



FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF

Studiengang Cinematography, B.F.A

BACHELORARBEIT

»Der humorvolle Blick«

Methodik und Stil des Kameramanns Hugues Poulain

Vorgelegt von: Michael Huber
Matrikelnummer 5176

Betreut durch: Prof. Michael Hammon (Dekan)
Yoliswa von Dallwitz (Erstgutachter)
Hanno Kunow (Zweitgutachter)

Juni 2015

Inhalt

1. Vorwort	1
2. Die Regisseure Benoît Delépine & Gustave Kervern	3
3. Der Kameramann Hugues Poulain	5
4. Zur Bildsprache in der Komödie	8
4.1 Aaltra (2004)	9
4.1.1 Bildwitz in der Plansequenz	10
4.1.2 Ironie durch die Kameraposition	12
4.1.3 Komik infolge eines Zeitsprungs	15
4.1.4 Humor auf Basis der versteckten Kamera	19
4.2 Mammuth (2010)	23
4.2.1 Poesie durch Imperfektion	25
4.2.2 Mit der Kadrage zur Pointe	27
4.2.3 Nähe durch Distanz	30
4.2.4 Amüsement aus dem OFF	31
5. Poulain und das Licht	35
5.1 Die Technik als Hindernis und Wegbereiter	36
5.2 Die Symbiose aus Dominanz und Zurückhaltung	38
6. Résumé	41
7. Interview mit Hugues Poulain	44
8. Quellenverzeichnis	48

1. Vorwort

Als ich einem inneren Wunsch folgte und die Kameraarbeit in der Komödie unter die Lupe nahm, blieb mir schon nach kurzer Zeit das Lachen im Halse stecken. Meine Recherchen in den Filmbibliotheken dieses Landes mündeten in der Erkenntnis, dass ich mich auf Brachland befand, jedoch lieferten sie bereits eine erste Antwort auf eine meiner Kernfragen.

Warum findet sich immer weniger Kinematographie in der Komödie des 21. Jahrhunderts?

Die Macht der Kamera als erzählendes Instrument tritt seit der Stummfilmära um Chaplin und Keaton zunehmend in den Hintergrund. Diese Tendenz beobachte ich im europäischen sowie im amerikanischen Mainstream-Kino. Die Mechanismen der eingesetzten Marketingstrategien schränkt die kreativen Prozesse in der Gestaltung maßgeblich ein, da ein Großteil des zur Verfügung stehenden Budgets nicht für die ausführende Produktion eingesetzt wird, sondern für die Bezahlung der Schauspieler und dem darauffolgenden Werbeapparat. Demzufolge schmälert sich die Anzahl der Drehtage und die ausführenden Gewerke geraten in Zeitnot. Es werden zwar ganze Heerscharen an Drehbuchautoren beschäftigt um witzige Dialoge zu schreiben, welche dann oft im Schuss-Gegenschuss-Prinzip aufgelöst werden müssen, da es an der erforderlichen Zeit fehlt.

Das Potential der Bildsprache in Komödien verkommt unter diesen Umständen zur leichten Kost, wie das Popcorn ihrer cinephilen¹ Laufkundschaft.

Die Liebe zu Kino und Film ist meine Triebfeder. In dieser Arbeit werde ich untersuchen welches Potential in der Kameraarbeit steckt, um den Figuren einer Geschichte nahe zu kommen, ihre Welt und inneren Kämpfe zu verstehen und diese Mittels der zur Verfügung stehenden Werkzeuge und Techniken nach Außen zu tragen und in Bilder zu verwandeln.

Hinter dem Wort Komödie verstecken sich viele Merkmale, unter anderem die Tragik und das Scheitern. Menschliche Schwächen und ihre Abgründe sind das Zentrum der Narration in der Komödie und werden so zum Spiegel für uns selbst. Wer es vermag aus diesem Trauerspiel der Menschen Humor zu extrahieren, ohne die dargestellten Personen zu diffamieren und der Banalität Preis zu geben, ist angehalten mit ungetrübtem Blick die Würde in den zu inszenierenden Figuren

¹ Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe, Christian-Albrecht-Universität Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=980>

zu erkennen. Diese Form von Empathie sorgt dafür, dass die kinematographischen Stilmittel mit Respekt behandelt und dementsprechend eingesetzt werden.

In den Arbeiten des französischen Kameramanns Hugues Poulain ist mir dies besonders aufgefallen. Ich verfolge mit Staunen die Spielfilme, die er mit den Regisseuren Benoît Delépine und Gustave Kervern realisiert hat. Ihr Debut gaben die Filmemacher im Jahre 2004 mit 'Aaltra', einer schwarzen Komödie über zwei benachbarte Erzfeinde, die im Leid zusammen finden und in Rollstühlen ihren Rachefeldzug gegen einen ominösen Landmaschinenhersteller aus Finnland antreten. Ein Film der in der Fachpresse kurzerhand zu einem Rollstuhl-Road Movie² erklärt wurde. Anhand von 'Aaltra' zeige ich, wie mannigfaltig die Kameraarbeit eingesetzt werden kann, um die Komik einer Szene inhaltlich zu verstärken, oder überhaupt erst möglich zu machen. Seither entsprangen vier weitere Komödien sowie ein Drama aus den Federn des Regie-Duos Delépine & Kervern, allesamt realisiert mit Hugues Poulain, ihrem Chefkameramann.

Der zweite Film den ich als Beispiel heranziehen möchte entstand im Jahre 2010. In 'Mammuth' gibt sich ein ungeschminkter Gérard Depardieu die Ehre. Die letzten Jahre verbrachte Serge Pilardosse (Gérard Depardieu) als Akkordschlichter in einer Fleischfabrik. Nun ist er in Rente, jedoch ohne Aussicht auf Rentenanspruch, denn es fehlen ihm die dafür erforderlichen Lohnzettel und Belege. Um an diese Beschäftigungsnachweise zu kommen, führt ihn ein Streifzug quer durch Frankreich, zurück an jene Orte, an denen er damals sein Zubrot verdient hat. Eine Reise in die Vergangenheit, die den humorvollen Blick von Hugues Poulain auf Geschichten, Figuren und Orte im Besonderen beschreibt. Hinter Methodik und Stil verbirgt sich in der Regel Erkenntnis und Erfahrung. Am Beispiel von 'Mammuth' werde ich mich an den eigentlichen metaphorischen Kern dieser Arbeit vorarbeiten. Der humorvolle Blick – was ist das?

Ein ausgedehntes Interview, das ich mit Hugues Poulain geführt habe, bildet die Basis für meine Arbeit. Weder in der deutschen, noch in der internationalen Fachpresse ist etwas über Poulain in Erfahrung zu bringen. Anhand der beiden Filme 'Aaltra' und 'Mammuth' untersuche ich, welche kinematographischen Mittel eingesetzt wurden, um den Humor einzelner Szenen zu lancieren. Im letzten Drittel meiner Ausführungen werde ich auf die Bedeutung der Lichtgestaltung in Poulains Filmen eingehen. Abschließend folgen Auszüge aus dem Interview, die uns den Menschen hinter der Kamera näher bringen und uns Aufschluss darüber liefern, warum Poesie ein entscheidender Schlüssel sein kann, eine gute Komödie auf die Leinwand zu bringen.

² Hinrichsen, Jens: Filmdienst, Heft 9/2006, S.31, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

2. Die Regisseure Benoît Delépine & Gustave Kervern

2004: Aaltra

2006: Avida

2008: Louise–Michel

2010: Mammuth

2012: Le Grand soir

2014: Near Death Experience

2015: Saint Amour

Die französische Satire–Sendung 'Les Guignols de l'info', die 1988 von Alain de Greef ins Leben gerufen wurde, ist eine Plattform, auf der sich verschiedene Autoren und Schauspieler zusammenfinden. In der von Canal+ ausgestrahlten Sendung, deren Figuren in Form von Gummipuppen in Szene gesetzt werden, begann Benoît Delépine, Jahrgang 1958, erste Achtungserfolge als Autor zu feiern. Er kreierte in einer Unterspate der Satire–Sendung die fiktive Welt 'Groland', in der er die Figur des Zynikers und Journalisten Michael Kael zum Leben erweckte. Benoît Delépine spielte die Rolle selbst und besetzte später mit Gustave Kervern einen weiteren Schauspieler, der einen Reporter mit starken Alkoholproblemen mimte. Die Handlung trägt sich an authentischen Orten und mit realen Menschen zu, ohne die Verwendung von Gummipuppen. Sie ist vergleichbar mit 'Rutland Weekend Television' einer Satire–Nachrichtensendung aus den Siebzigern von Monty Python–Mitglied Eric Idle. Im Jahre 1998 entstand aus 'Groland' der Kinofilm 'Michael Kael contre la World News Company', unter der Regie von Christophe Smith. Delépine bekleidete die Hauptrolle und kam dadurch zum ersten Mal aktiv mit dem Kino in Berührung³.

Zusammen mit Gustave Kervern, geboren 1962 in Mauritius, arbeitete er anschließend an seinem ersten Drehbuch zu dem Film 'Aaltra', der 2004 in die französischen Kinos kam. Beide fungierten als Drehbuchautoren, Regisseure und Hauptdarsteller. Der finnische Regisseur Aki Kaurismäki konnte für einen Gastauftritt gewonnen werden, und Hugues Poulain zeichnete sich zum ersten Mal für die Kameraarbeit in einem szenischen Langspielfilm verantwortlich. Der Film schlug europaweit Wellen, wurde mit dem 'FIPRESCI Prize' auf dem BFI London Film Festival bedacht,

³ http://de.wikipedia.org/wiki/Benoît_Delépine

gewann den Publikumspreis auf dem 'Internationalen Film Festival von Transsilvanien', sowie den Preis für die beste Hauptrolle (Delépine & Kervern) auf dem 'Puchon International Fantastic Film Festival' im Jahre 2004⁴. Das Duo war somit auf der Karte der internationalen Filmlandschaft erschienen.

Mittlerweile sind die beiden zu gefragten Vertretern des französischen Kinos avanciert. Seit Anbeginn drehen Delépine und Kervern ihre Filme wie „lebendige Gemälde mit surrealistischem Touch“⁵. Der deutlichste Verweis findet sich diesbezüglich in der Komödie 'Avida', die im Jahr 2006 Premiere feierte. Der Film soll laut Poulain als Hommage an den Klassiker 'Un chien andalou' von Luis Buñuel und Salvador Dalí erinnern. Aus meiner persönlichen Sicht entfernt sich dieses Werk von jedweder paradigmatischen Sicht auf die weltlichen Dinge und findet in 'Avida' einen Gleichgesinnten auf Augenhöhe. Hypnotische Zustände und metaphysische Handlungsabläufe münden in einer impressionistisch anmutenden Fotografie, ganz nach dem Vorbild Dalís früherer Schaffensphase. Zwei Jahre später, im Jahre 2008, folgt die Komödie 'Louise – Michel'. Yolande Moreau, eine über Frankreichs Grenzen hinaus renommierte Schauspieler, konnte für die Hauptrolle engagiert werden. Der Film gewann den Spezialpreis der Jury beim 'Sundance Film Festival'. In 'Mammuth' (2010) wird wiederum Yolande Moreau besetzt, diesmal an der Seite von Gérard Depardieu. Auf dem 'César du cinéma' (Frankreichs nationaler Filmpreis) waren Moreau für die beste weibliche, sowie Depardieu für die für beste männliche Hauptrolle nominiert. Jedoch wurde keiner der beiden mit der Auszeichnung bedacht. Es sei an dieser Stelle nicht mehr zu 'Mammuth' erwähnt, da ich mich mit dem Film im 4. Kapitel dieser Arbeit tiefer auseinandersetzen werde.

'Le grand soir' wurde auf dem Gelände eines Multiplex-Einkaufszentrums realisiert und kam im Jahr 2012 in die Lichtspielhäuser Europas. Der Film erzählt die Geschichte zweier Brüder, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Ein spießiger Nine to Five – Festangestellter, von Beruf Matratzenverkäufer in einem Gewerbegebiet, trifft auf seinen Bruder, seines Zeichens Rumstreuner, Edel-Punk und Tagedieb. 'Le grand soir' deute ich als eine postmodern-philosophische Irrfahrt durch ein Gewerbegebiet, das sich von keinem der tausend anderen Gewerbegebiete in der westlichen Welt unterscheidet. Ein Un-Ort wie Wartehallen an Flughäfen. Demnach ein geeigneter Drehort für Benoît Delépine und Gustave Kervern um eine Anarchikomödie zu inszenieren. Der Einsatz von versteckten Kameras ist seit 'Aaltra' ein immer wieder benutztes Stilmittel des Regie-

⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Gustave_Kervern

⁵ Lemaire, Christoph: Arte F / Tracks, 22.02.2011, <http://www.arte.tv/de/tracks-kervern-und-delepine/3500582.html>

Duos. Sie erreichen dadurch ein hohes Maß an Authentizität, da die unfreiwilligen Protagonisten im Supermarkt normal und menschlich auf das absurde Spiel der Darsteller reagieren. Dialoge werden somit aus dem Moment geboren, wie man sie in ein Drehbuch nicht hätte schreiben können. Erzählt wird eine Geschichte von Veränderung, Zukunftsängsten, den Fesseln der Gesellschaft und wie man sie zu sprengen vermag, ohne dabei pathetisch zu sein. Aus 'Le grand soir' schlussfolgere ich eine Metapher auf das konsumorientierte Spießbürgertum des 21. Jahrhunderts, das den eigenen geistigen Stillstand nicht als solchen erkennt. Der Film verschaffte den Regisseuren eine Nominierung in der Sektion Un Certain Regard auf dem '2012 Cannes Film Festival' und wurde mit dem Spezialpreis der Jury geehrt.

Benoît Delépine und Gustave Kervern können nach weniger als einem Jahrzehnt filmischen Schaffens zur Avantgarde der französischen Filmszene gezählt werden und es spricht niemand mehr darüber, dass beide vor ihrer Karriere im Filmgeschäft Wirtschaftswissenschaften studiert haben.

Ihren aktuellen Film 'Near Death Experience' (2014) möchte ich nicht näher vorstellen, da es sich um ein Drama handelt. Einem Ausblick auf ihre anstehende Komödie 'Saint Amour' (2015) enthalte ich mich ebenfalls, da mir diesbezüglich zu wenig Informationen vorliegen.

3. Der Kameramann Hugues Poulain

„Eine gute Komödie braucht eine Geschichte an die du glaubst. Du musst den Figuren glauben, sonst ist es ein Zeitvertreib. Beispiele guter Komödien sind 'Little Big Man' oder 'Down by Law'. Delépine und Kervern machen menschlichen und poetischen Film. Sie wissen nicht immer, wo es hinführt, aber sie sind immer auf der Suche und wissen genau wo sie nicht hinwollen: Zur Banalität, zur Lauheit und zum Standard.“⁶

Aufgewachsen als jüngstes von fünf Kindern, verbrachte Poulain seine Kindheit in ländlichem Umfeld im Westen Frankreichs. Sein Vater war Professor für Skulptur an der Universität der bildenden Künste in Angers, seine Mutter kümmerte sich um die Kinder und den Haushalt. Als 13 jähriger Gymnasiast begann er den Ciné-Club in Angers zu besuchen. Ein Jahr nach seinem Abitur

⁶ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

wurde er in Paris an der École Nationale Louis Lumière angenommen, studierte dort für zwei Jahre und tauchte nach seinem bestandenen Abschluss im Jahre 1988 unmittelbar in die Arbeitswelt ein.

Der damals 22 jährige Poulain drehte in einen Zeitraum von 10 Jahren über 50 Kurzfilme und versuchte sich Ende der 90er Jahre im Dokumentarfilm. Auf einer Reise durch Japan entstand 1999 der experimentelle Dokumentarfilm 'Tokyo en Bolex'. Der Film kann als audiovisuelles Tagebuch interpretiert werden und liefert in seinen kurzen viereinhalb Minuten eine großes Sammelsurium an verschiedensten Eindrücken der Millionenmetropole Tokio. Zuweilen erinnert er in seiner Machart an die filmischen Werke von Robert Frank, allen voran 'Pull my Daisy' aus dem Jahre 1959. Originalton–Montagen, die skurrile Abstraktion von Alltagsgeräuschen sowie der repetitive Einsatz von Fotofilm–Elementen erinnert stark an den Klassiker 'La Jetée' aus dem Jahre 1962. Mit 'Tokyo en Bolex' verschaffte sich Hugues Poulain die Aufmerksamkeit von den Regisseuren Doris Buttignol und Jo Beranger, mit denen er 2002 den Dokumentarfilm 'One of Many' realisierte. In dem Film wird eine junge Frau indianischer Abstammung begleitet, die auf ihrer Suche nach ihren eigenen Wurzeln durch Kanadas Westen reist. 'One of Many' war der erste dokumentarische Langfilm Poulains und gilt als der Film, der nach eigener Aussage seine szenische Arbeit nachhaltig beeinflussen sollte. Genauso wie Gerard Depardieu in 'Mammuth', tritt auch Sally Tisiga eine Reise in ihre Vergangenheit an, um ihre Identität und Herkunft mit dem realen Leben im Hier und Jetzt abzugleichen.

Erst wenige Wochen vor dem Drehbeginn zu 'Aaltra' begaben sich die Regisseure Benoît Delépine und Gustave Kervern auf die Suche nach einem Kameramann. Die beiden wollten keinen erfahrenen Filmkameramann und baten ihren Produzenten Vincent Tavier um Rat. Dieser wollte wiederum keinen Videokameramann von 'Groland' engagieren und so fragte er Hugues Poulain, der allem Anschein nach weder das eine, noch das andere war. Tavier kannte seine Arbeiten gut, da beide Mitglieder des Filmkollektivs 'C'est arrivé près de chez vous' sind. Zudem hatte sich laut Poulain zwischen ihm und Tavier über die Jahre eine enge Freundschaft entwickelt. So kam gerade Mal zwei Wochen vor der ersten Klappe zu 'Aaltra' die Liaison zwischen dem Regie–Duo Delépine/Kervern und Hugues Poulain zustande, die bis heute anhält.

'Aaltra' war der Startschuss für eine neue Ära in der französischen Komödie. Das Aufeinandertreffen der Regisseure mit TV–Hintergrund und dem Kameramann mit Kurz– und Dokumentarfilmerfahrung konnte unterschiedlicher nicht sein. Und doch fanden sie sehr schnell zu einer gemeinsamen visuellen Sprache. Diese äußert sich unter anderem in der Simplifizierung der

Drehabläufe. Der Grund warum Delépine und Kervern keinen erfahrenen Kameramann engagieren wollten liegt daran, dass sie in der Regel keinen großen Wert auf Ästhetik und das besondere Licht legen. Die Technik spielt in ihren Filmen eine untergeordnete Rolle, denn sie kann dazu führen entscheidende Momente zu verpassen.

„Wir suchen systematisch nach einer einzigen Einstellung und Situation in der Komödie, die entweder Humor oder Poesie mit sich bringt, und die uns nicht unberührt lässt und den Zuschauer somit auch nicht.“⁷

Seit 11 Jahren dreht Poulain mit den beiden Regisseuren Film um Film. Misserfolge gibt es bis dato nicht zu verbuchen. Dass ihr vierter Film 'Mammuth' ein Kassenschlager in Frankreich sowie in Europa war, ist eine logische Konsequenz aus der intensiven Zusammenarbeit über mehrere Jahre mit einem sehr kleinem Team. Der bewusste Verzicht auf die aktuellen technischen Standards bringt Charme, Nostalgie und Persönlichkeit in die Filme, die durch digitale Kinokameras, wie die Arri Alexa oder der Red Epic, nur in einer aufwendigen Postproduktion erreicht werden könnten. Die gewonnene Zeit durch den kleinen technischen Apparat gibt den Filmemachern die nötige Zeit um das Wesen einer Szene herauszuarbeiten. So reicht oftmals eine einzige Einstellung um das Innerste auf die Leinwand zu transportieren.

1999: Tokyo en Bolex, Dokumentarfilm	(Regie, Kamera)
2002: One of Many, Dokumentarfilm	(Regie: Doris Buttignol & Jo Beranger)
2004: Aaltra	(Regie Delépine & Kervern)
2006: Avida	(Regie Delépine & Kervern)
2008: Louise–Michel	(Regie Delépine & Kervern)
2010: Mammuth	(Regie Delépine & Kervern)
2012: Le Grand soir	(Regie Delépine & Kervern)
2013: Un Amour absolu	(Regie Stéphanie Pillonca-Kervern)
2014: Near Death Experience	(Regie Delépine & Kervern)
2015: Saint Amour	(Regie Delépine & Kervern)

⁷ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann–Fleur Praetorius

4. Zur Bildsprache in der Komödie

In den nun folgenden zentralen Kapiteln dieser Arbeit werden die signifikanten Attribute der Bildsprache in der Komödie untersucht. Aus jeweils einzelnen Szenen der Filme 'Aaltra' und 'Mammuth', werden verschiedene Mechanismen der Bildgestaltung extrahiert und auf ihre kausalen Prinzipien untersucht. Diese detaillierte Analyse liefert wiederum Rückschlüsse auf die Bildsprache der Komödie im Allgemeinen.

Der Einblick in die künstlerischen Schaffensprozesse von Delépine, Kervern und Poulain gewährt Aufschluss darüber, was in Kritikerkreisen als der eigene Stil deklariert wird und verdeutlicht simultan den Dualismus ihrer Werke zum Mainstream-Kino.

Da die beiden Filme wiederum sehr unterschiedlicher Prägung sind, potenziert sich das Spektrum der gestalterischen Elemente und bietet einen breitgefächerten Überblick in puncto Kameraposition, Kadrage und Einstellungsgröße, Wahl der Brennweite, Auflösung und Kamerabewegung. Die Erzählung aus dem Off wird ebenso behandelt wie die Vorteile der versteckten Kamera in der Komödie.

Querverweise zur Stummfilmzeit (Chaplin & Keaton) und zum französischen Kino der Nachkriegszeit um Jacques Tati sind weitere nützliche Wegweiser zum Verständnis der Bildkomik. Der Vorbildcharakter dieser beiden Wegbereiter der Komödie ist für Poulain, ungeachtet der eigenen schöpferischen Qualitäten, unwiederbringlich immanent.

Um zum Kern des jeweiligen Filmes vorzudringen, bedarf es jeweils einer Synopsis am Anfang der beiden Unterkapitel, sowie einer detaillierten Definition der selektierten Szene. Die visuellen Parameter, anhand von ausgewählten Film-Stills, dienen dazu, den Subtext der Szene in Verbindung mit der inhaltlichen Analyse zu Tage zu fördern.

Die Arbeit von Hugues Poulain als lichtsetzender Kameramann wird in einem eigenen Kapitel untersucht. Es wird in Erfahrung gebracht, ob und in welcher Form Poulain narrative Strukturen in die Lichtgestaltung einbettet, und welche Rolle dem natürlichen, und dem Setzen von künstlichem Licht beigemessen wird. Wie wirkt sich die Darbietung des Schauspiels in einem authentischen Setting auf die Wahrnehmung des Zuschauers aus, und was passiert, wenn die Parameter umgedreht werden?

Es zeichnet sich zwar eine unverkennbare dokumentarische Note durch alle Filme von Poulain, welche ein hohes Maß an Unverfälschtheit vermittelt, aber genau so wenig scheut er sich davor mit diesen Mitteln zu brechen. Es finden sich ebenfalls Szenen, in denen sehr auffällig Licht gesetzt wird. Dieser Umstand wirft Fragen nach dem Zeitmanagement am Set auf, ebenso die Frage, in wie weit ästhetische Grundsätze, unter den hierarchischen Strukturen bei einem Filmdreh, in Mitleidenschaft gezogen werden.

4.1 Aaltra (Frankreich/Belgien, Weltecho 2004)

Ein beschauliches Dorf, irgendwo im wallonischen Teil Belgiens, ist der Schauplatz für 'Aaltra', in dem sich Monsieur Vives (Benoît Delépine) und ein Landarbeiter (Gustave Kervern) das Leben gegenseitig zur Hölle machen. Monsieur Vives, seines Zeichens Motocross Fan, dreht gerne seine Runden im Hof des benachbarten landwirtschaftlichen Anwesens. Der knatternde Motor raubt dem Landarbeiter seinen Nachmittagsschlaf sowie den letzten Nerv. Demzufolge lässt er keine Chance ungenutzt, Monsieur Vives den Arbeitsweg nach Paris zu erschweren. Auf den engen Landstraßen ist eigentlich Platz für zwei Autos, aber nur für einen Traktor. Der Landarbeiter, unterwegs mit einem großen Tank Schädlingsbekämpfungsmittel, schiebt sich vor das Auto von Monsieur Vives und nebelt ihn mit den hochgiftigen Pestiziden ein. Monsieur Vives verliert aufgrund mehrmaliger Verspätungen zuerst seinen Job, dann seine Geduld und beschließt kurzerhand einen Rachefeldzug. Er brettet auf seiner Motocross-Maschine quer über den Acker und attackiert den Landarbeiter mit fliegenden Fäusten. Durch das Gerangel geraten die beiden unter die Ladefläche des Anhängers, ein Hebel wird gelöst und der Anhänger begräbt die wildgewordenen Nachbarn unter sich. Die Diagnose für beide Streithähne lautet Querschnittslähmung. Monsieur Vives versucht daraufhin vergebens, sich in der Garage am Auspuff seiner Motocross zu vergasen. Dem Landarbeiter missglückt der Versuch, sich mit einer Schrotflinte das Leben zu nehmen. Im Schicksal vereint beschließen sie, Schadensersatz in Millionenhöhe zu fordern. Das Problem dabei ist, dass der Landmaschinenhersteller 'Aaltra' seinen Firmensitz in Finnland hat. Es beginnt eine Odyssee in Rollstühlen, quer durch Mittel- und Nordeuropa. Das Unrecht, das ihnen widerfahren ist, macht sie zu gewissenlosen Rowdies. Auf ihrem Streifzug nutzen sie schamlos jede Gelegenheit aus, um Kapital aus ihrer Querschnittslähmung zu schlagen. Sie klauen Schnaps von gutmütigen Urlaubsreisenden, werden Passanten gegenüber handgreiflich, weil sie kein Kleingeld übrig haben, besetzen Parkplätze, für die sie horrenden Gebühren verlangen, und klauen einem Rentner einen Elektro-Rollstuhl. Vor den Toren des Landmaschinenherstellers wird ihnen klar, dass ihre

Schadensersatzforderung in Millionenhöhe aussichtslos ist. Der Firmensitz gleicht einem Schrottplatz, und in der heruntergekommenen Werkstatt sitzen alle Beschäftigten an ihren Maschinen und Werkzeugen – im Rollstuhl. Ebenso der Chef, gespielt von Aki Kaurismäki, der ihnen trocken eröffnet:

„Ihr scheint mein Material schon gut zu kennen.“⁸

Einer der wenigen Sätze die in 'Aaltra' zum Besten gegeben werden. Die Protagonisten definieren sich als sehr wortkarg und leben den Sarkasmus meist in ihren Taten aus. Die auf 16 Millimeter und in schwarz/weiß gedrehte Komödie besticht durch ein hohes Maß an Bildwitz und grotesker Situationskomik, die den Kritikern den Vergleich zur Stummfilmzeit entlockte. Was sich als rabenschwarzer Humor voller Ungnade in dieser kurzen Zusammenfassung liest, hat jedoch eine tiefer sitzende Bedeutung: „Der Film nutzt seine Chance, um die verkrampfte Haltung gegenüber Behinderten und das kurzatmige Mitgefühl der Normalos aufs Korn zu nehmen.“⁹

4.1.1 Bildwitz in der Plansequenz (Minute 8)

Hugues Poulain entschied sich in 'Aaltra' für ein Bildseitenverhältnis von 1:2.35. Wir sehen Monsieur Vives am Fenster seines Arbeitszimmers sitzen. In einer Halbnahen Einstellung befindet er sich, mit dem Rücken zur Kamera gewandt, im Anschnitt vor seinem Heim-PC in der linken Bildhälfte. Vives kommuniziert per Videokonferenz mit seinem Arbeitgeber und wird aufgefordert, umgehend in seinem Büro in Paris zu erscheinen (Abb. 1). Währenddessen fährt der Landarbeiter mit einem Traktor, beladen mit einem Tank Schädlingsbekämpfungsmittel, an das Grundstück von Monsieur Vives' und versprüht in großen Mengen die giftigen Pestizide direkt über den Zaun in den Nachbarschaftsgarten. Das Fenster gibt den Blick in den Garten frei und fungiert somit als entscheidender Informationsträger für den zweiten Handlungsablauf. Monsieur Vives entschuldigt sich daraufhin bei seinem Kollegen und verlässt den Bildausschnitt, um sich um die Angelegenheit im Garten zu kümmern (Abb. 2). Kurz darauf erscheint der Chef im Bildschirm des Computers (Abb. 3). Die Kamera fängt die Szene mit einer kurzen Brennweite vom Stativ ein und kommt dabei ohne jegliche Bewegung aus. Die Wahl der Brennweite ist maßgebend, um aufgrund der enormen Tiefenstaffelung ein scharfes Bild zu gewährleisten. Durch die Choreografie der Schauspieler verschieben sich die Parameter in Bezug auf die Einstellungsgröße. Aus einer Halbnahen Einstellung heraus entstehen mehrere Einstellungsgrößen im gleichen Bild. Monsieur Vives tritt von

⁸ Aaltra, DVD, Le Parti Prod./Moviestream/OF2B Prod., Verleih Weltecho

⁹ Hinrichsen, Jens: Filmdienst, Heft 9/2006, S.32, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

links in einer Amerikanischen Einstellung in das Bild (Abb. 4) und bewegt sich auf seinen Nachbarn zu, was in einer Totalen endet (Abb. 5). Der Landarbeiter signalisiert mit verschränkten Armen, dass er zu keiner Diskussion bereit ist. Währenddessen rufen die Arbeitgeber auf dem Mobiltelefon von Vives an. Dieser nimmt das Gespräch an, bewegt sich zurück zum Fenster und endet in einer Amerikanischen (Abb. 6). Sie versichern ihm, wenn er nicht in einer halben Stunde im Büro auftaucht, ihn zu entlassen.



(Abb. 1-6)

Die gewählte Kameraposition ermöglicht drei Ebenen miteinander zu verweben. Der dadurch entstehende Kontrast zwischen der geordneten Arbeitswelt in Paris und dem chaotischen Kleinkrieg auf dem Land, verleiht der Szene eine absurde Komik, die man bei einer klassischen Auflösung der Szene in der Form nicht erreicht hätte. Der Zuschauer ist in der Lage gleichzeitig an drei emotionalen Zuständen in einem Bild teilzunehmen und ist somit entschieden im Vorteil.

Die Tatsache, dass die Arbeitgeber in Paris nicht sehen, was auf dem Land vor sich geht, bringt den Zuschauer in eine überlegene Position. Die Fassungslosigkeit der Arbeitgeber läuft bedingungslos ins Leere, während sich zeitgleich die Verzweiflung von Monsieur Vives den Rachegehlüsten des Landarbeiters ausgeliefert sieht. Der uneingeschränkte Informationsfluss für den Betrachter und die Abstinenz von Information für die Protagonisten ist der Grundbaustein, der diese Art von Situationskomik ermöglicht.

4.1.2 Ironie durch die Kameraposition (Minute 19)

Die Krankenpfleger, die für den Heimtransport der Querschnittsgelähmten zuständig sind, machen Halt in einer Gaststätte. Es ist ein heißer Sommertag, und wir sehen die beiden Krankenpfleger in einer Halbnahen Einstellung an der Bar sitzen (Abb. 7). Die Kamera ist fix auf dem Stativ und observiert den Hergang. Der Krankenpfleger rechts im Bild führt einen Monolog über Klimaanlage und automatischen Bremssystemen in Autos. Der andere Krankenpfleger lässt sichtlich gelangweilt den Monolog über sich ergehen, raucht an seiner Zigarette und trinkt zum ersten Mal von seinem Bier. Der Blick des Zuschauers fällt in diesem Augenblick auf die Biergläser, da sie plötzlich aktiv in die Handlung eingebettet werden. Dort stehen nicht zwei Biergläser wie erwartet, sondern insgesamt vier. Als Zuschauer ist man verleitet zu glauben, dass die Krankenpfleger sehr durstig sein müssen, angesichts der hohen Temperaturen, oder dass zwei weitere Gäste gerade auf der Toilette sind. Nach einer Weile wird man jedoch eines Besseren belehrt: eine Hand kommt von unten in den Bildausschnitt und greift nach dem äußersten Bierglas am linken Bildrand (Abb. 8). Wenig später greift eine weitere Hand zu dem Bierglas das zwischen den beiden Krankenpflegern steht (Abb. 9). Die Anwesenheit von Monsieur Vives und dem Landarbeiter ist somit etabliert. Der Monolog findet ein zähes Ende und die beiden Rollstuhlfahrer trinken erneut von ihrem Bier (Abb. 10).



(Abb. 7-10)

Wieder ist die Abstinenz im Bild ein entscheidendes Kriterium für die Komik einer Szene, die in einer einzigen Einstellung aufgelöst wurde. Jedoch liegt der Unterschied zum vorangegangenen Beispiel darin, dass die Enthaltung der Protagonisten elementar für den Bildwitz ist. Der Zuschauer wird mit zwei neuen Figuren konfrontiert, die zum ersten Mal im Film auftauchen. Er ist somit fürs erste damit beschäftigt die Situation zu analysieren, die Personen zu lesen, dem Kontext des Monologes zu folgen und sich eine räumliche Orientierung zu schaffen. Der Faktor Zeit spielt bei dieser Pointierung eine entscheidende Rolle. In der ersten Phase fragt sich der Zuschauer, was der lange Monolog des Krankenpflegers mit der Geschichte der beiden Rollstuhlfahrer zu tun haben könnte. In Phase zwei kommt er dann zu der Erkenntnis, dass ein völlig neuer Film beginnt. In der dritten Phase gewöhnt er sich langsam an das Umfeld und an die neuen Gesichter. Plötzlich und unerwartet aus dem Nichts greift eine Hand von unten nach dem Bierglas. Der Zuschauer wird unmittelbar in die Geschichte zurückgeworfen und wird Zeuge einer bildgewaltigen Ironie, die einzig und allein durch den Standpunkt der Kamera ermöglicht wird. Wie man gekonnt durch Reduktion der gestalterischen Mittel aus dem Vollen schöpfen kann, stellen die Filmemacher mit diesem Beispiel unter Beweis.

Jens Hinrichsen schreibt dazu im Film-Dienst:

„Dass die zu Rollstuhlfahrern degradierten Männer auch gesellschaftlich ganz unten angelangt sind, fasst der Film in Bilder beißender Komik.“¹⁰

Durch die exakte Platzierung ist es möglich die Kamera als narratives Instrument einzusetzen. Dies war ebenfalls ein beliebtes Stilmittel von Jacques Tati. Deshalb möchte ich an dieser Stelle einen kurzen Ausblick in die französische Filmgeschichte einflechten, der zum Verständnis der Wichtigkeit von Kameraposition und Achse beitragen soll. Die Kameramänner Jean Badal und Andréas Winding nutzten in 'Playtime' (1967) viele Male diese Technik, um perspektivische Bildwitze zu kreieren. Monsieur Hulot, gespielt von Jacques Tati, verlässt ein Bürogebäude in einem überzogen futuristisch dargestellten Paris der 1960er Jahre (Abb. 11). Ein Bediensteter des Bürogebäudes bückt sich, um die geflügelte Eingangstüre des Glaspalastes abzuschließen. Durch seine Körperhaltung transformieren sich die monströs wirkenden Türgriffe zu goldenen Hörnern, mit denen er den ungebetenen Monsieur Hulot förmlich aus dem Gebäude zu stoßen versucht. Der Bedienstete wirkt wie ein Rammbock in einem Science-Fiction Comic.



(Abb. 11)

Delépine und Kervern stehen in einer langen Tradition von Wegbereitern wie Chaplin und Tati. Von den Meistern zu lernen ist unabdingbar, die Herausforderung liegt jedoch in der Vertiefung der Techniken in Aussage und Bedeutung. Die Szene in 'Aaltra' wirkt auf den ersten Blick wie ein einfacher Bildwitz, wenn man jedoch in die innere Gefühlswelt der beiden Rollstuhlfahrer eintaucht, kann man durchaus eine metaphorische Tiefgründigkeit in die Szene interpretieren. Erzählt wird in der Szene die Geschichte von zwei Menschen, die aufgrund ihrer Behinderung

¹⁰ Hinrichsen, Jens: Filmdienst, Heft 9/2006, S.31, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

übersehen werden und für die Gesellschaft keine tragende Rolle mehr spielen. Ihre Abstinenz kann sinnbildlich für das Wegschauen einer ganzen Generation interpretiert werden, die aufgrund ihrer Wohlstandsdepression selbst zu einem empathischen Krüppel geworden ist.

4.1.3 Komik infolge eines Zeitsprungs (Minute 28)

Monsieur Vives und der Landarbeiter machen sich zusammen auf den Weg nach Finnland. Mit ihren Habseligkeiten, Reisepässen und vollem Portemonnaie kaufen sie sich ein Ticket nach Helsinki. Nach einer kurzen Zufahrt aus einer totaleren Position observiert die Kamera mit nur einer einzigen untersichtigen Halbtotalen Einstellung die Angestellte der Reiseagentur hinter einem Glasfenster. Die beiden Rollstuhlfahrer sind mit dem Rücken zur Kamera in der Tiefe gestaffelt und halbnahe im Anschnitt (Abb. 12). Da die Fahrt von Namur zur Küste erst am nächsten Tag stattfindet, nisten sich die beiden in einem Nebenraum einer Lokalität ein und schlafen dort in ihren Rollstühlen (Abb. 13). In einer aufsichtigen Totalen sind die Protagonisten in der rechten Bildhälfte positioniert. Die Kamera sowie die Schauspieler bewegen sich nicht, man hört einzig und allein das Surren eines Kühlschranks. Durch das hypnotische Surren stellt sich beim Zuschauer aufgrund der Länge der Einstellung (insgesamt 15 Sekunden) Entspannung und Ruhe ein. Plötzlich und unerwartet füllt sich der exakt gleiche Bildausschnitt im nächsten Frame mit einer Horde wild gewordener Punk-Rocker (Abb. 14), die gerade dabei sind, zu extrem aggressiver und lauter Musik, zu Pögen (Ausdruckstanz in der Punkszene). Eine Punk-Band, mit dem Rücken zur Kamera im Bildvordergrund, ist gerade dabei, seinem Publikum, frontal zur Kamera in der Tiefe gestaffelt, ordentlich einzuheizen. Der eingesetzte Jumpcut erfüllt verschiedene Zwecke. Zum einen erzählt er einen Zeitsprung, zum anderen sorgt er beim Zuschauer für einen Schreckensmoment der sich kurze Zeit später in Amüsement wandelt.

„Man ist mit den Figuren, man schläft mit ihnen ein und wacht mit ihnen auf, die Komik kommt mit dem Kontrast zwischen der Stille und dem Cut zur Punk-Rock Musik.“¹¹

Die Einstellung mit den Punkern steht insgesamt für weitere 45 Sekunden und gibt zu ihrem Ende hin den Blick auf Vives und den Landarbeiter frei (Abb. 15), die unbehelligt in ihren Rollstühlen weiterschlafen. Die nächste Einstellung, Aussen/Tag, erzählt den Morgen nach dem Konzert. Die Kadranze offenbart in einer Halbtotalen Einstellung, dass die beiden Rollstuhlfahrer allem Anschein nach rausgeworfen wurden (Abb. 16). Im darauf folgenden Bild (Abb. 17) sind Monsieur Vives und

¹¹ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

der Landarbeiter zurück am Ticketschalter. Es wird ihnen kopfschüttelnd entgegnet, dass sie ohne vorzeigbare Pässe keine Ersatztickets ausgehändigt bekommen. Es ist anzunehmen, dass sie ausgeraubt wurden, da neben den Dokumenten auch ihre Brieftaschen abhanden gekommen sind. Es gilt anzumerken, dass die aufgeführte Bildreihenfolge vollständig ist. Der geschilderte Kontext wird in insgesamt 4 Einstellungen erzählt, wobei die erste und die letzte sogar im gleichen Setting stattfinden, lediglich mit einer leicht veränderten Kadrange.



(Abb. 12-17)

Der Begriff Minimalismus ist dem filmischen Schaffen von Delépine, Kervern und Poulain permanent innewohnend. Die Narration wird mit großen Schritten nach vorne getragen, ohne dabei an Spannung und Humor einzubüßen. Diese Feststellung lässt wiederum auf ein hohes Maß an Effektivität in Planung und Ausführung schließen. In insgesamt drei Einstellungen werden knapp zwei Tage im Leben von Monsieur Vives und dem Landarbeiter erzählt.

Das Hauptaugenmerk der eben aufgeführten Szenen möchte ich auf die Technik des Jumpcuts richten. Am Beispiel von 'Aaltra' wird deutlich, welche Kraft in nur einem einzelnen Schnitt liegen kann. Der englische Regisseur und Drehbuchautor Edgar Wright benutzt in diesem Bezug den exakteren Begriff Matching–Scene–Transition, welchen er in seinen Komödien 'Shaun of the Dead' und 'Hot Fuzz' ebenfalls zum Einsatz bringt. Die Zeitkomponente spielt dabei eine entscheidende Rolle.

Die Technik ermöglicht Zeitsprünge von wenigen Minuten, aber auch von Tagen oder gar Jahrzehnten. Je nach zugrunde liegendem Kontext, ergeben sich für den Zuschauer im Nu neue Erkenntnisse, die im Idealfall zu einem Bildwitz führen. Eine Matching–Scene–Transition funktioniert unter Beachtung folgender technischer Parameter: die Kamera muss fix auf dem Stativ arretiert sein und darf nicht bewegt werden. Die Schauspieler müssen exakt an der gleichen Stelle positioniert werden, bis das neue Setting eingerichtet ist. Die Bandbreite an Möglichkeiten ist sehr groß. In 'Aaltra' sorgen die Punks für die Veränderung im Bild, jedoch lassen sich Veränderungen nicht nur in Form von Schauspielern herbeiführen, sondern auch durch die Lichtstimmung, die Szenographie oder dem Wetter.

An dieser Stelle möchte ich ein Beispiel anführen, dass ich mir in diesem Bezug selbst ausgedacht habe. Diese Szene wird in Variante A mit mehreren Kamerapositionen und in Variante B mit nur einer einzigen Einstellung erzählt.

Variante A (in mehreren Einstellungen aufgelöste Szene):

Man möchte auf humorvolle Art und Weise erzählen, wie ein Mann in kurzen Hosen auf dem Weg zu seiner Geliebten, mit einem frischen Blumenstrauß in seiner Hand, an einer nicht überdachten Bushaltestelle vergebens auf den Bus wartet. Die Bushaltestelle befindet sich an einem Berg. Man könnte den Mann in einer Totalen etablieren, gefolgt von einem Ransprung in eine Halbnahe Einstellung, in der er nach unten blickt, um danach eine POV (Point of View) auf seine Armbanduhr zu zeigen. Zurück in der Halbnahen, blickt er die Straße hoch, und in der nächsten POV sieht man, dass die Straße bis zum Horizont leer ist. Im Idealfall findet sich ein spitzfindiger Szenograph, der gute Kontakte zum örtlichen Landwirt pflegt, um der Szene mit einem vom Wind getriebenen Heuballen den nötigen Pep zu verleihen. Die Langeweile ist somit vorprogrammiert.

Variante B (als Totale in nur einer Einstellung):

Die Sommersonne scheint, gefolgt von Platzregen, die Blumen knicken ein, die Nacht bricht herein, die Straßenlaternen gehen an, der Protagonist schläft, wird im nächsten Moment von einem streunenden Hund angebellt und wacht auf, ein neuer Tag beginnt, plötzlich fällt Schnee und von links tritt ein Snowboardfahrer mit seinem Brett in den Bildausschnitt, bleibt kurz stehen, schüttelt den Kopf und verlässt dann nach rechts das Framing in Richtung Gipfel. Wie man sieht, kann man mit dieser Technik sehr viel in sehr kurzer Zeit erzählen.

Die Prämisse für Matching–Scene–Transitions liegt in der tableauartigen Inszenierung der Figuren, was zum eigentlichen Kern meiner Untersuchung dieser Technik führt. Der Ursprungsgedanke findet sich in der Komödie der Stummfilmzeit wieder. Aufschluss, über diesen sich durch Dekaden ziehenden roten Faden, gab mir ein Gespräch mit Christopher Kenworthy, Bestseller–Autor der Master-Shot Serie.

„I spoke to Steve Kaplan about this, and he pointed out that comedy is usually shot with much less style. That is, in general, you put the camera back and shoot it like a play, so you can see all that action. This is certainly true of Woody Allen Films. Look at a comedy film for kids, though, and there may be a lot of action. In short, I think you just need to know what emotion you’re trying to generate, other than the laugh. There is always something more going on than the humour, and if you film that subtext, the humour will come out quite well.“¹²

Dass sich die tableauartige Theatercharakteristik in der Spielfilmkomödie des 21. Jahrhunderts nach wie vor finden lässt, hat folgenden Grund: es liegt ein entscheidender Vorteil darin, eine Szenerie in ihrem gesamten Umfang wahrnehmen zu können, da in der Komödie die Interaktion der Schauspieler im Raum mit anderen Schauspielern, Requisiten oder dem Raum selbst, Ironie erzeugen kann. Charlie Chaplin setzt diesen theoretischen Ansatz, in 'City Lights' (1931) in die Praxis um und hinterlässt damit kinematographische Spuren bis in die heutige Zeit. Die folgenden Film–Stills (Abb. 18-37) aus 'City Lights' lasse ich bewusst unkommentiert.

¹² Kenworthy, Christopher: Im persönlichen Interview, 30.03.2015

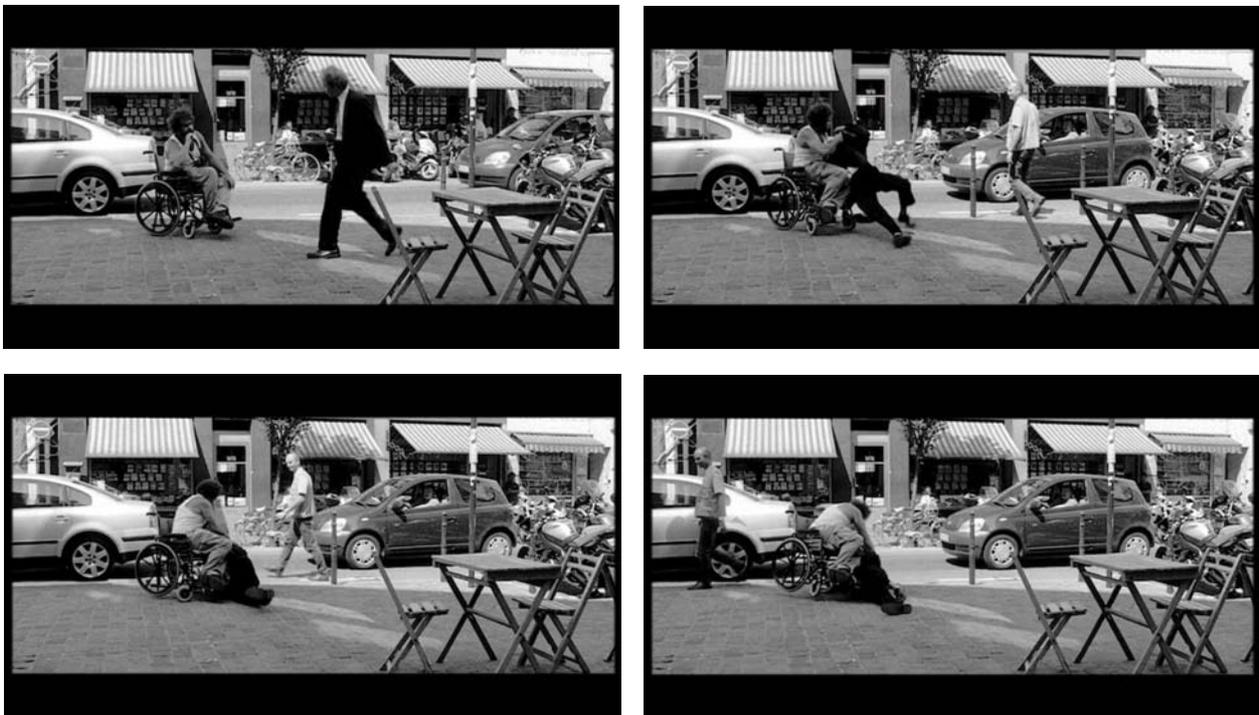


(Abb. 18-37)

4.1.4 Humor auf Basis der versteckten Kamera (Minute 32 / Minute 43)

Das folgende Kapitel beschreibt in drei Auszügen welches Potential die versteckte Kamera mit sich bringt und welche Auswirkungen sie auf Authentizität und Komik einer Szene haben kann. Die ersten beiden Auszüge werden im Film parallel zueinander montiert. Der dritte Auszug folgt etwas später und bedient sich der gleichen Herangehensweise. Humor auf Basis der versteckten Kamera geht zumeist auf Kosten der unfreiwilligen Protagonisten, was Schadenfreude oder Mitgefühl beim Zuschauer auslösen kann. Die Regisseure um Hugues Poulain setzen in 'Aaltra' in mehreren Etappen auf diese Technik.

In der ersten Szene, die ich als Beispiel heranziehen möchte, sehen wir den Landarbeiter in einer Totalen auf einem Bürgersteig in seinem Rollstuhl sitzen. Seine Mission besteht darin, vorbeigehende Passanten nach Kleingeld zu fragen. Ein Mann tritt von rechts in das Bild und wird sogleich vom Landarbeiter gebeten einen Schritt näher zu kommen (Abb. 38). Er leistet seiner Bitte Folge, entgegnet ihm aber, dass er im Augenblick kein Kleingeld mit sich führe und es ihm leid tue. Die dadurch entstandene körperliche Nähe nutzt der Landarbeiter aus, um den aufgeschlossenen Bürger an seiner Krawatte zu packen, ihn zu Boden zu zerren und mit wüsten Ausdrücken zu beschimpfen (Abb. 39). Ein weiterer Passant tritt von rechts in den Bildausschnitt, beobachtet den Kampf teilnahmslos und geht weiter. Der Autofahrer im Kleinwagen bleibt von dieser skurrilen Szene unberührt, ebenso wie die Person rechts im Bild auf der gegenüberliegenden Straßenseite (Abb. 40/41).

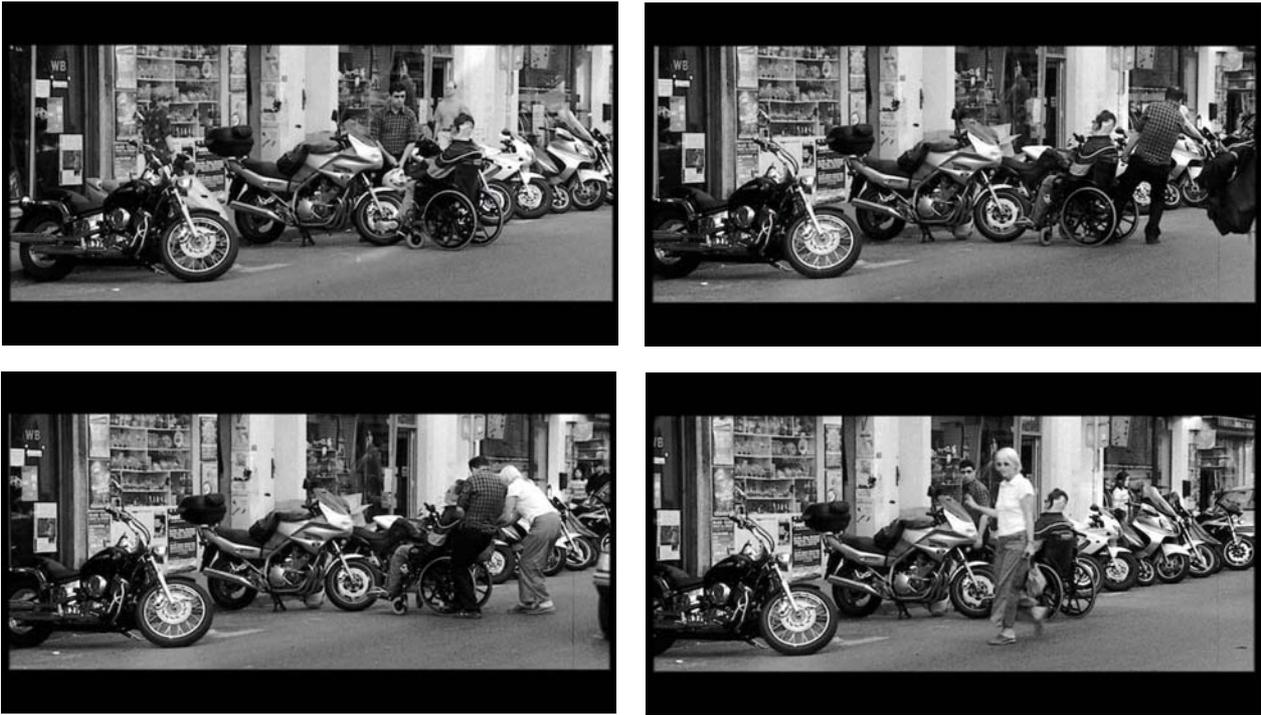


(Abb. 38-41)

Auf die Frage hin, ob der Mann im Anzug ein Passant oder ein Komparse sei, entgegnete mir Hugues Poulain, dass es sich um den Produzenten von 'Aaltra' handelt, den man dazu eingesetzt hat, Reaktionen im Umfeld zu generieren. Wenn man die Szene zum ersten Mal sieht, stellt man sich jedoch Fragen anderer Natur. Wie hätte man selbst reagiert, wenn man an der Stelle des Passanten oder des Autofahrers gewesen wäre? Warum lässt man es zu, dass ein dreister Rollstuhlfahrer gegenüber einem höflichen Gentleman handgreiflich wird? Diese Fragen sind Indikatoren dafür,

dass man gedanklich und emotional in der Geschichte verankert ist. Der Zuschauer projiziert den Tathergang unmittelbar auf sich selbst und schwankt zwischen Belustigung einerseits und Empörung andererseits, angesichts der Teilnahmslosigkeit der Schaulustigen. Die versteckte Kamera ist somit in der Lage, nicht nur im investigativen Dokumentarfilm Zeugnis über gesellschaftliche Missstände abzulegen, sondern auch im Spielfilm. Die Verwendung dokumentarischer Elemente im Spielfilm erzeugt unvorhersehbare Situationen, welche einen Realismuseindruck im Zuschauer hinterlassen, ohne dass er sich dessen bewusst sein muss. Der Vorteil von Protagonisten, die nicht wissen, dass sie gerade gefilmt werden, liegt darin, dass sie sich geben wie im echten Leben: unverfälscht und direkt. Diese Attribute werden von Schauspielern immer gefordert. Gute wie schlechte Drehbücher erfordern authentische Schauspieler. Es bedarf also nicht immer passabler Formulierungen, die von professionellen Schauspielern umgesetzt werden, wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass sich Passagen eines Drehbuchs zum Teil auch selbst schreiben können.

Im nächsten Beispiel beobachten wir Monsieur Vives in einer Totalen, wie er seinen Rollstuhl vor einem Motorrad parkt, um den Halter des Vehikels am Ausparken zu hindern (Abb. 42). Wie auch der Landarbeiter, hat es Vives auf das Kleingeld des Motorradfahrers abgesehen. Der Mann im Karohemd ist nicht bereit, der dreisten Forderung Genüge zu tun, legt seinen Helm auf den Boden und versucht mit aller Kraft Monsieur Vives wegzuschieben (Abb. 43). Da Vives die Bremsen des Rollstuhls festgezogen hat, tut sich der Mann im Karohemd schwer, ihn zu bewegen und holt sich Schützenhilfe einer herannahenden Passantin (Abb. 44). Während die beiden mit vereinten Kräften am Rollstuhl von Vives ziehen und zerren, schreit dieser immer wieder um Hilfe. Es gelingt den beiden nicht Vives wegzubewegen und anstatt gemeinsam nach einer Lösung für das Problem zu suchen, kommen sie sich in die Haare. Der Mann im Karohemd fordert sie auf, mit dem Rollstuhlfahrer zu sprechen, woraufhin sie ihm entgegnet, dass sie den Rollstuhlfahrer nicht kenne. Selbiges behauptet der Mann im Karohemd, mit dem Resultat, dass die Frau entnervt von dannen zieht, da es ja schließlich um sein Motorrad ginge und nicht um ihres (Abb. 45).



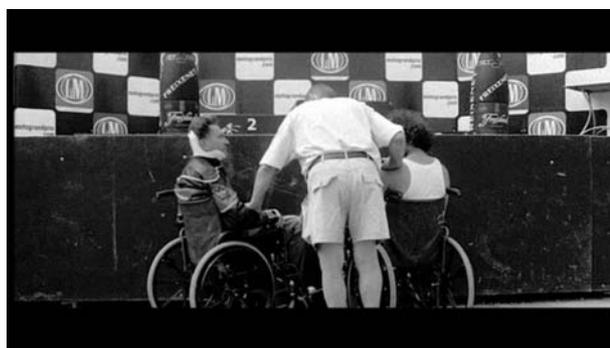
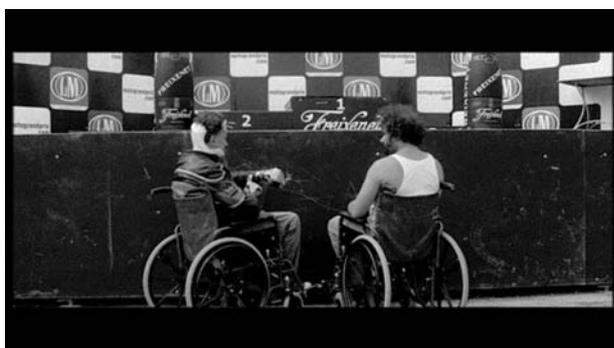
(Abb. 42-45)

Die beiden Passanten, die zufällig in die Szenerie plätzen, werden zu handelnden Figuren in einem Spielfilm und somit zu Protagonisten, die ihre ganz persönliche Art, mit den Problemen dieser Welt umzugehen, in die Narration einbringen. Die versteckte Kamera wird Zeuge eines Schauspiels, zu welchem nur Menschen in der Lage sind es darzubieten, die unter Zeitdruck aufgehalten werden. Die voyeuristische Totale suggeriert dem Zuschauer eine Art Beobachterrolle auf der gegenüberliegenden Straßenseite einzunehmen, da die Einstellung immer wieder von Autos und Bussen gekreuzt wird. Die Distanz der Kamera befriedigt somit ein in uns allen tiefsitzendes menschliches Phlegma: das Phlegma anderen Menschen seelenruhig beim Scheitern zuzusehen.

Dass man im Dokumentarfilm ein Gespür für Situationen haben muss, ist allgemein hin bekannt. Mit dem richtigen Riecher oder der Intuition des Kameramanns verhält es sich im Spielfilm bedingt anders, da man in der Regel jede Einstellung im voraus plant. Hugues Poulain hat das Glück mit Benoît Delépine und Gustave Kervern arbeiten zu dürfen, und dort verlaufen die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm fließend. Im letzten Beispiel meiner Analyse von 'Aaltra' komme ich, aus wissenschaftlicher Sicht sicherlich etwas unorthodox, auf das Glück des Tüchtigen zu sprechen. Die Machart der folgenden Szene entspricht ganz dem dreisten Charakter der beiden Rollstuhl-Rowdies. Monsieur Vives, seines Zeichens großer Motocross-Fan, kommt nicht umhin, eines der

spannendsten Rennen der Saison, auf seinem Weg nach Finnland, mitzunehmen. Zusammen mit dem Landarbeiter verfolgt er waghalsige Sprünge, legt sich besserwisserisch mit anderen Motocross-Fans an und ist sehr zufrieden ob des Benzingeruchs in der Luft. Während das Rennen noch läuft, kommt Vives auf die Idee, sich schon früher als alle anderen vor dem Siegerpodest zu platzieren, um den Piloten bei der Preisverleihung hautnah zu sein (Abb. 46). In einer (für Rollstuhlfahrer ausgelegten) Amerikanischen Einstellung, befinden sich die beiden Hauptdarsteller in einer leicht Profiligen mit dem Rücken zur versteckten Kamera und unterhalten sich.

Über ihnen, im Bildhintergrund, türmt sich das Siegerpodest, umzäunt von Werbetafeln und exorbitanten Champagner-Flaschen. Ein Mann in weißem Hemd und kurzen Hosen (Abb. 47), gesellt sich zu ihnen mit den Worten: „Jungs, ihr müsst weg, ihr zerstört den Traum.“¹³



(Abb. 46-47)

Kein Geringerer als der sechsfache belgische Motocross-Weltmeister Joël Robert sprach diesen niederschmetternden Satz aus. Man kann lange darüber spekulieren, ob ein Drehbuchautor auf diese Idee gekommen wäre, aber der Fakt, dass dieser Satz von einem realen Menschen in einem realen Setting in seiner reinsten & puristischsten Form intoniert wurde, ist einzigartig und durch nichts authentischeres zu ersetzen. Welche Aussagekraft die versteckte Kamera in der Komödie haben kann, ist an diesem Beispiel besonders gut zu erkennen.

4.2 Mammuth (Frankreich, X-Verleih 2010)

Als Serge Pilardosse bei einem früheren Arbeitgeber nach Rentenbelegen fragt, stößt er auf eine bittere Erkenntnis: man habe ihn nie angestellt, geschweige denn offiziell in den Büchern des Winzerunternehmens geführt, da er einfach blöd sei, wie ihm sein damaliger Chef in einem offenen Gespräch von Mann zu Mann und in aller Ruhe zu verstehen gibt. Serge Pilardosse, gespielt von Gérard Depardieu, zeigt sich verständnisvoll und nickt mit dem Kopf.

¹³ Aaltra, DVD, Le Parti Prod./Moviestream/OF2B Prod., Verleih Weltecho

Serge hat in seinem Leben viele Stationen durchlaufen. Er verdiente sich sein Zubrot als Totengräber, Türsteher, als Schaukelbremser auf dem Rummel und die letzten Jahre seines Schaffens in einem Schlachterbetrieb, ohne auch nur einen Tag krank gewesen zu sein. Zum Abschied schenkt ihm die Geschäftsführung ein Puzzle-Set, bestehend aus 2000 Einzelteilen. Eine saftige Abfindung blieb aus und die Aussicht auf Rente ist mager, da ihm die erforderlichen Rentenbelege fehlen um Ansprüche erheben zu können.

„Die Pensionierung lässt Serge nach Jahren eines harten Arbeitslebens in ein dumpfes Loch aus Langeweile und Sinnlosigkeit stürzen, bis aus dem Leerlauf ein Neuaufbruch wird.“¹⁴

Da die monatliche Miete für das Wohnhaus ohne sein Einkommen nicht aufgebracht werden kann, wird Serge von seiner Frau in die Pflicht gerufen. Catherine, dargeboten von Yolande Moreau, insistiert, alle erforderlichen Beschäftigungsnachweise umgehend einzuholen. Der frischgebackene Rentner entstaubt nur widerwillig sein altes Motorrad, eine Münch-Mammuth, und macht sich auf den Weg in seine Vergangenheit. Auf seiner Reise quer durch Frankreich trifft Serge auf alte Weggefährten, Arbeitgeber und einen Teil seiner Familie. Die meisten Chefs haben nur ein Kopfschütteln für ihn übrig, jedoch findet er Gehör und Unterschlupf im Hause seines Bruders. Dort trifft er auf seine Nichte, Miss Ming, eine heillos überforderte Künstlerin, die ihre Gradwanderung zwischen verkorkster Künstlerseele und nicht vermittelbarer Putzkraft zu meistern versucht.

Delépine und Kervern erzählen in Mammuth von der Trägheit eines Mannes, dessen Intelligenzquotient sich mit dem einer Amöbe misst. Wer jedoch in 'Mammuth' geistiges Graustufen-Kino erwartet, wird aus meiner Sicht positiv überrascht sein.

„Die anarchische Skrupellosigkeit, mit der die Helden von Kerverns und Delépines ersten Filmen zurückschlügen, blitzt bei Serge nur selten auf; er scheint vielmehr ein sanfter Riese zu sein, dessen Selbstbehauptungsinstinkt keine destruktiven, sondern schöpferische Blüten treibt. Damit kommt ein poetisches Element ins Spiel, das sich flüssig und leichtherzig mit der ruppigen Sozialgroteske verbindet.“¹⁵

¹⁴ Kleiner, Felicitas: Filmdienst, Heft 19/2010, S.24, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

¹⁵ Kleiner, Felicitas: Filmdienst, Heft 19/2010, S.24, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

Die inhaltlich poetischen Nuancen werden durch die Wahl von 16 Millimeter Farbumkehrfilm (Kodak) unterstützt. 'Mammuth' ist ein Sommer-Film, dessen Charme sich zum einen durch den Regie-Schauspiel-Apparat ausdrückt, zum anderen durch den konsequenten Verzicht, aus kameratechnischer Sicht, State of the Art sein zu müssen. In Zeiten des digitalen Kinos schlugen die Produzenten und Verleiher die Hände über den Kopf zusammen, als Chefkameramann Hugues Poulain nach erfolgreicher Bleichbadüberbrückung das Positiv in die Postproduktion schickte. „Das Endresultat war in ihren Augen eine Katastrophe. Jedoch spielte 'Mammuth' eine Million Euro in die Kinokassen und ist der bis heute ertragreichste Film ihrer Geschichte.“¹⁶

4.2.1 Poesie durch Imperfektion

„The best way to do comedy is to bring poetry in, because poetry is humanity.“¹⁷

Die Fahraufnahmen in 'Mammuth' ziehen sich wie ein roter Faden durch den Film und verknüpfen die verschiedenen Stationen von Serges Reise durch Frankreich (Abb. 48-63). Es ist deutlich zu erkennen, welche Auswirkung der Farbumkehrfilm auf das Endresultat hat. Ein technisch einwandfreies Weiß ist weder vor noch nach der Farbkorrektur für die Filmemacher von Bedeutung gewesen. Ganz im Gegenteil. Hugues Poulain suchte mit Delépine und Kervern nach einem Look der gerade nicht den gängigen Standards entspricht. Die Ästhetik und der Charme von Super 8 Filmmaterial war die Zielsetzung, was mit der Entscheidung auf 16mm Farbumkehrfilm zu drehen, quittiert wurde. Ein intimer technischer Eingriff in das Material erfolgte zusätzlich im letzten Schritt hin zur Kinokopie. Die Ausbelichtung des fertig editierten Films auf 35mm Positivrollen impliziert einen sogenannten Blow Up, der zur Folge hat, dass sich das Korn in seiner Größe verdoppelt. Mit einher geht ein Schärfeverlust, was die Bilder, gerade in Motion-Blur-Situationen, um den doppelten Grad schmieren lässt. Aus technischer Sicht ein Fauxpas, aus inhaltlicher Sicht kann dieser Umstand durchaus seine Begründung finden.

¹⁶ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

¹⁷ Hugues, Poulain: Im direkten Gespräch via Skype, 13.04.2015



(Abb. 48-63)

Doch was hat all das mit Poesie zu tun?

Exemplarisch möchte ich den Blick des Lesers auf die Abbildungen richten, die offensichtlich verwischt und unsauber sind, um den narrativen Hintergedanken in der Kameraarbeit zu ergründen. Dass die Kamera in Abbildung 49 bis 51 ungemein zittert, ist in den Stills nicht genau zu erkennen, aber in ihrer Abfolge zu erahnen. Poulain hat die Kamera fix auf dem Motorrad arretiert, damit sich die Vibration des 4 Zylinder-Motors direkt überträgt.

„Ich wollte unbedingt, dass diese Bilder zittern, denn diese Reise die Serge antritt ist kein Vergnügen, es ist eine Reise die ihn aufrüttelt und die seine Mentalität verändern wird. Die Poesie bringt uns dem Menschen näher. Ohne Poesie ist die Menschheit im Sinne des Humanismus verloren. Ich versuche in allen Bildern Poesie einzubringen.“¹⁸

Der Umstand, dass der Filmemacher hinter der Kamera die Protagonisten seines Films erst verstanden haben muss, um sie glaubwürdig inszenieren zu können, ist in dieser Aussage von Poulain innewohnend. Die Nähe zu Serges innerer Welt generiert sich somit durch den inhaltlich

¹⁸ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

adäquaten, sowie dem technisch imperfekten Einsatz der Kamera. Der Effekt des Motion-Blur wird in 'Mammuth' derart ausgereizt, das man aufgrund der Parallelen zur impressionistischen Malerei versucht ist, eine Form von visueller Poesie in die jeweiligen Szenen zu interpretieren. Fakt ist, dass sich Inhalt und Technik nicht ausgrenzen, sondern ein abgestimmtes Pendant zueinander bilden, welche uns die Geschichte in ihrer Tiefe und Klarheit näher bringt.

4.2.2 Mit der Kadrage zur Pointe (Minute 24 / Minute 71)

Dem Aufbau und Wirken einer zusammenhängenden Szene mit mehreren Einstellungen liegt die Wahl der Kadrage der einzelnen Bilder zugrunde. Sie entscheidet darüber, wie viel Informationen in einem Bild preisgegeben werden. Der Editor ist durch den Informationsgehalt der jeweiligen Einstellungen in der Lage, in der Bildabfolge eine Pointe zu kreieren.

Serge Pilardosse klaut heimlich die kompletten Mitarbeiterunterlagen von 1975 bis 1980 aus dem Büro seines ehemaligen Arbeitgebers, einem Diskobetreiber in der Provinz, dessen Angestellter sich weigert, ihm seine Beschäftigungsnachweise auszuhändigen (Abb. 64). Die nächste Einstellung ist sehr Nah gewählt und offenbart uns einen grummigen Serge auf seinem Motorrad, dem man ansieht, dass er die Unterlagen nicht gerne entwendet hat, es aber notwendig war (Abb. 65). Das Bild steht für insgesamt 13 Sekunden. Zeit genug um sich daran zu gewöhnen, dass sich Serge in Sicherheit wähnt und einen Etappensieg errungen hat. Die darauf folgende Totale offenbart jedoch ein Desaster in vollem Ausmaß (Abb. 66). Serge hat nicht bedacht den Karton zu verschließen, was zur Folge hat, dass sich der Fahrtwind der Unterlagen bemächtigt und sich nicht nur seine, sondern auch die Belege seiner Ex-Arbeitskollegen, zwischen Autobahnraststätten und Zubringerstraßen verteilen. Seine Hilflosigkeit wird in der folgenden Einstellung deutlich, als er versucht ausgerechnet seine eigenen Belege im letzten Streckenabschnitt wieder zu finden (Abb. 67).



(Abb. 64-67)

Die Nahe Einstellung (Abb. 65) auf dem Motorrad fungiert in dieser Szene als Schlüssel für die Pointe. Hinzu kommt die Länge der Einstellung. Der Faktor Zeit sowie die Einstellungsgröße suggerieren dem Zuschauer, dass die Welt in Ordnung ist. Im folgenden Bild präsentiert sich aber die bittere Wahrheit und dem Zuschauer offenbart sich eine komische Tragik (Abb. 66).

Der letzte Auszug dieses Unterkapitels basiert auf ähnlichen Prinzipien.

Seine Nichte, Miss Ming, bringt Abwechslung und neue Blickwinkel in Serges Leben. Sie ist, wenn man so will, der komplette Gegenentwurf zu Serge. Während Serge in seinen eingerosteten Verhaltensmustern gefangen ist, erfindet sich Miss Ming alle fünf Minuten neu. Eine Totale gibt den Blick auf einen Swimming-Pool frei, der zum Verkauf angeboten und an einem Baukran installiert wurde. Serge und Miss Ming stehen am rechten Bildrand, ihre Beine sind amerikanisch angeschnitten (Abb. 68). Die folgende Einstellung ist ein halbnaher Top-Shot, der darüber in Kenntnis setzt, dass sich die beiden nun im Swimming-Pool befinden (Abb. 69). Was sich um sie herum befindet, wird strickt ausgegrenzt. In einer POV von den beiden sehen wir den strahlend blauen Sommerhimmel, bepinselt mit einer Federwolke (Abb. 70). Das bildfüllende Blau setzt sich in der folgenden Totalen fort, nur sehen wir nicht mehr den Himmel, sondern das azurblaue Meer vor der Westküste Frankreichs (Abb. 71). Die Kadranze zeigt uns weder Horizont, noch Himmel,

sondern konzentriert den Fokus auf den Mittelpunkt des Geschehens. Serge Pilardosse und Miss Ming treiben auf offenem Meer in jenem Swimming-Pool, der vorher noch an einem Baukran hing.



(Abb. 68-71)

Wieder erzeugt Poulain durch die gezielte Kanalisierung des Informationsflusses eine unerwartete Wendung in der Erzählung. Drei Bilder reichen aus, um einen sehr großen Swimming-Pool auf dem offenen Meer zu etablieren, ohne das man eine Sekunde damit zubringt sich zu fragen, wie er da überhaupt hingekommen ist. Woran liegt das? Man könnte annehmen, dass die beiden Einstellungen, die zwischen dem Baukran und dem Meer liegen, ausreichen, um den Zuschauer abzulenken. Aber es geht nicht um Ablenkung, sondern um Hinführung. Und darin liegt die Antwort auf diese Frage. Was in der vorher besprochenen Szene über die Kadrage und den Faktor Zeit generiert wurde, überträgt sich hier zwar wieder über die Kadrage (den Top-Shot), aber anstelle der Zeit tritt in diesem Beispiel der Faktor Ausstattung in den Vordergrund. Der Swimming-Pool als narratives Element, sorgt für den Flow dieser Szene. Nicht der Ort um sie herum ist entscheidend, sondern der Ort in dem sie sich aufhalten. Wenn dieser Ort bewegt werden kann, bleibt der Fokus bei den Darstellern. Die Nähe zu Serge und Miss Ming wird somit aufrechterhalten und man kann sich voll und ganz auf den Dialog der beiden konzentrieren, auch wenn sie plötzlich auf dem offenen Meer treiben. „Zum ersten mal hab ich das Gefühl, dass ich frei atme“, eröffnet Serge den Dialog. Miss Ming entgegnet ihm hypnotisierend: „Öffne deine Augen, öffne deine Nasenlöcher, öffne deinen Arsch, öffne Dich!“

4.2.3 Nähe durch Distanz (Minute 31)

Serge steht an einer Türsprechanlage eines Gebäudes, das früher mal als Mühlenspeicher fungierte, in dem er als Handwerker beschäftigt war. Mittlerweile hat die Firma Funny Rabbit, spezialisiert auf 3D-Storyboards, dort ihren Sitz. Serge ist in der Totalen erst nach einigen Augenblicken zu finden, da er im Verhältnis zum Gebäude nur einen sehr kleinen Teil des Bildes einnimmt (Abb. 72). Er fragt nach seinen Beschäftigungsnachweisen und reagiert äußerst irritiert, als ihm die Dame an der Gegensprechanlage eröffnet, dass sie nichts von einem Mühlenspeicher weiß und er sich doch bitte auf deren Website erkundigen möge. Serge begreift den Umstand nicht, da er ja schließlich direkt vor der Tür steht.



(Abb. 72)

Die Szene verzichtet auf weitere Einstellungen und entfaltet erst nach und nach über die Lauflänge von 50 Sekunden ihre Komik. Der geführte Dialog ist sehr präsent, obwohl Serge sehr weit weg ist und die Dame an der Gegensprechanlage gar nicht zu sehen ist. Poulain will mit dieser Komposition darauf hinweisen, dass eine ganze Industrie dem Zeitalter der digitalen Medien gewichen ist. Die Handwerker von damals sind heute unwichtig und klein.

„Da alles in einer Einstellung erzählt wird, ist es nicht notwendig eine Zweite zu benutzen.“¹⁹

Diese Aussage von Poulain deutet zum einen auf ein hohes Maß an Effektivität hin, aber noch viel mehr auf den versierten Blick der Filmemacher, was die Aussagekraft in nur einem einzigen Bild

¹⁹ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

betrifft. Serge Pilardosse wird dadurch zu einer winzigen Randfigur der Gesellschaft, zu einem Nobody an dem die Zeit vorbei rast.

„Wir suchen systematisch nach Einstellungen und Situationen, die entweder Humor oder Poesie mit sich bringen und die uns nicht unberührt lassen, und somit auch nicht den Zuschauer.“²⁰

4.2.4 Amüsement aus dem OFF (Minute 34 / Minute 42)

„Cinema is a matter of what's in the frame and what's out.“²¹

Die Erzählung aus dem OFF ist ein gängiges Werkzeug im Spielfilm, dem man ein eigenes Buch widmen müsste um alle Aspekte ausreichend unter die Lupe zu nehmen. Das komplexe Zusammenspiel aus Bild, Ton, Schauspiel, Requisite, Musik, dem Raum und der Montage potenziert die Möglichkeiten, das OFF auf die Erzählung einwirken zu lassen, exponentiell. Da eine ausführliche Analyse aller genannten Parameter den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, konzentriere ich mich auf zwei Szenen in 'Mammuth' und versuche anhand dieser Beispiele Einblick zu gewähren, wie das OFF in der Komödie eingesetzt werden kann. Wir schauen im letzten Unterkapitel auf Situationen, in denen sich Serge Pilardosse freiwillig und unfreiwillig mit dem Thema Sex konfrontiert sieht.

Serge macht auf seiner Reise halt in einer Herberge in der er für eine Nacht ein Zimmer gebucht hat. Im Speisesaal trifft er auf eine aufgetakelte Simulantin in einem sehr knappen Sommerkleid, gespielt von Anna Mougialis. Sie trägt an ihrem linken Fußknöchel eine Schiene und gibt vor die Verletzung von einem Motorradunfall davon getragen zu haben. Auf dem Weg in ihre Hotelzimmer verwickelt sie den treudoofen Serge in ein Gespräch über Motorräder und bittet ihn höflich um ein offenes Ohr, da sie morgen zum 17ten Mal operiert werde und sie Angst vor der OP habe. Er willigt stillschweigend ein und so landen die beiden im Doppelbett von Serge. Das ungleiche Paar wird von einer sehr aufsichtigen Halbnahen eingefangen, die aus der Hand geführt wird (Abb. 73). Die Simulantin bittet Serge sie auf die Toilette zu tragen, da sie urinieren muss, was Serge liebevoll und ohne zu hinterfragen in die Tat umsetzt (Abb. 74–75). Die beiden Protagonisten spielen sich von rechts in den Bildausschnitt in eine Halbnaher Position, die Handkamera bleibt als Stilmittel und fängt die Szene bis zum Abgang der beiden als Plansequenz ein. Als er sie auf der Schüssel

²⁰ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

²¹ Scorsese, Martin: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Verena Lueken
Artikel: Alle Straßen New Yorks führen ins Kino, 17.11.2012

abgesetzt hat und sich auf dem Weg aus der Toilette befindet, um der Simulantin ihre Privatsphäre zu geben, bittet Sie ihn, auf halbem Weg in der Tür, dass er doch bei ihr bleiben möge, da sie möglicherweise in Ohnmacht fallen könnte (Abb. 76). Serge willigt etwas überrumpelt ein und verschließt die Schiebetür hinter sich (Abb. 77). In der gleichen Einstellung blicken wir für geraume Zeit auf die orangefarbene Tür und hören lediglich den Dialog und ihren pulsierenden Urinstrahl, bis die beiden wieder zum Vorschein kommen und Serge die Simulantin auf seinen starken Armen rechts aus dem Bildrand trägt (Abb. 78). Als Serge am nächsten Tag in seinem Hotelzimmer aufwacht stellt er fest, dass seine Gutmütigkeit schamlos ausgenutzt wurde. Die Simulantin ist mit seinem Bargeld und seinem Handy längst über alle Berge.



(Abb. 73-78)

Um einen Überblick zu schaffen möchte ich das Setting in seine einzelnen Fragmente zerlegen:

- Die Kamera befindet sich im Vorraum zur Toilette und schwenkt nicht
- Es handelt sich um eine Plansequenz die aus der Hand geführt wird
- Wir sehen die Schauspieler für 35 Sekunden überhaupt nicht
- Durch den Originalton der Schauspieler erfährt der Zuschauer was in der Toilette passiert
- Die Dauer der Szene beträgt insgesamt 1 Minute und 10 Sekunden

Sobald die Tür geschlossen ist, fängt die Simulantin an, unüberhörbar zu stöhnen, man vernimmt ihren Urinstrahl und sie versichert Serge, dass ihr das gerade sehr gut tut. Sie fordert Serge auf genau hinzusehen, das Becken habe nichts abbekommen und ihr Damm sei auch in Ordnung. „Anspannen – Entspannen, Anspannen – Entspannen“, hört man die Simulantin sagen, gefolgt von einem neutralen „Schön, sehr sehr schön“ aus dem Mund von Serge. Dazwischen hört man immer wieder ein sexuell anmutendes Stöhnen sowie den pulsierenden Urinstrahl der Simulantin. Sie beendet ihre Sitzung mit den Worten: „Komm, nimm mich.“ Woraufhin es kurz scheppert und die beiden schließlich in der Tür erscheinen.

Der Originalton aus dem OFF animiert die Vorstellungskraft des Zuschauers, denn die tatsächliche Realität ist ausgeblendet. Es obliegt des Zuschauers Fantasie und der eigenen Reflexion über die Geschehnisse, wie er diese Szene wahrnimmt. Der Zuschauer wird somit animiert, bei den Figuren zu bleiben, obwohl er lediglich für 35 Sekunden eine orangefarbene Schiebetür als visuellen Reiz vor sich hat. Die Informationen, die er über den Originalton wahrnimmt, sind zwar eindeutig, jedoch erreicht man ein Vielfaches an Interpretationsspielraum, als hätte man die Tür offen gelassen. Der Zuschauer wird aktiv eingebunden und dieses Mitmachen generiert das Gefühl, dabei zu sein, obwohl man außen vor ist. Der witzige Dialog trägt zum Amüsement bei, aber nicht ausschließlich. Ein weiterer positiver Aspekt für die aktive Unterhaltung des Zuschauers ergibt sich aus seiner Imagination, da diese immer Subjektiv ist und automatisch der eigenen Wahrheit entspricht. In diesem Beispiel wurden die Schauspieler vollständig von der visuellen Ebene verbannt. Im kommenden Beispiel findet dies nur zum Teil statt.

Serge macht sich von seiner Nichte Miss Ming auf den Weg, um seinem Cousin einen Besuch abzustatten. Serge geht eine Wendeltreppe hinauf, läuft auf die Handkamera zu und kommt in einer Halbnahen Einstellung vor der Tür zum stehen, sein Cousin gesellt sich am rechten Bildrand dazu (Abb. 79). Die beiden haben sich 20 Jahre nicht gesehen, das letzte Mal auf der Beerdigung von

Onkel Benoît. Sein Cousin freut sich sehr über das Wiedersehen und bittet Serge sogleich in das Haus. In der folgenden aufsichtigen Halbnahe (Abb. 80) sehen wir Serge, wie er mit seinem Cousin nackt im Bett liegt. Die beiden Rentner befriedigen sich gegenseitig im Genitalbereich. Im Vordergrund am oberen Bildrand zeichnet sich in der Unschärfe ein Kronleuchter ab, am unteren Bildrand die Unterarme der beiden. Der Cousin von Serge streckt anschließend seine Finger durch um sie zu lockern um schon im nächsten Augenblick mit dem Handjob an Serge weiterzumachen (Abb. 81). Da die gegenseitige Befriedigung zu keinem Ergebnis führt, weil es sich nicht mehr so anfühlt wie früher, brechen Sie die Aktion ab. Serge entschließt sich kurzerhand, es sich selbst zu besorgen, lässt dies aber nach wenigen Augenblicken wieder sein (Abb. 82).



(Abb. 79-82)

Der Witz springt durch die kompromisslose Direktheit der Erzählung auf den Betrachter über. Die beiden Senioren stehen sich zuerst vor der Eingangstür gegenüber und unterhalten sich über ihre letzte Begegnung vor 20 Jahren. Dass Serge in die Wohnung gebeten wird, ist eine logische Konsequenz, angesichts der Freude seines Cousins. Der Zuschauer antizipiert alle möglichen Dinge, die beiden könnten als nächstes zum Beispiel einen Kaffee trinken oder alte Fotos aus der Schublade holen. Die Filmemacher haben sich jedoch entschieden ein sehr intimes Geheimnis der beiden ans Tageslicht zu bringen. Die Vorbereitung der Pointe ist der Geschichte immanent und die Erzählung aus dem OFF fungiert in diesem Beispiel lediglich partiell, da die Hände der Darsteller

nicht zu sehen sind. Jedoch erfüllt das partielle OFF den Grad der Intensität der Pointe komplementär zu steigern, da wiederum die Vorstellungskraft des Zuschauers gefragt ist.

„Was Sexualität in der Komödie angeht, ist das OFF die einzige Lösung. Stellen Sie sich vor, die Schwänze der zwei alten Männer auch nur eine Sekunde zu sehen, würden Sie dann immer noch so lachen?“²²

Die Erzählung aus dem OFF in der Komödie kann wie Eingangs erwähnt vielerlei Aspekte mit sich bringen. An diesen beiden Beispielen ist abzulesen, dass man die Intention und Aussage steigern kann, in dem man gewisse Inhalte nur teilweise oder vollkommen außen vor lässt. Poulain und seine Regisseure beweisen Fingerspitzengefühl, da sie sich in Bereiche wagen, die für viele Menschen sowohl unorthodox als auch heikel sind. Sie befinden sich somit an der Grenze zur Geschmackslosigkeit, obwohl es sich um ganz normale menschliche Vorgänge handelt. Das Kuriosum an diesem Kontext ist, dass man mit Freude diesen beiden Szenen beiwohnt, sich aber im gleichen Augenblick persönlich angewidert fühlt, da man diesen Umstand mit seiner eigenen Welt nur ungern in Verbindung bringt. Die angewandte Methodik der Filmemacher, intime Metaphern in Bildern zu fassen, nährt zum einen den Voyeurismus der Menschen und zum anderen zeigt sie deutlich auf die eigene Verklemmtheit.

5. Poulain und das Licht

„Als Garant dafür, dass der Dreh funktioniert, ist das Licht nicht entscheidend. Wichtig ist es, einen Kontext, ein Universum zu schaffen, in dem die Filmemacher und Schauspieler sich ausdrücken können. Die Technik steht an zweiter Stelle. Eine zu lange Wartezeit zwischen zwei Einstellungen kann das ganze Team demotivieren, aber wenn man die Einstellungen hintereinander weg dreht, hat man immer noch die Zeit, eine passende Bildeinstellung zu finden, oder diese nach ein paar Aufnahmen zu modifizieren. Die Technik sollte so viel Leichtigkeit wie möglich mit sich bringen.“²³

Der ästhetische Anspruch, mit Licht zu gestalten, ist nach dieser Aussage Poulains absolut nebensächlich. Als Sohn eines Malers und Bildhauers ist ihm jedoch das modellieren von Licht und

²² Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

²³ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

Schatten durchaus bekannt. Dies unterstreicht sein Wissen um die Malerei. Bereits als Heranwachsender sah er sich durch die regelmäßigen Museums- und Ausstellungsbesuche mit dem Thema Licht in Malerei konfrontiert.

Selbst wenn die künstlerische Umsetzung der Lichtgestaltung am Set in erster Linie dem dramaturgisch inhaltlichen Kontext des Spiels weicht, muss sich Poulain, wie jeder andere Kameramann, Gedanken um die technische Umsetzung machen. Die grundlegende Vorgabe von Delépine und Kervern, dass das Licht natürlich wirken soll und nicht wie ein Parasit in der Narration, erfordert automatisch Lösungen und Wege, diesem Wunsch gerecht zu werden. Wer ein realistisches Licht anstrebt, ist gleichzeitig angehalten die technischen Einschränkungen der verschiedenen Kamera- und Optiksyste me aus- bzw. anzugleichen.

5.1 Die Technik als Hindernis und Wegbereiter



(Abb. 5)

Die bereits erwähnte Szene aus 'Aaltra' im Kapitel 4.1.1 auf Seite 13 bringt viele Konflikte mit sich die gelöst werden mussten. Explizite Bildteile würden andernfalls keine Informationen liefern, die grundlegend zum Verständnis der Szene beitragen, da sie zu stark Unter- oder Überbelichtet wären. Die Luminanz des Laptops korrespondiert mit der Grundhelligkeit des Raumes und schlussfolgernd müssen diese beiden Richtwerte mit dem Tageslicht im Garten reguliert werden.

Grundsätzlich kann in drei Arten von Licht im Film unterschieden werden:

Non-Diegetisches Licht – Die Sonne / Tageslicht, Der Mond / Nachtlcht

Heterodiegetisches Licht – Beleuchtungsquellen außerhalb des Bildausschnitts

Homodiegetisches Licht – Lampen (Practicals) die innerhalb des Bildausschnitts zu sehen sind

Der Kontrastumfang des Filmnegativs oder des Digitalen Sensors, sowie die maximale Blendenöffnung der eingesetzten Optik, sind die nativen Bemessungsgrundlagen, auf die das verwendete wie vorhandene Licht angeglichen werden muss. Ohne die künstliche Zugabe von diegetischem Licht im Büro von Monsieur Vives, hätte die Szene in 'Aaltra' nicht funktioniert.

Der Anspruch des natürlichen Lichtes ist in den meisten Fällen zwangsläufig an das aktiv werden des technischen Apparates gebunden. Dadurch entsteht eine Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Diktat der Filmemacher, möglichst frei und zeitlich ungebunden zu inszenieren, und der Erfüllung dieser Wünsche durch das Kamera- und Lichtdepartement.

Im folgenden Beispiel aus 'Mammuth' äußert sich diese Diskrepanz in aller Deutlichkeit. Serge Pilardosse spricht in der Rentenberatung vor, um seine Anteile geltend zu machen, woraufhin ihm der Sachbearbeiter mitteilt, dass er ohne die nötigen Nachweise keine Ansprüche auf Rente habe.



(Abb. 83)

Die Figuren gut zu sehen, ist eine der goldenen Regeln für Delépine und Kervern. Diesem Wunsch kam Poulain in dieser Szene nach und hatte aufgrund von diversen Modifikationen während des Drehs den Umstand eines Doppelschattens akzeptieren müssen, der sich besonders auffällig über den Schrank hinter dem Sachbearbeiter gelegt hat.

„Es ist ein reiner Unfall... In der ersten Bildeinstellung war die Wand nicht zu sehen und man sollte etwas im Fenster sehen. Ich musste also ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Innen und Außen schaffen, aber der doppelte Schatten war nicht zu sehen. Und nach einem Take wollte Benoît wieder auf eine normale Höhe zurück, wodurch man die Wand und den Doppelschatten sehen konnte, aber wir waren spät dran, daher...“²⁴

Dass das Zeitmanagement am Set ein Faktor ist, der nicht immer kontrolliert werden kann, beweist dieses Beispiel. Der Wechsel von einer ursprünglich geplanten untersichtigen Einstellung mit dem Blick ins Freie, zu einer Aufsichtigen brachte erhebliche Probleme mit sich. Somit ist selbst ein kleines Team kein Garant für einen reibungslosen Produktionsablauf. Poulain arbeitet in der Regel mit nur einem Kameraassistenten, einem Videoassistenten, einem Bühnenmann sowie einem Oberbeleuchter, dem je nach Bedarf einen Zusatzbeleuchter als Unterstützung zugesprochen wird. An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass die Szene ihre Spannung trotz des Doppelschattens aufrechterhält. Die Modulation von Licht und Schatten wirken zwar nicht homogen und natürlich, aber das Spiel der Darsteller ist glaubwürdig. Die Konzentration der Schauspieler blieb, da auf einen Lichtumbau verzichtet worden ist, obwohl er nötig gewesen wäre. Der augenscheinlich laissez faire Umgang schmerzt den Bildgestalter, aber nicht den Zuschauer im Kino.

5.2. Die Symbiose aus Dominanz und Zurückhaltung

„Der Drehbuchautor und der Regisseur verfolgen eine bestimmte Absicht damit, dass sie die Handlung an einen bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit legen. Die erste Frage an die Lichtgestaltung ist: Folgt man dem, was natürlicherweise dort vorherrschen würde? Oder gestaltet man etwas „Künstliches“, um den Inhalt (Angst, Bedrohung, Liebe, Geborgenheit, Dekadenz und so weiter) stärker oder schwächer rüberzubringen?“²⁵

Ein grelles und flackerndes Licht, zum Beispiel von einem defekten Reklameschild, strahlt Unruhe aus. Das konstante Licht einer Kerze in der Kirche hingegen Ruhe. Licht kann demzufolge narrativ eingesetzt werden und ist im Stande die Gemütszustände der Figuren widerzuspiegeln. Das sich Poulain dieser Möglichkeiten trotz des Lichtunfalls in 'Mammuth' bewusst ist, bewies er in seinem

²⁴ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

²⁵ Dunker, Achim: Die chinesische Sonne scheint immer von unten, Seite 18, UVK Verlagsgesellschaft mbH

letzten Dokumentarfilm 'Un amour absolu' für Arte, der ein kollektives Portrait von Nonnen in einem Kloster zeichnet. Er entschied sich nach der Motivbegehung bewusst gegen den Einsatz jeglicher diegetischer Lichtquellen.

„Ich habe kein einziges Mal Licht hinzugefügt, die Nonnen waren entweder von Kerzenlicht oder von den Sonnenstrahlen, die durch die Fensteröffnungen kamen beleuchtet. Das Licht war in perfekter Osmose mit der Spiritualität, die von den Nonnen ausgestrahlt wurde.“²⁶



(Abb. 84-89)

Poulains Bilder-DNA zu ergründen, war mir ein tiefes Bedürfnis. Je mehr ich mich mit seinen Bilderwelten auseinandersetzte, sowohl szenisch als auch dokumentarisch, desto neugieriger wurde ich auf den Menschen Hugues Poulain. Ich sah mich in den Gesprächen mit ihm immer wieder damit konfrontiert, dass er sehr knappe Antworten lieferte, was wohl an meiner Art zu fragen lag,

²⁶ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann-Fleur Praetorius

oder an der deutsch–französischen Sprachbarriere. Eine sehr simpel gestellte Frage brachte mich dann doch etwas tiefer in seine Gedankenwelt. Ich wollte lediglich wissen, wie er Licht wahrnehme und wie diese Wahrnehmung seine Arbeit beeinflusst.

„Ich mache Bilder. Ein Bild ist ein Thema / Subjekt in einem begrenzten Rahmen. Dieser Bildausschnitt kann von sich aus viele verschiedene Geschichten erzählen; je nachdem, ob er statisch oder in Bewegung ist, je nachdem ob er weit oder nah ist; und ob er mit dem Off spielt oder nicht. Kurzum, der Bildausschnitt ist für mich die erste kinematografische Schrift die ich bewältigen kann. Das Subjekt (lass uns hier von den Figuren sprechen) ist ein Kollaborateur in der Herstellung des Films. Ich tue alles, was in meinen Möglichkeiten steckt, damit die Schauspieler sich in dem Rahmen, den ich ihnen vorschlage, wohl fühlen. Daher versuche ich es zu vermeiden, die Beine der Lichtstative im Szenenbild zu haben, damit der Schauspieler nach links oder rechts kann wenn er das gerne möchte. Mein technisches Fachwissen soll kein Hindernis für die Kreation sein. Ich Sorge immer dafür, dass die Beleuchtung an der Decke oder an den Fenstern angebracht ist. In diesem Sinne steht die Beleuchtung für mich an zweiter Stelle. Die Dramaturgie wird über die Menschlichkeit der Figuren erzählt.“²⁷

Da bei der Herstellung eines Filmes viele Gewerke zusammenarbeiten, die verschiedene Interessen vertreten, kann es zu Konflikten kommen, die der Dramaturgie nicht förderlich sind. In Puncto Lichtgestaltung gilt, wie in allen anderen kreativen Prozessen die am Set auf das Geschehen einwirken, das Maximum der Zurückhaltung. Poulains Grundsatz in der Arbeit mit Delépine und Kervern äußert sich durch die selbstlose Eingliederung in den Schaffensprozess. Sich in den Dienst der Sache zu stellen ist für Poulain die Prämisse, um das Wesen des Films sichtbar werden zu lassen. Die symbiotische Wechselwirkung zwischen künstlerischem Gestaltungswillen und der nackten technischen Umsetzung kann mit diesem Grundsatz auf den Weg gebracht werden und im Idealfall entsteht daraus Harmonie, die sich durch eine klare Botschaft im Endresultat ausdrückt.

²⁷ Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015, übersetzt von Ann–Fleur Praetorius

6. Résumé

„Ethik kann so wenig zur Tugend verhelfen, als eine vollständige Ästhetik lehren kann, Kunstwerke hervorzubringen.“²⁸

Der Mensch als unbeschriebenes Blatt existiert wohl nur im Mutterleib. Und selbst dort wird der Zustand der Tabula rasa ab der ersten Sekunde durch die Wahrnehmung des mütterlichen Empfindens beschrieben. Mit dem Durchtrennen der Nabelschnur werden wir in eine Freiheit entlassen, die lediglich in Abhängigkeit funktioniert. Der Mensch als Herdentier ist sein Leben lang bemüht, sich selbst zu finden. Die errungenen empirischen Erkenntnisse gleicht er mit denen seiner Mitmenschen ab, um weitere analytische Schlüsse zu ziehen. Dieser evolutionäre Automatismus wird so lange in uns wirken, bis wir ausgestorben sind. Vor und nach Schopenhauer hat sich aber eines nicht verändert und wird sich auch nicht verändern: die Wahrnehmung der Schönheit der Natur und die Empfindung von Liebe durch unsere Mitmenschen.

Wenn die Filmkunst auf diesem Planeten irgendetwas können sollte, dann ist es die Verbreitung von Liebe und Erkenntnis. Schließlich handelt es sich um eine Kunstform, die viele Künste verbindet und alleine das Wort Kunst ist ein großes Wort.

Ich würde mich selbst nicht als Künstler bezeichnen, sondern als Fährtsensucher. Von meinem Wunsch getrieben über das Lachen, den Humor und die Freude zu schreiben, stieß ich auf die Werke von Hugues Poulain und dem Regiegespann Benoît Delépine und Gustave Kervern. Über alle drei Filmemacher liest und hört man wenig. Aber genau dieser Punkt hat mich gereizt.

In ihren Filmen erzählen sie Geschichten von Nobodies, Taugenichtsen und Rumstreunern, die nicht viel von der Welt wollen, außer in Ruhe gelassen zu werden. Nimmt man ihre Komödien genauer unter die Lupe, stellt man fest, dass die Attitüde ihrer Figuren genau der Machart ihrer Filme entspricht. Wer sich ein hochtrabendes Feuerwerk erhofft, wird enttäuscht sein, denn es sind die leisen Zwischentöne, die zuweilen sehr lange nachhallen.

²⁸ Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass, Bd. Frühe Manuskripte, 1804-1818, Verlag W.Kramer

Ein Attribut, das einen großen Teil zur Authentizität ihrer Werke beiträgt, ist die unverkennbare dokumentarische Note. Die Art und Weise, wie die Figuren instrumentalisiert werden, war für mich eine neue Beobachtung. Der Begriff Figuren ist dabei bewusst gewählt, da oftmals zwischen Schauspielern und Passanten, die aktiv den Plot einer Szene verändern, unterschieden werden muss.

Der Einsatz der versteckten Kamera im Spielfilm war sicherlich keine Neuerfindung, aber die damit einhergehende Erkenntnis, dass die Möglichkeiten pseudoszenischen Erzählens durch die natürliche Einwirkung der Umwelt unerschöpflich sind, wirkte auf mich sehr bereichernd.

Die Protagonisten in den Filmen von Delépine und Kervern geben sich weitestgehend wortkarg, trotzdem wird in wenigen Einstellungen sehr viel erzählt. Bildsprache wird oft als die Übersetzung des Drehbuches in Bilder interpretiert. Wenn aber das Drehbuch nur eine Rahmenbedingung für eine Szene vorgibt, was gibt es dann zu übersetzen? Die Antwort gibt uns Poulain meist in nur einer Einstellung. Die akribische Suche nach dem Maximum an Aussage im Minimum an Aufwand ist ein Credo der Filmemacher, dem sie anstandslos Folge leisten. Dass die Rechnung meist aufgeht, liegt nicht einzig und allein im Können, weil man als Filmemacher etwas gelernt hat, sondern auch im situationsbedingten Antizipieren am Set sowie in der globalen Erfassung der Geschichte.

„Kunst kommt von Können oder Kennen her (nosse aut posse), vielleicht von beiden, wenigstens muss sie beides in gehörigem Grad verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer kann ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides.“²⁹

Der Hauptteil meiner Arbeit konzentriert sich auf die wissenschaftliche Zerlegung verschiedener Szenen in ihre Einzelteile. Mit einher geht eine empirische Analyse, die die Machart dieser Szenen aufschlüsselt. Hinter jedem angeführten Beispiel arbeitet sich eine Schlussfolgerung heraus, die plausibel zum Verständnis der behandelten Szene beiträgt. Dieses Verständnis setzt einen Reifeprozess in Gang, ist aber keine Anleitung um gute Komödien zu machen, da jede Szene einen frischen und ungetrübten Blick erfordert.

Womit ich abschließend auf den humorvollen Blick zu sprechen komme.

²⁹ von Herder,
Johann Gottfried: Kalligone, Natur und Kunst, Kapitel 1 / Teil 2, 1830, Verlag Cotta
Bayerische Staatsbibliothek Digital
http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10604194_00001.html

Wer in seinem Blick Güte und Wohlwollen trägt, steht seinen Mitmenschen aufgeschlossen und positiv gegenüber. Wer als Kameramann dieses Attribut mit an den Drehort bringt, ist im Stande, sich das Vertrauen des Teams und das der Schauspieler zu erarbeiten. Vertrauen ist die Basis um der Angst, und dem damit einhergehenden Zweifel, den Nährboden zu entziehen. Nach den persönlichen Gesprächen mit Hugues Poulain sowie der tiefen Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten, gelange ich persönlich zu der Ansicht, dass Bildpoesie nur dann möglich ist, wenn man sich keine Gesetze und Patentrezepte zurechtlegt und nach deren Prinzipien versucht, gute Komödien auf die Leinwand zu bringen; sei es die Kameraposition oder die Achse, der Zeitsprung oder die Plansequenz. Alle zur Verfügung stehenden Techniken, die die Filmwelt bereithält, können dazu führen, Humor zu erzeugen, solange man mit Empathie ans Werk geht.

„Der Humor ist keine Gabe des Geistes, er ist eine Gabe des Herzens.“³⁰

³⁰ Börne, Carl Ludwig: Sämtliche Schriften, Band 1, S. 796, 1964, Melzer Verlag

7. Interview mit Hugues Poulain

(Fragen: Michael Huber / Übersetzung: Ann-Fleur Praetorius)

MH: Welche Filmemacher & Kameramänner haben Ihre Arbeit beeinflusst?

HP: Keine Ahnung, sagen Sie es mir. Es gibt so viele Filmemacher, die ich toll finde.... Aber im Bezug auf Komödien würde ich Chaplin, Tati, Étaix, Jarmush, und Blier nennen.

MH: In vielen Fällen transportiert sich der Humor einer Szene über den Dialog. Schuss – Gegenschuss. Dies ist sehr einsilbig und weit entfernt von dem, was kinematographisch möglich ist. Welche Parameter sorgen in Ihren Filmen dafür, einen Witz visuell zu erzählen bzw. zu verstärken?

HP: Jeder Witz ist Situationsabhängig, aber um es zusammenzufassen: wir gehen von einer einzigen Einstellung aus, in der die Protagonisten, die Ausstattung und die Narration erzählt werden sollen. Das ist das Markenzeichen der Filme von Gus und Ben, dem ich mich komplett anschließe. Von da ausgehend, wird Humor über das Off integriert (z.B. die Hände, die in 'Aaltra' die Biere vom Tresen greifen).

MH: Wie man Elemente (Schauspieler, Requisiten) im Bildausschnitt auftauchen lässt und wie man Elemente verschwinden lässt, kann sehr lustig wirken. Das haben Sie bei der Matratzen-Szene in 'Le grand Soir' bewiesen sowie in der Anfangsszene bei 'Louise & Michel' mit dem Sarg. Warum sind solche Bilder immer komisch in ihrer Wirkung?

HP: Wahrscheinlich weil man nicht damit rechnet und weil wenig Leute diese Technik benutzen.

MH: Barry Sonnenfeld arbeitete mit den Coen-Brüdern an Filmen wie 'Blood Simple' und 'Arizona Junior'. Er ist der Auffassung, dass eine extrem weitwinklige Optik automatisch Komik erzeugt. „You just put a big 21mm Lens really close to Will Arnett’s face and you get Comedy without him having to do anything.“ Wie stehen Sie zu dieser Aussage und wie wichtig ist Ihnen die Wahl der Optik?

HP: Für mich ist das Schwachsinn oder es würde bedeuten dass 'Clockwork Orange' von Kubrick Sie zum Lachen bringt. In den Filmen von Jacques Tati gibt es keinen einzigen Weitwinkel-Effekt.

Ich würde sagen, je näher man an einer normalen Brennweite ist (weder Weitwinkeln noch längere Brennweite) desto näher ist man am Menschen. Man vergisst die Technik und schaut nur noch auf die Person. Ich benutze oft längere oder kürzere Brennweiten um die Ausstattung darzustellen.

MH: Die Kameramänner Jean Badal und Andréas Winding schufen zusammen mit Jaques Tati das Meisterwerk 'Playtime' im Jahre 1967. Oftmals war die Position der Kamera maßgeblich daran beteiligt, den Witz in eine Szene zu bringen. Ohne die gewählte Perspektive würde der Angestellte im Gebäude keine Hörner auf dem Kopf tragen. Wie entscheidend sind die Kameraposition und die Wahl der Kadrage in Ihrer Arbeit?

HP: Das sind die zwei wichtigsten Elemente für die Bildarbeit im Film. Die Position und Achse der Kamera sind die Basis, ja sogar entscheidend für die Gesamtheit des Lichtes (Man positioniert sich entweder im Gegenlicht, um die Silhouette der Personen zu verstärken oder um das Bild ein wenig dramatischer zu gestalten, oder im Licht, um die Aktion besser zu fassen, sie unausweichlich zu machen). Der Rahmen soll alle Parameter der Narration einschließen: Ausstattung, Aktion sowie die Befindlichkeit der Figuren.

MH: Gibt es eingespielte Techniken in Ihrer Kameraarbeit, die Sie im Laufe der Jahre immer wieder benutzt haben, um den Witz und die Komik zu verstärken? Also Techniken die immer wieder funktionieren?

HP: Wenn man Schauspieler benutzt, die einen interessanten Körper haben, was immer der Fall sein sollte, ermöglicht die Totale diesem Körper, sich voll und ganz auszudrücken, nicht nur mit dem Gesicht. Abgesehen davon sind Patentrezepte nicht immer gute Berater, da sie ein Surren mit sich ziehen, das den Zuschauer schläfrig machen kann und die Rolle des Films ist im Gegenteil, den Zuschauer aufzuwecken.

MH: Monsieur Poulain, wie kam es zu der Entscheidung 'Aaltra' in Schwarz/Weiß und Cinemascope zu drehen? Die meisten Komödien werden in der Regel in einem Seitenverhältnis von 1:1.85 gedreht. Hatte die Entscheidung narrative und komödiantische Gründe?

HP: Das Cinemascope wurde aus zwei Gründen ausgewählt: es hat das perfekte Bildverhältnis um in einer Einstellung zwei Personen, die im Rollstuhl sitzen, zu zeigen. Es ist ein Format, das sich perfekt für Landschaften und Road Movies eignet. Das Schwarz/Weiß Bild wurde gewählt, um aus

der Geschichte ein Märchen zu machen; um die Geschichte ein wenig magischer zu machen und sich so weit es geht von Fernsehfilm abzugrenzen. Humor hat für diese Entscheidungen keine Rolle gespielt.

MH: Wie viel Macht steckt in der versteckten Kamera? Waren die Passanten, die von Gustave im Rollstuhl attackiert worden sind, wirklich Passanten? Was sind die Vorteile und die Nachteile der versteckten Kamera in der Komödie?

HP: Für mich und auch besonders für Ben und Gus sind die Dreharbeiten ein Labor und kein alleiniges Verfilmen des Drehbuches. Das Drehbuch dient als Unterstützung, als Leitlinie. Alle Ideen, die beim Drehen aufkommen, sollte man nutzen. Die Idee war es also Situationen zu schaffen, um zu sehen, wie die Leute sich in der Konfrontation mit dreisten Behinderten, die schlechte Manieren an den Tag legen, verhalten. Wir haben einen Freund angerufen, den Bruder des Produzenten, um den Passanten zu spielen, nur für den Fall. Da er dann vor Ort war, haben wir die Szene mit ihm gedreht, aber immer ohne die Szenen zu wiederholen, was den Effekt der versteckten Kamera verursacht. Es gibt keine Nachteile der versteckten Kamera, schlimmstenfalls werden die Bilder nicht verwendet.

MH: Wie war es euch möglich einen derart authentisch-dokumentarischen Stil zu erzeugen? Der Besitzer des automatischen Motocross, sowie die deutsche Familie überzeugen in ihrem Spiel. In wie weit konnte die Kameraarbeit ihren Beitrag dazu leisten?

In 'Aaltra' gibt es keine professionellen Schauspieler außer Ben, Gus und Bouli und den Besitzer des Motorrads, das Ben geliehen wird. Die Laiendarsteller werden in eine Situation gebracht, in der sie das, was sie gespielt haben, nicht wiederholen müssen, (Alles ist in einer Plansequenz gedreht) sie sind also keinen technischen Einschränkungen ausgesetzt, und da nicht wiederholt wird, entdecken sie die Situation in dem Moment, ohne zu wissen was auf sie zukommt (zum Beispiel Gus isst ihr ganzes Essen auf). Somit sind sie mit Gus beschäftigt und nicht mit der Kamera.

MH: Mit welchem Grundsatz arbeiten Sie in der Lichtsetzung bei den Produktionen von Delépine & Kervern?

HP: Für die Komödie: Leichtigkeit, Handlichkeit und Realismus, das heißt, dass die Figuren gut zu sehen seien sollten.

MH: In unserem Gespräch sagten Sie einen sehr interessanten Satz: „In comedy you always want to see the maximum, thats sad.“ Warum empfinden Sie das in der Form und wie kann Licht die Komödie bereichern?

HP: Ich habe nicht an das Licht gedacht, als ich das gesagt habe, sondern eher an den Schnitt oder die Art und Weise zu Filmen. Zum Beispiel in 'Aaltra', abends bei den Deutschen, sind wir mit ihnen am Tisch, sehen aber nicht Gus, der sich vor den anderen mit Essen vollstopft. Was würde es bringen Gus beim Essen zu sehen? Es ist viel interessanter das Pärchen zu sehen, wie es durch die Eindringlinge zur Verzweiflung gebracht wird.

MH: Ihre Art Licht zu gestalten ist Teils sehr naturalistisch, Teils sehr artifiziell. Wie kommt es zu dieser Mischform?

HP: Ich weiß es nicht. Wahrscheinlich durch die imperfekte Beherrschung meines Berufs. Spaß bei Seite, wenn ich die Szenografie ein bisschen zu glatt finde, füge ich gerne einen Lichtunfall ein und die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu wecken.

MH: Malen mit Licht ist ein gängiger Begriff in der Branche. Was verbinden Sie damit? Interessieren Sie sich für die Malerei und wer sind Ihre Vorbilder unter den Kameramännern in puncto Lichtgestaltung?

HP: Ich kenne die Malerei seit ich klein bin, und ich gehe noch immer sehr regelmäßig in Ausstellungen und Museen. Es ist eine große Inspirationsquelle. Lange Zeit habe ich Robby Müller als meinen Lieblings-Kameramann bezeichnet, aber natürlich gibt es noch weitere, von Henry Alkan bis Darius Konij. Ich mag auch viele Regisseure bei denen ich nicht sagen kann, wer der Kameramann ist. Zum Beispiel Tarkowski, Tati, Fellini.

MH: Welchen Film, den Sie mit Benoît Delépine und Gustave Kervern realisiert haben, mögen Sie am meisten und warum?

HP: 'Aaltra', weil es der erste war und weil der Film eine Frische und Unbekümmertheit hat, die man woanders schwer wiederfindet.

MH: Monsieur Poulain, vielen Dank für Ihre Antworten.

8. Quellenverzeichnis

I. Interviews

Hugues, Poulain: Im persönlichen Interview, 25.03.2015

Hugues, Poulain: Im direkten Gespräch via Skype, 13.04.2015

Kenworthy, Christopher: Im persönlichen Interview, 30.03.2015

II. Literaturverzeichnis

Hinrichsen, Jens:

Filmdienst, Heft 9/2006, S.31, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

Hinrichsen, Jens:

Filmdienst, Heft 9/2006, S.32, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

Kleiner, Felicitas:

Filmdienst, Heft 19/2010, S.24, dreipunktdrei Mediengesellschaft mbh

Scorsese, Martin:

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Verena Lueken

Artikel: Alle Straßen New Yorks führen ins Kino, 17.11.2012

Dunker, Achim:

Die chinesische Sonne scheint immer von unten, Seite 18, UVK Verlagsgesellschaft mbH

Schopenhauer, Arthur:

Der handschriftliche Nachlass: Bd. Frühe Manuskripte 1804-1818, Verlag W.Kramer

Börne, Carl Ludwig:

Sämtliche Schriften, Band 1, S. 796, 1964, Melzer Verlag

III. Zitate aus Filmen

Aaltra, DVD, Le Parti Prod./Moviestream/OF2B Prod., Verleih Weltecho

IV. Internetquellen

– Wulff, Hans Jürgen:

Lexikon der Filmbegriffe, Christian-Albrecht-Universität Kiel,

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=980>

– http://de.wikipedia.org/wiki/Benoît_Delépine

– http://de.wikipedia.org/wiki/Gustave_Kervern

– Lemaire, Christoph: Arte F / Tracks, 22.02.2011,

<http://www.arte.tv/de/tracks-kervern-und-delepine/3500582.html>

– von Herder, Johann Gottfried:

Kalligone, Natur und Kunst, Kapitel 1 / Teil 2, 1830, Verlag Cotta

Bayerische Staatsbibliothek Digital

http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10604194_00001.html

V. Bildquellen (Screenshots vom Autor)

Abb. 1-10: Aaltra, Frankreich / Belgien, 2004

Abb. 11: Playtime, Frankreich / Italien, 1967

Abb. 12-17 Aaltra, Frankreich / Belgien, 2004

Abb. 18-37: City Lights, USA, 1931

Abb. 38-47: Aaltra, Frankreich / Belgien, 2004

Abb. 48-83: Mammuth, Frankreich, 2010

Abb. 84-89: Un Amour absolu, Frankreich, 2013

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Berlin, den 1. Juni 2015

Unterschrift des Verfassers