

Film & TV

BILD TON SCHNITT

Kamera

22. November 2024
73. Jahrgang / 8095
12.2024

Aus der Schublade

Das „Berliner Modell“ bei der Live-Übertragung
vom Staatsbesuch des US-Präsidenten



AT WORK: DoP Aleksandra Medianikova
HANDS-ON: Canon C400
TECHNOLOGIE: ARRI Ensō Primes
FESTIVAL: Edimotion 2024

Radiance Look. Zoom Flexibility.



ZEISS Supreme Zoom Radiance

ZEISS Supreme Zoom Radiance lenses are one of a kind. They let you create your distinct look. They let you create beautiful, consistent, and controlled flares over the entire focal length range of 15 mm to 200 mm. They let you create with their pleasing cinematic image character, defined by a smooth focus fall-off and a beautiful bokeh. Whether used alone, with Radiance or Supreme Primes or even vintage glass, the three Radiance Zooms offer a look never before seen in a zoom lens. Coming with modern high-end cine ergonomics and full lens data support. From the inventors of antireflective lens coatings. Made in Germany.

zeiss.com/cine/supremezoomradiance



Seeing beyond

Liebe Film- und Medienschaffende,



im Moment prasseln schlechte Nachrichten von allen Seiten auf uns hernieder. Da müssen wir uns nicht einmal auf unsere Branche beschränken, die mit massiven Auftragsrückgängen, steigenden Kosten und Sparmaßnahmen zu kämpfen hat. Denn wenn wir über unseren beruflichen Horizont hinausblicken, könnte man angesichts dessen, dass die Dummheit allenthalben auf dem Vormarsch und menschlicher Anstand auf dem Rückzug scheinen, ernsthaft schlechte Laune bekommen. Die ist leider ansteckend.

Üben wir uns also lieber in Optimismus. Das sollte eigentlich gar nicht so schwer sein, haben wir als Kameraleute und Medienschaffende doch Erfahrung darin, in unserer täglichen Arbeit die richtigen Blickwinkel zu finden. Die Perspektive zu ändern und anders auf die Dinge zu schauen, mag vielleicht an den Tatsachen selbst wenig ändern, aber letztendlich erschaffen wir die Welt, in der wir leben, zu einem nicht geringen Teil in unseren Köpfen. Skispringer, die mit Zuversicht die Schanze hinuntersausen, springen nachweislich weiter als solche, die zweifeln.

Blieben wir noch ein wenig bei positiven Gedanken. Wer den Praxistest der Canon R5 II ab Seite 40 liest, wird feststellen, dass mein Kollege Sven Kubeile bei einem Aspekt seiner Tätigkeit ziemlich vage bleibt. Gern Sorge ich an dieser Stelle für Klarheit: Die Hochzeit, auf der er die Kamera einsetzte, war meine eigene!



Carola Frommer, Uwe Agnes, Niki Stephenson und Sven Kubeile auf der Hochzeitsfeier in Cambridge

Nach vielen Jahren des Hin- und Herreisens zwischen Köln und Cambridge haben meine Partnerin Niki und ich geheiratet und es war ein großes Vergnügen, dass neben unseren Familien und Freunden aus Europa und sogar Australien auch das Team von Film & TV Kamera für diese Feier nach England gereist ist. Es war für alle ein unvergesslicher Tag voller Emotion, Glück – und eben auch Optimismus.

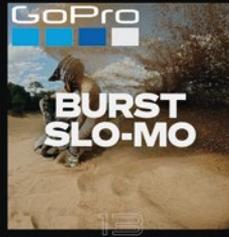
Ihr
Uwe Agnes
Chefredakteur
 @filmtvkamera

Titelfoto: Creative Art Production



WWW.MARCOTEC-SHOP.DE

UNSERE EXPERTEN BERATEN SIE GERNE
06155 8877766 • shop@marcotec-shop.de





Ausgabe 12.2024

FOKUS

- 3 **Editorial**
- 6 **Drei Fragen an ...** Sinje Gebauer aus München

AT WORK

- 8 **Zufälle gestalten**
DoP Aleksandra Medianikova entwickelte für die Darstellung der Dorfgemeinschaft in „Milchzähne“ eine teils ruppige, teils zärtliche Bildsprache. Sie erzählte uns von ihrem Farbkonzept und dem Weg der Lookfindung.

HANDS-ON

- 20 **Premiere im Fels**
Leon Buchholz ist DoP mit einer Leidenschaft für Outdoor- und Kletterprojekte. Für eine Dokumentation über ein Kletterfestival in Angola setzte er die neue Canon C400 ein und berichtet von seinen Erfahrungen.
- 26 **Echte Farben**
An der ifs in Köln Mülheim fand im September ein Color-Grading-Workshop mit international bekannten und gefragten Größen unserer Branche statt. Wir durften exklusiv dabei sein.
- 30 **Schnelles Ergebnis, langsames Lernen**
VFX-Supervisor Kay Delventhal entwickelte mit einer Instanz von ChatGTP einen experimentellen Workflow, der aus Drehbüchern die visuellen Effekte herausliest und als VFX-Notes zusammenfasst.
- 34 **Broadcast Made in Germany**
Wir haben beim Staatsbesuch des US-Präsidenten Joe Biden in Berlin hinter die Kulissen geblickt und erfahren, wie die deutschen Rundfunkanstalten nach dem Berliner Modell die Live-Übertragung aus dem Hut zauberten.

IM TEST

- 40 **Platzsparender Profi**
Wir hatten wir die Möglichkeit, eine Serien-Version der neuen Canon EOS R5 II in der Praxis ausprobieren. Sven Kubeile berichtet, was die neue DSLM-Kamera kann.
- 44 **Air1: passt und hat Luft**
Jeder noch so leichte Luftzug gehört zu den größten Feinden winziger Lavalier-Mikrofone. Der DPA Air1 soll nun das Maximum an Windschutz ausloten und die oft knifflige Handhabung erleichtern.



AUF EINEN BLICK

- 48 **Technologie**
- 54 **Menschen**
- 56 **Branche**

BRANCHE

- 60 **Stilles Sterben**
Die deutsche Produktionsbranche kämpft mit massiven Auftragsrückgängen, steigenden Kosten und Sparmaßnahmen. Was sind die Ursachen dieser Krise und welche Lösungen könnte es geben?
- 62 **Das Angebot anpassen**
Oliver Weiskopf ist Filmemacher und bietet für Social Media produzierte Clips in zwei Paketen als Library an.

FESTIVAL

- 66 **Die Kunst der zweiten Regie**
In Köln fand zum 24. Mal das Edimotion Festival für Filmschnitt und Montagekunst statt.
- 70 **Bühne für starke Geschichten**
Gute Stimmung und steigende Besucherzahlen prägten die 58. Internationalen Hofer Filmtage.
- 74 **Die Nähe zum Menschen**
DOK Leipzig positioniert sich als Festival, das von der Mischung von Dokumentar- und Animationsfilmen lebt.

DIALOG

- 78 **Gestalterische Partnerschaft**
Wir führen unsere Reihe mit den Gewinnern beim 34. Deutschen Kamerapreis fort: Philipp Straetker bekam den Nachwuchspreis Schnitt, Markus Ott wurde mit dem Nachwuchspreis Kamera ausgezeichnet.

SERVICE

- 83 **Geschäftsempfehlungen**
- 88 **Inserentenverzeichnis**
- 89 **Impressum**
- 90 **Vorschau**



Foto: Robert Pupeter / HFF München

Drei Fragen an ... Sinje Gebauer

HFF-Professorin aus München

Interview: Uwe Agnes

1. Was ist dein Arbeitsschwerpunkt?

Mein Schwerpunkt liegt ganz klar auf der Herstellung beziehungsweise dem Producing visueller Effekte für Spielfilme. Aufgrund meines Produktionsstudiums an der Filmakademie Baden-Württemberg und der anschließenden Spezialisierung auf VFX und Animation Production bin ich entsprechend breit aufgestellt. Die Branche ist traditionell weltweit vernetzt und trotzdem eng verwoben. So ergeben sich vielfältige Möglichkeiten, für deutsche und internationale Produktionen arbeiten zu können. Generell für mich von Interesse und sehr nützlich bei der Arbeit ist

ein Augenmerk auf transparente Kommunikation und wie man sie in verschieden großen Teams aufbauen und strukturieren kann. Wenn man diese zu Beginn eines gemeinsamen Projekts zusammen definiert und kontinuierlich anpasst oder weiterführt, können Ressourcen zielgerichteter eingesetzt werden.

2. Bist du in einem Verband aktiv?

Ja, in mehreren, da mir Vernetzung und der Austausch von Wissen ein großes Anliegen sind: Ich bin Mitglied in der

Deutschen Filmakademie, in der Visual Effects Society und bei ACCESS:VFX.

Darüber hinaus organisiere ich gerade gemeinsam mit Kolleg:innen der HFF München eine Teilnahme der Hochschule beim Girls' Day im April 2025. Der Girls' Day ist ein bundesweiter Orientierungstag zur Berufs- und Studienorientierung von Mädchen. Sie lernen dabei Berufe oder Studienfächer kennen, in denen der Anteil weiblich gelesener Personen unter 40 Prozent liegt. Das Format wird vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend und vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert und ich hatte damit bereits bei Rise gute Erfahrungen gemacht. Beim Girls' Day an der HFF München lernen die Teilnehmerinnen natürlich alle Gewerke und entsprechenden Studiengänge kennen, dabei legen wir insbesondere einen Fokus auf die Fachbereiche, für die sich trotz verstärkter Kommunikation gewöhnlich immer noch weniger weiblich gelesene Personen als männlich gelesene Personen bewerben. Das möchten und werden wir ändern. Sich für Diversität und Durchlässigkeit in der Industrie ein-



Sie möchten unsere Drei Fragen beantworten und sich der Branche vorstellen? Dann scannen Sie den QR-Code und füllen Sie online den Fragebogen aus!

zusetzen ist immer eine gute Idee: Neben den ethischen Gesichtspunkten überzeugen auch die Geschäftszahlen.

3. Wofür schlägt dein Herz außerhalb der Arbeit?

Zeit mit Familie, Freund:innen und meinem Partner. Die gemeinsamen Erlebnisse und Gespräche sind für mich sehr wichtig. Fotografie und Bewegung an der frischen Luft bringen Ausgleich zur Arbeit am Schreibtisch und Motorradfahren bietet mir ein Gefühl von Freiheit. Selber kochen kommt gerade ein wenig zu kurz, ich hoffe, dass ich dem in der Weihnachtspause wieder ein wenig Zeit widmen kann. Auch außerhalb der Arbeit sehe ich natürlich sehr gerne Filme. Ob sich das nach Freizeit oder Arbeit anfühlt, entscheide ich von Fall zu Fall. ■ [15497]

TOOLS FOR
PROFESSIONAL
FILMMAKERS



XINEGEAR



MODULE 8

LENS TUNER mit variablen Look

- Verleihe deinen Objektiven den ultimativen Vintage-Look!
- L1 Tuner mit SUPER BALTAR Look
- L2 Tuner mit K35 Lens Look
- L3 Tuner mit anamorphic Look
- Looks sind variable einstellbar.
- Gestalte komplexe Looks mit stilvollen Bokeh's und Halos
- Spannende Alternative zu speziell getunten Objektiven.
- Keine umständliche Einrichtung notwendig. Einfach loslegen!



DoP Aleksandra Medianikova findet starke Bildsprache für Dystopie

Zufälle gestalten

Der Kinofilm „Milchzähne“ unter der Regie von Sophia Bösch entstand nach der gleichnamigen Romanvorlage von Helene Bukowski. DoP Aleksandra Medianikova entwickelte für die Darstellung der ruralen Dorfgemeinschaft eine teils ruppige, teils zärtliche Bildsprache. Die Kamerafrau erzählte uns von ihrem Farbkonzept, dem Weg der Lookfindung und wie sie Zufälle ins Bild einlud.

Text: Timo Landsiedel



Dystopien haben Hochkonjunktur. So nah an unserem Leben waren sie gefühlt nie zuvor. Seien es die politischen Entwicklungen in den USA, der Rechtsruck in Europa oder die Enthüllungen über „Remigration“ von deutschen Staatsbürgern von rechtsextremen Gruppierungen. Bei derart realen Schreckensszenarien hat es die Fiktion schwer, und um dagegenzuhalten müssen fiktive Szenarien ordentlich etwas draufsetzen, wie Alex Garland es in diesem Sommer mit „Civil War“ tat.

In ihrem Debütroman „Milchzähne“ wählte Helene Bukowski 2019 genau die entgegengesetzte Richtung: Subtilität statt brachialer Vordergründigkeit. Zwar erzählt Bukowski

eine dystopische Welt, spart aber Erklärungen aus. Sie setzt dabei auf nachvollziehbare Ängste und eine irrationale, gefühlte Bedrohung der Gemeinschaft von außen. In einer von Aberglaube und Misstrauen geprägten Dorfgemeinschaft der nahen Zukunft findet die junge Skalde, verkörpert von Mathilde Bundschuh, ein elternloses Mädchen namens Meisis. Dorfvorsteher Pesolt, gespielt von Ulrich Matthes, sieht in dem Mädchen eine mögliche Bedrohung. So muss sich Skalde zwischen ihrer Menschlichkeit und der Gemeinschaft entscheiden, in der sie lebt.

Regisseurin Bösch nahm sich den Stoff vor und schuf daraus einen unterschwellig bedrohlichen Film mit großartigen



DoP Aleksandra Medianikova und Regisseurin Sophia Bösch

Performances seines Casts, allen voran Mathilde Bundschuh und Ulrich Matthes. Für die Bildgestaltung holte sie ihre ehemalige Kommilitonin DoP Aleksandra Medianikova von der Filmuni Konrad Wolf mit ins Boot.

Medianikova wurde 1987 in St. Petersburg, damals Leningrad, geboren und fing im Teenageralter an zu fotografieren. Zwar absolvierte sie ein Filmstudium in Russland, musste jedoch feststellen, dass es dort sehr schwierig war, Arbeit als Kamerafrau zu finden. Bei einem Austauschprogramm zwischen den damaligen Partnerstädten St. Petersburg und Hamburg hatte sie die Chance, in der Kameraabteilung des „Tatort“ zu arbeiten. Das war eine augenöffnende Erfahrung für Medianikova: „Als ich nach St. Petersburg zurückkam, verstand ich, dass ich von meinem Job eigentlich leben kann und Spaß haben – es ist möglich.“

Nur eben nicht in Russland. Sie suchte nach Wegen, in Deutschland Fuß zu fassen und fand das Kamerastudium an der Filmuni Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. Das Studium sah sie als Chance, nicht nur deutsche Kameraausbildung zu bekommen, sondern auch hierzulande Netzwerke zu knüpfen. Von 2014 bis 2019 machte sie in Babelsberg ihren Bachelor und Master und drehte zahlreiche Kurzfilme und dokumentarische Arbeiten. In der Studienzeit schon arbeitete sie für die BBC für „Frozen Planet 2“

und war für ihre Bildgestaltung des Dokumentarfilms „Beyond the White“ für den Deutschen Kamerapreis 2022 nominiert. Beim Kurzfilm „Rå“ von 2017 hatte Medianikova Sophia Bösch kennengelernt. Seitdem planten die beiden, einen Langfilm zusammen zu machen.

NATUR ERZÄHLEN

Den Roman „Milchzähne“ hatte die Kamerafrau schon deutlich vor dem Projekt von Bösch geschenkt bekommen. Medianikova bezeichnet sich selbst als eher langsame Leserin, da Deutsch nicht ihre Muttersprache ist. Dennoch las sie den Roman an zwei Abenden und war begeistert. „Der ist so visuell geschrieben“, erklärt die Kamerafrau. „Fand ich großartig. Ich hatte tatsächlich eine Vorstellung davon, wie das sein soll.“ Für sie war einerseits sofort greifbar, wie die physische Welt beschrieben ist, aber auch die zunächst merkwürdig anmutenden Regeln der Gesellschaft.

Schon die Handlung von „Rå“ spielte komplett in der Natur. Daher war dies auch ein Einstiegspunkt für Bösch und Medianikova in der Vorbereitung von „Milchzähne“. „Wir haben ähnliche Gefühle zur Natur, zu Magic Moments“, so Medianikova. „Das hat uns geholfen, das Buch richtig zu interpretieren und diese Welt zu erschaffen. Denn hier passiert auch fast alles draußen, im Wald und am Ufer.“ Beide tauschten Moods aus, schickten sich Bilder und näherten



Foto: Merav Maroody

Unwegsames Gelände – auch metaphorisch: Steadicam-Operator Marc Voigt und Key Grip Max Mönig

sich dem, was sie visuell erzählen wollten an. Medianikova stellte für sich selbst dann Collagen zusammen. Diese strukturiert sie nach den angestrebten Orten und Tageszeiten. So

gibt es Ordner namens „Tag/Innen“, „Nachts/Außen“ oder „Sonnenaufgang“. „Wir haben alle ganz unterschiedliche Vorstellungen im Kopf, wie ein Sonnenaufgang in Berlin



Foto: privat

Aleksandra Medianikova nutzte das Großformat als erzählerisches Mittel, hier an der ARRI ALEXA Mini LF mit Hawk 65 80 mm, daneben Set-Aufnahmeleiter Leo Manow, Regisseurin Sophia Bösch und Regie-Assistent Malte Grosche



Foto: Merav Maroody

Das Spielfahrzeug mit geriggter ALEXA Mini LF zeigt die verwaschenen Farben und die Patina, die DoP Medianikova wichtig waren.

aussieht“, so die Kamerafrau. „Aber wenn ich ein Bild zeigen kann, sind wir schon näher beieinander.“

KAMERA & LUT

Zentral für die Lookfindung war, eine Welt ohne starke Farben zu erschaffen. Alles sollte ausgewaschen und abgenutzt sein. Nichts wird dort neu hergestellt. Jeder genutzte Gegenstand, ob Möbelstück oder Fahrzeug, sollte deshalb eine Patina haben. Schon früh in diesem Prozess war der Austausch mit Szenenbildnerin Mona Otterbach wichtig, um hier eine klare Kontrolle über die Farbpalette zu haben. Gleiches gilt für das Kostümbild von Ulé Barcelos.

Eine weitere Look-Entscheidung in der Vorproduktion war die Wahl der Kamertechnologie. Trotz starker Patina auf vielen Dingen im Bild entschied sich Aleksandra Medianikova bei den Objektiven nicht für Vintage-Glas. Die Kamerafrau setzte stattdessen auf die anamorphotischen Hawk 65 von Vantage, die einen sanften, natürlichen Kontrast haben und für natürliche Hauttöne sorgen. Zwischen 35 mm und 70 mm haben sie durchgängig T2.2, was für die Available-Light-Situationen in der Dämmerung wichtig war. In Kombination mit der ARRI ALEXA Mini LF setzte die Kamerafrau zudem auf den besonderen Look, den das Großformat erzeugt. „Ich wollte schon immer Large-Format-Objektive

ausprobieren und hier hat es super gepasst“, berichtet die Kamerafrau. „Die Optiken waren einfach wunderschön dafür, dass wir eine nicht existierende Welt erzählen. Wir haben sehr viel im Wald gedreht und der Tunnel, der durch das Bokeh hinter den Figuren entsteht, das ist wirklich wunderschön.“

Aleksandra Medianikova hatte sich auch bewusst für das Large-Format entschieden, weil sie die Texturen, Haut und Gesichter der Figuren aber auch Fell und Natur im Allgemeinen auf diese Weise besonders abbilden konnte.

Leider gab es keinen Spielraum für einen Kameratest an der Location. Immerhin konnte die Kamerafrau sich gut ein halbes Jahr vor dem Dreh mit Colorist Edmond Laccon („Dark“) zusammensetzen und mit Material aus anderen Filmen eine Basis-LUT erstellen. DIT Boris Treffert konnte dann auf dieser Grundlage am Set die Dailies aufbereiten. Medianikova und Bösch schauten sich das nach Drehschluss an und so konnten die beiden die LUT während des Drehs schon in Richtung Grading umbauen.

DREHARBEITEN

Der Dreh begann am 19. Juli und endete Anfang September 2022. Das Wetter war über den Dreh hinweg sehr gut. Die Sommerzeit brachte aber das Problem der lichttechnisch



Blackmagic Cloud

Blackmagicdesign



Die technisch ausgereifteste Digitalfilmkamera der Welt ist da!

Die revolutionäre Blackmagic URSA Cine Digitalfilmkamera mit neuer hochentwickelter Digitalfilmtechnologie ist komplett in den Postproduktions-Workflow integrierbar. Als erste digitale Filmkamera bietet sie einen internen Hochkapazitätsspeicher und hochschnellen Netzwerkzugriff für die Mediensynchronisation am Set. Ihr Mount ist für PL-, LPL-, EF- und Hasselblad-Objektive wechselbar.

Cineastischer Großformat-Sensor

Der bahnbrechende neue Sensor der URSA Cine ist speziell für eine fantastische Bildqualität in allen Auflösungen bis zu eindrucksvollen 12K ausgelegt. Dieser größere Sensor mit fortentwickelter URSA Mini Pro 12K Technologie und größeren Bildpunkten schafft einen irren Dynamikumfang von 16 Blendenstufen. Erfassen Sie jetzt mehr Details mit einem breiteren Dynamikumfang als je zuvor!

Für Highend-Produktionen optimiertes Gehäuse

Der ausbalancierte Body aus robuster Magnesiumlegierung ist mit leichtem Kohlefaser-Polycarbonat-Verbundstoff beschichtet. So sind Sie leichtfüßig am Set unterwegs! Auf dem 5-Zoll-Klapptouchscreen sichten Sie Shots und greifen auf die Kameraeinstellungen zu. Die Assistenz-Station auf der anderen Kameraseite bietet der Crew ein 5-Zoll-Display und alle Bedienelemente.

Interne Speicher für hohe Aufnahmekapazität

Die URSA Cine ist die erste digitale Filmkamera mit eingebauter, ultra-schneller Cloud Store Speichertechnologie. Das schnelle, robuste Blackmagic Media Module bietet eine enorme Speicherkapazität von 8 TB. Es lässt sich bequem aus der Kamera entnehmen und an ein Blackmagic Media Dock anschließen. Von dort überträgt man Medien zur sofortigen globalen Zusammenarbeit an ein Netzwerk oder in Blackmagic Cloud.

Live-Sync und Bildschnitt bei laufender Kamera

Die URSA Cine erfasst eine HD-Proxydatei in H.264 und die originalen Kameramedien. Die kleine Proxydatei lädt in Sekunden in Blackmagic Cloud hoch, sogar bei laufender Aufnahme. So ist Ihr Bildmaterial zurück im Studio in Echtzeit verfügbar. Bei Mehrkamera-Drehs zeigt die neue Multi-Source-Feature in DaVinci Resolves Schnitt-Modul jede Kameraperspektive in einer Multiview-Ansicht an.

**Blackmagic
URSA Cine 12K
Ab 16 215 €**



www.blackmagicdesign.com/de

Unverbindliche Preisempfehlung inkl. MwSt. zuzüglich Versand- und Zustellungskosten. Kamera mit optionalem Zubehör und Objektiv abgebildet.

Mehr erfahren



Foto: privat

Auch ohne Sonne perfekte Stimmung: Hauptdarstellerin Mathilde Bundschuh vor der Hawk-65-Optik

herausfordernden Mittagssonne. Die schob sich dadurch immer wieder in den Fokus, da sich der Beginn der Drehtage nicht selten zum Freitag hin in Richtung Mittag verschob. Der Drehplan war darauf leider spontan nicht umplanbar, da es Sperrtermine, Kinderdarstellerinnen und gebuchte Tierszenen gab.

Die Herausforderungen mit Licht und Wetter zogen sich durch die gesamten Dreharbeiten. In einer Szene bringen Skalde und ihre Mutter Edith dem Findelkind Meisis das Schwimmen bei. Beim Hinabtauchen wirkt es so, als bleibe Skalde zu lange mit dem Mädchen unter Wasser. Edith bekommt Panik.

Die Crew drehte die Szene chronologisch. Für DoP Medianikova war das Wasser selbst im Neoprenanzug sehr kalt. Die Schauspielerinnen konnten aber aufgrund ihres Kostüms keinerlei Schutz vor der Kälte des Wassers tragen. „Wir haben verstanden, dass wir deshalb nur jeweils einen Take haben für jeden Shot“, erinnert sich DoP Medianikova. Mitten in dem dadurch angespannten Setting schlug plötzlich das Wetter um. Beim Dreh der Einstellungen um das Hinabtauchen herum kam starker Wind auf. „Und ich dachte: Das wird nie zusammenpassen, das ist furchtbar“, sagt Aleksandra Medianikova. Sie konnte nichts wiederholen lassen, musste die Szene mit dem Sturm im Hintergrund zu

Ende drehen. Doch bei der Sichtung der Muster wurde klar: Der Wetterumschwung passt ideal zur Emotion der Szene, vor allem, weil Edith in der Handlung als Hexe und mit den Naturgesetzen im Einklang dargestellt wird. Ihre Emotion wird also vom Wetter aufgegriffen.

Eine weitere Szene wirkte ebenfalls, als sei das Worst-Case-Szenario eingetreten. Denn ausgerechnet bei der letzten Einstellung verzögerte sich der Dreh immer weiter – bis schließlich die Sonne weg war. Doch auch hier war das Dämmerlicht die exzellente Unterstreichung des ambivalenten Endes. Zu Beginn des Filmes gab es eine ähnliche Konstellation, diesmal aber sofort als positiv zu erkennen. Als Skalde zum ersten Mal Meisis im Wald aussetzen will, geht das junge Mädchen, nachdem es sich noch mal umgeschaut hat, zwischen den Zweigen ins Dickicht des Waldes. Genau in diesem Moment verschwinden die durch Blätterdach fallenden Sonnenstrahlen und tauchen den Moment in ein Zwielicht. „Das war auch kompletter Zufall“, so Aleksandra Medianikova. „Bei diesem Film hatten wir viele Zufälle, die am Ende alle Vorteile waren.“

Aleksandra Medianikova kommt mit Floorplans und Shotlist ans Set, die sie mit ShotDesigner erstellt. Diese bleiben nicht unter Kamera- und Regie-Crew. Die Kamerafrau teilt diese auch mit Szenenbild und Kostümbild. „Ich finde, es

SIGMA

Das weltweit erste*
Zoomobjektiv für Vollformat-
Kameras mit konstanter
Lichtstärke von F1.8

*Stand Juni 2024 lt. SIGMA Recherche



A Art 28-45mm F1.8 DG DN

Der neue Standard für Videografen

inkl. Köcher und Gegenlichtblende
Erhältlich mit L-Mount und Sony E-Mount
L-Mount ist ein eingetragenes Markenzeichen
der Leica Camera AG

* Stand Juni 2024 lt. SIGMA Recherche



www.sigma-foto.de

• [sigma_deutschland](#)

• SIGMAFoto



Foto: Merav Maroody

Plansequenzen sparten Zeit: Steadicam-Operator Marc Voigt und Crew

bringt super viel, wenn die anderen Departments das auch bekommen.“

Die Kamerafrau filterte mit Tiffen Black Satin und hatte auch Diopter dabei, um den Nahfokus der Hawk 65 auf eine besser handhabbare Nähe zu bringen, also näher am Motiv fokussieren zu können. Meist führte Medianikova die Kamera selbst. „Es macht mir super viel Spaß, so nah an den Charakteren zu sein“, so die DoP. Ich finde, es ist wichtig, so in dem Moment zu sein und die Magie zu spüren.“ Zur Entlastung und Stabilisation nutzt sie ein Easy-Rig.

Das Lichtkonzept von Aleksandra Medianikova setzte stark auf Available Light und unterstützte dies mit Reflektoren und Negative Fill. „In den Innenmotiven habe ich die Außenwelt verlängert“, so die Kamerafrau. „Ich wollte die Hitze von draußen spüren. Da kam ich mit dem Begriff ‚staubige Sonne‘ zu meinem Oberbeleuchter Ronald Schwarz.“ Sie wollte den tanzenden Staub in den Sonnenstrahlen im Inneren erschaffen. Schwarz fand die Power Beams in 10 und 12 kW, die dafür geeignet waren. Den Staub musste die Crew gar nicht künstlich in den Motiven durch Haze oder Ähnliches herstellen: Der war in den alten Häusern ohnehin vorhanden. „Ronnie hat super viel Erfahrung und hat mich sehr unterstützt“, so Medianikova. „Wir haben auf Augenhöhe

gearbeitet. Das finde ich großartig, wenn wir über die unterschiedlichen Generationen von Filmschaffenden sprechen.“

MOTIVE

Einige der Motive waren für die DoP nur effizient auflösbar, wenn sie ihren Steadicam-Operator Marc Voigt einsetzte. Am Flussufer oder in unzugänglichen Waldabschnitten war ein Dolly einfach nicht praktikabel. „Marc hat alle meine Ideen unterstützt“, so Medianikova – und das, obwohl nicht immer genügend Zeit war, die Wege ausreichend oft zu üben und vorzubereiten.

Mit Voigt und Key Grip Max Mönig zusammen schuf Medianikova auch eine der wichtigsten Einstellungen des Films. Als Skalde ihre Mutter tot in der Apfelplantage findet, sollte die Kamera aus der Verfolger-Perspektive in eine Over Shoulder und dann in eine Aufsicht wechseln – in einem Shot. Medianikovas Wunsch war es, Voigt mit der Steadicam aus der Verfolger- auf die Kranplattform steigen zu lassen und diesen dann nach oben zu bewegen. Das aber erlaubte das Budget nicht. Also sprachen die beiden mit Mönig, ob es machbar wäre, eine Rampe für Voigt und seine Steadicam zu bauen – das ging. Damit man die Rampe nicht sieht, macht die Steadicam jetzt einen kurzen, organischen Schlenker, den man im Film aber nicht als kaschierend wahrnimmt.



I'M AN ARTIST

OLA MELZIG
PRODUCTION MANAGER
M&M PRODUCTION MANAGEMENT

I just love the new generation of the Artist user interfaces. The SmartPanel's intuitive workflow and its very visual layout are simply fantastic.

I can customize it in any way I need, which is absolutely crucial for the big live events I typically work on."

ARTIST INTERCOM

Professional and reliable live communications. Seamless integration of Riedel's **SmartPanel** and **Bolero** wireless intercom. Easily scaling from **16 to 1024** ports with flexible licensing.





Foto: Weydemann Bros / Aleksandra Medianikova



Natur stützt Emotion und Innenräume erzählen den Sommer: Filmstills aus „Milchzähne“

Eine große Herausforderung war es, die vier verschiedenen Bundesländer, in denen gedreht wurde, wie ein Dorf und den angrenzenden Wald wirken zu lassen. Einige Motive standen nur begrenzt zur Verfügung und konnten nicht wiederholt werden. Zudem ist es natürlich schwierig für einen Drehtag 600 Kilometer zurück durch die Republik zu fahren. Vor Ort wirkten zum Beispiel die verschiedenen Waldabschnitte in Thüringen oder Schleswig-Holstein sehr unterschiedlich. In der Postproduktion verbrachten Medianikova und Colorist Laccon dann viel Zeit damit, diese Orte farblich und atmosphärisch anzugleichen.

POSTPRODUKTION

Nach rund 30 Drehtagen mit Temperaturen bis zu 36 Grad waren die Dreharbeiten Anfang September 2022 abgeschlossen. Den kreativen Schnitt übernahm Editorin Andrea Muñoz, Preisträgerin des Deutschen Kamerapreises 2017 Kategorie Nachwuchs für „Er Sie Ich“. Sie hatte bereits

Sophia Böschs „Rä“ montiert und alle drei kennen sich gut. So bespricht Bösch vor jedem Film die Floorplans und Shotlists mit ihrer Editorin. „Das bringt extrem viel“, so Medianikova. „Das darf man nicht unterschätzen.“

Nach dem Picture Lock ging es mit Edmund Laccon ins Grading bei CineGrell in Berlin in der Baselight Suite. Neben den schon erwähnten Angleichungen der Motive reduzierten die Kamerafrau und ihr Colorist noch einige Farben. So wurden strahlend rote Blüten gedimmt und alles, was aus der anvisierten Farbpalette ausbrach, angepasst. „Am Anfang haben wir gedacht, der Film würde einen warmen Look haben“, so DoP Medianikova. „Als wir mit den Szenen begonnen haben, verstanden wir: Nein, das sollte kühl sein. Die Farben sollten von den Emotionen abhängig sein. Die Stimmung ändert sich mit den Farben. Das funktioniert viel besser.“

Die Romanverfilmung läuft seit dem 21. November im Kino und wird über die TV-Ko-Produktionen auch Sendeplätze im ZDF und auf Arte bekommen. ■ [15498]

Mein Branchenliebling



ANWENDERBERICHTE

HANDS-ON

INTERVIEWS



... den will ich haben.

Jetzt bestellen unter
www.filmundtvkamera.de/shop/abos/

Outdoor-Dreh mit der Canon C400 in Angola

Premiere im Fels

Leon Buchholz ist Kameramann mit der Leidenschaft für Outdoor- und Kletterprojekte.

Für eine Dokumentation über ein Kletterfestival in Angola setzte er die neue Canon C400 ein und berichtete uns von den kreativen Herausforderungen, logistischen Hürden und den Erfahrungen, die er mit Canons aktueller Ergänzung der Cinema-EOS-Reihe machte.

Text: Uwe Agnes Fotos: Leon Buchholz

Klettern in Angola? Der Sport und die Location begegnen einem in dieser speziellen Kombination nur selten. Denn der zentralafrikanische Staat ist eher durch einen 30 Jahre währenden Bürgerkrieg nach der Unabhängigkeit 1975 und in jüngster Zeit das an eine Kleptokratie grenzende autoritäre Präsidialsystem in Erinnerung geblieben als durch den Klettersport. Den gibt es aber erstaunlicherweise in Angola trotzdem, jedoch im Wesentlichen aus dem sportlichen Enthusiasmus von sogenannten Expats genährt, die aus ihren meist westlichen Heimatländern für NGO-Projekte oder Regierungsarbeit ins Land gekommen sind.

Einer dieser Expats ist Nathan Cahill, der bei der US-Botschaft in der Hauptstadt Luanda arbeitet. Cahill ist begeisterter Kletterer und erkannte das ungenutzte Potenzial der Felsformationen des Landes. Er organisierte ein Kletterfestival, bei dem neue Routen erschlossen werden sollten, und sprach den deutschen Kameramann Leon Buchholz an, ob er die Aktivitäten dokumentieren wollte.

Leon Buchholz wuchs in Berlin auf und entdeckte Mitte der 2000er Jahre seine Leidenschaft für die Berge, die er zunächst mit der Fotokamera dokumentierte.

Später arbeitete er auch mit Bewegtbild, vorwiegend als Kameramann und auch gelegentlich als Regisseur. 2021 schloss er sein Studium als Audiovisueller Ingenieur an der Hochschule der Medien Stuttgart ab. Heute ist er als Kameramann und Regisseur tätig mit Schwerpunkt auf Outdoor- und Kletterprojekten.

Die Anfrage für das Projekt kam also nicht von ungefähr. Während seine bisherigen Projekte Buchholz an entlegene Orte auf der ganzen Welt geführt hatten, war Angola Neuland. „Es gibt weltweit nur noch wenige Gebiete, die klettertechnisch unerschlossen sind. Für mich war klar, dass dies eine einmalige Gelegenheit war, die Geschichte einer aufkommenden Kletter-Community festzuhalten. Besonders spannend war die Frage, ob es gelingt, langfristig eine Kletterkultur aufzubauen und die Region nachhaltig für den Klettersport zu erschließen.“

ABENTEUERLICHE ANREISE

Im August 2024 machte Leon Buchholz sich auf den Weg nach Afrika. Mit der Anreise begannen die logistischen Herausforderungen. „Ich hatte mir im Vorfeld große Sorgen





Outdoor-Kameramann und Kletterexperte Leon Buchholz

über die Einreise mit professionellem Kameraequipment gemacht, aber ich bin dann am Zoll einfach durch den „Red Channel“ gegangen und wurde ohne weitere Umstände durchgewinkt!“ Auch sonst war er mit minimalem bürokratischen Aufwand unterwegs. „Ich würde mich zum Drehen im Endeffekt nur in steilen Felswänden weitab von jeder Zivilisation aufhalten, also habe ich mich auch nicht weiter um eine Drehgenehmigung gekümmert.“

Doch nachdem er ohne Komplikationen eingereist war, fingen die Probleme an. „Ich sollte mich mit einem anderen Kletterer aus Europa treffen, doch sein Flug wurde gestrichen“, erzählt Leon Buchholz. „So stand ich plötzlich alleine mit 50 Kilogramm Kletterausrüstung und Kameraequipment am Flughafen in Luanda.“ Buchholz musste auf sich gestellt zunächst den Transfer zum Inlandsflughafen organisieren, um von dort weiter in die Provinzhauptstadt Lubango zu fliegen. „Es sind zwar nur 500 Meter Luftlinie zwischen dem internationalen Flughafen und dem Inlands-Terminal, aber

die Gegend ist nicht ungefährlich“, berichtet er. „Die Taxifahrt kostete mich am Ende zehnmal mehr als üblich, aber das war mir in dem Moment egal.“

Nach einem weiteren Flug und einer in Afrika wirklich riskanten Autofahrt nach Sonnenuntergang erreichte Buchholz schließlich das Ziel, eine halbe Stunde von der nächsten Ansiedlung entfernt. „Die Anreise war ein ziemlicher Kraftakt, aber sobald ich angekommen war, habe ich mich sicher gefühlt“, resümiert der Kameramann.

Die abgelegene Lage des Drehorts kam jedoch mit seinen ganz eigenen Herausforderungen. Strom zum Laden der Akkus etwa gab es nur, wenn zwischen 17 und 21 Uhr der Dieselgenerator im Restaurant lief. „In dieser Zeit musste ich jeden Tag alle Akkus aufladen“, sagt Buchholz dazu. „Das zwang mich dazu, meine Dreharbeiten ganz genau zu planen und besonders sparsam mit der Energie umzugehen – im Ergebnis musste ich sehr gezielt drehen.“

Hinzu kam, dass er als Ein-Mann-Team unterwegs war, was zwar im Outdoorbereich nicht außergewöhnlich ist, aber dennoch am Drehort eine zusätzliche Belastung darstellt. „Die meisten Projekte, bei denen ich arbeite, sind im Bereich eines gut eingespielten Teams mit fünf Personen“, sagt Buchholz. Dass er nun alleine unterwegs war, musste sich auch in der Zusammenstellung des Dreh-Equipments niederschlagen.

MINIMALISTISCHES SETUP

Als erfahrener Outdoor-Kameramann war Leon Buchholz keineswegs blauäugig nach Angola aufgebrochen, sondern hatte im Vorfeld seine Ausrüstung entsprechend geplant – und zusammengestrichen. Als A-Kamera entschied er sich für die neue Canon EOS C400. „Ich habe die Kamera einen Tag vor der Abreise erhalten und hatte nur wenig Zeit, sie zu testen“, erinnert er sich. „Aber sie schien schon vorher durch ihre technischen Daten und das kompakte Design als die richtige Kamera für den Dreh in Angola.“ Zusätzlich hatte er eine DJI Avata 2 und eine Insta360 X3 Kamera dabei. „Die habe ich aber so gut wie gar nicht eingesetzt“, so der DoP.

Nicht nur aus praktischen, sondern auch aus gestalterischen Gründen entschied er sich, die C400 überwiegend als Handkamera einzusetzen. „Ich mag im dokumentarischen Kontext einen Handkamera-Look, kombiniert mit ein paar gut eingerichteten statischen Totalen“, erläutert der Kameramann. „Außerdem bin ich kein Freund von Gimbals und rein aus pragmatischen Gründen konnte ich kein großes Stativ mitnehmen. Selbst ein Sachtler Flowtec hätte mein Gepäcklimit gesprengt!“

Bei den Objektiven setzte er auf das Canon RF 24-105 mm F2.8L IS USM Z und das RF 100-500 mm f/4.5-7.1L IS USM, beide mit Bildstabilisierung. Dabei bot die Canon C400 dank ihres Crop-Modus von Vollformat auf S35 eine hohe Flexibilität bei den Brennweiten, ohne dass Objektivwechsel erforderlich waren. „Ich habe den Crop-Modus genutzt, um bei Bedarf längere Brennweiten zu haben. Das war besonders hilfreich, wenn ich Szenen drehen musste, die sehr dynamisch waren.“

Ein zentrales Merkmal der Canon C400, das Buchholz besonders schätzte, waren die Low-Light-Fähigkeiten der Kamera. „Bei einem Projekt, wie diesem, das nur mit available light gedreht wird, ist eine gute Low-Light-Performance besonders wichtig“, sagt er. „Ich habe häufig auf 12.800 ISO gedreht, und das Bild war immer noch klar und rauscharm. Besonders in der Dämmerung oder in dunklen Felslandschaften hat sich die Kamera bewährt.“

Die Herausforderung bei Dreharbeiten unter schwachem Licht liegt oft in der Balance zwischen der technischen Umsetzung und der ästhetischen Wirkung. „Man muss darauf achten, dass das Bild nicht zu stark rauscht und gleichzeitig genug Details sichtbar bleiben, um die Stimmung der Szene zu transportieren“, erläutert Buchholz. „Hier hat die C400 überzeugt.“

Ein weiterer technischer Vorteil war der verbesserte Autofokus der C400, der sich besonders bei den Kletterszenen als sehr nützlich erwies. „Gerade, wenn ich selbst in der Wand hänge und keine stabile Position habe, ist ein verlässlicher Autofokus entscheidend“, erklärt Buchholz. „Es gab gelegentlich Schwierigkeiten bei Landschaftsaufnahmen, wenn der Autofokus unerwartet die gesamte Entfernungsskala durchgefah-

hat, aber bei den Nahaufnahmen und den dynamischen Bewegungen der Kletterer hat er ausgezeichnet funktioniert.“

EXTREMDREH

Dass Buchholz nicht nur Kameramann, sondern auch ein seit 15 Jahren aktiver Kletterer ist, macht für ihn die Dreharbeiten in steilen Felswänden erst möglich. „Das Wichtigste ist, den Sport zu verstehen und zu wissen, wie man sich in absturzgefährdetem Gelände sicher bewegt“, erklärt er. „Außerdem muss man sich in die besten Positionen bringen, um die richtigen Winkel für gute Aufnahmen zu finden. Grundsätzlich kann man entweder eine Drohne nutzen oder sich mit einem Statikseil neben den Kletterer in die Wand hängen, um nah am Geschehen zu sein. Beide Techniken haben ihre Vorteile, aber beim Klettern sind die Details entscheidend. Bestimmte Bewegungen wirken besonders eindrucksvoll, und diese Momente darf man nicht verpassen.“ In diesen Momenten ist eine verlässliche Kombination aus Kamera und Optik entscheidend.



Ohne Cage in Angola: Anbauteile waren zum Zeitpunkt des Drehs für die neue Kamera noch nicht auf dem Markt.



Bei den Kletteraufnahmen in der Felswand zeigte die Canon C400 mit der Kombination aus kompakter Bauform und effektivem Autofokus ihre Stärken.

Für Buchholz war es wichtig, hier die richtige visuelle Balance für das Projekt zu finden. „Die Kombination aus spektakulären Landschaften und der physischen Leistung der Kletterer war eine Herausforderung“, erklärt er. „Ich wollte die Energie der Kletterbewegungen einfangen, aber auch die Weite und Schönheit der Landschaft betonen. Dazu brauchte es die richtige Balance zwischen weiten Totalen und dynamischen Nahaufnahmen.“

Die Tatsache, dass laut Buchholz viele Dinge auf dem Festival gleichzeitig passierten, machte eine gute Planung der Tage notwendig. „Ich plane meine Szenen immer so, dass sie sich im Schnitt nahtlos zu einer packenden Geschichte zusammenfügen lassen. Gerade bei Kletteraufnahmen muss man darauf achten, den Bewegungsfluss beizubehalten.“

PERSPEKTIVEN

Die im August entstandenen Aufnahmen sind erst der Anfang des Projekts. In zwei bis drei Jahren will Leon Buchholz erneut nach Angola reisen, um zu dokumentieren, wie sich die Kletter-Community entwickelt hat. „Es wird spannend sein zu sehen, ob sich diese Initiative zu einer nachhaltigen Bewegung entwickeln kann oder ob sie nach kurzer Zeit wieder im Sand verläuft“, sagt er. „Die lokale Bevölkerung muss einbezogen werden, damit das Projekt auch auf lange Sicht Bestand hat. Nur so kann sich eine lebendige und stabile Kletterszene etablieren.“

Doch schon jetzt waren die Dreharbeiten in Angola eine wichtige Erfahrung. Die extremen Bedingungen in Kombination mit der intensiven Arbeit an einer Kamera, mit der

CANON EOS C400: TECHNISCHE DATEN

- 6K BSI-Vollformat-CMOS-Sensor mit Backside-Illuminated-Technologie
 - Dynamikumfang 16 Blendenstufen.
 - Triple Base ISO Technologie mit ISO-Werten von 800, 3.200 und 12.800 im Canon Log 2 oder 3.
 - Dual Pixel CMOS AF II Autofokusfunktion mit Unterstützung für Gesichts-, Augen-, Körper- und Tiererkennung
 - Erweiterte Aufnahmeformate: 12-Bit Cinema RAW Light LT/ST/HQ, 4:2:2 10-Bit XF-AVC sowie MP4-basierte Formate wie XF-AVC S und XF-HEVC S
 - Erste High-End-Kamera der Cinema EOS-Serie mit RF-Bajonett.
 - Genlock-Unterstützung für Synchronisation in Mehrkamera-Setups.
 - Integration eines Return-Eingangs für Live-Übertragungen.
 - 12-poliger Objektivanschluss für erweiterte Objektiv-Kompatibilität
 - Erweiterte Metadatenfunktionen für Frame-to-Frame-Datenerfassung in Echtzeit.
 - Professionelles Dateinamen- und Metadatenmanagement
-

er sich gerade eben so vertraut machen konnte, waren eine besondere Herausforderung. Dabei störte besonders die Tatsache, dass in der Firmware-Version, mit der er in Afrika unterwegs war, die Kamera bei mehr als 60 fps keinen Autofokus hatte. „Beim Klettern gibt es Bewegungen, die in Slow Motion wirklich toll aussehen. Da macht es einem das

Leben nicht leichter, wenn es keinen Autofokus gibt. Aber wie ich gehört habe, ist das mittlerweile durch ein Firmware-Update behoben worden.“

Grundsätzlich fällt sein Fazit zur neuen Canon C400 jedoch durchaus positiv aus. „Im Endeffekt erwartet man natürlich von einer Nachfolgekamera der C300 Mk 3 dass sie

in allen Belangen besser ist“, fasst der Kameramann zusammen. „Was mich am Ende begeistert hat, waren die deutlich besseren Low-Light-Fähigkeiten mit der Triple Base ISO. Ich habe doch erstaunlich viel in dunklen Situationen gedreht. Vom Bildeindruck und den Farben hat die C400 das geliefert, was ich erwartet hatte und von der C300 kannte – nur eben jetzt mit Vollformatsensor.“ ■ [15499]



Für Leon Buchholz waren beim Dreh in Angola die Lowlight-Eigenschaften der C400 wichtig.



Colorgrading Workshop an der ifs in Köln mit internationalen Größen

Echte Farben

Im September fand an der ifs in Köln Mülheim ein Color-Grading-Workshop mit international bekannten und gefragten Größen unserer Branche statt. Wir durften exklusiv dabei sein und haben erfahren, warum professionelle Farbbearbeitung weit mehr sein kann als ein Look-up-Table über ein Video zu legen.

Text: Sven Kubeile Fotos: Jonas Pardeyke

Jeder in unserer Branche kommt früher oder später mit den Themen Farbräume oder Farbkorrektur in Berührung – ob bewusst, um sicherzugehen, dass das finale Endprodukt auch auf dem Bildschirm gut aussieht, oder aber dadurch, dass man feststellen musste, dass der eigene Film auf anderen Bildschirmen komplett anders aussieht. Doch nicht immer ist das technische Hintergrundwissen vorhanden, das manche gestalterische Entscheidung erleichtern und begründen kann.

Im September lud daher die Internationale Filmschule ifs zu einem Colorgrading Workshop nach Köln ein. Initiiert wurde der Workshop vom Kölner Coloristen und Dozenten Dirk Meier, der zunächst selbst eine kleine Einführung übernahm und alles Organisatorische erklärte. Danach begann der eigentliche Workshop mit den beiden Experten Dr. Charles Poynton und Laurens Orij, die sich abwechselnd der vielen Themen rund um die Themen Farbkorrektur, Farbräume und der menschlichen Wahrnehmung annahmen.

COLOR-GRADING-MANAGEMENT UND FARBKORREKTUR

Die Farb-Reise beim Workshop an der ifs begann mit den Grundsätzen der menschlichen Wahrnehmung. Denn wer sich mit dem Thema Farbkorrektur beschäftigt, sollte sich auch über die menschlichen Farbgewohnheiten im Klaren sein. Aber nicht nur die Frage, ob ein Kleid nun goldfarben oder blau war, erwies sich für viele Teilnehmende als ein wichtiges Aha-Erlebnis, denn das Seminar drehte sich nicht wie viele YouTube-Videos darum, wie man einen schönen Look hinbekommt, sondern vielmehr um alles, was dem zugrunde liegt.

Wer sich ein wenig mit dem Filmemachen beschäftigt, weiß, dass man grundsätzlich die Farbbearbeitung in die primäre und sekundäre Farbkorrektur unterteilt. Dabei wird bei der primären Farbkorrektur das Bild global bearbeitet, wohingegen die sekundäre Farbkorrektur einzelne Bereiche selektiv beeinflusst. Der Inhalt des Workshops setzte aber noch viel



Laurens Orij und mit dem ifs-Würfel Dr. Charles Poynton

grundlegender an, und zwar dort, worüber sich viele angehende Filmemacher keine Gedanken machen.

VON DER KAMERA AUF DEN SCHIRM

Die erste Essenz des Workshops ist, dass die eigentliche Arbeit nicht daraus besteht, einen schönen Look hinzubekommen, sondern es zunächst zu ermöglichen, die Wirklichkeit so gut es geht abzubilden. Das bedeutet, dass das Thema Farbkorrektur und vor allem Color Management bei einer Produktion oberste Priorität einnehmen muss. Grundsätzlich sollte Farbraum-Management nicht nur etwas sein, mit dem sich der Colorist oder die Person im Schnitt befasst, sondern es betrifft alle Bereiche der Produktion. Ein gutes Farb-Management beginnt auf technischer Seite bei der Kamera am Set und endet bei der Produktion. Es ist also zunächst wichtig, was die Kamera alles sieht, wie sie es sieht und wie sie das Gesehene abspeichert. Als Nächstes folgt dann die Frage, wo das finale Bild gezeigt werden soll und wie das Bild bearbeitet werden muss, um auf Screen oder Leinwand gut und realistisch zu wirken.

Dabei gibt es eine ganz grundsätzliche Hürde: Unser Auge ist ein echtes High-End-Instrument und wir müssen es schaffen, die Wirklichkeit genauso wie fiktionale Inhalte so realistisch wie möglich an unser Auge zu verkaufen. Wir sehen die Welt mit einem sehr hohen Dynamikumfang. Das Problem ist, dass die meisten Geräte nur einen sehr begrenzten Dynamikumfang wiedergeben können und wir genau dafür Filme machen.

Dr. Charles Poynton

widmete sich den Themen Mathematik, Physik und Ingenieurwissenschaften digitaler Farbbildsysteme und prägt bis heute, wie wir Bilder auf Bildschirmen sehen. Unter anderem ist er dafür maßgeblich verantwortlich gewesen, dass das Full-HD-Bildsignal aus 1.080 Bildzeilen besteht. Zusätzlich war er an der Entwicklung der Farbraum-Standards BT.709 und BT.2020 beteiligt. Somit ist er auch dafür mitverantwortlich, dass Filmemacherinnen und Filmemacher ihre Endergebnisse in 4K, 8K und HDR zur Verfügung stellen können. Für seine Arbeit erhielt er zahlreiche Preise, unter anderem 1993 die David Sarnoff Gold Medal der SMPTE. Poynton lebt und arbeitet von Toronto aus. Er ist ein gefragter Berater und hilft Firmen, Sendern und Produktionen weltweit in seinen vielseitigen Fachgebieten. Er promovierte mit seiner Arbeit zu dem Thema „Farbwahrnehmungsprobleme in digitalem Video, HD/UHD und D-Kino“.

Laurens Orij

ist Senior-Colorist und in den Niederlanden beheimatet. Seine Arbeit an kommerziellen Projekten nimmt er von Amsterdam aus vor, wobei er Mitbegründer von „Crabsalad Amsterdam“ ist. Seine Arbeit an Kinospielefilmen findet hingegen in Paris statt, wo er auch als Dozent tätig ist. Seine Vorlesungen beschäftigen sich unter anderem mit der Farbwissenschaft. Darüber hinaus findet er Begeisterung darin, wissenschaftliche Forschung durch künstlerische Fragestellungen voranzubringen, um Kameraleuten, mit denen er zusammenarbeitet, neue gestalterische Wege zu ebnet. Orij wirkte an diversen internationalen Produktionen mit, so etwa bei „Close“ von Lukas Dhont, der bei der Oscarverleihung 2023 als „Bester internationaler Film“ nominiert wurde.

So prägte der Satz von Charles Poynton „Wenn wir im Tageslicht unterwegs sind, haben wir es mit einer Helligkeit von 32.000 cd/m² zu tun, ein gängiger Computerbildschirm kann gerade einmal 320 cd/m² ausgeben und ein gängiger Beamer gerade einmal 32 cd/m².“ Dabei entspricht 1cd/m² einem Nit. Das verdeutlicht, dass das Grundproblem nicht das ist, einen schönen Filmlook hinzubekommen, sondern



Das Grading-Seminar an der ifs war bis auf den letzten Platz ausgebucht.

das Bild für das Publikum an ihren jeweiligen Endgeräten passend aufzubereiten.

FERNAB VON COLOR GRADING

Obwohl der angebotene Workshop ein Color-Grading-Workshop war, mag es die meisten Menschen verunsichern, wenn man sagt, dass nicht einmal DaVinci Resolve geöffnet wurde oder Baselight zu sehen war. Und das nicht ohne Grund – auch hier verlassen sich die meisten Kolleginnen und Kollegen aus der Filmemacher-Zunft auf LUTs oder aber auf die Color-Space-Transform-Funktion in Resolve. Diese wurde aber sehr schnell in der Luft zerrissen und Orij erklärte anhand von eigenen Folien, was er stattdessen macht. Sein Job ähnelt nämlich sehr stark dem eines Programmierers. Für DaVinci Resolve gibt es die eigene Programmiersprache DCTL, DaVinci Color Transform Language, mithilfe derer man sich benutzerdefinierte Farbtransformationen anlegen und eigene Effekte auf Pixel-Ebene erstellen kann. Das öffnete vielen Teilnehmenden die Augen, was das Thema Farbraumumwandlung anging.

VON PROFIS FÜR PROFIS

Wie sich wahrscheinlich schon aus den letzten Absätzen herauslesen lässt, war dieser Workshop an der ifs nichts

für Hobby-Filmemacher – und das sollte er auch nicht sein. Profis, die sich intensiv mit dem Thema Farbe beschäftigen möchten, kamen hingegen auf ihre Kosten und konnten von dem breit gefächerten Wissen der internationalen Gäste profitieren. Neben den sehr tiefen technischen, psychovisuellen und programmierseitigen Einblicken bleibt vor allem hängen, wenn wir ein YouTube-Video zum Thema „Film-Look in DaVinci Resolve für Anfänger“ anschauen, eigentlich alles Wesentliche zum Thema Farbkorrektur und Farbräume missachten. Es kommt zunächst darauf an, mit welcher Kamera bei welchem Licht gedreht wird und wo das finale Endprodukt zu sehen sein soll. Erst wenn man es tatsächlich geschafft hat, die Lebendigkeit einer Szene mit den 32.000 Nits Helligkeit des Tageslichts auf einem 32 Nit starken Beamer wiederzugeben, kann man sich sinnvoll mit unterschiedlichen Bildlooks befassen. ■ [15500]

IM NETZ

Die ifs internationale filmschule köln bietet ein breites Weiterbildungsprogramme und Workshops:
www.filmschule.de

**SAVE
THE DATE!**

LEaT con

Live, Entertainment and Technology Convention

25

14. BIS 16. OKTOBER 2025
HAMBURG MESSE

LEaT



19. & 20. MÄRZ 2025
OFENWERK NÜRNBERG

LEATCON.COM



Kay Delventhal experimentiert mit LLMs zur Beschleunigung seiner VFX-Breakdowns

Schnelles Ergebnis, langsames Lernen

VFX-Supervisor Kay Delventhal verblüffte auf der Film & Media Exchange im April 2024 mit einem selbst konzipierten System. Er hatte mit einer Instanz von ChatGTP einen experimentellen Workflow entwickelt, der es ihm erlaubte, aus Drehbüchern die wahrscheinlichen visuellen Effekte herauszulesen und als VFX-Notes in Auszügen zusammenzufassen. Bei uns erklärt Delventhal seinen Aufbau, worin dieser gut ist und warum er sich mit einem halbautomatischen Prozess begnügt.

Text: Timo Landsiedel

Grafik: Kay Delventhal / Dall-E3

Wenn heute von künstlicher Intelligenz gesprochen wird, sind meist sogenannte Large Language Models LLMs gemeint. LLMs oder auch kurz Modelle sind computerlinguistische Wahrscheinlichkeitsmodelle. Diese berechnen nach statistischen Algorithmen Wort- und Satzfolge-Beziehungen. Die Basis dafür sind exorbitant hohe Mengen von Texten, aus denen das Modell durch linguistische Analyse Daten extrahiert hat. Nach einem bestimmten Thema befragt, kann also die LLM auf Grundlage dieser Daten statistisch errechnen, welches wohl die wahrscheinlichste Antwort sein würde. Wenn man es so formuliert, klingt KI schon gar nicht mehr so sexy.

ENTWICKLUNGEN

Dennoch sind LLMs in jüngster Vergangenheit aufgrund der immens gestiegenen Rechenpower und dem Fortschritt der trainierenden Systeme zu verblüffenden Ergebnissen fähig. Das fiel vor einigen Jahren auch Kay Delventhal auf. Der VFX Supervisor ist studierter Ingenieur, seit 2021 Data Scientist und seit den 1990er Jahren in der VFX tätig, mittlerweile als VFX Supervisor. Das Programmieren gehörte für ihn ab der Implementierung von MEL als eigener Programmiersprache in Maya und später Python auch in der VFX dazu. Als dann vor rund acht Jahren TensorFlow 2 veröffentlicht wurde, hatte er erstmals das Gefühl, hier bahne sich ein Durchbruch

an. Für ihn war es die hohe Bedienerfreundlichkeit und das Laufen auf handelsüblichen Computersystemen, die der Gamechanger waren. Von da an überschlugen sich die Entwicklungen bis zur Wahrnehmung im Mainstream mit dem Hype um ChatGPT-3 in 2022.

Delventhal wollte wissen, ob ChatGPT ihm im VFX-Breakdown-Workflow helfen könnte. Die ersten Tests entstanden 2023 auf ChatGPT-4. Delventhal stellte zunächst ganz grundlegende Fragen: „Was sind Visual Effects?“, „Was macht ein Visual Effects Supervisor?“ Dabei fand er heraus, dass das LLM in seinem Fachbereich schon sehr genaue Definitionen vornehmen konnte. Das ermutigte ihn, mit ein wenig Feintuning sein Projekt anzugehen. Als er Anfang 2024 beruflich wenig zu tun hatte, nutzte er die Zeit.. „Ich habe mich dann kurzfristig entschieden, nicht nur zu lesen, nicht nur zu reden, sondern zu machen“, so Delventhal. Er gab sich ein Zeitfenster von maximal drei Monaten bis zum nächsten Job und legte los.

AUSGANGSLAGE

Die Motivation für Delventhal war einerseits, selbst ein Forschungsprojekt auf die Beine zu stellen, um zu lernen, andererseits, um dies auch als eine seiner Expertisen zukünftig in den Vordergrund stellen zu können. Sein konkretes Ziel war, mit Hilfe von LLMs aus Drehbüchern halb-automatisiert die VFX-Breakdowns zu erstellen, was in seinem Berufsalltag noch manuell nach Lesen des Drehbuchs erfolgte.

Die erste Frage, die Delventhal dabei beantworten musste: „Kann KI VFX in Drehbüchern finden?“ Dafür analysierte er zunächst seine bisherige Vorgehensweise. Drehbücher erhält er in PDF-Form, die oft aus Drehbuchprogrammen wie FinalDraft oder DramaQueen stammen. In diesen Dateien macht Delventhal dann seine Markierungen, schreibt Kommentare und Fragen an das Kreativteam. In einer Excel-Datei sammelt er alle aus dem Text extrahierbaren Parameter in Kategorien jeweils in einer Spalte für jede Szene, dies auf der Basis von Gesprächen mit den verschiedenen Gewerken wie Regie, DoPs, Locationcrew

oder Stuntleuten. Das Lesen, Sammeln der Informationen und das Füllen des Excel-Sheets dauert für gewöhnlich bis zu zwei Tage.

Allerdings ist die Identifikation von VFX-Szenen ein subjektiver Prozess. Denn ob in einer Szene ein visueller Effekt nötig wird, hängt vom Budget, der Machbarkeit, manchmal auch der Sicherheit und schließlich der Kreativität der Filmemacher ab. Ein Stunt zum Beispiel kann theoretisch allein von einer Stuntperson umgesetzt werden. Dann wird kein VFX benötigt. Ein etwas komplexerer Stunt erfordert vielleicht den Einsatz eines Sicherheitsrigs, dessen Drähte später digital retuschiert werden müssen. Ist der Stunt so gefährlich, dass ein Mensch ihn nicht umsetzen kann, wird ein digitales Double eingesetzt, das größtmögliche Maß an VFX für diesen Fall. Doch all das steht nicht im Drehbuch, sondern ist Ergebnis der subjektiven Interpretation.

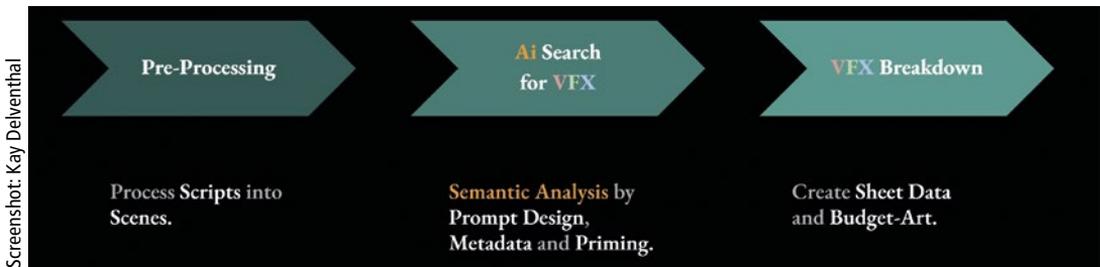
AUFBAU DES WORKFLOWS

„Ich brauche ein System, das ein gewisses Maß an Verständnis dafür hat. Es muss Kontext, Bedeutung und Subtext verstehen können“, so Kay Delventhal. Das LLM nutzt dazu semantische Analyse. Damit versteht das Modell nicht nur Worte und Sätze und deren Bedeutung, sondern kann auch im Kontext verschiedene Bedeutungen interpretieren. Der erste Schritt im Versuchsaufbau ist die Einspeisung des Drehbuchtexts in die Datenbasis von ChatGPT. Delventhal bereitet die Skripte vor, damit sie leichter von der KI verarbeitet werden können. Über die API sendet er die Skripte an ChatGPT, das ist auch der einzige Weg, über den diese



Foto: FMX / Dominique Brewing

VFX Supervisor und Data Scientist Kay Delventhal bei seinem Talk auf der FMX 2024



Der Workflow ist mit Absicht „nur“ halbautomatisch: Delventhal will sich nicht selbst ersetzen.

Inhalte nicht zum Training der KI genutzt werden. Dann erfolgt die Suche nach den VFX durch das LLM durch semantische Analyse der Skriptteile. Das wird gesteuert durch Prompt Design, dadurch hinzugefügte Metadaten und das Priming, also das Feintuning der Daten. Der dritte Schritt ist die Weiterverarbeitung der vom LLM extrahierten und interpretierten Daten für ein über eine Bild-KI erstelltes „Budget-Art“ oder einen VFX-Breakdown, zum Beispiel in einer Excel-Datei.

Der Weg zu diesem Workflow war ein langer Trial-and-Error-Prozess. Zunächst fragte Delventhal im Chat: „Was erkennst Du als VFX“? Der Chatbot schrieb zurück: „Hier ist eine Szene, die sieht aus wie ein VFX.“ Daraus entstand ein Dialog, in dem Delventhal sich immer näher herantastete „Was denn für ein VFX?“

„Mir war schnell klar, das reichte mir nicht als Output“, sagt Delventhal. „Das ist vor allem kein Datenformat, das man weiterverarbeiten kann. Ich brauche also ein System, das das von Anfang an strukturiert ausgibt.“ Einige von den Daten sind eins zu eins aus dem Skript entnehmbar, wie die Szenennummer, ob Tag oder Nacht oder auch der Text der Szene als Beschreibung. Im nächsten Schritt ließ Delventhal den Chatbot Annahmen über die Assets anstellen, die mit der VFX zu tun haben könnten, zum Beispiel eine Set Extension oder einen Stunt.

PROMPTS UND PRIMING

Dafür war es bereits notwendig, den Prompt im Priming zu präzisieren. Durch jeden weiteren Prompt lernt das System dazu. Dazu muss das LLM wissen, ob es sich um eine historische Produktion handelt und dass das Schloss Schönbrunn nach oben hin durch eine Set Extension erweitert werden soll. „Jedes Mal also, wenn das Schloss Schönbrunn im Text auftaucht, weiß das LLM: Aha, hier ist ein VFX und zwar eine Set Extension.“

Delventhal arbeitete sich über diese Erkenntniswege langsam weiter und präzierte darüber auch das Promptdesign.

Der Prompt für eine VFX-Anfrage war zum Ende des Prozesses mehrere Seiten lang. Wenn das LLM eine Information nicht extrahierte, fragte sich Delventhal, was er dem LLM an Informationen geben muss, damit es das extrahieren oder interpretieren kann. Eine Technik dafür wäre das Few-Shot-Prompting bei dem das LLM mehrere Beispiele (Shots) dafür gibt, was es machen soll. Das führt vor allem zu einer konsistenteren Datenausgabe. Training on the Job, wenn man so will, alles mit dem Ziel, ein strukturiertes Datenpaket zu bekommen.

„Die Idee ist, dass das System Verbindungen aufbaut zwischen dem Text und meinem Prompt, die nicht im Text stehen“, so Kay Delventhal. Darüber hinaus gab Delventhal dem LLM im Prompt den Befehl, die Struktur der Daten im JSON-Format auszugeben, um sie für weitere, automatisierte Prozesse vorzubereiten.

Delventhal lernte, speziell für einzelne Projekte Priming-Informationen in den Prompt hinzuzufügen. Generelle Informationen, was ein VFX ist, sind allgemeingültig, aber für ein historisches Projekt kann es relevant sein, dass das System weiß, dass jeder Außendreh vermutlich Retusche von Straßenbeleuchtung oder Telefonleitungen bedeutet.

RESULTATE

Nach der Eingabe des komplexen, mehrseitigen Prompts, der zusätzliche Daten, Beispiele und Erläuterungen enthalten kann, in die API von ChatGPT, gibt das System Delventhal für jeden einzelnen VFX, den es gefunden hat, eine JSON-Datei aus. Delventhal kann diese JSON-Daten dann in ein selbst programmiertes System einspeisen, aus dem er den VFX-Breakdown generieren kann. In dieser Software ist auch das PDF-Skript enthalten, in dem die gefundenen VFX markiert werden und in den weiteren Programmfenstern deren Parameter abrufbar sind. Delventhal kann in diesem Interface auswählen, welche VFX er für valide Ergebnisse hält und welche er aussortieren möchte. Alle validen Ergebnisse reicht er dann digital an seinen „Bidding Prepper“

weiter, eine weitere Software, aus der dann alle wichtigen Parameter als Tabelle in den VFX-Breakdown oder KI-Bilderprompt für Midjourney und Konsorten ausgegeben werden können.

Die spannende Frage war dann: Ist ChatGPT tatsächlich gut darin, VFX zu entdecken und sie angemessen zu kategorisieren? Für den manuellen Prozess bei einer Serienfolge braucht Kay Delventhal ja ein bis zwei Tage Arbeitszeit. Für den Test nutzte Delventhal sechs Episodenskripte von etwa 45 Minuten Länge und zusammen etwa 250 Szenen. In diesen Szenen fand sein KI-System 299 Visual Effect Shots und brauchte dafür etwa drei Stunden. Mittlerweile hat Delventhal diesen Prozess durch Verfeinerung des Primings auf acht Minuten verkürzt.

Das System kann also VFX finden, und zwar deutlich schneller als der VFX Supervisor. In einem anderen Test fand das System 168 VFX Shots. Die Überprüfung durch Delventhal ergab, dass 59 davon akkurate VFX-Shots waren. ChatGPT fand zwar über 300 Prozent mehr VFX, aber es ließ tatsächlich keinen echten Shot aus. „Das würde ich immer noch als Erfolg sehen“, sagt Delventhal.

Die Genauigkeit der Art des VFX war eher mittelmäßig. Dies testete er unter anderem mit einem Konsistenztest. Er ließ also mehrere Durchläufe des GPTs durch dasselbe Skript auswerten. Hier unterschieden sich die Ergebnisse massiv. „Das hat auch mit der Funktionsweise von LLMs zu tun“, erklärt Delventhal. „Die sind sehr gut darin, Zusammenfassungen zu erstellen, also mit immer neuen Worten etwas zu beschreiben.“ Für den Schritt davor, die korrekte Interpretation, welche Art von VFX nötig ist, braucht das System eine breitere Datenbasis.

FAZIT

„Ich bin kein Softwareentwickler“, sagt Kay Delventhal. „Das war auch nie meine Intention, dass das System in sich alleine komplett automatisiert funktioniert. Ich möchte meine Arbeit damit erleichtern, nicht mich ersetzen.“ Deshalb sieht er das Ergebnis seines Forschungsprojekts als halb-automatischen Prozess als Erfolg an. Sicher sind einige der Shortcomings des Projekts der Tatsache geschuldet, dass Delventhal es als One-Man-Show umsetzte und nichts delegieren oder outsourcen konnte. Er sieht durchaus Potenzial, dass in der Zukunft auf diese Weise ein präziseres, automatisches System aufgebaut und programmiert werden kann, das mithilfe von KI auch in der Lage wäre, kalkulatorische Berechnungen über die Kosten des jeweiligen VFX-Shots anzustellen.

PROMPT-DESIGN

Je präziser und strukturierter der Prompt, desto genauer die Antwort des LLMs. Für die Struktur gibt es einige Grundformate, die man anwenden kann, zum Beispiel RTF, also Rolle, Task (Aufgabe) und Format. Das kann dann so aussehen:

„Du bist ein Visual Effects Supervisor. Deine Aufgabe ist es, aus dem vorliegenden Drehbuch, die Szenen mit visuellen Effekten zu identifizieren sowie die involvierten Assets und Gewerke aufzuführen. Gib die Antwort im JSON-Format aus.“

Dieses Design lässt sich durch weitere Parameter noch präzisieren oder abwandeln. So kann es nötig sein in das RTF-Struktur noch Kontext (C) mitzuliefern. Auch Action, Steps (Aufteilung in einzelne Schritte) oder Examples (Beispiele) können relevant sein. Möglich ist auch, den Prompt in Sub-Prompts aufzuteilen und jeweils getrennt zu testen. Wichtig ist am Ende, dass der Prompt effektiv das gewünschte Ergebnis erzielt.

„Ich bin sehr beeindruckt von der Konsistenz der Daten“, resümiert VFX Supervisor Delventhal. „Die Ausgabe ins JSON-Format funktioniert problemlos und alle weiteren Parameter, die meine Pipeline verarbeitet, funktionieren sehr gut.“ Die Genauigkeit der Detektion kann besser sein, die Interpretation der konkret anzuwendenden VFX-Kategorie muss immens verbessert werden.

„Das ist für mich jedoch in der Anwendung gar nicht schlimm, da ich das alles ohnehin noch mal manuell durcharbeite. Das ist ja mein Job“, sagt Delventhal. „Aber hier habe ich alle Daten schon einmal in einem Format, das ich weiterverarbeiten kann.“

Für Verbesserungen würde Delventhal am Feintuning des LLMs ansetzen. Das könnte über Data Reranking funktionieren, also indem Delventhal nach vier oder fünf Antworten fragt und die beste aussucht. Auch Cross-Validation wäre ein Weg, die Genauigkeit zu erhöhen. Dazu würden die Daten an ein zweites System gespeist, das die Antwort überprüft. Derzeit ist aber noch ungewiss, wann und wie Delventhal das Projekt weiterführt. Der Zeitaufwand für die Entwicklung sei doch immens. ■ [15501]

Live-Übertragung vom Staatsbesuch des US-Präsidenten in Berlin

Broadcast Made in Germany

Für die Live-Übertragung vom kurzfristig verschobenen Staatsbesuch des US-Präsidenten verließen sich die deutschen Sendeanstalten erneut auf das bewährte „Berliner Modell“, bei dem ARD, ZDF, Phoenix, n-tv, RTL, SevenOne Media und Welt gemeinsam mit insgesamt 22 Kameras das Weltbild produzierten. Der TV-Dienstleister Betamobil aus Berlin war an drei Ereignisorten mit kompakten Ü-Wagen im Einsatz. Bernhard Herrmann war für uns dabei und hat sich angesehen, was die Herausforderungen aus organisatorischer und produktionstechnischer Sicht waren.

Text: Bernhard Herrmann Fotos: Creative Art Production



Eigentlich hätte der Besuch des US-Präsidenten Joe Biden in Deutschland ab dem 10. Oktober 2024 stattfinden sollen. Doch da tobte in Florida der Hurrikan „Milton“ und Biden wurde in den USA gebraucht. Daher wurde die Visite kurz-

fristig auf den 17. und 18. Oktober 2024 verschoben. Das bedeutete nicht nur viel Arbeit für die Sicherheitsbehörden in Berlin und das Bundespresseamt (BPA), das die Organisation der medialen Begleitung durch die hunderten Medienver-



treter neu organisieren mussten. Auch ARD, ZDF, Phoenix, n-tv, RTL, SevenOne Media und Welt, die gemeinsam nach dem sogenannten „Berliner Modell“ die Übertragung des Staatsbesuches produzierten, mussten kurzfristig umdispo-

nieren, konnten sich jedoch dabei zum Glück auf schon ausgearbeitete Pläne verlassen, die sie lediglich aus der Schublade holen und aktualisieren mussten. Am 14. Oktober 2024 gab es einen aktualisierten Akkreditierungsauftrag durch



Am Flughafen Berlin-Brandenburg übernahm RTL/n-tv die Produktion des Weltbilds.

das BPA für die Pressevertreter. Zwei Tage später hatten die Journalisten nach einer Überprüfung durch das Bundeskriminalamt (BKA) eine Zu- oder Absage der Akkreditierung erhalten. Es folgte zeitnah der erste Programmentwurf vom BPA zur eigenen Planung der Termine. Damit konnten Videokameraleute und Fotografen ihr Interesse an den jeweiligen Programmpunkten beim BPA bekunden. Für den Zugang zu allen Bild- und Presseterminen war ein genereller BPA-Event-Ausweis und der jeweilige Zusatzausweis der einzelnen Termine erforderlich.

Das Arbeiten in den jeweiligen Bereichen, in denen die höchste Sicherheitsstufe 1 galt, erforderte stets mehrere Stunden Arbeitszeit als Vorlauf und viel Wartezeit, um an die jeweiligen Produktionsorte zu gelangen. Ein individueller Zugang zu den Pressepositionen war generell in den weiträumig abgesperrten Arealen nicht möglich. Die Hoheit über die Sicherheitsmaßnahmen, die in verschiedenen Zonen und Radien um den US-Präsidenten gezogen wurden, lag beim „United States Secret Service“, obwohl alle Termine auf deutschem Boden in der Stadt Berlin und dem Land Brandenburg stattfanden.

TV-PRODUKTION NACH DEM BERLINER MODELL

„Aufgrund von sicherheitsrelevanten, protokollarischen und räumlichen Einschränkungen haben sich die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und die privaten TV-Sender Deutschlands geeinigt, im Zuge des sogenannten Berliner

Modells gemeinsam ein Weltbild (Host-TV) für alle Presse- und Bildtermine in Berlin zu erstellen. Das Weltbild steht als sauberes Signal (clean feed) für die aktuelle journalistisch-redaktionelle Berichterstattung zur Verfügung und wird vom Berliner Modell auch über Satelliten abgegeben“, erläuterte das Bundespresseamt im Vorfeld.

Weiter heißt es: „Für TV-Agenturen gilt ein Embargo für den deutschsprachigen Raum, was auch für die nachgelagerte Vermarktung gilt. Die Bildtermine im Rahmen dieser Veranstaltungen werden ausschließlich durch die Live-TV-Technik und das Personal des Berliner Modells zur Erstellung des Weltbildes in den Sicherheitsbereichen abgedeckt. Sonstige TV-Technik kann dort nicht zugelassen werden.“

Das BPA stellte das Host-TV-Material dieses Besuchs in Absprache mit dem Berliner Modell online zur Verfügung. Die einzelnen Dateien zu den Presse- und Bildterminen standen nicht live, sondern mit zeitlicher Verzögerung auf Servern zum Download bereit. Das BPA handelte hier als bloßer technischer Vermittler und gewährleistete als Service für das Berliner Modell den Zugang zum Material. „Das BPA ist weder Inhaber noch Lizenzgeber der Rechte der Sender“, stellte die Behörde im Besuchsprogramm klar.

AIR FORCE ONE IN BERLIN

Für die Ankunft des US-Präsidenten Joe Biden auf dem Flughafen Berlin-Brandenburg wurde umfangreiche Broadcast-Technik und -Organisation bereitgestellt, um die mediale Berichterstattung zu gewährleisten. Der Ablauf begann mit der Anreise der Medienvertreter, die nach einem Sicherheitscheck in Kolonnenfahrt unter Polizeibegleitung zum militärischen Teil des Flughafens gefahren wurden.

Am Flughafen war das Vorfeld für die Medien stark reglementiert und gesichert. Hier zeichnete RTL/n-tv für das Weltbild verantwortlich, das als offizielles Broadcast-Signal

ausgestrahlt wurde. Drei Kameras waren im Einsatz: Eine stationäre Kamera mit langem Teleobjektiv war erhöht hinter der Pressertribüne positioniert, eine zweite auf einer weiteren Plattform daneben, und ein dritter Kameramann filmte mobil bis zu den Absperrgittern. Bewegungen der mobilen Kamera wurden durch den US Secret Service streng reglementiert, der auch die Nutzung von drahtloser Technik und Positionierungen überwachte. Wer von dort live senden wollte, konnte dies nur mit LiveU-Technologie tun. Auf das Vorfeld des BER und in die Nähe des Präsidenten-Cadillacs sowie der Boeing durften nur Fotografen und EB-Teams aus dem „White House Press Pool“.

SCHLOSS BELLEVUE UND KANZLERAMT

„Während des Besuchs besteht die Möglichkeit, Aufsagerpositionen gegenüber dem Schloss Bellevue einzunehmen. Die Nutzung dieser Aufsagerpositionen ist ausschließlich mit LiveU-Technik möglich, da im gesicherten Bereich keine Übertragungsfahrzeuge abgestellt werden können. Der Zugang zur Aufsagerposition Schloss Bellevue ist ausschließlich über die Kontrollstelle Großer Stern/Spreeweg möglich. Nach einem Sicherheitscheck werden Sie dorthin begleitet“, hatte das Bundespresseamt im Vorfeld informiert. Aufgrund der Sicherheitsmaßnahmen galt die Empfehlung, die Positionen, für die der Zusatzausweis „Aufsager Bellevue“ notwendig war, bis spätestens 08:00 Uhr einzunehmen. Laut Protokoll sollte Präsident Biden um 10:00 Uhr am Schloss eintreffen, um dort vom Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier begrüßt zu werden.

Die Fahrzeugkolonne des Präsidenten verspätete sich um fast eine halbe Stunde, ohne dass ein Grund dafür bekanntgegeben wurde, was zu einer Verunsicherung unter den anwesenden Journalisten und in den Live-Übertragungen führte. Als das „Beast“, das gepanzerte Fahrzeug des Präsidenten, schließlich eintraf, hielt es entgegen dem Protokoll zunächst kurz an, bevor es zum Eingang des Schlosses weiterfuhr. Kurz nach der Ankunft am Schloss rannte

das Medienteam des „White House Press Pool“ unerwartet quer über den gepflegten Rasen des Schlossgartens, um rechtzeitig zu ihren Positionen zu gelangen – eine Aktion, die deutschen Medienvertretern im Briefing zuvor untersagt worden war.

Unterdessen dokumentierte die Kamera des Weltbildes die Bewegungen der Agenten und die Ankunft des Präsidenten sowie die US-Delegation. Nach dem Aussteigen von Präsident Biden begrüßte er Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier auf dem roten Teppich vor Schloss Bellevue.

Für die anschließende Zeremonie im Garten des Schlosses, bei der Joe Biden militärische Ehren zuteil wurden, waren zwei Pressertribünen strategisch links und rechts der Ehrenformation aufgebaut. Ein Wechsel zwischen den Tribünen war während der Zeremonie jedoch nicht gestattet. Diese Struktur ermöglichte eine durchgehende und umfassende Live-Übertragung der militärischen Zeremonie und der Verleihung eines Ehrenordens an den Präsidenten.

Die Ankunft des US-Präsidenten im Bundeskanzleramt verzögerte sich ebenfalls, dieses Mal um fast eine Stunde, was wieder einige Unsicherheiten in den Livesendungen hervorrief. Olaf Scholz trat pünktlich wie geplant auf dem roten Teppich vor das Kanzleramt, zog sich jedoch kurz darauf zurück, nachdem ein US-Agent ihn informiert hatte, dass das „White House Press Pool“ noch nicht bereit war. Diese unerwartete Änderung sorgte für Spekulationen in den Live-Kommentaren, während die Welt TV-Moderatoren im Studio mit einem Experten über mögliche Sicherheitsprobleme diskutierten.



Schwer bewacht: der Ü6 von Betamobil am Schloss Bellevue



Bei der Pressekonferenz von Präsident Biden und Bundeskanzler Scholz: rechts die Kamera von Betamobil, links überträgt ABC

Fünf Minuten später traf dann in großer Eile auch das US-Presskontingent ein, wobei ein Medienbetreuer mit deutlichen Handgesten verhinderte, dass die Kamerateams über den roten Teppich liefen. Dies sorgte für sichtbare Unruhe, während sich die deutschen Medienvertreter bereits in der vorgesehenen Pressezone befanden.

BROADCAST-TECHNIK VON BETAMOBIL

Der Berliner TV-Dienstleister Betamobil unterstützte die Berichterstattung rund um den Staatsbesuch mit drei Ü-Wagen und umfassender technischer Ausstattung. Dabei kamen am Schloss Bellevue der HD6, am Bundeskanzleramt der HD7 und am Paul-Löbe-Haus der HD4 zum Einsatz. Zusätzlich wurden an allen Orten HMI-Scheinwerfer für eine schattenfreie Ausleuchtung aufgestellt, sowohl im Innen- als auch Außenbereich.

Am Schloss Bellevue setzte Betamobil sechs Grass Valley LDX 80 HD-Kameras ein, die mit Canon HD-Objektiven ausgestattet waren und strategisch rund um das Gelände positioniert wurden. Eine Kamera befand sich auf einem Stativ hinter der Pressetribüne, eine weitere am Gehweg neben der Treppe und eine zusätzliche Kamera wurde für den Gästebuch-Eintrag im Schloss verwendet. Zwei Kameras dokumentierten die Ordensverleihung, und im Garten standen zwei weitere Kameras, darunter eine auf einem Gerüst hinter den Soldaten. Eine mobile Schulterkamera mit Drahtlosübertragung diente der Live-Berichterstattung bei der Vorstellung der Delegationen. Die Bildmischung erfolgte

über ein Ross Video Carbonite 2,5 M/E Bildmischpult, während die Tonaufnahmen von 16 Mikrofonen über ein Soundcraft Vi-1 Audiomischpult gemischt und als Stereoton-Atmo gesendet wurden. Das HD-Programmsignal wurde dann per Uplink auf den Satelliten Astra 3B übertragen.

Vor dem Bundeskanzleramt waren zwei Sony HDC-2400 Kameras mit Weitwinkelobjektiven installiert, um die Ankunft der Gäste zu drehen. Im lichtdurchfluteten Obergeschoss,

das für die Pressestatements vorbereitet war, hing eine Truss mit mehreren HMI-Leuchten und Infrarotsendern für die drahtlosen Dolmetscher-Systeme. Linksseitig sorgte eine zusätzliche HMI-Flächenleuchte für eine optimale Ausleuchtung. Zwei weitere Sony HDC-2400 Kameras auf Stativen erfassten die Redner sowie seitliche Gegenschüsse. Hinter der Fotografentribüne stand ein großer Audio-Splitter mit 30 Kanälen, der sowohl den Original-Ton als auch die Übersetzungen in Deutsch und Englisch bereitstellte. Von dort sendete der Betamobil HD7 das Bild- und Tonsignal über einen Satelliten-Uplink zum Astra 1N.

„Produktionen dieser Art machen wir wirklich am liebsten. Unser Portfolio an verschiedensten Übertragungsfahrzeugen bietet jedem Kunden das perfekt auf ihn zugeschnittene Setup“, erläuterte Thomas Busch, Geschäftsführer von Betamobil Berlin. „Seit 30 Jahren sind wir Gäste im Kanzleramt, Bellevue, Reichstag und allen anderen wichtigen politischen Locations in der Stadt und unsere Auftraggeber profitieren von diesen Erfahrungen. Der kurzfristige Zeitplan war diesmal zusammen mit allen Beteiligten wohl am spannendsten!“

AUFSAGER-POSITIONEN

Das sieht Werner Melzer, Produktionsleiter beim ARD-Hauptstadtstudio, ähnlich. „Wir hatten bei diesem Arbeitsbesuch sehr wenig Vorbereitungszeit und konnten dank unserer sehr langen Zusammenarbeit auch diese Herausforderung gemeinsam meistern“, erläutert er die organisatorischen

Herausforderungen. „Mein besonderer Dank geht an alle Partner des Berliner Modells für die tolle Zusammenarbeit und der sehr guten Produktionsleistung. Das Berliner Modell ist ein Leuchtturmprojekt in der deutschen Fernsehproduktion und rechnet sich finanziell für alle.“ Das ARD-Hauptstadtstudio hatte am Paul-Löbe-Haus gegenüber dem Bundeskanzleramt mit dem HD4 Ü-Wagen samt SNG-Uplink und Rüstwagen von Betamobil eine Aufsagerposition eingerichtet. Für die Berichterstattung kam dort eine Sony HDC-2400 Kamera auf Stativ mit einem Weitwinkelobjektiv und HMI-Beleuchtung zum Einsatz. Hier führte der stellvertretende Leiter des ARD-Hauptstadtstudios, Matthias Deiß, seine Live-Schaltungen für die „tagesschau“ und „tagesschau 24“ durch. Die Location nutzten auch über ein Dutzend weitere TV-Sender. CNN International berichtete live aus Berlin von einer Position direkt neben dem Paul-Löbe-Haus. Vor einer Sony Alpha 7 Kamera, die über eine LiveU-Einheit verbunden war, schaltete sich Frederik



Aufsagerpositionen am Bundeskanzleramt: oben Matthias Deiß, stellvertretender Leiter des ARD-Hauptstadtstudios, unten Frederik Pleitgen, Senior International Correspondent bei CNN

Pleitgen, Senior International Correspondent in Berlin, in die Zentrale von CNN in Atlanta. Eine Assistentin übernahm die Kommunikation zur Sendeabwicklung per Mobilfunk. Auch die Rückmeldungen der Regie und die Kommunikation mit der Moderatorin im Studio in Atlanta wurden so übermittelt.

FAZIT

Für den Besuch von US-Präsident Joe Biden in Berlin akkreditierte das Bundespresseeamt 813 Medienvertreter aus 29 Ländern, darunter 122 aus den USA. Trotz der präzisen Planung sorgten jedoch organisatorische Pannen des „White House Press Pool“ für internationale Aufmerksamkeit. So verzögerte sich der Ablauf erheblich, da der Pool verspätet im Schloss Bellevue eintraf, was den US-Präsidenten in der

Zufahrt warten ließ. Auch am Bundeskanzleramt musste Kanzler Olaf Scholz aufgrund der abermaligen Abwesenheit des US-Pressepools vergebens vor dem Eingang warten – eine Szene, die weltweit live übertragen wurde.

Der ansonsten reibungslose Ablauf des Besuchs, ermöglicht durch das Zusammenspiel deutscher Sicherheitskräfte, der Protokollabteilungen und des Bundespresseeamtes, zeigte die professionelle Organisation der deutschen Gastgeber und unterstrich das hohe Niveau der deutschen Broadcast-Technik und Medienkoordination. Das Berliner Modell, bei dem ARD, ZDF, Phoenix, n-tv, RTL, SevenOne Media und Welt mit Unterstützung durch bewährte TV-Dienstleister ein World Feed mit erstklassigem Bild und Ton produzierten, bestätigte die Qualität von „Made in Germany“. ■ [15502]



Foto: Sven Kubeile

Die Canon R5 Mark II im Praxistest

Platzsparender Profi

Im Sommer wurde nach vier Jahren eine Nachfolgerin für die Canon EOS R5 vorgestellt. Schon damals konnten wir bei einer Pre-Release-Veranstaltung in München dabei sein und haben bereits von dieser berichtet. Nun hatten wir die Möglichkeit, eine Serien-Version der R5 II zu bekommen, konnten sie einige Zeit in der Praxis ausprobieren und schauen, was sie kann.

Text: Sven Kubeile

Mittlerweile werden immer mehr Produktionen mit kompakten Kameras produziert. Ihre Vorteile liegen auf der Hand: Sie sind klein, bieten viele Möglichkeiten und eine hohe Bildqualität. Zudem lassen sich die DSLM-Kameras auch noch für Fotos verwenden – für Content Creator und die Schweizer-Taschenmesser-Fraktion unserer Branche ein wahrer Segen und wichtige Arbeitswerkzeuge.

So ein Werkzeug ist auch die immer noch brandneue Canon EOS R5 Mk II. Als Nachfolgerin der beliebten R5 tritt sie in die Fußstapfen des spiegellosen Allroundtalents mit hoher Auflösung. In München für europäische Journalistinnen und Journalisten erstmalig vorgestellt, erwarteten vor der offiziellen Vorstellung die meisten Personen vor Ort die Features

der ebenfalls zu diesem Termin releaste R1 am sehnlichsten. Als dann aber die R5 II vorgestellt wurde und diese auch einige der neuen Features der R1 und auch der bewährten R3 abbekam, galt das Interesse vieler der R5 II. Grundsätzlich scheint sie für viele Anwendungsbereiche die perfekte Kamera zu sein: Für die fotografierende Zunft liefert sie 45 Megapixel, verfügt über einen stabilisierten Stacked-Sensor, der sich wie in der R3 schon generell ohne mechanischen Verschluss nutzen lässt und bis zu 30 Bilder in der Sekunde fotografieren kann. Der aus der R3 bekannte Eye-Control-Autofokus ist in einer neuen Version mit an Bord. Besonders kommt aber die Video-Front auf ihre Kosten, denn bei beiden R5 II haben viele Features den Technik-Transfer

aus dem Cinema-Modell R5 C geschafft. So verfügt die Kamera nun nicht nur über die Möglichkeit, in Canon Log 3 aufzunehmen, sondern auch in Canon Log 2, um noch mehr Dynamikumfang einzufangen zu können.

Aber auch die Displayanzeige wurde verbessert und an die der Cinema-Modelle angeglichen. So sind nun je nach Einstellung auch Falschfarben und eine Waveform-Anzeige verfügbar. Auch wenn man besonders bei Produktionen mit Log-Farbräumen die Falschfarben verwendet, sind diese bei Canon Log 2 nur dann verfügbar, wenn zuvor der View-Assist auf dem Bildschirm deaktiviert wurde. Das macht es für einen schnellen Check etwas unhandlich. Nun auch mit dabei: ein Fullsize-HDMI-Anschluss, über den die Kamera an externe Bildschirme oder Recorder angeschlossen werden kann.

Neu ist auch ein zusätzlicher Prozessor, der DIGIC Accelerator, der zusammen mit dem DIGIC X neue Möglichkeiten KI-gestützter Fokussierung, Upscaling und Rauschreduzierung ermöglicht. So kann die Kamera nun anhand eines Balls bei den Sportarten Fußball, Volleyball und Basketball erkennen, wo der Ball als Nächstes hinfliegt und dorthin schon im Voraus scharfstellen.

PRAXIS

Die Kamera wurde spontan bei Canon frei und konnte daher nicht mit dem nötigen Vorlauf für einen kommerziellen Dreh verwendet werden. Trotzdem haben wir die Kamera in unterschiedlichen Situationen getestet, unter anderem auch die Foto-Funktionalität.

Wo zuvor die Canon R5 der ersten Generation eher eine Allround-Kamera war, bietet die R5 II viele Features, die entweder schon aus der R3 bekannt sind, oder auch in der gleichzeitig vorgestellten R1 verfügbar sind. Die hohe Autofokus-Geschwindigkeit kombiniert mit der Bildrate von 30 Bildern pro Sekunde machen die Kamera interessant für die Sportfotografie. Während viele in diesem Segment eher zurückschrecken vor der hohen Auflösung von 45 Megapixeln, erklärte neulich ein Sportfotograf, der überwiegend in der Fußball-Bundesliga beheimatet ist, er habe zwei Canon R3 mit 24 Megapixeln und er könne sich manchmal auch sehr gut vorstellen, eine Kamera mit einer deutlich höheren Auflösung zu nutzen, besonders, wenn es um Motive im gegenüberliegenden Strafraum geht.

Wir konnten bei unserem Praxistest die Kamera in zwei Fotoszenarien testen. Zunächst war sie spontan bei einem Tischtennis-Spiel im Einsatz: nicht etwa bei einem Hobbyspiel, sondern im Finale der Tischtennis-Europameisterschaften in

Linz, wo es freundlicherweise eine spontane Akkreditierung für uns gab. Überwiegend wurde die Kamera mit dem RF 70-200 2.8 genutzt und in RAW und JPG fotografiert. Die Lichtsituation ist logischerweise bei einem solchen Finale nicht schlecht, aber dennoch eine Herausforderung für eine 45-Megapixel-Kamera.

Der Eye-Control-Autotofokus, der das scharfstellt, was der Fotograf anschaut, funktionierte prächtig und gefühlt noch flüssiger als bei der R3. Praktischerweise konnten auch alle Einstellungen vom Test der Vorserienmodelle von der CFexpress Typ B Karte importiert werden. Als Besitzer einer Canon R3 machte es mir bei der R5 Mark II besonders viel Spaß, den im Vergleich deutlich kleineren Body mit eigenen Belegungen zu personalisieren. Es gibt also neue Optionen, nahezu alle Tasten auf die eigenen Bedürfnisse anzupassen. Der Silent Shutter machte es angenehm, sehr nah am Spiel zu fotografieren. Für absolute Sicherheit ist die Möglichkeit der Voraufnahme integriert, so dass die Kamera schon beim halben Drücken des Auslösers Fotos aufnimmt und somit rückwirkend beim Durchdrücken des Knopfes die letzten 15 Fotos abspeichert. Übrigens können nun auch die generellen Bildraten für Reihenaufnahmen angepasst werden. Ergebnisseitig konnte man mehr als zufrieden sein bei einer Kamera, die eigentlich eher für jene gedacht ist, die im kommerziellen und Allround-Bereich der Fotografie arbeiten. Das Fotografieren machte mit den neuen Features wirklich



Foto: Ursula Kubeile

Redakteur Sven Kubeile unterwegs bei den Tischtennis-Europameisterschaften mit der Canon EOS R5 Mark II im Gepäck

Foto: Sven Kubeile



Sportliche Action, eingefangen von der R5 II

Spaß und die finalen Bilder waren scharf und rauscharm – auch, wenn man die RAWs zur Weiterverarbeitung verwendet hat.

OHNE BALL

Eine weitere und ganz andere Anwendung war die der Hochzeitsfotografie. Dafür begleitete uns die R5 Mark II auf die Reise nach Großbritannien, wo sie als Hauptkamera bei einer Hochzeit eingesetzt wurde. Auch hier funktionierte sie

Foto: Sven Kubeile



Neu dabei für den Bewegtbildeinsatz: ein Tally-Licht und ein Fullsize-HDMI-Anschluss

zuverlässig. Zwar ist der Silent Shutter auch hier nichts Neues für einen Nutzer einer R3, aber es ist trotzdem ein wahrer Segen, dass niemand durch ein leises Klicken mitbekommt, wenn ein Foto aufgenommen wurde. Die Kamera wurde hier mit den RF-Optiken 10-20, dem 85 1.2 und dem 28-70 verwendet, wo sie den ganzen Tag bei Available Light geschossen hat.

Der Autofokus ließ sich

perfekt über die benutzerdefinierten Tastenbelegungen anpassen und half tadellos, das Geschehen scharf einzufangen. In Kombination mit dem 85 1.2 hält man dann auch so etwas wie ein Nacht-sichtgerät in seinen Händen. Spannend wurde es dann, als es dunkler wurde und sich die Frage stellte, wie wohl diese Bilder später auf dem Rechner aussehen würden. Natürlich merkt man, am Rechner angekommen, bei großen Fotomengen mit 45 Megapixeln, dass selbst ein leistungsfähiger Mac dann langsamer wird als mit 24. Dennoch sahen die

Fotos durchaus gut aus und bei feinen Strukturen machen die 45 Megapixel schon Spaß. Die Aufnahmen in sehr dunklen Umgebungen sind zwar auch ok, allerdings macht genau dann die R3 mit ihren 24 Megapixeln den Unterschied. Hier reden wir aber über ISO-Werte von 25.600.

BEWEGTBILD

Im Bereich Video machte die Kamera auch eine gute Figur. Die Stabilisierung ist

gerade in Kombination mit stabilisierten Canon-Optiken herausragend. Die generelle Videoqualität ist weit oben anzusiedeln. Die Farben sind schön und Hauttöne werden sehr angenehm wiedergegeben. Gerade in den unteren ISO-Bereichen ist die Kamera auch in Log-Formaten sehr rauscharm und das Bild wirkt nicht überscharft.

Es stehen wieder Formate in 8K-RAW, aber auch 4K-Oversampled zur Verfügung. Die 8K-Aufnahme kann nun auch ohne externe Spannungsversorgung vollzogen werden. Jedoch hat auch die R5 Mark II noch ihre Probleme mit Überhitzung. Allerdings treten diese Probleme je nach Aufnahmeformat erst deutlich später auf, beispielsweise nach 37 Minuten in 8K RAW. Hierfür gibt es nun einen zusätzlichen Kühlgriff, der die Aufnahmezeit verlängern kann. Außerdem ist die Möglichkeit hinzugekommen, in einem Line-Skipped-4K als RAW aufzuzeichnen. Das Signal ist dann zwar nicht so rauscharm wie ein Oversampled-Bild in einem HEVC-Format, aber sehr viel flexibler für die Nachbearbeitung bei einer gleichzeitig geringeren Hitzeentwicklung. Angekündigt wurde die Kamera noch mit einem 4K-60-Modus, der das Oversampled-8K-Signal verarbeitet, jedoch wurde dies wieder

aus der Firmware herausgenommen. Allerdings sehen die Bilder auch ohne „Fine“-Modus für alle wesentlichen Anwendungen brauchbar aus. Vielleicht wird ja per Firmware nachgebessert, so dass zumindest im Farbraum Canon709 ein 4K-Oversampled-Bild aufgenommen werden kann.

Die Akkulaufzeit der Kamera war gefühlt vergleichbar mit der von anderen Canon Kameras – es sei denn, man ist von den großen Akkus einer R3 verwöhnt.

FAZIT

Für wen eignet sich nun die R5 Mark II? Unser Eindruck: Die R5 MkII ist eine Kamera, die man bedenkenlos für viele Berufs-Fotografie-Zwecke empfehlen kann. Dabei steht sie den designierten Sport-Kameras von Canon in kaum einem Bereich etwas nach. So lässt sie sich als vollwertige Sport-Kamera nutzen. Auch für Hochzeiten und alltägliche Fotojobs ist sie nach unseren Erfahrungen die perfekte Begleiterin. Nicht zuletzt kommen auch wir Video-Menschen auf unsere Kosten. Somit ist die R5 II eine sehr gute Allrounderin mit vielen Stärken und nur wenigen Bereichen mit Verbesserungspotenzial. ■ [15503]

Kamerazubehör vom Feinsten.

Chrosziel
...the cinematographer's choice

Chrosziel CDM-SFR

- » Kompakter, leichter und universeller Zoom-Motor für SONY ILME-FR7
- » Zoom-Motor für jedes Zoomobjektiv mit mechanischem Zoomgetriebe
- » Plug and Play – Steuerung des Motors über die Kamera





DPA-Windschutz für Miniaturmikrofone

Air1: passt und hat Luft

Was sind die größten Feinde winziger Lavalier- und Headset-Mikrofone? Wackelige Positionierung mit raschelndem Ton, plus jeder noch so leichte Luftzug. Denn um und in der Kapsel fehlt der Raum, um Windbewegungen ohne weiteres Zubehör abzubremesen. Der DPA Air1 soll nun das Maximum an Windschutz ausloten und die oft knifflige Handhabung erleichtern – nicht nur für DPA-Mikrofone.

Text: Detlef Hoepfner



Foto: DPA

Grobmotoriker sollte man sowieso nicht mit Miniaturmikrofonen hantieren lassen. Aber auch mit viel Sorgfalt bleibt deren Handhabung eine Herausforderung: Alles ist klein, empfindlich, zerbrechlich – im Sinne maximaler optischer Zurückhaltung. Die Hersteller sind den Ansprüchen von Technik bis Regie nicht nur mit akustisch verbesserten Wandlern begegnet. Gerade die mechanische Robustheit, Optik, das Handling und das Zubehör an Befestigungsmaterial standen im Fokus. Ein Mikrofon, das sich nicht einfach und vor allem sicher positionieren lässt, wird nie gut performen. Mittlerweile verzögern Hersteller sogar Markt-

einführungen, wenn dieses Mikrofonzubehör noch nicht am Start ist.

Was aber bisher fehlte, war ein richtig guter Windschutz für Kleinstmikrofone. Dabei stand das Thema Windshield bei DPA schon immer unter Beobachtung. Als DPA Air1 liefert man nun ein Zubehör in zwei Kapsel-Durchmessern, für DPA-Mikrofone, aber auch für Mikrofone anderer Hersteller. Entwickelt wurde der neue Windschutz von Timo Klinge, einem erfahrenen Audio Engineer, der bekannt für seine Vorliebe zu akustischen Herausforderungen in der Produktionspraxis ist. Timo Klinge arbeitete in verschiedenen Positionen

Foto: DPA



Farbmarkierung: eine rote Linie an der Klammer unterscheidet die zwei lieferbaren Größen

Grafik: DPA



Einfach und effektiv: Die Konstruktionszeichnung zeigt Klammer, Abstandsringe für Luftvolumen, Anschlag für die Kapsel und eine diese umgebende, akustisch wirksame Fläche.

innerhalb der Branche, darunter als Toningenieur, Produktentwickler und Akustikexperte. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit lag jetzt darauf, die Benutzerfreundlichkeit und die akustische Leistung des Windschutzes zu optimieren. Dem Air1 kann man sich nun auf zwei Wegen nähern: Sicher an seiner stabilen Klammer fassen, aufs Mikro schieben, Klammer loslassen – fertig. Sitzt, passt, wackelt nicht und hat Luft! Oder man schaut ihn sich noch einmal genauer an.

DESIGN UND KONSTRUKTION

Der Air1 besteht aus dem Fell und einer inneren Klammer, ähnlich einer winzigen Wäscheklammer. Die Klammer ist aus robustem, UV-stabilisiertem Hartplastik gefertigt, das auch in Autoscheinwerfern Verwendung findet. Diese Materialien gewährleisten Haltbarkeit und Beständigkeit gegen raue Wetterbedingungen auch bei häufigem Gebrauch. Eine Feder aus rostfreiem Stahl in der Klammer garantiert einen sicheren Halt des Mikrofons. Dies sei, so DPA, langfristig sicherer und verschleißfreier als kleine Ringe oder Bänder aus Gummi. Der

Air1 ist für die schnelle und einfache Montage an omnidirektionalen Headset- oder Lavalier-Mikrofonen mit rundem Kopf und einem Durchmesser von 2,5 mm bis 5,8 mm vorgesehen. Die beiden Größen des Air1 sind durch eine Farbcodierung der Metallfeder leicht zu unterscheiden: Rot für die kleinere Größe (2,5 mm bis 4 mm) und Silber für die größere Größe (4 mm bis 5,8 mm). Die stabilen Haltegriffe an der Windschutzöffnung ermöglichen eine schnelle und sichere Platzierung des Mikrofons.

An die Klammer angesetzt sind zusätzlich Elemente, die für einen Lufthohlraum um die Mikrofonskapsel und für einen konstanten Abstand sorgen. Die Kapsel rutscht also nicht einfach ins Fell. Ein gleichbleibendes Luftvolumen um die Kapsel dient der definierten Windreduzierung und einer konsistenten Klangqualität. Diese stabilen Bögen und ein Mikrofonanschluss sorgen auch dafür, dass das Mikrofon im optimalen akustischen Sweet Spot positioniert bleibt. Man setzt die Kapsel einfach bis zum Anschlag ein – fertig. Sich das jetzt nicht noch jedes Mal genau ansehen zu müssen, beschleunigt den Einsatz enorm.

Das Fell um die Kapsel scheint eine Banalität, aber man versuche einmal, von Zulieferern eine gleich bleibende Textilstruktur längerfristig in definierter Farbe zu beziehen, das zudem in noch relativ kleinen Abnahmemengen, obwohl DPA ja schon größere Stückzahlen als etwa ein Manufakturbetrieb produziert. Eine Herausforderung, der Audio-Spezialhersteller auch bei anderen Materialien begegnen.

Geachtet wurde bei den Fasern, die gar nicht übermäßig lang ausfallen, auf eine über Jahre haltende Farbgebung, ein

MIKROFONAUFNAHMEN BEI WIND

Windgeräusche können erhebliche Probleme bei Mikrofonaufnahmen verursachen. Diese Geräusche entstehen, wenn Wind direkt auf die Mikrofonmembran trifft, was zu tiefen Frequenzen führt, die als Störung wahrgenommen werden und auch als kräftige Pegel am Anschluss liegen. Gerichtete Mikrofone nutzen winzige Öffnungen oder Akustikkanäle auf der Rückseite der Membran, um die Richtcharakteristik zu erzielen. Diese Öffnungen ermöglichen es dem Wind, zusätzlich asymmetrische Druckänderungen zu verursachen, die Windgeräusche verstärken.

WINDSCHUTZ FÜR MIKROFONE

Es gibt verschiedene Arten von Windschutz, die für Mikrofone verwendet werden, um Windgeräusche zu minimieren.

- **Schaumstoff-Windschutz:** Diese einfachen Windschütze sind effektiv bei leichtem Wind. Sie bieten jedoch nur begrenzten Schutz bei starkem Wind und können die akustische Transparenz beeinträchtigen.
- **Fell-Windschutz:** Diese Windschütze bestehen aus synthetischem Fell und bieten besseren Schutz gegen stärkeren Wind. Sie sind besonders nützlich für Außenaufnahmen, da sie Windgeräusche deutlich reduzieren können, ohne die Klangqualität stark zu beeinträchtigen.
- **Zeppelin-Windschutz:** Diese größeren, zylindrischen Windschütze bestehen aus einem Rahmen, der mit einer Kombination aus Schaumstoff und Fellmaterial

bedeckt ist. Sie bieten mehr Volumen um das Mikrofon und den besten Schutz gegen Windgeräusche und werden häufig in professionellen Film- und Fernsehproduktionen verwendet. Sie sind jedoch größer und weniger handlich als einfachere Windschutzarten.

ANWENDUNGSFÄLLE

- **Broadcasting:** Ein Windschutz ist wichtig für Außenübertragungen, bei denen Windgeräusche minimiert und gleichzeitig eine hohe Sprachverständlichkeit gewährleistet werden müssen. Dies ist besonders wichtig für Nachrichtenreporter und Outdoor-Moderatoren.
- **Film und Fernsehen:** In Filmproduktionen, insbesondere bei Dreharbeiten im Freien, sorgt ein Windschutz dafür, dass Dialoge klar und verständlich bleiben, ohne dass Windgeräusche die Aufnahme beeinträchtigen.
- **Live-Sound:** Bei Live-Auftritten, Konzerten und Theateraufführungen bietet ein Windschutz eine konsistente Klangqualität und verhindert unerwünschte Geräusche durch Wind auf dem Mikrofon.
- **Content Creation:** Für Vlogger, YouTuber und Podcaster, die häufig im Freien drehen, bietet ein Windschutz eine einfache Möglichkeit, die Klangqualität ihrer Aufnahmen zu verbessern und professionelle Ergebnisse zu erzielen. Windstörungen lassen sich nachträglich kaum und wenn nur mühsam aus Aufnahmen entfernen.

gutes Formgedächtnis und eine einfache Pflegemöglichkeit. Faserlänge und Materialdichte wurden in vielen Versuchen so abgestimmt, dass sie optimale Windabweisung und akustische Transparenz bieten. Die Felle sind mit schwarz, braun, beige, weiß, off-white und grau in sechs verschiedenen Farben erhältlich. Da ist es sicher sinnvoll, sich direkt ein komplettes Farb-Set zuzulegen. Dass DPA sogar zwei Weißtöne bereitstellt, unterstreicht die Liebe zum Detail für einer optimale optische Anpassung an die zu mikrofonierende Szene.

GRENZGÄNGER

Wenn die Kapsel schon in einer Halterung steckt, die unvermeidbar auch einen akustischen Einfluss ausübt, nutzt DPA

diese gleich bewusst als Grenzfläche. Solche Grenzflächen werden eingesetzt, um Reflexionen in der Nähe der Kapsel zu kontrollieren und den Klang natürlicher und direkter erscheinen zu lassen. Direkt hinter der Kapsel erzeugt sie im Air1 ein Druckfeld um die Mikrofonmembran. Timo Klinge hat diese Grenzfläche so dimensioniert, dass sie möglichst diejenigen Frequenzen verstärkt, die zuvor durch das Fell leicht abgeschwächt wurden.

Das mag man alles als Over Engineering empfinden. Oder als konsequenten Gestaltungswillen am Produkt, Design im Sinne der Anwendung: Man fühlt sich mit den Air1 in jeder Hinsicht in der eigenen Produktionsarbeit sehr ernst genommen. ■ [15504]

Technologie

Text: Uwe Agnes



Foto: ARRI

ARRI peilt mit Ensō-Primes neue Zielgruppen an

ARRI will neue Zielgruppen erschließen und erweitert seine Objektivpalette mit der neuen Ensō-Prime-Serie, die speziell für die Anforderungen moderner Content Creator, junger Filmschaffender und unabhängiger Kreativschaffender konzipiert wurde. Neben den herkömmlichen Zielgruppen im Spielfilm und in der professionellen Filmproduktion sollen die Ensō-Primes auch für Produktionen im Corporate- und Werbeumfeld sowie für kleinere Teams und knappe Budgets geeignet sein. Die 14 neuen Brennweiten, die von extremen Weitwinkel- bis zu Teleobjektiven reichen, sind mit einer anpassbaren Rückoptik ausgestattet, die kreative Flexibilität ermöglicht. So bietet ARRI erstmals eine erschwingliche Lösung an, die eine breite Palette an visuellen Stilen aus einem einzigen Objektivsatz heraus unterstützt.

Die neuen Ensō-Objektive kombinieren, so ARRI, hochpräzise deutsche und japanische Optik-Technologie und folgen einem Design, das sich an den Prinzipien von Einfachheit und Zweckmäßigkeit orientiert. Der Name „Ensō“ stammt von einem Symbol in der japanischen Zen-Kalligrafie, das in einem einzigen Pinselstrich einen Kreis formt – ein Zeichen für Gegenwärtigkeit und fokussierte Kreativität. Diese Philosophie spiegelt sich im Konzept der Ensō-Objektive wider,

die auf schnelle Anpassungen und eine vielseitige Nutzung in unterschiedlichen kreativen Kontexten ausgelegt sind.

Ein Alleinstellungsmerkmal der Ensō-Serie sind die Ensō-Vintage-Elemente, die magnetisch an der Rückseite der Objektive befestigt werden können und verschiedene optische Effekte erzielen. Diese Elemente bieten eine deutliche Erweiterung der üblichen Gestaltungsmöglichkeiten und erlauben ein externes Tuning des Objektiv-Looks. Für den Produktionsprozess bedeutet das eine unkomplizierte Anpassung des Bildcharakters je nach Projektanforderung. Die Vintage-Elemente, die kleine Microchips zur Speicherung von Metadaten enthalten, senden Informationen wie Brennweite und Blendeneinstellung an die Kamera oder On-Set-Monitore und stellen diese auch für die Nachbearbeitung bereit. Ein eventuell auftretender Fokus-Shift durch die Vintage-Elemente lässt sich mit den beiliegenden Shims oder automatisch über die ARRI Hi-5 Handeinheit kompensieren. Mit einem Vergrößerungsverhältnis von 1:4 und einer minimalen Einstellentfernung von etwa 25 cm beim Ensō Prime 32 mm lassen sich sehr nah fokussierte Aufnahmen realisieren. Die Ensō-Objektive bieten zudem ein klares Bokeh und einen weichen Schärfefall, was sie zur idealen Wahl

für Szenen mit geringer Schärfentiefe macht.

Die Objektivserie wurde außerdem auf eine schnelle Handhabung und leichte Anpassbarkeit am Set optimiert. Die meisten Ensö-Modelle verfügen über eine maximale Blendenöffnung von T2.1 und einen einheitlichen Frontdurchmesser von 95 mm, wodurch Objektivwechsel schnell und ohne Neupositionierung von Fokus- oder Blendeneinstellungen möglich sind. Die standardisierten Positionen der Zahnkränze für Fokus und Blende erleichtern das Arbeiten mit Fokus-Motoren oder Follow-Focus-Systemen, was insbesondere bei knappen Zeitplänen von Vorteil ist. Dank des kompakten Designs und eines moderaten Gewichts lassen sich die Objektive flexibel in verschiedenen Produktionsumgebungen einsetzen.

Das Ensö Core-Set enthält sechs Brennweiten von 18 bis 105 mm sowie das Ensö-Elements-Kit, das drei positive und drei negative Vintage-Elements umfasst. Die positiven Elemente bieten eine weiche, kontrastreduzierte Darstellung und erzeugen im Hintergrund ein sanftes Bokeh. Die negativen Vintage-Elements wirken dagegen kontrastreicher, mit unscharfen Highlights, die diffuse Zentren und überlappende Konturen aufweisen. Diese Effekte sind für unterschiedliche Bildeindrücke und Lichtstimmungen besonders nützlich und verleihen Aufnahmen eine zusätzliche künstlerische Dimension. Mit dem Ensö Creative Adapter können Anwender zudem eigene Filter oder optische Komponenten anbringen und so das Aussehen der Bilder weiter individualisieren.

Die Ensö-Serie bietet nicht nur die zentralen Brennweiten des Core-Sets, sondern auch extremere Optionen wie ein 10,5 mm und ein 14 mm Weitwinkelobjektiv sowie ein 250 mm Teleobjektiv. Mithilfe der mitgelieferten 1,4x und 2x Extender lässt sich die Telebrennweite auf bis zu 500 mm erweitern, was Ensö für die unterschiedlichsten Aufnahme-



Foto: ARRI



Foto: ARRI

An der Rückseite der Objektive lassen sich magnetisch Ensö-Vintage-Elemente anbringen, die unterschiedliche optische Effekte erzeugen.

szenarien nutzbar und auch für Dokumentar- oder Werbe-produktionen attraktiv macht.

Mit der Ensö-Serie zielt ARRI darauf ab, seine Objektive auch für Produktionen im Corporate-, Dokumentar- und Werbefilm zugänglich zu machen. Die robuste Verarbeitungsqualität und die vielseitigen Anpassungsmöglichkeiten erlauben die Nutzung in kleineren Teams und in kreativen Umfeldern, die ohne große Budgets arbeiten. So bieten die Ensö-Objektive ARRI-typische Qualität und Präzision für Nutzer in verschiedenen Entwicklungsstadien ihrer kreativen Laufbahn.

Das Core-Set der ARRI Ensö-Prime-Objektive kann ab sofort bestellt werden und wird ab November 2024 ausgeliefert.

Canon stellt neue Objektive für die RF-Serie vor

Canon erweitert seine RF-Objektivserie um drei neue, hybride Objektive für das EOS R-System: das RF 70-200mm F2.8 L IS USM Z, das RF 50mm F1.4 L VCM und das RF 24mm F1.4 L VCM. Diese Objektive wurden speziell für die Bedürfnisse von Foto- und Videografen entwickelt und bieten durchgängig eine hohe Lichtstärke, einen präzisen Blendenring und eine fortschrittliche 11-Lamellen-Irisblende, die erstklassige Ergebnisse auch bei wenig Licht liefert. Das RF 70-200mm F2.8 L IS USM Z deckt einen vielseitigen Brenn-

Foto: Canon



weitenbereich ab. Es ermöglicht parfokales Zoomen und vermindert Fokus-Breathing. Über Canon-Apps lässt sich das Zoom ferngesteuert bedienen. Mit dem RF 50mm F1.4 L VCM bietet Canon eine lichtstarke und dennoch leichte Alternative zu seinem RF 50mm F1.2. Diese Festbrennweite mit natürlichem Bildwinkel ist laut Hersteller ideal für Porträts, Reportagen und Hochzeitsfotografie. Das RF 24mm F1.4 L VCM ist rund 20 Prozent leichter als das Vorgängermodell und deckt einen weiten Bildwinkel ab. Es eignet sich, so Canon, ideal für Landschafts-, Architektur- und Innenaufnahmen sowie für Umweltporträts und Interviews. Beide Festbrennweiten sind in Größe und Form identisch, was die Handhabung in Video-Rigs erleichtert. Sie bieten durch Nano USM und VCM-Technologie einen schnellen, leisen Autofokus und sind mit einer wasserfesten Dichtung und Fluorbeschichtung ausgestattet, die den Einsatz unter anspruchsvollen Bedingungen ermöglicht. Das 70-200-mm-Objektiv kostet 3.599 Euro. Die beiden Objektive sollen ab Dezember in den Handel kommen. Das 50-mm-Objektiv soll dann für 1.599 Euro zu haben sein und die 24-mm-Optik 1.749 Euro kosten.

www.canon.de

Sennheiser bringt Audio-Multitool für Content Creators

Sennheiser hat Profile Wireless vorgestellt, ein kompaktes 2,4-GHz-Mikrofonsystem, das Audioaufnahmen auf Mobiltelefonen, Kameras und Computern ermöglicht und in enger Zusammenarbeit mit erfahrenen Content Creators entwickelt wurde. Das System bietet Ansteck-, Hand- oder Tischmikrofonoptionen in einem kompakten Design, das gute Audioqualität bei flexibler Anwendung ermöglicht. Alle wichtigen Komponenten sind in einem Multifunktions-Ladecase integriert, darunter ein Zweikanalempfänger mit OLED-Display, zwei vorkonfigurierte Ansteckmikrofone



Foto: Sennheiser

und Adapter für Mobilgeräte und Kameras. Die Mikrofone lassen sich entweder an Kleidung befestigen oder in einem Handheld-Modus verwenden. Das System verfügt über eine 3,5-mm-TRS-Buchse für externe Lavalier-Mikrofone und ermöglicht die direkte Audioüberwachung über einen Kopfhörerausgang. Ein automatisches, drehbares Display unterstützt die Handhabung, besonders bei Selfie-Aufnahmen. Um Störungen oder Clipping zu vermeiden, ist das Profile Wireless mit Sicherheitsfunktionen ausgestattet, die Aufnahmen auch bei Signalstörungen absichern. Jeder Mikrofonkanal hat 16 GB internen Speicher für Backups, und eine „Safety Channel“-Funktion erstellt ein zusätzliches Audiosignal in geringerer Lautstärke. Das System bietet eine Reichweite von bis zu 245 Metern bei Sichtverbindung und ist robust genug für verschiedenste Umgebungen. Das Profile Wireless ist seit dem 30. Oktober für 299 Euro vorbestellbar und soll im 4. Quartal 2024 und im 1. Quartal 2025 ausgeliefert werden.

www.sennheiser.com

EBNER MOTIV

IST, WAS UNS
AUSMACHT

CINEC

Communicate!

Deutscher
Drucker

ONLY DEVELOPER WEEK

dotnetpro

Etiketten
Labels

EVENT
PARTNER

eyebizz

FEUER
WEHR
MAGAZIN

Film & TV
Kamera

Gitarre & Bass

GRAFISCHE
PALETTE

GUITAR
SUMMIT

LEaT

LOX

MMS
M. MÜLLER & SOHN
GUT. 1860

Naturstein

PAGE

PRODUCTION
PARTNER

PROFESSIONAL
system

RETTUNG
MAGAZIN

SAZ
BIKE

SAZ
SPORT

SKI MAGAZIN

SNOW

SOUND &
RECORDING

STUDIUSZENE

Telecom Handel

Verpackungs
Druck
& Converting

wanderlust

WatchTime

WY

EBNER MEDIA GROUP

ZEISS präsentiert Supreme Zoom Radiance Objektiv

ZEISS erweitert seine Supreme-Objektivreihe mit dem neuen Supreme Zoom Radiance Set, bestehend aus drei Cine-Zooms mit den Brennweiten 15-30 mm, 28-80 mm und 70-200 mm und einer durch die T*-Blauvergütung verstärkten Bildcharakteristik. Wie die Prime-Modelle der Serie bieten die Zooms kontrollierte Flares sowie eine warme Farbwiedergabe. Die Zooms passen sowohl zu den Supreme Prime Radiance als auch zu älteren Objektiven und ermöglichen so eine flexible Kombination aus Festbrennweiten und Zooms mit einheitlichem Look. Christophe Casenave, Leiter der Cinematography-Abteilung bei ZEISS, hebt die kreative Freiheit hervor, die die spezielle T*-Beschichtung und die



Foto: ZEISS

gleichmäßigen, dennoch dynamischen Flares bieten. Besonders die kontrollierbare Streulichtverarbeitung betont die emotionale Tiefe und verleiht dem Bild eine künstlerische Atmosphäre. Für einen nahtlosen Workflow am Set sind die Zooms ergonomisch gestaltet, mit standardisierten Positionen für Fokus-, Zoom- und Blendenringe, was den Objektivwechsel vereinfacht. Dabei bleibt das Gewicht der Objektiv unter 3,18 kg. Zudem unterstützen sie die ZEISS eXtended Data-Technologie, die Metadaten zur Vignettierung und Verzeichnung liefert und die Virtual Production optimiert. Die ZEISS Supreme Zoom Radiance Objektiv können ab sofort bestellt werden, die Auslieferung ist ab April 2025 geplant. Die drei Objektiv 15-30 mm T2,9, 28-80 mm T2,9 und 70-200 mm T2,9 sind als Set oder einzeln erhältlich. Zudem führt ZEISS mit einem Update für CinCraft Scenario die komplette manuelle Kalibrierung für sphärische Objektiv ein. Nutzer sind also nicht mehr auf ZEISS, ARRI/ZEISS oder Lens Templates limitiert, sondern können dort jedes beliebige Objektiv selbst anlegen.

www.zeiss.com

SIGMA erweitert Art-Serie mit 28-105mm F2.8

SIGMA hat das 28-105mm F2.8 DG DN | Art Objektiv für spiegellose Vollformatkameras vorgestellt. Das neue Zoom-Objektiv bietet eine durchgehende Lichtstärke von F2.8. Es ist sowohl für den Sony E-Mount als auch für den L-Mount



Foto: SIGMA

verfügbar und schließt mit seinem Brennweitenbereich unter anderem die beliebte 85-mm-Brennweite für Porträtaufnahmen ein. Mit seinem kompakten Design ist es laut Hersteller eine vielseitige Ergänzung zu SIGMAs Art-Serie. Das Objektiv ist mit einem HLA-Autofokus (High-response Linear Actuator) ausgestattet, der eine präzise und schnelle Fokussierung ermöglicht. Wie andere Zoom-Objektiv der Art-Serie, wie das 24-70mm F2.8 DG DN II | Art und das 28-45mm F2.8 DG DN | Art, verfügt das neue Objektiv über einen arretierbaren Blendenring mit Click/Declick-Funktion, zwei AFL-Tasten und eine Zoom-Arretierung. Sein staub- und spritzwassergeschütztes Design sowie die wasser- und ölabweisende Beschichtung der Frontlinse wappnen es für den Einsatz bei anspruchsvollen Wetterbedingungen. Mit einer Naheinstellgrenze von 40 Zentimetern bei allen Brennweiten und einem maximalen Abbildungsmaßstab von 1:3.1 bietet das Objektiv eine hohe Vielseitigkeit, während die abgerundete Blende mit zwölf Lamellen für ein angenehmes Bokeh sorgen soll. Zur Verringerung von Abbildungsfehlern und Stabilisierung der optischen Leistung kommen in der Konstruktion fünf asphärische Linsenelemente sowie ein großes FLD-Glaselement zum Einsatz. Das ermöglicht es dem Objektiv, trotz des breiten Brennweitenbereichs und der konstanten Blende kompakt und leicht zu bleiben. Durch den Einsatz von Magnesium anstelle von Aluminium nahe dem Bajonett konnte das Gewicht der betreffenden Teile um zwei Drittel reduziert werden.

Das SIGMA 28-105mm F2.8 DG DN | Art ist seit Ende September für 1.499 US-Dollar im Handel erhältlich.

www.sigma-foto.de

Panasonic kündigt Camcorder HC-VX3 und HC-V900 an

Panasonic hat zwei neue Camcorder angekündigt: den HC-VX3 mit 4K-Aufnahmefunktionen und den HC-V900 für Full-HD-Aufnahmen. Beide Modelle bieten zahlreiche Features, die sich an unterschiedliche Bedürfnisse richten



Fotos: Panasonic

und das Nutzerspektrum von Hobbyfilmern bis hin zu professionellem Video abdecken. Der HC-VX3 verfügt über 4K-Auflösung, einen 1/2,5-Zoll-Sensor und ein F1.8-Objektiv mit 24-fachem optischen Zoom, der bei 25 mm Weitwinkel beginnt. Ein schneller Autofokus, die 5-Achsen-HYBRID-Bildstabilisierung und das Ball O.I.S.-Systems sollen für scharfe, verwacklungsfreie Aufnahmen sorgen. Eine weitere Besonderheit des HC-VX3 ist die Möglichkeit, 4K-Videos direkt in der Kamera zu bearbeiten und in 2K abzuspeichern. So können Nutzer die Aufnahmen nachträglich optimieren, in sie hineinzoomen oder Verwacklungen korrigieren. Der HC-V900 hingegen richtet sich an Nutzer, denen Full-HD-Aufnahmen reichen. Abgesehen vom kleineren Sensor hat der Camcorder dieselben technischen Spezifikationen wie die 4K-Version HC-VX3. Beide Modelle sind mit modernen Schnittstellen wie USB-C ausgestattet und verfügen über einen Mikrofonanschluss. Sie sollen in diesem November auf den Markt kommen. Dann wird der HC-VX3 für 749 Euro zu haben sein, während der HC-V900 599 kosten soll.

www.panasonic-europe.com

Shure zeigt Axient Digital PSM In-Ear-System

Shure hat mit Axient Digital PSM sein erstes digitales drahtloses In-Ear Monitoring-System vorgestellt, das laut Hersteller für höchste Ansprüche bei Großproduktionen und Tourneen entwickelt wurde und leistungsstarke HF- und Spektrumseffizienz bieten soll. Seine WMAS-Kompatibilität (Wireless Multi-Channel Audio System) macht das System zukunftssicher und anpassbar für vielfältige Einsatzgebiete. Laut Shure bringt das System umfassende Fernverwaltungsfunktionen und ermöglicht ein

makelloses Klangerlebnis. Axient Digital PSM soll dabei mit hoher HF-Leistung und Audioqualität überzeugen. Es erlaubt die Nutzung komplexerer Produktionen durch mehr On-Air-Kanäle und bietet eine extrem niedrige Latenz von unter 2,9 Millisekunden.

Das System verfügt über einen Mehrkanal-Breitbandmodus, der die spektrale Effizienz steigert, sowie die von Shure entwickelte Spatial-Diversity-Technologie. Diese verwendet zwei Sendeantennen, die ein identisches Signal auf derselben Frequenz senden, was eine optimierte Abdeckung und eine verbesserte Trennung von Zonen ermöglicht.

Shure bietet Sender mit einer Höheneinheit in zwei Varianten an: ADTQ Quad- und ADTD Dual-Funksender. Diese bieten mit Mehrkanal-Breitband, Schmalband, Analog FM und einen Standard-Modus für drahtloses Audio über lange Distanzen insgesamt vier Übertragungsmodi. Die Breitband-Option unterstützt bis zu 28 Kanäle in den USA und 40 in Europa und übertrifft damit FCC-Vorgaben. Die Sender bieten digitale und analoge Eingänge (AES3, Dante und AES67) und gewährleisten dank AES256-Verschlüsselung eine sichere Übertragung. Zu Verfügbarkeit und Preisen macht Shure derzeit noch keine Angaben.

www.shure.com



Fotos: Shure

Menschen

Text: Uwe Agnes

Broadcast Solutions etabliert CTO Office

Broadcast Solutions hat ein neues CTO Office ins Leben gerufen, um seine technologische Führungsposition zu stärken und Innovationen voranzutreiben. Mit den neuen Teammitgliedern Pierre Mestrez und Maarten Carpentier will das Unternehmen sein Know-how erweitern und zukunftsweisende Technologien besser integrieren. Mestrez, zuvor bei Riedel Communications, übernimmt die Rolle des Senior Director für Software und Services, während Carpentier, ehemals CTO bei DB Video, die Position des Director of Solutions Design einnimmt. Das CTO Office soll ein multi-



Foto: Broadcast Solutions

Maarten Carpentier, Rainer Kampe und Pierre Mestrez (v. l.)

disziplinäres Expertenteam aufbauen, das sich auf Systemintegration, Lösungsdesign und Software-Services spezialisiert. Im Fokus stehen standardisierte Methoden und der offene Wissensaustausch. Besonderes Augenmerk legt das Unternehmen auf die Einführung von DevOps-Praktiken, um die Effizienz in der Softwareentwicklung zu steigern. CTO Rainer Kampe sieht die Schaffung des CTO Office als entscheidenden Schritt, um langfristig die Marktführerschaft von Broadcast Solutions zu sichern. Ein zentraler Bestandteil der neuen Abteilung ist die schrittweise Einführung und Integration neuer Technologien, um die Effizienz und Qualität der Medienproduktion zu optimieren. Themen wie digitale Transformation und Nachhaltigkeit stehen dabei ebenfalls auf der Agenda, um den Innovationsanspruch von Broadcast Solutions zu untermauern. Künftige Maßnahmen umfassen die Weiterentwicklung von Teamstrukturen, die

Definition einer Roadmap und die strategische Ausrichtung an den Marktanforderungen.

www.broadcast-solutions.de

Rundfunkrat entscheidet über BR-Personalien

Der Rundfunkrat des Bayerischen Rundfunks hat der Berufung beziehungsweise Wiederberufung von mehreren Führungskräften zugestimmt. Ab dem 1. November wird Stefan Jenter die Hauptabteilung Intendanz übernehmen und damit die Nachfolge von Stefan Wittich



antreten, der in den Ruhestand geht. Florian Schmid wird die Leitung der Hauptabteilung Produktionsmanagement übernehmen, während Monika Rapp weiterhin die Hauptabteilung Personal führen wird. Der Rundfunkrat hat außerdem Andrea Kister erneut als Programmbereichsleiterin für Politik und Wirtschaft sowie Christian Nitsche als Programmbereichsleiter für Aktuelles und Chefredakteur des Bayerischen Rundfunks wiederberufen. Beide treten damit ihre zweite Amtsperiode an, die am 1. April 2022 begonnen hat und bis Ende März 2027 andauert.

www.br.de

Nick Pemberton übernimmt neue Führungsrolle bei Lawo

Lawo hat Nick Pemberton als neuen Global Partner Business Development Director ernannt. In dieser neu geschaffenen Rolle ist Pemberton für die strategische und kommerzielle Weiterentwicklung des globalen Partnernetzwerks von Lawo verantwortlich und berichtet direkt an den stellvertretenden CEO Jamie Dunn. Pemberton wird eng mit den Teams für Vertrieb, Marketing und Produktmanagement zusammenarbeiten, um Wachstumsstrategien für Partnerschaften zu entwickeln und umzusetzen. Sein Ziel ist es, das Partner-Ökosystem des Unternehmens zu erweitern und zu optimieren. Jamie Dunn betont die strategische Bedeutung dieser neuen Rolle und hob Pembertons langjährige Erfahrung im Aufbau erfolgreicher Part-

Foto: Lawo



Nick Pemberton

mit, wo er das EMEA Channel Partner Management erfolgreich leitete.

<https://lawo.com>

Joachim Scheuenpflug verlässt Leonine Studios

Joachim Scheuenpflug wird zum Jahresende 2024 seine Position als CFO und COO der Leonine Studios niederlegen. Nach mehr als fünf Jahren in dieser Doppelfunktion übergibt er seine Aufgaben an Jens Mezger, der ab dem 1. Januar 2025 die Rolle des Chief Financial Officer übernimmt. Mezger ist seit 2019 bei Leonine Studios tätig und leitete

Foto: Leonine



Joachim Scheuenpflug

Fred Kogel, CEO der Leonine Studios, würdigte Scheuenpflug für seinen entscheidenden Beitrag zur Unternehmensstrategie und seinen Einsatz bei der Entwicklung der Leonine Studios zu einer führenden Produktions-, Distributions- und Lizenzgruppe in Deutschland. Unter Scheuenpflug wurde die Fusion der Tele München Gruppe und Universum Film sowie die Akquisitionen von i&u TV und Wiedemann & Berg Film

nerschaften hervor. Pemberton bringt umfassende Kenntnisse aus früheren Führungspositionen bei renommierten Unternehmen wie Sennheiser, Harman und Avid

erfolgreich durchgeführt. Er spielte eine zentrale Rolle in der Neustrukturierung der Finanzbereiche und dem Zusammenschluss mit der Mediawan Gruppe. Scheuenpflug selbst betonte seinen Stolz auf die Erfolge und dankte Kogel sowie dem gesamten Team. Jens Mezger sieht seine neue Rolle als Herausforderung und Chance, die kontinuierliche Weiterentwicklung von Leonine in einem dynamischen Marktumfeld zu sichern. Mezger begann seine Karriere bei der Investmentbank Nomura und war zuvor bei ProSiebenSat.1 und der Lonza Group tätig.

www.leoninestudios.com

Stefanie Drinhausen wird neue Verwaltungsdirektorin des WDR

WDR-Intendant Tom Buhrow hat dem Rundfunkrat Stefanie Drinhausen als neue Verwaltungsdirektorin des WDR vorgeschlagen. Die derzeitige WDR-Finanzchefin soll Dr. Katrin Vernau nachfolgen, die ab dem 1. Januar 2025 das Amt der Intendantin übernimmt. Die Entscheidung über Drinhausens Ernennung wird in der Sitzung des Rundfunkrats am 29. Oktober 2024 getroffen. Buhrow lobte Drinhausen als kompetente Führungspersönlichkeit, die bereits im WDR erfolgreich Verantwortung übernommen hat. Drinhausen leitet

seit September 2020 die Hauptabteilung Finanzen und verfügt über umfassende Erfahrungen im Finanzmanagement und der Wirtschaftsprüfung. Vor ihrem Wechsel zum WDR war



Foto: WDR / Annika Fußwinkel

Stefanie Drinhausen

sie sieben Jahre lang als Ressortleiterin für Rechnungswesen bei Alliance Healthcare Deutschland AG tätig und zuvor Managerin und Wirtschaftsprüferin bei KPMG. Die Position der Verwaltungsdirektorin wurde öffentlich ausgeschrieben.

www.wdr.de

Branche

Text: Uwe Agnes

News vom BVFK

Der BVFK meldet, er habe seine Aktivitäten deutlich ausgeweitet und neu strukturiert. Mit regionalen Veranstaltungen, intensiver Öffentlichkeitsarbeit und Messeauftritten zeige

man verstärkte Präsenz.

Geplante Events im Jahr 2025 sind in Hamburg auf der „Hamburg Open“, München auf der „EuroCineExpo“, auf der

Berlinale und auf der Prolight + Sound in Frankfurt geplant. Sie sollen den Austausch in der Branche fördern und Mitgliedern die Gelegenheit bieten, sich über aktuelle Entwicklungen zu informieren und zu vernetzen. Ziel war und ist es, den Mehrwert einer Mitgliedschaft erheblich zu steigern.

Neue Kommunikationsstruktur

Der BVFK hat seine Kommunikation grundlegend verbessert: Wöchentliche Newsletter und tägliche Branchenmeldungen informieren Mitglieder schnell und gezielt über wichtige Themen. Dadurch kann der Verband gezielter auf die Bedürfnisse der Mitglieder eingehen.

Tarifverträge und faire Honorare

Ein zentrales Anliegen des BVFK ist die Verbesserung der Arbeitsbedingungen für Kameraleute. Der Verband arbeitet an einem Kollektivvertrag, um faire Honorare zu sichern. Die Ergebnisse einer von der Politik in Auftrag gegebenen Studie für die Kreativbranche bestätigen die Notwendigkeit solcher Regelungen, insbesondere für freiberuflich Tätige. Ziel ist es, prekäre Arbeitsbedingungen zu verbessern.

Gerichtsurteil stärkt Selbstständigkeit

Ein wegweisendes Urteil des Sozialgerichts vom Dezember 2023 stärkt die Rechte von selbstständigen Kameraleuten. Das Gericht entschied, dass Weisungen im Rahmen von Werkverträgen zulässig sind, solange die Fachkraft eigenständig agiert und eigene Arbeitsmittel nutzt. Dieses Urteil schafft klare Leitlinien für die Praxis.

Urhebercheck als neuer Service

Ein weiteres Highlight ist der „Urhebercheck“, der seit November anläuft. Kameraleute können nach dem Urheber-

recht Auskunft über die Nutzung ihrer Werke verlangen. Der BVFK unterstützt seine Mitglieder bei der Einforderung dieser Auskünfte, wertet sie aus und setzt sich für angemessene Vergütungen ein.

Honorarkampagne und faire Vergütung

Der BVFK startet eine groß angelegte Honorarkampagne, um die Vergütungen in der Branche zu verbessern. Mitglieder werden aufgefordert, selbstbewusst faire Honorare zu verlangen, unter anderem mithilfe des BVFK-Kalkulators. Langfristig strebt der Verband eine kollektivvertragliche Lösung an, um einheitliche Honorare zu sichern.

Am 21. Oktober 2024 wurden all diese Themen hinsichtlich der Status- und Honorarfrage im Rahmen des „Tags des Rechts“ diskutiert. Es wurde deutlich, dass viele Herausforderungen nur gemeinsam bewältigt werden können. Der BVFK bleibt weiterhin engagiert und lädt alle Mitglieder dazu ein, sich aktiv zu beteiligen.

Prolight + Sound 2025

Auch 2025 wird der BVFK auf der Prolight + Sound in Frankfurt vertreten sein und ein umfangreiches Programm präsentieren. Wir wollen die Film- und Fernsehbranche vertreten, technische Innovationen präsentieren, gesellschaftlich-politische Themen anschnitten und uns optimal vernetzen. Besonders hervorzuheben ist der geplante „Opus Camera & Image“ Award für Mehrkamera-Produktionen, der herausragende Leistungen würdigt.

Engagement für die Branche

Alle Maßnahmen des BVFK zielen darauf ab, die Arbeitsbedingungen und Vergütungen in der Film- und Fernsehbranche nachhaltig zu verbessern. Der Verband setzt auf die aktive Mitarbeit seiner Mitglieder, um die gesteckten Ziele zu erreichen. Besonders die geplanten Kollektivverhandlungen und der Ausbau des Informationsangebots bieten Potenzial für positive Veränderungen.

Der Fokus liegt auf faire Vergütungen, verstärkter Information und stärkerem Zusammenhalt innerhalb der Branche, was die Zukunft der Film- und Fernsehproduktion in Deutschland positiv beeinflussen soll.

www.bvfk.tv



Länderchefs beschließen ÖRR-Reform

Die Ministerpräsidentenkonferenz hat umfassende Reformen für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk beschlossen,



jedoch eine Entscheidung über die Höhe des Rundfunkbeitrags verlagt. Dieser bleibt zunächst bei 18,36 Euro monatlich. Im Dezember sollen weitere Beratungen folgen, um einen neuen Finanzierungsmechanismus zu entwickeln. Im Fokus der Reformen stehen strukturelle Anpassungen bei ARD und ZDF zur Kostensenkung und Effizienzsteigerung. Sachsens Ministerpräsident Michael Kretschmer bezeichnete die Reformen als notwendige „Ersatzmaßnahme“, da bisher zu wenig Reformen umgesetzt worden seien. Konkret soll die Anzahl der Radioprogramme von derzeit 70 auf 53 reduziert werden. Auch bei den linearen Spartenkanälen sind Änderungen geplant: Von den bestehenden Angeboten im Bereich Information und Bildung wie Phoenix und ARD-alpha sollen zwei erhalten bleiben. Bei den Sendern für junge Zielgruppen wird die Anzahl auf drei begrenzt. Zudem soll Arte zu einer europäischen Kulturplattform ausgebaut werden, wobei Inhalte von 3sat integriert werden könnten, ohne dass eine Fusion geplant ist. Die endgültige Entscheidung über die betroffenen Sender liegt jedoch bei den Rundfunkanstalten selbst. Damit die Reformen umgesetzt werden können, müssen alle Landtage zustimmen. Ein Inkrafttreten der neuen Regelungen könnte frühestens im Sommer 2025 erfolgen.

www.ard.de

www.zdf.de

Neuer Tarifvertrag für die Produktionsbranche

Nach langwierigen Verhandlungen haben die Produktionsallianz, die Gewerkschaft ver.di und der Schauspielverband BFFS einen neuen Tarifvertrag abgeschlossen. Dieser sieht Gehaltserhöhungen von jeweils 2,5 % zum 1. Mai 2025 und 1. Januar 2026 vor. Die Arbeitszeiten bleiben flexibel, so dass weiterhin bis zu 12 Stunden täglich beziehungsweise 60 Stunden wöchentlich möglich sind. Durch eine rückwirkende Anwendung des Tarifvertrags wird zudem die Rechtslage für den Zeitraum zwischen Verhandlungsstopp und Abschluss geklärt. Der Gagentarifvertrag gilt bis Ende 2026, während der Manteltarifvertrag bis August 2027 gültig ist. Besonders hervorgehoben wurden Vereinbarungen zu Zeitgutschriften: Arbeitnehmer erhalten ab fünf aufeinanderfolgenden



Drehtagen Gutschriften auf ihr Zeitkonto, und nach 20 Drehtagen wird ein Arbeitszeitverkürzungstag gewährt.

Dies soll den hohen Anforderungen im Produktionsalltag entgegenwirken und für mehr Erholung sorgen. Die Einigung sei ein hart erkämpfter Kompromiss, so die Verhandlungsführer, aber ein notwendiger Schritt, um die Sozialpartnerschaft zu stärken. Die Herausforderungen für die Arbeitgeberseite seien zwar erheblich, doch habe man eine Balance zwischen Flexibilität, Erholung und künftigen Regelungen zu Alterssicherung und Einsatz von Künstlicher Intelligenz gefunden, um die Branche in die digitale Zukunft zu führen.

www.produktionsallianz.de

www.bffs.de

www.ver.di

Filmhochschulen fordern den Erhalt von 3sat

Die deutschen und einige österreichische sowie schweizerische Filmhochschulen setzen sich entschieden für den Erhalt des Kulturkanals 3sat ein. Zu den unterzeichnenden Institutionen zählen unter anderem die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, die Filmuniversität Babelsberg und



die Hochschule für Fernsehen und Film München. Die Filmhochschulen befürchten, dass die diskutierte Fusion von 3sat mit Arte, wie sie von der Rundfunkkommission der Länder vorgeschlagen wurde, zu einer erheblichen Schwächung des Kulturangebots führen würde. 3sat bietet eine Vielfalt an Kulturinhalten, von Kunst und Wissen über Pop- und Hochkultur bis hin zu Dokumentarfilmen. Das Profil von 3sat unterscheidet sich nach Meinung der Filmhochschulen klar von Arte, und eine Zusammenlegung würde faktisch das Ende von 3sat bedeuten. Die Hochschulen begrüßen zwar Reformen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, warnen jedoch davor, dass die Fusion nur dem Ziel der Kosteneinsparung dient und die kulturelle Vielfalt gefährdet. 3sat sei trotz eines kleinen Budgets unverzichtbar für die Förderung junger Filmschaffender, die durch Koproduktionen, Festivalförderungen und Berichterstattung erste Sichtbarkeit im TV erhalten. Für Studierende und Alumni bietet der Sender oft die einzige Chance, berufliche Erfahrungen zu sammeln und sich einem breiteren Publikum zu präsentieren. Die Filmhochschulen empfehlen daher eine Reformstrategie, die stärker auf die Erfüllung des Kulturauftrags in digitalen Angeboten setzt.

www.3sat.de

Neuer Onlineshop für professionelle Medienschaffende

Der neue B2B-Onlineshop „snaq“ richtet sich an professionelle Medienschaffende in den Bereichen Videoproduktion, Content Creation und Streaming. Der Shop will die Lücke zwischen einfachen Consumer-Produkten und teurer High-End-Technik schließen, indem er kosteneffiziente und



benutzerfreundliche Ausrüstung für anspruchsvolle Kreativprojekte anbietet. Das Sortiment umfasst Technik namhafter Hersteller aus den Bereichen Video-, Audio-, Licht- und Streaming-Equipment. Der Shop richtet sich sowohl an Content Creator, Podcaster, Videographen und Streamer als auch an professionelle Medienunternehmen und Broadcaster, die ihre Teams mit zuverlässiger Ausrüstung ausstatten möchten. Ergänzend dazu bietet „snaq“ eine kostenlose persönliche Beratung durch Experten sowie einen eigenen YouTube-Kanal mit Produkttests, Tutorials und Reviews.

www.snaq.com

VTFF fordert Steueranreize

Der Verband Technischer Betriebe Film und Fernsehen (VTFF) traf sich genau 75 Jahre nach seiner Gründung zur Jahreshauptversammlung in Wuppertal. Neben der Modernisierung der Verbandssatzung, die neue Gruppen für Visual



Effects, virtuelle Studios und Personal-Recruiting vorsieht, wurden wichtige Forderungen an die Politik und öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten formuliert. Der VTFF verlangt, dass mindestens 50 Prozent der Rundfunkbeiträge in die Programmproduktion fließen und fordert die Auslagerung technischer Dienstleistungen auf den freien Markt. Die Effizienz und Wirtschaftlichkeit sollten durch die Veräußerung ungenutzter Immobilien und Studiokapazitäten gesteigert werden. Ein zentraler Appell richtete sich an die Bundes- und Landespolitik, ein Steueranreizmodell einzuführen, um den Produktionsstandort Deutschland international konkurrenzfähig zu machen. VTFF-Geschäftsführer Achim Rohnke mahnte, dass ein weiteres Jahr mit leeren Auftragsbüchern

existenzbedrohend sei. Zudem kritisierte der Verband die aktuellen Entwicklungen im Dachverband SPIO, der sich stark auf vier Kino- und Verleihverbände konzentriert, was zu Interessenskonflikten führen könne.

www.vtff.de

RTL setzt auf KI für Werbetrenner

RTL Deutschland setzt als erstes deutsches Medienunternehmen KI-generierte Werbetrenner in seinem Programm ein. Ab sofort sind diese Promotion-Inhalte im Pay-TV auf Sendern wie RTL Crime, RTL Living und RTL Passion zu sehen. In einem nächsten Schritt sollen die neuen Werbetrenner auch im Free-TV, etwa auf Nitro oder RTL Up, eingeführt werden. Die Visualisierung erfolgt mithilfe der sogenannten Text-to-Video-Technologie des Partners Runway, die auf Textbeschreibungen der Kreativteams basierend visuelle Inhalte erstellt. Der Einsatz dieser KI-Technologie soll besonders die Vielfalt in der Produktion steigern, ohne

die gewohnt hohe Qualität der Spots zu beeinträchtigen. Trotz der Einführung von KI solle die Rolle der Mitarbeitenden zentral bleiben, denn sie sollen weiterhin die gestalterische Linie bestimmen. Neben den Werbetrennern sollen auch Einspieler der Weihnachtskampagne von RTL Super ab November mit KI produziert werden. Thorsten Braun, Chief Marketing Officer bei RTL Deutschland, betont den Fokus auf Qualität durch den Einsatz von Upscaling, um den TV-



Standard zu gewährleisten. Oliver Schablitzki, Bereichsleiter Multichannel, bezeichnet die Umsetzung als wichtigen Schritt, um KI-Technologien sinnvoll und effizient in den Arbeitsalltag zu integrieren.

www.rtl.de

TOOLS FOR
PROFESSIONAL
FILMMAKERS



XINEGEAR

TECUMfinance

**Wir finanzieren:
Deine Kreativität. Dein Projekt.
Deine Leidenschaft.**

**Es muss nicht immer Leasing sein!
Oder doch?
Aber welche Finanzierung
passt zu mir?**

**Genau bei diesen Fragen helfen
wir dir mit unseren Experten von
TECUMfinance weiter.**

**Und das völlig transparent, fair
und ohne Stolperfallen!**

Die deutsche Produktionsbranche klagt über massive Auftragseinbrüche

Stilles Sterben

Die deutsche Produktionsbranche kämpft mit massiven Auftragsrückgängen, steigenden Kosten und Sparmaßnahmen. Besonders kleinere Unternehmen stehen vor existenziellen Problemen. Was sind die Ursachen dieser Krise und welche Lösungen könnte es geben?

Text: Tilmann P. Gangloff

Produzenten klagen immer, lästert man in den Sendern gern. Derzeit wären solche Bemerkungen jedoch nicht angebracht: Viele ihrer Mitgliedsunternehmen, teilt die Produktionsallianz mit, „berichten von massiven Auftragsrückgängen.“ Die Ursachen sind vielfältig. Vor zehn Jahren, sagt ein erfahrener ARD-Redakteur, habe ein „Tatort“ noch 1,5 Millionen Euro gekostet, mittlerweile näherte man sich der Zwei-Millionen-Marke. Inflation, Tarifierhöhungen, „Green Producing“: All das treibe die Kosten in die Höhe. Außerdem habe Qualität ihren Preis: „Einen ausgezeichneten Kameramann kriegen Sie nicht für den Tariflohn.“

Eine weitere Herausforderung sei der digitale Transformationsprozess, also die Verlagerung vom linearen Fernsehen in die Mediathek: „Einzelstücke lösen geringere Impulse aus als Reihen und Serien, also werden mehr Serien produziert. Serien sind aber teurer als Fernsehfilme. Dieses Geld muss irgendwie eingespart werden.

Wenn es nicht zu einer Beitragserhöhung kommt, werden wir noch stärker in der Bredouille stecken.“

Auch Marcus Ammon, Geschäftsführer Content, Bavaria Fiction GmbH, beschönigt nichts. „Die Lage ist ernst. Sender und Streamer müssen sparen beziehungsweise achten mehr denn je auf Rendite. Eine benötigte Erhöhung des Rundfunkbeitrags ist nicht in Sicht, bereits zugesagte Beauftragungen werden zurückgenommen. Das sind Entwicklungen, die eine Veränderung der Produktionslandschaft zur Folge

haben werden.“ Der Markt, fasst Björn Böhning, Geschäftsführer der Produktionsallianz, die allgemeine Stimmung zusammen, „wird durch große Unsicherheit und Zurückhaltung beherrscht. Viele Produktionen werden auf die lange Bank geschoben. Dazu kommen jährliche Kostensteigerungen

von mindestens sechs Prozent, die kaum refinanziert werden können.“

Wirtschaftlich starke und breit aufgestellte Produktionsfirmen können mit dieser Herausforderung besser umgehen als kleine Firmen. Für sie stelle die derzeitige Entwicklung eine existenzielle Bedrohung dar, sagt Uli Aselmann, Geschäftsführer der film GmbH: „Die großen können ihre Umsätze auf andere Aktivitäten verschieben, aber wir sind auf Kino- und Fernsehfilme spezialisiert, wir können nicht plötzlich anfangen, Entertainmentformate zu entwickeln und zu produzieren.“



Foto: Stefan G. König

Marcus Ammon

STREAMER IM FOKUS

Als Sky im Sommer 2023 ankündigte, keine deutschen Filme und Serien mehr in Auftrag zu geben, war das für die gesamte Branche ein Schock. Zu Beginn dieses Jahres folgte Paramount+. Einige Produktionen waren bereits in Auftrag gegeben und wurden kurzfristig abgesagt. Im inoffiziellen Gespräch schieben die Sender den Schwarzen Peter prompt zu den Streamingdiensten. Eine Netflix-Sprecherin versichert jedoch: „Wir investieren seit vielen Jahren massiv in deutschsprachige Filme, Serien sowie Non-Fiction-

Programme und werden das auch in Zukunft tun.“ Amazon teilt mit, man habe das Auftragsvolumen für deutsche Prime-Video-Produktionen über die letzten Jahre kontinuierlich gesteigert.

Im Vergleich zur enormen Menge öffentlich-rechtlicher Aufträge wirkt die Anzahl der Streaming-Produktionen allerdings überschaubar. Auch die beiden großen Privatsenderfamilien spielen als Auftraggeber eine große Rolle. Henrik Pabst, bei ProSiebenSat.1 Media SE verantwortlich für alle Inhalte auf der Streaming-Plattform Joyn und den linearen Sendern des Konzerns, lässt mitteilen: „Für die Season 24/25 produzieren wir als Gruppe mehr fiktionale Programme als in den vergangenen fünf Jahren zusammen.“ RTL, sagt ein Sprecher, habe die Zahl der Aufträge ebenfalls nicht verkleinert: „Wir konnten unsere großen Investitionen in Programminhalte in den vergangenen Jahren trotz erheblicher wirtschaftlicher Herausforderungen steigern und verstetigen.“ Man investiere jährlich über eine Milliarde Euro in Inhalte. Auch beim ZDF, heißt es, zeige sich aktuell kein Auftragsrückgang. Das Volumen an Auftragsproduktionen, Koproduktionen und Kofinanzierungen habe in den letzten Jahren vielmehr zugenommen. Thomas Schreiber, Geschäftsführer der ARD-Tochter Degeto, bezeichnet die aktuelle Situation als Spagat zwischen stagnierenden Etats und einer Kostensteigerung, die viele in der Branche überrascht habe, weil man nach der Überhitzung des Marktes in den Jahren 2021/22 offenbar auf „ruhigere Fahrwasser“ gehofft habe. Der Degeto-Etat sei im Großen und Ganzen stabil geblieben, aber angesichts massiver Kostensteigerungen habe man die Zahl der Donnerstags- und Freitagfilme reduzieren müssen.

UNGEWISSE ZUKUNFT

Wie es weitergeht, kann niemand vorhersagen. Die Entwicklung hängt an zwei



Foto: Julia Graf

Uli Aselmann



Foto: Hans-Christian Plambeck

Björn Böhning



Foto: Ben Knabe

Thomas Schreiber

Fragen: Werden die Länder einer Erhöhung des Haushaltsbeitrags zustimmen? Und welchen Effekt wird die Reform der Filmförderung haben? Der Filmstandort Deutschland, betont Böhning, brauche die Reform „als Gesamtstrategie mit Steueranreizmodell und Investitionsverpflichtung, sonst wird er dauerhaft vom internationalen Wettbewerb abgehängt.“ Bislang gebe es für Netflix & Co. keinerlei Verpflichtung zur Beauftragung deutscher Produktionsunternehmen; „fair ist das nicht.“ Unterstützung erhält die Produktionsallianz von Helge Lindh, SPD-Obmann im Ausschuss für Kultur und Medien im Bundestag: „Internationale Streamingdienste machen Milliardenumsätze mit Abos in Deutschland, müssen den Großteil hier aber weder versteuern noch reinvestieren. Das muss sich ändern.“ Frankreich habe vorgemacht, welche Auswirkungen eine Investitionsverpflichtung habe: Das Produktionsvolumen von Netflix & Co. sei anschließend sprunghaft von 21 Millionen Euro auf 345 Millionen Euro gewachsen.

Entscheidender ist jedoch die öffentlich-rechtliche Gebührenfrage. Aselmann hat große Zweifel, ob die empfohlene Beitragserhöhung um 58 Cent pro Monat mit der nötigen Einstimmigkeit durchgewunken werde. Kleine Firmen, sofern sie größtenteils für ARD und ZDF produzieren, hingen daher „erheblich in der Luft“, sagt sein Kollege Benedik Böllhoff von Viafilm. Selbst eine Beitragserhöhung werde für manche zu spät kommen: „Es wird keinen öffentlichen Aufschrei geben, allenfalls eine Notiz in der Fachpresse. Kleine Unternehmen verschwinden eher still.“ ■ [15505]



Filmemacher Oliver Weisskopf findet Kunden über Preispakete

Das Angebot anpassen

Oliver Weisskopf ist Filmemacher und dreht Imagefilme, Unternehmensporträts und Social-Media-Inhalte für lokale Kunden. Immer wieder wurden in der Vergangenheit aus seinen Filmen Clips für Social Media ausgekoppelt, die dafür gar nicht vorgesehen waren. Jetzt bietet Weisskopf für Social Media produzierte Clips in zwei Paketen als Clip-Library an. Wie produziert er diese Pakete und was sind die unternehmerischen Gedanken dahinter?

Text: Timo Landsiedel Fotos: OliWe Films

Für Einzelgänger ist es schwer geworden, im Filmmaking-Bereich ein Alleinstellungsmerkmal zu finden. Das ist wegen der großen Konkurrenz in den Ballungszentren schwer genug. In den dünner besiedelten Gebieten der Republik ist das Geschäft hingegen schwer einzuschätzen. Wenn ich mich stärker spezialisieren, vergraulen sich dann die Kunden, die gar nichts Spezielles wollen?

Diese Gedanken kennt auch Oliver Weisskopf. Der 30-Jährige fand im Alter von sechs Jahren durch das Nachspielen der „Winnetou“-Filme vor der Videokamera zum Bewegtbild. Während der Schulzeit machte er Praktika, lernte mit Kamera und Schnittprogrammen umzugehen und drehte

Musikvideos für regionale Gruppen. Doch sein Traum war die Bildgestaltung. Nach der Schule ging er 2013 an die Macromedia Hochschule in Köln und studierte Film mit Vertiefung Kamera. Hier lernte er Michael Kleinfeld kennen, mit dem er 2016 und 2017 den eigenständig finanzierten Spielfilm „Sanitatem“ drehte. Nach Weltpremiere in Shanghai und Deutschlandpremiere auf den Hofer Filmtagen ist er mittlerweile auf Amazon Prime zu sehen. Nach dem Studium war er zunächst fest angestellt bei einer Produktionsfirma, die RTL zuarbeitet. Doch er merkte schnell, dass er dort sein Know-how nur sehr begrenzt anwenden konnte. Also machte er sich 2019 selbstständig.

SOZIALE MEDIEN

2020 nahm er alles an, was er beruflich umsetzen konnte: Covid war Schuld. Nachdem die Pandemiezeit vorüber war, begann Weisskopf sein Angebot zu verfeinern. Um seinen Wohnort Hilden herum baute er sich einen Kundenstamm auf. Diese Kunden buchen Imagefilme und Werbefilme bei ihm und Weisskopf bot auch immer wieder Clips für soziale Medien an. Das Hochformat faszinierte ihn. Aber es war selten in regulären Projekten nachgefragt.

Dennoch fiel dem Filmmacher immer wieder auf, dass seine Kunden aus einem in 16:9 gedrehten Imagefilm Clips für Social Media heraus schnitten und dabei manchmal sogar auf 9:16 croppten. Da blutete ihm das Filmmacherherz. „Das könnte ich ja auch bei der Erstellung schon im Hinterkopf haben“, dachte sich der Filmmacher. Er begann dann 4:3 zu drehen und in der Kadrange schon darauf zu achten, dass er auf 16:9, aber auch auf 9:16 zuschneiden kann.

Mitte 2023 überlegte Weisskopf, sich noch stärker zu spezialisieren. Das verlief parallel zu seiner Beobachtung, dass es schon im niedrighschwelligem Bereich innerhalb der Social-Media-Apps Schnittfunktionen gab, mit denen man ohne viel Aufwand Clips aneinanderreihen konnte. So bietet Instagram innerhalb der Erstellung einer Story schon vorgefertigte, auf Musik abgestimmte Montage-Leerstellen, in die man seine eigenen Kurzclips nur einfügen muss.

Zudem bemerkte er, dass es oft in den kleinen Unternehmen, mit denen er zu tun hatte, jemanden gab, der die Bespielung der Social Media Plattformen übernahm. Diese Personen waren oft mit genau diesen, vom Smartphone aus steuerbaren Strategien bestens vertraut. Hier war also seine Expertise in visuellem Storytelling über Montage gar nicht gefragt.

Weisskopfs Überlegung war es jetzt, seine Fähigkeiten als Allrounder weniger in den Vordergrund zu stellen, sondern die Bildgestaltung dieser Social-Media-Clips auf hohem Niveau in den Mittelpunkt seiner Akquise zu stellen. „Ich biete nach wie vor auch Montage an, das findet man auch auf meiner Homepage“, so Oliver Weisskopf. „Aber den Bedarf nach speziell für Social Media produzierten Clips war auf jeden Fall da.“ Darauf wollte er sein Angebot stärker anpassen.

TECHNISCHE UMSETZUNG

Technisch musste Weisskopf dafür nichts umstellen. Er perfektionierte ein wenig sein bisheriges Arbeiten. Der Filmmacher setzt vor allem eine Canon C70 mit Tilta C70-Camera-Cage und BasePlate ein. Dazu kommt ein SmallRig-Top-Handle, ein Røde-Shotgun-Mikro und ein Atomos



Filmmaker Oliver Weisskopf arbeitet viel im Foodbereich.



Das Canon-C70-Hochkant-Setup für die Social-Media-Clips mit Sigma 18–35er Zoom, Tilta-Cage, Nitze-Griff und SmallRig-Top-Handle.

Ninja V. Den Rekorder nutzt Weisskopf in diesem Aufbau nur als Monitor. „Ich zeichne intern auf den SD-Karten in der C70 auf, im XF-AVC-Codec 4:2:2 10-bit und 50 beziehungsweise 100 Bilder – Letzteres vor allem bei Food.“ Das ist das Basis-Setup mit dem der Filmmacher viele der Social-Media-Drehs bestreitet. Der Vorteil ist, dass der Camera-Cage die Möglichkeit bietet, ihn so umzubauen, dass er mit der C70 auch im Hochformat einsetzbar ist. Dann montiert



Einziger Wermutstropfen des Hochkant-Setups: Die SD-Karten sind im laufenden Betrieb nicht zugänglich. Dafür liegen die Bedienelemente an der Kameraseite gut erreichbar oben.

Weisskopf an die Stelle des Top-Handles einen Seitengriff von Nitze, der Top Handle kommt an die linke Seite der Kamera, die beim Hochkantdreh oben ist. Hier ist auch der Ninja befestigt.

„Links hat die C70 ja die Bedienelemente und rechts den Griff mit den SD-Kartenslots“, so Weisskopf. „Das heißt, die sind im 9:16-Modus nicht gut erreichbar. Das nervt.“ Sein Workaround: sehr große Karten nutzen. So erfordern Projekte im laufenden Prozess nur sehr selten einen Kartenwechsel. Recording-Knopf und andere Bedienelemente sind natürlich nicht an den Stellen, an denen man sie jahrelang bei der Nutzung von Canons DSLRs, DSLMs oder Cinema-EOS-Reihe verinnerlicht hat. „Das ist aber nichts, was das kreative Handling der Kamera aufhält. Das hat man schnell drauf“, so der Filmemacher. „Die Drehs finden ohnehin meist in sehr kontrollierten Bedingungen statt.“ So hat er selten starke Hell-Dunkel-Übergänge, bei denen er viel an der Belichtung ändern müsste. Zudem nutzt Weisskopf die Kamera dann oft aus der Hand, um die in den sozialen Medien geforderte Dynamik liefern zu können.

Die Bildgestaltung orientiert sich dabei an dem in Szene gesetzten Inhalt. In der Gastroszene geht es meist um gut ausgeleuchtete, nahe oder gar Close-up-Einstellungen von der Zubereitung von Gerichten oder der Darstellung der fertigen Mahlzeiten. Oft setzt Weisskopf hier High-Speed-Framerates bei vergleichsweise langen Brennweiten ein. Aus der Hand nutzt er gerne den Foto-Zoom von Sigma mit einer Range von 18–35 mm.

GESCHÄFTSMODELL

Bei der Aufstellung seiner Selbstständigkeit setzte sich Oliver Weisskopf mit Stunden- und Tagessätzen auseinan-

der und überlegte, wie viele Einsatztage in einem Monat realistisch möglich sind. Dabei orientierte er sich an der ver.di-Tarifgagentabelle für Filmschaffende. Daraus ergab sich ein Preis, unter dem er seine Leistungen – egal ob Kamera, Schnitt oder Postproduktion – nicht anbieten darf, da er sonst Verluste macht.

Das kennt jeder, der nicht angestellt ist. „Was ich mit Kunden ausmache, sind aber ohnehin sehr oft Pauschalpreise“, so der Filmemacher. „Dem liegen dann Tages- oder Halbtagesätze zugrunde.“ Der Pauschalpreis hat für ihn den Vorteil, noch Leistungen mit anbieten zu können, die vielleicht vorher nicht abgesprochen wurden, aber dem Projekt nutzen. Den Puffer kalkuliert er mit ein, damit er nicht am Ende draufzahlt.

Die Idee, seine Leistungen in Paketen anzubieten, hatte Weisskopf schon zuvor. In seinen Augen gibt das seiner Kundschaft einen stärkeren Anreiz zu buchen, da der Festpreis eine Kostenkontrolle bietet. Im KMU-Feld, in dem der Unternehmer sich bewegt, ist das ein wichtiges Verkaufsargument. Was ist mein Budget? Das passt in das Paket? „Ich kann hier einen Rahmen schaffen, indem ich meine Tagessätze und mögliche Nebenkosten abschätze und in diesen Rahmen hineinlege und verlässlich sagen kann: Den Preis kann ich dafür nehmen“, so Oliver Weisskopf. Die Leistungen sind deshalb sehr genau beschrieben und sehr eng gefasst.

Seit Anfang 2024 bietet Weisskopf zwei Pakete an, eins über „50 professionelle Video-Clips“ für 1.620 Euro netto und eins über „100 professionelle Video-Clips“ für 2.760 Euro netto. Beide Pakete bieten ein Planungsgespräch, eine Drehtagscheckliste und den Zugang zu Tutorials für den bestmöglichen Einsatz der Clips auf den gängigen Plattformen.

Das „50er-Paket“ soll Inhalte hervorbringen, die über sechs Monate gespielt werden können, dafür wird vier Stunden vor Ort gedreht. Das „100er-Paket“ zielt auf eine Dauer von einem Jahr ab und benötigt sieben Stunden Drehzeit.

PREISKALKULATION

Die Pakete sind darauf ausgerichtet, dass Weisskopf den Dreheinsatz allein bestreiten kann. Dabei hat er natürlich die Preise auf den anfallenden Arbeitsaufwand in Tagessätzen abgestimmt. Zudem enthalten die Pakete vorproduzierte Elemente wie die Lerninhalte zu den Plattformen oder die Drehtagcheckliste. Dabei handelt es sich um eine Art Call-sheet, auf dem allgemein verständlich aufgelistet ist, auf was es zu achten gilt, welche Inhalte gedreht werden, was kundenseitig dafür nötig ist und wie der Tag inklusive Aufbauzeiten abläuft.

Die Anfahrt ist bis zu 75 Kilometer Entfernung im Angebot enthalten. Alles darüber hinaus muss nachbesprochen werden. Zeitlich geht Weisskopf von einem Equipment-Check von einer Stunde vor Drehbeginn aus und erlaubt einen kleinen Puffer zusätzlich zu den angesetzten vier oder sieben Stunden. Der Filmemacher setzt eine Equipmentpauschale von etwa 250 Euro für sein reguläres Kamera-Setup an. Sollte hochwertigere Ausrüstung hinzugebucht werden müssen, geht dieser Betrag nach oben. Gleiches gilt für hinzugeholte Crewmitglieder. Auch wenn Weisskopf in den Paketen keine kreative Montage anbietet, fällt doch Zeit für Nachbearbeitung an. Hier sind zwischen zwei und drei Stunden kalkuliert. „Es gibt natürlich einiges an Videomaterial, was gedreht wurde“, so Weisskopf. „Inklusiv ist dann, daraus organisch funktionierende Clips zu machen, diese zu colorgraden und in online verwertbarem Codec auszuspielen.“ Meist sind diese Clips dann auch ohne Ton, da in den Portalen ohnehin aktuelle Musik darübergelegt wird.

Natürlich kommt es bei der Buchung der Pakete auch zu Sonderwünschen. „Ich habe mittlerweile ganz gut raus, was geht und was nicht“, so Weisskopf. „Und das meiste ist halt nicht enthalten, weil es zu viel Zeit kostet.“ Sein Klientel hat aber meist ein gutes Gespür, was mit einem Paketpreis machbar ist und was nicht. „Und ich weiß auch: Das ist ein Kampfpfeil“, so der Filmschaffende. „Aber der richtet sich

auch an Unternehmen, die sich so etwas sonst gar nicht leisten könnten, oder, aus meiner Sicht noch schlimmer, es selbst machen müssten.“

FOLGEAUFTRAG STATT UPSELLING

Das sei preislich knapp kalkuliert, funktioniere aber kostendeckend, sagt der Unternehmer. Auf eine zusätzliche Gewinnmarge verzichtet er. Dafür sei weder das Modell gedacht, noch seine Zielgruppe geeignet.

Natürlich wäre es möglich, über den Paketpreis ein Gespräch über den Bedarf zu starten, an dessen Ende ein angepasster, am besten höherer Preis steht: klassisches Upselling. Doch in der Realität kommt das nicht vor. „Natürlich wünsche



Filmemacher Oliver Weisskopf mit Kunde Volker Osieka von Osieka Kochkunst beim Dreh am Herd.

ich mir, dass das bei einem entsprechenden Kunden auch in Zukunft mal möglich ist“, sagt Unternehmer Weisskopf. „Aktuell ist es so, dass ich darüber Neukunden gewinne und hoffe, Folgeaufträge zu generieren.“ Außerdem hat das Angebot bei Weisskopf selbst zu einer Entschlackung des Arbeitsalltags geführt. „Das ist eine klare Leistungsübersicht, ein kalkulierbarer Preis und Kunden können das mit einer E-Mail oder einem Anruf buchen.“ Das spare auch auf seiner Seite das Schreiben von Angeboten und das Anpassen seiner Tagessätze.

Den Hauptteil von Weisskopfs Arbeitsalltag machen zwar immer noch klassische Projekte aus, in denen er als Allrounder gebucht wird. Aber die Pakete finden Anklang, Anfragen dazu gibt es immer wieder, Buchungen auch. Die ersten Neukunden sind darunter und die ersten Folgeaufträge stehen in den Startlöchern. Nach knapp einem Jahr mit den beiden Paketen zieht Weisskopf die Bilanz: Seine Pakete haben sich gelohnt. ■ [15506]



Das Edimotion Festival für Filmschnitt und Montagekunst in Köln

Die Kunst der zweiten Regie

In Köln fand zum 24. Mal das Edimotion Festival für Filmschnitt und Montagekunst statt. Den Ehrenpreis erhielt Gabriele Voss, als Gastland war Australien eingeladen. In zahlreichen Diskussionsrunden betonten die Teilnehmer die Rolle von Editoren im kreativen Prozess des Filmemachens.

Text: Frank Olbert Fotos: edimotion / Jule Guder

Gabriele Voss versteht sich als Autorin, Dramaturgin und Editorin – eine eher seltene Kombination, für die sie in diesem Oktober in Köln geehrt wurde. Edimotion, das Festival für Filmschnitt und Montagekunst, widmete ihr eine Hommage und zeichnete sie mit dem Ehrenpreis Schnitt aus. Wie bereits in ihrem Buch und in dem gleichnamigen Film, „Schnitte in Raum und Zeit“, nutzte Voss die Bühne des Festivals, um ihre Botschaft zu formulieren: „Ich möchte deutlich machen, dass es bei Schnitt und Montage um mehr geht, als landläufig darunter verstanden wird. In dieser herkömmlichen Vorstellung sitzen Regisseur oder auch Redakteur hinter der Editorin und sagen ihr, was sie zu tun hat.“ Nicht allein mit seiner Ehrenpreisträgerin, sondern auch mit den weiteren Gästen und Beiträgen machte Edimotion

deutlich, wie sehr dieses Festival hinter der zentralen These von Gabriele Voss steht, dass es sich beim Schnitt um eine „zweite Regie“ handelt.

Wie in den Jahren zuvor präsentierte sich das Festival auch in seiner mittlerweile 24. Ausgabe als eine Mischung aus Branchentreffen und Publikumsevent. Beides, der Dialog der Filmemacher untereinander wie das Gespräch mit den Zuschauern, sei Sinn und Zweck des Festivals seit Anbeginn, sagt die künstlerische Leiterin Kyra Scheurer: „Unser Konzept sieht vor, dass die Bühne komplett den Editorinnen und Editoren gehört. Wir sprechen im Anschluss an alle Filme mit den Nominierten, es geht im Filmgespräch ausschließlich um die Montage, und das gilt auch für die Themenschwerpunkte.“



Die Gewinnerin des The Edit Space
Förderpreis Schnitt im Gespräch
mit Kurator Werner Busch

**EDI
MOTION** 24. Festival für
Filmschnitt und
Montagekunst
11. – 14. Oktober 2024

GASTLAND AUSTRALIEN

Im Kölner Filmhaus, im Filmforum im Museum Ludwig sowie in den Veranstaltungen der Edimotion Akademie und auf dem International Film Editors Forum wurde dementsprechend über die Vorführung von Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilmen hinaus intensiv diskutiert. Der Themenschwerpunkt lag in diesem Jahr beim „Historischen Schnitt“, und mit Australien war auch diesmal wieder ein Gastland eingeladen – ein Land zudem, auf das sich die Festivalmacher schon lange gefreut haben. „Australien als Gastland einzuladen, ist uns bereits seit vielen Jahren ein großes Bedürfnis“, so Kyra Scheurer. „Leider kam die Pandemie dazwischen, in der gerade Australien äußerst strenge Auflagen hatte. Es ist für beide Seiten ein großes Glück, dass es endlich geklappt hat.“

Der Auftakt aber gehörte der Ehrenpreisträgerin Gabriele Voss und ihrem Film „Anna Zeit Land“, den sie wie fast alle ihre Arbeiten in Kooperation mit ihrem Ehemann Christoph Hübner gedreht hat. Der Film ist im Jahr 1994 entstanden, und es sind eben diese Jahre nach der sogenannten Wende, denen er sich in einer assoziativen Montage aus dokumentarischem und fiktionalem Material widmet: Die im Titel benannte, erfundene Figur Anna wird gleich von zwei Schauspielerinnen verkörpert, Angela Schanalec und Stephanie Adams, und diese doppelgestaltige Protagonistin reist durch ein neu geschaffenes Deutschland.

Zwischen Aufbruch, Ausländerhass und Naziparolen, zwischen dem Abriss des Alten und der Hoffnung auf bessere Zeiten dokumentiert der Film deutsche Realität – und ist nebenbei auch ein Film über das Filmemachen selbst, denn die eine Anna ist mit dem Fotoapparat unterwegs und die andere mit einem Tonaufnahmegerät: Sound and Vision im vereinigten Deutschland.

Perfekt repräsentierte „Anna Zeit Land“ gleich zum Beginn des Festivals, was sich wie ein Leitmotiv durch die folgenden Tage zog. Filmmontage ist mehr, als nur Einzelteile hintereinanderzusetzen – an die Zeiten, als dies noch so gesehen wurde, erinnerte die aus Sidney zugeschaltete Autorin („Cutting Rhythm“), Professorin, Editorin und ehemalige Tänzerin Karen Pearlman beim Themenschwerpunkt zum „Historischen Schnitt“. In der Frühzeit des Films, so sagte sie es in ihrem Vortrag „Hidden Stars – Women’s Influence in Editing Revolutions“ wurde das Zusammenfügen von Bildern mit dem Vorgang des Nähens verglichen. Cutterinnen, wie sie damals noch hießen, galten als reine Handwerkerinnen. Doch die Wahrheit liegt für Pearlman woanders: „Es geht darum, zu verstehen, was in den Bildern ist“, sagt sie – Editing ist ein kreativ-künstlerischer Vorgang, und bereits in der Frühzeit des Films sei das deutlich geworden, wenn auch nur in der Abgeschlossenheit des Schneideraums und nicht in der Öffentlichkeit: Fürs Publikum glänzten etwa bei den russischen Futuristen Pioniere wie Sergey Eisenstein und Dziga Vertov, während ihre Editorinnen Esfir Shub und Elizaveta Svilova in der Stille wirkten, aber geradezu als Lehrerinnen für die gloriosen Regisseure dienten. Von Shub stammt der Satz: „Leute, die nicht schneiden können, sollten überhaupt keine Filme machen.“

Der Editor’s Effect, der Einfluss der Editoren auf den Gesamtfilm, schlug auch in den USA, und hier besonders mit dem Aufkommen der Werke des New Hollywood in den späten 60er und den 70er Jahren durch – auch wenn hier der Regisseur als Auteur galt, als überragendes Gesamtgenie mithin, das im Gegensatz zum alten Studiosystem mit seiner Arbeitsteilung über allem schwebte. Und dabei, wie Pearlman bemerkte, nicht selten zum sexuell ausbeuterischen Raubtier mutierte. Doch der Schnitt prägte die Filme enorm, und an den Maschinen standen durchweg Frauen: Verna Fields, die Spielbergs „Jaws“ schnitt, Dede Allen, die bei „Bonnie and Clyde“ im Scheideraum stand, Marcia Lucas, die das ikonische Editing bei „Star Wars“ verantwortete, und



Vor allem junges Publikum sorgte bei der 24. Ausgabe des Festivals für volle Säle.

Thelma Schoonmaker, die in Kooperation mit Martin Scorsese den „Akt des Entscheidungen-Treffens“ herbeiführte. Editing, das war die zentrale Aussage der Diskussionen und Vorträge zum „Historischen Schnitt“, ist ein selbstbewusster Vorgang: Die Regie gibt die Richtung vor, aber nicht im Sinne einer Anweisung. Editing ist eben, wie Gabriele Voss es sagt, die zweite Regie.

SCHNITT SICHTBAR MACHEN

Den Editorinnen und Editoren als den traditionell eher zurückgezogenen Kreativen im Filmbetrieb ein Gesicht zu geben, ist seit jeher das Ziel des Festivals – und das war es auch, als in den Corona-Jahren Maskenpflicht herrschte. „Wir sind stolz, das gut überstanden zu haben, sowohl in den Jahren der Pandemie, als durch eingeschränkten Live-Zugang der Online-Zugang zu Filmen nötig wurde, als auch danach“, blickt Kyra Scheurer auf diese schwierigen Jahre zurück. „Natürlich sind die Kosten durch die Inflation gestiegen – das spüren wir. Auch gibt es überall den Kampf um die Finanztöpfe. Wir sind sehr glücklich, dass wir auf unsere traditionellen Partner weiterhin bauen können.“

Diese Partner sind das Land Nordrhein-Westfalen, die Film- und Medienstiftung NRW sowie die Stadt Köln, und alleamt bekennen sie sich zur Bedeutung des Festivals, auch wenn sie einräumen müssen, dass die Zeiten rauer werden: Die Film- und Medienstiftung, so deren Vertreterin Katharina Blum, muss aufgrund von Mittelkürzungen sparen, und auch Till Kniola vom Kölner Kulturamt stellte in Aussicht, dass die derzeit 25.000 Euro umfassende Förderung der Stadt künftig geringer ausfallen dürfte.

Dabei hat sich das Festival im Laufe seiner Geschichte nicht allein zu einer festen Größe etabliert, was die Vernetzung

von Editoren untereinander betrifft. Gerade in diesem Jahr ist es darüber hinaus zur einer Art Startrampe für den Nachwuchs geworden: Noch nie hätten so viele Studierende aus allen Teilen Deutschlands, aber auch aus der Schweiz, aus Österreich und Belgien an den vier Festivaltagen teilgenommen, sagt Scheurer, und auch mit zwei Jurys für den Dokumentar- und den Spielfilm, die aus Schülerinnen und Schülern bestanden, verknüpft man nicht zuletzt die Hoffnung, junge Menschen für das Berufsbild des Editing zu begeistern.

„SCHNITT PREISE“

Auch der Kurzfilm-Wettbewerb, ein zentraler Bestandteil des Festivals, ist ein Forum für die nachwachsende Generation. Er bildet einen eigenen Programmpunkt, in dessen Rahmen Kurator Werner Busch die Filme von fünf Studierenden vorstellte. In dieser „Edit Space – Förderung Schnitt“ genannten Sektion gewann Leila Fatima Keita, die an der Hochschule für Film und Fernsehen in München Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik studiert. Ihr Film „The Silence of 600 Million Results“ (Regie: Sophie Lahusen, Buch: Beatrix Rinke) montiert ausschließlich die Bilder von Laptop oder Mobiltelefon, mit deren Hilfe eine junge Frau durch einen Wust von Informationen navigiert, die ihr die Entscheidung in einem Schwangerschaftskonflikt erleichtern sollen.

Nicht minder innovativ gerade aus der Perspektive des Editings ist der Film „Im toten Winkel“ (Regie und Buch: Aysel Polat), der mit Serhad Mutlu und Jörg Volkmar gleich zwei Editoren aufweist. Mutlu sorgte, bevor er aus Zeitgründen an Volkmar übergab, für einen Rohschnitt, auf dem sein Kollege zu großen Teilen aufbauen konnte. „Im toten Winkel“ ist ein multiperspektivischer Thriller, der im kurdischen



Erstmals gab es zwei Juries aus Schülerinnen und Schülern für Dokumentar- und Spielfilm.

Nordosten der Türkei spielt. Misstrauen, Überwachung, Traumata, nicht zuletzt Bilder, die heimlich mit dem Smartphone aufgenommen werden oder von der Verkehrskamera an der Straßenecke stammen, sorgen für eine angespannte Atmosphäre. Die Montage der Geschichte in drei Kapiteln sorgt für das kleine Wunder, dass sie die Zuschauer zugleich irritiert und letztlich doch stets für einen Aha-Effekt sorgt. Die Hauptjury kürte diese Leistung mit dem Schnitt Preis Spielfilm der Film- und Medienstiftung NRW; aber auch die von der Imhoff-Stiftung unterstützte Schul-Jury zeichnete „Im toten Winkel“ aus.

Der Bild-Kunst Schnitt Preis Dokumentarfilm ging indes an „Vergiss Meyn Nicht“ (Regie, Buch: Fabiana Fragale, Kilian Kuhlendahl, Jens Mühlhoff), den Ulf Albert ebenfalls als eine Kombination aus verschiedenen Perspektiven montierte, was für die große Spannung dieser Langzeitbeobachtung aus dem Hambacher Forst sorgt. Da sind zum einen die Bilder, die der Filmstudent Steffen Meyn über zwei Jahre mit seiner 360-Grad-Helmkamera schoss – Meyn starb schließlich beim Sturz aus einem Baumhaus. Und da gibt es zum anderen einordnende, zum Teil auch relativierende Interviews, in denen es um Notwendigkeit und Legitimität von Protest geht. Die Schul-Jury entschied sich ihrerseits für einen anderen Dokumentarfilm, nämlich „Die Anhörung“, bei dem Lisa Gerig zugleich als Editorin und Regisseurin agierte. Der Film lässt vier reale Asylbewerber ihre oft erniedrigenden Befragungen seitens des Schweizer Staatssekretariats für Migration in einem Rollenspiel noch einmal durchleben.

Von der spielerischen und ironischen Aufbereitung vorgefundenen Materials im Kurzfilm bis hin zu gesellschaftskritischen Spiel- und Dokumentarfilmen reichte mithin das abwechslungsreiche Spektrum des diesjährigen Edimotion-

Festivals. Neben den Beiträgen der Hommage an Gebriele Voss – über „Anna Zeit Land“ hinaus war auch der Abschluss ihres Ruhrgebiets-Dokumentarepos’ „Vom Ende eines Zeitalters“ zu sehen – ein weiterer Höhepunkt war der Spielfilm „The Nightingale“ (Regie: Jennifer Kent, Montage: Simon Njoo), der das Gastland Australien aus historischem Blickwinkel zeigte – ein düsteres Höllenstück aus dem Tasmanien des Jahres 1825, in dem eine junge Frau gegen die britischen Besatzer rebelliert und dabei Hilfe von einem einheimischen Fährtsucher bekommt.

AUS DER WERKSTATT

Darüber hinaus aber blickte Edimotion über die Arbeit der Editoren hinaus, so facettenreich das Festival diese auch vorstellte – in einer von Kyra Scheurer moderierten Runde etwa gaben Verbandsvertreter Einblick in den Berufsalltag und Fragen des Urheberrechts. Um das Sounddesign hingegen ging es im Werkstattgespräch, in dem Andreas Hildebrandt über die Tongestaltung für den Dokumentarfilm „Sieben Winter in Teheran“ sprach. Fasziniert hörte man zu, mit welch großen Skrupeln der Sounddesigner sich dem Entschluss annäherte, diese Geschichte über ein Mordopfer des iranischen Unrechtsregimes auf der Tonspur sachte zu emotionalisieren – um sie damit letztlich klarer zu gestalten.

Edimotion ist es ein Anliegen, sich als das erste und immer noch einzige klimaneutrale Filmfestival in Nordrhein-Westfalen zu präsentieren. „Im Vergleich zum Vor-Pandemie-Jahr 2019 ist es uns zum Beispiel gelungen, 40 Prozent Emissionen einzusparen“, sagt Kyra Scheurer. Nachhaltig aber, das darf man ohne Einschränkung sagen, wirkte das Festival auch in ästhetischer sowie in berufspraktischer Hinsicht. ■

Hofer Filmtage im Aufwind

Bühne für starke Geschichten

Gute Stimmung und steigende Besucherzahlen: Die 58. Internationalen Hofer Filmtage haben sich zum Magneten für junge Leute aus der Region entwickelt.

Text: Margret Köhler Fotos: Hofer Filmtage

Unter dem Motto „Good Things Happen in Cinema“ war das Frankenstädtchen für sechs Tage vom 22. Bis zum 27. Oktober wieder Mekka des unabhängigen und jungen Films und der Filmfans – und das schon seit 1967, als Regisseure wie Wim Wenders oder Werner Herzog, damals noch Jungfilmer, mit Filmrollen im Gepäck anreisten.

Wie ein Tornado rauschte Festivalchef Thomas Schaumann in ständig wechselnden schrillen Outfits durch das Festival vom morgendlichen Breakfast-Club um halb elf bis zum

Nighttalk um 21 Uhr. Dazwischen heizte er die Zuschauer mit „Hof, Hof, Hof“-Rufen an, was bei Nicht-Einheimischen allerdings auf Irritation stieß, verstehen sich die Hofer Filmtage doch international.

TABUBRÜCHE

Aus 2.100 vom Team gesichteten Filmen brachten es 145 ins Programm, darunter 57 Welt-, 10 Europäische und 66 Deutschlandpremierens aus den verschiedensten Genres und



„Rabia“



Zwischen Universität und Zwangsheirat: Filmstill aus „Nawi“

insgesamt aus mehr als 20 Ländern. Mit von der Partie in diesem Jahr war Rosa von Praunheim. Das filmische Urgestein erzählt im Dokudrama „30 Jahre an der Peitsche“ (Kamera: Lorenz Haarmann) mit zahlreichen fiktionalen Szenen von einer Domina, die über drei Jahrzehnte hinweg trotz Spielsucht und Krisen durchhielt. Eine starke und selbstbestimmte Frau, die Emanzipation auf ihre Weise auslebte. Ganz anders eine moderne 19-jährige Französin, die ihre westliche Freiheit aufgab und glaubte, im Islamischen Staat privates Glück zu finden. Für diesen Irrtum bezahlte sie einen hohen Preis, landete in Syrien in einem Haus, wo Frauen als Gebärmaschinen und Sexobjekte für die Kämpfer des „Heiligen Kriegs“ dienten. Mareike Engelhardt schockiert mit „Rabia“ (Kamera: Agnès Godard) und rüttelt auf, stellt basierend auf wahren Ereignissen eindringlich die Frage nach dem Warum.

Die diesjährige Hommage war dem im August verstorbenen Howard Ziehm gewidmet, Regisseur, Produzent, Kameramann und Drehbuchautor von Erotikfilmen, eine „schillernde Pionierfigur“ der sexuellen Revolution in Amerika und Vertreter des „Porno Chic“ der 1970er Jahre, der es in der Kult-Science-Fiction-Sexparodie „Flesh Gordon“ krachen

ließ, auch wenn man ob der damaligen Provokation manchmal schmunzelt.

FÖRDERUNG MIT TIEFGANG

Beim Preisgeld von insgesamt 70.000 Euro ist der mit 10.000 Euro dotierte Förderpreis Neues Deutsches Kino für den ersten bis dritten Spielfilm beim Nachwuchs begehrt. Darüber freute sich Benjamin Pfohl und erweiterte kurzerhand seinen Kurzfilm „Jupiter“ auf Spielfilmlänge. Damit heimste er zusätzlich noch den Kritikerpreis für die Beste Regie ein, sein Szenenbildner Fryderyk Swierczynski wurde mit dem Bildkunst-Förderpreis ausgezeichnet. Beklemmend entfaltet sich das Schicksal einer Familie, die an den Umbrüchen der Zeit verzweifelt und keine Zukunft mehr auf der Erde sieht, eine neue Existenz auf dem Planeten beginnen will, sich in den kollektiven Suizid stürzt. Während die Erwachsenen im Realitätsverlust versinken, befreit sich die Tochter, dargestellt von der wirklichen Entdeckung Mariella Aumann, vom Sektenwahn. Die Jury lobte besonders die Bildgestaltung von DoP Tim Kuhn: „Er lässt sich wunderbar führen von den Figuren, ist nah dran. Seine Arbeit wirkt intuitiv und dennoch ist auch hier jede Entscheidung wohl überlegt.“

Verdient hätte den Förderpreis auch „Kartenhaus“ (Kamera: Christopher Dürkop). Die junge Produktionsfirma „Bik Pictures“ steckte 10.000 Euro Preisgeld für ihren Kurzfilm „Glücklich“ in ihr Herzensprojekt, sammelte weiteres Geld über Crowdfunding und versuchte, das Budget mit einer großen Portion Selbstausbeutung klein zu halten. Allein die Courage, in Subventionsdeutschland einen Film ohne Förderung zu drehen, ist bewundernswert. Jurij Neumann gibt kein Pardon in diesem ziemlich gewagten, aber gelungenem Stück Kino, in dem es um einen nicht immer ganz glaubwürdigen Trip von drei Freundinnen und zwei ihrer Partner nach Mallorca geht. Da zerplatzen Träume, krachen Lügengebäude zusammen, fordern persönliche Misserfolge harte Konsequenzen.

Der Filmpreis der Stadt Hof ging in diesem Jahr an den Münchner Autor, Regisseur und Produzenten Peter Goedel. Sein Film „Talentprobe“ feierte 1980 Weltpremiere bei den Hofer Filmtagen und lief jetzt in der Reihe HoF Classics.

Zum Afrika-Schwerpunkt mit drei Langfilmen und einem Kurzfilm gehörte „Nawi“ (Kamera: Klaus Kneist, Mwende Renata). Toby und Kevin Schmutzler, Mourine Apuu Munyes und Valentine Chelluget erschüttern mit dem exemplarischen Schicksal einer 14-Jährigen in Kenia, die nach einem glänzenden Schulabschluss von der Highschool in Nairobi träumt und sich gegen die Zwangsheirat mit einem reichen alten Mann wehrt. Doch was kann ein einzelnes Mädchen gegen Unterdrückung durch Stammestradi-tion tun?

HINGESEHEN

Wie in den vergangenen Jahren bestimmten starke Dokumentarfilme das Programm. Ein Zeichen dafür war schon der Eröffnungsfilm „Zeppelin Oben Rechts“ über ein Projekt aus Gießen, wo physisch, psychisch und geistig gehandicappte Künstlerinnen und Künstler an ihren Werken arbeiten. Über drei Jahre begleitet Olli Duerr (auch Kamera) sieben von ihnen in ihrer Freude und ihrem Frust bis zur Ausstellung in einer Galerie. Er zeigt eine Gemein-

schaft, in der Kunst verbindet und dem Einzelnen hilft, den Herausforderungen zu trotzen.

Mit dem Dokumentarfilmpreis „Granit“ wurde Ella Hochleitner für „Trog“ ausgezeichnet, der Name eines 500 Jahre alten und jetzt leerstehenden Bauernhauses. Die Österreicherin beleuchtet im dritten Teil ihrer Trilogie über Traumata ihrer Familiengeschichte den Hof als Spiegel für Gefühle der letzten drei Generationen, ein Geflecht von Erinnerungen, bei dem die Wunden der Vergangenheit ans Licht kommen. In einem Akt der Befreiung benennen die Protagonisten die Gräu- el der Nazis von 1944 im Dorf, werden verschwiegene Geheimnisse der Familie offenbar, individuelle Krisen und Verletzungen.

Optimistisch, berührend und sinnesfreudig war dagegen Alexandra Sells „Ice Aged“ (auch Kamera), ein liebevoller Blick auf die Weltmeisterschaft im Hobby-Eiskunslaufen in Oberstdorf. Fast drei Jahre lang begleitete sie sechs Männer und Frauen aus aller Welt bei ihren anstrengenden Vorbereitungen und Mühen auf den großen Tag. „Ice Aged“ ist kein Sportfilm, sondern ein Mutmachfilm darüber, dass Träume an kein Alter gebunden sind. Man muss sich nur trauen, sie zu realisieren: Eine lebensbejahende Botschaft in unsicheren Zeiten. ■



DoP Tim Kuhn war für die Bildgestaltung von „Jupiter“ verantwortlich, der in Hof den Förderpreis Neues Deutsches Kino gewann.



Das Festival präsentierte 209 Filme und XR-Arbeiten aus 55 Ländern. Um die sieben Goldenen und zwei Silbernen Tauben konkurrierten 73 lange und kurze Filme, darunter 33 Weltpremieren. Mit zehn Partnerpreisen wurden bei der feierlichen Preisverleihung insgesamt 55.000 Euro an Preisgeldern vergeben. Bei seiner Eröffnungsrede betonte Festivalleiter Christoph Terhechte die Bedeutung des Films als Medium der Verständigung: „Wir glauben fest daran, dass das Kino uns befähigt, Widersprüche auszuhalten und Dialoge zwischen gegensätzlichen Positionen ermöglicht. Nur so können wir gemeinsam für Frieden und Koexistenz eintreten.“ Im Festivalprogramm fielen die oft sehr persönlichen Geschichten auf, ebenso wie die zunehmende Bedeutung von Archivmaterial und die Rückkehr zu Langzeitbeobachtungen.

PREISE FÜR FOUND-FOOTAGE-FILME

Dominique Cabrera gewann den Internationalen Wettbewerb mit „Le Cinqüième plan de La Jetée“. Darin erkennt sich der Cousin der Regisseurin in Chris Markers Klassiker von 1962 in einer Einstellung auf dem Flugplatz Orly wieder. Es beginnt ihr detektivisches Eintauchen in die Film- und Familiengeschichte mit Kamerafrau Karine Aulnette. Die Jury lobte, dass der Film „die Macht des Kinos zeigt, untersucht, wie Bilder gemacht werden, was sie für uns bedeuten, was sie zeigen und was sie verbergen.“ Mit ihrem essayistischen Dokumentarfilm „Tarantism Revisited“ siegten Anja Dreschke und Michaela Schäuble im Deutschen Wettbewerb. Im Mittelpunkt steht der Tarantata-Kult in Apulien, bei dem Frauen in Tanz-Ekstase geraten und dies über Jahrzehnte wissenschaftlich dokumentiert wurde. Die

67. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm

Die Nähe zum Menschen

Mit einem neuen Besucherrekord von 55.000 Besucherinnen und Besuchern ging Anfang November DOK Leipzig zu Ende, das von der Mischung von Dokumentar- und Animationsfilmen lebt und sich damit am Puls der Zeit positioniert.

Text: Kay Hoffmann Foto: DOK Leipzig / Susan Bargas

Jury würdigte seine „eigenwillige, im besten Sinne widerständige Sprache.“

Die Gewinner der beiden Hauptpreise arbeiten mit historischem Footage und ihre Geschichten leben durch die akkurate Analyse von Bildern. Die Archiv-Producer Stephen Maier und Vanessa Christoffers-Trinks spielten eine entscheidende Rolle für „Stasi FC“ von Daniel Gordon, Arne Birkenstock und Zakaria Rahmani. Beim „DOK Archive Market“ wurde der Film über die Verstrickungen der obersten Fußballliga der DDR mit Staatssicherheit und Volkspolizei vorgestellt. Stasi-chef Erich Mielke kümmerte sich persönlich um den Erfolg des Berliner FC Dynamo und schreckte nicht vor der Liquidierung von in den Westen geflüchteten Fußballspielern zurück. Am Ende verzichtete man auf geplante Re-Enactments, so dass Archivmaterial nun 70–75 Prozent des Films ausmacht, wie Produzent Erik Winker erläuterte. Für das neu gedrehte Material war DoP Thomas Schneider verantwortlich.

LANGZEITBEOBACHTUNGEN IM TREND

Viele der Wettbewerbsfilme hatten lange Produktionszeiten. Dies setzt ein enges Vertrauensverhältnis mit den Protagonistinnen und Protagonisten voraus, um Veränderungen in ihrem Leben hautnah begleiten zu können. So recherchierte Daniel Abma fünf Jahre in der Wohngruppe im Haus am See, bevor er dort mit Kameramann Johannes Praus über einen Zeitraum von zwei Jahren „Im Prinzip Familie“ aufnahm. Es geht um eine Wohngruppe von Kindern. Ein warmherziger Film mit vielen witzigen Momenten, der zeigt, wie wichtig vor allem die Arbeit der Erzieherinnen und Erzieher ist und mit wie viel Einfühlungsvermögen sie den Alltag meistern. In neun Jahren mit fünf Drehphasen entstand der DFFB-Abschlussfilm „Sonnenstadt“ von Kristina Shtubert und ihrer Kamerafrau Hanna Mayser. Der Film porträtiert eine

religiöse Sekte, die in Sibirien unter Führung des selbsternannten Messias Wissarion eine utopische Gesellschaft aufbauen will. Es ist eine vorsichtige Annäherung, ohne dass sich das Team hätte vereinnahmen lassen. Einen Einschnitt bedeutet für die Gemeinde der Einbruch der Außenwelt in die Gemeinschaft durch die Verhaftung ihres Führers 2022 durch russische Behörden. Das hat das Konzept des Films noch einmal stark verändert, an dessen Gestaltung das Schnitt-Team aus Adrienne Hudson, Dietmar Kraus und Calle Overweg maßgeblich Anteil hatten.

Das Ziel eines Hip-Hop-Workshops in einem Berliner Mädchenzentrum war, dass die Mädchen mit Migrationshintergrund Selbstbewusstsein tanken und sich über ihre Identität in der deutschen Gesellschaft im Klaren werden. Dies bringen sie in ihren Songs rüber. Über vier Jahre begleitete Clara Stella Hüneke und ihre DoP Paola Calvo diese Gruppe, die auf der Bühne als „Sisterqueens“ Anerkennung finden. Für die Produktion der Filmakademie Baden-Württemberg wurde 70 Tage gedreht. Aus rund 130 Stunden Material wurde in anderthalb Jahren dieser dynamische Abschlussfilm montiert.

Die Nutzung künstlicher Intelligenz für die Produktion von Dokumentarfilmen beschäftigt die Branche, deren Basis das Vertrauen des Publikums in Bilder, die Authentizität, Glaubwürdigkeit und der Bezug zur Wirklichkeit ist. Die AG DOK organisierte in Leipzig zum zweiten Mal ein Panel dazu. Es wurde deutlich, dass der Dokumentarfilm schon lange offen für hybride Formen ist und entsprechende KI-Tools auf allen Ebenen der dokumentarischen Produktion bereits im Einsatz sind. DOK Leipzig zeigte jedoch, wie wichtig Filme über reale Menschen und ihre Schicksale sind und dass es dafür viel Zeit und Geduld braucht: eine wichtige Alternative zu Bildern aus dem Rechner. ■



Philipp Straetker am Set

Wir stellen die Preisträger des 34. Deutschen Kamerapreises vor (4)

Gestalterische Partnerschaft

In unserer Reihe mit den Gewinnern beim 34. Deutschen Kamerapreis widmen wir uns dieses Mal den Nachwuchspreisen. Philipp Straetker bekam den Nachwuchspreis Schnitt, Markus Ott wurde mit dem Nachwuchspreis Kamera ausgezeichnet.

Text: Uwe Agnes, Sven Kubeile

SCHNITT IM DIALOG

Philipp Straetker, im Schwarzwald geboren, absolvierte ein Bachelorstudium in FrankoMedia und Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Danach sammelte er erste Erfahrungen in der Filmbranche, sowohl in Kanada als auch in Deutschland. 2024 schloss er sein Studium der Spielfilmregie an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in München ab. Bereits parallel zu seinem Studium arbeitete er als Editor, Autor und Regieassistent. Sein Kurzfilm „Goldilocks“ wurde unter anderem für die Shortlist der BAFTA Student Film Awards ausgewählt und beim Rhode Island International Film Festival als „Best Comedy Short“ ausgezeichnet.

Herzlichen Glückwunsch zum Deutschen Kamerapreis! Wie war das für dich, als du davon erfahren hast?

Danke dir! Es war großartig, wirklich. Ich habe überhaupt nicht damit gerechnet. Man reicht natürlich immer seinen Film ein und hofft das Beste, aber dass ich nominiert werde und dann auch noch den Preis bekomme, war schon ein Wahnsinnsgefühl. Der Anruf aus Köln kam total überraschend, vor allem, weil es mein Abschlussfilm war. Das hat das Ganze noch besonderer gemacht.

„Gastrogötter“ war dein Abschlussfilm an der HFF in München.

Ja, genau. Ich habe an der HFF München Regie studiert, genauer gesagt Spielfilmregie. Als ich dort anfang, gab es dort noch keinen eigenständigen Schnittstudiengang, der kam erst später dazu. Auch deshalb habe ich während meines Studiums fast alle meine Filme selbst geschnitten.

Es ist ja nicht selbstverständlich, dass ein Regisseur seine Filme selbst schneidet. Fehlt dir dabei nicht der Austausch mit einer zweiten Person am Tisch, oder führst du den Dialog mit dir selbst?

Der Dialog ist definitiv wichtig, aber den führe ich nicht mit mir selbst. Ich arbeite oft sehr eng mit zwei Leuten zusammen: mit dem Kameramann Florian Strandl und dem Autor David Benke. Wir drei haben uns bereits im ersten Jahr an der HFF zusammengetan und arbeiten seither zusammen. Sie sind die ersten, die den Schnitt zu sehen bekommen und Feedback geben. Da ich sowohl Regisseur als auch Editor bin, beginnt der Schnittprozess eigentlich schon im Drehbuch und dann bei der Auflösung. Bei „Gastgötter“ haben wir zum Beispiel versucht, viele Erzählmomente und Einstellungen mit einer sehr bewegten, dynamischen Kamera zu verbinden, so dass die Montage in diesen Szenen schon beim Dreh entstand.

Wie hast du den Filmschnitt gelernt?

Angefangen zu schneiden habe ich bereits vor meinem Studium. Das waren aber meistens Live-Events oder Musikvideos. An der HFF gab es dann zwar anfangs noch keinen eigenständigen Schnittstudiengang, aber wir hatten trotzdem eine großartige Schnittbetreuung. Karina Ressler, die lange Jahre an der HFF war, hat uns in dieser Hinsicht unterstützt und wir hatten immer jemanden, der uns bei unseren Filmen begleitet hat. Carolin Biesenbach, die meinen Zweitjahresfilm betreut hat, ist zum Beispiel jemand, den ich immer noch bei vielen Projekten um Feedback und Rat frage.

Wie ist das Projekt „Gastgötter“ entstanden?

Nach „Goldilocks“ stand ich vor der Frage: Was will ich als Abschlussfilm machen? Die erste Idee entstand dann, weil mir irgendwann aufgefallen war, dass es in Deutschland zwar unglaublich viele Kochformate gibt, aber kaum etwas Fiktionales darunter ist. Als riesige Fans von gutem Essen und leidenschaftliche Hobbyköche beschlossen David und ich, das zu ändern und eine Serie zu entwickeln, die sich mit der Welt der Spitzenköche auseinandersetzt. Wir wollten etwas machen, das uns nach dem Studium weitertragen kann. Also entschieden wir uns für den Piloten einer Serie.

Es war allerdings ein langer Weg, bis wir tatsächlich drehen konnten, weil es viel aufwendiger wurde, als wir ursprünglich dachten. Vor allem die Finanzierung hat Zeit gebraucht. Neben der vollen Unterstützung unserer Professoren haben wir glücklicherweise eine Förderung vom FFF Bayern sowie Unterstützung vom Freundeskreis der HFF bekommen. Dazu konnten wir Partner wie ARRI Rental, KLT Rental und Lightbridge gewinnen. Am Ende hatten wir genug Geld und Beistellungen zusammen, um den Film in elf Tagen zu drehen, für eine Länge von 43:30 Minuten.

Wir hatten auch für unsere Verhältnisse sehr viel VFX- und SFX-Aufwand, was aber mit dem VFX-Studiengang an der HFF großartig funktioniert hat. Unser VFX-Supervisor Nicolas Schwarz hat für uns unter anderem virtuell ein ganzes Restaurant abgefackelt. Ohne die Hochschule wäre das sicherlich nicht bezahlbar gewesen.

Was war für dich persönlich die größte Herausforderung bei der Produktion?

Die Locationsuche war definitiv eine der größten Herausforderungen. Wir brauchten ein Restaurant, das wie ein Sternerestaurant wirkt, und das war gar nicht so leicht zu finden. Letztlich haben wir im Prinzpal gedreht, das zum Prinzregententheater gehört. Es ist zwar kein echtes Sternerestaurant, aber es sieht sehr beeindruckend aus und konnte das Setting eines Spitzenrestaurants überzeugend darstellen. Immerhin war, glaube ich, auch Schuhbeck da mal tätig.

Aber der sitzt jetzt im Gefängnis.

Deshalb konnten wir ihn leider nicht fragen. Die Küche war aber auch nicht einfach zu finden. Sie musste groß genug und funktional sein, um all das zu ermöglichen, was wir für die Dreharbeiten brauchten. Am Ende haben wir eine tolle Küche gefunden, aber es war eine offene Küche, was für uns bedeutete, dass wir beim Drehen immer darauf achten mussten, die eine Seite nicht zu zeigen, die zum Gastraum hin offen war. Dazu kam, dass wir im Dezember gedreht haben, was für Locationsuche in der Gastronomie eine Katastrophe ist – die meisten Restaurants sind in der Zeit selbst stark beschäftigt.

Die Jury des Deutschen Kamerapreises hat bei deinem Schnitt „dynamische Sequenzen“ und das saubere Tondesign besonders hervorgehoben.

Das freut mich total, weil Ton und Musik für mich extrem wichtig sind. Komponist Manu Mühl und Sounddesigner und Mischtonmeister Andrew Mottl haben beide fantastische



Fotos: Florian Strandl

Tafelfreuden und VFX-Inferno: Filmstills aus „Gastrogötter“

Arbeit geleistet. Schon während des Schnitts probiere ich oft Ideen aus, was den Ton angeht, und Andrew hat diese Ideen dann weiterentwickelt und verfeinert. Manu hat schon vor dem Dreh an ersten Musikideen gearbeitet und dann auch während der Schnittphase immer wieder neue wertvolle Impulse und Ideen eingebracht. Für mich ist der Ton unglaublich wichtig, weil er eine zusätzliche Erzählweise bietet, die das Bild nicht allein leisten kann. Wir haben viel Arbeit in das Sounddesign und die Musik gesteckt, um zusätzliche Ebenen in die Geschichte einzufügen.

Hattest du beim Schnitt besondere Herausforderungen?

Ja, definitiv. Wir hatten sehr viele unterschiedliche Stilelemente im Film. Das alles zusammenzubringen war nicht einfach. Gerade bei der Splitscreen-Montagesequenz habe ich sehr lange gebraucht, bis sie so war, wie sie jetzt im Film ist. Da hatten wir einfach wahnsinnig viel Material, das ich erst einmal sichten und dann sinnvoll montieren musste. Auch die Musik spielte dabei eine große Rolle. Es hat lange gedauert, bis wir alles so abgestimmt hatten, dass es passt. Ein weiteres Thema war die Chronologie der Erzählstränge. Im Drehbuch waren wir sehr stark festgelegt, weil wir viele verflochtene Handlungsstränge hatten, die eine gewisse Chronologie brauchten. Das hat uns im Schnitt

eingeschränkt, weil wir nicht einfach Szenen hin- und herschieben konnten, um den Rhythmus oder das Pacing zu verändern, ohne die gesamte Struktur zu zerstören. Am Ende haben wir zwei Szenen umgestellt, aber das war es dann auch. Mehr Spielraum gab es nicht, brauchte es aber letztendlich auch nicht.

Gibt es etwas, das du aus dem Projekt für dich mitgenommen hast, das dich besonders geprägt hat?

Es gibt viele Dinge, die ich aus dem Projekt mitnehme. Zum Beispiel habe ich bei „Gastrogötter“ zum ersten Mal mit zwei Kameras gedreht, und da habe ich definitiv dazugelernt. Auch der Umgang mit dem Material – als Editor wünscht man sich manchmal mehr Material, aber als Regisseur weiß man, dass man irgendwann weitermachen muss. Da kann man immer wieder neue interessante Lektionen lernen, wenn man sein eigenes Material schneidet.

Wie geht es aktuell weiter?

Was „Gastrogötter“ betrifft, sind wir noch auf der Suche nach einem Partner, der die Serie weiterführen möchte. Wir hätten auf jeden Fall noch Ideen für weitere Folgen – sieben wären schon mal ein guter Anfang. David und ich arbeiten aber gerade auch an einem neuen Serien-Konzept für die Firma Hager Moss, eine Tochter von Constantin. Das ist für uns eine spannende Sache, und wir hoffen, dass wir damit nächstes Jahr voll in die Stoffentwicklung gehen können. Gleichzeitig arbeite ich an meinem Debütfilm, der allerdings keine Serie wird, sondern eine abgeschlossene Geschichte.

Glaubst du, dass dir der Deutsche Kamerapreis dabei Türen öffnen könnte?

Ich hoffe es! Konkret ist es im Moment noch nicht so, dass ich täglich 25 Anrufe bekomme. Trotzdem bin ich davon überzeugt, dass der „Deutscher Kamerapreis“ eine große Chance für „Gastrogötter“ und auch mich persönlich bedeutet.

Umso mehr freue ich mich, dass ich diesen Preis mit einem Projekt gewonnen habe, das auch deutlich macht, was mich filmisch besonders reizt – tragisch-komische Stoffe mit skurrilen, gerne auch mal überzeichneten Figuren, die dem Publikum Spaß machen. ■

GESAMTKUNSTWERK IN 4:3

Markus Ott, geboren 1992 in Ludwigsburg, absolvierte zunächst ein Bachelorstudium im Bereich Zeitbasierte Medien an der Hochschule Mainz. Im Anschluss setzte er seine Ausbildung im Fach Kamera an der Filmakademie Baden-Württemberg fort und verbrachte zudem einen Studienabschnitt an der renommierten La Fémis in Paris. Im Jahr 2024 schloss er sein Diplom an der Filmakademie ab. Während seiner Studienzeit wurde er durch Stipendien der Nachwuchsmedienförderung Rheinland-Pfalz sowie der Baden-Württemberg-Stiftung unterstützt. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Herzlichen Glückwunsch zum Deutschen Kamerapreis in der Nachwuchs-Kategorie! Wie war das für dich, den Kamerapreis zu erhalten und die eigene Arbeit so wertgeschätzt zu bekommen?

Danke, das ist natürlich schon etwas Besonderes und es kam genau zur richtigen Zeit, als ich gerade mein Studium an der Filmakademie abgeschlossen habe. Der Einstieg in den Beruf fordert manchmal einen langen Atem, besonders momentan, wo weniger gedreht wird. Da ist es natürlich umso schöner, eine solche Bestätigung und so viel Rückenwind zu bekommen. Für mich ist das viel wert und ich glaube auch, dass das in der Zukunft hilfreich sein kann. Die Auszeichnung bedeutet für mich aber auch die Verantwortung, über Diversität und Chancengleichheit in unserer Branche zu sprechen. Die ausschließlich männliche Nominiertenliste im Bereich Kamera hat noch einmal erschreckend deutlich gemacht, dass es da noch viel zu tun gibt. Deshalb haben wir auch im Vorfeld mit den Nominierten und dem Cinematographinnen e.V. einen entsprechenden offenen Brief formuliert.

Du würdest also schon sagen, dass dich dein Preis bei allen Zweifeln bei deinem beruflichen Werdegang, dabei bestärkt hast, zu erkennen dass du das Richtige tust?

Auf jeden Fall! So eine Bestätigung von außen gibt Zuversicht. Und ich kann mir vorstellen, dass das auch in der Zukunft mal hilfreich sein kann, zum Beispiel wenn ich für ein Projekt in die engere Auswahl komme. Ich sehe das ein bisschen wie ein Qualitätssiegel.

Inwieweit bewegt dich das Thema um Diversität und Chancengleichheit in unserer Branche?

Es ist gesamtgesellschaftlich, aber auch speziell in unserer Branche ein drängendes Thema. Ich habe mich erst einmal gefreut, dass es bei der Verleihung thematisiert wurde, inhaltlich war ich aber dennoch enttäuscht. Ich hätte mir konkrete Verbesserungsideen vom Kamerapreis erwartet, davon



Leider noch mit Corona-Maske: DoP Markus Ott und Regisseurin Natascha Stogu

gab es aber keine. Stattdessen wurde die Verantwortung auf die Kamerafrauen verlagert. Sie seien mit ihrer Arbeit generell sehr kritisch und würden deshalb ihre Projekte nicht einreichen. Das hätte man ja auch umdrehen können: der

Kamerapreis müsste sich verstärkt um Einreichungen weiblicher DoPs bemühen. Das wäre für mich ein besserer Ansatz.

Müsste man dann nicht viel früher ansetzen und den Beruf für Frauen zugänglicher machen?

Natürlich ist das ein ausgewachsenes strukturelles Problem und diese Nominiertenliste eben ein sehr deutliches Symptom dafür. In unserem offenen Brief haben wir uns bemüht, alle Akteure, wie Filmhochschulen oder Sender mit anzusprechen. Im Nachwuchsbereich spüre ich in den letzten Jahren schon einen Fortschritt. Umso wichtiger wäre es aber, diesen Fortschritt gerade auch in der Nachwuchs-Kategorie beim Kamerapreis abzubilden.



Wahrscheinlich hätte es ja auch geholfen, zunächst einfach die Vorgehensweise bei einer Jurysitzung zu erklären, wo es allein durch die Vorgehensweise irrelevant ist, ob bei einem Film eine Frau oder ein Mann die Kamera geführt hat.

Ich habe das auch über Statements von einzelnen Jurymitgliedern mitbekommen, dass sie die Filme ohne Nennung der verantwortlichen Kamerapersonen sahen. Auch sie waren unzufrieden mit dem entstandenen Ergebnis. Ich würde mir nicht anmaßen zu sagen, was nun zu tun ist, eine gemeinsame öffentliche Diskussion darüber wäre aber interessant gewesen.

Versuchen wir die Brücke zu schlagen zu „Guardians of Colors“ – beginnen wir mit den Eckdaten. Wie ist das Projekt zustande gekommen und was hat dich daran begeistert?

Guardians of Colors ist ein Spec-Werbefilm für United Colors of Benetton, entstanden als Diplomprojekt an der Filmakademie. Die Regisseurin Natascha Stogu ist Russin und wollte ein typisches osteuropäisches Setting aufgreifen. Dort ist es üblich, dass ältere Frauen die Gemälde in Museen bewachen und sich fast heimisch einrichten. Sie haben gemütliche Sessel und stricken, manche haben sogar ihre Katzen dabei. In unserem Film beginnen die Museumswärterinnen, Ähnlichkeiten zwischen den Gemälden und den Besucher:innen zu erkennen. Daraus entwickelt sich dann eine Dynamik, in der alle Omas in einen Choralgesang einstimmen. Ich habe gespürt, dass sehr viel Herzblut von

Natascha darin steckt und habe mich in der ästhetischen Richtung sofort wiedererkannt. Inspiriert ist die Grundidee von einer Fotoserie des Fotografen Stefan Draschan, der auch Menschen fotografiert hat, die zu Gemälden passen.

Wie bist du als DoP an die Geschichte herangegangen? Wie hast du die Ästhetik geschaffen und die Story erzählt?

Wir wollten das Projekt nicht zu dogmatisch angehen. Vieles haben wir sehr intuitiv entschieden, es musste nicht immer alles begründet sein. Das war eine besondere Freiheit, die man sonst bei vielen Projekten nicht hat. Auf der anderen Seite war es aber auch eine Herausforderung, weil es zunächst schwer zu greifen war. Niemand konnte genau sagen, wie es am Ende wirklich werden soll. Also habe ich Schritt für Schritt mit Natascha die Ausgestaltung konkretisiert. Dazu haben wir Mood Filme und Fotos ausgetauscht und waren vor allem sehr viel scouten. Das war ein Prozess über mehrere Monate. Es war klar: Der Film steht und fällt mit der Location. Zum einen durch die Gemälde, die dort hängen, aber auch das Licht und die Architektur waren entscheidend. Es war großartig, so viele Museen zu besuchen, aber vor allem hat es uns geholfen, Klarheit zu bekommen. Der Song stand schon relativ früh und hat auch einen Rhythmus vorgegeben. Ich habe immer Fotos und Testvideos mit dem Handy gemacht. Das waren schon Auflösungsversuche, um dann mit Natascha zu besprechen, ob das ihrer Vision entspricht. Ein paar grundlegende Vorgaben haben wir uns trotz allem gegeben: die PoVs auf Besucher:innen



Fotos: Markus Ott

Gemälde und Gesichter im Fokus: Das Format 4:3 war von Anfang an gesetzt.

sind langbrennweitig gedreht mit Zoom- oder Ranfahrten, um einen Sog zu erzeugen, den der ganze Song entfalten sollte. Die Omas sind im Gegenzug weitwinkliger gedreht. Wir sind also näher dran, weil es auch deren Perspektive ist.

Spannend, dass du viel mit Bauchgefühl arbeitest. Würdest du aber schon sagen, dass das Wichtigste erst einmal, die richtige Location zu finden, indem du an entsprechenden Orten Fotos machst, die dir helfen, alles in eine Auflösung und eine Story zu packen?

Bei anderen Projekten beginnen wir mit einem Drehbuch und sprechen darüber. Auf dieser Basis entwickeln wir oft schon eine erste Shotlist noch vor dem Scouting. Für „Guardians of Colors“ gab es kein Drehbuch, deshalb ist vieles einfach beim Scouting entstanden. Es ist manchmal erstaunlich, wie gut man mit der iPhone-Kamera stabilisierte Kamerafahrten simulieren kann. Ich nehme aber auch gerne eine professionelle Fotokamera mit, um ein besseres Gefühl für das Licht und die Kontraste an der Location zu bekommen. Als das Museum dann festgelegt war, sind wir noch öfter dort hingegangen, haben weitere Gemälde und Einstellungen gesucht und Ideen getestet. Beim Dreh stand dann alles schon sehr genau fest.

Was fasziniert dich an dem 4:3-Format und wie kommst du da eine solche Ästhetik zustande? Hat das Projekt danach gerufen?

Ja, ich würde sagen, das Projekt hat auf jeden Fall danach gerufen. Ich mag das Format sehr gerne und Natascha hatte von Anfang an 4:3 mit gelben Untertiteln im Kopf. Ohne die Untertitel gibt es den Film nicht, die gehören zum Gesamtkunstwerk. 4:3 ist ein tolles Porträt-Format und es erlaubt viel Headroom, was zu den hohen Räumen und den großen Gemälden super gepasst hat. Das Format half uns auch, einzelne Gemälde in den Fokus zu rücken. Wir wollten ja immer den Bezug zwischen einem Menschen und einem bestimmten Gemälde herstellen. Das enge Seitenverhältnis hat verhindert, dass andere Gemälde mit ins Bild hineinragen.

Wie hast du das technisch gelöst?

Die große Herausforderung beim Dreh war, dass fast jeder Shot in einem anderen Raum gedreht wurde. Wir mussten also permanent

umziehen und hatten sehr viele Shots. Um das möglich zu machen, war die Vorplanung sehr wichtig, die 1. AD Gregor Stitzl sehr präzise mit uns gemacht hat. Außerdem habe ich das Lichtsetup relativ klein gehalten, damit wir uns schnell von Raum zu Raum bewegen können. Die Haupt-Lichtquelle ist natürlich das weiche Tageslicht, was durch die großen, gefrosteten Deckenfenster kommt. Dazu haben wir innen ein SkyPanel S360 mit einer 6x6 Softbox ergänzt, um dem Licht eine weiche, seitliche Richtung geben zu können und dabei aber mobil zu bleiben. Ansonsten haben wir hauptsächlich Licht weggenommen mit einem 12x12 Rahmen und Moltonlatten. Als Kamera habe ich eine ARRI ALEXA Mini LF mit ZEISS Compact Zooms verwendet. Wir hatten zwei Funkschärfen für die Kamera: mit einer hat der 1. AC den Fokus bedient, mit der anderen habe ich den Zoom bedient.

Was war für dich besonders an dem Film?

Wir hatten ein außergewöhnliches Vertrauensverhältnis zwischen Regie und Kamera, wofür ich Natascha sehr dankbar bin. Wir haben in der Vorbereitung sehr viel ausprobieren können und am Set dann ganz koordiniert nach Plan gearbeitet. Die Freude, die wir an dem Projekt hatten, hat sich auch auf das ganze Team übertragen und zu einem tollen Ergebnis geführt. Der Film war auch auf Werbefestivals sehr erfolgreich, ich glaube gerade weil er keine Werbe-Ästhetik bedient. ■ [15507]



FILMUNIVERSITÄT BABELSBERG KONRAD WOLF

An der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF ist **zum 01.04.2026** folgende künstlerische Professur zu besetzen:

W3 „Kinematografie für Fiktionale Medien“ (Fakultät II) **Kennziffer: 25/24**

Die Professur wird entsprechend § 45 Brandenburgisches Hochschulgesetz (BbgHG) unbefristet besetzt. Zum Zweck der Erprobung pädagogischer Fähigkeiten von Bewerber*innen aus der beruflichen oder künstlerischen Praxis kann die Besetzung befristet für bis zu drei Jahre erfolgen und nach positiver Evaluation entfristet werden.

Bewerbung: bis 15.12.2024

Einstellungsvoraussetzungen u.a. nach **§ 43 Abs. 1 Nr. 1 - 4a und Abs.- 4 BbgHG**

Weitere Informationen erhalten Sie unter

<https://karriere.filmuniversitaet.de/jobposting/acdb4089dabd46614fc860e6ac2ff79928b5e4d4e0?ref=homepage>

Die Filmuniversität ist bestrebt, den Anteil an Professorinnen zu erhöhen und fordert daher qualifizierte Frauen ausdrücklich auf, sich zu bewerben. Anerkannte Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt berücksichtigt. Bitte weisen Sie auf Ihre Schwerbehinderung ggf. bereits in der Bewerbung hin.

Bewerbungen mit schriftlichem Lehrkonzept für diese Professur sowie den üblichen Unterlagen (Darstellung des künstlerischen und pädagogischen Werdegangs, Lebenslauf, Zeugnisse, Tätigkeitsnachweise, Arbeitsbeispiele, Publikationsverzeichnis) richten Sie bitte ausschließlich an unser Online-Bewerbungsportal!

<https://karriere.filmuniversitaet.de/jobposting/acdb4089dabd46614fc860e6ac2ff79928b5e4d4e0?ref=homepage>

Make Your Data Feel @ Home - datainer

www.datainer.com • info@datainer.com • mobil: +49 170 55 44 793



datainer®

WIR KAUFEN AN!

eucam@eucam.de · 0611-953000 · www.eucam.de

EUCAM FILM & VIDEO
EQUIPMENT

Ob neu oder gebraucht – EUCAM hat's!

Zu verkaufen!

Gelegenheit, Canon Objektiv
KJ10ex4.5B IRSE A TOP Zustand

VP 4.500€

TEL. +39 348 2283321
info@nikocam.com



Fernseh Akademie Mitteldeutschland gGmbH
Kohlgartenstraße 13
04315 Leipzig
Tel: 03419973250; wb@fernseh-akademie.de



Sie suchen eine exklusive, zertifizierte Weiterbildung?

Unsere Kompetenz aus 25 Jahren Weiterbildung für Ihre berufliche Entwicklung!

- **Geprüfte/r Fernseh-Kameramann/-frau (IHK)** – Vollzeit / berufsbegleitend
- **Sport-Verbund-Kamera – IHK-Praxistraining** – berufsbegleitend

Mehr Infos unter www.fernseh-akademie.de

B V K GERMAN SOCIETY OF
CINEMATOGRAPHERS

BERUFSVERBAND KINEMATOGRAFIE

Der Berufsverband für die ganze Kinematografie

- CINEMATOGRAPHER / DoP
- OPERATOR
- STEADICAM - OPERATOR
- 1st AC / 2nd AC
- DIGITAL IMAGING TECHNICIAN
- GRADER / COLORIST
- STILL PHOTOGRAPHER

www.kinematografie.org



www.cinatile.com

inteca
cinetile studio lighting

Lighting for Professionals

WIR KAUFEN AN!
eucam@eucam.de · 0611-953000 · www.eucam.de

EUCAM **FILM & VIDEO EQUIPMENT**
Ob neu oder gebraucht – EUCAM hat's!

POPULAR PICTURES
CAMERA, CREWS & PRODUCTION SERVICES
SPAIN

Drehen in Spanien als wär's Daheim!
FILM, TV, WERBUNG, SPORT, KONGRESS & WEBSTREAMING
Deutsche EB-Teams, Location-Scouts & Fixer, zweisprachige Vor-Ort-Producer, Gaffer & 1st AC's
Ortskundiger Assistent + Teamwagen & Technik: Sony FX9 / FX6 / ARRI ALEXA / RED Epic / Canon, Licht & Ton

Tel: +34 644 2638 56 - info@popular-pictures.com - www.popular-pictures.com

Wir beraten Sie gerne.

Carola Frommer
Tel.: +49 731 88005-7193
E-Mail: carola.frommer@ebnermedia.de

Dein Partner für Broadcast und Streaming, Video- und Audio- sowie Lichttechnik.

ETAS



ETAS24.COM

ETAS TEAMS
BOOK-YOUR-PRO



ETAS SPHERE
RENT-A-STUDIO



Manfred Romboy

TRAUMBERUF KAMERAMANN

Ein Betteljunge der Nachkriegszeit schafft es in die spannende Welt der Film- und Fernsehmacher

Ein Beitrag zur Zeitgeschichte der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

584 Seiten mit über 700 Bildern

ISBN: 978-3-87707-262-2

36,90 €

Erhältlich im Buchhandel
oder direkt beim Verlag:

 VERLAG PH. C. W. SCHMIDT
Nürnberger Straße 27–31
91413 Neustadt an der Aisch
Tel: 0 91 61/88 60-0
E-Mail: verlag@verlagsdruckerei-schmidt.de
www.verlagsdruckerei-schmidt.de/shop

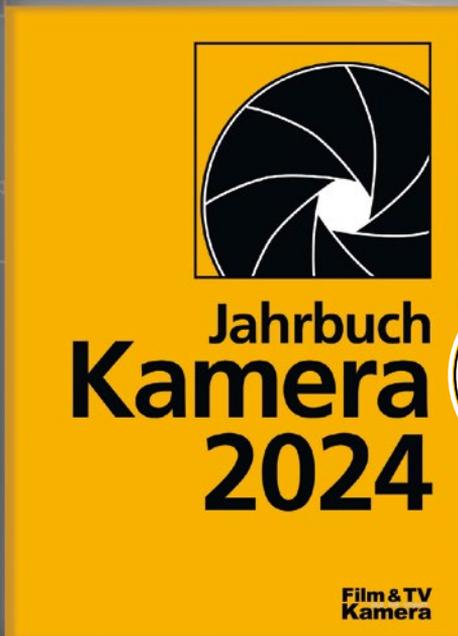


Wir töpfern nicht.

FILMTON  FRAUEN
WOMEN FILM SOUND NETWORK



www.filmtonfrauen.de



Jahrbuch Kamera *jetzt bestellen!*

21⁸⁰ €



<https://www.filmundtvkamera.de/shop/sonderhefte/>

INSERENTENVERZEICHNIS

AF Marcotec GmbH, Griesheim	3	FilmTon Frauen	87
Blackmagic Design, AUS Port Melbourne	13	Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf	82
BVK e.V., München	84	Inteca GmbH, Bad Aibling	85
Camerimage Filmfest, PL Torun	3. US	Kaiser Showtechnik GmbH, Augsburg	4. US
Datiner Products GbR, Hamburg	83	Popp, E-Badalona	85
Denz GmbH, Ottobrunn	43	Riedel Communications, Wuppertal	17
ETAS High-Tech Systems GmbH, A- Wien	86	SIGMA (Deutschland) GmbH, Rödermark	15
Eucam GmbH, Wiesbaden	83, 85	Xhia Fototechnik, Hannover	83
F.A.M., Leipzig	84	XineGear GmbH, Berlin	7, 59
		Zeiss AG, Oberkochen	2. US

Film & TV Kamera

BILD TON SCHNITT

Die Ausgabe **1–2.2025**
erscheint am 20.12.2024

Anzeigenschluss: 25.11.2024
Druckdatenschluss: 4.12.2024



Haben Sie noch Fragen?

Film & TV Kamera

Carola Frommer

Tel.: +49 731 88005-7193

E-Mail: carola.frommer@ebnermedia.de

IMPRESSUM

Film & TV

BILD TON SCHNITT

Kamera

Fachmagazin für Bild, Ton, Schnitt

Verlag:

Ebner Media Group GmbH & Co. KG
Sitz der Gesellschaft: Karlstr. 3, 89073 Ulm
AG Ulm, HRA 1900,
USt-IdNr. DE 147 041 097
Persönlich haftende Gesellschafterin:
Ebner Ulm MGv GmbH, Ulm,
Registergericht: Ulm, HRB 576
ISSN 0343-5571, 73. Jahrgang
Geschäftsführer: Marco Parrillo

Redaktionsadresse:

Film & TV Kamera
Helmholtzstr. 29–31, 50825 Köln
Tel.: +49 731 88005-2063
E-Mail: redaktion-ftvk@ebnermedia.de
Website: www.filmundtvkamera.de

Chefredaktion:

Uwe Agnes

Redaktion:

Udo Klinkhammer (CvD),
Sven Kubeile

Redaktionelle Mitarbeiter:

Gunter Becker, Matthias Bolliger,
Tilman P. Gangloff, Christian Genzel,
Bernd Jetschin, Birgit Heidsiek,
Bernhard Herrmann, Detlef Hoepfner,
Kay Hoffmann, Margret Köhler,
Timo Landsiedel, Hans Albrecht Luszkat,
Frank Olbert, Jens Prausnitz,
Gerdt Rohrbach

Gesamtanzeigenleitung:

Carola Frommer
Karlstraße 3, 89073 Ulm
Tel.: +49 731 88005-7193
E-Mail: carola.frommer@ebnermedia.de

Anzeigendispo:

Monika Fuchs
Tel.: +49 731 88005-7124
E-Mail: fuchs@ebnermedia.de
Es gilt die Anzeigenpreisliste vom 1.1.2024.

Layout:

Marc Honeck

Druck:

F&W Mediocenter GmbH
Holzhauser Feld 2
83361 Kienberg
www.fw-medien.de

Leitung Herstellung / Vertrieb /

Kundenservice:

Thomas Heydn
Tel.: +49 731 88005-8111

Bezugspreise:

Das Einzelheft kostet im Inland 15,90 €
(Digital 13,90 €). Der Abonnementspreis
für AboPlus (10 Ausgaben Print + Digital)
beträgt im Inland 139,20 € (Print 127,20 €
+ Digital 12,00 €), Ausland 147,20 € (Print
135,20 € + Digital 12,00 €) pro Jahr.
Abonnement-Bedingungen: Das Abonne-
ment gilt für ein Jahr, anschließend bis
zur Kündigung zum jeweils geltenden Jah-
resbezugspreis. Ihr Jahresabo ist ab dem
Folgejahr auch monatlich kündbar. Bei vor-
zeitiger Kündigung des bereits abgerech-
neten Bezugszeitraumes erhalten Sie den
Betrag der Restlaufzeit zurückerstattet.

Widerrufsrecht:

Sie haben das Recht, binnen vierzehn Ta-
gen ohne Angabe von Gründen diesen Ver-
trag zu widerrufen. Die Widerrufsfrist be-
trägt vierzehn Tage ab dem Tag an dem Sie
oder ein von Ihnen benannter Dritter, der
nicht der Beförderer ist, die erste Ware in
Besitz genommen haben bzw. hat.

FRAGEN ZUM ABO?

LESER-SERVICE:

Kundenservice Ebner Media Group GmbH & Co. KG
Bayerstraße 16a, 80335 München
Tel.: +49 731 88005-8205
E-Mail: kundenservice@ebnermedia.de

Um Ihr Widerrufsrecht auszuüben, müssen
Sie uns an

Kundenservice Ebner Media Group GmbH
& Co. KG,
Bayerstraße 16a,
80335 München,
Tel.: +49 731 88005-8205,
E-Mail: kundenservice@ebnermedia.de

mittels einer eindeutigen Erklärung (z. B.
ein mit der Post versandter Brief oder E-
Mail) über Ihren Entschluss, diesen Vertrag
zu widerrufen, informieren. Sie können
dafür das Muster-Widerrufsformular ver-
wenden, das jedoch nicht vorgeschrieben
ist. Hier finden Sie unsere vollständige
Widerrufsbelehrung:
www.ebnermedia.de/ebv/shop-agb/
Zur Wahrung der Widerrufsfrist reicht es
aus, dass Sie die Mitteilung über die Aus-
übung des Widerrufsrechts vor Ablauf der
Widerrufsfrist absenden.

Namentlich gekennzeichnete Artikel ent-
sprechen nicht unbedingt der Meinung
der Redaktion. Nachdrucke oder Online-
Veröffentlichungen, auch auszugswei-
se, nur mit Genehmigung des Verlags.
Gerichtsstand ist Ulm.

Personen- und Funktionsbezeichnungen

Zugunsten der Lesbarkeit verzichten wir
weitgehend auf die gleichzeitige Verwen-
dung weiblicher, männlicher und diverser
Sprachformen. Personen- und Funktions-
bezeichnungen gelten für alle Menschen
ungeachtet ihrer geschlechtlichen Identität.

Vorschau

„Hallo Spencer – Der Film“: DoP Jutta Pohlmann auf Augenhöhe mit den Puppen



In den letzten Jahren haben viele TV-Serien aus den 1980er und 1990er Jahren einen Kinofilm abstauben dürfen, ob tiefend ironisch kommentiert bei „Baywatch“, bis zur Unkenntlichkeit modernisiert bei „The Fall Guy“ oder konsequent weiter gedacht bei „Miami Vice“. Mit „Hallo Spencer“ schafft es jetzt eine deutsche Kinderserie in Featurelänge ins ZDF, der man das vermutlich nicht zuge-
traut hätte. Produziert wurde der Film von Network Movie und Jan Böhmermanns UFE, Deichkind-Musikvideo-Macher

Timo Schierhorn führte Regie. DoP Jutta Pohlmann fand die Bildsprache für das ungewöhnliche Vorhaben. Wir haben sie gefragt, wie sich die Crew auf die Puppen vorbereitete und wie sie Augenhöhe mit ihnen herstellte.

Starke Farben für beißende Satire: DoP Stefan Ciupek dreht „Rumours“

Der erste Big-Budget-Film des kanadischen Regisseurs Guy Maddin schied in Cannes die Geister. Ob das der Tatsache geschuldet war, dass wenige der Anwesenden sein Werk kannten oder dass ihnen die Darstellung riesiger Gehirne in Nutzwäldern nicht zusagten, bleibt Spekulation. Tatsache ist, dass „Rumours“ auf gestalterischer Ebene auf den Punkt ist. DoP Stefan Ciupek erzählt uns, wie er die inhaltlichen und charakterlichen Überzeichnungen Maddins auf visueller Ebene mit farbigem Licht, märchenhafter Kadrierung und ätherischer Belichtung unterstrich.



43. Filmschoolfest Munich

Auch in diesem Jahr wird beim Filmschoolfest Munich der seinerzeit von Film & TV Kamera initiierte Student Camera Award verliehen und wir freuen uns, wieder publizistische Unterstützung für diesen wichtigen Preis leisten zu können. In der seiner 43. Ausgabe hat das Filmschoolfestival seine Preisstruktur neu angepasst und wird mit dem bewährten internationalen Wettbewerb sowie einem neuen DACH-Wettbewerb seiner Aufgabe für den deutschsprachigen Raum gerecht. Dass der Student Camera Award in diesem neu geschaffenen Wettbewerb angesiedelt ist, freut uns besonders, nicht zuletzt, weil wir vor allem im deutschsprachigen Bereich unsere Community finden. Wir sprechen mit der prämierten Kameraperson und erfahren, welche visuellen Elemente die Kameraarbeit von der hochkarätigen Konkurrenz abgehoben hat.



Die Ausgabe 1–2.2024 von Film & TV Kamera erscheint am 20. Dezember 2024.

Die Redaktion behält sich vor, aus aktuellen Gründen Themen zu ändern.

EnergaCAMERIMAGE

32.
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

16–23 NOVEMBER 2024
TORUŃ, POLAND
KUJAWY POMORZE REGION

CO-FINANCED BY THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE OF THE REPUBLIC OF POLAND, CITY OF TORUŃ AND KUJAWSKO-POMORSKIE REGION



STRATEGIC SPONSOR



CO-ORGANIZER AND MAIN MEDIA PATRON



INDUSTRY SPONSORS AND PARTNERS



MEDIA PATRONS



THE FESTIVAL ACTIVITIES ARE CO-FINANCED BY THE EUROPEAN FUNDS



European Funds for Kujawy and Pomorze



Republic of Poland

Co-funded by the European Union



Self-government of the Kujawsko-Pomorskie Region



www.visitTorun.com

www.energacamerimage.pl

[f camerimage](https://www.facebook.com/camerimage)

[@ camerimage.festival](https://www.instagram.com/camerimage)

FESTIVAL ORGANIZED AND PRODUCED BY



EUROPEAN FILM CENTER CAMERIMAGE

poster design: MARCIN WOJCIŚ

LUNABULB POWERED BY
**ASTERA TITAN
LED ENGINE**



RGB+MINT+AMBER
FULL SPECTRUM

1750K - 20000K
WIDE CCT RANGE

TLCI/CR1 Ra \geq 96
EXCELLENT COLOR
RENDERING

from 3.200K to 6.500K
RGB, HSI, X,Y &
FILTER GELS



App



Wireless DMX



IP44

LUNA BULB

SET THE MOOD, SHAPE EMOTIONS

Entdecke endlose kreative Möglichkeiten, ohne deinen Arbeitsablauf zu unterbrechen. Von kleinen bis hin zu großen Veranstaltungen - unsere Lösung bietet eine intuitive Steuerung über dein Smart Device, deine Fernbedienung oder deine Konsole. Einfaches Koppeln und Verwalten mit einer Fernbedienung über IR oder die Astera App für nahtlosen Betrieb.



Klassischer bis schlanker Look

Wähle zwischen einem klassischen und diffusen Look oder einer schlanken und helleren Beleuchtung.



PreCase Kit

Der schnellste Weg zur Einrichtung von 8 LunaBulbs: DMX-Adresse zuweisen, Dimmen und Farbe vorkonfigurieren und alle auf einmal koppeln.



PreInlay Kit

Füge das PreInlay zu deinem eigenen Flightcase hinzu um die LunaBulb im Ganzen vorzubereiten und zu verwenden.