

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 271

Artikel: "Der Film trifft die Entscheidung" : Gespräch mit dem Kameramann Eduardo Serra
Autor: Midding, Gerhard / Müller, Robert / Serra, Eduardo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864480>

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: 01.01.2026

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



«DER FILM TRIFFT DIE ENTSCHEIDUNG»

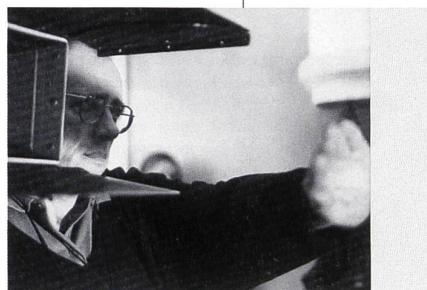
Gespräch
mit dem Kameramann
Eduardo Serra

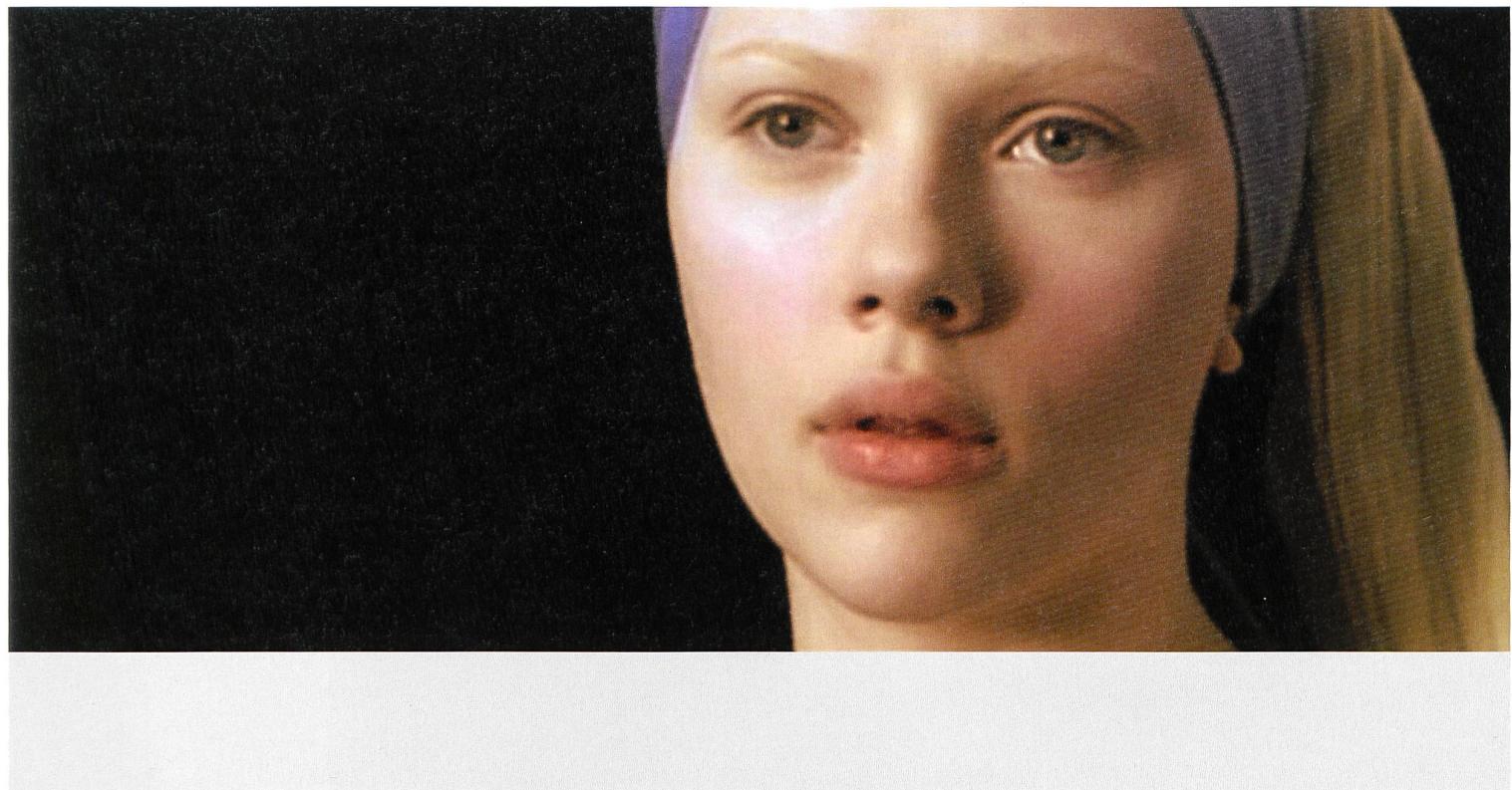
FILMBULLETIN Es gibt Kameraleute, die das Graphische bevorzugen und somit einem Zeichner gleichen. Sie hingegen ähneln eher einem Maler, der es liebt, mit dem Licht plastisch zu modellieren.

EDUARDO SERRA In dieser Beschreibung erkenne ich mich wieder. Ich bevorzuge die feinen Instrumente, mit denen man sanfte Konturen schaffen kann. Ich mag keine groben Dinge, keine harten Übergänge. Deshalb verwende ich auch keine Scheinwerfer, denn sie werfen scharf abgegrenzte Schatten. Ich bevorzuge eine fliessende Transition von Hell und Dunkel, weil ich sie schöner und lebensnaher finde. Man sollte die Gestaltungsmittel jedoch nicht mit dem Ergebnis verwechseln. Ich mag ein weiches, modellierendes Licht. Das heisst aber nicht, dass ich auf Kontraste verzichten möchte. Man kann auch mit sanftem Licht dramatische Wirkungen erzielen. Mit weichem Licht erzielt man nicht die gleichen Resultate wie mit hartem. Aber es steht einem die gleiche Bandbreite an gestalterischen Möglichkeiten zur Verfügung. Ich möchte die der Szene angemessenen Emotionen erzeugen. In einem Stil, der mir gefällt.

FILMBULLETIN In welcher Tradition sehen Sie sich mit Ihrer Art, das Licht zu setzen?

EDUARDO SERRA Wenn Sie so wollen, gibt es bei der Lichtsetzung im Kino zwei Schulen. Die eine kommt von einer theatralen Tradition her und stammt aus einer Zeit, in der das





«MICH INTERESSIERT VOR ALLEM, DIE GESCHICHTE ZU ERZÄHLEN.
DESHALB SETZE ICH KEINE LICHTQUELLEN EIN, DEREN LOGIK DER DES DEKORS WIDERSPRICHT.»

Filmmaterial noch nicht sehr lichtempfindlich war. Das war die gleiche Situation wie auf der Theaterbühne: Man brauchte sehr viel Licht, damit die Dinge überhaupt sichtbar wurden. Das grösste Problem bestand darin, das Material zu belichten. Als beispielsweise Jean Renoir THE RIVER drehte, lag die Lichtempfindlichkeit des Materials bei neun oder zwölf ASA. Man musste mit vielen, starken Lichtquellen arbeiten. Daraus resultierte eine Ästhetik, die nichts mit dem realen Leben zu tun hatte. Es war ein Licht, das komplett künstlich hergestellt werden musste.

Ich hingegen habe zu einem Zeitpunkt angefangen, wo man bereits mit natürlichem Licht arbeitete. Die Filme waren lichtempfindlicher, man konnte das natürliche Licht besser nutzen, man konnte also etwas real Existierendes reproduzieren. Darin besteht eine enge Verbindung zur klassischen, gegenständlichen Malerei, wo es darum geht, die Realität zu repräsentieren.

FILMBULLETIN Sie versuchen also, mit dem von Ihnen geschaffenen Licht das der realen Welt zu imitieren.

EDUARDO SERRA Es geht weniger darum, ein künstliches Licht zu schaffen, als vielmehr darum, das natürliche Licht anzunehmen. Ich führe es, verstärke es, um das zu unterstreichen, was die Szene erzählt. Die natürlichen Lichtverhältnisse geben den Rahmen vor. Wenn ich ein Dekor betrete, möchte ich kein Licht setzen, das nicht mit seiner Architektur vereinbar ist. Wenn das Licht von den Fenstern kommt, berücksichtige ich das und verwende kein Scheinwerferlicht aus einer anderen Richtung. Ich mag weder Schlagschatten noch Schatten, die in alle Richtungen fallen oder sich überkreuzen. Das

erzeugt eine Künstlichkeit, die mich komplett von der Geschichte distanziert. Ich versuche, die Emotion einer Szene zu vermitteln, ohne Licht zu erfinden, das an diesem Ort keine Berechtigung hat. Mich interessiert vor allem, die Geschichte zu erzählen. Ich möchte vermeiden, dass sich ein Filter zwischen den Zuschauer und die Szene schiebt. Deshalb setze ich keine Lichtquellen ein, deren Logik der des Dekors widerspricht. Andernfalls wird die Illusion zerstört, und ich verliere die Emotionen, die ich mit meinem Licht vermitteln möchte.

FILMBULLETIN Mit welcher Art von Lampen arbeiten Sie, um dieses Ziel zu erreichen?

EDUARDO SERRA Mein Ideal ist eine einzige Lichtquelle. Aber das gelingt einem selten. Generell muss man ein bisschen schummeln. Ich ziehe eine grosse Lichtquelle vielen kleineren vor, weil die kleineren deutliche Schatten verursachen, die in der realen Welt nicht existieren. Ich bevorzuge indirekte Lichtquellen: Leuchtstoffröhren, grosse Ballons oder eine bestimmte Form chinesischer Laternen, die speziell fürs Kino entwickelt wurden. Sie schaffen ein Licht, das modelliert, mit sanften, abgestuften Übergängen vom Licht zum Schatten, ein wenig wie in der Realität.

Wenn man von indirektem oder diffusem Licht spricht, denken die Leute oft an ein gleichmässiges, kontrastarmes, flaches Licht. Leuchtstoffröhren verbinden sie automatisch mit der Atmosphäre in einem Supermarkt. Jemand sagte einmal zu mir: «Ah, du benutzt indirektes Licht, das ist ja überall gleich.» Der Witz ist, dass natürlich genau das Gegenteil stimmt.

Der Vorteil von Leuchtstoffröhren ist, dass ihr Licht nicht weit strahlt. Wenn Sie mich mit einem Scheinwerfer aus-



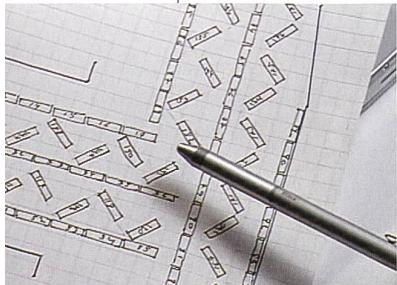
«WENN DIE FIGUREN SICH VOM LICHT IN DEN SCHATTEN BEGEBEN ODER UMGEGEKEHRT, IST DIES STETS AUCH EIN AUSDRUCK IHRER GEFÜHLE UND AUCH EIN MITTEL DER INSZENIERUNG. DIE LICHTVERÄNDERUNG HAT STETS EINEN EMOTIONALEN WERT.»

leuchten, sehen sie die Wand hinter mir sehr gut. Wenn sie das Gleiche mit Leuchtstoffröhren machen würden, mit der gleichen Lichtmenge auf meinem Gesicht, wäre es dicht hinter mir bereits deutlich dunkler und der Hintergrund wäre schwarz. Das Licht der Leuchtstoffröhren hat nicht die Reichweite eines Scheinwerfers. Das ist einer der Gründe, weshalb man sie einsetzt.

FILMBULLETIN Sie sind in Lissabon geboren. Hat das helle Licht Ihrer Heimat, das Licht, mit dem Sie aufgewachsen sind, Einfluss auf Ihre Arbeit genommen?

EDUARDO SERRA Ich glaube, die meisten Menschen haben eine besondere Beziehung zum Licht ihrer Heimat. In Ländern mit viel Sonne ist das Licht beinahe etwas Feindseliges, gegen das man sich verteidigen muss.

Das ist gewiss nicht spezifisch für Lissabon. Aber ich erinnere mich, wie wir uns als Kinder oft im Haus verbarrikadiert und die Fensterläden verschlossen haben, um das gleissende Sonnenlicht abzuwehren. Diese Erfahrung spiegelt einer der ersten Filme, die ich als Chefkameramann gedreht habe – *SEM SOMBRA DE PECADO* – sehr genau wieder. Man spürt diese nahezu gewalttätige Präsenz des Lichts, die einen manchmal regelrecht schmerzt. Das sind persönliche Erfahrungen, aber ich habe daraus keine Philosophie entwickelt.

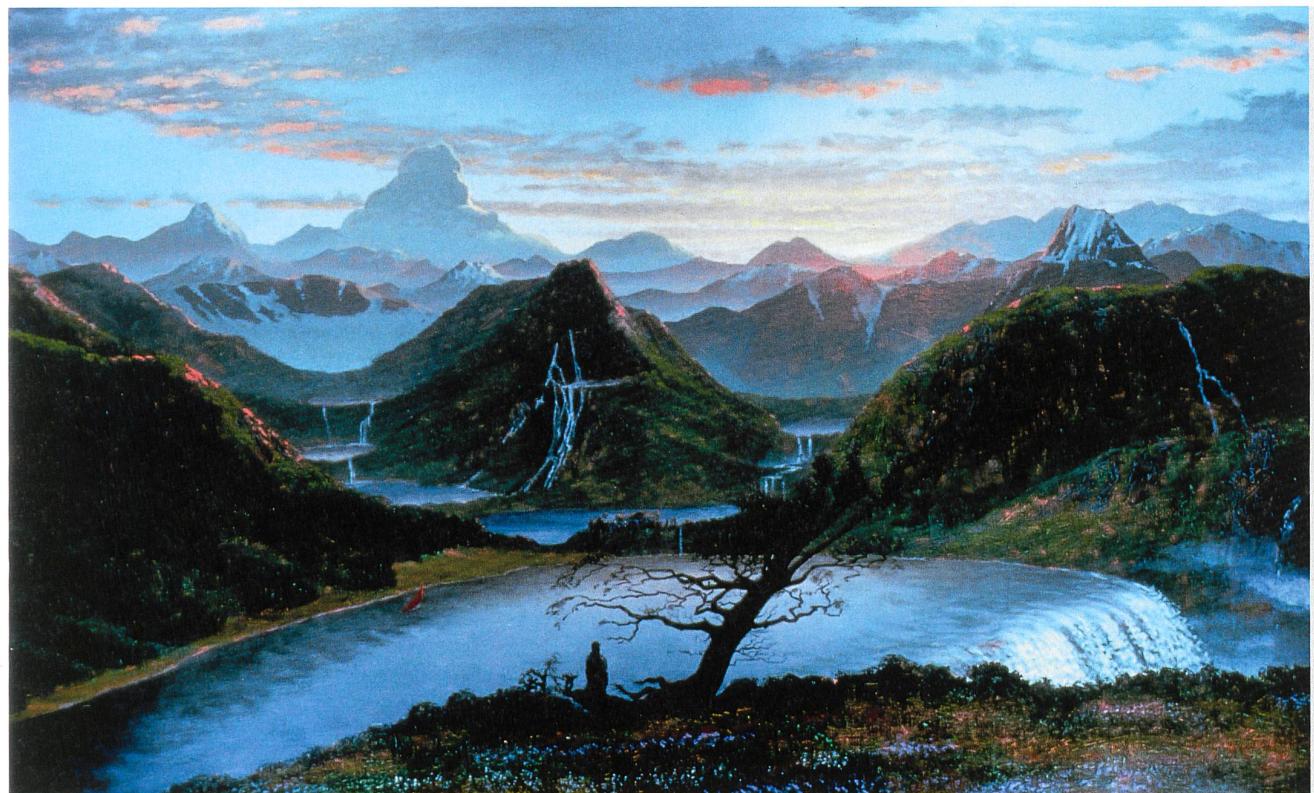


FILMBULLETIN Auch in *LE MARI DE LA COIFFEUSE* spielt das helle Licht des Südens eine besondere Rolle. Wie haben Sie dieses Licht für den Film, der über weite Teile im Inneren eines Friseursalons spielt, rekonstruiert?

EDUARDO SERRA Die Anweisung von Patrice Leconte, dem Regisseur des Films, lautete: Es ist Sommer, Südfrankreich, der Moment, bevor der Schweiß auf der Haut sichtbar wird. Patrice besitzt das Talent, präzise und einfallsreiche Vorgaben zu machen, die die Grundstimmung des Films festlegen. Bei der Lektüre des Drehbuchs hat er mir dann gesagt, welche Tageszeit er sich für die verschiedenen Szenen vorstellt.

Ich habe ein Basislicht gesetzt, gewissermassen ein Himmelsgewölbe aus Licht. Ich wollte nicht die üblichen Lichtquellen verwenden, die mitunter kleine Schatten hinterlassen. Um dies zu vermeiden habe ich vierhundert Leuchtstoffröhren installieren lassen. Das war das erste Mal, dass so etwas gemacht wurde, und etliche Kollegen besuchten mich neugierig im Studio.

Ich habe die Röhren in einer besonderen Form angeordnet, um das Risiko von Schatten gering zu halten. Zudem reichten die Röhren in der Mitte dieses Lichtgewölbes höher als die an den Seiten, so dass stets eine möglichst grosse Zahl von ihnen effizient eingesetzt werden konnte. Das war praktisch die einzige Quelle. Patrice Leconte wollte, dass im Friseursalon alles Licht von Außen kommt. Er lässt Dekors bauen, die man nicht auseinandernehmen kann, sozusagen „natürliche“ Dekors, die im Studio errichtet werden. Also musste das Licht vom Schaufenster kommen. Neben unserer Batterie aus Leuchtstoffröhren gab es noch ein kleineres, schwächeres



Robin Williams in *WHAT DREAMS MAY COME*, Regie: Vincent Ward

Licht, das in Richtung der Kameraachse ausgerichtet war. Die Friseuse sollte wunderschön sein, aber die Position, in der sie meist sass, war nicht sehr vorteilhaft. Die sicherste und einfachste Art, eine Frau schön zu machen, ist Licht, das frontal auf ihr Gesicht fällt. Aber im Frisersalon kam das Licht nicht von vorn, sondern von der Seite. Deshalb mussten wir hier mit Raffinement arbeiten und ein zusätzliches Licht einsetzen.

FILMBULLETIN Wie in *LE MARI DE LA COIFFEUSE* verändert sich das Licht in *CONFIDENCES TROP INTIMES* mit dem Wechsel der Tageszeiten. Das Licht in diesem Film hat aber auch eine psychologische Dimension – vor allem in den Szenen zwischen Sandrine Bonnaire und Fabrice Luchini.

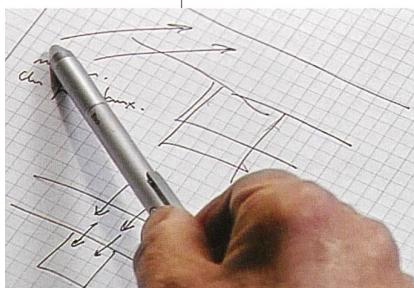
EDUARDO SERRA Das Licht gehört in *CONFIDENCES TROP INTIMES* zu den Mitteln, mit denen Patrice Leconte und ich Atmosphäre schaffen. Der Kampf zwischen Licht und Schatten verstärkt die Auseinandersetzung zwischen den Figuren. Bei der ersten Begegnung zwischen Fabrice Luchini und Sandrine Bonnaire ist der Tag bereits weit fortgeschritten, die Dämmerung hat eingesetzt. Somit gibt es für die Dunkelheit in Luchinis Büro eine rationale Erklärung. Aber der Halbschatten in dieser Szene hat auch eine symbolische Bedeutung. Wenn plötzlich das Licht der Schreibtischlampe angemacht wird, ist dies wie ein Schlag. Die Stimmung verändert sich dramatisch. Wenn die Figuren

sich vom Licht in den Schatten begeben oder umgekehrt, sei es nach und nach oder plötzlich, ist dies stets auch ein Ausdruck ihrer Gefühle und auch ein Mittel der Inszenierung. Die Lichtveränderung hat stets einen emotionalen Wert.

FILMBULLETIN In der Szene, in der die Ex-Frau Luchinis ihm ihren neuen Liebhaber vorstellen will, gehen beide im Inneren der Bibliothek einem Fenster entlang. Das von aussen einfallende Licht überstrahlt fast alles.

EDUARDO SERRA Wir haben beschlossen, dies nicht herauszuschneiden, denn dieser Effekt leistet einen Beitrag zu der Szene. Diese Überstrahlungen gehören zu den Zufällen, die einen Film bereichern. Ich versuche, nicht immer alle Kontraste und Tonwerte des Lichtes und des Schattens auszugleichen. Wenn es die Situation rechtfertigt, habe ich keine Angst, Zonen des Lichtes, die zu stark sind, explodieren zu lassen. Das habe ich ohne Zweifel in der Zusammenarbeit mit Patrice Leconte gelernt. Man muss nicht alles kontrollieren. Im Studio setzt man ein künstliches, kontrolliertes Licht. Bei Außenaufnahmen hingegen darf das Licht ruhig explodieren. Das Sonnenlicht kann ruhig zu grell sein, um vom Filmmaterial gut wiedergegeben zu werden. Man muss nicht alles in einen technisch normalen und korrekten Rahmen einpassen, sondern kann auch ein bisschen das Leben zulassen, Dinge, die man nicht hundertprozentig kontrollieren kann.

FILMBULLETIN In *THE WINGS OF THE DOVE* sitzen Linus Roache und Helena Bonham Carter in einem Cafe an einem von Venedigs Kanälen und spinnen eine Intrige. Während des Gesprächs tanzt das vom Wasser reflektierte Licht über das Gesicht von Roache.



rationale Erklärung. Aber der Halbschatten in dieser Szene hat auch eine symbolische Bedeutung. Wenn plötzlich das Licht der Schreibtischlampe angemacht wird, ist dies wie ein Schlag. Die Stimmung verändert sich dramatisch. Wenn die Figuren



«DER KONVENTION NACH BELEUCHTET MAN EINE FRAU VON VORNE, WEIL SO DIE HARMONIE UND DIE SCHÖNHEIT VERSTÄRKT WIRD. UND EINEN MANN BELEUCHTET MAN VON DER SEITE, WEIL ES IHM STÄRKE UND KONTUR VERLEIHT.»

Solche feinen Akzentuierungen durch Licht sind ein besonderes Kennzeichen Ihrer Arbeit.

EDUARDO SERRA Diese Szene mag ich sehr. Es gibt in ihr fast nur Tageslicht. Die Sonne erzeugt aggressive, fast gewalttätige Lichtflecken. Das Licht, das über sein Gesicht flackert, ist das einzige künstliche Licht, das wir verwendet haben. Ich habe es hinzugefügt, um seiner nervösen Anspannung und der Beklommenheit angesichts des soeben entwickelten Plans Ausdruck zu geben.

FILMBULLETIN Gegen Ende des Films, als Linus Roache und Helena Bonham Carter eine letzte traurige Liebesnacht verbringen, visualisiert das Licht erneut die Gefühle der Figuren.

EDUARDO SERRA Dieses Licht, das an den Gesichtern herunterläuft wie der Regen an den Fensterscheiben, unterstreicht die Trauer und die Hoffnungslosigkeit, die dieses letzte Zusammentreffen ausstrahlen sollte.

FILMBULLETIN Es fällt auf, dass Sie für Männer und Frauen häufig ein unterschiedliches Licht setzen. So ist in *CONFIDENCES TROP INTIMES* bei den Treffen von Sandrine Bonnaire und Fabrice Luchini ihr Gesicht stets gleichmäßig ausgeleuchtet, während seines meist im Schatten liegt. Warum erzeugen Sie diesen Kontrast?

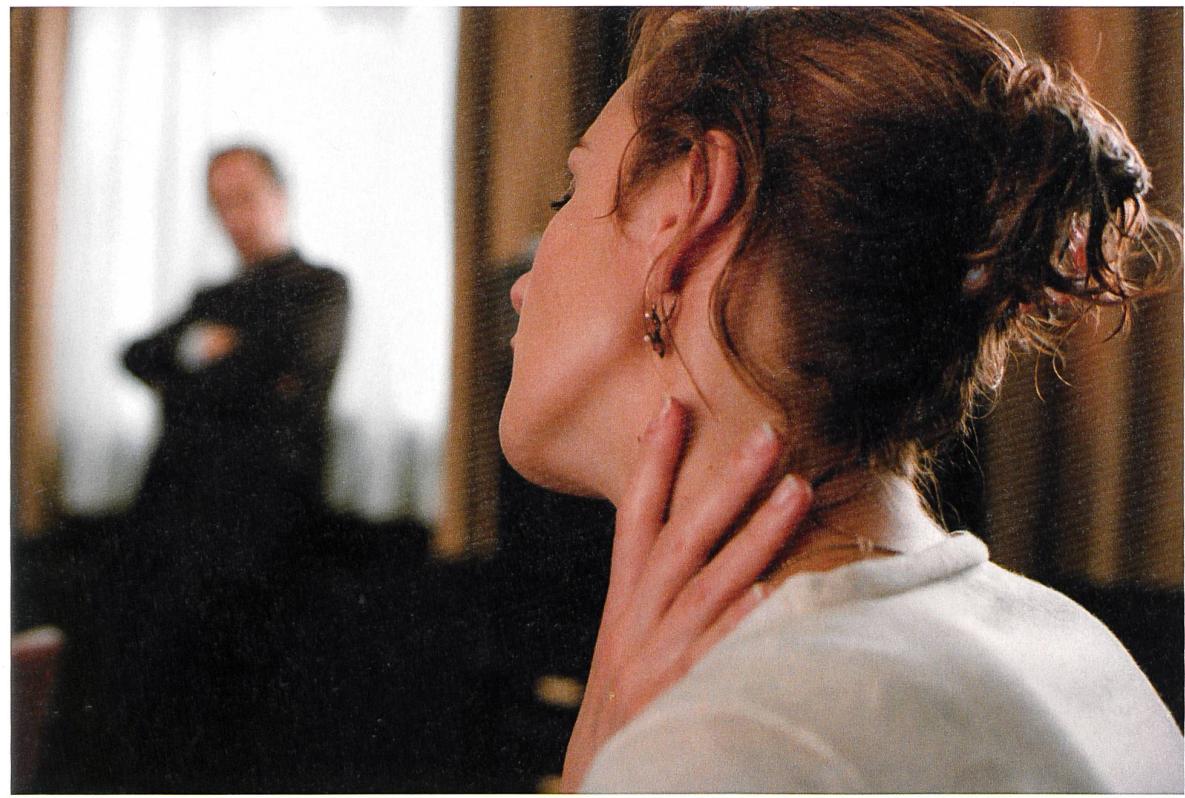
EDUARDO SERRA Da vermischen sich verschiedene Ebenen. Die Ausleuchtung der beiden unterscheidet sich voneinander, weil Sandrine die Verkörperung der Schönheit ist und er der Unruhestifter. Der Konvention nach beleuchtet man eine Frau von vorne, weil so die Harmonie und die Schönheit verstärkt wird. Und einen Mann beleuchtet man von der Seite, weil es ihm Stärke und Kontur verleiht. In den Büroszenen ist Fabrice

auch deshalb kontrastreicher ausgeleuchtet, weil diese Form der Lichtgebung den Aspekt der Verwirrung weit mehr unterstützt, als wenn das Licht gleichmäßig und von vorne auf ihn fiele. Deshalb sind die Positionen der Schauspieler im Hinblick auf das durchs Fenster einfallende Licht und das Licht der Schreibtischlampe genau festgelegt. Man muss bei der Positionierung der Schauspieler zugleich die Lichtlogik im Auge behalten. Wenn die Situation umgekehrt gewesen wäre, hätte das Ganze einen Widerspruch gebildet.

FILMBULLETIN Patrice Leconte hat einmal gesagt, es gäbe keinen besseren Kameramann um auszuleuchten als Eduardo Serra. In *CONFIDENCES TROP INTIMES* scheint der Kamerablick Sandrine Bonnaire fast zu streicheln. Die Blicke in ihr Gesicht und auf ihren Nacken sind die eines schüchternen Voyeurs.

EDUARDO SERRA Zu diesem Kompliment muss ich Ihnen eine kleine Geschichte erzählen. Meine Generation, die Bilder machen wollte, war lange Zeit davon überzeugt, sich nicht um die Photogenität der Schauspieler kümmern zu müssen. Man war da, um Licht zu machen, Räume und Dekors auszuleuchten. Sich mit dem Aussehen der Schauspieler zu beschäftigen, galt als eine rücksichtslose Haltung. Als ich die ersten Filme drehte, nahm ich diesen Aspekt meiner Arbeit nicht wichtig. Er hatte für mich einfach keine Priorität.

Bis mich eines Tages meine Frau anschnauzte und mir einbläute, wie wichtig dieser Aspekt sei. Für mich war eigentlich immer klar gewesen, dass die Schauspieler nach allem anderen kommen. Nachdem sie mich zur Rede gestellt hatte, begann ich nachzudenken und musste mir eingestehen: In der



1 Benoît Magimel und Laura Smet in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR*, Regie: Claude Chabrol; 2 Fabrice Luchini und Sandrine Bonnaire in *CONFIDENCES TROP INTIMES*, Regie: Patrice Leconte; 3 Michael Winterbottom und Eduardo Serra (hinten) bei den Dreharbeiten zu *JUDE*

Tat, das ist ein entscheidender Grund, weshalb die Leute Lust haben, ins Kino zu gehen. Sie wollen Menschen mit schönen, zumindest aber mit interessanten Gesichtern sehen. Ich sah ein, es ist wert, sich darum zu kümmern.

Über zwei Wochen hinweg habe ich Bücher studiert, mir schöne Bilder und Einstellungen angesehen. Zuvor hatte ich mir diese Frage nie gestellt, doch nun begann ich langsam, ein bisschen zu verstehen.

FILMBULLETIN Ist es mit den Mitteln, die einem Kameramann heute zur Verfügung stehen, einfacher, eine Frau auf der Leinwand attraktiv erscheinen zu lassen, als früher?

EDUARDO SERRA Ich denke, die Schauspielerinnen werden heute vom weichen Licht schöner gemacht. Aber auch das traditionelle, direkte Licht der dreißiger, vierziger, fünfziger Jahre führte zu sublimen Resultaten. Aber dafür bedurfte es der aufwendigen Arbeit der Maskenbildner. Wenn die Schauspielerin vier Stunden in der Maske verbracht hatte, eine dicke Schicht Make-up auf dem Gesicht trug und sich dann vor der Kamera nicht bewegte, konnte das Ergebnis atemberaubend sein. Aber man darf nicht vergessen, dass diese Art der Lichtgebung nur bei Grossaufnahmen funktionierte, in den Totalen jedoch überhaupt nicht. Bei dem heutigen Filmmaterial kann die Maske viel feiner und dünner sein – das weiche Licht erleichtert vieles.



vergessen, dass diese Art der Lichtgebung nur bei Grossaufnahmen funktionierte, in den Totalen jedoch überhaupt nicht. Bei dem heutigen Filmmaterial kann die Maske viel feiner und dünner sein – das weiche Licht erleichtert vieles.

FILMBULLETIN Ist es nicht auch so, dass das weiche, indirekte Licht den Aktionsradius eines Schauspielers weit weniger einschränkt, als es eine traditionelle Lichtsetzung tut?

EDUARDO SERRA Da haben Sie recht. Ich verweigere mich einem starren, traditionellen System, das für den Schauspieler ein Führungslicht, ein Gegenlicht und ein pointiertes Seitenlicht vorschreibt. Ich verachte das. Das ist keine Frage der Moral, ich hasse es einfach. Ein Scheinwerfer schreibt den Schauspielern einen präzisen Platz vor. Ein Schauspieler, der von einem traditionellen, alten Scheinwerfer beleuchtet wird, muss präzise bestimmte Markierungen einhalten. Bei dem indirekten, diffusen Licht hingegen gibt es keine scharf abgegrenzten Licht-Schatten-Bereiche. Das Licht reicht nur bis zu einem gewissen Punkt und verliert sich dann. Beim indirekten Licht arbeitet man eher mit Zonen als punktuell. Dementsprechend kann der Schauspieler den Raum anders nutzen. Die räumlichen Beschränkungen durch die genau einzuhaltenden Markierungen können furchtbar sein. Aber es gibt auch Schauspieler, die das nicht stört – oft bedienen sich klassisch ausgebildete Schauspieler der Scheinwerfer, um zu sehen, wo sie stehen müssen.

FILMBULLETIN In *GIRL WITH A PEARL EARRING* ist das Licht selbst Thema des Films. Ein solches Sujet muss der Traum eines jeden Kameramannes sein. Wie haben Sie das gemalte Licht Vermeers auf die Kinoleinwand übertragen?

EDUARDO SERRA Ich werde oft gefragt, wie es mir gelang, das Licht Vermeers zu rekonstruieren. Ich weiss nicht, ob ich das wirklich getan habe, zumindest aber habe ich versucht, seinem Stil treu zu sein. Im Grunde habe ich nichts Besonderes



«DAS BLAU STEHT FÜR DIE KÄLTE, FÜR DIE SCHATTENSEITE. DESHALB IST BLAU EIN LOGISCHER GEGENSATZ ZUM NORMALEN LEBEN MIT SEINEM WARMEN, GELBEN LICHT.»

gemacht. Es gibt einen Raum, in dem das Licht durch die Fenster fällt. Dieses Zimmer hätte ich auch bei einer Geschichte, die heute spielt, auf genau die gleiche Weise ausgeleuchtet. Es gibt nichts Aussergewöhnliches am Licht Vermeers. Er hat einfach nur das Tageslicht genau studiert. Sein Atelier war nach Norden ausgerichtet. So fiel kein direktes Sonnenlicht durch die Fenster, sondern vielmehr ein weiches, indirektes.

FILMBULLETIN Im Hause Vermeers scheint es von unten nach oben immer heller zu werden.

EDUARDO SERRA Die Grundidee war, dass das Haus drei Stockwerke besitzt. Der Keller ist ein dunkler, unwirtlicher Ort, an dem es nur Kerzenlicht gibt. Das Erdgeschoss ist die Ebene der Familie, des realen Lebens. Das einfallende Licht durchdringt hier die Räume nicht vollständig. Es reicht nicht bis zur gegenüberliegenden Wand. So bleiben immer Bereiche im Schatten. In der oberen Etage befindet man sich dann auf der Ebene der Kunst, des Ideals. Dort gibt es keine Schattenzonen mehr. Für diese Trennung der Sphären habe ich anderes Licht und anderes Material benutzt. Für den Keller brauchte ich ein kontrastreiches Material, das ein sehr dichtes Schwarz liefert. Für die anderen Stockwerke haben wir Material mit einer weichereren Graduation gewählt, damit man nie ein tiefes Schwarz erhält. Ich benutze oft verschiedene Filmstocks und mische sie dann, um unterschiedliche Kontraste oder Sättigungen zu erreichen. In *UNBREAKABLE* beispielsweise ist alles, was sich im Haus der Familie abspielt, die Szenen mit der Frau und dem Sohn, auf anderem Material gedreht als der Rest des Films.

FILMBULLETIN In *GIRL WITH A PEARL EARRING* werden die verschiedenen Lebensbereiche durch das Licht unterschieden. Auch in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR* trennen Sie verschiedene Welten durch Licht und Farbe. Wie sah Ihr Konzept bei diesem Film aus?

EDUARDO SERRA Es gab zwei Sphären: zum einen die Welt des normalen, gewöhnlichen, vielleicht etwas mittelmässigen Lebens, zum anderen die Welt der Verrücktheit. Es war wichtig, beide voneinander abzusetzen. Bei einem Film von Claude Chabrol hat man nur selten die Gelegenheit, verschiedene Ebenen visuell so deutlich voneinander abzuheben. Denn in seinem Kino haben die psychologischen Beziehungen Vorrang. Eine allzu auffällige Fotografie würde von seinem Thema eher ablenken.

Die von Laura Smet dargestellte junge Frau lebt in ihrer eigenen Welt. Die konnte man schlecht in grünes oder rotes Licht tauchen. Ich würde nicht soweit gehen zu sagen, in dieser Welt herrsche ausschliesslich Dämmerlicht, denn es gibt auch Sonnenstrahlen und Kontraste. Das Blau steht für die Kälte, für die Schattenseite. Ihr Universum ist gefährlich, verstörend. Deshalb ist Blau ein logischer Gegensatz zum normalen Leben mit seinem warmen, gelblichen Licht. Es verleiht ihrer mysteriösen, verrückten Welt eine eisige Seite.

FILMBULLETIN In *THE WINGS OF THE DOVE* sind es Städte, denen Sie verschiedene Farben zuweisen.

EDUARDO SERRA Wir haben die Handlung des Films gegenüber der Romanvorlage zeitlich etwas verschoben. Sie spielt nun zehn Jahre später, zu Beginn des Industriezeitalters. Für die Verfilmung war es interessant, dass London nun eine technologische, eine moderne Seite hat. Wir haben etwas mit



1 Alison Elliott, Helena Bonham Carter und Linus Roache in *THE WINGS OF THE DOVE*, Regie: Iain Softley; 2 Bruce Willis und Samuel L. Jackson in *UNBREAKABLE*, Regie: M. Night Shyamalan

dem Blau gespielt, weil man es heute mit der Kälte der Technologie assoziiert. Das gab die Richtung vor: London war blau, also kalt. Eine Sache ist unstrittig, denn sie beruht auf physiologischen Gesetzmässigkeiten: Blau, kalt und weit gehören zusammen. Ebenso rot, warm und nah. Aus einem einfachen Grund: Die Pupille reagiert auf diese drei Dinge in gleicher Weise. Sie verengt sich, wenn etwas nah, warm oder rot ist. Und sie weitet sich bei etwas Entferntem, Kaltem oder Blauem. Das ist das einzige, das ausser Frage steht. Alles andere ist eine Sache der Interpretation.

Für Venedig hingegen hatten wir festgelegt, dass es warm sein sollte. Wir haben uns bemüht, ein Bild von Venedig zu entwerfen, das sich ein wenig von dem heutigen unterscheidet. Wir sind von der Vorstellung ausgegangen, dass Venedig schon der Anfang des Orients ist. Man sieht Zigeuner und Wäsche, die im Wind hängt. Abgesehen davon gab es natürlich elegante Palazzi. Aber das Leben auf den Strassen, das volkstümliche Venedig entsprach für uns dem, was heute Strassen in Marokko sind. Wir haben uns an der Ikonographie gewisser venezianischer Maler orientiert, vor allem an Tito, der viel Strassenszenen gemalt hat. Im Labor haben wir dann daran gearbeitet, dass beim Staub, den Erdfarben die Schwarztöne nicht ganz verschwanden. Auf der DVD ist dieser Effekt unglücklicherweise verschwunden, aber auf der Leinwand sieht man es.

FILMBULLETIN Sie scheinen in den von Ihnen fotografierten Filmen grelle Farben zu vermeiden. Stets sind die Farben sehr bedacht und kontrolliert eingesetzt. Gehört diese reduzierte Farbgebung zu Ihren ästhetischen Vorlieben?

EDUARDO SERRA Sagen wir, ich versuche, die Werkzeuge zu nutzen, die uns zur Verfügung stehen. Einerseits. Und andererseits mag ich nichts machen, was auffällig ist. Ich besitze eine natürliche Zurückhaltung und scheue deshalb spektakuläre Effekte. Innerhalb der Farbpalette beschränke ich mich meist auf die warmen und die kalten Töne. Ich weiss, einige Kollegen greifen manchmal zu anderen Farben, zu kräftigen Gelb-, Grün- oder Rottönen. Ich hingegen halte mich meist an die Farben der Morgendämmerung und des Sonnenuntergangs. Das Orange der ersten Sonnenstrahlen, das Blau der Abenddämmerung. Ich bleibe innerhalb dieser Farbskala, entweder um einen Raum zu schaffen oder aber um ein Gefühl auszudrücken.

FILMBULLETIN In *UNBREAKABLE* gelingt es Ihnen in einer Szene zu Beginn des Films, allein durch Licht und Farbe zu visualisieren, wie ein Mensch stirbt und Bruce Willis, dem Helden des Films, bewusst wird, dass er kein normal Sterblicher ist.

EDUARDO SERRA M. Night Shyamalan konzipiert seine Einstellung sehr komplex, mit verschiedenen Ebenen. In diesem Fall ging es darum, visuell ein dramatisches Element einzuführen. Die Einstellung spielt mit der Distanz, mit der Spannung zwischen Hinter- und Vordergrund. Bruce Willis ist der vorletzte Überlebende, und während er wartet, stirbt der andere vor unseren Augen. Wir entdecken das dank des roten Flecks, der vor uns auftaucht. In der Szene herrscht eine sehr kalte, klinische Atmosphäre, die einen Eindruck von Verzweiflung, ja Depression weckt. Die gesamte Szenerie wurde nur von zwei Neonleuchten erhellt.



«BEI EINEM KAMMERSPIEL MIT ZWEI PERSONEN TRÄGT CINEMASCOPE MASS- GEBLICH ZUR VERTIEFUNG DER BEZIEHUNGEN BEI. DIESER INTIMITÄT, DER WAHRHAFTIGKEIT DER GEFÜHLE UND DES RAUMS, KANN MAN SICH IN SCOPE WEIT BESSER NÄHERN.»

FILMBULLETIN Auch in einer zentralen Sequenz des Films, die in einem Bahnhof spielt und in der Bruce Willis seine „seherischen“ Fähigkeiten entdeckt, setzen Sie mit Farben dramatische Akzente.

EDUARDO SERRA Die Farben spielen eine enorm wichtige Rolle im Film. Das heftige Einbrechen der Farben steht für das Eindringen einer anderen Welt, der der Comics. Daraus entwickelten wir eine Konzeption der Farbe und des Lichts, die mit der Opposition spielt, der Symmetrie. Das ist ein Film, der auf der Symmetrie basiert: von Gut und Böse, vom realen Leben zuhause und dem heroischen der Comics. Alles beruht auf einer falschen, prekären Symmetrie. Das Licht und die Farbe unterstreichen das. Bruce Willis bewegt sich vom Grau zu warmen Farben. Der von Samuel L. Jackson gespielte Bösewicht hingegen bewegt sich von den warmen Tönen seiner Kindheit hin zu einem kalten Blau, zur Leere.

FILMBULLETIN Auffällig viele Ihrer Filme sind in CinemaScope gedreht. Haben Sie Einfluss auf die Wahl des Formates?

EDUARDO SERRA Die Wahl ist abhängig vom jeweiligen Film. Man kann sich einen Film von Chabrol schlecht in CinemaScope vorstellen. Die Beziehung von Figuren und Raum, und die Art, wie er schneidet, sind ganz auf das alte Format 1:1,66 abgestimmt. Das benutzt eigentlich nur noch er.



In der Zusammenarbeit mit Patrice Leconte habe ich Scope als Ausdrucksmittel der Intimität kennengelernt, als ein Format, dass die Subtilität der menschlichen Beziehungen akzentuiert. *CONFIDENCES TROP INTIMES* ist dafür ein gutes Beispiel. Man sollte erwähnen, dass Patrice seine Filme selbst kadriert. Es ist ein persönliches und sehr wichtiges Merkmal seines Stils. Bei einem Kammerspiel mit zwei Personen trägt CinemaScope massgeblich zur Vertiefung der Beziehungen bei. Dieser Intimität, der Wahrhaftigkeit der Gefühle und des Raums, kann man sich in Scope weit besser nähern. Im Normalformat wäre man gezwungen, viel häufiger zu schneiden. Scope kann einen fast physischen Kontakt zwischen den Personen herstellen, der bei einer traditionellen Auflösung nicht möglich wäre.

FILMBULLETIN Auch wenn *CONFIDENCES TROP INTIMES* ein Film in Scope ist, so gibt es doch manchmal kühnangeschnittene Gesichter. Viele Kompositionen sind sehr nervös.

EDUARDO SERRA Die Art, wie Patrice Leconte das Bild kadriert, ist häufig überraschend, völlig individuell und innovativ. Scope ermöglicht ungewöhnliche Kompositionen. So kann man zwei Grossaufnahmen zu gleicher Zeit zeigen. Es gibt auch andere Einsatzmöglichkeiten. In *GIRL WITH A PEARL EARRING* wurde ein traditionelles Haus gezeigt, wie es sich in der flämischen Malerei findet: mit Fluchten von Zimmern und Türen. Das Scope hat es uns ermöglicht, die Handlungen der Personen zu zeigen und zugleich die Tiefe des Raumes zu wahren, die ein wiederkehrendes Element der flämischen Malerei ist.



1 Laura Smet in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR*, Regie: Claude Chabrol; 2 Jean Rochefort und Anna Galiena in *LE MARI DE LA COIFFEUSE*, Regie: Patrice Leconte;
3 Claude Chabrol bei den Dreharbeiten zu *LA DEMOISELLE D'HONNEUR*; 4 Patrice Leconte bei den Dreharbeiten zu *CONFIDENCES TROP INTIMES*

Wenn man sich dann einmal für das Format entschieden hat, stellt sich die Frage, wie man das Scope-Format realisiert, denn es gibt zwei verschiedene Möglichkeiten: Entweder dreht man in echtem CinemaScope mit anamorphotischen Objektiven bei der Aufnahme – was immer die beste Möglichkeit ist – oder man dreht – aus technischen oder ökonomischen Gründen – in Super35, bei dem im Normalformat gedreht und das Material später im Labor auf das Scope-Format vergrößert wird. Bei beiden Verfahren hat man am Ende ein ähnliches Seitenverhältnis, und sie stellen die gleichen Anforderungen an die Kadrage.

Bei *THE WINGS OF THE DOVE* habe ich es vorgezogen, in Super35 zu drehen, weil viele Szenen des Films, beispielsweise die Karnevalssequenz, beim Licht von Fackeln gedreht wurden. Dies ist in echtem CinemaScope sehr problematisch, weil es wegen der Größe der Objektive stets die Gefahr von störendem Streulicht gibt. Mit normalen Objektiven kann man diesem Problem besser Herr werden.

FILMBULLETIN In *THE WINGS OF THE DOVE* setzen Sie das Format sehr klassisch ein. So gibt es einige aus der Aufsicht gedrehte Einstellungen, in denen Sie seine ganze Breite nutzen.



EDUARDO SERRA Diese Verwendung des Scope unterscheidet sich sehr von der Art, wie Patrice Leconte es einsetzt. In *THE WINGS OF THE DOVE* ging es mehr darum, Raum zu gewinnen, das Dekor zu integrieren, als intime Beziehungen herzustellen. Bei *GIRL WITH A PEARL EARRING* steht die Verwendung des Formats zwischen diesen Extremen. Hier geht es um die Innenräume und deren Tiefe, weniger um die Weite eines Raumes.

FILMBULLETIN Sie haben einmal erwähnt, dass Sie *GIRL WITH A PEARL EARRING* auch deshalb gerne in Scope drehen wollten, weil man so zeigen kann, wie das Licht auf den Fußboden fällt, aber nicht die gegenüberliegende Wand erreicht.

EDUARDO SERRA Die Tatsache, eine gewisse Weite und Breite des Bildes zur Verfügung zu haben, ermöglicht es zu verstehen, dass das Licht schwindet. Man kann zeigen, dass der Bereich in der Nähe des Fensters in Licht gebadet ist, während die gegenüberliegende Wand im Dunkel verbleibt. Bei einem Kostümfilm, vor allem einem, der vor dem neunzehnten Jahrhundert spielt, muss man sich vergegenwärtigen, dass die Dunkelheit die Regel war. Das Licht war etwas Seltenes und Wertvolles. Nächts waren die Straßen nicht beleuchtet. Die Leute mussten ihr eigenes Licht mitführen. Selbst Innen war es nicht einfach zu sehen. Das Licht durchdrang die Räume nicht. Es war kalt. Deshalb waren die Fenster in den nördlichen Breiten klein und verschlossen. Man musste sich das Licht erobern. Deshalb war es für den Film wichtig zu zeigen, dass der Wohnraum nicht lichtdurchflutet war. Es gab helle, aber auch dunkle Teile. Im Gegensatz dazu steht das Atelier, in dem es keinen Schatten gibt. Einige Bereiche, die im Halbschatten liegen, aber keine Dunkelheit.



«ES IST IMMER SCHWIERIGER UND SEHR VIEL KOMPLIZIERTER, MIT KURZEN ALS MIT LANGEN BRENNWEITEN ZU ARBEITEN. BEI KURZEN BRENNWEITEN GIBT ES MEHR RAUM, DEN MAN FILMEN MUSS, UND WENIGER PLATZ, WO MAN DAS LICHT PLATZIEREN KANN.»

FILMBULLETIN Auch in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR* gibt es ein Spiel mit der Kadrage, allerdings in einem anderen Format. Wie unterscheidet sich die Zusammenarbeit mit Chabrol von der mit Leconte?

EDUARDO SERRA Chabrol kadriert nicht selbst, aber er legt die Kamerapositionen, die Brennweiten der Objektive, die Bewegungen der Kamera mit einer unglaublichen, fast menschen Präzision fest. Davon darf man nicht einen Millimeter abweichen. Dabei besucht Chabrol das Dekor nicht einmal vor Beginn der Dreharbeiten. Er weiß genau, was er in einer Szene machen möchte, aber er möchte den Ort nicht sehen. Er wählt ihn anhand von Fotos aus. Er bewahrt sich eine gewisse Frische in Bezug auf das Dekor. Er möchte es erst entdecken, wenn er mit den Schauspielern dort ist. Er entscheidet vor Ort, wie sie sich dort zu bewegen haben. Danach legt er durch den Sucher mit der grösstmöglichen Präzision die Positionen und Bewegungen fest.

Wenn er sich für eine 21-mm-Brennweite entscheidet, dann bleibt es auch dabei, und wenn er sagt, die Kamera fährt einen Meter, dann ist die ganze Szene auf genau diese Distanz ausgelegt. Es ist wirklich minutiös. Normalerweise verwendet Chabrol keine Objektive, mit denen man eine Grossaufnahme drehen würde. Selbst wenn er sich den Gesichtern nähert, was er nur selten tut, benutzt er eine eher kurze Brennweite, die auch noch Teile des Dekors erfassst.

Auch bei einer traditionellen Grossaufnahme benutzt er Objektive, die entweder das Dekor oder eine andere Person im Bild belassen. Selbst bei Nahaufnahmen isoliert Chabrol niemals eine Figur. Ich erinnere mich bei den vier Filmen, die ich

mit Chabrol gedreht habe, nur an eine einzige wirklich klassische Grossaufnahme. Und zwar von Isabelle Huppert in *RIEN NE VA PLUS*. Sie wurde mit einem 50-mm-Objektiv gedreht, was keineswegs eine besonders lange Brennweite ist und bei spielsweise bei Bresson das Standardobjektiv darstellt. Für Chabrol indes ist es bereits ein Teleobjektiv, und ich habe ihn bei den vier Filmen diese Brennweite nur dreimal einsetzen sehen.

FILMBULLETIN Haben Sie eine besondere Vorliebe für bestimmte Brennweiten, oder hängt die Wahl des Objektivs jeweils vom Film ab?

EDUARDO SERRA Ich habe eine eher praktische Vorliebe, denn es ist immer schwieriger und sehr viel komplizierter, mit kurzen als mit langen Brennweiten zu arbeiten. Bei kurzen Brennweiten gibt es mehr Raum, den man filmen muss, und weniger Platz, wo man das Licht platzieren kann. Wenn man eine Grossaufnahme mit einer sehr kurzen Brennweite macht, ist der ganze Raum im Bild. Wie leuchtet man also diese Grossaufnahme mit Sorgfalt aus, wenn man keinen Platz hat, das Licht aufzubauen? Jedesmal, wenn man die Brennweite halbiert, verdoppelt sich die Zeit, die man benötigt, die Einstellung zu drehen. Aber häufig tragen kurze Brennweiten etwas zum Film bei, und man muss ja nicht immer den leichtesten Weg gehen. Der Film trifft die Entscheidung.

FILMBULLETIN Wenn Sie lange Brennweiten einsetzen, spielt sich in den Einstellungen häufig auch etwas im Unschärfebereich ab.

EDUARDO SERRA Die Unschärfe bei langen Brennweiten ist eine Gesetzmässigkeit des Objektivs. Eine lange Brennweite besitzt wenig Tiefenschärfe. Einer der Gründe, ein Teleobjektiv



1 Laura Smet und Benoît Magimel in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR*, Regie: Claude Chabrol; 2 Scarlett Johansson in *GIRL WITH A PEARL EARRING*, Regie: Peter Webber

einzusetzen, ist der Wunsch, das *Sujet* vom Rest zu isolieren. Drumherum werden die Dinge unscharf. Mit einer kurzen Brennweite erreicht man das Gegenteil. Alles ist scharf.

Bei einer langen Brennweite ist man weit vom *Sujet* entfernt. Und wenn man weit entfernt ist, ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich etwas zwischen dem *Sujet* und der Kamera befindet, sehr gross. Zudem komprimiert ein Teleobjektiv den Raum. Alle Objekte, die sich in der Kameraachse befinden, verschmelzen miteinander und werden fast auf einer Ebene abgebildet. Bei einer sehr langen Brennweite betritt man ein Universum, das nur aus einer Ebene besteht.

FILMBULLETIN Sie gelten als ein Meister des Lichtes. Würden Sie gerne auch häufiger kadrieren?

EDUARDO SERRA Bei etwa zehn Filmen habe ich sowohl das Licht gesetzt als auch selbst kadriert. Ob man als Kameramann für beide Bereiche verantwortlich ist, hängt vom jeweiligen Film und dem Regisseur ab. In der Regel arbeite ich an Produktionen, bei denen jeder Drehtag sehr teuer ist. Da herrscht eine gewisse Dringlichkeit, und ich kann es mir nicht erlauben, das Team lange warten zu lassen. Lichtsetzung und Kadrierung sind zwei unterschiedliche Aufgaben. Deshalb bin ich nicht in der Lage, sie beide simultan vorzubereiten.

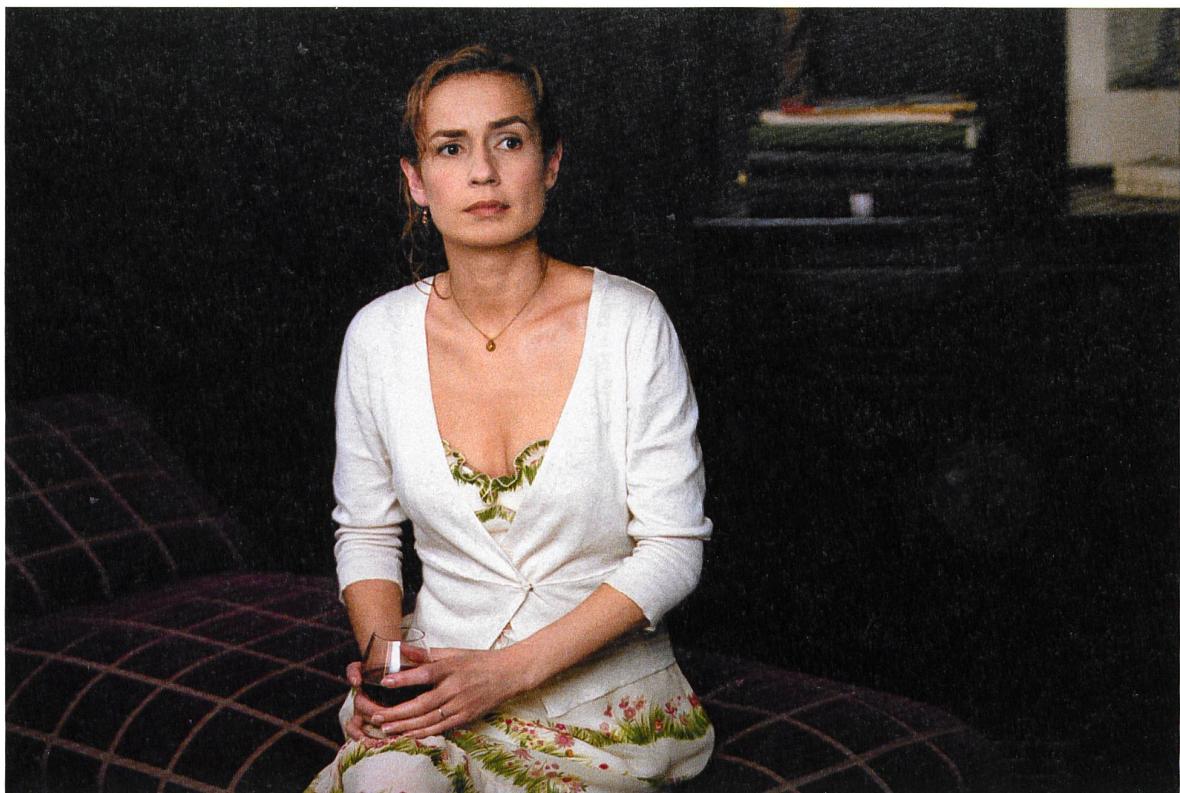
Es gibt Kameraleute, die auch kadrieren und unmittelbar an der Kamera sein müssen. In Interviews äussern Kollegen gelegentlich, dass sie nicht arbeiten können, wenn sie das Auge nicht am Kamerasucher haben. Die Qualität der Bilder ist jedoch nicht davon abhängig. Ich selbst schaue selten durch die Kamera, vor allem seitdem es Monitore gibt, die einem erlauben zu sehen, was passiert.

In Frankreich war der *cadreur* früher oft wichtiger als der *chef opérateur*. Er unterstand nicht dem Chefkameramann, sondern wurde vom Regisseur selbst verpflichtet. Die beiden haben zuerst die Einstellung geplant, und dann erst wurde das Licht gesetzt. Das amerikanische System ist ganz anders. Als Jean Boffety mit Robert Altman *THIEVES LIKE US* drehte, sagte er ihm: «Ich kadriere nur den *mastershot*, den Rest überlasse ich dir.»

FILMBULLETIN Welchen Einfluss haben Sie auf die Kameraoperationen bei einem Film?

EDUARDO SERRA Das ist ganz vom Regisseur abhängig. In Frankreich arbeitete ich vor allem mit Regisseuren, die genau wissen, was sie wollen, und nicht auf einen Input des Kameramannes warten. Sie erwarten keine Vorschläge, was sie aber nicht daran hindert, zuweilen eine Idee aufzugreifen. Besonders im Kino von Chabrol ist kein Platz für Einflüsse von aussen. Es ist bereits ein in sich geschlossenes Gebilde. Wenn man beginnt, ist eine Szene bereits bis ins letzte Detail ausgearbeitet. Bei Patrice Leconte ist es fast dasselbe. Auch er hat eine sehr genaue Vorstellung von dem, was er will. Da er auch selbst kadriert, kann er die Dinge auch als erster ausprobieren. In der Tat habe ich in Frankreich nur selten Gelegenheit, an den Kamerabewegungen mitzuarbeiten. In anderen Ländern ist die Zusammenarbeit in dieser Hinsicht enger. Bei einigen Filmen, die ich in Portugal gemacht habe, ist mein Einfluss auf die Kamerabewegungen und die Komposition bedeutend grösser.

FILMBULLETIN Und wie waren die Aufgabenbereiche bei Ihrer Zusammenarbeit mit M. Night Shyamalan in Hollywood verteilt?



«BEIM LESEN DES DREHBUCHS STELLE ICH MIR VIELMEHR FRAGEN. ICH STÖBERE IN MEINER BIBLIOTHEK, STUDIERE KUNSTBÄNDE, BETRACHTE BILDER AUS ANDEREN FILMEN ODER FOTOGRAFIEN.»

EDUARDO SERRA Bei *UNBREAKABLE* hatte ich noch weniger Einfluss auf die Kameraarbeit als bei Chabrol. Bei Shyamalan steht alles auf dem Papier, in Form von Zeichnungen. Bereits vor dem ersten Drehtag sind alle Einstellungen des Films gezeichnet, und man hat einen präzisen Auftrag. Diese Storyboard-Zeichnungen sind interessant, denn sie sind sehr schematisch. Nicht bis ins letzte Detail ausgearbeitet, dafür aber ausgesprochen klar und deutlich. Sie geben genau vor, was zu tun ist. Und genau das führt man auch aus. Dieser Regisseur dreht keine *cover shots*. Es gibt die vorgegebenen Einstellungen und keine anderen. Es gab einige wenige Einstellungen, die nicht wie vorgesehen geklappt haben. Die Geburtssequenz zu Anfang, eine Plansequenz von über drei Minuten Länge, haben wir einmal gedreht, und sie hat dem Regisseur nicht gefallen, weil sie nicht genau dem entsprach, was er erwartet hatte. In diesem Fall haben wir Änderungen vorgenommen und das Dekor ein wenig umgebaut. Es gibt eine andere Plansequenz, bei der während des Schnitts klar wurde, dass sie so nicht funktioniert. Da es aber kein Material gab, sie anders zu schneiden, hat sich Shyamalan zu einer radikalen Lösung entschlossen: Er hat mitten in der Szene geschnitten, eine kleine Überblendung gemacht. Aber er hatte nie ein Sicherheitsnetz. Wenn eine Einstellung nicht funktioniert, muss man sie neu drehen, ändern oder streichen. Es gab keine langen Szenen, bei der Einstellungen für Zwischenschnitte oder Schuss-Gegenschuss-Einstellungen gedreht wurden. Das war sehr radikal.

FILMBULLETIN Die Ausleuchtung komplexer Plansequenzen – beispielsweise jene vom Anfang in *UNBREAKABLE*, in der die Kamera in einem Krankenhaus mehrmals um Bruce Willis kreist – muss einen Kameramann vor besondere Probleme stellen.

EDUARDO SERRA Die Beleuchtung von Plansequenzen ist häufig kompliziert, aber ich mache diese Art von Arbeit ganz gern. Da ich von der Logik der Lichtquelle und den Vorgaben des Dekors ausgehe, besteht die besondere Herausforderung darin, mit mobilem Licht zu arbeiten. Lichtquellen, die sich auf physische Weise oder mit Hilfe der Elektrik in einer Einstellung zu bewegen haben, stellen eine amüsante Aufgabe dar. Es besteht immer ein Gleichgewicht zwischen dem Aufwand, den eine Szene erfordert, und dem Beitrag, den sie für den Film leistet. Eine Plansequenz besitzt immer einen zusätzlichen Wert für die Geschichte, sei es visuell oder emotional.

FILMBULLETIN Sie haben ursprünglich Kunstgeschichte studiert. Welchen Einfluss hat die Kunst auf Ihre Arbeit?

EDUARDO SERRA Mein Studium war nicht zweckgebunden, sondern entsprang einem leidenschaftlichen, persönlichen Interesse. Die Verbindung zum Kino wurde mir erst deutlich, als ich mich für den Beruf des Kameramanns entschieden hatte. Mir war immer bewusst, dass die Art von Licht, die ich setzen wollte, eine enge Verbindung zur Malerei hat.

Wenn ich einen Film vorbereite, bin ich gleichsam ein Schwamm mit Antennen. Bei einem Film wie *GIRL WITH A PEARL EARRING* sind die Bezüge zur Kunstgeschichte natürlich eindeutig. Bei der Vorbereitung anderer Filme hingegen habe ich anfangs nicht sofort Antworten parat. Beim Lesen des



Sandrine Bonnaire in CONFIDENCES TROP INTIMES, Regie: Patrice Leconte

Drehbuchs stelle ich mir vielmehr Fragen. Es beginnt eine Zeit, in der ich mich von den unterschiedlichsten Dingen anregen lasse, die nicht unbedingt einen konkreten Bezug zum Film haben müssen. Ich stöbere in meiner Bibliothek, studiere Kunstbände, betrachte Bilder aus anderen Filmen oder Fotografien.

Ein Beispiel: Bei der Szene mit den spielenden Kindern am Strand aus *LE MARI DE LA COIFFEUSE* habe ich an die Fotografien von Joel Meyerowitz gedacht, die er in Cape Cod aufgenommen hat. Die Fotografien haben mir nicht unmittelbar beim Drehen der Szenen geholfen. Dennoch kamen sie mir andauernd in den Sinn. Diese Sanftheit, das Meer, dessen Blau nicht kräftig ist, diese Pastelfarben, diese kleinen Figuren in der Ferne. Ich habe versucht, ein Filmmaterial zu finden, das mich diesem Vorbild nahe bringt. Das ist eher eine Inspiration als ein Zitat.

Ich umgebe mich gerne mit bestimmten Dingen, die mich anregen. Im Fall von *UNBREAKABLE* waren es die Comics von Alex Ross. Die Figur des Superhelden im Film geht auf seine Zeichnungen zurück. Vor allem die Darstellung des harten, kontrastreichen Lichts hat mich beein-

flusst. Im Laufe des Films ändert sich das Aussehen von Bruce Willis und nähert sich immer mehr einer Comicfigur an. Dass er von Beginn an eine Kapuze trägt, kam uns entgegen. Ich habe ihn anders ausgeleuchtet, und für die Kapuze haben wir

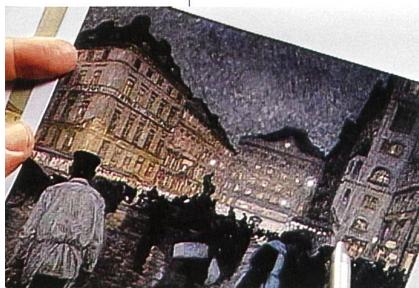
später einen Stoff gewählt, der anders auf Licht reagiert. Anfangs haben mich eher die menschlichen Züge des Gesichts interessiert. Danach dominiert das Grafische. Sein Gesicht erscheint nun wie von Licht gemeisselt. Jenseits dieser eindeutigen Referenzen habe ich bei einer Szene, in der unser Held die Kinder aus der Hand des Bösewichts befreit, an Fotos von Weegee gedacht. Ein Gesicht wird hier wie mit einem Blitzlicht beleuchtet. Ich nehme einfach diese kleinen Anregungen auf.

Bei *THE WINGS OF THE DOVE* gibt es Einstellungen und Motive, die von der italienischen Malerei inspiriert sind. So habe ich bei der Gestaltung der Nachtszenen versucht, das sonst übliche bläuliche Gegenlicht zu vermeiden. Als Vorlage dienten einige nächtliche Stadtansichten, auf denen das Licht nur von den Straßenlaternen stammt und nicht von oben kommt.

FILMBULLETIN Bei *THE WINGS OF THE DOVE* scheinen Sie darüber hinaus den Jugendstil und die Präraffaeliten studiert zu haben.

EDUARDO SERRA Bei meiner Arbeit an diesem Film habe ich mich vor allem von den Kostümen und den aussergewöhnlichen Stoffen, die einen unmittelbar in die Zeit hineinziehen, leiten lassen. Aber Sie haben recht. Bei den Präraffaeliten und auch in der orientalischen Malerei gibt es in den Weiss- und Blautönen eine Transparenz des Lichts, die mich fasziniert. In *THE WINGS OF THE DOVE* habe ich versucht, ein wenig den Eindruck eines Aquarells zu erzeugen.

FILMBULLETIN Wie beurteilen Sie aus der Sicht eines Kameramannes und Kenners der Kunstgeschichte den Umgang von Peter Greenaway mit Film und Malerei?



Eduardo Serra		1987	TANT QU'IL Y AURA DES FEMMES	1997	THE WINGS OF THE DOVE
Geboren in Lissabon am 2. Oktober 1943		Regie: Didier Kaminka	Regie: Iain Softley		
1976 LES DERNIERS BEAUX JOURS	1988	A MULHER DO PRÓXIMO	RIEN NE VA PLUS		
Regie: Jean-Yves Rondière	1990	ARTCORE ODER DER NEGER	Regie: Claude Chabrol	1998	WHAT DREAMS MAY COME
1980 UNE VOIX		Regie: José Fonseca e Costa	Regie: Heinz Peter Schwerfel		
Regie: Dominique Crèvecoeur		O PROCESSO DO REI	Regie: João Mário Grilo	1999	AU CŒUR DU MENSONGE
A VENDRE		LE MARI DE LA COIFFEUSE	Regie: Patrice Leconte		THE LOST SON
Regie: Christian Drillaud	1992	LAPSE OF MEMORY	Regie: Patrick Dewolf	2000	PASSION OF MIND
1982 UNE HISTOIRE DÉRISOIRE		LE ZÈBRE	Regie: Jean Poiret		LA VEUVE DE SAINT-PIERRE
Regie: Michel Campoli	1993	TANGO	Regie: Patrice Leconte		UNBREAKABLE
1983 DEBOUT LES CRABES, LA MER MONTE!		MAP OF THE HUMAN HEART	Regie: Vincent Ward	2002	PAPILLONS DE NUIT
Regie: Jean-Jacques Grand-Jouan		AMOR E DEDINHOS DE PÉ	Regie: Louis Filipe Rocha		Regie: John Pepper
SEM SOMBRA DE PECADO		LE PARFUM D'YVONNE	Regie: Patrice Leconte		RUE DES PLAISIRS
Regie: José Fonseca e Costa	1994	GROSSE FATIGUE	Regie: Michel Blanc		Regie: Patrice Leconte
ITINÉRAIRE BIS		L'AMOUR CONJUGAL	Regie: Benoît Barbier		O DELFIM
Regie: Christian Drillaud		FUNNY BONES	Regie: Peter Chelsom		Regie: Fernando Lopes
1984 LE GARDE DU CORPS		LES GRANDS DUCS	Regie: Patrice Leconte	2003	LA FLEUR DU MAL
Regie: François Leterrier		O JUDEU	Regie: Jom Tob Azulay		Regie: Claude Chabrol
PINOT SIMPLE FLIC		JUDE	Regie: Michael Winterbottom		GIRL WITH A PEARL EARRING
Regie: Gérard Jugnot	1995	THE DISAPPEARANCE OF FINBAR	Regie: Sue Clayton	2004	CONFIDENCES TROP INTIMES
MARCHE À L'OMBRE					Regie: Patrice Leconte
Regie: Michel Blanc					BEYOND THE SEA
1985 LE MARIAGE DU SIÈCLE					Regie: Kevin Spacey
Regie: Philippe Galland					LA DEMOISELLE D'HONNEUR
TRANCHES DE VIE					Regie: Claude Chabrol
Regie: François Leterrier					IL NE FAUT JURER ... DE RIEN
LES SPÉCIALISTES					Regie: Eric Civanyan
Regie: Patrice Leconte					L'IVRESSE DU POUVOIR
DES TERRORISTES À LA RETRAITE					Regie: Claude Chabrol
Regie: Mosco Boucault					
CONTES CLANDESTINS					
Regie: Dominique Crèvecoeur					
MOI VOULOIR TOI					
Regie: Patrick Dewolf					

EDUARDO SERRA Wenn man einen Kostümfilm dreht und bildliche Bezüge herstellt, neigen die Zuschauer dazu, das als eine historische Wahrheit zu akzeptieren. Wenn man die Filme von Peter Greenaway analysiert, die er zusammen mit Sacha Vierny gedreht hat, die sich auf die Malerei beziehen, sagen die Zuschauer und die Kritiker: Ja, ja, das hat viel mit Malerei zu tun. Wenn Sie sich die Bilder des Films anschauen, dann gibt es kein Licht, das weiter von einem malerischen Licht entfernt ist. Das Licht in der klassischen Malerei ist ein zielgerichtetes Licht, normalerweise ein weiches Licht, das durch die Fenster fällt. Niemals sieht man Schatten, die in alle Richtungen fallen. Das Licht in den Filmen von Greenaway stammt von Scheinwerfern aus allen Richtungen; das Licht wirft Schatten in alle

Richtungen. Das ähnelt nicht im Geringsten dem Licht der Malerei. Aber die Leute akzeptieren die Annäherung an die Malerei nur wegen der Ikonographie. Der Zuschauer erkennt die Ikonographie eines Bildes wieder, er erkennt eine Ähnlichkeit, obwohl die Stimmung und das Licht völlig anders sind.

FILMBULLETIN Lassen Sie sich bei Ihrer Arbeit auch durch Filme anregen?

EDUARDO SERRA Es gibt nur selten direkte Bezüge oder unmittelbare Zitate. Es geht vielmehr um das Evozieren von Stimmung und ein Verständnis dafür, wie die Bilder kompo-

nieren sind. In meiner Jugend habe ich häufig die Cinémathèque besucht. Bevor ich begann, selbst zu arbeiten, habe ich dort fast zwei Jahre verbracht.

Meine bevorzugte Periode ist das Ende des Stummfilms. Aber man kann sich heute nicht mehr auf orthochromatische Schwarzweissbilder beziehen. Die Kameramänner jener Zeit waren gezwungen, ein sehr starkes Licht einzusetzen, mit Kohlebogenlampen zu arbeiten, die ein hartes Licht warfen. Aber in Deutschland wurden bereits damals Vorläufer der Leuchtstoffröhren benutzt. Ich habe Fotos der Dreharbeiten von METROPOLIS gesehen, auf denen eine ganze Szene mit grossen Batterien von Quecksilberdampflampen ausgeleuchtet wurde.

FILMBULLETIN Sie scheinen Ihre Anregungen aus den unterschiedlichsten Quellen zu schöpfen.

EDUARDO SERRA Es gibt konkrete Vorlagen, die man kennen und sich erarbeiten muss. Darüber hinaus brauche ich fast eine psychologische Vorbereitung, um mich in die Welt des Films einzufühlen zu können. Dies ist etwas wenig Konkretes, Nebelloses, das später aber wichtig werden kann. Ich stelle mir Fragen, überlege, was miteinander zu tun haben könnte. Es geht darum, sich in einen bestimmten Geisteszustand zu versetzen.

Das Gespräch mit Eduardo Serra führten Gerhard Midding und Robert Müller

