



Foto © Klicker, pixello.de

Mehr **Zeit** für die Kunden haben

Der Bereich Digital Intermediate bei ARRI Film & TV steht 2009 im Zeichen personeller wie auch struktureller Veränderungen, mit denen sich die Abteilung den künftigen Herausforderungen des Marktes noch besser stellen will. VisionARRI hat sich mit Traudl Nicholson und Rainer Schmidt über ihre Aufgaben in der neu geschaffenen Position als Lead Colorists und über aktuelle Projekte unterhalten.

VisionARRI: Die DI-Abteilung von ARRI Film & TV wurde in diesem Jahr neu strukturiert. Was waren die Gründe dafür?

Rainer Schmidt: Die DI-Abteilung bei ARRI ist inzwischen so groß geworden, dass sich eine Neuorganisation der Arbeitsabläufe im Interesse einer optimalen Kundenbetreuung als sinnvoll erwies.

Traudl Nicholson: Da es nicht mehr nur um die Belange des DI in München geht, sondern inzwischen auch um ARRI Schwarzfilm in Berlin sowie zukünftig auch noch um den Standort in Köln, war eine Neustrukturierung des Teams für eine übergreifende Koordination der anfallenden Projekte unumgänglich. Wir haben dafür zu sorgen, dass Berlin mit seinen überwiegend jungen Color Gradern in die Unternehmensprozesse von ARRI noch besser eingebunden wird und der Know-how-Transfer optimiert wird, damit die Kunden dort genauso professionell bedient werden wie in München.

VA: Wie sieht die Neuorganisation aus und wie verändert sich damit die Aufgabenverteilung?

RS: Es geht uns um zwei Schwerpunkte. Erstens wollen wir bei Anfragen mehr Zeit für unsere Kunden haben. Dabei geht es in erster Linie immer um den kreativen Part der Bildgestaltung. Zweitens werden Traudl Nicholson und ich als Lead Colorists verstärkt neue Talente anlernen und die dann fertig ausgebildeten Junior Colorists bei ihren selbstständigen Projekten noch eine Weile unterstützend begleiten. Damit decken wir unseren künftigen Bedarf an DI-Fachkräften.

TN: Des Weiteren fallen auch die Freelancer, die projektbezogen für ARRI arbeiten, in unseren Verantwortungsbereich. Unsere neue Funktion als Lead Colorists bringt es mit sich, dass wir Kunden verstärkt eine kreative Beratung im Vorfeld anbieten können. Als oberste Entscheidungsinstanz im kreativen Bereich sind wir natürlich auch diejenigen, die sich im Fall von Problemen um deren Lösung kümmern.

VA: Von wem werden sie in der Tagesarbeit konkret unterstützt?

RS: Mit Andreas Lantil und Bianca Stumpf, die vor einiger Zeit aus dem Kopierwerk in die DI-Abteilung gewechselt sind, haben wir jetzt zwei gut ausgebildete junge Kollegen, die uns entlasten können. Daneben steht natürlich auch weiterhin ARRI Senior Colorist Manfred Turek zur Verfügung, der aber weitgehend unabhängig von uns tätig ist. Auch für die Coloristen in Berlin fungieren wir bei Bedarf als Supervisor.

VA: Welche Vorteile für die Kunden von ARRI ergeben sich aus der Neustrukturierung?

TN: DI ist ein kreativer Prozess mit starker Kundenbindung, Kameraleute und Regisseure greifen gern auf Coloristen zurück, mit denen sie schon früher erfolgreich zusammen gearbeitet haben. Deshalb bieten wir an, dass ein Colorist, auch wenn er normalerweise am Standort München arbeitet, für einen Job nach Berlin geht, wenn das so gewünscht wird.

▶ **HENRI 4**
(Julien Boisselier) und seine Gefährtin Gabrielle (Chloé Stefani) bedauern den Tod des Marschalls Biron (André Hennicke)

▶ **DAS MÄDCHEN WARIS** (Desert Flower)



„DI IST EIN KREATIVER PROZESS MIT STARKER KUNDENBINDUNG...“

RS: Hinsichtlich der technischen Ausstattung gibt es dabei keine Unterschiede. Beide Standorte verfügen über die identische Ausstattung an Hard- und Software, das ist spiegelsymmetrisch gelöst.

VA: Die VFX-Supervisors werden inzwischen oft bereits in der Drehbuchphase in Filmprojekte mit einbezogen, während das DI zumeist erst nach Drehschluss mit dem fertigen Material konfrontiert wird. Würden Sie sich wünschen, schon früher beratend eingreifen zu können?

TN: Uns in Fragen der kreativen Bildgestaltung möglichst früh in die Planung mit einzubeziehen ist auf jeden Fall wünschenswert. Eine solche Beratung schon im Vorfeld von Projekten verstärkt anbieten zu können, ist ja auch einer der zentralen Punkte der Neustrukturierung in der DI-Abteilung.

RS: Ein Beispiel: Wenn ein Kunde vor Drehbeginn von uns wissen möchte, ob ein bestimmter Filter mit der Kamera verwendet werden soll, oder ob sich der Effekt nicht besser nachträglich im DI bewerkstelligen lässt, dann können wir ihm entsprechende Testreihen anbieten, um den optimalen Weg herauszufinden.

VA: An welchen Filmprojekten wird aktuell im DI gearbeitet?

TN: Ich habe gerade die DI-Arbeiten an *Desert Flower* (Regie/Script: Sherry Hornman, Kamera: Ken Kelsch) abgeschlossen. Eine Geschichte nach der Buchvorlage von Waris Dirie in der sie die unmenschliche Praxis der Verstümmelung von Mädchen,

wie sie in Teilen Afrikas noch heute besteht, erstmals einer großen Öffentlichkeit bewusst macht. Neben dieser wichtigen gesellschaftspolitischen Botschaft erzählt der Film natürlich auch die geradezu märchenhafte Erfolgsgeschichte des kleinen Mädchens Waris, dem die Flucht vor einer Zwangsverheiratung aus ihrer Heimat Somalia nach London gelingt, das dort zum Supermodell der Modewelt aufsteigt und schließlich UN-Sonderbotschafterin wird.

VA: Welche speziellen Ansprüche stellte der Film an die Lichtbestimmung?

TN: Es ist oft schwieriger im DI den analogen Charakter eines Films zu bewahren, als die ganze digitale Werkzeugkiste auspacken. Das ist dann ein Abstimmungsprozess der im Dialog über das Bild abläuft und bei dem man sich Schritt für Schritt an das Ergebnis herantastet, das der Kunde im Kopf hat. Ken Kelsch ist noch ein Kameramann der alten Schule, der sein Fach wirklich beherrscht. Regie und Kamera wollten, dass der Film seinen naturalistischen Look bewahrt, vor allem in den Teilen, die in Afrika handeln. Kontrastiv dazu stehen die Passagen mit den Laufstegen aus Londons Modewelt, in denen auch das Color Grading bewußt mit den stilistischen Effekten der Hochglanzwerbung arbeiten konnte, eine völlig andere Bildsprache.

RS: Wenn das Ausgangsmaterial schon auf dem Punkt ist, weil der Kameramann sehr gut belichtet hat, läuft unsere Arbeit auf einer anderen Ebene, dann geht es darum, die Qualität durchgängig zu wahren. Anders verhält es sich natürlich, wenn Material unter schwierigen Bedingungen

entstanden ist, z. B. Unterbelichtungen vorliegen, dann muss man die DI-Werkzeuge ausschöpfen, um die Vorlage zu reparieren und homogener zu gestalten. Ansonsten kann man die Zeit und die Energie dazu einsetzen, ein schon sehr gutes Material im DI gestalterisch noch weiter zu bringen. Das gilt auch für den Film, an dem ich gerade arbeite, *Henri 4* (Regie: Dr. Jo Baier, Kamera: Gernot Roll).

VA: Der Film wurde digital mit der ARRIFLEX D-21 aufgenommen. Welche Besonderheiten ergeben sich daraus für die Arbeit im DI?

RS: Regie und Kamera wollten weg von dem malerischen Licht der Zeit mit Kerzen und Fackeln und vielfältigen Sepia-Tönen. Obwohl es sich um einen Kostümfilm handelt, war ihr Wunsch, die Zeit realistisch darzustellen: schmutzig, staubig und grau. Die D-21 war sehr gut geeignet, diese unbunte, oft unbehagliche Atmosphäre einzufangen. Das hat mich selbst positiv überrascht. Gernot Roll möchte, dass der Film ein Kontrastereignis wird. Er will, unter Verwendung von Farbmaterial, einen ähnlichen Eindruck erzeugen wie es mit S/W-Material möglich ist. Die Farbigkeit erscheint im Ganzen reduziert, während kontrastreiche Akzente gesetzt sind. Darauf musste ich mich bei der Lichtbestimmung immer wieder einlassen. Das Material ist sehr ausgeglichen belichtet, man kann es im DI über weite Strecken ohne größere Eingriffe durchlaufen lassen, muss nur kleine Nuancen verändern. Die Lichtbestimmung wird hier in erster Linie eingesetzt, um Feinheiten zu ergänzen. ■



ANDREAS LAUTIL
COLORIST BEI ARRI FILM & TV

„ES TREIBT MICH AN, IMMER DAS BESTE ZU GEBEN.“

Lichtbestimmung ist für Bianca Stumpf keine Übung des absoluten Farbsehens in einem technischen Sinn. Farbe ist für die ARRI Coloristin eine emotionale Größe, die das körperliche und seelische Befinden des Betrachters stark beeinflussen kann, „genau hier setzt die eigentliche Kompetenz des Lichtbestimmers an.“

Zum Film wollte Bianca Stumpf eigentlich immer, „aber nie vor der Kamera, sondern immer dahinter.“ Dass sie 1997 bei ARRI ein Praktikum antreten konnte, betrachtet sie als den großen beruflichen Glücksfall. Es folgen drei Jahre der Ausbildung und danach erste „Gehversuche“ als analoge Lichtbestimmerin im ARRI Kopierwerk. „Nach drei Jahren kann man zwar selbständig arbeiten, aber es bleibt ein permanenter Lernprozess, die Nuancen vertiefen sich erst allmählich mit jeder Arbeit.“

Am Anfang stehen Spots, Trailer und Kurzfilme. „Dabei erwirbt man viel Kundenkenntnis. Mit der Zeit kennt jeder den anderen und man versteht sich ohne viele Worte.“ Es ist diese persönliche Bindung, „die vermutlich stärker ist als in vielen anderen technischen Bereichen des Filmschaffens“, die ihr gefällt. Die Jahre 2005/2006 setzten wichtige Wegmarken für die Arbeit als analoge Lichtbestimmerin im Kinofilm: *Sophie Scholl*, *Die weiße Massai*, *Wer früher stirbt, ist länger tot*. Den Wechsel 2008 in die Abteilung Digital Intermediate bei ARRI betrachtet Bianca Stumpf als willkommene Erweiterung ihrer technischen und gestalterischen Möglichkeiten, nicht aber als Abkehr von ihrer erlernten Arbeitsweise. „Aufgrund meiner Erfahrung im analogen Bereich bleibe ich vielleicht näher an dem, was tatsächlich fotografiert wurde. Ich baue das Bild möglichst natürlich auf, so wie ich im Kopierwerk mit meinen Lichtwerten gearbeitet habe, leuchte nicht jedes Bild um, sondern bleibe erst einmal bei dem, was der Kameramann eigentlich zum Ausdruck bringen wollte.“ Erst dann kann nach ihrer Auffassung die Feinarbeit beginnen. „Wenn man zu sehr in das Bild eingreift, dann verbiegt sich zu viel, das schaut dann nicht mehr filmisch aus, und man verliert die Basis, die der Kameramann am Set geschaffen hat.“

Die erste große Herausforderung für Bianca Stumpf als DI-Coloristin wird *John Rabe* von Oscar-Preisträger Florian Gallenberger, ein Film bei dem sehr viele VFX-Shots in der Lichtbestimmung zu integrieren waren. „Zum Glück hat mit dem Kameramann Jürgen Jürges von der ersten Minute an die Chemie gestimmt, jeder hat dem anderen vertraut.“ Das Grundprinzip für das Color Grading, wie Jürges es vorsah, war, „dass die Farben immer mehr herausgenommen werden, um die tragisch-dramatische Stimmung nicht zu verlieren.“



Der Film beginnt zunächst noch sehr optimistisch und friedlich, von den Farbwerten noch schön warm gehalten.“ Mit dem Angriff der Japaner auf Nanking wird dann die Lichtstimmung bis zum Schluss des Films immer mehr entsättigt. „Das Besondere an dem Projekt war für mich, dass ich es von Anfang bis Ende selbständig durchziehen konnte. Ich begann hier im DI und habe analog im Kopierwerk mit der Lichtbestimmung aufgehört.“ *John Rabe* erhielt bislang vier deutsche Filmpreise, und kam allein in China mit rund 700 Kopien in die Kinos.

Freude über diesen Erfolg ja, aber keine Selbstzufriedenheit: „Es treibt mich an, immer das Beste zu geben. Schließlich hängt viel von der Stimmung ab, die ich einem Film geben kann.“

Schade findet Bianca Stumpf an ihrer Tätigkeit nur, dass beim Color Grading zur Zeit noch der Sound fehlt. „Ich glaube, der akustische Eindruck würde sich auch auf das Farbsensorium auswirken, mehr Synästhesie in die kreative Arbeit bringen.“ Die zunehmende digitale Projektion im Kino sieht sie mit gemischten Gefühlen: „Der Beamer bringt das Bild zwar eins zu eins zur Lichtbestimmung auf die Leinwand, aber die analoge Projektion empfinde ich als lebendiger, man spürt das Korn.“ ■

Ingo Klingspon



ANDREAS LAUTIL
COLORIST BEI ARRI FILM & TV

„DAS NEGATIV IST DAS MASS ALLER DINGE IN DER LICHTBESTIMMUNG.“

„Als ich zu ARRI kam, wusste ich überhaupt nicht, was Lichtbestimmung ist“, bekennt Andreas Laitil. Nach über zehn Jahren im Unternehmen, während der er in so ziemlich allen Abteilungen tätig war, für die Lichtbestimmung von Bedeutung ist, hat sich das gründlich geändert.



Begonnen hat der gebürtige Münchner seine Laufbahn mit einem intensiven Praktikum im ARRI Kopierwerk, dessen ehemaliger Leiter Sepp Reidinger zu seinem Mentor wird. „Er hat sich für mich stark gemacht und hat dabei auch mich stark gemacht. Ich bin zur analogen Lichtbestimmung gekommen, weil er mir die Chance dazu gegeben hat.“ Andreas Laitil betreut nach seiner Ausbildung im Film-Labor Kurzfilme und diverse Hochschulprojekte bevor er 2002 mit *Resident Evil* seinen ersten großen, internationalen Kinofilm als Color Timer bewältigt. Nach diversen deutschen Produktionen wechselt er in die Musterbetreuung der Abteilung Spielfilm & Serien, wo er die Arbeit am Pogle/PiXi mit den Abtastern Ursa und Spirit kennenlernt. 2008 fällt die gesamte Musterbetreuung, sowohl analog als auch in HD, für Roger Deakins Kameraarbeit an *Der Vorleser* in seine Verantwortung.

Danach folgt der bislang letzte Umzug in die DI-Abteilung, in der er als Colorist an Lustre und Nucoda mittlerweile schon eine ganze Reihe von Projekten betreut hat: *Postkarten nach Copacabana* (Regie: Thomas Kronthaler, Kamera: Christof Oefelein), *Ob ihr wollt oder nicht!* (Regie: Ben Verbong, Kamera: Theo Bierkens), *Vorstadt-Krokodile* (Regie: Christian Ditter, Kamera: Christian Rein) und *13 Semester* (Regie: Frieder Wittich, Kamera: Christian Rein).

Andreas Laitil betrachtet es als einen Vorteil, die analogen Kopierwerksprozesse noch von Grund auf gelernt zu haben, darunter auch ausgefallene Techniken wie etwa die Bleichbadüberbrückung. So habe er ein Gefühl dafür entwickelt, was mit einem Negativ passiert und gelernt, es für sich selbst zu interpretieren, vor allem hinsichtlich dessen, was der Kameramann an Stimmung einfangen wollte. „Das Negativ ist nun einmal das Maß aller Dinge in der Lichtbestimmung.“

Den Fortschritt in der Software-Technik der letzten Jahren, durch den die DI-Tools so enorm leistungsfähig geworden sind, betrachtet Andreas Laitil als echte Bereicherung, „weil ich am Lustre immer wieder zu der Information zurückgehen kann, die im Negativ



steckt, so wie es ursprünglich fotografiert wurde.“ Das entspricht den Verfahrensweisen, die er in seiner frühen Tätigkeit im Kopierwerk gelernt hatte und gewohnt war. Eine Kontinuität, die ihm zu sagt. „Im Kopierwerk ist alles kalibriert, der Analyzer, die Kopiermaschine, die Bäder. Ich kopiere mit dem Standardlichtwert 25, dann sehe ich, wie gut das Negativ belichtet ist. Das alles kann ich genauso auch am Lustre einstellen, und diese Basis ist dann eins zu eins mit der analogen Welt.“

Verändern sich nach Meinung des Lichtbestimmers Laitil unsere Sehgewohnheiten in Sachen Film? „Sehr körnige Bilder begeistern kaum noch, Korn wird inzwischen schon fast als Fehler wahrgenommen“, ist er überzeugt. „Dieser Trend hat auch einen technischen Grund, weil sich die Daten ohne Korn besser reduzieren lassen. Außerdem werden immer öfter Filme vor allem auf LCDs angeschaut, und die kommen anders als die alten Bildröhren mit Filmkorn nicht wirklich gut klar. Vor allem ein junges Publikum ist inzwischen an sehr glatte, sehr steile Bilder im Kino gewöhnt. In dieser Hinsicht werden sicher visuelle Erwartungshaltungen allmählich an- und umerzogen.“

Die Möglichkeiten der Technik werden nach Andreas Laitils Erfahrung von den Kameraleuten, mit denen er arbeitet, sehr unterschiedlich angenommen und nachgefragt. „Es gibt DoPs, die es schätzen, wenn man viel verändert, umbaut und umleuchtet, und andere, wie etwa Rainer Klausmann oder Alexander Fischerkoesen, die alles so sehen wollen, wie sie es fotografiert haben. Sie sind der Meinung, dass der Kameramann seinen Job schlecht gemacht hat, wenn ein Bild mehr als zwei oder drei Shapes benötigt.“ Auch wenn der ARRI Colorist dieses strenge Berufsethos respektiert, so weiß er andere Formen der Zusammenarbeit ebenso zu schätzen. „Es kann auch schön sein, einen Kameramann neben sich zu haben, der zu einem sagt: ‚Mach doch einfach mal‘.“ ■

Ingo Klingspon



ARRI Film & TV
Angela Reedwisch
Phone +49 89 3809-1574
areedwisch@arri.de
Türkenstraße 89
D-80799 München
www.arri.com

ARRI Schwarzfilm Berlin
Mandy Rahn
Phone +49 30 4081785-34
mrahn@arri.de
Hohenzollerndamm 150
D-14199 Berlin
www.schwarzfilm.com

ARRI Rental
Thomas Loher
Phone +49 89 3809-1440
tloher@arri.de
Türkenstraße 89
D-80799 München
www.arri.com