

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 200

Artikel: "Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit Bedeutung" : Gespräch mit dem Kameramann Nestor Almendros aus dem Jahre 1983
Autor: Vian, Walt R. / Almendros, Nestor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866635>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit Bedeutung»

Gespräch mit Kameramann Nestor Almendros
aus dem Jahre 1983



François Truffaut
und Nestor
Almendros bei
Dreharbeiten
zu *L'HOMME QUI
AIMAIT
LES FEMMES*

FILMBULLETIN Arbeiten Sie vorzugsweise mit denselben Mitarbeitern, haben Sie immer dieselbe Kameracrew?

NESTOR ALMENDROS Wie Sie wissen, arbeite ich vor allem in zwei Ländern. Und da es die Bestimmungen der Gewerkschaften nicht zulassen, dass ich meine Leute von einem Land ins andere mitbringe, habe ich gewissermassen zwei Mitarbeiterstäbe, einen in Paris und einen in den USA. Mit dieser Einschränkung also: ja, üblicherweise mit den gleichen Mitarbeitern.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie gewöhnlich "on location", oder ziehen Sie es vor, in einem Studio zu drehen?

NESTOR ALMENDROS Da gibt es keine Regeln. Manchmal arbeite ich lieber an einem Originalschauplatz und manchmal lieber "on the set" im Studio. Das ist auch abhängig von der Sache, die aufgenommen wird: Wenn eine lange und komplizierte Einstellung aufgenommen werden soll, ist es von Vorteil, sie in einem Studio zu drehen, weil man da die bessere Kontrolle hat; für Szenen mit kurzen Einstellungen kann es aber sehr stimulierend sein, wenn man in einer natürlichen Umgebung arbeitet.



Charles Denner und
François Truffaut
bei Dreharbeiten zu
L'HOMME QUI
AIMAIT LES FEMMES

FILMBULLETIN Setzen Sie auch künstliches
Licht ein, wenn Sie in natürlicher Umgebung
arbeiten?

NESTOR ALMENDROS Ich versuche, wenn immer
möglich, mit dem natürlichen Licht auszukom-
men. *LA COLLECTIONNEUSE* von Eric Rohmer
etwa haben wir beinahe ausschliesslich mit
natürlichem Licht gedreht. Manchmal muss ich
allerdings mit elektrischem Licht nachhelfen,
aber dann versuche ich, dieses Licht so
einzurichten, dass es wie natürliches Licht
aussieht – ganz natürlich wirkt.

FILMBULLETIN Und wovon ist dieses "Nach-
helfenmüssen" abhängig – nur von den
Umständen am Drehort?

NESTOR ALMENDROS Genau. Wenn man etwa an
einem bedeckten Tag arbeitet, das Drehbuch
aber einen sonnigen vorsieht, muss der
Sonnenschein imitiert werden. In solchen
Situationen versuche ich allerdings, zuerst den
Regisseur und den Produzenten dazu zu
überreden, die Szene doch an einem günstige-
ren Tag zu drehen – denn es gibt nichts, was
natürlichem Licht gleichkommt.

FILMBULLETIN Ist es schwieriger, eine
Grossaufnahme auszuleuchten als eine Totale?

NESTOR ALMENDROS Beides ist gleich einfach
oder gleich schwierig. Es gibt auch hier wieder
keine fixe Regel. Selbstverständlich kommt man
bei einer Grossaufnahme mit weniger Lampen
aus – aber die Anzahl der eingesetzten Lampen
ist nie das Problem.

Ein Gesicht kann einem manchmal ganz
schön viele Probleme aufgeben.

FILMBULLETIN Halten Sie den Unterschied
zwischen 16mm- und 35mm-Material für sehr
bedeutend?

NESTOR ALMENDROS Ja, der Unterschied fällt ins
Gewicht. 16mm ist – wie jeder weiß – nicht so
scharf wie 35mm-Film, auch ist 35mm farbge-
treuer. 16mm-Geräte dagegen sind leichter und
beweglicher, also sehr nützlich für Reportagen
und filmischen Journalismus – aber ich würde
16mm niemandem empfehlen, der einen
Spielfilm machen will.



Jean Dasté, François Truffaut und Jean-Pierre Cargol in *L'ENFANT SAUVAGE*

«Orson Welles hat einmal gesagt, schwarzweiss liebe die Schauspieler – und es ist leicht zu verstehen, was er damit meint.»

FILMBULLETIN Und was die Ausleuchtung betrifft?

NESTOR ALMENDROS Für 16mm braucht man mehr Licht, weil es die Tendenz gibt, sie später auf 35mm "aufzublasen". Wenn man aber mit weit offener Blende arbeitet – weniger als 5.6 oder 8 – erhält man keine sehr weitreichende Tiefenschärfe, und wenn dann also der Film noch aufgeblasen wird, ist das Bild nicht mehr scharf genug. Es empfiehlt sich deshalb, bei 16mm mit mehr Licht zu arbeiten, weil man schärfere Bilder braucht.

FILMBULLETIN Drehen Sie lieber in Farbe oder schwarzweiss?

NESTOR ALMENDROS Das hängt wiederum vom Gegenstand, vom Thema des Films ab. Ich war sehr glücklich, dass Truffauts *VIVEMENT DIMANCHE!* in schwarzweiss gedreht wurde – für einen Thriller gibt es nichts Besseres. Einen Film wie *DAYS OF HEAVEN* von Terence Malick dagegen kann ich mir nur in Farbe vorstellen.

Orson Welles hat einmal gesagt, schwarzweiss liebe die Schauspieler – und es ist leicht zu verstehen, was er damit meinte: schwarzweiss "kümmert" sich weniger ums Dekor, die

fehlende Farbe macht den Hintergrund weniger störend, und die Schauspieler kommen besser zur Geltung, die Ausstattung wird stilisiert, nur das Wesentliche wird mit dem Licht hervorgehoben und nimmt dadurch schon einen symbolischen Wert an.

FILMBULLETIN Welche Erfahrung haben Sie jetzt mit dem Truffaut-Film gemacht?

NESTOR ALMENDROS Schwierig ist für einen Kameramann, der heute mit schwarzweiss arbeitet, wieder in schwarzweiss zu "denken", für die Farben blind zu werden und sich jedes Bild, das auf die Leinwand kommen wird, ohne sie vorzustellen. Glücklicherweise hat mir der grossartige Ausstatter Hilton McConnico diese Aufgabe mit seinen Skizzen und Zeichnungen in schwarzweiss sehr erleichtert; auch die Kostüme und Accessoires wurden nur in den Farbtönen Schwarz, Grau und Weiss entworfen.

FILMBULLETIN Und wie war das mit dem Licht?

NESTOR ALMENDROS Die visuelle Information, die Schwarzweiss-Material von sich aus transportiert, ist spärlicher, und deshalb ist man gezwungen, stärker mit dem Licht zu arbeiten



Nestor Almendros bei
Dreharbeiten zu
VIVEMENT DIMANCHE!



«Ausserdem ist schlechter Geschmack bei Schwarzweiss-Fotografie beinahe ausgeschlossen: es wird ohne weiteres eine Eleganz erreicht, die dem Smoking für einen grossen Empfang entspricht.»

als beim Farbfilm. Man muss die Personen und Objekte, denen man Gewicht beimisst, buchstäblich mit dem Licht "nachzeichnen". Etwas Gegenlicht – ob es nun gerechtfertigt erscheint oder nicht – wird einem förmlich aufgezwungen, wenn man nicht riskieren will, dass die Konturen zwischen den Figuren im Vordergrund und denjenigen in der Tiefe der Einstellung zu stark verwischen – beim Farbfilm ergibt sich diese Trennung eigentlich automatisch. Deshalb habe ich, entgegen meiner üblichen Neigung zu einem weichen Licht, auch Fresnel-Lampen eingesetzt, die ein viel härteres Licht ergeben: mit ihnen kann man bestimmte Details ohne weiteres unterstreichen, optisch hervorheben und andere Bereiche völlig im Dunkeln belassen.

Der Vorteil von schwarzweiss ist, dass man ohne Korrekturen mit Filtern Licht von unterschiedlicher Temperatur – etwa Tageslicht (blau) mit elektrischem (gelb) – mischen kann. Ausserdem ist schlechter Geschmack bei Schwarzweiss-Fotografie beinahe ausgeschlossen: durch das Wegfallen der "vulgären" Farben der Alltagsrealität wird ohne weiteres eine

Eleganz erreicht, die dem Smoking für einen grossen Empfang entspricht.

FILMBULLETIN Zu welchem Zeitpunkt werden Sie in ein Projekt einbezogen?

NESTOR ALMENDROS Auch da gibt's keine Regeln. Bei manchen Filmen beginnt man am ersten Drehtag, wie wenn man eben vom Planeten Mars gefallen wäre, weil zur Vorbereitung überhaupt keine Zeit zur Verfügung stand. Bei Filmen, die über ein komfortables Budget verfügen, wird man drei, vier Wochen vor Drehbeginn zugezogen und bezahlt, damit man die Arbeit gründlich vorbereiten kann: mit dem Kostümzeichner, dem "set-designer", dem Regisseur durchsprechen, die Drehorte aufzusuchen, Kamerastandpunkte auswählen und eventuell sogar Testaufnahmen machen. Bei amerikanischen Filmen ist das meistens möglich.

Andererseits ist der Zeitpunkt, in welchem ein Kameramann in ein Projekt einsteigen kann, natürlich auch von seinem Arbeitsprogramm abhängig. Wenn er einen Film nach dem andern dreht, so bleibt *ihm* keine Zeit, sich an den Vorbereitungen zu beteiligen.

Fanny Ardant und Jean-Louis Trintignant in
VIVEMENT DIMANCHE!



Bruce Robinson
und Isabelle
Adjani in *l'HISTOIRE*
D'ADÈLE H.

«Es ist der Film eines Regisseurs, der gemacht wird, und nicht der Film des Kameramanns. Ich realisiere seinen Film, nicht meinen, und versuche deshalb auf seiner Linie zu arbeiten.»

FILMBULLETIN Ziehen Sie gründlich vorbereite- te Projekte vor?

NESTOR ALMENDROS In der Regel schon. Aber wenn man erst in der letzten Minute zu einem Projekt stösst, hat man manchmal in einer Art instinktiven Reaktion einen glasklaren Blick, während es anderseits vorkommen kann, dass man eine Sache, die man lange betrachtet und an die man sich irgendwie gewöhnt hat, gar nicht mehr richtig sieht. Der erste Blick, dieser "flash", dieses Aufleuchten – wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen! – hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung. Mit der Zeit verliert sich aber diese Idee, dieses Gefühl dafür, wie die Dinge aussehen. Wenn ich's mir überlege, gibt es auch hier wiederum keine Regel.

Bei *GENERAL IDI AMIN DADA*, dem Dokumentarfilm, den ich mit Barbet Schroeder machte, blieb nicht nur keinerlei Zeit zur Vorbereitung, sondern ich wusste noch nicht einmal, wer Idi Amin war, als ich nach Uganda ging. Vermutlich wäre ich auch gar nicht hingegangen, wenn ich gewusst hätte, was das für ein Mann war. Während der Arbeit am Film

fand ich es heraus – und das war sehr aufre- gend, weil ich eine Person entdeckte, sie urplötzlich sah, wie sie war.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie eng mit dem Regisseur zusammen, wenn Sie eine Szene in einzelne Einstellungen auflösen?

NESTOR ALMENDROS Das ist nicht meine Arbeit, es ist die Aufgabe des Regisseurs, diese Entscheidungen zu treffen. Ich versuche, mich da rauszuhalten, aber manchmal haben die Regisseure keine Ideen und kommen zum Kameramann gelaufen – dann muss ich ihnen etwas vorschlagen. Manchmal schlagen die Regisseure etwas vor, das falsch ist. Dann versucht man, sie zu etwas anderem zu überreden – allerdings ohne grossen Nachdruck, denn es ist *ihr* Film, der gemacht wird, und nicht der Film des Kameramanns. Ich realisiere *seinen* Film, nicht meinen, und versuche deshalb auf *seiner* Linie zu arbeiten.

FILMBULLETIN Entscheiden Sie, welches Objektiv eingesetzt wird, ob etwa eine Einstellung mit einem Weitwinkel aufgenommen wird?



Jean-Pierre Léaud,
Jacqueline Bisset und
François Truffaut
in *LA NUIT AMÉRICAINE*

100
Hundert
Jahre
Kino

Nr. 200



Jean-Louis Trintignant
und Fanny Ardant in
VIVEMENT DIMANCHE!

NESTOR ALMENDROS Auch das ist eine Entscheidung, die der Regisseur zu treffen hat. Ein guter Regisseur weiss, welches Objektiv und welche Brennweite er einzusetzen hat – das unterscheidet ihn vom durchschnittlichen. In diesen Fragen springe ich zwar wenn nötig helfend ein, mit Vorschlägen und Korrekturen – aber die Basis muss von ihm kommen: wenn ein Regisseur in dieses Fragen überhaupt nicht Bescheid weiss, hat sein Film keine Handschrift – keinen Stil.

FILMBULLETIN Sie drehen oft mit Eric Rohmer.

NESTOR ALMENDROS Rohmer hat mich für Europa entdeckt. Ich habe, als ich noch sehr jung war, in Kuba Dokumentarfilme gemacht, aber als ausgewiesener "cinematographer", als Kameramann hat mich Eric Rohmer entdeckt und etabliert.

FILMBULLETIN Würden Sie bitte etwas beschreiben, wie Rohmer arbeitet.

NESTOR ALMENDROS Rohmer arbeitet sehr sehr ökonomisch – man könnte ihn beinahe als Ökologen bezeichnen, weil es bei ihm fast keinen Abfall gibt. Er überlegt sehr viel und produziert sehr wenig Ausschuss. Rohmer

macht nur eine Aufnahme von einer Einstellung – nicht zwei und nicht drei: *eine* genügt ihm. Es gibt bei ihm auch keinerlei "coverage". Sie wissen, was coverage bedeutet: eine Szene wird aus verschiedenen Positionen mit unterschiedlichen Kamerawinkeln und Objektiven aufgenommen, und erst am Schneidetisch entscheidet man sich definitiv für eine Lösung; Rohmer legt sich vor der Aufnahme auf einen Kamerawinkel fest. Rohmers Filme entstehen sehr schnell, weil wenig Material aufgenommen werden muss, die "rushes" sind sehr kurz, und die Montage ist ebenfalls sehr schnell erledigt, weil er eigentlich nur die gemachten Aufnahmen aneinanderreihen muss.

FILMBULLETIN Er arbeitet auch sehr stark mit dem Dekor, legt sehr viel Wert auf den Hintergrund, auf die Umgebung, in die er seine Darsteller plaziert.

NESTOR ALMENDROS Es freut mich, dass Ihnen das aufgefallen ist. Rohmer ist tatsächlich sehr daran interessiert, dass die Zuschauer wissen, wo man sich befindet – er will nicht "schummeln", die Handlungsorte sollen erkannt werden. Er hasst es, wenn das Publikum



L'ARGENT DE POCHE

«Ein guter Regisseur weiß, welches Objektiv und welche Brennweite einzusetzen hat – das unterscheidet ihn vom durchschnittlichen. Wenn ein Regisseur in diesen Fragen überhaupt nicht Bescheid weiß, hat sein Film keine Handschrift – keinen Stil.»

desorientiert wird. Wenn etwa im Innern eines Hauses gedreht wird, soll der Zuschauer wissen, wo sich die Tür befindet, wo die Küche liegt – jede Szene muss sehr präzise aufgebaut werden. Die „Geographie einer Szene“ ist ihm so wichtig, dass es an Besessenheit grenzt.

Für mich gilt das nicht im selben Mass, und manchmal streiten wir darüber, weil er von mir her gesehen zuviel Zeit verschwendet, wenn er einmal denkt, dass die Zuschauer die Situation noch nicht ganz genau begreifen – aber vielleicht hat er recht, weil die Leute seine Filme ja mögen.

FILMBULLETIN Wodurch unterscheidet sich etwa die Arbeitsweise Truffauts von derjenigen Rohmers?

NESTOR ALMENDROS Truffauts Technik ist in dem Sinne ausgeklügelter, als seine Kamera immer auf Rädern, immer in Bewegung ist. Truffauts Kamera folgt der *action*, während bei Rohmer die Kamera zur statischen Beobachtung neigt. Bei Rohmer bewegen sich die Darsteller innerhalb des Bildes – *PAULINE À LA PLAGE*, das ist ein Ballett, da gibt es eine Choreographie der Schauspieler! –, während bei Truffaut die



Gérard Depardieu und
Catherine Deneuve
in *LE DERNIER MÉTRO*



Kamera den Bewegungen der Schauspieler folgt: das dürfte der wesentliche Unterschied sein. Truffaut dreht auch mehr coverage, mehr Grossaufnahmen und Naheinstellungen aus verschiedenen Aufnahmewinkeln, die er später dazwischenschneiden kann.

FILMBULLETIN Truffaut kann also sein Material bei der Montage noch stärker beeinflussen.

NESTOR ALMENDROS Genau. Er kann eine Szene, den Film noch auf verschiedene Arten montieren, während Rohmer das Material eigentlich gar nicht mehr montieren kann, sondern auf die vorausbestimmte Weise zusammenfügen muss.

Das Gespräch mit Nestor Almendros führte Walt R. Vian 1983 in Locarno

Nachdruck aus *Filmbulletin* Nummer 133, Dezember 1983

Nestor Almendros
30. Oktober 1930 – 4. März 1992