

Material zu ‚Kaspar Hauser – Verbrechen am Seelenleben eines Menschen‘

Für Cornelsen Verlag Von Peter Sehr

Insgesamt habe ich folgende 8 Szenen aus dem Film ausgewählt.

1. Bild 13: Kinderfrau kommt aus dem Zimmer des sterbenden Kronprinzen gestürmt (7'')
2. Bild 16: Stephanie, Kaspars Mutter, erfährt, ihr Sohn wird sterben (1'45'')
3. Bild 58: Kaspar wird in Nürnberg ausgesetzt (30'')
4. Bild 60: Die Polizei versucht Kaspar zu verhören (36'')
5. Bild 84: Der erste Versuch Hennenhofers, Kaspar zu töten (1'45'')
6. Bild 107: Kaspar trifft Lord Stanhope (1'30'')
7. Bild 124: Kaspar benimmt sich in Daumers Garten wie ein englischer Aristokrat(1'50'')
8. Bild 141: Kaspar berichtet Feuerbach, der ‚Mann‘ hätte ihn besucht (15'')

Die verschiedenen Szenen wurden unter folgenden Aspekten ausgewählt:

A. Inhalt. In den Szenen 13 und 16 lernt man Kaspars Eltern kennen, seine Umgebung als Kronprinz. Es ist eine emotionale Einführung in die Geschichte.

Die Bilder 58 bis 141 zeigen verschiedene Stadien in Kaspars Entwicklung.

Bilder 58 und 60. Bei seiner Aussetzung in Nürnberg wird Kaspar zum zweiten mal geboren. Alles in dieser Welt ist ihm fremd, psychisch, wie physisch. Wie ein Neugeborener kann er nichts, was er wahrnimmt, zuordnen. Die Sprache hat er verloren, menschliches Verhalten ist ihm unverständlich, die Welt erscheint ihm zweidimensional. Seine Sinne sind hypersensibel geworden und so empfindet er das Licht der Sonne, jeden Ton, fast jeden Geruch als einen unerträglichen Angriff. Am liebsten möchte er sofort wieder in den dunklen, menschenleeren Keller zurückkehren. Das Nutzen seinen Beine ist ihm während der 12 Jahre genauso verloren gegangen, wie das seiner Arme. Aber sein Gehirn ist fähig alles aufzusaugen wie ein riesiger, ausgedörrter Schwamm.

Bild 84. Kaspar hat begonnen, die Welt zu lieben. Er möchte nicht mehr zurück zu dem ‚Mann‘ in den dunklen Keller. Er kann nun laufen, sprechen, schreiben. Alles will er lernen, und vor allem möchte er sein, wie jeder andere Mensch auch. Da kommt ein Mann, den er für den ‚Mann‘ hält und versucht ihn zu töten. Für Kaspar ist es, als müsste er schon nach so kurzer Zeit diese Welt wieder verlassen. Panik.

Bilder 107 und 124. Kaspar lernt durch Daumer die Welt kennen, aber seine größte Demütigung bleibt ungelöst: Kaspar weiß nicht wer er ist, wer seine Eltern sind, wo seine Wurzel ursprünglich sich befanden. Er ist ein Kind ohne Identität, wie ein Mensch, der vom Himmel auf die Erde gefallen ist. Da kommt Lord Stanhope und erobert seine Seele durch Schmeicheleien, Erweckung von Eitelkeit, aber vor allem durch Wärme, und eine Art von Großzügigkeit, verbunden mit der Befriedigung der Sinne, wie er es bei Daumer nie erlebt hat. Kaspar verliebt sich zum ersten mal in seinem Leben. Das größte, verlockende und verführende Geschenk Stanhope's an ihn ist jedoch das einer Identität. Er erklärt Kaspar zu einem Aristokraten, Blaues Blut fließt in seinen Adern. Der psychischen Identität fügt er eine entsprechende äußere hinzu: Kleidung eines Aristokraten, die dazu gehörende Haartracht, Schmuck und Uhren, und vor allem ein Verhalten, eine Haltung und Sprache, wie sie einem englischen Aristokraten entspricht. Wie ein nicht sehr begabter Schauspieler beginnt Kaspar diese Rolle zu spielen und zieht sich in eine Welt der Phantasie zurück. Der Kaspar, den es ihn vor Stanhope's Erscheinen gab, hat sich in ein Eck von Kaspars Seele zurückgezogen und sitzt dort unbeweglich, wie Kaspar während der Jahre im Keller.

Bild 141. Lord Stanhope hat Kaspar verlassen, und der Entzug der Liebe droht Kaspar zu umzubringen. Das Leben ist für ihn sinnlos geworden, die Hoffnung auf das Finden seiner

Identität hat er aufgegeben. Kaspar möchte nicht mehr in dieser Welt bleiben. Und so glaubt er, der ‚Mann‘ habe ihn besucht, um ihn wieder zu sich zurückzuholen.

B. Technische Umsetzung des Inhaltes.

Die Szenen unter den Aspekten

- Kameraführung, Optik, Cadrage, Tiefenschärfe
- Licht
- Schnitt
- Ton

betrachtet. Zu jeder Szene liegt der Text des Drehbuches vor. Für die kameratechnische Umsetzung der Szene, sowie der Beziehung zwischen Position Schauspieler und Position Kamera, sollte jeweils der Grundriss des Motives aufgezeichnet, und dort die Positionen und Bewegungen von Schauspieler und Kamera eingetragen werden. Diese Zeichnungen helfen, die jeweiligen Einstellungen genau zu analysieren, sowie die Logik des Schnittes zu einem gewissen Grade nachzuvollziehen.

Zu jeder Szene erstelle ich eine genaue Beschreibung der Einstellungen, d.h. die kameratechnische Umsetzung der Auflösung. Falls der Verlauf der Szene, die Abfolge von Einstellungen und Schnitt nicht übereinstimmen, d.h. Teile aus einer bestimmten Einstellung an verschiedenen Stellen des Schnittes auftauchen, so habe ich die Einstellungen und Schnitte durchnummeriert und die jeweilige Beziehung zueinander aufgeführt.

Des Weiteren wird in den Szenen 60 und 107 die Frage der ‚Achse‘, die beim Drehen und Schneiden wichtig ist, besprochen.

Was die Kameraführung anbelangt, so sollte darauf hingewiesen werden, dass der Kameramann Gernot Roll, der auch die Kamera als ‚Schwenker‘ geführt hat (in Amerika und Frankreich sind Licht (Director of photography, DoP) und Kamera (Schwenker/Operator) fast immer getrennt und werden nicht, wie in den meisten deutschen Produktionen, von der selben Person durchgeführt) in der Regel eine Kamera nutzt, die auf einer Achse sitzt, die wiederum in ihrer Mitte auf einem Dolly befestigt ist. Diese Achse kann sowohl horizontal, wie vertikal von dem Schwenker bewegt werden, der nicht auf dem Dolly sitzt, sondern mit der Kamera läuft. Da gleichzeitig der Dolly bewegt werden kann, auf Schienen oder Platten, gibt es für den Schwenker eine große Freiheit hinsichtlich der Cadrage, die fast mit der der Steadicam vergleichbar ist. Es wäre dabei sicherlich hilfreich, falls dies nicht bereits geschehen ist, den Schülern kleine Demonstrationen zur Verfügung zu stellen, aus denen ersichtlich ist, wie die technischen Einrichtungen geschaffen sind, die kameramäßig beim Drehen zum Einsatz kommen. Denn der Kamera auf der Schulter des Schwenkers, auf einem Stativ, einem Dolly mit Schiene oder als Steadicam erzeugt bei der jeweiligen Einstellung eine sehr verschiedene Atmosphäre und wird in der Regel von den Regisseuren auch sehr bewusst eingesetzt. Ich nutze normalerweise die sehr flexible Kamera, da sie den Schauspielern eine größere Freiheit bei ihrem Spiel verschafft. Bei einer Kamera, die in ihrer Beweglichkeit eingeschränkt ist, wie beim Stativ, oder Dolly auf Schiene, muß der Schauspieler in seinen Positionen sich nach der Kamera richten, was ihn in seinem Spiel oft beträchtlich beschränkt.

Es gibt ein sehr schönes ‚Making Of‘ von Kaspar Hauser, das vom Bayerischen Rundfunk (O89.3806.02) produziert wurde (Redakteur: Peter Windgassen). Material aus diesem Film könnte das Leben ‚hinter der Kamera‘ zeigen und ich könnte mir vorstellen, dass der BR in diesem Falle das Material kostenlos zur Verfügung stellt.

Bild Nr. 13 Schloss Karlsruhe / Korridor Innen/Tag (7'')

Kamera / Auflösung

Die Szene besteht aus nur einer einzigen Einstellung (leider habe ich die Unterlagen des Continuities nicht da, und weiß deshalb nicht, wieviel ‚Takes‘ wir von dieser Einstellung hatten, d.h. wieviel mal wir sie gedreht haben. In der Regel drehe ich jede Einstellung so oft, bis ich mindestens 3 Takes habe, von denen ich glaube, sie beim Schnitt einsetzen zu können. Wenn ich ein oder zwei gute Takes habe, verändere ich meist etwas, um damit beim Schneiden über gewisse Alternativen zu verfügen).

Einstellung: ‚Totale‘ auf eine Wand mit einer großen Türe. Schon beim Schnitt bewegt sich die Kamera, fährt auf die Türe zu. Die Türe öffnet sich, gleichzeitig ertönt ein Schrei. Die Kinderfrau, mit einer eigenartigen Frisur, stürzt aus einem Zimmer. Die Kamera fährt weiter auf die Frau zu, beginnt aber, um sie nicht aus dem Bild zu verlieren, gleichzeitig mit ihr von Links nach Rechts zu schwenken (L/R). Die Kinderfrau trifft auf eine weitere Frau, die ihr folgt. Am Ende Bild sehr ‚total‘.

Kamerabewegungen reflektieren meist eine Emotion, d.h. die emotionale Bewegung überträgt sich in eine Kamerabewegung (so kann eine absolute statische Einstellung auch die Unbeweglichkeit, Blockiertheit einer Situation darstellen). Durch die Zufahrt auf die Figur, d.h. die gegensätzliche Bewegung, verdichten wir emotional das, was wir bildlich beobachten: Ein Mensch in Panik, voller Entsetzen. Dann entfernt sich die Frau von uns und scheint nun eine Art von Vakuum zu hinterlassen, in das die Frage des Zuschauers hineingezogen wird: Was hat die Frau gesehen, das sie so entsetzt? Wir verlieren die Figur wieder aus den Augen, und da die Frage, was sie gesehen hat, nicht sofort beantwortet wird, baut sich ein gewisser Suspens auf. Es ist eine kurze Optik eingesetzt worden (wahrscheinlich 24mm), wodurch wir eine ‚Totale‘ und Tiefenschärfe erhalten (Tiefenschärfe wird in der nächsten Szene genauer besprochen)

Licht

Das Licht ist eine Mischung aus warmen Kunstlicht, und dem kalten Tageslicht, das durch die großen Fenster kommt. Diese Kombination des Lichtes ist nicht naturalistisch, realistisch. Wir wissen nicht, was die Quelle des Kunstlichtes ist. Durch dieses eigenartige Licht erhält der Raum, und damit auch die Geschichte, einen mystischen, märchenhaften Charakter, der jenseits einer dokumentarischen Darstellung ist. Dieser Aspekt war für mich in dem gesamten Film sehr wichtig, da für viele Deutsche ‚Kaspar Hauser‘ eine mystische Figur war (und ist), die sie eher den Gebrüdern Grimm zuordnen, als einer wirklichen Person zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Da ich in dem Film beide Aspekte von Kaspar Hauser vereinen wollte, den historischen, wie den mystischen, habe ich bei Schauspielführung, Kamera, Ausstattung und Musik darauf geachtet, dass gezeigt wird, wie beides im Leben gleichzeitig vorhanden sein kann (was bei einem historischen Film einfacher ist, als bei einer Geschichte der Jetztzeit).

Motiv/Drehort

Durch den übergroßen Raum erhält das Ereignis, das wir zeigen, etwas fast surrealistisches. Im Drehbuch steht als Motiv ‚Korridor‘, da mir beim Schreiben nur das Rennen der Kinderfrau als wichtig erschien. Als ich jedoch bei der Motivsuche auf diesen Raum stieß, wurde mir einem mal klar, dass durch den Raum gleichzeitig auch die Größe, das Gewicht, desjenigen beschrieben wird, dessen Zimmer sich an den Raum anschließt: der Kronprinz des Hauses Baden. Zudem: der ‚Mensch‘ ist in diesem Raum klein und verloren. Hätte die folgende Szenen mit Stephanie (Bild 16) in einem kleinen Vorzimmer gespielt, so hätte sie nicht den Aspekt erhalten, den ich bei Menschen, wie z.B. Königen, als einen fast unlösbarer Widerspruch sehe: Der Mensch verschwindet und verliert sich hinter der Größe des Amtes und dem Versuch seiner Darstellung.

Ton

Die Größe des Raumes und die sich anbahnende Tragödie vermittelt sich auch über den Ton, genauer, über das Echo, das durch den Schrei der Kinderfrau ausgelöst wird. Wenn die Emotionalität auf der optischen Ebene durch die Kamerabewegung verstärkt wird, so geschieht dies auf der akustischen durch das ungeheure Echo.

Schnitt

Wie aus dem Drehbuch ersichtlich, hatte ich Bild 13 erst nach vollständiger Beendigung von Bild 12, der Hochberg/Ludwig Szene vorgesehen. Beim Schneiden entschied ich mich jedoch, Bild 13 wie ein ‚Zwischenschnitt‘ (siehe auch Kommentar zu Bild 85) in Bild 12 einzufügen, da dadurch, meiner Meinung nach, der Zynismus von Hochberg und Ludwig hinsichtlich des (vermeintlichen) Todes von Kaspar noch verstärkt wird. Diese Entscheidung belegt, wenn auch auf moderate Weise, daß die Geschichte eines Filmes jeweils drei Mal erzählt wird (wobei sich die jeweiligen Fassungen oft beträchtlichen unterscheiden): 1. Beim Schreiben, 2. Beim Drehen, 3. In der Postproduktion, d.h. beim

Schneiden, Musik anlegen, Mischen und Lichtbestimmen (bei vielen heutigen Filmen könnte man noch den Punkt ‚Digitally Generated Images DGI‘ hinzufügen)

Bild Nr. 16 Schloss Karlsruhe/Korridor Innen/Nacht (1'45'')

An dieser Stelle unbedingt eine Aufzeichnung von Kamera- und Schauspielerpositionen innerhalb des Motivgrundrisses aufführen.

A. Kamera/Auflösung/Schnitt

Einstellung 1 Mit dem Rücken zur Kamera geht der Hofmarschall an der Kamera vorbei, verscheucht die gaffende Dienerschaft. Mit seinem Vorwärtsgehen verlagert sich die Schärfe von ihm auf die Dienerschaft. Die Kamera schwenkt R/L, Stephanie kommt ‚Halbnah‘ ins Bild. Nun läuft Stephanie auf die Kamera zu, die Schärfe bleibt auf ihr. Sie bleibt stehen, ist ‚Nah‘. In ihrem Gesicht erkennen wir, dass das, was sie sieht, sie entsetzt.

Einstellung 2 Point of View POV (‚Subjektive‘) Stephanie. Man sieht die Nottaufe des Kindes im königlichen Bett. Ludwig steht dabei. Die Schärfe verlagert sich nach der Wahrnehmung der Situation im Zimmer auf Großherzog Karl, den Vater des Kronprinzen, der seitlich von der Türe steht. Karl geht weg, der Hofmarschall kommt zurück, schließt die Türe, deren Griff fast höher als sein Kopf ist.

Einstellung 3 Stephanie ‚Halbnah‘, ähnlich dem Ende von Einstellung 1. Stephanie wendet sich von der Türe ab und geht zu Karl, der abseits von der Türe steht. Schwenk L/R mit Stephanie. ‚Totale Zweier‘ Stephanie/Karl. Dialog. Schwenk L/R mit Stephanie, sie läuft zurück zur Türe, Stephanie ‚Nah‘ im Profil. Karl kommt im Hintergrund ins Bild, unscharf, denn Schärfe bleibt auf Stephanie. Dann schiebt sich Karl zwischen Stephanie und die Türe. ‚Nahe Zweier‘ im Profil. Karl beginnt zu schreien. Stephanie schweigt plötzlich, wendet sich ab und geht in den Raum hinein. Schwenk L/R mit ihr. Wie verlieren Karl. Stephanie geht einige Schritte, dann bricht sie zusammen.

Technische Anmerkungen

Ad Einstellung 1. Tiefenschärfe: Es sollte hier ausgeführt werden, dass die Tiefenschärfe beim Film und der Photographie von den beiden Faktoren ‚Blende‘ und ‚Länge Optik‘ bestimmt wird.

- Umso heller es ist, d.h. vor allem bei Tageslicht im Freien, umso mehr ist die Blende geschlossen und umso größer wird die Tiefenschärfe
- Bei Dunkelheit hingegen, Dämmerung, Nacht oder Kunstlicht, muss die Blende geöffnet werden (bis 1.6) und die Tiefenschärfe verschwindet
- Umso kürzer die Optik (z.B. 24mm), umso ‚totaler‘ das Bild und größer die Tiefenschärfe
- Bei langen Optiken (85,135mm) wird das Bild sehr eng und die Tiefenschärfe geht verloren

Zwei extreme Beispiele:

- Gedreht wird im Freien, Tageslicht, Blende: 2.4, Totale: 24e rOptik (Siehe 2.Einstellung von Bild 58). Die Tiefenschärfe ist fast unbegrenzt.
- Gedreht wird Nachts in einem Innenraum, ‚Kerzenlicht‘. Blende 2.4. Wir machen eine ‚Große‘ von einem Darsteller (nur Kopf), Optik:135. Die Tiefenschärfe beträgt ca. 5cm, d.h. schon bei der geringsten Bewegung kann das gesamte Gesicht in die Unschärfe geraten.

Für das Drehen ergeben sich aus diesen technischen Umständen sehr konkrete Konsequenzen für die Darsteller und den Kameraassistenten, der die Schärfe zieht. Im Falle des ersten Beispiels, d.h. Tageslicht und kurze Optik, hat der Schauspieler größte Bewegungsfreiheit, da er in der Schärfe ist, gleich wo er sich im Raum bewegt. Im zweiten Beispiel hingegen müssen die Entfernungen zwischen Kamera und Darsteller genauesten abgestimmt werden. Während den Proben werden Markierungen am Boden befestigt und der Kameraassistent vermisst an jeder Markierung die Entfernung zwischen Schauspieler und Kamera. Bewegt sich nicht nur der Schauspieler, sondern auch die Kamera, so wird die Situation noch schwieriger. Nur wenn Kamera und Schauspieler beim Drehen auf den

Zentimeter genau die Vorgaben einhalten, ist die Schärfe gewährleistet. Oft wird jedoch eine bestimmte Lichtstimmung und Optik gewählt, da man gewisse Dinge in der Unschärfe lassen möchte, d.h. Unschärfe, das Fehlen von Tiefenschärfe ist in vielen Fällen nicht ein Übel, das man akzeptieren muss, sondern ein optischer Moment, der gezielt eingesetzt wird.

Ad Einstellung 2. POV (Point of View). Wir drehen eine Einstellung, bei der wir eine Person von vorne sehen, die in Richtung der Kamera blickt, d.h. das was die Person sieht, befindet sich im Rücken der Kamera. Wenn wir jetzt zeigen wollen, was die Person sieht, d.h. die Kamera zu den Augen der fraglichen Person wird, dann muß die Kamera um 180° hinsichtlich der Blickachse des Betrachters springen. Die Kamera sieht dann, was die Person vor der Kamera sieht, d.h. seine ‚Subjektive‘ Sicht, deshalb der deutsche Begriff ‚Subjektive‘, oder man könnte auch sagen, die Kamera zeigt die Perspektive der Person, deshalb der Begriff ‚Point of View‘.

In der Regel kommt die Person/der Beobachter in eine ‚Nahe‘ oder ‚Große‘, bevor man in seinen POV umschneidet. Es ist jedoch beim Schnitt auch möglich, zuerst den POV zu zeigen, und anschließend die Person, die das beobachtet, was wir gerade gesehen haben. Am Beispiel dieser Szene: Die Szene hätte damit beginnen können, dass wir die Nottaufe sehen, dann umschneiden auf Stephanie und erkennen, es war ihre Beobachtung, die wir gerade wahrgenommen haben.

Was die Tiefenschärfe der Einstellung anbelangt, so sehen wir, dass alles im Vordergrund, also auch Karl, sich in der totalen Unschärfe befindet, denn es ist sehr wenig Licht vorhanden und die Blende offen.

Ad Einstellung 3. Wenn Stephanie versucht die Türe zu öffnen und Karl unscharf im Hintergrund steht, so machen wir etwas, das unüblich beim Filmemachen ist: Die Schärfe liegt auf der Person im Vordergrund. Warum wir dies so gemacht haben, erkläre ich anschließend. In der Regel liegt die Schärfe auf der Person im Hintergrund. Warum dies so ist, weiß ich nicht. Ich denke, es hat sich mit der Zeit so etabliert, der Zuschauer hat sich daran gewöhnt, und so wird es eingehalten, obwohl es vielleicht überhaupt keinen Sinn ergibt.

Licht. Es ist Nacht und alles Licht scheint von Kerzen zu kommen. Wenn sich Stephanie am Ende der Szene von Karl abwendet und in den Raum hineingeht, dann fällt sie, wenn sie zusammenbricht, nicht in die Dunkelheit, sondern in das Licht. Sie trägt ein weißes Gewand, das in Kombination mit dem starken Licht, das auf sie strahlt, ihre Reinheit und Kraft vermittelt, und das, obwohl sie zu Boden fällt. In der Regel stellt sich der DoP bei jeder Lichtquelle die Frage, wo kommt das Licht her und ist es gerechtfertigt, dass Licht aus einer bestimmten Quelle kommt. Aber in diesem Falle war für uns das Optische, und die damit verbundene, ästhetische und ethische Frage, wichtiger, als die der rationalen Erklärung der Lichtherkunft. Zudem, wie ich schon vorher erklärte, sollte das märchenhafte, und damit nicht dem Rationalen Unterworfenen, in diesem Film eine wichtige Rolle spielen.

Schwarzblende. Am Ende der Szene, nach dem Sturz Stephanies, blendet das Bild in Schwarz. Auf diesen Hintergrund ist dann geschrieben ‚4 Jahre später‘. Schwarzblenden werden im Film meist eingesetzt, um entweder zu zeigen, dass ein gewisses Ereignis, eine größere Handlung, nun abgeschlossen ist, oder, wie in unserem Fall, einen Zeitsprung anzuzeigen.

Inhaltliche Anmerkungen

Ad Einstellung 1. In der vorangegangenen Szene zwischen Karl und Ludwig haben wir erfahren, dass Stephanie noch nichts von dem drohenden Tod ihres Sohnes weiß. Als Zuschauer verfolgen wir nun mit Stephanie, wie sie es erfährt. Bevor wir in das Zimmer schauen, sehen wir nur ihr Gesicht und ihre emotionale Reaktion, auf das was sie sieht. In vielen Fällen ist es für den Zuschauer emotionaler, die Reaktion des Betroffenen zusehen, als das, auf was er reagiert.

Ad Einstellung 2. Hierdurch wird auch beschrieben, auf welcher Ebene sich die Beziehungen zwischen Eltern und Kinder, vor allem Mutter und Kind, in den königlichen Familien bewegten, und noch immer bewegen. Nicht die Eltern, sondern Diener und sonstiges Personal kümmern sich um die Kinder. Weder versucht Stephanie in das Zimmer zu kommen, noch reagiert der Hofmarschall auf ihren Zustand, er schließt einfach die Türe vor ihrer Nase. Auch hier wieder: Der Mensch verschwindet hinter dem, was für das Königtum als wichtig erachtet wird.

Ad Einstellung 3. Wenn Stephanie an der Türe steht, und schreit, Karl im Hintergrund dazu kommt, so liegt, im Gegensatz zu der üblichen Regel, die Schärfe auf der Person im Vordergrund, d.h. Stephanie. Denn Stephanie lebt, reagiert auf das, mit dem sie konfrontiert ist. Karl hingegen ist in der Unschärfe, ist nicht wirklich präsent. Karl befindet sich mit seiner ausgeprägten Lethargie fast immer in einer unscharfen, oder sagen wir, absolut gleichgültigen Haltung. Erst wenn er nach vorne zu Stephanie tritt und auf sie reagiert, indem auch er schreit, verlässt er für einen kurzen Moment die Gleichgültigkeit und ist auch bildlich durch die Schärfe plötzlich präsent. Durch Karls Schrei scheint Stephanie nun das volle Ausmaß der Tragödie bewusst zu werden. Sie beginnt zu schweigen und wendet sich von Karl ab, denn die Hilfe, die sie jetzt benötigt, kann sie von ihm nicht erwarten. Stephanie verliert wieder einmal Karl aus dem Herzen, der Zuschauer ihn aus den Augen.

B. Ton

Wie bereits in Bild 13 beschrieben, wird durch das Echo auf Karls Schrei ‚Aber er sieht aus wie ein Monster‘ auf der akustischen Ebene das beschrieben, was uns die Szene auf der bildlichen und emotionalen Ebene erzählt.

C. Musik

Eine Harfe begleitet in der Szene Stefanies Emotion. Die Musik ist diskret und autonom. ‚Autonom‘ in dem Sinne, dass sie nicht, wie so oft in Filmen, nur als Verstärker dessen dient, was szenischen bereits erzählt wurde, sondern sie auf einer anderen Ebene, d.h. musikalisch mit ihren Mitteln und eigenständig die emotionale Geschichte beschreibt. Hätte man die Musik hier als Verstärker missbraucht, so wäre sicherlich ein großes Orchester mit vielen Streichern zum Einsatz gekommen. Bei der hier eingesetzten Musik handelt es sich um das ‚Mutter/Sohn‘ Leitmotiv, das auch noch an anderen Stellen des Filmes interpretiert wird.

D. Darsteller

Die Darstellerin von Stephanie ist Französin, wie auch die historische Figur. Menschen aus einer anderen Kultur haben nicht nur eine verschiedene Sprache, auch ihre Art zu reagieren, sich zu verhalten, zu bewegen, ist, wenn auch nur in Details, verschieden von uns und meist nicht etwas, was sich ‚erspielen‘ lässt. Deshalb sollten die Darsteller immer aus dem Land und der Kultur kommen, die sie in dem Film darstellen. Cecil Paoli ist Französin. Jeremy Clyde, der Darsteller von Lord Stanhope, ist Engländer (und wie sich später herausstellte, entstammt er einer Lord-Familie)

E. Dreharbeit

Da die Szene für die Darstellerin von Stephanie sehr schwierig und erschöpfend zu spielen ist, wählte ich eine sehr einfache Auflösung, mit nur zwei Einstellungen für Stephanie. Von den Einstellungen machte ich dann weniger ‚Takes‘, als ich dies sonst tue, wie schon zuvor aufgeführt. Während der Proben wird nicht gespielt, sondern es geht nur um die technischen Aspekte der Einstellung, d.h. um die Positionen des Schauspielers bezüglich Kamera und die Abstimmung von Schauspielers- und Kamerabewegung. Dadurch wird eine emotionale Erschöpfung des Darstellers während des Probens vermieden.

Bild Nr. 58 Unschlittplatz Nürnberg Außen/Tag (30'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Einstellung 1. ‚Groß‘ auf Kaspar. Er hat die Augen geschlossen, der ‚Mann‘ steht in seinem

Rücken und drückt ihm einen Brief in die Hand. Die Kamera befindet sich schaut von unten nach oben

Einstellung 2. ‚Totale‘ des Marktplatzes. Feste Kamera.

Technische Anmerkungen

Ad Einstellung 1. Da die Kamera von unten nach oben schaut, sehen wir keinen Hintergrund und wissen noch nicht, wo wir uns befinden. Wichtig in diesem Moment ist nur Kaspars Gesicht. Alles in dieser Welt bedrängt und verletzt seine Sinne. Hier das Tageslicht, in Bild 60 vor allem der Ton, der Lärm der Polizisten.

Ad Einstellung 2. Die Kamera springt auf der Achse der Optik von der ‚Großen‘ in eine ‚Totale‘. Jetzt entdecken wir den gesamten Ort, an dem sich Kaspar befindet.

Bewegt man sich beim Schnitt auf einen Darsteller oder ein Objekt zu, oder entfernt sich von ihnen, so sollte dies unter folgenden Gesichtspunkten durchgeführt werden:

- Man bleibt auf der Achse der Optik, d.h. bewegt sich, wie in unserem Falle, mit der Kamera wie auf einer geraden Schiene
- oder aber: Hinsichtlich der ursprünglichen Achse der Optik sollte es nach dem Schnitt mindestens eine Veränderung von 45° geben.
- die Größe der Einstellung sollte sich um mindestens 2 Faktoren verändern, wenn man die Größen –Insert-Groß-Nah-Halbnah-Ganze Person-Total nimmt, so sollte man z.B. nicht von ‚Groß‘ auf ‚Nah‘ schneiden, sondern mindestens auf ‚Halbnah‘, und dies entweder in der Achse, oder aber um mindestens 45° aus der ursprünglichen Achse heraus. Tut man dies nicht, so sieht der Schnitt schlecht aus. Dies wahrscheinlich, weil das Auge erwartet, ‚wenn schon Schnitt, dann muss aber das nächste Bild beträchtlich anders aussehen, als das letzte‘. Möchte man trotzdem an einem bestimmten Punkt der Szene das Bild von z.B. ‚Nah‘ auf ‚Halbnah‘ verändern, dann lässt sich das ganz einfach durch eine kleine Rückfahrt der Kamera erreichen (oder auch durch Zoom, was aber nicht sehr gut aussieht).

Optik: Einstellung 1 wurde wahrscheinlich mit der Optik 85mm und Einstellung 2 mit 24mm gedreht. Der Himmel ist zwar bedeckt, aber es ist sehr hell und damit die Blende fast geschlossen. Aufgrund der Kurzen Optik und der geschlossenen Blende haben wir in der Totalen eine fast unbegrenzte Tiefenschärfe.

Inhaltliche Anmerkungen

Die Aussetzung Kaspars auf dem Unschlittplatz zu Nürnberg war wie eine zweite Geburt für ihn. Jetzt ist Kaspar wieder in der wirklichen Welt. Und da wir die Welt nicht aus seiner Perspektive sehen (was auch nicht möglich wäre, denn er hat die Augen geschlossen), sondern Kaspar als Teil dieser Welt betrachten, ist es notwendig, dass die Welt präsent ist, d.h. nicht unscharf.

Darsteller

Lange vor Beginn der Dreharbeiten habe ich mit Andre Eisermann, dem Darsteller von Kaspar, unter anderem, an seinem Gang auf dem Platz gearbeitet. Wie läuft ein Mensch, der 12 Jahre lang seine Beine nicht genutzt und jegliches Gefühl von Gleichgewicht verloren hat, zudem hat er die Augen geschlossen und weiß nicht, wo er sich befindet.

Drehort / Motiv

Es ist in Deutschland praktisch unmöglich, einen großen Platz zu finden, der architektonisch in Nürnberg sein könnte und sich gleichzeitig in einem historischen Zustand befindet. Rothenburg-ob-der-Tauber ist eine Ausnahme, und diesen Drehort haben wir für die Bilder 61 und 106 genutzt. Der Platz, auf dem wir Bild 58 gedreht haben, befindet sich in Prag.

Voice Over (VO) / Off Stimme

In diesem Fall ist die Quelle der Stimme, d.h. der Darsteller oder Sprecher, nicht sichtbar, die sprechende Person befindet sich nicht im Bild, was auch ‚Off camera‘ genannt wird.

Es gibt zwei Arten von VO:

A. VO kann genutzt werden, um eine Szene zu kommentieren, um die ‚Innere Stimme‘ einer Figur etwas zum Ausdruck bringen zu lassen, oder auch um dem Zuschauer eine Information zu vermitteln, die aus der Szene nicht hervorgeht

In unserem Falle war im Drehbuch vorgesehen, dass der Bursche, der Kaspar auf dem Platz auffängt, beginnt, den Brief laut vorzulesen und Bürgermeister Binder in der nächsten Szene dies fortführt. Aber dies ging alles viel zu lang. Deshalb habe ich das Verlesen durch den Burschen herausgeschnitten, Binder den ganzen Text lesen lassen und einen Teil des Textes als VO auf die Totale vorgezogen. Wenn wir Kaspar schwankend gehen sehen und gleichzeitig den Inhalt des Briefes hören, wird die ganze Absurdität dessen, was man mit Kaspar anstellt, sehr deutlich. Zudem wird durch die Stimme Binders ein akustischer Übergang zur nächsten Szene geschaffen.

Manchmal werden in Filmen Off Stimmen eingesetzt, weil man nach Beendigung des Schnittes bemerkt, dass der Zuschauer aufgrund der Szenen nicht nachvollziehen kann, was wirklich erzählt werden soll. Also werden diese Lücken durch VO geschlossen, oder VO funktioniert wie ein Klebemittel, das die Szenen zusammenhält. Dies ist eine Art Missbrauch der VO und ein Zeichen dafür, dass das Drehbuch große Schwächen aufwies.

B. Wenn Menschen miteinander reden und wir das Gespräch in verschiedene Einstellungen auflösen (‚Schuß/Gegenschuß, siehe Bild 60), dann ist es möglich, dass wir an bestimmten Stellen so schneiden, daß wir den Zuhörenden sehen, und nicht den Sprechenden. Der Sprechende befindet sich im ‚Off‘, aber wir hören seine Stimme. In solchen Fällen wird hinter den Namen des Sprechenden im Drehbuch ein ‚(Off)‘ geschrieben (hätte ich schon beim Schreiben geplant, daß Binder einen Teil des Briefes in Bild 58 verliest, so hätte dort gestanden: Binder (Off)).

Wie schon zuvor erwähnt, ist es oft besser, die Reaktion einer Figur auf etwas zu zeigen, als das, worauf sie reagiert. Deshalb ist es bei Gesprächen vielfach aussagekräftiger, den Zuhörer, als den Sprecher zu zeigen. Bei dieser Schnittfrage unterscheidet sich der Fernsehfilm sehr häufig vom Spielfilm. Beim Fernsehen liegt der Schnitt fast immer auf dem Sprechenden, d.h. wenn jemand aufhört zu sprechen, wird von ihm weggeschnitten auf den, der jetzt das Wort ergreift. Nicht so beim Spielfilm, wo der Zuhörer und dessen Reaktionen oft im Vordergrund stehen.

Bild 60. Polizeiwachstube Innen/Nacht (1'15'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Einstellung 1. ‚Groß/Insert‘ auf Porzellanscheibe. Schwenk nach oben, Kaspar kommt ‚Nah‘ ins Bild.

Einstellung 2. ‚Halbnah‘ Kaspar, Polizist und Offizier, ‚Overshoulder‘ Beamter, Schwenk L/R zu den anderen Polizisten: ‚Totale‘.

Einstellung 3. ‚Nah‘ Kaspar, aber jetzt näher an der Achse Kaspar/Offizier, als in Einstellung 1. Schwenk nach oben in ‚Nah‘ Offizier.

Einstellung 4. ‚Overshoulder‘ Kaspar auf Beamten

Einstellung 5. ‚Overshoulder‘ Beamter auf Kaspar. (‚Gegenschuß‘ zu Einstellung 4)

Einstellung 6. ‚Nah‘ Kaspar (ähnlich Einstellung 3)

Einstellung 7. ‚Halbnah‘ die 4 Polizisten im Hintergrund

Einstellung 8. ‚Halbnah‘ Kaspar/Offizier, Schwenk nach unten auf Papier, Schärfeverlagerung auf Hand und Schreibfeder
Einstellung 9. ‚Insert‘ auf Papier, Kaspars Hand schreibt ‚Kaspar Hauser‘

Einstellung 10. ‚Nah‘ auf schreibende Hand, Schärfe liegt auf ihr, Schwenk nach oben auf ‚Groß‘ Gesicht Kaspar. Schärfeverlagerung auf das Gesicht.

Einstellung 11. ‚Nah‘ Offizier

Einstellung 12. ‚Groß‘ Kaspar (Position Kamera wie Einstellung 10, aber kürzere Optik)

Auflösung-Einstellungen / Schnitt

Schnitt Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Einstellung Nr.	1	2	3	4	5	4	6	7	8	9	10	9	11	12

Technische Anmerkungen

Ad Einstellung 3. Durch diese Einstellungsgröße und den Schwenk, nehmen wir den Raum wahr, in dem die Szene spielt, und sehen die Personen, die daran teilnehmen.

Ad Einstellungen 4/5. Wenn Personen miteinander kommunizieren, dann befinden sie sich meist einander gegenüber, sitzend oder stehend. Da in Filmen viel gesprochen wird, ist dies eine Standard-situation, die meist durch die gleichen Kameraeinstellungen aufgelöst wird: Schuß/Gegenschuß.(Shot/Countershot). Fast immer findet Schuß/Gegenschuß in drei Einstellungsgrößen statt: ‚Groß‘, ‚Nah‘, ‚Halbnah‘, wobei es bei ‚Groß‘ und ‚Nah‘ die Möglichkeit gibt, den Darsteller, der sich mit dem Rücken zur Kamera befindet, mit Hinterkopf oder ‚verlorenem Profil‘ in das Bild zu integrieren (hier wäre es gut, wenn man durch ein konkretes Beispiel dies bebildern würde). Ist die Einstellung ‚Halbnah‘, sehen wir im Falle der Integration meist die Schulter des zweiten Darstellers, d.h. die Kamera schaut über seine Schulter auf den Darsteller, den wir von vorne sehen. Deshalb nennen wir diese Art von Einstellung ‚Overshoulder‘ (auch in Deutschland).

Die Linie zwischen zwei Personen, die sich einander gegenüber befinden, nennen wir die ‚Achse‘. Drehen wir nun etwas mit Schuß/Gegenschuß, wie in unserem Falle die Einstellungen 4 und 5 (Beispiele auch in Bild 107), so muß sich die Kamera immer auf der gleichen Seite der Achse befinden. Nur so ist sichergestellt, dass der Zuschauer das Gefühl hat, die zwei Personen schauen einander an, da sie in Richtungen schauen, die sich um 180° unterscheiden. Wäre die Kamera bei Schuß/Gegenschuß nicht auf der gleichen Seite der Achse (dies nennt man einen ‚Achsensprung‘), so würden die zwei Personen in die gleiche Richtung schauen, d.h. man hätte den Eindruck, sie schauen voneinander weg.

(die Frage der ‚Achse‘ sollte man unbedingt durch eine Zeichnung erklären, ein einfacher Storyboard, sowie ein Blick von oben auf die Positionen der zwei Personen und der Kamera, der den Winkel der Optik hinsichtlich der ‚Achse‘ zeigt. Hier könnte man das Beispiel aus meinem Buch der TR-Verlagsunion nutzen).

Schwierig wird die Frage der ‚Achse‘, wenn mehrere Personen um einen Tisch sitzen und miteinander reden. Hier muss bereits beim Drehen entschieden werden, wie die Szene geschnitten wird.

Geht man zwischen den Einstellungsgrößen ‚Groß‘, ‚Nah‘, ‚Halbnah‘ in die ‚Totale‘, die alle Beteiligten zeigt, so verschwinden die zuvor etablierten Achsen und man kann ‚Achsensprünge‘ vermeiden.

Will man z.B. während eines Gespräches auf die andere Seite der Achse, aber den ‚Achsensprung‘ vermeiden, so kann man mit der Kamera einfach über die Achse fahren, und wenn man sich auf der anderen Seite befindet, den Gegenschuß drehen.

Ad Einstellung 9. Insert. Manchmal ist es bei einer Geschichte wichtig, dem Zuschauer etwas im Detail zu zeigen (meist handelt es sich dabei um Gegenstände) Eine solche

Einstellung nennt man dann ‚Insert‘. Beispiele: Eine Armbanduhr, die so groß gezeigt wird, dass wir die Zeit ablesen können; ein Türgriff, der langsam nach unten bewegt wird; ein paar Schuhe werden ausgezogen und man zieht Geld aus ihnen; oder, wie in dieser Szene, eine Hand schreibt etwas auf ein Blatt Papier, das wir lesen können. Vor allem in Action-filmen, in denen sehr schnell hin- und hergeschnitten wird, treten oft Inserts auf. Ich mag diese Art von Einstellung nicht besonders.

Licht/Drehort

Die natürliche Welt mit ihrem natürlichen Licht erträgt Kaspar noch nicht, wie wir zuvor gesehen haben. In dieser Szene ist es jedoch notwendig, dass Kaspar erstmals die Augen öffnen, und etwas wahrnehmen kann: den Schriftzug seines Namens. Da der ‚Mann‘ ihm das Schreiben im Kellerraum beigebracht hat, in fast völliger Dunkelheit mit etwas künstlichem Licht, habe ich für diese Szene einen Drehort gewählt, der von seinem Charakter und der Lichtsituation gewisse Parallelen mit Kaspars Kellerraum aufweist.

Ton

In Bild 58 wurde gezeigt, welche Schmerzen das Tageslicht bei Kaspar erzeugt. Hier sehen wir, dass auch andere Sinne hypersensibel sind: der Polizist, der dies bereits erkannt hat, klatscht neben Kaspars Ohr in die Hände. Kaspar reagiert darauf, als wäre eine Bombe unmittelbar neben ihm explodiert. Durch das Anheben seiner Hände erkennen wir nun, dass Kaspar Finger teilweise verkrüppelt sind, etwas, das wir zuvor bereits erfahren, aber noch nie konkret gesehen haben.

Inhaltliche Anmerkungen

Generell geht es in dieser Szene darum, wie auch in den vorangegangenen, zu zeigen, dass Kaspar von der Welt, in die er ausgesetzt wurde, durch eine Wand getrennt ist. Die Sinne, durch die wir Verbindung zur Welt aufnehmen, und deren Information unser Gehirn verarbeitet, koordiniert und normalerweise zu einer homogenen Wahrnehmung zusammenfügt, diese Sinne sind bei Kaspar völlig blockiert. Was sie wahrnehmen, führt ins Kaspars Kopf nur zu totalem Chaos und zu Schmerzen. Am Ende der Szene gibt es jedoch einen erste, zarte Verbindung zur Wirklichkeit. Kaspar hört seinen Namen zum ersten mal seit über einem Jahrzehnt wieder, und dieser Ton löst in seiner Erinnerung etwas aus. Er wiederholt das Wort, flüstert es vor sich hin. Es ist der erste Schritt auf der Suche nach der verlorenen Identität. In der übernächsten Szene mit Daumer verfolgen wir mit, wie er erstmals einen Menschen wahrnimmt. Die Szene zeigt aber auch, wie der Staat und seine Verwaltung, unfähig sind, auf das Individuum einzugehen. Es ist für den Beamten in der Szene offensichtlich, dass er einen Menschen vor sich hat, der unfähig zu jeglicher Art von Kommunikation ist. Aber trotzdem, versucht er, wie vorgeschrieben, den Fragebogen zu ‚unbekannte Personen‘ auszufüllen. So hat er seine Arbeit erledigt, selbst wenn sie sinnlos ist.

Bild 84 Haus Daumer / Korridor / Abtritt Innen/Tag (1'00'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Einstellung 1. ‚Totale‘ leerer Korridor. Es läutet. Kamera befindet sich auf der Höhe des Bodens. Sie fährt nach vorne bis zur Toilette (Abtritt), schwenkt L/R, unter der ‚Spanischen Wand‘ sehen wir Kaspars Füße.

Einstellung 2. ‚Groß‘ Kaspar.

Einstellung 3. ‚Totale Korridor‘. Kamera am Boden. Hennenhofer mit Maske erscheint am Ende des Korridors.

Einstellung 4. ‚POV‘ Kaspar: Er sieht die Schuhe des Mannes unter der Türe.

Einstellung 5. ‚Groß‘ Kaspar. Er erhebt sich von der Toilette.

Einstellung 6. ‚Nah‘ Kaspar. Er kommt von unten ins Bild, steht jetzt gegenüber von der Türe.

Einstellung 7. ‚POV‘ Kaspar, der durch den Schlitz in der Türe etwas von dem Mann erkennt.

Einstellung 8. ‚Halbnah‘ Kaspar im Profil, er öffnet die Türe. Kamera schaut von unten nach oben.

Einstellung 9. Türe die aufgeht, der Kopf des Mannes erscheint ‚Groß‘. Kamera befindet sich jetzt auf Augenhöhe. Kaspar unscharf im ‚verlorenen Profil‘. Der Mann tritt zurück, holt aus und schlägt mit dem Fleischmesser auf Kaspars Kopf ein

Einstellung 10. ‚Groß‘ Kaspar. In seinem Gesicht Entsetzen.

Einstellung 11. ‚Halbnah‘ Kaspar. Gegenschuß zu Einstellung 9. Der Mann trifft Kaspar am Kopf, Kaspar fällt nach hinten. Die Kamera fährt etwas zurück, der Mann tritt nach vorne, kommt wieder ins Bild.

Einstellung 12. ‚Groß‘ Mann, Kamera von unten nach oben, aus der Position Kaspars, der zu Boden gesunken ist.

Einstellung 13. POV vom Mann, auf den blutenden Kaspar. Kamera schaut von oben nach unten, wie der Mann.

Auflösung-Einstellungen / Schnitt

Schnitt Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Einstellung Nr.	1	2	3	2	3	2	4	2	4	5	6	7	8	9	10	9	11	12	13

Technische und inhaltliche Anmerkungen

In dieser Szenen gibt es keinen Dialog. Diese Szene lebt nur von dem, was über Bilder, Schnitt und Emotionalität erzählt wird. ‚Der Mann‘ spielt in Kaspars Leben eine große Rolle und Kaspar glaubt in diesem Moment, ‚der Mann‘ sei gekommen, um ihn wieder zu sich zurückzuholen.

Bild 85. Vor Haus Daumer / Garten Außen/Tag (7")

Kamera / Auflösung / Schnitt

Die Szene besteht aus einer einzigen Einstellung. ‚Totale‘. Wir sehen im Vordergrund die Sonnenblumen, auf denen die Schärfe liegt, und im Hintergrund, in Unschärfe, Hennenhofer und seinen Begleiter. Beide verlassen das Haus Daumers. Wie aus dem Drehbuch ersichtlich, war vorgesehen, dass Hennenhofer im Vorbeigehen die Sonnenblumen zerstört. Jedoch: Beim Schneiden wurde mir klar, dass es für den Zuschauer nicht offensichtlich ist, dass es sich bei den Sonnenblumen in Bild 84 um Blumen handelt, von denen wir in einer Szene gesehen haben, wie Kaspar ihre Samen pflanzt, und in einer zweiten (als Hennenhofer und Begleiter Kaspar besuchen) wie aus den Samen kleine Pflanzen entstanden sind, die den Namen ‚Kaspar Hauser‘ auf die Erde schreiben. Wäre dieser Zusammenhang klar, so würde Hennenhofer nach dem Tötungsversuch jetzt auch noch den ‚erwachsenen‘ Namen ‚Kaspar Hauser‘ zerstören. Da dies aber nicht klar war, habe ich die Zerstörung der Blumen herausgenommen und dieses Bild nur als ‚Zwischenschnitt‘ in der Szene über den Mordversuch genutzt. Diese Art von ‚Zwischenschnitt‘, bei dem wir kurz den Ort der Handlung verlassen, um dann wieder an ihn zurückzukehren, wird oft genutzt, um einen ‚Zeitsprung‘ zu dokumentieren. Wenn wir im Bild 86 wieder zu Kaspar zurückkehren, dann wissen wir nicht, ob, seitdem wir Kaspar verlassen haben, Sekunden, Minuten, oder sogar Stunden vergangen sind, d.h. wie lange er ohnmächtig im Abtritt lag. Und es ist gut, dass die Zeitspanne nicht konkret beschrieben wird, denn so kann jeder Zuschauer nach seinem Gefühl den Zeitsprung definieren.

Bild 86. Haus Daumer / Abtritt / Korridor / Treppenhaus Innen/Tag (42'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Auch diese Szene besteht nur aus einer einzigen Einstellung. Wie in Einstellung 13 von Bild 84 beginnen wir mit ‚Halbnah‘ auf Kaspar, der aus der Ohnmacht erwacht. Kaspar erhebt sich, läuft den Korridor hinunter, die Treppe hinauf, im ersten Stock verwechselt er die Türe zu einem Schlafzimmer, mit dem einer Schranktüre, er läuft in den Schrank hinein, dreht sich um, rennt auf die Kamera zu in ‚Nah‘, stürmt die Treppe hinunter, läuft auf die Eingangstüre zu, bremst, offenbar hat er Angst nach draußen zu gehen, wendet sich wieder um, läuft zum Ende des Korridors, reißt die Klappe zum Keller hoch und springt, ohne zu zögern, durch das Loch hinunter in den Keller. Die Klappe fällt hinter ihm zu.

Handlung / Szene

Ich versuche hier genau das zu inszenieren, was Kaspar nach dem Mordversuch beschrieben hat. Wichtig war das unerwartete Verschwinden am Ende im Kellerloch, so als gäbe es Kaspar anschließend nicht mehr. Da wir kein Motiv fanden, das den Erfordernissen der Szene entsprach, haben wir das gesamte Motiv im Studio nachgebaut.

Die Panik, in der sich Kaspar befand, versuchte ich filmisch dadurch zu vermitteln, indem ich das Ereignis zeitlich 1:1 darstellte, d.h. der Ablauf der Handlung stimmt zeitlich zu 100% mit seiner filmischen Darstellung überein. Da durch das Auflösen und Schneiden Handlungen in der Regel verkürzt (manchmal auch verlängert) werden, entschied ich mich, die ganze Szene in einer einzigen Einstellung zu drehen. Die technische Umsetzung war nur durch eine ‚Steadycam‘ möglich. Bei der Steadycam ist die Kamera durch eine spezielle Konstruktion am Körper des Operators/Schwenkers befestigt. Durch eine Federung werden die Bewegungen des Schwenkers beim Laufen gedämpft und ausgeglichen (im Gegensatz zur ‚Schulterkamera‘, bei der sich jede Bewegung ihres Trägers 1:1 auf das Bild überträgt). Der Schwenker sieht das Bild, das er aufnimmt, auf einem Monitor, der an der Träger-Konstruktion befestigt ist. (man sollte hier durch ein Photo genaueres über die Steadycam zeigen. Im ‚Making of‘ von ‚Love the Hard Way‘ ist der Einsatz einer Steadycam zu sehen).

Da die Steadycam bei unserer Einstellung auf beiden Stockwerken 360° des Drehortes zeigt, konnten innerhalb des Drehortes nichts aufgestellt werden, was auf Dreharbeiten hindeutet. Dies betrifft jegliche Art von technischer Installation, vor allem aber das Licht. Das Licht kann deshalb bei dieser Einstellung nur durch die Fenster und die Haustüre kommen. Diese Öffnungen nach Außen wurden beim Bau des Motives so eingerichtet, dass durch sie der gesamte Drehort beleuchtet werden konnte.

Das Drehen der Einstellung war, was die Schärfe anbelangt, eine große Herausforderung für den Kameraassistenten (er ist beim Drehen für die Schärfe zuständig): Denn Kaspars Abstand zur Kamera verändert sich ständig zwischen ‚Total‘ und ‚Nah‘. Da bei jedem ‚Take‘ die Geschwindigkeit von Kaspars und die des Schwenkers unterschiedlich ist, sind die Entfernungen Kamera/Kaspar auch an jedem Punkt des Motivs je nach ‚Take‘ verschieden. Der Assistent mußte deshalb den jeweiligen Abstand abschätzen. (Wenn Kaspar im ersten Stock zurück-, und an der Kamera vorbeiläuft, ist er in der ‚Nahen‘ ziemlich unscharf, was aber wegen des geringen Lichtes und der Geschwindigkeit von Kaspars Laufen kaum auffällt). Da es in dem Motiv relativ dunkel war, d.h. wir mit einer ziemlich offenen Blende gedreht haben, wurde ein sehr kurze Optik verwendet, um eine gewisse, wenn auch nicht sehr große, Tiefenschärfe zu gewährleisten.

In vielen Filmen, wie auch in meinem letzten ‚Love the Hard Way‘, wird heute bei Kamerabewegungen, vor allem ‚Traveling‘ (Kamerafahrt) anstatt Schiene und Dolly, oft die ‚Steadycam‘ eingesetzt. Die Steadycam hat Vor-, aber auch gewisse Nachteile.

Vorteile Steadycam:

A.Im Gegensatz zu ‚Dolly auf Schiene‘, braucht man keine Zeit um die Steadycam aufzubauen.

B. Da die Kamera in jeglicher Hinsicht bei der Cadrierung flexibel ist, kann der

Schwenker/Träger der Steadycam sich leicht auf veränderte Positionen der Schauspieler einstellen. Dadurch erhalten die Darsteller eine viel größere Freiheit beim Spielen, was ihre Positionen anbelangt. Vor allem bei Regisseuren, die den Darstellern beim Drehen viel Raum zur Improvisation geben (wie z.B. Lars van Trier bei ‚Breaking the Waves‘) ist die Steadycam das ideale Kamerawerkzeug.

C. Es gibt Motive, die so uneben sind, dass man keine Schienen aufbauen kann. Wie z.B. die Treppe in dieser Szene.

D. Bei sehr langen Kamerafahrten, bei denen die Schiene in Richtung der optischen Achse liegt, kommt die Schiene früher oder später ins Bild. Das beschränkt die Länge der Fahrt. Bei der Steadycam bleibt nichts zurück, was auf die Technik des Drehens hindeutet. Deshalb ist die Länge der Einstellung nicht durch externe Punkte begrenzt.

Nachteile Steadycam:

A. Die Cadrierung und die Abstände Schauspieler/Kamera sind viel unpräziser, als dies bei Dolly und Schiene der Fall ist. Deshalb ist es bei wenig Licht und längeren Optiken fast unmöglich, mit Steadycam zu drehen, es sei denn man nimmt nicht gewollte Unschärfen in Kauf.

B. Für den Schwenker ist das Tragen der gesamten Ausrüstung von großer physischer Anstrengung. Steadycam Einstellungen können deshalb oft nur mit einer relativ kleinen Anzahl von Takes gedreht werden.

C. Bei 35mm Kameras befindet sich normalerweise Negativ von ca. 10 min in der Kamera. Da die Steadycams kleiner ist, sind nur 3 min Negativ in der Kamera, was die Länge des Takes auf maximal 3 min begrenzt.

Bild 107 Rathaus Nürnberg / Saal Innen/Nacht (1'30'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Einstellung 1. ‚Nah‘ Stanhope. Traveling L/R mit seinem Gang. Im Vordergrund unscharf die Hinterköpfe von Menschen, die sich verneigen und Knickse machen. Aber Stanhope betrachtet die Menschen, die ihm vorgestellt werden, nicht, er sucht etwas im Hintergrund.

Einstellung 2. POV Stanhope. Fahrt R/L. Die Gesichter im Vordergrund sind ‚Nah‘, aber unscharf. Weit im Hintergrund, sehr ‚Total‘, aber scharf, sehen wir Kaspar und Daumer.

Einstellung 3. Kamera springt in der Optikachse von Einstellung 1 zurück in eine ‚Totale‘ von Stanhope und Bürgermeister Binder. Stanhope verlässt die Reihe der Honoratioren und geht auf Kaspar und Daumer zu, die mit dem Rücken zur Kamera im Vordergrund stehen.

Einstellung 4. POV Stanhope. Die Kamera bewegt sich, wie Stanhope, auf Kaspar und Daumer zu. Am Anfang ‚Zweier‘ Kaspar/Daumer, dann nur noch Kaspar ‚Nah‘. Am Ende Schwenk R/L von Kaspar auf Daumer.

Einstellung 5. POV Kaspar auf Stanhope, der auf ihn zukommt (Nah) und ‚Groß‘ stehen bleibt. Stanhope kommt von der Unschärfe in die Schärfe.

Einstellung 6. ‚Nahe‘ Zweier von Stanhope und Binder im Halbprofil.

Einstellung 7. ‚Nahe‘ Zweier von Kaspar und Daumer im Halbprofil.

Einstellung 8. ‚Halbnahe‘ Vierer mit Stanhope/Binder/Kaspar/Daumer. Am Ende geht Kaspar mit Stanhope weg von Daumer. Traveling L/R mit den beiden, dann Schwenk, beide gehen in ‚Totale‘. Kaspar schaut nach hinten zu Daumer, deuten durch Winken an, er solle ihm nicht folgen

Einstellung 9. ‚Groß‘ Kaspar, der direkt in die Kamera blickt. Kamera schaut von unten nach oben

Einstellung 10. ‚Groß‘ Stanhope, direkter Blick in die Kamera. Kamera schaut von oben nach unten.

Einstellung 11. Halbnah Daumer, der Kaspar folgen will, aber stehen bleibt.

Auflösung-Einstellungen / Schnitt

Schnitt Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16							
Einstellung Nr.	1	2	1	3	4	5	4	5	4	6	7
6	7	6	8	9							

Schnitt Nr.	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Einstellung Nr.	10	9	10	9	8	11	8	11	8

Technische und inhaltliche Anmerkungen

Ad Einstellung 5. Erst wenn Stanhope unmittelbar vor Kaspar stehen bleibt, ist er in der Schärfe, so, als würde ihn Kaspar erst jetzt wahrnehmen. Dafür ist alles um Stanhope herum in der Unschärfe. Die Umgebung scheint für Kaspar nicht mehr zu zählen, sein ganzer Fokus liegt auf Stanhopes faszinierenden blauen Augen

Ad Einstellungen 6,7,8. Wie in Bild 60 bereits ausgeführt, muss sich die Kamera während dieses Gespräches immer auf der gleichen Seite der Achse befinden. Wie auch in Bild 60 befindet sich die Kamera auf der rechten Seite der Achse (was ‚Rechts‘ oder ‚Links‘ ist, wird so festgelegt, als sei die Kamera ein Mensch, der nach vorne schaut, d.h. ‚Links‘ ist die linke Seite der Kamera. Wenn man einem Schauspieler, der zur Kamera hinschaut, beim Drehen sagt, ‚Bitte schaue nach rechts‘, dann bedeutet das, dass er von sich aus nach links schauen muß).

Ad Einstellungen 9,10. In diesen Einstellungen schauen die Schauspieler (zum ersten mal in diesem Film) nicht wie üblich an der Kamera vorbei, sondern direkt in die Kamera. Wenn ein Schauspieler direkt in die Kamera blickt, hat der Zuschauer das Gefühl, der Darsteller schaut ihn, den Zuschauer direkt an. In dieser Szene schaut Stanhope Kaspar direkt in die Augen, und umgekehrt. Gleichzeitig aber schauen beide auch den Zuschauer direkt an. Das bedeutet, dass der Zuschauer nicht mehr als ‚neutraler‘ Beobachter etwas abseits vom Geschehen steht, sondern nun wird er plötzlich miteinbezogen, fast so, als wäre er jetzt Kaspar oder Stanhope.

Das gleiche Prinzip gilt für Nachrichtensprecher im Fernsehen. Auch sie schauen, während sie ihre Texte sprechen, direkt in die Kamera, so, als würden sie persönlich zum Fernsehzuschauer sprechen.

Als Prinzip kann man folgendes sagen: Wenn wir den Winkel zwischen der (Blick)Achse der Schauspieler und der optischen Achse ‚Alpha‘ nennen, dann wird der Zuschauer um so mehr in das Geschehen zwischen den Darstellern miteinbezogen, um so kleiner Alpha wird. Steht die Kamera seitlich von den Schauspieler und wir sehen sie beide im Profil, wie z.B. wenn Karl und Stephanie in der ‚Nahen Zweier‘ vor der Türe stehen und einander anschreien, dann haben wir ein Alpha von 90, der Zuschauer ist ein externer Betrachter. Im Falle der Einstellungen 9 und 10 hingegen, beträgt Alpha 0, d.h. die Optische und die Schauspieler Achse sind identisch, liegen aufeinander.

Wenn wir den Verlauf der Szene, sowie die Einstellungen und den Schnitt betrachten, so sehen wir, dass in Einstellungen 5 und 6 der Winkel Alpha schon fast bei 0 ist, d.h. nur der Blick zwischen Kaspar und Stanhope spielt eine Rolle. Dann beginnen jedoch Binder und Stanhope zu sprechen, und der vormalige Focus zwischen Kaspar und Stanhope, während dem die restliche Welt verschwunden war, wird wieder aufgehoben. Einstellungsmaig wird diese Änderung dies dadurch nachvollzogen, indem die Einstellungsgrößen sich auf ‚Nah‘ und ‚Halbnah‘ vergrößern, die Umwelt dadurch wieder

sichtbar wird und in die Schärfe kommt, gleichzeitig aber auch der Winkel Alpha in diesen Einstellung auf 90° vergrößert wird. Dann aber tritt Stanhope noch näher an Kaspar heran und jetzt zählt nur noch das, was emotional sich zwischen den beiden abspielt. Von Einstellung 16 bis 20 ist Alpha 0°, und wir sind Teil dessen, was zwischen beiden sich geschieht. Wenn Stanhope sich entscheidet, mit Kaspar wegzugehen, springt die Kamera wieder zur Seite und die Welt kommt zurück.

In allem was Stanhope tut, geht er auf Kaspars Bedürfnis nach Nähe, Wärme und Anerkennung ein. Durch seine Worte wird in Kaspar die Eitelkeit ausgelöst. Schon nach wenigen Momenten ist Kaspar diesem Menschen verfallen und bereit sich, von Daumer loszusagen, wie man am Ende der Szene sieht.

Licht

Das Licht in dem Raum ist warm, denn dies entspricht der Atmosphäre, wie Kaspar sie empfindet durch das Erscheinen von Stanhope. Hätte man die Szene mit einem kalten Tageslicht gedreht, wäre die Szene banal geworden.

Kostüm/Maske/Sprache

Stanhope lebt nicht im 19. Jahrhundert. Sein Kostüm, seine Perücke, alles an seinem Äußeren entspricht dem der englischen Aristokratie zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Stanhope lebt aber nicht nur was sein Aussehen anbelangt, in einer Zeit, die längst vergangen ist. Auch sein Denken und die Art die Welt zu sehen, liegen um Hundert Jahre zurück. Stanhope hasst die Aufklärung und für ihn gibt es keinen schlimmeren Satz, als: ‚Alle Menschen sind gleich‘. Für Stanhope zählt nur das Blaue Blut, das restliche verdient nur Verachtung. All dies werden wir in späteren Szenen noch erfahren. Und Daumer hasst Stanhope auch wegen seines absolutistischen Denkens.

Bild 124 Haus Daumer / Garten Außen/Tag (1'50'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Einstellung 1. ‚Totale‘ von Daumer und seiner Familie, die im Garten Kartoffel ernten. Daumer dreht sich um und schaut zum Garteneingang

Einstellung 2. ‚Totale‘ von Kaspar und zwei Polizisten, die in Richtung Daumer laufen. Kaspar ist gekleidet wie ein Fürst. Zuerst Schwenk R/L mit Kaspar, dann ‚Traveling‘ R/L mit Kaspar. Am Ende ist Kaspar ‚Halbnah‘ und Daumer ist im Vordergrund durch das ‚Traveling‘ ins Bild gekommen.

Einstellung 3. ‚Overshoulder‘ Kaspar auf ‚Nah‘ Daumer. Daumer geht nach vorne zu Kaspar. Kamera fährt um 90° im Halbkreis nach links, in ‚Zweier-Groß‘, beide im Profil. Dann wendet Daumer sich ab, geht zurück in seine ursprüngliche Position. Kamera schwenkt R/L mit Daumer, wir verlieren Kaspar. Am Ende Daumer ‚Halbnah‘.

Einstellung 4. ‚Halbnah‘ Daumer & Mutter bei der Arbeit.

Einstellung 5. ‚Nah‘ Daumer

Einstellung 6. ‚Nah‘ Kaspar‘

Einstellung 7. ‚Halbnah‘ Daumer, der zum zweiten mal zu Kaspar geht, schwenk L/R mit Daumer. Wenn Daumer vor Kaspar steht, fährt Kamera von ‚Halbnah‘ in ‚Nah‘ (fast ‚Groß‘) auf die beiden zu, ‚Nahe Zweier im Profil‘.

Auflösung-Einstellungen / Schnitt

Schnitt Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Einstellung Nr.	1	2	3	2	4	2	4	2	4	2	5	7	6	5	7

Inhaltliche und Technische Anmerkungen

Ad Einstellung 7. Wenn Daumer zu Kaspar zum zweiten mal kommt, dieses mal nicht um mit ihm zu schimpfen, sondern dem Kaspar, den er liebt, wieder ‚nahe‘ zu kommen, da vollzieht die Kamerabewegung das nach, was Daumer auf der Ebene der Gefühle versucht. Aber Kaspar wendet den Blick zum Himmel (wie Ludwig II von Bayern auf allen Gemälden und Photos). Kaspar scheint nicht mehr auf dieser Erde zu sein. Am Ende versucht es Daumer indem er mehrmals ‚Kuckuck‘ flüstert, wie bei seinem ersten Treffen mit Kaspar. Aber auch diesem akustischen Schlüssel gelingt es nicht mehr, Kaspars Seele zu öffnen.

Inhalt

Kaspar spielt den Aristokraten. Wie ein Kostüm hat ihm Stanhope die neue Identität übergestülpt, und mit viel Sinnlichkeit in die Seele gelegt. Plötzlich scheint ‚Blau Blut‘ in Kaspars Adern zu fließen. Kaspars Kleidung, seine Frisur, der Stock, seine Art zu gehen, seine Gesten, seine Sprache, all dies sind eine schlechte, klischeehafte Kopie von Stanhope. Der kindliche, naive, der wahre Kaspar scheint verschwunden, durch eine Kunstfigur ersetzt worden zu sein. Nur einmal bricht in der Szene für einen kurzen Moment durch: Wenn er zu Daumer sagt ‚Wie finden sie meinen Stock?‘. Aufgrund dessen, was durch Stanhope in Kaspar ausgelöst wird, muss Daumer nun endlich seine Theorie von der reinen Seele bei der Geburt revidieren. Denn zuvor war Daumer überzeugt, daß der Mensch ‚rein‘ geboren würde, und all das Negative und Niederträchtige, das wir bei den meisten später im Leben beobachten, nur durch die verdorbene Umwelt in den Menschen übertragen werden würde. Durch Kaspar wollte er beweisen, daß der Mensch, wenn man ihn von der Umwelt abschirmt, rein bleibt. Nun muss er erkennen, der Mensch trägt schon alles in sich, und es braucht nur einen Auslöser, um es zum Vorschein zu bringen.

Farbe -Kostüm und Ausstattung

So lange noch alle Farben direkt aus der Natur bezogen werden mussten, d.h. nicht chemisch hergestellt werden konnten (und dies war der Fall Anfang des 19. Jahrhunderts) repräsentierten die verschiedenen Farben Reichtum oder Armut. Rot, Blau, und vor allem Violett, waren die teuren Farben, und damit die der Reichen, der Aristokratie, der Bischöfe und Kardinäle. Braun, Gelb, Grün hingegen gab die Natur dem Menschen im Übermaß, und waren deshalb die Farben der unteren sozialen Schichten. Bei Drehorten, Ausstattung und Kostümen haben wir diese Farbgebung entsprechend umgesetzt, je nachdem, ob wir uns bei den Königen, oder Daumer und Lehrer Mayer befanden. Bei Daumer ist alles bräunlich, in warmen Farben. Auch bei Lehrer Mayer gibt es nur die billigen Farben, aber hier sind es hauptsächlich das kalte Grau und Schwarz. Für die Schlösser, vor allem dem in Karlsruhe, haben wir vorwiegend Räume mit roter Wandbekleidung eingesetzt. Durch Stanhope kommt erstmals in Kaspars neuem Leben Farbe in seinen Alltag. Und hier in dieser Szene stehen das Rot und Blau von Kaspars Kostüm im krassen Widerspruch zu der Farblosigkeit von Daumer Kleidung, und der seiner Familie.

Bild 141 Appellationsgericht Ansbach /Treppenhaus Innen/Tag (15'')

Kamera / Auflösung / Schnitt

Diese Szenen besteht nur aus einer einzigen Einstellung. Kaspar und Feuerbach kommen aus dem Schreiksaal ins Treppenhaus. ‚Halbnah‘, Schwenk L/R mit ihnen. Kaspar hält Feuerbach an. ‚Zweier‘ im Profil. Kamera fährt auf beide zu bis ‚Groß Zweier‘.

Anmerkungen zu Technik und Inhalt

Wenn Kaspar und Feuerbach stehen bleiben, sind ihre Profile vor dem hellen Hintergrund nur als Silhouetten wahrzunehmen. Kaspars und Feuerbachs Kopf sind zu Scherenschnitten geworden. Was Kaspar Feuerbach hier erzählt, ist völlig unwirklich, und das Bild, das wir von Kaspar und Feuerbach jetzt haben, entspricht diesem: Es ist Märchenhaft, aber zugleich macht es Angst, denn wir können in den Gesichtern nicht mehr das erkennen, was ihre Gefühle ausdrückt, und sie damit zu Menschen macht.

Peter Sehr 9.Januar 2005