigt werden.

Der Tonassistent

Er richtet die Mikrofone auf die Szenerie und hält während der Aufnahme den sogenannten «Galgen» — das an einer lan-



Gestellte Szene:
Eine Karambolage zwischen
Polizeiwagen ...



...zur Nachahmung nicht empfohlen.

gen Stange befestigte Mikrophon, das von oben oder unten an den Szenenrand gehalten wird.

Das Scriptgirl

Es trägt die Verantwortung für die Anschlusszenen, indem es immer notiert (oder mit einer Sofortbild-Kamera fotografiert), welche Kleider die Darsteller tragen, wie sie frisiert und geschminkt sind. Da die Szenen nicht nacheinander nach Drehbuchablauf gedreht werden, ist die Script-Aufgabe von grosser Bedeutung. Zum Bei-

spiel hält das Scriptgirl fest, welchen Ring die Darstellerin eine Woche zuvor trug (und jetzt, in der Anschlusszene, wieder tragen muss) und wann die verwelkten Blumen im Dekor durch neue zu ersetzen sind. Die Script-Notizen geben dem Regisseur später am Schnittisch Aufschluss über jede Szene und über jede Änderung. Das Scriptgirl wird oft als «Gedächtnis des Regisseurs» bezeichnet, es führt Buch, welche Szenen gedreht sind und welche Einstellungen der Regisseur im Filmlabor kopiert haben will, wenn eine Aufnahme mehrmals wiederholt wird.

Der Ausstatter

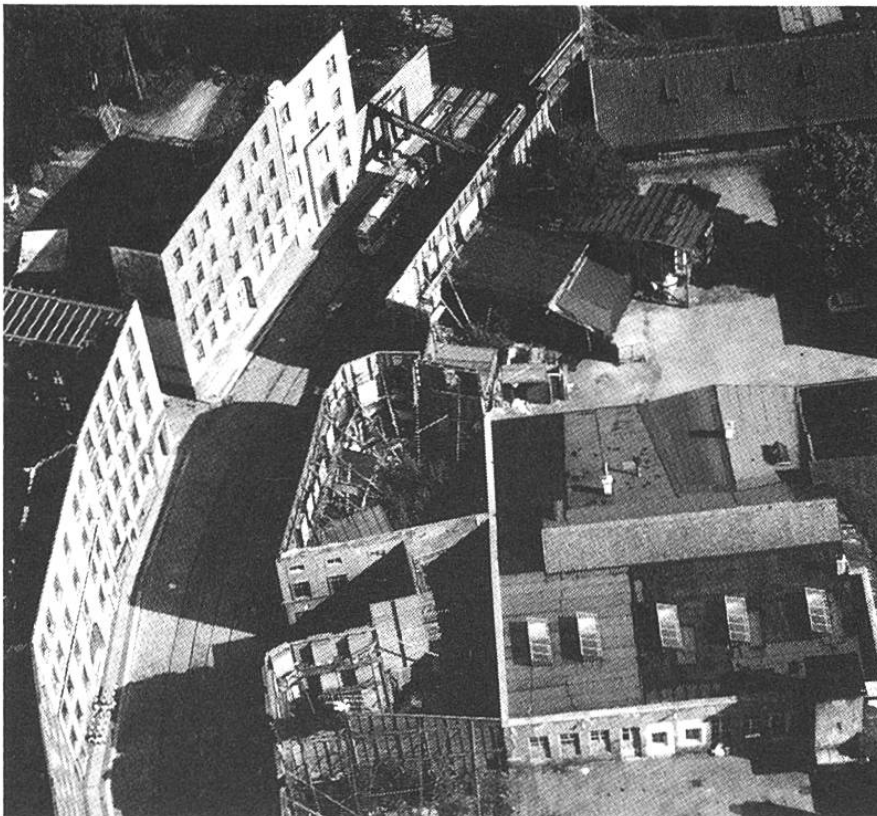
Er entwirft die Pläne für Bauten und Dekorationen und überwacht deren Ausführung. Ihm stehen verschiedene Handwerker (Maurer, Schreiner, Maler usw.) zur Verfügung. Die beste Arbeit hat der Ausstatter dann vollbracht, wenn dem Zuschauer so wenig wie möglich an den Kulissen auffällt. In «Peppino» muss der Ausstatter beispielsweise bauen: einen Stall, ein Floss, eine Piratenhöhle, ein Versteck in einem Eisenbahnwagen.

Der Requisiteur

Er ist dem Ausstatter unterstellt und kauft, mietet oder leiht alle möglichen kleinen Gegenstände, die in einer Filmszene nötig sind. Das Spektrum reicht vom poppig gestrichenen Fahrrad bis zur Maus, die durch eine Katze vertilgt werden soll.

Die Special Effects

Diese Trickspezialisten sorgen für die besonders schwierigen oder gefährlichen Szenen. Sie werden zugezogen, wenn es



Sehr viele Filme werden in den Studios gedreht. Sehr oft sind dabei Häuserfronten nur Kulissen, d. h. es stehen nur Front- und Seitenwände, innen sind die Häuser leer. Die Flugaufnahme zeigt eine «Strasse» der Bavaria-Filmstudios in München.

Explosionen, Brände, Hauseinstürze, Kämpfe, Krieg oder Revolverduelle gibt. In «Pepino» müssen diese Spezialisten ein Haus und einen Stall in Brand setzen.

Der Stuntman

Der Stuntman übernimmt die gefährliche Arbeit eines Hauptdarstellers. Beispielsweise, wenn dieser von einem Dach fallen muss oder sich im Auto überschlägt, wenn er über einen Felsen hinunterstürzt oder in einem Feuer verbrennt.

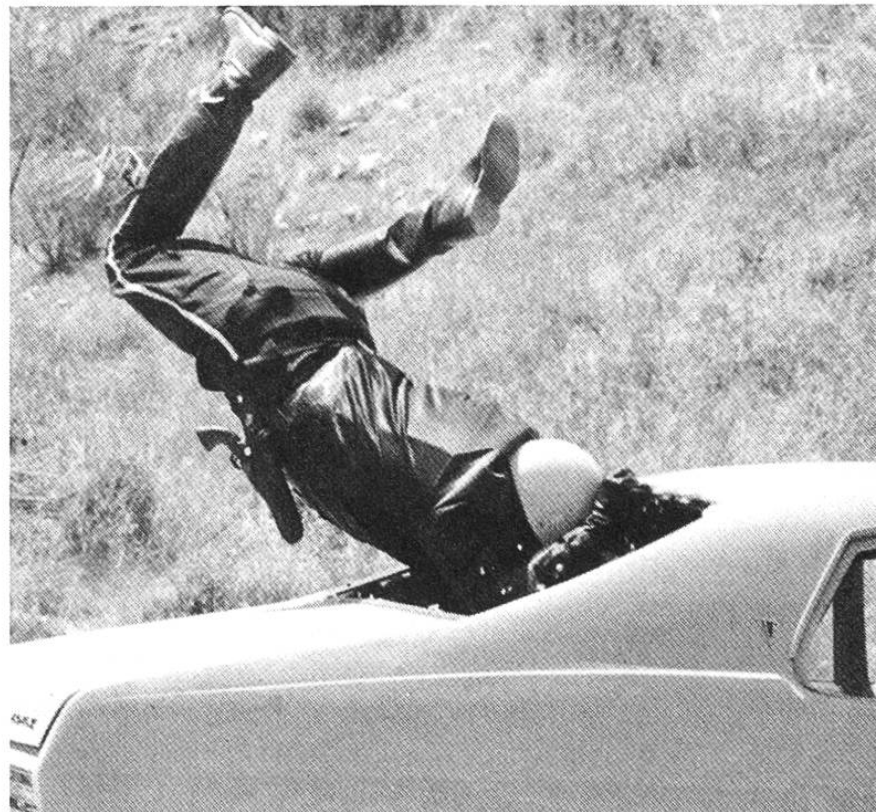
Der Aufnahmeleiter

Er organisiert den jeweiligen Drehtag am Drehort. Er plant und organisiert alles (manchmal als rechte Hand des Produktionsleiters), damit die Aufnahmen reibungslos und ohne Pannen verlaufen.

Die Maskenbildner

Der Schminkmeister arbeitet eng mit dem Regisseur zusammen, denn der Regisseur möchte durch einen besonderen Gesichtsausdruck seinen

Stuntmänner haben bisweilen ein gefährliches Leben: Hier fliegt ein Motorradfahrer nach einer Kollision mit einem fahrenden Auto durch die Heckscheibe.





Bei einer Schlägerei ist der Darsteller «verletzt» worden. Die Schminke­meisterin deutet mit künstlichem Blut seine Wunden an.

Darsteller dem Publikum vorstellen. Meist arbeitet er nur mit Schminke und Puder; anspruchsvoll wird seine Arbeit vor allem, wenn er ein Gesicht total verändern oder wenn er seine Darsteller in Horrorgestalten umwandeln muss. Bei Schlägereien oder Verwundungen arbeitet der Schminke­meister mit künstlichem Blut.

Der Kostümbildner

Er entwirft (oder sucht) die Kostüme und lässt sie durch ein Schneideratelier ausführen. Die Darsteller eines Filmes ein-

zukleiden, erfordert viel Organisationstalent, gründliche Kenntnisse über die modischen Stilrichtungen der verschiedenen Epochen, aber auch Geschmack, welche moderne Kleidung zu welchem Gesicht passt.

Die Garderobiere

Sie ist während der Dreharbeiten für die Pflege der Kostüme verantwortlich und hat dafür zu sorgen, dass — je nach Drehplan — jeden Morgen die richtigen Kostüme am Drehplatz sind.

Der Friseur

Er frisiert die Darsteller vor jeder Aufnahme und überwacht während der Dreharbeiten die Frisuren.

Der Bühnenmeister

Er ist Handwerker, Konstrukteur und Hilfskraft in einer Person.

Er baut unter Anleitung des Kameramannes das «Dolly» (Travelling) auf. Ein präziser Aufbau eines Travellings kann sehr viel Zeit in Anspruch nehmen: die Schienen müssen auf unebenem Gelände ins Lot gebracht werden, damit später der Wagen («Dolly») mit aufmontierter Kamera erschütterungsfrei bewegt werden kann.



Peppino, dargestellt von Orazio Pulvirenti.

Der Beleuchter

Er stellt, zusammen mit seinem Assistenten, die Scheinwerfer für die Beleuchtung auf und kontrolliert die elektrischen Anschlüsse.

Die Dreharbeiten

An einem Spielfilm wird üblicherweise zwischen 3 Wochen

und 2 Monaten gedreht. Nicht anders an einer Fernseh-Serie: Für die achttellige Serie «Pepino» waren rund 50 Drehtage vorgesehen, die Arbeiten erstreckten sich, freie Tage eingerechnet, auf acht Wochen. Bei jeder Produktion wird das belichtete Film-Material sofort jeden Tag entwickelt, damit am nächsten Abend auf den sogenannten «Rushes» (Bildmuster)



Der Aufstieg des Jungen auf den Kamin wird aus einem Helikopter gefilmt. Um zu besseren Aufnahmen zu kommen, bleibt die Helikopter-Türe während des Fluges geöff-

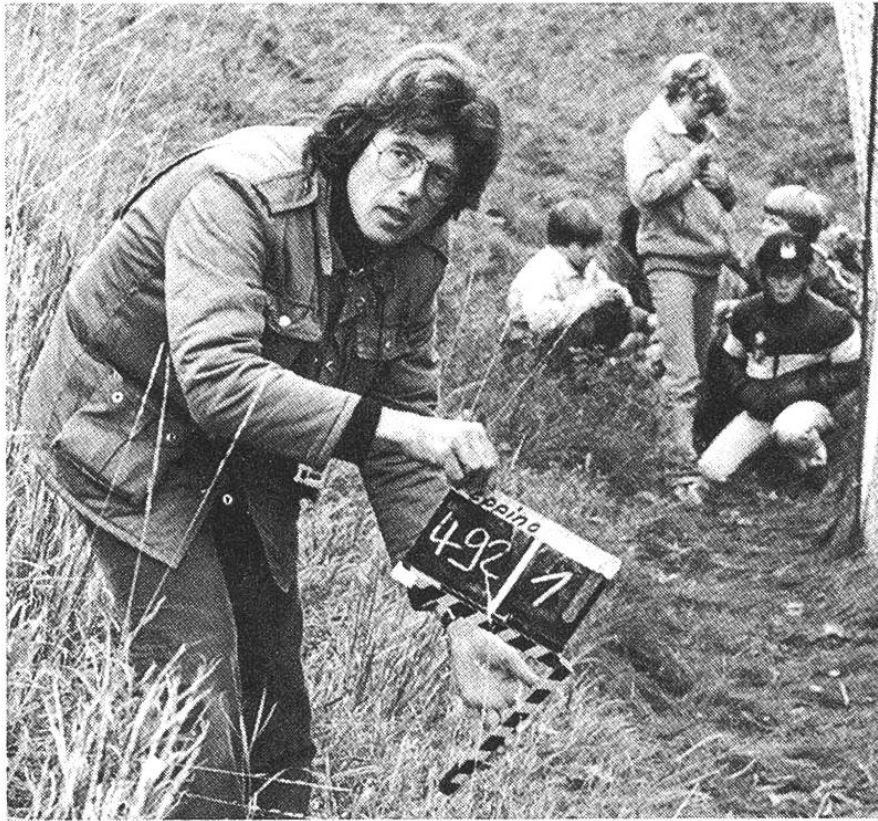
net, und der Kameramann (angegurtet) stützt seine Füße auf ein für die Aufnahmen konstruiertes Fussbrett.

festgestellt werden kann, ob die Aufnahmen gelungen sind. Befriedigen einzelne Szenen nicht, müssen «retakes» (Nachaufnahmen) gemacht werden. Wenn der Film abgedreht ist, beginnt die wochenlange Synchronisation von Bild und Ton auf dem Schneidetisch. Der Cutter (Schnittmeister) und seine Assistentin setzen die Arbeitskopien in der richtigen Reihenfolge zusammen. Beim Feinschnitt übernimmt dann wieder der Regisseur das Kommando: er entscheidet über den Schnittrhythmus, welche der vielen gedrehten Szenen schliesslich verwendet werden,

wo mit einer Grossaufnahme, wo mit einer Totalen gearbeitet wird, ob man dem Zuschauer nun jene Person vorsetzt, die spricht, oder jene, die nur zuhört. Für die Qualität des Filmes ist der Schnitt von entscheidender Bedeutung. Ist der Film geschnitten, folgt die Vertonung. Geräusche, die komponierte und durch ein Orchester aufgenommene Musik sowie die Dialoge müssen gemischt werden, unbrauchbare Dialoge werden nachsynchronisiert und fehlende Geräusche werden entweder aus den Geräuscharchiven geholt oder von speziali-



Der Chef-Kameramann blickt durch die Kamera, die ihm sein Assistent eingestellt hat.



Der Kameraassistent hält die «Klappe». Auf der Klappe steht links die Szenennummer und rechts eine 1 (d. h. die Szene wird zum erstenmal aufgenommen). Die Holzleiste unten an der Klappe wird bei der Aufnahme an die Klappe geschlagen. Später am Schnitttisch, kann der Cutter den Film synchronisieren, indem er den Ton der geschlagenen Klappe mit dem Bild der geschlagenen Klappe gleichschaltet.

sierten Geräuschemachern im Studio imitiert.

Inzwischen ist auch die Werbemaschine für den Film angelaufen. Normalerweise werden zehn Prozent der Produktionskosten für die Werbung aufgewendet. Aber viele amerikanische Studios buttern bis zu 30 Prozent der Produktionskosten in die Werbung, um den Film dem Publikum schmackhaft zu machen. Zur Werbung gehören: Voranzeigen, Plakate, Druckkosten, TV-Spots, Empfänge und Premieren, Interviews für Presseleute mit den Stars usw.

Sind die ersten Kopien des Filmes einmal angelaufen, entscheidet nur noch das Publikum. Da mögen die Dreharbeiten noch so anstrengend gewesen sein, die Kosten noch so hoch und die Werbefeldzüge noch so raffiniert — am Ende zählt nur, ob der Film dem Publikum gefällt oder nicht. ●

Mario Cortesi