

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 278

Artikel: "Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig" : Gespräch mit Bildgestalter Renato Berta
Autor: Vian, Walt R. / Berta, Renato
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864306>

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

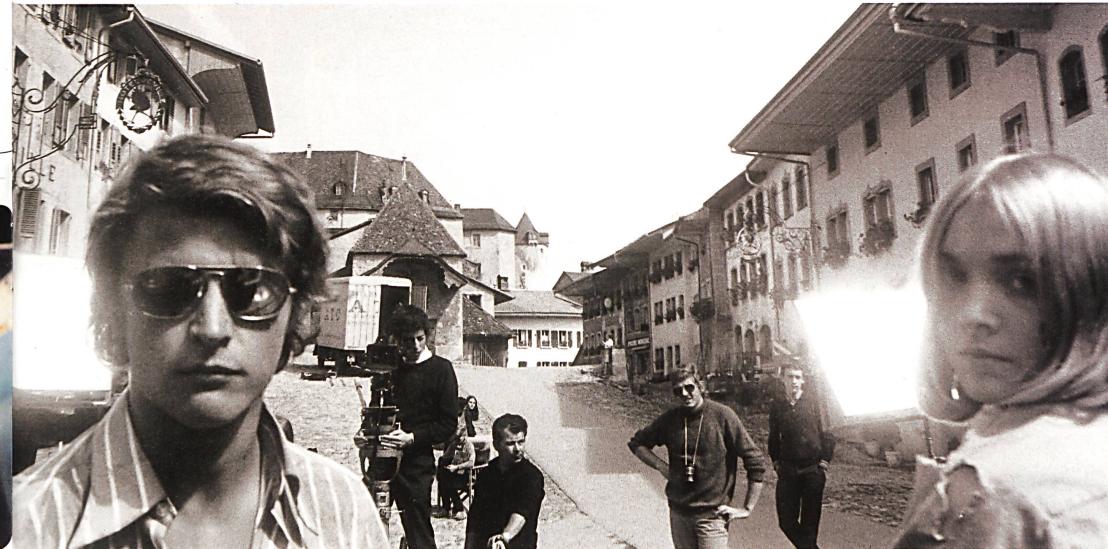
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 12.01.2026

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



«Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig»
Gespräch mit dem Bildgestalter Renato Berta



«Die Arbeit mit einer Kamera hat mich stärker interessiert, weil sie mit praktischer Arbeit verbunden ist und viel mit Technik zu tun hatte. Es ist ein Metier, das einen Zugang zum Kino bietet, der nicht so theoretisch, sondern sehr direkt ist.»

FILMBULLETIN Glauber Rocha hat Sie an die Filmschule in Rom geschickt.

RENATO BERTA Nun, ich habe Glauber Rocha tatsächlich getroffen, 1964 am Filmfestival von Locarno. Da ich nicht dachte, dass es menschliche Wesen sind, die diese Filme machen, dass man ihnen begegnen, sie berühren kann, war es für mich ein grosses Ereignis, im Rahmen des von Freddy Buache und Freddy Landry geleiteten «Cinema e gioventù» Leute zu treffen, die Filme machen. Es war eine grossartige Zeit. Man unterhielt sich intensiv, und irgendwann fragte Glauber Rocha: «Warum gehst du nicht an diese Filmschule in Rom?» Für mich war das unvorstellbar. Ich beendete 1965 meine Lehre als Mechaniker und machte die Aufnahmeprüfung für das Technikum Biel. Nach einem Semester in Biel machte ich dann aber doch die Aufnahmeprüfung für das «Centro sperimentale di Cinematografia» in Rom. Die Liebe zum Kino drängte mich wohl dazu, denn eigentlich war es keine sehr strukturierte, wohüberlegte Entscheidung. Ich hatte viel Glück. Von all den Studenten, die

eine Filmschule besuchen – wieviele von ihnen machen später Filme?

FILMBULLETIN Was gab es für Studiengänge?

RENATO BERTA Regie, Schauspiel, Kamera, Ton, Dekor.

FILMBULLETIN Und weshalb haben Sie Kamera gewählt?

RENATO BERTA Auch dies war keine so bewusste Entscheidung. Die Arbeit mit einer Kamera hat mich stärker interessiert, weil sie mit praktischer Arbeit verbunden ist und – wenigstens damals noch – viel mit Technik zu tun hatte. Es ist ein Metier, das einen Zugang zum Kino bietet, der nicht so theoretisch, sondern sehr direkt ist. Die Inszenierung, die mise-en-scène, war mir zu abstrakt und machte mir eher Angst.

Mit dem Abstand von heute finde ich alle Filmschulen insofern abstrakt, als man die tiefere Motivation der Studenten, Kino machen zu wollen, und ihre Möglichkeiten, wirklich beim Film zu arbeiten, nicht kennt. Ich glaube nicht, dass man bei einem Metier wie Cinéma sagen kann: Ich will genau das machen. Wieviele Cineasten sagen mit zwanzig:

1 Renato Berta bei den Dreharbeiten zu *LE MILIEU DU MONDE* (1974)

2 *DAS GESCHREIBENE GEISCHT* (1995)

3 Dreharbeiten zu *VIVE LA MORT* (1969)

4 Jean-Luc Bideau und Myriam Mézières in *JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000* (1976)

5 Marcel Robert und François Simon in *CHARLES MORT OU VIF* (1969)

6 Renato Berta an der Kamera

7 François Simon in *CHARLES MORT OU VIF* (1969)

Ich will John Ford werden – mich würde erstaunen, wenn einer das sagt.

FILMBULLETIN In dieser Filmschule sind Sie auch Pier Paolo Pasolini begegnet.

RENATO BERTA Das war die Zeit vor 1968 – wo einiges in Bewegung kam. Im zweiten Studienjahr 1966/67 wurde die Schule durch die Studenten besetzt, und wir nahmen Kontakt zu arrivierten Filmschaffenden auf, um auch von ihnen zu lernen. Fellini kam zu uns in die Schule, Visconti ...

Mit Pasolini haben wir einige Tage lang *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* auf dem Montagetisch analysiert. Das bleiben unvergessliche Momente.

Es waren allerdings nur vier oder fünf Studenten dabei, da in diesen bewegten Tagen die einen als Revolutionäre auf die Strasse gingen und die ängstlicheren lieber zu Hause blieben. Ich gehörte zu einer dritten Kategorie, die beide Pole verbinden wollte, ohne zu vergessen, dass wir da waren, um etwas über das Kino zu lernen.

FILMBULLETIN Pasolini analysierte einen Film von John Ford?

RENATO BERTA Er hat die Filme von John Ford sehr geliebt. Vergessen wir nicht, dass er in dieser Zeit seinen Essay «Cinema di poesie e cinema di prosa» geschrieben hat – und Ford war für Pasolini wirklich «Cinéma de prose». Das war übrigens ein Text, über den damals viel diskutiert wurde und über den auch heute noch – oder wieder – geredet werden sollte.

Pier Paolo Pasolini war eine grossartige Persönlichkeit, die die italienische Kultur bis auf den heutigen Tag stark beeinflusst – ein Mann der Kultur, der auch Cineast war.

FILMBULLETIN Wie ging es nach der Schule weiter?

RENATO BERTA Bereits während ich noch in Rom studierte, hatte ich Kontakte zu Cineasten aus Lausanne, Yves Yersin, Francis Reusser etwa. Als sie dann zusammen mit Claude Champion und Jacques Sandoz den Episodenfilm *QUATRE D'ENTRE ELLES* drehten, arbeitete ich – gewissermassen auf der Durchreise, denn ich hatte eine Verlobte in Genf – etwas



4



5

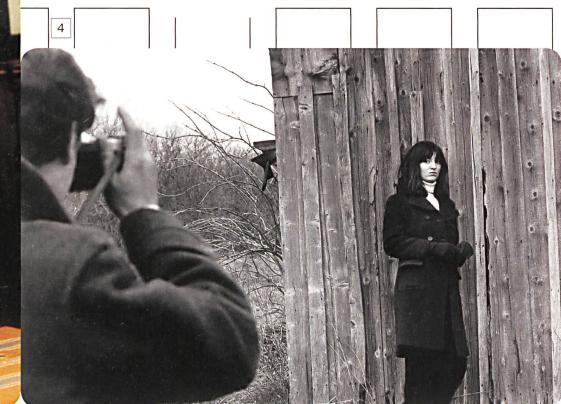


6



7

1



5

6

mit, und langsam bin ich dieser Gruppe nähergekommen. Als Francis Reusser 1968 seinen ersten Film *VIVE LA MORT* realisieren konnte, hat er mir vorgeschlagen, den Film mit ihm zu drehen. Bei diesen Dreharbeiten kam auch Alain Tanner mal vorbei, der in ein paar Monaten *CHARLES MORT OU VIF* drehen wollte. Et hop, machte ich *CHARLES MORT OU VIF*. Ich war gerade mal 23 – also noch sehr jung. So fing es an, und es hat nie mehr aufgehört.

Es war ein phänomenales Zusammentreffen von Umständen, es gab einen Verlauf der Dinge, auf die ich mich stürzte, die mir eine nahtlos zusammenhängende Entwicklung ermöglichten. Objektiv gesehen hatte ich viel Glück. Heute ist es für junge Filmstudenten, aus vielerlei Gründen, sehr viel schwieriger, ihren Weg zu finden.

FILMBULLETIN War die Arbeit bei *CHARLES MORT OU VIF* anders als heute?

RENATO BERTA Es war wirklich der Anfang. Der Anfang für mich, aber auch für die andern. Die Regisseure der Gruppe 5 haben dem Westschweizer Fernsehen damals vor-

geschlagen, Spielfilme für gleichviel Geld herzustellen wie für Fernsehspiele zur Verfügung stand. Dieser Vorschlag wurde akzeptiert, weil auch das Fernsehen noch ziemlich am Anfang seiner Entwicklung war. Solche Phasen dauern zwar nie sehr lang, aber immerhin, die Leute haben so ihre ersten Filme gemacht – mit einem Minimum an Geld, das jedoch sehr geschickt eingesetzt wurde. Wenn wenig Geld zur Verfügung steht, bedeutet das ja nicht, dass man schlecht arbeiten muss. Im Gegenteil. Wenn wenig Geld zur Verfügung steht, hat man vielleicht das Glück, sich Problemen stellen zu müssen, die man sonst nicht hätte, muss also Lösungen suchen und finden, die allenfalls sogar bessere Resultate bringen.

Das vorhandene Geld wurde also intelligent verwendet, es gab wenig, aber gerade deshalb wurde darüber nachgedacht, wie es optimal eingesetzt werden kann. Heutzutage haben viele Filme zuviel Geld zur Verfügung – das in schlechten Filmen schlecht eingesetzt wird. Die Qualität eines Pro-

duzenten zeigt sich darin, wie er das Geld einsetzt, und nicht daran, wie er Filme finanziert.

FILMBULLETIN Wie haben Sie mit Alain Tanner gearbeitet?

RENATO BERTA Wir haben viel diskutiert. Darüber, wie die Kamera als Werkzeug einzusetzen ist, haben wir intensiv nachgedacht, und dieses Nachdenken hat auch unsere späteren Filme geprägt. Der Off-Kommentar in *LE MILIEU DU MONDE* fasst die Argumente etwas zusammen, die uns wichtig waren. Die Auseinandersetzung, die wir seit dem ersten Film von Tanner zusammen darüber führten, wie Kino zu machen ist, war ernsthaft – etwas ernsthafter als heute üblich.

FILMBULLETIN *LE MILIEU DU MONDE* war farbig.

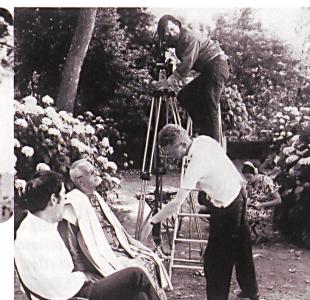
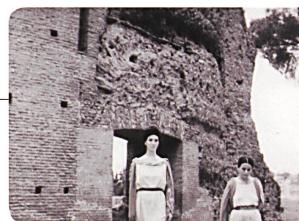
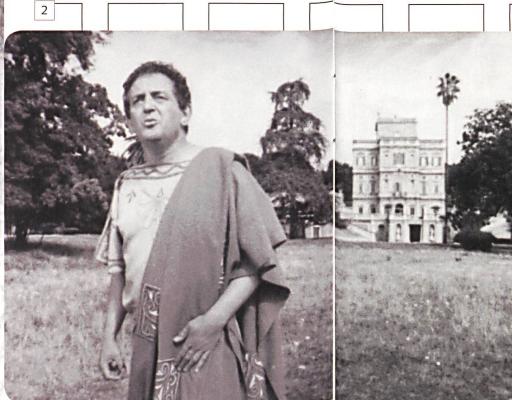
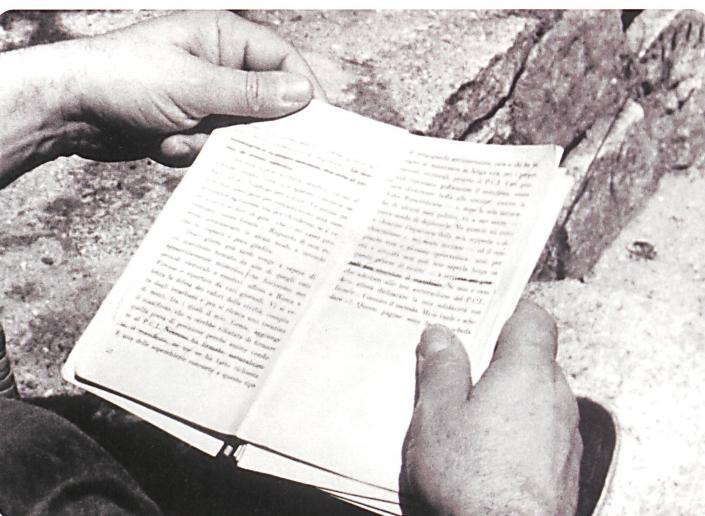
RENATO BERTA Es war der erste Farbfilm mit Alain und 35 mm – vorher hatten wir immer auf 16 mm gedreht.

FILMBULLETIN Unterschiede zwischen Farbe und Schwarzweiss?

RENATO BERTA Klar ist die Arbeitsweise unterschiedlich. Schwarzweiss war aber weniger eine wirkliche Wahl als einfach eine Notwendigkeit, weil Schwarzweissfilm damals viel billiger war. Die Wahl wurde also nicht aus ästhetischen Gründen getroffen, war aber auch nicht nur von kommerziellen Überlegungen diktiert. Man akzeptierte diese Gegebenheit, aber wir entwickelten auch einen ästhetischen Diskurs darüber, denn es sollten kohärente gestaltete Filme werden.

Als wir *LE MILIEU DU MONDE* zu drehen begannen, war Film budgetmäßig bereits etwas wichtiger geworden. Es gab auch einen französischen Co-Produzenten – und von daher kam die Forderung, in Farbe und auf 35 mm zu drehen. Wir haben uns damals natürlich gesagt, dass es sicher interessant sein würde, neue Erfahrungen zu machen. Es war eine neue Herausforderung, die sich einfach ergab, der man sich aber gerne stellte.

Heute würde ein kleines Drama entstehen, wenn man schwarzweiss drehen wollte. Man macht das nicht mehr.



«Die Mittel, die Zeit, das Geld, das sind Probleme, die bei profunder, origineller, durchdachter Gestaltung eines Films keine Rolle spielen dürfen.»

Allein die Technik wäre schwierig, weil es fast keine Labors mehr gibt, die diese Technik noch beherrschen. Heute ist es auch teurer als in Farbe zu drehen. Es wird weniger gemacht, und deshalb – so das Gesetz des Kapitalismus – zahlt man mehr. Es ist also komplizierter geworden, obwohl die Technik an sich einfacher ist. Die ganze industrielle Organisation hat sich auf Farbfilm eingestellt – mit Schwarzweiss verlässt man die eingefahrenen Pfade.

FILMBULLETIN Auch Ihre Zusammenarbeit mit Jean-Marie Straub begann sehr früh.

RENATO BERTA Ich habe Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei den Solothurner Filmtagen anlässlich einer Hommage für sie kennengelernt. Als ich etwas später mit dem Auto nach Rom aufbrach, fragte mich Fribuer Buache, der damalige Leiter der Cinémathèque suisse: «Kannst du nicht eine Kopie eines Films für sie mitnehmen?» Das war damals noch etwas riskant mit den Zoll – oder kompliziert. Aber gut. Ich nahm den Film mit und übergab ihn. Wir plauderten etwas, und sie erwähnten, dass sie noch eine 16mm-

Kamera bräuchten. Ich hatte eine, und sie fragten mich, ob ich bereit wäre, mit ihnen als Kameraassistent an OTHON – ein Film, der ganz draussen, in Farbe, auf 16 mm gedreht wurde – zu arbeiten. Ich hatte als Kameramann bereits Spielfilme gedreht und wurde nun also noch Assistent – OTHON ist einer der wenigen Filme, bei denen ich als Assistent gearbeitet habe. Ja und damit begann die Zusammenarbeit und eine Beziehung zu Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, die bis heute – bis zum Tod von Danièle – andauert.

FILMBULLETIN Die Filme der Straubs sind etwas speziell.

RENATO BERTA Was heisst hier speziell? Man muss sich fragen, ob die Filme der Straubs oder ob die anderen Filme speziell sind. Es stimmt zwar, dass ihre Filme nicht den üblichen, den vorherrschenden Regeln entsprechen, denn es dominiert etwa die Regel, dass in Filmen so gesprochen werden soll, «wie die Leute reden». Wenn so gesprochen wird, wie in den Filmen von Straub oder Bresson, heisst es sofort: So redet niemand im wirklichen Leben. Gibt es aber jemand,

1 FORTINI / CANI (1976)

2 OTHON (1970)

3 Equipe von LE RETOUR D'AFRIQUE (1972)

4 Dreharbeiten zu GESCHICHTS-UNTERRICHT (1972)

5 Dreharbeiten

6 mit Patrice Chéreau bei den Dreharbeiten zu L'HOMME BLESSÉ (1983)

der zu entscheiden hat, wie gesprochen wird? Im Leben? Im Kino?

Wahr ist aber auch, dass Film so gesehen eine der konservativsten Manifestationen ist und uns die Straubs auf diesem Gebiet tatsächlich voranbringen – auch in der Bildgestaltung. Die heute dominierende Fotografie wird ja durch die Werbung bestimmt. Allein die übliche Bildgestaltung illustriert, dass die Filme der Straubs das vorherrschende Kino in Frage stellen. Was man den Straubs eigentlich vorwirft, ist, etwas Neues, Ungewöhnliches – nicht Normales – zu machen. Haarsträubend und unverständlich finde ich, dass es Leute gibt, die entscheiden, was normales Kino ist und was abnormales.

FILMBULLETIN Und während den Dreharbeiten?

RENATO BERTA Jeder Film ist anders. Zum Glück. Immer den selben Film zu machen, wäre ja langweilig. Wenn man das Gewöhnliche, die Normalität sucht, sollte man kein Kino machen.

FILMBULLETIN Die Grösse der Equipe?

RENATO BERTA Das variiert. Ich habe mit grossen und kleinen Equipen gedreht. Man muss mit genau so vielen Leuten arbeiten, wie notwendig ist. Bei drei Vierteln aller Filme gibt es aber ein Produktionssystem, das primär Filme reproduziert, die bereits gemacht wurden. Keine sehr originelle Art, Filme herzustellen. Man wendet – ohne durchdachte Kriterien – einfach gewisse Regeln an, so wie es eben üblich ist.

Ich finde die Frage zwar interessant, aber für mich existiert das Problem nicht: Die Mittel, die Zeit, das Geld, das sind Probleme, die bei profunder, origineller, durchdachter Gestaltung eines Films keine Rolle spielen dürfen. Die Kohärenz für einen Film zu finden, das ist das Wichtigste, aber auch das Schwierigste.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie immer mit derselben Equipe?

RENATO BERTA Wenn man rechts und links Filme dreht, muss man bei der Zusammensetzung einer Equipe auch die Bedürfnisse der Produzenten und die Co-Produktions-Verträge berücksichtigen und kann nicht immer die Leute beschäftigen, die man will. Es hängt auch von den Filmen ab:



4

5

6

«Wenn nur ein Take gemacht wird, ist es wirklich ein Ereignis, wenn die Kamera läuft. Da baut sich eine Konzentration auf, die gigantisch ist. Das ist wichtig, damit es lebendig wird.»

1 Leonor Silveira und Rita Blanco in *INQUIETUDE* (1998)

2 bei den Dreharbeiten zu *LE RETOUR D'AFRIQUE* (1972)

3 Fabrice Luchini mit Pascale Ogier in *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* (1984)

4 VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO (1997)

5 Tchéky Karyo und Pascale Ogier in *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE*

6 Tchéky Karyo und Pascale Ogier in *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE*, im Hintergrund ein Mondrian-Motiv

Wenn ich einen Film mit kleiner Equipe drehe, sollten die Mitarbeiter – jeder in seinem Bereich – möglichst autonom sein; wenn ich mit einer grösseren Crew, deren Leute man dirigieren muss, arbeite, wähle ich etwas andere Mitarbeiter. Generell arbeite ich aber am liebsten mit Leuten, die man kennt, da gibt es keine psychologischen Probleme und es ist einfacher.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass Eric Rohmer nur einen Take macht?

RENATO BERTA Da ist er nicht allein. Ich habe mit einigen Regisseuren gearbeitet, die nur eine Aufnahme machen. Auch Manuel de Oliveira macht sehr oft nur eine Aufnahme. Einer der Gründe ist die Ökonomie – aber nicht die Ökonomie des Geldes, sondern die der Zeit und die der Energie. Wenn nur ein Take gemacht wird, ist es wirklich ein Ereignis, wenn die Kamera läuft. Da baut sich eine Konzentration auf, die gigantisch ist.

Das ist dann nicht etwas, das einfach so locker mal gemacht wird. «Wir machen mal ne Aufnahme», dann eine

zweite, noch eine dritte – vor allem heute, wo man beinhaltendlos drehen kann: «Egal, wir drehen mal». Da fehlt dann manchmal etwas die Spannung, die notwendig wäre, damit die Aufnahme wirklich gut wird. Es sollte ein Ereignis sein, wenn die Kamera läuft. Das ist wichtig, damit es lebendig wird.

FILMBULLETIN Für Rohmer ist die Orientierung der Zuschauer, in der Geographie einer Szene sehr wichtig.

RENATO BERTA Nicht nur die Geographie, auch die Chronologie ist ihm sehr wichtig. Ich habe nur *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* mit ihm gemacht, aber wir haben alles chronologisch gedreht. Am ersten Drehtag: sie geht aus der Wohnung, nimmt die Metro ..., wir sind ihr die ganze Zeit gefolgt. Die erste Einstellung im Film wurde als erste Aufnahme gedreht und die letzte als letzte. Und immer zeitsynchron: sechs Uhr abends wurde um sechs Uhr abends gedreht, Mitternacht um Mitternacht. Alles basierte auf dieser Kontinuität in der Reihenfolge der Aufnahmen.

Das fand ich insofern interessant, als man sich nicht in diesen absurdensituationen wiederfand, wo Winter im Hochsommer hergestellt werden muss, oder Regen, wenn die Sonne scheint. Beim Film wird man oft Opfer von solchen Dingen. Manchmal ist es ja interessant, so etwas zu machen, aber in den meisten Fällen leidet man eher darunter.

FILMBULLETIN Pascale Ogier war für die Dekors zuständig.

RENATO BERTA Wir haben nicht schlecht zusammen-gearbeitet. Ich kannte sie bereits als kleines Kind von den Dreharbeiten zu *LA SALAMANDRE*. Ich bin ihr zusammen mit Bulle dann auch in Paris einige Male begegnet. Als mir Rohmer lange vor Drehbeginn – er arbeitete aber bereits mit den Darstellern am Text – vorschlug, den Film mit ihm zu machen, begannen auch die Arbeiten am Dekor. Rohmer hatte Ideen, Pascale manchmal andere. Bestimmte Ideen und Vorstellungen führten zu grösseren Diskussionen, durchaus sympathischen Auseinandersetzungen. Rohmer etwa wollte Computerbilder, die er für modern hielt, in die Wohnung

von "Pascale" hängen. Pascale mochte diese Bilder überhaupt nicht und wollte stattdessen Mondrian.

FILMBULLETIN Für Sie ist das Dekor ebenfalls wichtig.

RENATO BERTA Als Verantwortlicher für das Bild, als derjenige, der das Augenmerk auf das visuelle Resultat des Films haben soll, muss man sich selbstverständlich auch mit dem Dekorateur, den Kostümbildnern, der Maquillage aus-einandersetzen. Die Diskussionen um die Dekors bei *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* betrafen allerdings nicht das Bild direkt. Es ging da um die Kohärenz der Persönlichkeit von Pascale mit der von ihr gespielten Figur. Die Fotografie betreffend, interveniere ich manchmal bei der Wahl zwischen zwei Farben, aber eigentlich ziehe ich es vor, mit dem Dekorateur über die Intensitäten der Farben, die Farbdichte zu diskutieren und weniger über die Färbung. Theoretisch ist Rot ja Rot. Praktisch muss man aber entscheiden: dieses Rot oder jenes.



«Eine grosse Debatte gab es um den Himmel auf dem grossen Plateau, auf dem sowohl 'das Hotel', 'die Klippe an der Steilküste' und 'der Golfplatz' gedreht wurden. Die drei Dekors sollten vor demselben Hintergrund, zunächst eine im Bogen gebaute Wand aus grauem Karton, aufgestellt werden.»

FILMBULLETIN Sie haben auch mit Jacques Saulnier gearbeitet.

RENATO BERTA Jacques Saulnier ist ein ausgezeichneter Chefdekorateur. Die Maquetten für *SMOKING / NO SMOKING* waren schon gemacht, als ich ihn traf, und es war das erste Mal, dass ich mit sehr präzisen, tatsächlich brauchbaren Modellen konfrontiert wurde. Üblicherweise werden Maquetten, so nach der Devise «das sieht dann etwa so und so aus», gemacht – und dann sieht man weiter. Für Jacques ist der Entwurf der Dekors eine sehr ernste Sache, er war der erste ernsthafte Chefdekorateur, den ich kennengelernt. Wir haben die Positionen der Scheinwerfer nach den Modellen bestimmt, denn die Scheinwerfer mussten bereits vor der Konstruktion der Dekors aufgestellt werden.

FILMBULLETIN Alles wurde im Studio gedreht.

RENATO BERTA Wir hatten mindestens vier oder fünf verschiedene Sets. Es war enorm. Der Film verlangte ein gigantisches Licht von mir. Bei *SMOKING / NO SMOKING* wurde das Filmstudio sehr zweckmäßig, intelligent eingesetzt,

und es war auch einer der raren Filme, die ich gemacht habe, bei dem das Geld sehr klug verwendet wurde. Es gab in der Produktion ein Gleichgewicht zwischen den eingesetzten Mitteln und der Zeit, die zur Verfügung stand, weil der Produktionsleiter, Dominique Toussaint, sehr gut war und verstand, was gemacht wurde. Solche «directeurs de production» gibt es kaum noch. Sie wissen nur noch, wie möglichst viel Geld eingespart werden soll, aber auf keine sehr intelligente Weise. Und das ist eine Tragödie!

Mit Dominique konnte man diskutieren. Es gab keine Konflikte. Die Lösungen wurden Schritt für Schritt gemeinsam erarbeitet. Wir hatten die Zeit und die Mittel, um das Licht für alle Sets vorzubereiten. Das Licht wurde auf dem Computer geprobt und vorbereitet. Es war auch möglich, den Arbeitsplan zu optimieren, zu klären, wieviel Zeit notwendig ist, von einer Ausleuchtung zu einem andern Licht zu wechseln. Man überlegte, ob gleichzeitig in einem andern Set gedreht werden kann, wenn auf diesem Plateau das Licht verändert werden muss. Die eigentliche Dreiequipe bestand

1 Sabine Azéma in *NO SMOKING* (1993), «Golfplatz»

2 Pierre Arditi und Sabine Azéma in *SMOKING* (1993), «Hotel»

3 Jacques Saulnier im Dekor von *SMOKING / NO SMOKING*

4 *SMOKING / NO SMOKING*, «Hotel»

5 Pierre Arditi und Sabine Azéma in *ON CONNAIT LA CHANSON* (1997)

6 *SMOKING / NO SMOKING*, «Steilküste»

7 Agnès Jaoui, Sabine Azéma und Lambert Wilson in *ON CONNAIT LA CHANSON*

8 *SMOKING / NO SMOKING*, «Golfplatz»

aus einem Chef-machiniste, einem machiniste, einem Chef-electro, einem electro, Skript, Maske, es war also eine sehr kleine Equipe für die Aufnahmen. Die übrige Equipe hat, während wir drehten, immer die Sets vorbereitet, in denen anschliessend gedreht wurde.

Man hat wirklich gemeinsam über die Herstellung nachgedacht. Heute wird das kaum mehr gemacht. Schnell, schnell. Und um schnell zu sein, macht man's schlecht. Also muss es - schnell, schnell - nochmals gemacht werden. Und das schnelle Vorwärtsdrängen kostet schliesslich mehr Zeit und Geld – ein bisschen nachzudenken wäre oft billiger.

FILMBULLETIN Und Alain Resnais?

RENATO BERTA Alain hat natürlich mitgespielt und seine Rolle als Regisseur wahrgenommen. Aber wenn es ein Problem gab, hat man sich eben um einen Tisch gesetzt und gemeinsam überlegt, welche Optionen es gibt.

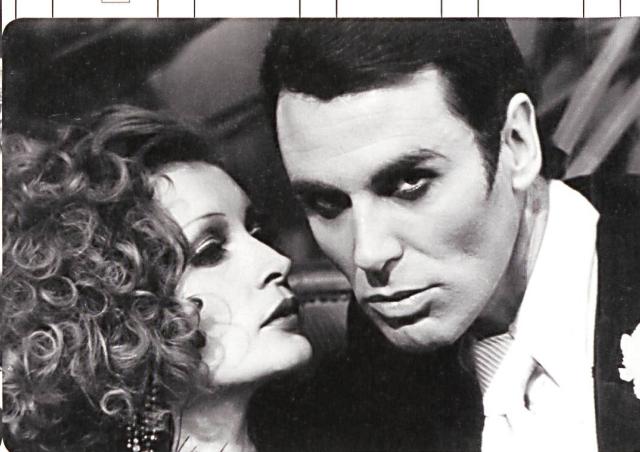
Eine grosse Debatte gab es um den Himmel auf dem grossen Plateau, auf dem sowohl «das Hotel», «die Klippe

an der Steilküste» und «der Golfplatz» gedreht wurden. Die drei Dekors sollten vor demselben Hintergrund, zunächst eine im Bogen gebaute Wand aus grauem Karton, aufgestellt werden. Die Produktion wollte die Fläche erst nicht bemalen lassen, weil das teuer war, aber ein grauer Karton, der dermassen viel Platz im Bild einnimmt, wäre schrecklich gewesen. Wir haben mit den Modellen einige Versuche gemacht, aber es gab keine andere Lösung, als Wolken auf den Hintergrund zu malen. Was Saulnier und dem Produktionsleiter nun aber Sorgen machte war, dass man jetzt zwar Wolken hatte, Gewitterwolken – aber was sollte man machen, damit dieser Hintergrund in den anderen Szenen weniger düster wirkt? Normalerweise wird das neu gemalt oder übermalt, aber aus Kostengründen konnte man das nicht erneut malen. Ich sagte: Hört mal, ich denke, ich kann da mit dem Licht etwas machen. Wir haben einige Versuche angestellt, und der Himmel wirkt nun in jeder der betreffenden Szenen anders, dank dem Licht.

1



2



«Ihr roter Lippenstift und die Frau mit dem roten Kopftuch, die durchs Bild geht, das war nicht am Schreibtisch ausgedacht und aufgeschrieben worden. Die Ideen und die Lösungen, sie sind bei der praktischen Arbeit wie von selbst gekommen.»

Aber um solche Lösungen zu erarbeiten, braucht es gegenseitiges Vertrauen, Achtung, Wertschätzung, Offenheit und Ehrlichkeit. Alle von uns gewählten Lösungen haben wunderbar funktioniert. Man hat mit Verstand operiert und nicht nur mit der Rechenmaschine. Dennoch hat es weniger gekostet. Wenn man eben zuerst nachdenkt, können günstigere Lösungen gefunden werden.

Das Drama ist, dass die Produzenten nicht mehr wissen, wie's gemacht wird. Sie wissen und können immer weniger – ausser die Leute antreiben: «vite, vite, vite».

FILMBULLETIN Sie haben viel mit Daniel Schmid gearbeitet.

RENATO BERTA Daniel war – trotz seiner chaotischen Art – ein Cineast, der einen ausgezeichneten, sehr kohärenten Stil entwickelt hat. Er schummelte nie, obwohl er oft Lügen erzählte. Er hat mich damals angerufen, weil er einen Kameramann suchte und von mir gehört hatte. Als das Telefon klingelte, hörte ich gerade eine Oper mit der Callas. Einige Stunden später war er da. Ich kannte ihn nicht, aber

ich erkannte ihn sofort auf der grossen Treppe im Bahnhof von Genf. Da gab es einen phänomenalen Click. Wir teilten Dinge, die nicht theoretisch oder angelernt waren, Dinge, die einfach da waren. Wir haben uns beim Herstellen von Filmen sehr gut ergänzt. Die Abmachungen bezüglich Produktion waren immer sehr klar und eindeutig. Als er mich für HEUTE NACHT ODER NICHT kontaktierte, sagte er: «Hör zu, ich hab zwanzigtausend Franken in der Tasche, mit denen ich etwas Film besorgen kann, ich hab ein Hotel mit einem vollen Kühlschrank, ich habe eine Gruppe befriedeter Schauspieler aus dem Umfeld von Fassbinder, und der Direktor des Theaters von Hamburg leihst mir Kostüme. Ich brauche einen Kameramann mit einer technischen Equipe und einer Kamera.» Es war klar. Du akzeptierst oder akzeptierst nicht, es wird gemacht oder nicht. Es gab nicht den geringsten Versuch, zu schummeln. Es war nicht der heute übliche Schwindel: «Ich habe zwanzigtausend, eigentlich hab ich sie noch nicht wirklich, aber ich bekomme sie ...»



4



5



6



7



8



9

1 HEUTE NACHT ODER NIE (1972)

2 Ingrid Caven mit Viktor Latscha in HEUTE NACHT ODER NIE

3 Elena Panova in BERESINA (1999)

4 Ingrid Caven in LA PALOMA (1974)

5 Daniel Schmid und Renato Berta bei den Dreharbeiten zu JENATSCH (1987)

6 Daniel Schmid, Renato Berta und Ingrid Caven bei den Dreharbeiten zu SCHATTEN DER ENGEL (1976)

7 Renato Berta bei den Dreharbeiten von LA PALOMA

8 Rainer Werner Fassbinder und Ingrid Caven in SCHATTEN DER ENGEL

9 Luis Filipe Pereira und Marisa Paredes in HORS SAISON (1992)

Daniel war zwar ein Lügner, aber ein "heiliger" Lügner, der im richtigen Moment log. Wir haben uns gut verstanden, obwohl es nicht immer einfach war. Ich habe auch freundschaftlich viel mit ihm geteilt.

FILMBULLETIN Sie haben auch mit Louis Malle gearbeitet.

RENATO BERTA Auch mit Louis Malle habe ich mich sehr gut verstanden. Obwohl er einen etwas theoretischen Zugang zum Kino hatte, machte es gleichzeitig immer mal wieder plötzlich «hop», und die Theorie existierte nicht mehr, nur noch die Praxis und die Realisation. Für ihn war das klassische Kino sehr bedeutsam, aber gleichzeitig revoltierte er dagegen. Er war sehr organisiert, hatte eine pragmatische Seite. Aber in der Dynamik dieser Pragmatik kann man sich manchmal irren – «Halt, wir sind auf dem falschen Weg, kehren wir um». Das ist öfters passiert.

Phantastisch war es auch, mit ihm einen Film vorzubereiten. Wir haben viel über den Film gesprochen. Bei der Vorbereitung der Dreharbeiten zu AU REVOIR LES ENFANTS haben wir Fotos von allen Motiven für die Szenen in der

Schule gemacht, und plötzlich merke ich, dass es in all meinen Bildern kein Rot gibt. Irgendwie eine eigenartige Feststellung. Aber: «Ja, ja, stimmt.» Für die Szene, wo die Kinder mit der Mutter im Restaurant essen und die Deutschen kommen, standen zwei Restaurants zur Wahl, aber wir entschieden uns nun für dasjenige mit den warmen Tapeten und den roten Lampenschirmen an der Wand. Oder am Anfang des Films, die Szene am Bahnhof mit der Mutter, die das Kind zum Abschied umarmt. Ihr roter Lippenstift und die Frau mit dem roten Kopftuch, die durchs Bild geht, das war nicht am Schreibtisch ausgedacht und aufgeschrieben worden. Die Ideen und die Lösungen, sie sind bei der praktischen Arbeit wie von selbst gekommen.

Gleichzeitig war Louis Malle aber auch wie besessen von der Zeit. Ich habe nie verstanden, warum beim Film alles immer schnell gehen muss. Wenn man schnell machen will, sollte man nicht Kino machen, sondern Formel Eins fahren – das ist schnell. Auch im Leben muss alles immer schneller gehen. Es gibt Regisseure, die immerzu «moteur» rufen,



«In der ganzen Découpage, in der Wahl der Kamerastandpunkte, der Bildausschnitte, der Einstellungen ist Godard phänomenal. Aber dazu muss man den Film sehen. Er hat ein Gespür für den Bildausschnitt, die Distanz zu den Schauspielern, für die Brennweiten ...»

immer soll die Kamera laufen. Also drücke ich auf den Auslöser. Die Maler malen noch, die Farbe ist noch nicht trocken, und bei der Projektion der Rushes beklagt sich der Regisseur dann über die Maler im Bild. «Entschuldige mal, du hast gerufen: Wir drehen.»

So extrem war es bei Louis zwar nie, aber er hat doch sehr auf die Zeit gedrängt. Wir waren in der Nacht draussen im Wald und sollten die Einstellung drehen, in der die Kinder auf das deutsche Militärfahrzeug treffen. Es gab die beiden Scheinwerfer des Wagens und die Kinder, die aus dem dunklen Wald auf die Strasse treten. Wir mussten einen Ausgleich mit dem Licht finden und deshalb zum richtigen Zeitpunkt drehen. Doch die Beleuchter hatten eine Panne, kamen zwanzig Minuten zu spät, und ich sagte: «Nun ist es zu dunkel.» Aber Louis meinte: «Das sagen die Operatoren immer.» «Gut, wenn du drehen willst, drehen wir.» Ich bin nicht der Kameramann, der in solchen Situationen Schwierigkeiten macht. Es war aber wirklich zu dunkel, und die

Szene musste später nochmals gedreht werden. Von da ab hat er immer auf mich gehört.

FILMBULLETIN Wie war die Arbeit mit Jean-Luc Godard – speziell?

RENATO BERTA Im Vergleich zum üblichen, vorherrschenden Kino, ganz offensichtlich. Jean-Luc kann einfach nicht drehen, wenn es keine besondere Spannungen zwischen den Beteiligten auf dem Set gibt, und das macht die Zusammenarbeit mit ihm auf psychologischer Ebene kompliziert. Er braucht Leute um sich, die hierarchisch organisiert sind – wie in einem Kloster. Er gibt den Abt und alle anderen sollen seine Mönche spielen, die wissen, was gepredigt wird, wie zu reagieren ist, die nach gewissen Regeln exakt das tun, was er will: die Stunden des Gebets folgen, ja und Amen sagen. Und wer nicht Amen sagte, auf den wurde sofort mit Fingern gezeigt. Es gab Rituale, die gepflegt wurden. Er liebt es, die Leute zu provozieren, um Spannungen zu erzeugen. Mit William Lubchansky und mir waren zwei Chef-Kameramänner in derselben Funktion engagiert. Godard

1 *MILOU EN MAI* (1989)
2 Gaspard Manesse
in *AU REVOIR LES ENFANTS* (1987)

3 Raphael Fejtö und
Gaspard Manesse
in *AU REVOIR LES ENFANTS*

4 *Dreharbeiten zu NEID ODER EIN ANDERER SEIN* (1980)

5 Daniel Schmid
und Renato Berta

6 Isabelle Huppert
in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*
(1980)

7 Jacques Dutronc
in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*

8 Anna Baldaccini und
Isabelle Huppert
in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*

glaubte wohl, dass es grosse Rivalitäten und Konflikte um die Führungsposition geben würde, aber wir haben uns einfach und problemlos die Arbeit aufgeteilt.

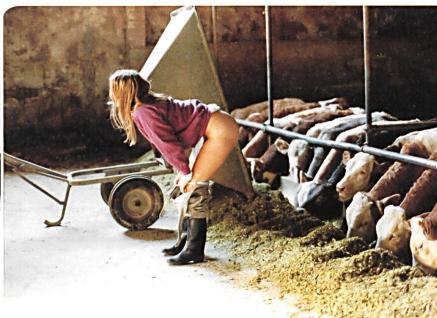
FILMBULLETIN Und wie haben sich diese Rituale auf das Resultat ausgewirkt?

RENATO BERTA Das Resultat war formidabel. Ein Stück meines Weges mit Jean-Luc Godard zurückzulegen war wunderbar. Bei ihm habe ich unglaublich viel gelernt. Durch ihn bin ich zum ersten Mal auf bestimmte Dinge gestossen und habe sie näher untersucht. Wenn er nicht redete, sondern handelte, war er genial. Wenn er zu theoretisieren anfangt, war es nicht mehr sehr überzeugend. Godard redet, um Konflikte zu provozieren oder um zu verführen. Reden ist für ihn – sagen wir mal – nicht das, was es üblicherweise ist. Aber seine praktische Arbeit, wie bestimmte Vorstellungen entwickelt und umgesetzt wurden: atemberaubend! Ich sage das mit uneingeschränkter Bewunderung, weil ich es erlebt habe. Das sind allerdings Dinge, die sehr schwierig zu beschreiben sind, weil man im Prozess drin sein muss,

um zu verstehen, wie diese Dinge erreicht werden – außerhalb der Theorie. Sogar Godard selbst kann diese guten Momente theoretisch nicht wirklich beschreiben. In der ganzen Découpage, in der Wahl der Kamerastandpunkte, der Bildausschnitte, der Einstellungsfolge ist Godard phänomenal. Aber dazu muss man den Film sehen. Er hat ein Gespür für den Bildausschnitt, die Distanz zu den Schauspielern, für die Brennweiten ... Ich will keinen Mythos schaffen, aber er hat wirklich einen besonderen Sinn für den Bildausschnitt, auch sein Sinn für das Licht ist phänomenal. Um allerdings herauszufinden und zu verstehen, wie er das macht, oh là là, das ist manchmal äusserst kompliziert. Der Weg zum Ziel verläuft nicht immer gerade.

FILMBULLETIN Claude Chabrol?

RENATO BERTA Chabrol interessiert sich nicht für die Fotografie. Er gibt das sogar offen zu: «Die Fotografie? Das interessiert mich nicht.» Für mich war das nicht einfach. Es gelang mir nicht, mich zu entfalten. Das einzige, was ihn interessierte, waren die Bildausschnitte, aber für das Kadrie-





«Diese Aufnahmen ergeben sich nicht durch die Inszenierung und die Annäherung eines Cineasten ans Licht. Es gibt überhaupt wenig Cineasten, die eine wirkliche Vorstellung vom Licht haben und wissen, in welcher Richtung das richtige Licht zu suchen ist.»

René war Michel Thiriet zuständig. Ich wollte keine Fotografie gegen ihn machen, also setzte ich mich mit Isabelle Huppert, die ich seit *LES INDIENS SONT ENCORE LOIN* kannte, ins Einvernehmen. In jedem Fall musste auch bei Chabrol alles immer schnell, schnell gehen. «Also gut, einverstanden, machen wir schnell.»

FILMBULLETIN Haben Sie deshalb nur einmal mit ihm gearbeitet?

RENATO BERTA Nein, nein. Es ist ja nicht so, dass ich die Regisseure auswähle. Claude Chabrol hat mich gefragt, es waren die Umstände, die uns zusammenführten. Er ist sehr amüsant, und er ist sehr intelligent in der Auflösung der Szenen, in der Wahl der Kamerastandpunkte, aber eben, was die Fotografie betrifft: kein Interesse. Für Chabrol gilt: *le cinéma c'est le cadre*.

Das ist eine Wahl. Ein Standpunkt, den ich für möglich halte und nachvollziehen kann. Wenn man aber die Art der Fotografie bestimmten muss, ohne dass sich der Regisseur dafür interessiert, wird es schwierig. Natürlich gibt

es auch Operateure, die ganze Vorträge über die Fotografie halten, aber nicht über das Kino reden – wie Storaro: «Ich hatte eine orange Phase, dann wechselte ich zur blauen», wie wenn er alleine bestimmen würde, wie der Film aussieht. Der Regisseur und der Film als Projekt existieren nicht für Vittorio Storaro. Er filmt die Leichen der Kinder im Irak oder eine Grossaufnahme von Catherine Deneuve im selben fotografischen Stil, setzt dasselbe Licht. Sowas kann ich nicht verstehen. Daher kommt das dominante Bild mit etwas Rauch, der hochsteigt, einer helleren Regionen am Rand, etwas blauem Gegenlicht und ein bisschen Orange im Vordergrund ... Das «Bild», welches gerade Mode ist – und alle machen dieselben Bilder. Diese Aufnahmen ergeben sich nicht durch die Inszenierung und die Annäherung eines Cineasten ans Licht. Es gibt überhaupt wenig Cineasten, die eine wirkliche Vorstellung vom Licht haben und wissen, in welcher Richtung das richtige Licht zu suchen ist. Man kann als Kameramann allerdings nicht gegen die Produktion, gegen den Regisseur arbeiten. Wenn die Leute nicht begreifen, worum

1 Isabelle Huppert
in *MERCY POUR LE CHOCOLAT* (2000)

2 Bulle Ogier in
LA PALOMA (1974)

3 Isabelle Huppert und
Anna Mouglalis in *MERCY
POUR LE CHOCOLAT*

4 Christine Pascal
und Renato Berta in
*LES INDIENS SONT
ENCORE LOIN* (1977)

5 Sabine Azema in *ON
CONNAIT LA CHANSON*
(1997)

6 Patricia Moraz
und Renato Berta bei den
Dreharbeiten zu *LES
INDIENS SONT ENCORE
LOIN*

7 Philippe Noiret
und Gérard Depardieu
in *URANUS* (1990)

8 François Simon
in *DER TOD DES
FLOHIZIRKUSDIREKTORES*
(1973)

9 Isabelle Huppert
in *LES INDIENS SONT
ENCORE LOIN*

es gehen könnte, oder wenn man die Mittel dazu nicht hat, muss man sich arrangieren. Ich glaube übrigens auch nicht an den Film, der nach hunderttausend aussieht und mit nur zehntausend gemacht wurde. Wenn man zehn hat, muss ein Film hergestellt werden, der nach zehn aussieht, sonst kann das nicht funktionieren.

Genau das wird aber immer häufiger verlangt: mit zwei Stückchen Holz und etwas Draht soll ein Auto fabriziert werden. Natürlich kann man aus zwei Holzstücken und einem Draht etwas herstellen, aber man sollte nicht vorgeben, ein Auto zu produzieren.

FILMBULLETIN Die Beziehung zwischen den Darstellern und dem Kameramann ist doch auch wesentlich.

RENATO BERTA Da es mir schwerfällt, die Kamera loszulassen, weil mich die Kamera als Werkzeug interessiert, da ich bereits rein physisch grosse Mühe habe, die Kamera loszulassen, bin ich dem Spiel der Schauspieler oft sehr nah. Wenn ein Kameramann nicht nur rein technisch, wie eine Maschine, unsensibel wie ein Roboter filmt – was

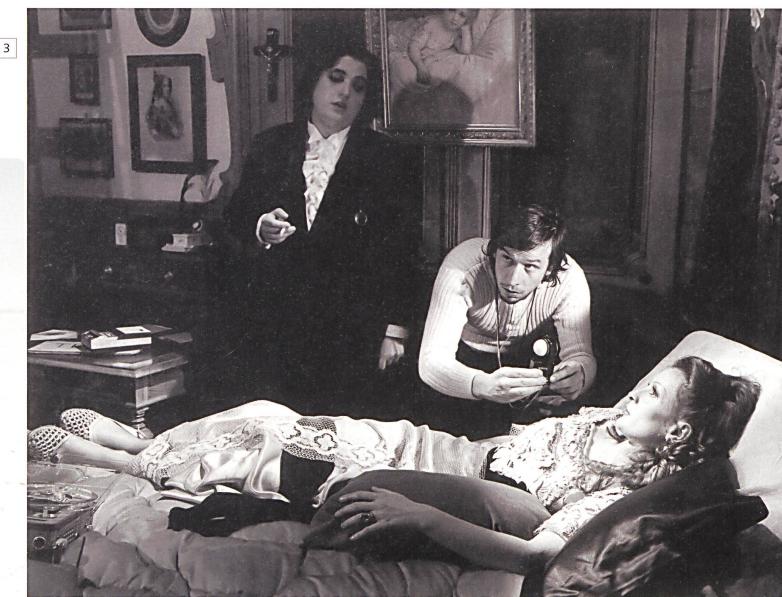
nicht mein Fall ist –, lässt er sich ins Spiel der Darsteller hineinziehen. Wenn die Aufnahme technisch nicht sehr kompliziert ist, kann ich bereits beim Drehen beurteilen, was im Inneren des Bildausschnitts passiert. Wenn ich also in der Nähe der Schauspieler bin, lasse ich mich total gefangen nehmen. Der Moment, wo man sich vom Spiel der Darsteller packen lässt und die Kamera mitgeht, das sind Augenblicke, die wirklich formidabel sind. Diese Momente machen viel Freude. Das Vergnügen ist durchaus auch körperlich und findet nicht nur im Kopf statt. Um das so zu erleben, braucht es natürlich eine gute Beziehung zu den Schauspielern. Wenn alles gut geht, ist das hervorragend, aber wenn du weisst, dass die Regie in eine Richtung tendiert, das Spiel sich aber in die andere entwickelt, bin ich etwas geniert. Oft fragen die Schauspieler, was ich denke. Mein Gott, ich ziehe es vor, dass der Regisseur sich als erster äussert, insbesondere wenn Frauen mich konsultieren. Man muss sehr aufpassen, denn es ist ein trio infernal: Kameramann, Schauspieler, Regisseur. Manchmal werden die triangulären Beziehungen sogar



1



2



3



4



4



5



5



6



«Nicht alle Regisseure nutzen Monitore.
Eric Rohmer etwa probt zwar sehr lang,
aber im Augenblick der Aufnahme schliesst
er die Augen und hört nur zu. Er schaut
nicht hin.»

peinlich. Die meisten Regisseure mögen es nicht besonders, wenn die Schauspieler lieber mit dem Kameramann reden.

FILMBULLETIN Heute lässt sich die Aufnahme auf dem Monitor verfolgen und kontrollieren.

RENATO BERTA Das ist nicht dasselbe. Ausserdem nutzen nicht alle Regisseure Monitore. Eric Rohmer etwa probt zwar sehr lang, aber im Augenblick der Aufnahme schliesst er die Augen und hört nur zu. Er schaut nicht hin. Natürlich fragt er mich, ob alles richtig war, und wenn es zu sehr von der Probe abweicht, muss ich ihm das mitteilen – ohne jemanden zu denunzieren.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie vorwiegend mit der Handkamera? mit Stativ? mit Dolly?

RENATO BERTA Das kommt auf den Film an, auf die Szene, die gerade zu drehen ist, auf den Regisseur. Ich bin nicht allzu erpicht auf athletische Übungen, nur um zu beweisen, dass ich eine Handkamera führen kann, wenn das Stativ oder ein Dolly praktischer ist. Aber heute zieht man Nike-Schuhe an, setzt eine Mütze – Schild nach hinten – auf und zeigt sei-

ne Muskeln. Das mag Eindruck machen, aber das ist nicht mein Fall.

FILMBULLETIN Mit Schauspielern, die ihre Positionen genau einhalten, kann ein präziseres Licht gesetzt werden.

RENATO BERTA Sicherlich, das ist jedoch viel eher ein Problem der Inszenierung als ein Problem des Kameramannes. Die Arbeit des Kameraoperateurs hängt sehr stark von der Inszenierung ab – also sind es Entscheidungen der Regie. Auch die Lichtführung entsteht immer im Dialog mit dem Regisseur. Schritt für Schritt findet man eine Vorstellung von der Fotografie, die kohärent sein sollte, eine Vorstellung davon, wie man filmt will, wie die Dinge auf der Leinwand erscheinen sollen, wie die Schauspieler arbeiten werden, wie die Schauspieler das Problem angehen, sich ins Bild zu setzen. Das Problem stellt sich auch immer anders, je nachdem ob man mit Straub, Resnais oder Daniel Schmid arbeitet. Das wichtigste für den Kameramann ist, herauszufinden oder zu wissen, was ein Regisseur sucht. Wenn man sucht, ist man allerdings nie sicher, was man finden wird. Manchmal

1 Renato Berta, Daniel Schmid und Geraldine Chaplin bei den Dreharbeiten zu *HORS SAISON* (1992)

2 LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS (2005)

3 Peter Kern, Renato Berta und Ingrid Caven bei den Dreharbeiten zu *HEUTE NACHT ODER NIE* (1972)

4 KADOSH (1999)

5 Marlène Jobert und Gérard Depardieu in *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA* (1974)

6 Hammou Graïa in *L'HOMME BLESSÉ* (1983)

täuscht man sich und muss andersrum neu beginnen – und dabei kann der Kameramann enorm hilfreich sein. Aber Chef der Sache ist immer der Regisseur.

Wenn man also mit der Regie entscheidet, wir machen ein ganz präzises Licht, und alle, auch die Schauspieler, sind einverstanden, ein Schauspieler dann aber die Marke nicht trifft, hat man tatsächlich ein Problem. Aber wer hat das Problem? Der Schauspieler? Die Regie? Das kann endlose Diskussionen auslösen. So ein Problem zeigt sich aber ziemlich schnell, und deshalb ist die Vorbereitung zu einem Film ja auch so wichtig.

FILMBULLETIN Zu welchem Zeitpunkt möchten Sie in die Produktion einbezogen werden?

RENATO BERTA So früh wie möglich. Wenn ich ein Drehbuch gelesen habe, trifft man sich meist mit dem Regisseur und fragt: «Und nun, was machen wir damit?» Die Drehbücher werden immer literarischer – es sind keine technischen Bücher mehr. Ursprünglich war das Drehbuch immerhin ein Dokument, das es einer Equipe ermöglichte,

am selben Film zu arbeiten, aber heute dient es praktisch ausschliesslich dazu, einen Film zu finanzieren. Man muss es dem Fernsehen, den Kommissionen, dem Frauenverein einsenden, wo es von Leuten gelesen wird, die keine Techniker sind. Also muss man die Lektüre so literarisch ausgestalten, bis das Drehbuch nichts mehr mit dem anzufertigenden Film zu tun hat. Es ist kein Bauplan wie in der Architektur. Da Baupläne für Laien aber auch nicht immer leicht zu lesen sind, macht man Zeichnungen und Modelle – und so sind die Drehbücher jetzt auch geworden.

Da gibt es die Regisseure, die dir erklären, man werde das sowieso alles neu finden, und andere meinen, es sei genau nach Buch zu arbeiten. Du spürst sehr schnell, wenn es Widersprüche gibt, Widersprüche zwischen den Aussagen der Regie und deiner Erfahrung, oder Widersprüche zwischen dem, was der Regisseur dir heute sagt, und dem, was er morgen von dir will. Man muss einfach Lösungen finden, und die systematische Reduktion der Möglichkeiten ist meist die Methode dazu.

1



«Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht. Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien ist die Einstellung.»

FILMBULLETIN Was ist für Sie Kino – le cinéma?

RENATO BERTA Wenn ich das wüsste. Ich ahne ein bisschen, was es alles nicht ist. Ich konstatiere einfach, dass unter all den bewegten Bildern, die existieren, Kino vielleicht zehn Prozent ausmacht. Der ganze Rest hat mit Kino nichts zu tun. Das Fernsehen, die Werbung, die Bilder, die am Bahnhof auf dich einstürmen ... Bilder sind heute allgegenwärtig, aber das hat nichts mit Kino zu tun.

Unglücklicherweise will man uns glauben machen, es sei Kino – das ist das Schreckliche. In der geschriebenen Sprache sind die Dinge etwas klarer, denn nicht alles, was geschrieben wird, wird auch für Literatur gehalten. Und nicht alle Leute, die schreiben, geben vor, Literatur zu fabrizieren.

An den Filmschulen, die es inzwischen überall gibt, lernen die Studenten nicht, Filme zu sehen. Die Geschichte des Films wird auch nicht vermittelt. Man lässt die Leute glauben, Kino machen zu können, obwohl sie noch nicht einmal im Ansatz lernen, was Kino sein könnte. Es herrscht eine komplett, tragische Konfusion. Und man ist dabei, das bisschen Kino, das noch übrigbleibt, zu massakrieren.

Aus dieser Sicht sind die Amerikaner viel ehrlicher. Sie reden nicht von Filmen, nicht von Kino, sondern von Produkten und fabrizieren Ware, die sich gut und gewinnbringend verkaufen lässt.

FILMBULLETIN In den Credits ziehen Sie den Ausdruck «image» vor.

RENATO BERTA Im Französischen klingt das besser als in anderen Sprachen. Image ist für mich die Summe, das Ergebnis von Bildausschnitt und Fotografie. Sicherlich gibt es Einstellungen, in denen das Licht privilegierter ist als der Bildausschnitt und umgekehrt. Aber das Problem existiert in jeder Einstellung. Bereits dadurch, dass man einen Ausschnitt wählt, eliminiert man bestimmte Dinge. In einer Halbtotale ist nicht dasselbe zu sehen wie in einer Nahaufnahme, und man kann die beiden Einstellungen auch nicht gleich ausleuchten. Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig. Daher ist der Ausdruck «directeur de photographie» nicht ganz korrekt. Es kommt zwar vor, dass das Kadrieren unter diesen Begriff subsumiert

1 Alain Bashung und Fanny Ardant in RIEN QUE DES MENSONGES (1991)

2 ADDIO LUGANO BELLA (2000)

3 Ingrid Caven in HEUTE NACHT ODER NIE (1972)

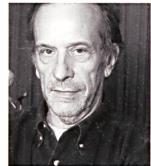
4 Dreharbeiten zu LA PALOMA (1974)
5 Dreharbeiten zu NEID ODER EIN ANDERER SEIN (1980)

wird, aber meistens ist nur das Licht gemeint. Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht.

Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien, die sich in Bild und Ton ausdrücken, ist die Einstellung. Die Einstellung existiert nur im Kino. Und die Einstellung hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende in einem zeitlichen Verlauf. Genau wie ein Satz in der Literatur – vielleicht eine etwas simple Parallel, aber dennoch zutreffend. Fernsehen dagegen ist wirklich die Negation der Einstellung. Bei einer Übertragung von einem Fussballmatch etwa gibt es zehn oder vierzehn Bildschirme im Aufnahmestudio, und du wählst das beste Bild. Per Definition wählst du keine Einstellung, sondern den Augenblick, der dich am meisten interessiert. Die ausgedachte, die geplante Einstellung gibt es da nicht. Die Einstellung existiert nicht. Beim Kino hat man grosso modo doch die Vorstellung, dass es sich um etwas Durchdachtes, Gestaltetes handelt

soll. Fernsehen ist also die Negation der Einstellung, es wird auch kein Licht gesetzt – es ist einfach Fernsehen. Wenn man Fernsehen macht, macht man Fernsehen, wenn man Kino machen will, soll man Kino machen. Natürlich verläuft die Grenze zwischen den beiden Bereichen nicht ganz so eindeutig wie in der Theorie.

Ein vergleichbares Problem existiert übrigens auch bei den neuen Technologien, bei der Digitalisierung. Es gibt viele Kollegen, die einen Horror vor dem digitalen Bild haben. Im Allgemeinen sind das die Schlechtesten, die wenig arbeiten und furchtbar frustriert sind, was die Zukunft betrifft. Die fotochemischen und die digitalen Bilder sind zwei verschiedene Dinge, und ich verstehe die Leute nicht, die argumentieren, dass es inzwischen beinahe dasselbe sei. Ich verstehe die Angst auch nicht. Ich frage mich, warum es nur einen einzigen Diskurs geben soll. Warum müssen digitale Bilder mit dem Filmmaterial verglichen werden, wo doch bereits das heutige Filmmaterial ganz anders ist als früher. Vor fünfzig Jahren hatte es viel mehr Silber im Material,

**Renato Berta**

geboren 1945 in Bellinzona,
Mitglied der Jury «Cinema e gioventù»
am Filmfestival von Locarno 1964,
Lehre als Mechaniker, Ausbildung zum
Kameramann am «Centro Sperimentale
di Cinematografia» in Rom

1968	QUATRE D'ENTRE ELLES Episodenfilm; Regie: Claude Champion, Jacques Sandoz, Francis Reusser, Yves Yerzin
1969	VIVE LA MORT Regie: Francis Reusser CHARLES MORT OU VIF Regie: Alain Tanner
1970	OTTHON – «DIE AUGEN WOLLEN SICH NICHT ZU JEDER ZEIT SCHLIESSEN ...» Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
1971	LA SALAMANDRE Regie: Alain Tanner
1972	LE RETOUR D'AFRIQUE Regie: Alain Tanner HEUTE NACHT ODER NIE Regie: Daniel Schmid GESCHICHTSUNTERRICHT Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
1973	LES VILAINES MANIÈRES Regie: Simon Edelstein DER TOD DES FLOHZIRKUSDIREKTORS Regie: Thomas Koefer EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHÖNBURGS BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIEL- SCENE Regie: Jean-Marie Straub
1974	SCHATTENREITER (Fernsehen) Regie: George Moore LA PALOMA Regie: Daniel Schmid LE MILIEU DU MONDE Regie: Alain Tanner PAS SI MÉCHANT QUE ÇA Regie: Claude Goretta
1975	MOSSES UND ARON Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet DER GEHÜLFE Regie: Thomas Koefer
1976	SCHATTEN DER ENGEL Regie: Daniel Schmid SARTRE PAR LUI-MÊME Regie: Alexandre Astruc, Michel Contat LE GRAND SOIR Regie: Francis Reusser JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 Regie: Alain Tanner FORTINI / CANI Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
1977	RÉPÉRAGES Regie: Michel Soutter VIOLANTA Regie: Daniel Schmid SAN GOTTAZO Regie: Villi Hermann ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT Regie: Thomas Koefer LES INDIENS SONT ENCORE LOIN Regie: Patricia Moraz A. CONSTANT Regie: Christine Laurent
1978	LA VOIX DE SON MAÎTRE Regie: Gérard Mordillat, Nicolas Philibert
1979	MESSIDOR Regie: Alain Tanner
1980	SEULS Regie: Francis Reusser SAUVE QUI PEUT (LA VIE) Regie: Jean-Luc Godard RETOUR À MARSEILLE Regie: René Allio
	MAX FRISCH, JOURNAL I-III Regie: Richard Dindo NEID ODER EIN ANDERER SEIN (TV Reihe «Die sieben Todsünden») Regie: Philippe Piliot
1981	NOTRE DAME DE LA CROISSETTE Regie: Daniel Schmid DAS HAUS IM PARK (TV) Regie: Arlbert Weis
1982	HÉCATE Regie: Daniel Schmid
1983	MIRAGES DE LA VIE (TV) Regie: Daniel Schmid L'HOMME BLESSÉ
1984	VOYAGE D'ANTOINE Regie: Christian Richelme IL BACIO DI TOSCA Regie: Christopher Frank
1985	HURLEVENT Regie: Jacques Rivette RENDEZ-VOUS Regie: André Téchiné L'HOMME AUX YEUX D'ARGENT Regie: Pierre Granier-Deferre
1986	ROSA LA ROSE, FILLE PUBLIQUE Regie: Paul Vecchiali TAXI BOY Regie: Alain Page CORPS ET BIEN Regie: Benoît Jacquot
1987	DER TOD DES EMPEDOKLES Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub JENATSCH Regie: Daniel Schmid AU REVOIR LES ENFANTS Regie: Louis Malle LES INNOCENTS Regie: André Téchiné
1988	ADA DANS LA JUNGLE Regie: Gérard Zingg
1989	CHIMÈRE Regie: Claire Devers TWISTER Regie: Michael Almereyda MILOU EN MAI Regie: Louis Malle
1990	URANUS Regie: Claude Berri
1991	RIEN QUE DES MENSONGES Regie: Paule Muret NOI E GLI ALTRI Beitrag zu LE FILM DU CINÉMA SUISSE Regie: Renato Berta, Augusta Forni, Federico Jolli
1992	HORS SAISON / ZWISCHENSAISON Regie: Daniel Schmid
1993	L'INSTINCT DE L'ANGE Regie: Richard Dembo SMOKING / NO SMOKING Regie: Alain Resnais
1994	LA MORT DE MOLIÈRE Regie: Robert Wilson
	LA PROSSIMA VOLTA IL FUOCO Regie: Fabio Carpé
1995	DAS GESCHRIBENE GESICHT Regie: Daniel Schmid ADULTÈRE, MODE D'EMPLOI Regie: Christine Pascal ZIRHON DEVARIM Regie: Amos Gitai LE SILENCE DE RAK Regie: Christophe Loizillon
1996	CHIMÈRE Regie: Bartabas PARTY Regie: Manoel de Oliveira
1997	VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO Regie: Manoel de Oliveira ON CONNAIT LA CHANSON Regie: Alain Resnais
1998	INQUIETUDE Regie: Manoel de Oliveira YOM YOM Regie: Amos Gitai
1999	VAANAPRASHTHAM Regie: Shaji N. Karun KADOSH Regie: Amos Gitai BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ Regie: Daniel Schmid
2000	ADDIO LUGANO BELLA Regie: Francesca Solaro VIVE NOUS! Regie: Camille de Casabianca KIPPUR Regie: Manoel de Oliveira
2001	OPERA!, CONTADINI Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub EDEN Regie: Amos Gitai
2002	MARIE-JO ET SES DEUX AMOURS Regie: Robert Guédiguian O PRINCÍPIO DA INCERTEZA Regie: Manoel de Oliveira LULU Regie: Jean-Henri Roger
2003	LE RETOUR DU FILS PRODIGUE Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub BALLO A TRE PASSI Regie: Salvatore Merello ALLA Regie: Amos Gitai
2004	PAS SUR LA BOUCHE Regie: Alain Resnais
2005	UNE VISITE AU LOUVRE Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet MON PÈRE EST INGÉNIEUR Regie: Robert Guédiguian
2006	LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS Regie: Robert Guédiguian FREE ZONE Regie: Amos Gitai CODE 68 Regie: Jean-Henri Roger ESPELHO MÁGICO Regie: Manoel de Oliveira
2007	QUEI LORO INCONTRI Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub MAX & CO. Animationsfilm von Frédéric und Samuel Guillaume (in Entstehung begriffen)



2



3



4



5

heute fast keines mehr. Das Bild hatte eine ausgezeichnete Brillanz. Heute ist das Bild ein bisschen matt – ohne jede Brillanz. Das Filmmaterial ist lichtempfindlicher geworden, ja, aber die Brillanz ging verloren, weil weniger und weniger Silber verwendet wird. Auch deshalb sehe ich nicht ein, warum man unbedingt Träger vergleichen muss, die verschieden sind. Wenn es eine Auswahl gibt, umso besser.

FILMBULLETIN Haben Sie bereits mit digitalen Kameras gearbeitet?

RENATO BERTA Bereits vor zwanzig Jahren habe ich LA MORT DE MOLIÈRE mit Bob Wilson mit HD gedreht – mit der allerersten BTS, die Philips entwickelt hat. Das war noch ziemlich kompliziert, aber eine interessante Erfahrung. HD ist kein Film, aber warum muss es dasselbe sein? Warum will man keine Wahl? Das Problem ist wohl mystischer Natur, und da auch der Bezug zu diesen Werkzeugen anders ist, beginnt die reaktionäre Klage, dass alle mit diesen Kameras Aufnahmen machen können. Ja, aber die Leute können auch lesen und schreiben. Soll man den Leuten den Zugang

zum Schreiben verbieten? Ich verstehe das nicht. Offensichtlich gibt es einfach Kameraleute mit einer antiken Mentalität, denen es nur um die Macht und die Machterhaltung geht.

Natürlich muss man darüber reden, wie all diese elektronischen Mittel eingesetzt werden können, denn mehrheitlich sind die Fabrikanten Schwachköpfe, die an deiner Stelle und über dich hinweg gewisse Dinge entscheiden wollen. Allein die Tatsache, dass in den Programmen, die die elektronischen Geräte steuern, auch ideologisch bestimmte Dinge bereits im voraus festgelegt sind, ist viel gravierender als die neue Technologie an sich. Das ist schwerwiegender, und darüber müsste man diskutieren. Aber das ist Teil der Konfusion, in der wir heute leben. Zehn Prozent der Bilder, die heute hergestellt werden, sind Kino. Der ganze Rest nicht.

Das Gespräch mit Renato Berta
führte Walt R. Vian