

Sokoli, Orhan
Fakultät Medien

Die revolutionäre digitale Filmkamera **CINEMA RED ONE** und wie die digitale Technik die Ästhetik des Films beeinflusst.

- Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Science

Mittweida, 2009

Sokoli, Orhan
Fakultät Medien

Die revolutionäre digitale Filmkamera **CINEMA RED ONE** und wie die digitale Technik die Ästhetik des Films beeinflusst.

- eingereicht als Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Science

Erstprüfer:
Prof. Dr. –Ing. Rainer Zschockelt

Zweitprüfer:
Prof. Dr. –Ing. Robert J. Wierzbicki

Gifhorn, 2009

I. Bibliographische Beschreibung und Referat

Sokolji, Orhan:

Die revolutionäre digitale Filmkamera **CINEMA RED ONE** und wie die digitale Technik die Ästhetik des Films beeinflusst.

2009 – 100 Seiten. Gifhorn, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit

Referat

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Veränderung der Filmlandschaft in Deutschland seit der Verwendung digitaler Filmkamera CINEMA RED ONE. Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, woran sich die Veränderung konkret manifestiert und geht dabei der Frage nach, inwieweit die Ästhetik des Films dadurch tangiert ist. Ein kurzer Ausflug zum Thema digitale Kinos ist ebenso Bestandteil dieser Arbeit. Hierbei wird beleuchtet, warum die Kinos in Deutschland mit der digitalen Filmproduktion schwer Schritt halten können.

Inhaltsverzeichnis

I.	Bibliographische Beschreibung und Referat	3
II.	Abbildungsverzeichnis	6
III.	Erklärung	7
1.	Zielsetzung	8
1.1.	Methoden und Aufbau der Arbeit	9
2.	Einführung	10
2.1.	Problemstellung	11
3.	Digitale Technik	12
4.	Digitale Filmkameras	14
4.1.	ARRI D 21	15
4.2.1.	Der Workflow der ARRI D 21	16
4.3.	Dalsa Origin	17
4.4.	CINEMA RED ONE	18
4.4.1.	Die Geschichte der RED	18
4.4.2.	Geschichte der RED	18
4.4.3.	Entwicklung der RED	20
4.4.4.	Technische Daten	21
4.4.5.	Der Workflow der RED	23
4.4.6.	Vor- und Nachteile der CINEMA RED ONE	24
4.4.7.	Red-Welle rollt weiter	26
5.	Ästhetik im Film	30
5.1.	Filmästhetik – Eine Definition	31
5.2.	Exkursion: Filmanalyse – „KNOWING“	34
5.2.1.	Inhaltsangabe des Films	34

5.3.2. Interpretation	35
6. Zur Filmlandschaft in Deutschland	40
6.1. Auszug aus dem Bericht Berliner »Tatort« mit Red?	41
7. Filmbeispiele: Shoot on RED	43
7.1. „Crossing the Line“	43
7.2. „Jumper“	44
7.3. „District 9“	46
8. Deutsche Produktionen	48
8.1. Cold Storage – Trailer	48
8.2. Shahada – Kinofilm	48
9. Digitale Kinos	50
10. Fazit	53
10.1. Zusammenfassender Blick	53
Literaturliste	55
Anhang	61 - 72

IV. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Arri D-21	14
Abbildung 2: Workflow Arri D-21	15
Abbildung 3: Dalsa Origin	16
Abbildung 4: RED ONE	17
Abbildung 5: Jim in seinem Red room	17
Abbildung 6: Workflow der RED	21
Abbildung 7: Selektive-Tiefenschärfe	30
Abbildung 8: Website des Kinofilms „Knwoing“	30

IV. Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Gifhorn, den

1. Zielsetzung

Diese Bachelorarbeit richtet sich an alle Studenten, die an Medien im Allgemeinen und an Medientechnik im Besonderen interessiert sind. Aber auch alle andere sind angesprochen, die ein allgemeines Interesse an der Entwicklung der deutschen Filmlandschaft haben und ganz besonders an der Beeinflussung der Ästhetik des Films durch die digitalen Kameratechnik.

In dieser vorliegenden Arbeit soll auf die digitale Filmkamera CINEMA RED ONE eingegangen und überprüft werden, in wie weit sie die Filmlandschaft, den kompletten Film revolutioniert und wie sich das auf die Ästhetik des Films auswirkt. Das erstere Thema „Die revolutionäre digitale Filmkamera CINEMA RED ONE“ genießt die Priorität eins, während das zweite Themengebiet ein Unterthema darstellt.

Diese Bachelorarbeit beschreibt neues Terrain, zu dem Themengebiet gibt es nur sehr wenige Veröffentlichungen. Bei der Filmkamera CINEMA RED ONE handelt es sich um eine neue, sehr viel versprechende Kameratechnik, die genau den Nerv der Zeit trifft. Sie ist etwas Neues, aus der Zukunft in die Gegenwart gekommen. Alle Blicke der Filmschaffenden sind gespannt wie neugierig auf sie gerichtet. Wie sieht die Zukunft wohl aus.

1.1. Methoden und Aufbau der Arbeit

Die angewandten Methoden hierbei sind die Befragung in Form eines adäquaten entwickelten Fragebogens, die qualitative Beobachtung, sowie die Analyse.

In dieser Arbeit wird die revolutionäre digitale Filmkamera CINEMA RED ONE vorgestellt mit all ihren Aspekten. Belegt durch Erfahrung aus der Praxis werden die Vor- und Nachteile dieser Technik dargestellt.

Im Rahmen dieser Arbeit wird ebenfalls diskutiert, wie die digitale Technik die Ästhetik des Films beeinflusst. Das Ziel ist es, allen Medieninteressierten, seien es Studenten, Profis, Amateure oder gar Hobbyfilmer, die Möglichkeiten dieser besonderen und vor allem preisgünstigeren digitalen Filmkamera als eine Alternative zu herkömmlichen überbewerteten Filmkameras aufzuzeigen. Nicht Gegenstand der Betrachtungen wird der akribische technische Aspekt und die zahlenorientierte Wirtschaftlichkeit sein, als vielmehr der künstlerische sowie der effektive Einsatz der RED ONE innerhalb des Medienbereiches.

2. Einführung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der aktuellen digitalen Kameratechnik, der sogenannten CINEMA RED ONE. Es ist eine revolutionierende Kameratechnik, deren Besonderheit nicht nur im Ergebnis der Bildqualität besteht, sondern viel mehr durch den niedrigen Preis auf sich aufmerksam gemacht hat. Darüber hinaus soll untersucht werden, wie die digitale Technik die Ästhetik des Films beeinflusst.

Da es sich um eine aktuelle Kameratechnik handelt und zur Zeit keine oder nur sehr bedingt Literatur dazu existiert, ist der Verfasser auf Internetseiten und Berichte über diese Technik angewiesen ebenso auf die Erfahrung aus der Praxis, also von Produktionsfirmen, die mit der Technik arbeiten oder gearbeitet haben.

Die Arbeit beginnt mit einer groben Problemdarstellung beziehungsweise einer allgemeinen Darstellung der Thematik. Was bedeutet per Definition Ästhetik? Dies soll anhand des Kinofilms „KNOWING“ aus dem Jahr 2009 unter zur Hilfenahme einer kurzen Filmanalyse erläutert werden. Das nächste Kapitel widmet sich der digitalen Filmkamera und schließt das Kapitel mit der RED ONE, die in all ihren Bestandteilen, mit Vor- und Nachteilen beleuchtet wird, ab.

Als Referenzen für die Technik werden Filme genannt, die ebenfalls kurz und bündig präsentiert werden. Die Zukunft der digitalen Kinos ist ebenfalls ein Aspekt dieser Bachelorarbeit mit anschließendem und letztem Kapitel, der Zukunftsperspektive oder auch anders ausgedrückt: der zusammenfassende zukunftsorientierte Blick.

2.1. Problemstellung

Wie keine andere Kunstform ist der Film von zahlreichen mechanischen, chemischen und zunehmend elektronischen Produktionsschritten abhängig. Die Filmkunst ist ein Produkt der Industrialisierung am Anfang des 20. Jahrhunderts¹. Wir leben nun im 21. Jahrhundert, in einer immer schneller werdenden Informationsgesellschaft, in der kaum ein analoges Medium noch seinen Platz hat. Alles ist inzwischen digitalisiert und der Vorgang der Digitalisierung ist längst nicht abgeschlossen. Jede Filmproduktion findet im Spannungsdreieck zwischen technischen, ästhetischen und wirtschaftlichen Zwängen statt.

Den besonderen Augenmerk der Digitalisierung in der Filmproduktion setzte die digitale Filmkamera CINEMA RED ONE in Bewegung, die im Herbst 2007 eingeführt wurde und seither sich großer Beliebtheit erfreut. Erlebt die aktuelle Filmlandschaft eine Wiederbelebung des Films durch den kompletten digitalen Filmeinsatz? Und wie sieht es mit der Ästhetik des Films aus, die diese Technik mit sich bringt? Gibt es irgendwelche ästhetischen Veränderungen und wenn ja, welche und wie werden diese empfunden?

¹ Gierke 2000, Der digitale Film, S. 9

3. Digitale Technik

Der Einfluss der digitalen Technik auf den Film beginnt schon bei der Entwicklung des Drehbuchs. Seit die Spezialeffekte immer mehr in den Vordergrund rücken, beginnen sie sich von der Handlung zu lösen und werden oft zum reinen Selbstzweck. Sogar ausgesprochene Mainstream-Regisseure wie Roland Emmerich sorgen sich bereits um die Zukunft dieser Art von Action-Filmen:

„Zurzeit sehen wir zahlreiche Special Effects, die nicht nötig wären, da sie nicht das Geringste zur Handlung beitragen. Zum Teil reißen sie den Zuschauer sogar regelrecht aus dem Handlungsfluß. [...]“

Sicher hätten Computeranimationen die Arbeit der Filmemacher enorm erleichtert, aber man müsse beim Einsatz neuer Technologien sehr vorsichtig sein. Die Gefahr, dass Spezialeffekte künftig die Handlung beherrschen und die Figuren zur reinen Staffage verkommen, sei groß. Roland Emmerich hoffe, „dass die Branche einen bewußteren Umgang mit Effekten lernt.“ [Gierke 2000, Der Digitale Film, Seite 13]

Bislang ist von diesem bewussteren Umgang im Mainstream-Kino nicht viel zu spüren. Es ist jedoch abzusehen, dass die Technik wieder in den Hintergrund rückt, sobald sie nicht mehr den Schauwert des Einzigartigen, Neuen besitzt.

Mittels digitaler Tricks können auf der Leinwand Geschichten präsentiert werden, die bisher unmöglich darstellbar schienen – nicht nur in Bezug auf die dargestellte Szene, sondern auch im Hinblick auf die verfügbare Technik und das Budget des Films. Die Möglichkeit, bisher nicht zu realisierende Phantasien nun doch verwirklichen zu können, führt dazu, dass die Ideen der Drehbuchautoren weniger eingeschränkt und neue Phantasien freigesetzt werden.

Dieser einfache Zusammenhang ist zwar sicherlich nicht von der Hand zu weisen, aber dennoch kein Garant für eine Zukunft voller erzählerischer Meisterwerke. Denn die Filmtechnik ist seit 100 Jahren konstant weiterentwickelt worden und hat damit auch die Grenzen des Darstellbaren immer weiter verschoben. Aber mag man ernsthaft behaupten, dass sich auch dadurch die Geschichten kontinuierlich verbessert haben? Deren Qualität ist in erste Linie eine Frage der künstlerischen Kreativität und sicherlich auch des Hand-

werks – aber auch nur sehr bedingt eine Frage der verwendeten Technik.

Aus ästhetischer Sicht verändern digitale Produktionstechniken im Wesentlichen nur die Inszenierungsmöglichkeiten eines Films – nicht aber die Montage. Daher bleibt der Film in seiner Form weitgehend unverändert bestehen, denn die Montage ist unbestritten das bedeutendste Gestaltungsmittel, das innerste Wesen des Films: Erst die Montage (der Schnitt) macht den Film zum Film.

Digitale Technik wird ausschließlich für Filme verwendet, die auch mit herkömmlicher Technik realisierbar wären – nur nicht in so kurzer Zeit, zu solchen Preisen und mit solcher Qualität. Denn oberstes Prinzip wird beim Film immer bleiben, dass die Bilder so scheinen werden, als hätten sie sich real ereignet – auch wenn dies oftmals offensichtlich nicht möglich ist.

Für den Zuschauer entsteht daraus kein ästhetischer Unterschied, da die Bilder ja stets so scheinen, als wären sie mit einer Kamera aufgenommen.

Digitaler Film wird aber keine neue, ureigene digitale Form der filmischen Ästhetik entwickeln. Denn alle digitalen Techniken zielen gerade darauf ab, sich unmerklich und nahtlos in die realen Bilder einzufügen – der Fotorealismus ist die Maxime jedes digitalen Spezialeffektes. Dies steht in der Tradition der bisherigen Entwicklung der Filmtechnik, denn gerade der Realismus – in Bezug auf die Sinneswahrnehmung, als die bewegten, farbigen Bilder mit natürlichem Ton – macht den Erfolg des Films aus.

Einzigste Ausnahme dieses fotorealistischen Prinzips stellen bisher computeranimierte Filme wie „*Kung Fu Panda*“ oder ganz aktuell der neue Animationsfilm von Pixar „*Oben*“ dar, doch ist die Ästhetik dieser Filme prinzipiell auch durch klassische Zeichentrickanimation möglich, wenn auch nur mit ungleich höherem Aufwand. Mit der digitalen Technik werden sich auch in Hollywood Kreativität und Produktionstechnik immer stärker trennen.²

Vom beobachteten Sachverhalt ausgehend, ist die Herstellung eines digitalen Films im Zusammenhang mit der RED ONE wesentlich günstiger als es mit einer herkömmlichen 35mm Filmkamera der Fall ist. Aufgrund der digitalen Technik können so diverse Szenen, in denen Effekte vorgesehen sind, ohne großen Kostenaufwand, wie z.B. die Entwicklung und Digitalisierung des Films - unmittelbar nach einer Produktion realisiert werden. Ein exponiertes Beispiel ist hierfür der jüngste Kinofilm von Peter Jackson „*District 9*“ (siehe Kapitel 7.).

² Gierke 2000, Der Digitale Film, Seiten 112 und 179

4. Digitale Filmkameras

Prof. Peter C. Slansky lehrt an der Hochschule für Fernsehen und Film München und sagt: *„Das größte Problem aller digitalen Filmkameras liegt vor allem in den Workflows, die noch keineswegs standardisiert sind.“* Dies bestätigt sich auch mit der Begründung des ZDF, das im letzten Moment die Serie „Tatort“ nicht mit der RED ONE realisiert hat. (siehe Kapitel 4.3.6. Grauer Kasten)

„Arri D 21“, „Dalsa Origin“ und letztlich die „Cinema RED ONE“ gehören zu den digitalen Filmkameras, die hier im Folgenden ausführlich dargestellt werden. Diese Kameras weisen einige Gemeinsamkeiten auf, die der idealen elektronischen Kamera sehr nahekommen. So sind alle drei mit einem großen Bildwandler ausgestattet, der eine wirksame Fläche aufweist, die der des 35-mm Bildes entspricht, so dass im Bild auch die gleiche selektive Schärfe, bzw. Schärfentiefe erreicht werden kann.

4.1. ARRI D 21

Die Basis der Konstruktion der ARRI D-21 ist die Filmkamera ARRI FLEX 432. Sie kostet ohne Zusatz 140.000 EUR und die Grenze nach oben ist offen. Anstelle der Filmspule und des Transportmechanismus befindet sich die Kameraelektronik.



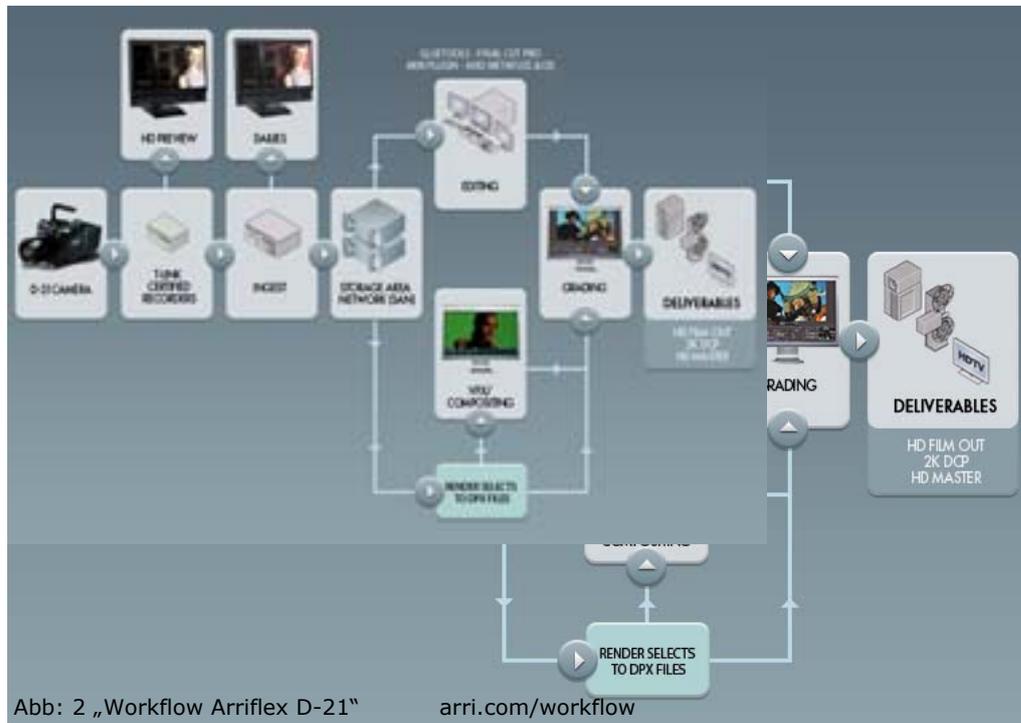
Abb: 1 „ARRI D-21“

Der optische Sucher erleichtert das Finden der Schärfe, was bei hoch- aufgelösten Bildern mit elektronischen Suchern oft sehr schwerfällt. Der Kern des Gerätes ist ein Bildwandler, der mit einer aktiven Fläche von 24 mm x 18 mm die gleiche Größe aufweist wie ein 35-mm-Filmbild.

Die Tiefenschärfe ist eines der stärksten kreativen Werkzeuge, die für Filmemacher verfügbar sind. Der Sensor des D-21 hat dieselbe Größe wie ein Super-35-mm-Filmrahmen. Sie geben Kameramännern dieselbe Vielseitigkeit und Kontrolle der Tiefenschärfe.

Eine breite Reihe von verfügbaren Objektiven zu haben ist von hoher Wichtigkeit, weil es der Kreativität die größte Flexibilität im Ausdrücken ihrer Vision verleiht. Das 35mm Filmformat genießt die breiteste Vielfalt, Zoom und Spezialobjektive, die für jedes Format verfügbar sind. Dank des PL Linse-Gestell sind nahezu alle Objektive aus der 35mm Zolluloid-Film-Produktion vereinbar. Da der D-21 das einzige hohe Ende Digitalkamera mit 4:3 Bild-Verhältnis wie 35-mm-Film ist, ist es auch die einzige Digitalkamera, die vollen Vorteil des einzigartigen CinemaScope-Blicks von anamorphic Linsen nehmen kann.

4.2.1. Der Workflow der ARRI D-21



Den Workflow der digitalen Filmkamera zeigt die Abbildung 2. Dieser beginnt mit den Rohdaten RAW aus der Kamera, die auf einem T-Link-fähigen Recorder aufgezeichnet werden, welcher für die HD Vorschau relevant ist. Diese Aufnahmen dienen als Tagesmuster, sog. Dailies. Als nächstes folgt die Speicherung auf einem Datenserver, von dem aus drei getrennte Abteilungen Zugriff auf das Material haben. Es sind die Abteilungen Schnitt, VFX³ Compositing und das Rendering, die Berechnung des digitalen Materials. Am Ende der Kette steht die Auslieferung des Endproduktes entweder in HD-Format oder eben Film-Format. Wenn es sich um ein Film-Format handelt, dann muss noch im letzten Schritt der Inhalt auf Zelluloid belichtet werden.

³ Visuelle Effekte

4.3. Dalsa Origin



Abb:3 „Dalsa Origin“

Dalsa Origin ist eine weitere verfügbare digitale Filmkamera, die mit großem Bildwandler arbeitet. Diese Kamera ist Produkt der Firma Dalsa, die vor allem als Hersteller von Bildwandlern bekannt ist und auf dem Bereich sehr viel Erfahrung hat. Die Kamera hat einen CCD-Einzelbildwandler mit 4096 x 2048 Bildpunkten, die auch hier auf einer Fläche verteilt sind, die der Größe eines 35-mm-Filmbildes entspricht. Sie arbeitet ohne Strahlleiter, so dass wie bei der ARRI D 21 die verbreiteten 35-mm-Objektive mit PL Mount mit der Kamera genutzt werden können. Sie arbeitet mit 35-mm Linsen und einem Bildsucher, der durch die Linse spiegelt („through-the-lens reflex viewfinder“). Origin ist die erste kommerziell verfügbare digitale Kamera, die 4K-Output mit der größtmöglichen Belichtungsbreite für hochqualitative Filmproduktion verbindet.

4.4. CINEMA RED ONE

Die dritte dargestellte digitale Filmkamera ist die RED ONE der Firma Red digital Company, die durch die Tatsache hervorsteicht, dass sie zu einem sehr günstigen Preis⁴ erworben werden kann. Außer dem offensichtlichen Preisvorteil, ist es der Vorzug dieser Kamera, dass man unmittelbar am Drehort die jeweilige Szene in Echtzeit überprüfen kann, denn neben dem RAW-Format speichert die Kamera während der Aufzeichnung Quicktimes-Dateien ab. Die die RED ONE ist kein standardisiertes (HD-) Videosignal, sondern vielmehr erzeugt sie wie eben erwähnt einen Rohdatenstrom RAW, der erst in der digitalen Filmbearbeitung zum endgültigen Filmbild zusammengesetzt wird.



Abb:4 „Red One“

4.4.1. Geschichte der RED

4.4.2. Der Gründer



Abb:5 Jim in seinem Red room

Jim Jannard ist 59 Jahre alt. Er ist der Milliardär und Gründer der DIGITAL CINEMA COMPANY der digitalen Filmkamera RED ONE. 1975 startete er mit 300 US-Dollar und verkaufte kundenspezifische Motocross Lenkstangengriffe aus dem Laderaum eines Transporters.

Er nannte seine Firma Oakley, gemäß dem Namen seines englischen Erfinders. Jim erweiterte das Angebot um coole Sonnenbrille, Taschen und Schuhe. Im November des Jahres 2008 verkaufte er das Geschäft an Luxottica, den Inhaber von Ray-Ban, für eine außerordentliche Summe von 2,1 Milliarden US-Dollar.

Die RED DIGITAL CINEMA CAMERA COMPANY ist eine Firma des Milliardärs J. Jannard's mit Sitz in Lake Forest, California (USA). Die Spezialisierung auf die Herstellung von professionellen High-End Filmkameras hat sich als ein sehr erfolgreich-

⁴ 17.000 US-Dollar ≈ 11.622,90 EUR [Stand 14.09.2009]

es Unternehmen entwickelt, von einem Startup-Unternehmen zu einem bedeutenden weltweiten Filmkameraproduzenten. Die RED ONE ist das Hauptprodukt der Firma. Diese Kamera revolutioniert die gesamte Filmlandschaft auf nationaler und internationaler Ebene. Der renommierte Regisseur Peter Jackson, der Filmmacher von dem Film »Herr der Ringe Trilogie und King Kong« hat laut der offiziellen Website mehrere RED ONE Kameras gekauft und damit den Kurzfilm »Crossing the Line« realisiert, welcher als Referenz auf der Website der RED ONE unter der Rubrik »Shoot on Red« zu finden ist. (siehe Kapitel Filmbeispiele).

4.4.3. Entwicklung der RED ONE

Der Gründer der RED Firma und Entwickler der RED ONE ist ein enthusiastischer Filmer und Fotograf mit einer der größten privaten Kamerasammlungen weltweit.

Aus Unzufriedenheit über die Fähigkeiten heutiger HD-Kameras fing er 2005 mit seiner Crew an, eine digitale High End Kamera zu entwickeln. Seine Idee war:

- * Make it RAW
- * Make it upgradeable
- * Make it modular
- * Make it CHEAP
- * Make it small & light
- * Make it powerfull & durable

Geboren war – die RED ONE. Er wollte den Independent Filmproduktionen die Möglichkeit geben mit kleinem Budget herausragende Bildqualität zu erreichen. Der Grundstein für die Demokratisierung des Filmmarktes ist gelegt⁵.

⁵ <http://www.octamas.com/red-digital-cinema.php>

4.4.4. Technische Daten

Das Herzstück der Kamera ist ein Super 35mm CMOS⁶ Sensor mit 12 Megapixel, der alle Möglichkeiten der selektiven Schärfentiefe bietet. Seine großen 29 sq. Mikron Pixels garantieren ein sehr geringes Rauschen, einen hohen Dynamikumfang und hohe Farbtreue. Durch den großen Dynamikumfang bleiben die Bildinformationen in hellen Bildpartien enthalten. Die RED ONE hat eine Auflösung von 4K (4096 x 2304). 4K hat die 4,55-fache Auflösung von Full HD 1920x1080.

Das modulare Kamerasystem eignet sich als Handkamera, fügt sich in jedes Studiosystem ein und kann mit jeder anderen professionellen Ausrüstung verwendet werden.

Durch den für die RED ONE entwickelten REDCODE lassen sich die großen Datenmengen kontrollieren und der sichtbar verlustfreie Codec (Wavelet Komprimierung) erlaubt eine Datenrate von ca. 27 MB/s bei 24 fps und 4K.

Ein weiteres Highlight ist die Tonqualität: die RED ONE zeichnet 12 bit RAW auf. Die Kameraeinstellungen wie Belichtung, Weissabgleich, Gain/ISO usw., die bei der Aufnahme des Bildes am Set gemacht werden, werden via Metadata gespeichert. RAW bedeutet, dass man nicht-destruktiv die Belichtung, Weissabgleich, Gain/ISO usw. und das Aussehen des Bildes in der Post Produktion ändern kann - verlustfrei!

Digital Cinema heißt digitaler Film in Kinoqualität, neueste High End Technik. Digital Cinema heißt kinematographische Bildästhetik, wie sie mit HD Kameras nicht möglich ist. Das Bild der RED ONE sieht aus wie im Kinofilm, nicht wie im Videofilm. In einigen Bereichen wie zum Beispiel in der Auflösung übertrifft RED ONE die klassische Filmkamera. Sie hat eine überragende Low-Light-Performance und durch das geringe Rauschen, empfiehlt sie sich für Blue- und Green-Screenarbeiten. Ferner sind die Produktionskosten geringer, da Kauf, Entwicklung und Scannen des Films wegfallen⁷.

⁶ CMOS = Complementary Metal Oxide Semiconductor: Unter CMOS-Technologie versteht man sowohl den verwendeten Halbleiterprozess, der zur Realisierung von integrierten digitalen sowie analogen Schaltungen verwendet wird, als auch eine Logikfamilie.

⁷ <http://www.octamas.com/red-digital-cinema.php>

Sensor:	12 Megapixel CMOS, 24,4mm x 13,7mm (Spuer 35mm)
Dynamikumfag:	66 dB
Schärfentiefe:	äquivalent zu 35mm Kino-Optiken (S16mm mit windowed Sensor)
Aufnahmeformate:	4K (16:9, 2:1 namorohic 2:1) 4K HD (16:9) 3K (16:9, 2:1, Anamorphic 2:1) 2K (16:9, 2:1, Anamorphic 2:1)
Projekt:	23,98; 24/25 und 29,97 fps 4K HD
Bildfrequenz:	plus 50 und 59,94 fps 3K, 2K (windowed)
REDCODEC:	12 bit RAW 4K, 4K HD, 3K und 2K (windowed Sensor) 1-30 fps 4K, 4K HD 1-60 fps 3K 1 - 120 fps 2K
Speichermedium:	REDFLASH-CARD (CF-Karte 8GB) RED-DRIVE (HDD 320 GB) e-SATA, FireWire 800/400, USB-2 An- schlüsse
Monitoring:	RED-EVF hochauflösender Farb-Sucher 1280x868p RED-LCD hochauflösender Monitor 1024x600p HD-SDI Videovorschau 1280x720p, 10 bit (1920x1080p 10bit im Playback) HDMI Videovorschau 1280x720p 10bit (1920x1080p 10bit im Playback)
Audio:	4 Kanal unkomprimierter, 24bit, 48 KHz
Gewicht:	ca. 4,5 Kg (ohne Objektiv, Batterie, Su- cher und LCD) ⁸

⁸ In Anlehnung an: <http://www.octamas.com/red-one-techn-specification.php>

4.4.5. Der Workflow der RED ONE

In dem Emailverkehr vom 14.08.2009 schreibt Robert Rätzel, Dipl.-Medieninformatiker – Postproduction von Studio Hamburg, zum Workflow der RED ONE folgendes:

»Red legt neben dem eigentlichen Material (mit der Dateierweiterung .r3d) auch Quicktimes während der Aufzeichnung an. Die Quicktimes können von jedem

QT-Fähigem System (z.B. Final Cut) gelesen werden. Es gibt 4 oder 5 verschiedene Quick Times (QT) mit unterschiedlichen Auflösungen. Die QT sind sehr klein und verweisen auf das Originalmaterial. Final Cut liest also ein QT, das QT schaut in den r3d Dateien nach und gibt das entsprechende Bild zurück. [...].«

Weiterhin antwortet Robert Rätzel auf die Frage, ob Final Cut Pro auf die Originaldateien zugreift wie folgt:

„Final Cut nutzt die Originaldateien nicht direkt, sondern kann das Material mit Hilfe der Quicktimes zur Anzeige bringen. Es handelt sich aber nicht um eine Kopie des Materials, sondern eher um eine Verlinkung.“

Das nachfolgende Schaubild soll den Workflow der RED visualisieren.

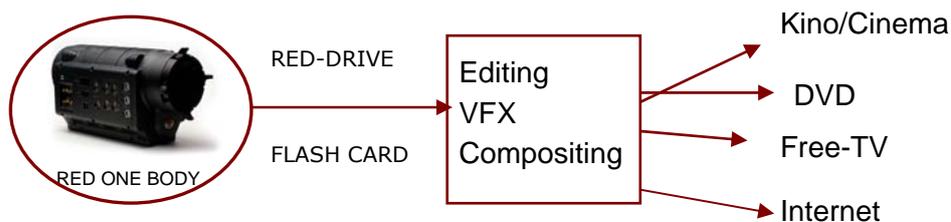


Abb: 6 „Workflow der RED; Quelle: eigene Darstellung; vgl. <http://www.red.com/cameras/workflow/eigene>“

4.4.6. Vor- und Nachteile der CINEMA RED ONE

Im Folgenden soll ein grober Überblick über die Vorteilhaftigkeit und etwaige Mängel im Umgang mit der RED ONE gegeben werden. Dabei kommen Betroffene aus der Praxis zu Wort.

Das Thema „Digitale Filmproduktion – speziell RED ONE Kamera“ gewinnt in letzter Zeit immer mehr an Bedeutung. In der Branche kursieren die unterschiedlichsten Systemkonzepte und Geschäftsmodelle, die zeigen, wie man mit der RED ONE einen 35mm fähigen Film produzieren kann. Betrachtet man die Vorschläge, so wird man feststellen, dass diese meist vom selben Grundkonzept ausgehen. Allerdings liegt die Tücke in den Details, wie zum Beispiel in der Bedienbarkeit, der Finanzierbarkeit, der Postproduktion oder der kostenintensive Anschaffung von diversen Filmobjektiven. *„Es ist nicht alles Gold, was glänzt“*, diese Redewendung ist allgemein bekannt und trifft auch schonungslos auf die RED ONE zu wie in viele andere Dinge des Lebens.

»Dass die Kamera immer mit derselben Empfindlichkeit aufzeichnet und alle Metadaten, die zu einem Clip gehören mit aufgezeichnet werden – die vorerst in der Kamera eingestellt wurden -, erhöht die Flexibilität. Der sog. Workflow, der Arbeitsablauf bzw. Arbeitsfluss, wird durch den Erhalt eines digitalen Negativs erheblich erleichtert. Belichtung, Farbtemperatur, Kontrast oder Bildausschnitt können jederzeit beliebig geändert werden. Durch 4k Auflösung und 2k Mastering ist es noch dazu möglich, bis in den halben Bildausschnitt zu zoomen, ohne Qualitätsverlust am fertigen Produkt. Der erwähnte Workflow bringt den entscheidenden Kostenvorteil. Selbst in extremen Lichtsituationen zeichnet die Red feinste Schattenstrukturen, bewältigt Gegenlichtsituationen [...] mit einer erstaunlichen Brillanz. Trotz Arri-Mount wurde jede Optik neu vermessen, denn auf die Blendenangaben war nicht unbedingt Verlass«
[Edwin Verstegen in einem Interview ⁹ vom 03.08.09]

Die Platzierung der Handgriffe an der RED ONE sind derweil noch verbesserungswürdig, wie Kameramann Alexander Pühringer aus Wien formuliert:

„Ich habe ständig das Gefühl, dass die beiden Griffe ausbrechen und mir die Kamera hinunter fällt. Ob die extreme Schärfe des Bildes als Vor- oder Nachteil empfunden wird, bleibt jedem selbst überlassen.“

⁹ Email Interview vom 3.08.09

Digitale Filmkameras – Vor- und Nachteile der RED ONE

Während beim analogen Film die Filmrollen ausgewechselt werden müssen, so wechselt man bei der digitalen Filmproduktion mit der RED ONE entweder Flash Cards (FC) alle sechs Minuten oder man bedient sich der 320 BG großen Festplatten, die alle dreißig Minuten zu wechseln sind.

Ein weiterer Nachteil der RED sind die Bedienelemente, die nahezu nicht beleuchtet sind und sich auf der Rückseite der Kamera befinden. Die Mechanik ist auch noch verbesserungswürdig. Zum Beispiel sind die Handgriffe, die an den Rods montiert werden, nicht *gerendelt*, das heißt, sie werden sich irgendwann lösen, da die Kamera mit allem nötigen Zubehör auch nicht gerade ein Leichtgewicht ist. Der PL Mount Verschluss hat keine Endposition, und es ist auf der Kamera nicht möglich, das Auflagemaß zu justieren.¹⁰

Ein Weiteres Manko ist die Adjustierung des Backfocus, was folglich die Verwendung der REDeigenen Zooms erschwert, das bedeutet, dass die Fokusmarkierungen an der Optik nicht richtig sind. Auch Naheinstellgrenze sind nicht einstellbar. Der Anschluss von zwei Monitoren ist bisher ebenfalls nicht möglich.

Die äußerst filigrane Bauform der RS-Ausgänge und alle BNC und XLR-Ausgänge erlaube keine bzw. nur bedingten Anschluss durch entsprechende Adapter. Die RED ONE Kamera ist die digitale Alternative zum Film (35 mm Farbnegativfilm). Kostengünstig bietet sie alle Vorteile eines volldigitalen Workflows.

¹⁰ PDF Mediabiz 2008, S. 27 u. 28

4.4.7. „RED-Welle rollt weiter“

Im Folgenden handelt es sich um einen Auszug aus der digitalen kostenpflichtigen Fachzeitschrift „Film-TV-Video“ der gleichnamigen Internetseite. Zu finden ist der Artikel auf folgendem Link:

[http://www.film-tv-video.de/reportdetails+M50380fd2c9e.html?&tx_ttnews\[day\]=24&tx_ttnews\[month\]=11&tx_ttnews\[year\]=2008](http://www.film-tv-video.de/reportdetails+M50380fd2c9e.html?&tx_ttnews[day]=24&tx_ttnews[month]=11&tx_ttnews[year]=2008):

Rental-Anbieter in Deutschland bestätigen eine rege Nutzung der digitalen Filmkamera in unterschiedlichsten Einsatzbereichen, sehen aber weiterhin auch Märkte für andere Kameras am High-End der Aufnahmetechnik.

Die digitale Kamera Red One hat seit ihrer ersten Vorstellung eine große Fangemeinde, die teilweise mit fast religiösem Eifer diese Kamera preist und praktisch alle Zumutungen, die der Hersteller den Interessenten aufbürdet, nahezu klaglos schluckt: Terminverschiebungen, Änderungen der Spezifikationen, extrem lange Lieferzeiten ohne Nennung eines genauen Datums, Bugs jeder Art. Dieses Phänomen ergründen zu wollen, ist so schwierig wie nutzlos. Ein davon unabhängiger Blick auf die Fakten belegt aber, dass die Red One weite Kreise gezogen hat und immer noch zieht. Nun kehrt langsam etwas mehr Normalität im Umgang mit der Kamera ein, der Hype verlagert sich auf angekündigten, zukünftigen Produkte von Red Digital Cinema und bei der Red One stehen konkrete Produktionen im Vordergrund.

Trotzdem rollt die Red-Welle weiter — und das bestätigen auch die etwas weniger enthusiastischen, pragmatischeren Marktteilnehmer, die sich die Red One nicht aus Liebhaberei als »Kamera-Baby« oder Hobby-Gerät gekauft haben, sondern um damit Geld zu verdienen: die Rental-Häuser. Mit elf Red Ones in der Vermietung ist der Ludwig Kameraverleih wahrscheinlich der größte Anbieter dieser Kamera mindestens in Deutschland, vielleicht sogar darüber hinaus in Europa. »Unsere Reds waren im Sommer komplett durchgebucht, wir hatten eine enorme Nachfrage zu verzeichnen, nun normalisiert sich das langsam, « erläutert Martin Ludwig. Eine der Produktionen, die mit einer Red aus Ludwigs Vermietpark in Berlin gedreht wurde, ist der 45minütige Pilotfilm zur geplanten RTL-Serie »Brains« über Hirnchirurgen, ein »Medical-Drama«. Für »faszinierende Visualisierungen von bildgesteuerten Operationen am Gehirn« - so der Presstext -, aber auch für alle anderen Szenen, wurde durchgehend die

Red One eingesetzt: Laut RTL erstmalig in einer deutschen TV-Produktion. Die Red One ist endgültig im deutschen Produktionsmarkt angekommen. Produziert wurde der Pilotfilm von UFA (Norbert Sauer) und Teamworx (Nico Hofmann), Regie führte Roland Suso Richter («Dresden», «Der Tunnel»). Die verantwortlichen Produzenten sind Jörg Winger und Klaus Zimmermann. Verantwortliche Redakteurin bei RTL ist Melanie Brozeit unter der Leitung von Barbara Thielen. Aktuell wäre eine Red One von Ludwig auch fast bei einem ARD-Vorzeigeprojekt zum Einsatz gekommen: Studio Hamburg wollte den nächsten NDR-«Tatort» mit der Red One drehen, hat das Projekt dann aber im letzten Moment auf konventionelle Technik umgestellt.

Martin Ludwig sieht aber immer noch ein weites Feld darin, im Markt über digitale, bandlose Workflows zu informieren: »Weniger auf der technischen und der Operator-Ebene, als vielmehr im Management-Bereich und in der Führungsebene der Produktionen, fehlen oft noch entscheidende Informationen, um wirklich unabhängig das jeweils beste Medium und den passenden Workflow auswählen zu können.«

Bei Cinegate, wo neun Red Ones in der Vermietung bereitstehen, ist man mit der Marktakzeptanz der Kameras sehr zufrieden. Da etwa bei der Kölner Niederlassung von Cinegate mittlerweile rund 65 % des Umsatzes aus dem HD-Bereich kommt, passt auch die Red One gut ins Portfolio des Unternehmens. »Besonders wer aus dem Bereich der elektronischen Aufnahme kommt, und auch im Umgang mit PCs und Software aufgewachsen ist, der hat einen leichten Zugang zur Red One, « sagt Michael Abert, der die Cinegate-Niederlassung in Köln leitet. Die digitale Technik erfordert aber aus Sicht von Abert eine enge Zusammenarbeit zwischen Produzent, Verleiher, DoP, Regie und Postproduction: »Nur wenn man schon im Vorfeld stärker kommuniziert und kooperiert, als es früher zwischen den einzelnen Bereichen üblich war, dann stellt sich auch der gewünschte Erfolg ein und die Vorzüge der Digitaltechnik kommen zum Tragen. « Volker Rodde, seit kurzem ebenfalls mit zwei Red Ones im Verleihprogramm, ist über den Zuspruch sehr erfreut: »Die Kamera stößt auf sehr hohes Interesse, aber man muss doch recht viel in die Weiterbildung im eigenen Unternehmen und auch auf der Kundenseite investieren, wenn man auf einem hohen professionellen Niveau arbeiten will, was unverändert unser Anspruch ist. « Geändert hat sich aus der Sicht von Volker Rodde der technische Zugang zur Produktion: »Bei der Planung einer HD- oder Digital-Film-Produktion fängt man in der Postproduktion an. Daher ist die Partnerschaft mit Postproduction-Anbietern heute für einen Verleiher sehr wichtig, um den jeweils richtigen Workflow zu finden. « Teilweise komme man nicht umhin, sich auch zusätzliches Knowhow ins Haus zu holen, meint Rodde: »Wir haben uns einen Arbeitsplatz mit Final Cut Pro aufgebaut, schon um selbst intensiv testen und vorführen zu können.« Insgesamt sieht Volker Rodde die Red One auf dem Weg zur Normalität, was aber bei dem unorthodoxen Ansatz der Kamera eher ungewöhnlich sei. Eine von Volker Roddes Red

Ones geht in Kürze für einen Monat zu Dreharbeiten nach Chile. Wenn man alle Produktionen zusammennimmt, die mit den Red-Kameras dieser drei Verleiher bisher hergestellt wurden, ergibt sich ein bunter Mix: Von der Dokumentation über Werbung und TV-Movies ist eigentlich alles dabei. Auch Produktionen, die thematisch eher 35-mm-Filme wären, aber das Budget dafür nicht aufbringen können, werden gern mit der Red One realisiert. Ludwig, Cinegate und Rodde haben neben der Red One aber auch jeweils High-End-Kameras von Sony im Programm: Die F35 bei Ludwig und Cinegate, die F23 bei Rodde. Mit Roddes F23 wurde etwa die Sat.1-Produktion »Griechische Küsse« realisiert. Alle drei Verleiher sind sich einig, dass es auch für diese gegenüber der Red One deutlich teureren Kameras von Sony oder auch für die D-21 von Arri einen Markt gibt.

Aus Sicht von Martin Ludwig sucht die F35 noch ihren genauen Zielmarkt und hier wird sich laut Ludwig der Werbemarkt herauskristalisieren. Dennoch rechnet Ludwig damit, dass sich die F35 innerhalb von zwei Jahren amortisieren müsse, denn danach seien wahrscheinlich die Vorteile, die diese Kamera heute gegenüber anderen Systemen noch biete, von anderen eingeholt. Einen der Vorteile, die alle Anbieter hier sehen, ist der Echtzeit-Workflow: Anders als bei der Red One, wo man Daten umkopieren und decodieren muss, wenn man die volle Bildqualität in der Wiedergabe sehen will, kann man bei der F23 und F35 einfach das HDCAM SR-Band aus dem angedockten SRW-1 nehmen und in einen Player einlegen, schon kann man die volle Bildqualität sehen. Michael Abert stimmt seinem Konkurrenten Ludwig insofern zu, als auch er glaubt, dass sich der Markt für Kameras wie die F35 und die D-21 von Arri noch im Aufbau befinde, er meint aber, dass es auch längerfristig einen Markt für das High-End der Kameratechnik geben werde. Volker Roddes Ansatz differiert, was man schon daran sehen kann, dass er seine F23 nicht gegen eine F35 austauschte, als diese verfügbar wurde. »Die F23 ist eine tolle Kamera, die bei meinen Kunden gut ankommt und ich sehe momentan keinen Grund, auf die F35 umzusteigen«, meint Rodde, der derzeit in seinem Bereich keinen nennenswerten Markt für den Einsatz einer F35 sieht. Mit Roddes F23 wurde der TV-Movie »Griechische Küsse« realisiert, der in Kürze bei Sat.1 läuft. Gemeinsam ist allen befragten Verleihern die Sichtweise, dass es im Rental-Geschäft wichtig sei, sowohl die Red One wie auch eine F23/F35 im Programm zu haben. Dem stimmt letztlich auch Jürgen Schaum zu, dessen Unternehmen Chroma wohl als einziges in Deutschland und wahrscheinlich auch darüber hinaus sowohl eine eigene F23, wie eine eigene F35 besitzt. Derzeit setzt die Josefine Filmproduktion die F35 des Hamburger Unternehmens für Hermine Huntgeburths neuen Film »Koras Hochzeit« ein. Die Regisseurin ist bekannt durch Filme wie »Bibi Blocksberg«, »Die weiße Massai« oder »Teufelsbraten«. Jürgen Schaum: »Wir sehen Einsatzgebiete für beide Kameras, für die F35 eher im szenischen, kino-orientierten Bereich, für die F23 im Werbe- und TV-Bereich sowie im Stereo-3D-Markt, den wir nun angehen werden. Wir bekommen aber

durchaus auch Anfragen nach der Red-Kamera, die wir wahrscheinlich ebenfalls anschaffen werden«. Die Postproduction von Chroma ist jedenfalls auf das Arbeiten mit Red-Daten eingerichtet. So hat Robin Schmude von Chroma einen Workflow erarbeitet, der das Color Grading am Nucoda Filmmaster direkt mit nativen Red-Daten ebenso erlaubt, wie das Arbeiten mit F35- und F23-Aufnahmen. »Unser Ziel ist es, für jeden Zweck das optimale, hoch qualitative Tool zu haben und bei den Kameras sind das für uns am oberen Ende die F35, die F23, der HDCAM-Camcorder HDW-F900R und in Zukunft wohl auch die Red One«, resümiert Jürgen Schaum.¹¹

¹¹ www.film-tv-video.de, Red-Welle rollt weiter“S.1-4 vom 24.11.2008

5. Ästhetik im Film

Dr. Kerstin Stutterheim ist Professorin für Audiovisuelle Mediendramaturgie und Ästhetik an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam und erklärt in einem Interview vom 01. Oktober wie ihre Definition für Ästhetik lautet und welchen Stellenwert diese im Rahmen eines Studiums an der Hochschule für Film und Fernsehen einnimmt.

„Filmästhetik umfasst die ästhetische emotionale, affektive und atmosphärische Wirkung des Filmwerkes, die durch die künstlerische Gestaltung durch die Nutzung aller filmischen Mittel erreicht wird.

(...) bei all diesen schlecht komponierten Fernsehproduktionen ist die Kultur des Auges vernachlässigt worden. Aber da die Filmwirkung sehr stark von dessen ästhetischer Wirkung abhängt, sollten angehende Film-Personen egal welcher Gattung auch ästhetische Erfahrungen und Kenntnisse erwerben, um gezielt mit Bild und Ton im Sinne ihrer Filmidee operieren zu können.“

5.1. Filmästhetik – Eine Definition

Filmästhetik ist stets an einem Film gebunden, den man untersucht. Ausgehend von einem analogen Film, das auf Zelluloid hergestellt wurde, bietet es die Grundlange zur Untersuchung der Ästhetik des jeweiligen Filmes. Aber wie verhält es sich mit einer übergreifenden Analyse der Ästhetik einer digitalen Kamera? Hier bleiben nur die Parameter der digitalen Kamera, die zur Analyse herangezogen werden müssen. Doch im Zusammenhang mit der digitalen Technik, hier die digitale Filmkamera CINEMA RED ONE, lässt sich dies nur sehr schwer realisieren, da konkrete nachvollziehbare Punkte fehlen.

Die wesentliche Veränderung vom analogen zum digitalen Film hinsichtlich (Film-)Ästhetik ist insofern zu spüren, als das alles scharf und schärfer wird; der Blick kann nicht mehr so indirekt und über die Bildgestaltung konzentriert oder gelenkt werden, woraus folgt, dass mehr verbalisiert oder stärker in wechselnde Einstellungen aufgelöst werden muss. *Die Menschen müssen besser ihre Pickel wegschminken.*

Zu der digitalen Filmkamera RED ONE gestaltet sich die Analyse wie folgt:

Beginnend mit dem Herzstück der Kamera, der CMOS-Technologie, lässt sich sagen, dass hierdurch nahezu derselbe sog. „Filmlook“ wie bei einer herkömmlichen 35mm Kamera erzeugt wird. Bei der CMOS-Technologie handelt sich um **Complementary Metal Oxide Semiconductor**, was zu Deutsch *komplementärer Metall-Oxid-Halbleiter* bedeutet und ein Begriff aus der Elektronik ist. CMOS-Bausteine sind Halbleiterbauelemente, bei denen sowohl p-Kanal als auch n-Kanal-MOSFETs auf einem gemeinsamen Substrat verwendet werden. Unter CMOS-Technologie versteht man sowohl den verwendeten Halbleiterprozess, der zur Realisierung von integrierten digitalen sowie analogen Schaltungen verwendet wird, als auch eine Logikfamilie. Die CMOS-Technologie stellt heutzutage die meistgenutzte Logikfamilie dar und wird hauptsächlich für integrierte Schaltkreise verwendet.

Ich werden gewiss nicht die elektronischen Zusammenhänge der CMOS-Technologie erörtern, als viel mehr, diese auf die Film-Ästhetik zu interpretieren.

Drei von vier Interviewten, wie zum Beispiel „Polyhphon Film- und Fernsehgesellschaft“, „Neue deutsche Filmgesellschaft“ und der „Westdeutscher Rundfunk Köln“ bestätigen, dass es im Hinblick auf die Film-Ästhetik keine Abweichende Veränderungen zu einer herkömmlichen Filmproduktion auf Zelluloid-Film existieren. Alleiniger Vertreter, dass die Film-Ästhetik durch die digitale Technik, hier die RED ONE, beeinflusst wird, ist Robert Räthel. Als Gründe werden das fehlende Filmkorn sowie der besondere „Eigen-Look“ der Kamera genannt.

Ein weiterer Parameter ist der bereits erwähnte sog. „Filmlook“. Dieser meint das Spielen mit Schärfe und Unschärfe, wodurch Raumtiefe im zweidimensionalen Bild erzeugt werden kann. Da dies bislang nur sehr bedingt möglich ist, z.B. durch das Anschaffen von passenden Adaptern wie den von der Münchener Firma P+S-Technik. Diese liefert einen 35mm Adapter, bei dem es möglich ist, Filmobjektive an z.B. Consumer-Kamras wie die von Canon „XL 1“ anzubringen. Dabei hat der Kameramann oder sein Assistent die Möglichkeit, die Schärfe zu regulieren und einen Kinoähnlichen Eindruck zu erzielen, bekannt aus den Szenen, wo ein Protagonist scharf im Vordergrund zu sehen ist und der Hintergrund unscharf ist, während dann der Wechsel zu seinem Gegenspieler in der entgegengesetzten Richtung wirkt.

Darüber hinaus wird im Filmforum hackermovies.com über die Zukunft von 35mm Adapter heiß diskutiert. Selbst eine eigene Website zu 35-mm-Adapter.de existiert und bietet nahezu jedem Videointeressierten die Möglichkeit, das Kennenlernen einer Kinoeigenschaft zum günstigen Preis. Über die Schärfe und Unschärfe äußert sich Kameramann Philip Sichler wie in dem Buch „Kamerabekenntnisse“ wie folgt:

„Es ist wichtig, den Grad der Unschärfe exakt zu treffen, schluckt die Unschärfe zu viele Details, entsteht sofort ein Gefühl der unbefriedigenden Distanz, ist das Bild zu scharf, verschenkt es sein Geheimnis und kann mitunter wieder eine aufdringliche Nähe schaffen.“

[Béatrice Otterbach, Thomas Schadt (Hrsg.): Kamerabekenntnisse; UVK-Verlag; Seite 282]



Abb: 7 „Selektive-Tiefenschärfe“

Quelle: Eigene Darstellung

Die Schärfentiefe der RED ONE ist äquivalent zu 35 mm Kino-Optiken. Sie bietet jedem Indie-Filmer eine kostengünstigere Alternative zu Zelluloid-Film. Seit dem Kinofilm „Knowing“ ist die Diskussion um die Film-Ästhetik bezüglich der digitalen Filmkamera RED ONE obsolet, da keinerlei Veränderungen festzustellen sind, wie Kameramann KETCH ROSSI im Reduser-Forum wie folgt formuliert:

„Definitely a great project in RED's drawer!! FX were impeccably great as well, tricky story line but I for one believe in some weird stuff, so I did enjoy the movie, the overall quality on a cinematic point of view left no questions on were RED is headed!!“

5.3. Exkursion: Filmanalyse des Kinofilms „KNOWING“

Ich habe diesen Film deshalb ausgewählt, weil dieser komplett mit der RED ONE realisiert wurde.

Dabei handelt es sich nicht um eine klassische Filmanalyse, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprängen würde. Um der Thematik und gerecht zu werden, bedarf es einer gesonderten Auseinandersetzung.

5.3.1 Inhaltsangabe des Films



Abb: 8 „Offizielle Website des Kinofilms“

Der Kinofilm „KNOWING – Die Zukunft endet jetzt“ beschreibt ein Zukunftsszenario und erzählt die Geschichte eines alleinerziehenden Vaters, der eines Tages ein mysteriöses Blattpapier zufällig in die Hände bekommt. Es handelt sich um

einen Zettel, das aus der Vergangenheit stammt, geschrieben von einer Schülerin einer Grundschule, die es mit lauter Zahlen versehen hat. Die Schüler derselben Klasse haben die Aufgabe, sich die Zukunft in fünfzig Jahren vorzustellen und diese auf einem Blattpapier niederzubringen. Diese Dokumente verschwinden dann in einer Zeitkapsel vor der Schule, die fünfzig Jahre später, also im Jahr 2009, an die heutigen Schüler ausgehändigt werden. Unter ihnen ist Caleb Koestler, Sohn von Hauptdarsteller und Oscar-Preisträger Nicolas Cage alias John Koestler und Astrophysiker. Er bekommt das Papier mit den mysteriösen Zahlenreihen, das zufällig in die Hände seines Vaters gerät. John sieht darin einen rätselhaften Code, der exakt die menschlichen Katastrophen der vergangenen fünfzig Jahren wiedergibt und noch weitere voraussagt. Er ist wie besessen um die Entschlüsselung und der Abwendung der Katastrophen. Bald kommt er dahinter und versucht gegen eine bevorstehende Katastrophe anzukommen, die unvermeidlich zu sein scheint. Während sich die Apokalypse anbahnt, besteht Hoffnung zur Rettung von Koestlers Sohn Caleb und von ein paar anderen Kinder, die von Schattenwesen auf einen Neuanfang der Menschheit vorbereitet werden. Als John einsieht und er die bevorstehende globale Katastrophe nicht zu verhindern vermag, und er sich von seinem Sohn verabschieden muss – um mit den Schattenwesen den Planeten rechtzeitig zu verlassen - fährt er am nächsten Tag desillusioniert zu seinen Eltern, zu denen er seit langem keinen Kontakt hatte. Nur

Caleb und Abby kommen an einem sicheren Ort, wo die Menschheit wieder bei Null zu sein scheint. Sie befinden sich auf einer malerischen Wiese und laufen den davon fliegenden Objekten hinter, die sie dort gebracht haben.

Unterdessen steuert John sein Auto vorsichtig durch die Menschenmassen vorbei und entdeckt seinen Kollegen, der seine Ehefrau in den Armen hält. New York ist im Ausnahmezustand. Am Himmel sind erste Zeichen der strahlenden Sonne zusehen, jedoch in einer atemberaubenden Form.

Als John sein Ziel erreicht, betritt er die Wohnung seiner Eltern und seine Schwester fällt ihm um den Hals und erkundigt sich, wo Caleb sei. Er versichert ihr, dass er in Sicherheit sei. Im Wohnzimmer befindet sich sein Vater, der Priester und die Mutter; Sie fallen sich in die Arme. Draußen setzt bereits das Ende der Welt ein und ein höllisches Feuer löscht sämtliches Leben aus.

5.3.2. Interpretation

Der Spielfilm "Knowing" (Wissend), mit Nicholas Cage in der Hauptrolle lief am 09. April 2009 in den deutschen Kinos an. Der Filmtitel zeigt das Wort «Knowing» mit einem "O", das eine stilisierte Sonnenfinsternis darstellt. Das Emblem der Filmgesellschaft ist als abstrahiertes "Allsehendes Auge" dargestellt. Es bereitet der Phantasie der Zuschauer kaum Schwierigkeiten anzunehmen, dass dieser Film das Potenzial besitzt, kleine Edelsteine zu enthüllen, die, wie man sagt, in einfachen Sichtweisen verborgen sind.

Alle Charaktere dieses Films tragen bedeutungsvolle Namen, die gleich zu setzen sind mit der Bedeutung der verwendeten Kameratechnik. Der Hauptdarsteller, John, findet heraus, was es mit dem Puzzle der von seinem Sohn nummerierten Papierzettel auf sich hat. Er entdeckt, dass es das Ende allen Lebens auf dem Planeten Erde vorhersagt. Auf Anhub erinnert dies an die prophetische apokalyptische Darstellung durch Johns Namensvetter den Jünger und Apostel von Jesus Christus, nämlich an Johannes aus dem Alten Testament, den Autoren des Buches der Offenbarung und denjenigen, den Jesus liebte.

Interpretation

Eine andere wichtige Figur ist Lucinda. Sie ist Seherin und Prophetin, die innere Stimmen hört und die Zahlen ursprünglich im Jahr 1959 als Kind in ihrem Klassenzimmer niederschrieb. Das geschah während eines Projektunterrichts, der auf ihre Anregung hin stattfand.

Interessanterweise enthält ihr Name den Schlüssel zur Quelle ihrer Prophezeiungen. Lucinda ist dem Namen Luzifer nicht allzu unähnlich, der eigentlich "Lichtbringer" bedeutet. Er bezeichnet einen gefallenen Engel, der heute als Satan oder "Der Widersacher" bekannt ist. Man erinnere sich, dass Lucinda's und Luzifer's Namen eine das Licht einbeziehende Bedeutung haben.

Diana ist Lucinda's Tochter. Sie spielt zusammen mit ihrer eigenen Tochter in dem im Jahr 2009 angesiedelten Film, die die "Flüsternden Leute" telepathisch hören kann. Diana ist zugleich der Name der römischen Göttin der Jagd und später auch der Mondgöttin. Ironischerweise wird ihr Name den Personen im Film offenbart, während sie sich im Zoologischen Museum befinden und sie inmitten von ausgestopften Wildtieren und Ausstellungskästen steht. Der Name von Dianas Tochter ist Abby, welches die Kurzform von Abigail sein kann, was im Hebräischen "Vater der Ekstase" bedeutet. John's Sohn heißt Caleb, auch ein hebräischer Name, der die Bedeutung "mit ganzem Herzen" oder "zuverlässig" trägt.

John's Eltern und seine Schwester sind Christen. Sein Vater ist Pastor, aber sie sind einander entfremdet. John, der nicht mehr gläubig ist, lehrt Astrophysik. Er hinterfragt sowohl die Evolution als auch die Frage, ob Leben tatsächlich einen tieferen Grund hat oder ob jeder und alles Ergebnis eines Unfalls ist, was letztlich darauf hinausläuft, dass Leben bedeutungslos ist.

Dies ist eine ungewohnte Wendung, weil Filme und Mainstream-Medien im Allgemeinen dahin tendieren, Evolutionstheorie jedermann als Tatsache einzutrichtern, wann immer sich dazu die Gelegenheit bietet. Deshalb ist dies ein starker Hinweis darauf, dass eine der Absichten dieses Filmes darin besteht, im Denken des Zuschauers einen Paradigmen-Wechsel im Hinblick auf die Schöpfung zu bewirken.

Die Jahreszahlen wurden von der jungen Lucinda im Jahr 1959 im Rahmen eines Prozesses notiert. Sie schreibt die Jahreszahlen als Teil einer Zeitreise-Aufgabe, in der ihre Klasse aufgefordert wird, ein Bild davon zu malen, wie sie sich die Zukunft in 50 Jah-

Interpretation

ren vorstellen. Sie verfällt in eine Art glasigen Trancezustand und beginnt eine lange Serie von Jahreszahlen hin zu kritzeln, die beide Seiten des Blattes bedecken.

Diese besondere Abfolge von Veröffentlichungen sagt nicht nur die Zukunft voraus, sondern tut dies in der Tat in besonders unterhaltsamen Art und Weise. Die Publikationen enthalten die Daten von tödlichen Katastrophen, die jeweiligen Anzahlen der dabei getöteten Menschen ebenso wie die geographischen Längen- und Breitengrade jeder Katastrophe.

Das dramatische Ereignis, welches die Jahreszahlen voraussagen, besteht darin, dass jeder Bewohner der Erde bei einem tragischen Ereignis sterben wird.

Dieses Mal offenbaren die vorgegebenen Längen- und Breitengrade einen sicheren Ort. Nur, was wird die Welt untergehen lassen? Nichts weniger als ein gewaltiger Sonnenausbruch, eine Sonneneruption, der die Ozonschicht der Erde wegsprengt und alles auf seinem Weg in einer Welle aus Feuer und Erde verbrennt.

Die Kinder im Film hören Geflüster im Inneren ihrer Köpfe. Sie berichten, dass das Geflüster von den "Flüsterleuten" kommt. Die Flüsterleute sagen ihnen, dass sie auserwählt sind, dass sie ihnen helfen und sie vor dem bevorstehenden Ende der Welt in Sicherheit bringen wollen. Diese Flüsterleute sprechen nicht nur auf telepathischem Wege zu den Kindern, sondern erscheinen ihnen persönlich in Art von nachtwandelnden, blassen Licht haarigen und vollständig schwarz gekleideten Männern.

Dieser Film bemüht sich auf Fragen zu antworten, von denen man einmal weiß, dass man sie überhaupt hat. Er beabsichtigt die Zuschauer so zu konditionieren, dass sie eine Erklärung bezüglich der Lebewesen und der Außerirdischen akzeptieren, die im Gegensatz zu fundamentalistischer Wahrheit steht, wie sie in den Seiten eines Buches offenbart wird, das einen einzigen roten Faden hat, der sich über die Strecke von zweitausend Jahren hinzieht.

Wie C.S. Lewis es in seinem großartigen Traktat über Erziehung, Die Abschaffung der Menschheit ausgedrückt hat: "Es ist keine Theorie, die sie in sein Gedächtnis gepflanzt haben, sondern eine Vermutung, welche zehn Jahre von heute an, ihren Ursprung

Interpretation

vergessen und ihrer Gegenwart unbewusst, ihn dahin bringen wird, eine bestimmte Seite einer Kontroverse einzunehmen, die er überhaupt nicht als Kontroverse erkannt hat.“

Sich dem Ende des Filmes nähernd, erkennt der Zuschauer, dass die Männer in Schwarz, die zuvor als die Flüsterleute bekannt waren, sich als Aliens entpuppen. Selbst wenn diese speziellen "Brüder aus dem All", die auftauchen um zu helfen, keine Plejaner sind, spielt das keine Rolle, weil jeder, der mit neuzeitlicher Bewunderung für die Brüder aus dem All befasst ist, weiß, dass Plejaner schlank sind und blonde Haare haben. Sie sind die Entsprechung der "Supermodelle" des Universums, insbesondere verglichen mit *zeta reticuli* und Reptilien.

Gegen Ende des Filmes werden die Kinder entführt und zu einer Lichtung in den Wäldern gefahren, die mit kleinen schwarzen Steinen bedeckt ist.

Die schwarzen Steine repräsentieren meiner Ansicht nach die Antithese zu den weißen Steinen, die ein Gläubiger zusammen mit einem neuen Namen darauf von Christus erhält.

John folgt den Entführern und den Kindern und wird mit der Tatsache konfrontiert, dass die Kinder auserwählt sind vor der Zerstörung der Welt gerettet zu werden. Und er muss zurück bleiben.

Knowing "offenbart" Hesekiels Räder, aber in der Filmversion sind sie im Inneren von "Lichtschiffen" zur Erde gelangt, die aus sehen wie kristallin geformte Lichtstrahlen, welche die Räder des Hesekiel umgeben. Als die Außerirdischen sich selbst, die Kinder und natürlich zwei weiße Kaninchen, vermutlich ein Männchen und ein Weibchen in ihre Arche, Lichtschiff, aufschweben lassen, zeigen sie ihre wahre Gestalt. Sie bestehen aus Licht mit feinen Flügeln, hinter ihnen als sie aufwärts ihrem Schiff zustreben, während des armen Nicholas Cages zurück gelassen wird und die Wahrheit die ganze Nacht lang herausschreit, wohl im Herzen wissend (knowing), dass die richtige Sache getan wurde.

Die Raumschiffe, die sowohl eine kristallene Erscheinung haben als auch den Eindruck machen, sie seien aus Licht, stammen direkt aus dem Vermächtnis von New Age UFO. Millionen der Anhänger von New Age glauben, dass Lichtschiffe voll mit unseren Brüdern aus dem All erscheinen- und ein neues Zeitalter mit höherem Bewusstsein einleiten werden. Sie tendieren zu einer Leidenschaft an Kristallen und schreiben vielen von ihnen überna-

Interpretation

türliche Eigenschaften zu wie z.B. Heilkräfte.

John begibt sich in sein Elternhaus um bei seiner Familie zu sein, während sie die Katastrophe abwarten. Sein Vater, der Pastor, erklärt ihm, "das sei nicht das Ende" und John antwortet ihm "Ich weiß".

Die Erde wird weggewischt, aber wir finden das in Ordnung. Das ist alles sehr universalistisch, nihilistisch. Als Zuschauer kann man sich rauspicken was man will, solange man nicht denkt, John hätte seinen Glauben an Jesus Christus als den (Lebens) Weg, die Wahrheit und das Leben nicht abgelehnt und das kein Mensch zum Vater kommen kann als durch Ihn, und das dies alles wirklich die Wahrheit ist. Stattdessen wird uns nahe gelegt zu denken, dass John in den Erinnerungen seines Sohnes weiterlebt. Der Zuschauer wird dahin gebracht zu akzeptieren, dass John herausbekommen hat, wie die Welt durch menschliche Intelligenz und telepathisch übertragene Anweisungen untergeht und dass die christliche Eschatologie als naiv und ohne Grundlage bloß gestellt wird.

6. Zur Filmlandschaft in Deutschland

Die Veränderung kommt schleichend, aber merklich. Die momentane Filmlandschaft befindet sich derzeit im Umbruch. Während die Kameratechnik Verleihfirmen in Deutschland längst mit RED ONE arbeiten, wägte die ARD die Verwendung einer solchen Kamera ab, wie nachfolgend ersichtlich:

[...] Dafür hatte die Redaktion mit der Red One den Einsatz einer digitalen Kamera geplant, diese Pläne nun aber sehr kurzfristig auf Eis gelegt. Zwar plane man nach wie vor, künftig mit einer Red One zu arbeiten, verfüge aber derzeit doch noch über zu wenig Erfahrung in der Postproduktion von digital aufgezeichnetem Red-Material, so die Erklärung.

Nicht nur auf Produktionstechnischer Seite können wir mit großen Veränderungen rechnen, sondern auch auf rezeptiver Seite kommt ein Wechsel. Was bislang auf Zelluloidfilm hohe Kosten verursacht hatte, so wird es durch die RED ONE keine Rolle mehr spielen. Es wird ein Genuss sein und ein beliebtes wie viel eingesetzter Effekt: Die Zeitlupenaufnahme.

„In voller Auflösung liefert der CMOS-Sensor bis zu 60 Bilder pro Sekunde, in reduzierter 2k-Auflösung sogar 120 – das ermöglicht Zeitlupenaufnahmen in hoher Qualität!“

6.1. Auszug aus dem Bericht Berliner »Tatort« mit Red?

Das Drehen mit der digitalen Kamera Red One scheint bei der Vorzeigereihe der ARD ein Thema mit wachsender Bedeutung zu sein: Nun wird spekuliert, die kommende Berliner Folge der »Tatort«-Reihe werde digital produziert. Der RBB weist das als Gerücht zurück.

Nachdem der Norddeutsche Rundfunk (NDR) vor kurzem doch noch zurückgezuckt war, gibt es nun Spekulationen darüber, dass der Rundfunk Berlin Brandenburg (RBB) vorpreschen und als erste der ARD-Anstalten eine »Tatort«-Folge mit der Red-Kamera drehen werde.

Der NDR wollte eigentlich die nächste Folge des Hamburger »Tatorts« mit der digitalen Kamera Red One drehen, hat diese Pläne aber kurzfristig revidiert. Die Redaktion erklärte, man plane nach wie vor, künftig mit einer Red One zu arbeiten, verfüge aber derzeit doch noch über zu wenig Erfahrung in der Postproduktion von digital aufgezeichnetem Red-Material. Nun gibt es im Markt Spekulationen, die besagen, dass der NDR vom RBB überholt werde: Der nächste Berliner »Tatort« soll demnach mit einer Red One des Rental-Anbieters Cinegate realisiert werden.

Jörgen Radach, der zuständige Produktionsleiter beim Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), sagt dazu: *»Diese Information trifft nicht zu. Wir werden den kommenden »Tatort« aus Berlin auf 16 mm drehen — und das gilt voraussichtlich auch noch für zwei weitere Folgen. Es stimmt aber, dass wir natürlich die Augen offen halten und die Entwicklungen auf dem Produktionsmarkt aufmerksam beobachten. Wir haben auch schon parallel digitale Kameras getestet — auch für einen möglichen Einsatz beim »Tatort«. In der Zukunft schließt der RBB den Einsatz digitaler Kameras bei seinen »Tatort«-Produktionen nicht aus, aber noch ist es nicht soweit.«*

Der »Tatort« hat im deutschen Fernsehproduktionsmarkt eine hohe Symbolwirkung: Das seit vielen Jahren übliche Produktionsformat für die derzeit mit jeweils 1 bis 1,5 Millionen Euro budgetierten »Tatorte« ist 16-mm-Film.

Die einzelnen Folgen der ARD-Vorzeigereihe werden im unregelmäßigen Wechsel und je nach Sendergröße auch in unterschiedlicher Zahl, von den einzelnen Anstalten der ARD und dem österreichischen Broadcaster ORF (bisher knapp 40 Folgen) produziert. Früher war auch das Schweizer Fernsehen (12 Folgen) mit im Boot. In den knapp 38 Jahren seit Ausstrahlungsbeginn der

Auszug aus dem Bericht Berliner »Tatort« mit Red? - Filmbeispiele

Krimireihe wurden erst wenige Folgen auf Video produziert: auf Digital Betacam und einmal im Jahr 2001 auf HDCAM¹².

Gabor Haag Geschäftsführer des Münchener Postproduktionsunternehmens SOUNDLAB sagt: „Bisher konnte man überschaubare Renderzeiten (Berechnungszeiten) bei der RED ONE vor allem für kurze Sachen wie Commercials oder Musikvideos generieren. Nun können wir die RED erstmals auch Postproduktionsgesichtspunkten für 90-Minüter empfehlen.“

Die Firma SOUNDLAB hat bereits früh, Anfang 2008, einen kompletten Workflow für RAW-Daten anbieten können. Grundlage ist bei SOUNDLAB die *Clipster*-Workstation, die in ihrer neuesten Version die RAW-Daten der RED ONE voll unterstützt.¹³

¹² http://www.film-tv-video.de/newsdetail.html?&no_cache=1&uid=37651&L=

¹³ Film&Tv-Kameramann, 58. Jahrgang, 10/2009, S.14

7. Filmbeispiele: Shoot on RED

7.1. Crossing the Line (Kurzfilm v. Peter Jackson)



Abb: 9 "Crossing the Line"

Quelle: Red.com

Kurz vor der Branchenmesse NAB (National Association of Broadcasters) im April 2007 realisierte der Oscarpreisträger Regisseur Peter Jackson (Herr der Ringe-Trilogie) einen Kurzfilm mit einer funktionsfähigen Prototypen Kamera der RED ONE. Die Qualität des Kurzfilms wurde auf dem Stand gezeigten Filmmaterials war atemberaubend, so die Experten. Peter Jackson soll sich laut red.com mehrerer Kameras gekauft haben und äußert sich wie folgt:

*"I liked what they were doing - making a digital camera of the utmost quality, and making it affordable for indie filmmakers. It also looks like film - it has a very attractive quality to the image - none of the "digital" look I've seen with some other HD cameras."*¹⁴

Peter Jackson, Director and Producer of The Lord of the Rings Trilogy and King Kong

Bislang ist nichts bekannt von seinem Kurzfilm, lediglich ein Trailer ist auf der Website der RED ONE zu sehen, welcher als Referenz für die Hersteller der RED ONE dient. Dabei wird bereits die Qualität des Films deutlich, die sich nicht von einer 35 mm Produktion unterscheidet. Offensichtlich handelt der Kurzfilm vom Krieg und zeigt Soldaten an der Front.

¹⁴ <http://www.octamas.com/red-one-film-production-quotes.php>

7.2. Jumper - Kinofilm

Der Kinofilm „Jumper“ war die erste US-Produktion mit der digitalen Filmkamera CINEMA RED ONE in Spielfilmlänge. Der Film wurde komplett mit der digitalen Filmkamera rea-



Abb: 10 „Jumper“ Quelle: google - Bilder

lisiert. Es handelt sich um einen US-amerikanischen Science-Fiction-Actionfilm aus dem Jahr 2008. Regie führte Doug Liman („Mr. and Mrs. Smith“, „Die Bourne Identität“), das Drehbuch schrieben David S. Goyer, Jim Uhls und Simon Kinberg anhand des gleichnamigen Romans von Steven Gould aus dem Jahr 1992. Der Film weist eine Filmlänge von 88 Minuten auf.

Filminhalt

David Rice (Hayden Christensen) dachte immer, er sei ein ganz gewöhnlicher Typ – bis er durch Zufall entdeckt: Er ist ein „Jumper“. Sekundenschnell kann er nach Tokio teleportieren, ins Kolosseum nach Rom oder zu den Pyramiden von Gizeh. Seiner Freundin (Rachel Bilson) schenkt er zwanzig Sonnenuntergänge in einer Nacht. Oder er besorgt sich ein paar Millionen aus dem nächsten Banktresor. Doch dann nimmt sein Leben eine dramatische Wendung. Verfolgt von einer Geheimorganisation, den „Paladinen“, die Menschen

wie ihn auslöschen wollen, verbündet sich David mit einem anderen „Jumper“ (Jamie Bell), um den Kampf gegen deren gefährlichen Anführer Roland (Samuel L. Jackson) aufzunehmen. Und David erkennt, dass er die Schlüsselfigur in einem Jahrtausend alten Krieg zwischen den „Jumpern“ und den „Paladinen“ ist.¹⁵

Hintergrund

Aufgrund der vielen Drehorten wie New York City, Michigan, Toronto, Mexiko, Paris, Prag, Rom, Tokio und Ägypten betragen die Produktionskosten 85 Millionen US-Dollar, was für einen Hollywood-Film eine geringe bzw. kleine Summe ist im Vergleich zu einer auf Zelluloid basierenden Produktion. Ausschlaggebend für die relativ niedrigen Kosten war das Material, auf dem gedreht wurde, nämlich die RED ONE. Der deutsche Kinostart war am 27. März 2008. Die Kino-Besucherzahlen wurden vom 27. bis 30. März in 339 Sälen der Cinemaxx-Gruppe in ganz Deutschland mit insgesamt rund 89.000 Plätzen ermittelt. „JUMPER“ überrollte den deutschen Film „Die Welle“ und gelang somit auf Anhieb auf den ersten Rang der Cinemaxx-Kinocharts¹⁶.

¹⁵ Presseheft zum Film, von kinowelt.de, vom 07. Juli 2009

¹⁶ <http://www.filmstarts.de/nachrichten/130683-Cinemaxx-Charts-%84Jumper%93-springt-an-die-Spitze.html>

7.3. District 9 – Kinofilm

„District 9“ ist ein US-Amerikanischer Science-Fiction-Film, der am 14. August 2009 erschien. Der deutsche Kinostart

ist für den 10. September 2009 geplant. Die Erstaufführung in Deutschland fand am 22. August 2009 im Rahmen des Fantasy-Filmfests statt. Produziert wurde er von Peter Jackson, die Regie führte Neill Blomkamp. Die Handlung spielt in Johannesburg, Südafrika¹⁷.

Filminhalt

Vor über 20 Jahren nahmen Außerirdische das erste Mal Kontakt mit der Erde auf. Daraufhin rechneten die Menschen mit einem feindlichen Angriff oder einem gigantischen technologischen Fortschritt. Die Kreaturen waren aber lediglich Flüchtlinge ihres Heimatplaneten und wurden aus diesem Grund vorübergehend in einem Notaufanglager interniert – im DISTRICT 9.

Nach Jahren ergebnisloser Verhandlungen über die Zukunft der Außerirdischen haben die Nationen der Welt ein privates Unternehmen, die Multi-National United (MNU), mit der Überwachung der ungeliebten Besucher beauftragt. Der Konzern verfolgt jedoch nur ein Ziel: Mit den mächtigen Waffen der Aliens Profit zu machen. Zur Aktivierung der Waffen benötigt man jedoch Alien-DNA. Als sich der MNU-Agent Wikus van der Merwe mit einem mysteriösen Virus infiziert, das seine DNA verändert, wird er zum meistgesuchten und gleichzeitig verletzlichsten Mann der Erde, für den es nur einen Ort gibt, um sich zu verstecken: DISTRICT 9.

Hintergrund

Für diesen innovativen wie faszinierenden Science-Fiction-Actionfilm ist Peter Jackson ("Der Herr der Ringe", "King Kong") verantwortlich, der diesmal nicht Regie führte, sondern als Produzent und kreativer Kopf wirkte. Bereits jetzt sorgt DISTRICT 9 unter Fans für Furore. Der Film spielte in

¹⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/District_9

den USA längst 37 Millionen US-Dollar ein und setzte sich damit auf Platz 1 der amerikanischen Kino-Charts. Wie Regisseur Neill Blomkamp und Produzent Peter Jackson verraten handelt es sich bei diesem Filmprojekt um einen Low-Budget-Film mit insgesamt 30 Millionen US-Dollar. Dies geht aus der Internetseite comic-con.org/cci/ hervor.

“I really like the idea of Science-Fiction that feels reel. As realistic as grounded as possible. In order to do that using some reel life footage whether is news footage or handheld documentary filmmakers or security cameras.”

Regisseur Neill Blomkamp [comic-con.org; 2009]

8. Deutsche Produktionen

8.1. Cold Storage -Trailer Produktion

Wie aus dem Bericht „Film-TV-Video“, vom 25.01.2008 hervorgeht, handelt es wahrscheinlich um den ersten Dreh mit einer RED ONE in Deutschland für den geplanten Horrorfilm „Cold Storage“, der über einen reinen Funktionstest hinaus ging. Stefan Grandinetti bediente die Kamera für Magna Mana und Star Crest bei diesem Projekt.

Magna Mana aus Frankfurt besitzt seit dem 11. Januar 2008 die digitale Filmkamera CINEMA RED ONE mit der Seriennummer 110. Bald darauf kam der erste Produktionseinsatz. Gedreht wurde in 4K für einen Trailer, der den geplanten Horrorfilm »Cold Storage« bekannt machen soll, Kameramann (Director of Photography) war Stefan Grandinetti. Gedreht wurde in den staubigen und kühlen Katakomben eines Berliner Weltkriegsbunkers. Erzählt wird der Kampf einer russischen Soldatentruppe gegen Monster aus der Nazizeit. Die Handlung ist im Umfeld der Wende von 1989 angesiedelt. Die Produktionsfirma ist StarCrest (München/Berlin), ein Schwesterunternehmen von Magna Mana.

8.2. SHAHADA – Kinofilm

Name: SHAHADA
Produktion: bittersuess pictures gmbh
Produzent: Robert Gold
Regisseur: Burhan Qurbani
Kamera: Yoshi Heimrath

Genre: Dramas
Status: Postproduktion
Format: Kino, 100 min

Deutsche Produktionen

Der Episodenfilm SHAHADA ist ein Kinofilm, der im Februar 2010 in die deutschen Kinos kommen soll. Erzählt wird die Geschichte von Maryam, Samir und Ismail, drei jungen Muslimen in Deutschland, deren Geschichten während des Fastenmonats Ramadan miteinander verknüpft werden. Alle drei geraten in Krisen, in denen ihr bisheriges Werte- und Glaubenssystem nicht mehr trägt. Sie müssen sich neu orientieren und entscheiden, ob sie die Leiter hinauf oder hinab steigen werden.

9. Digitale Kinos

Digital Cinema beschreibt die digitale Distribution von Kinofilmen über Breitbandnetze oder Satellitenverbindungen von einem zentralen Server aus direkt in die einzelnen Kinosäle. Durch die Digitalisierung der Filmdistribution ergeben sich eine Reihe von Vorteilen, aber auch Probleme und Risiken für die einzelnen Marktteilnehmer. Die ungleiche Verteilung der Nutzen und Risikopotentiale entlang der Wertschöpfungskette erschwert die Einigung der bestehenden Marktteilnehmer auf ein für alle Beteiligten akzeptables Geschäftsmodell. Dadurch ergeben sich Chancen für Unternehmen aus der IT- und TK-Branche, sich auf dem Kinomarkt zu positionieren.¹⁸

Digitales Kino verspricht in erster Linie eine Qualitätssteigerung bei Ton und Bild. Der normale Verschleiß, bei herkömmlichen Filmen auf 35 Millimeter Zelluloid ist nicht vermeidbar. Ebenso gehören Filmrisse und Tonschwankungen der Vergangenheit an. Doch digitales Kino ist in der Anschaffung sehr teuer. Allein der Projektor schlägt bereits mit rund 130.000 Euro zu Buche, das Personal muss neu geschult werden, Umbauarbeiten werden fällig.¹⁹

Ein Sprecher des Kinobetreibers CinemaxX sagt „Es sind gerade mal 15 oder 16 Kinosäle deutschlandweit, in denen Sie digitale Projektoren finden“. Und obwohl das Unternehmen mit 46 Kinotempeln zu den größten Betreibern in Deutschland gehört.

Das digitale Kino (Digital Cinema, D-Cinema) ist eine Entwicklung der Kinotechnik, bei der die bisher übliche analoge Speicherung und Verbreitung von Filmen auf Filmrollen durch digitale Verfahren ersetzt werden. In den Jahren 2006 und 2007 wurden bisher rund 5.000 Kinosäle von Film auf digitale Projektion umgestellt. Im weiteren Sinne bezeichnet „digitales Kino“ die Digitalisierung der gesamten Produktion von den Filmaufnahmen über die Postproduktion bis hin zu Archivierung, Distribution und Vorführung von Kinofilmen. Für die Film-Produzenten hat die Digitalisierung mittel- bis langfristige Vorteile. Die wichtigsten Faktoren sind die schnellere Produktion, höhere Kontrolle, flexibleres Drehen und die Einsparungen, die sich mit der Abkehr vom 35-mm-Film erzielen lassen. Die Kosten für Filmmaterial und Entwicklung liegen um ein Vielfaches höher als die Kosten für Bandmaterial oder Festplatten

¹⁸ http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2005/456/pdf/Digital_Cinema.pdf [16.08.09]

¹⁹ <http://www.netzwelt.de/news/72739-digitales-kino-deutschland-noch-zoegern-betreiber.html>, aufgerufen am 16.08.09

Digitale Kinos

für digitale Aufzeichnung, bspw. gab Lucasfilm bei Star Wars III alleine die Einsparung an Filmmaterialkosten gegenüber der verwendeten Digitaltechnik (Sony hdcam sr) mit 1.8 Millionen Dollar an. Weitere Einsparungen ergeben sich durch die einfache Möglichkeit, digitale Korrekturen und Ergänzungen vorzunehmen. Auch das Risiko, dass eine Produktion scheitert, ist mit digitalen werden, wohingegen ein Fehler beim Entwickeln des Films tagelange Arbeit zunichte machen kann. Für die Produzenten erfreulich ist eine sofortige Kontrolle über das Bild, ohne auf die Muster aus dem Kopierwerk warten zu müssen. So können sie direkt am Set die Qualität des Endprodukts beurteilen. Bei einer Filmproduktion können Fehler in der Aufnahme nicht sofort, sondern erst am nächsten Abend, oder aber am nächsten Tag die Muster gesichtet werden, wenn hierfür ein Etat und eine Position im Stab und ein Labor in der Nähe zur Verfügung steht. Film wird heutzutage zur Bearbeitung ohnehin fast immer digitalisiert.²⁰ Die nachfolgende Abbildung in Tabellenform zeigt die Wertschöpfungskette des digitalen Kinos.

PRE-PRODUCTION	PRODUCTION	POSTPRODUCTION	DISTRIBUTION	PROJEKTION
Planung	Koordination	Ressourcen-Management	Platzierung	Vermarktung
DREHBUCH, STORYBOARD	DIGITELE BILD- U. TONERSTELLUNG	DIGITELE BILD- U. TONERSTELLUNG	DIGITALE LAGERUNG	DIGITELE SPEICHERUNG
PREVISUALISIERUNG	PREVIEWS UND ADAPTATION	ANIMATION U. SPEZIALEFFKETE	DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT	DIGITALE AUSGABE
		DIGITALES MASTERING	BEREITSTELLUNG/ ABRECHNUNG	ALTERNATIVE INHALTE U. NUTZUNG

Wertschöpfungskette des digitalen Kinos (eigene Darstellung)

²⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Digitales_Kino, aufgerufen am 16.08.09

Standards für das digitale Kino

Im April 2002 gründeten die sieben Majors 20th Century Fox, MGM, Paramount, Universal, Sony, Buena Vista und Warner Brothers ein Konsortium zur Entwicklung und Einführung des digitalen Kinos. Die Majors legen nun die Standards für das digitale Kino fest. Dabei ist eine Mindestauflösung von 4K, also 3840x2160 Pixel (8 Megapixel), in der Diskussion.

Im Jahr 2001 wurden weltweit 4-5 Mrd. US-Dollar (567.000 Kopien zu 1200,00 US-Dollar/Kopie). Im Vergleich dazu gab die Branche in Deutschland 60 Mio. EUR (50.000,00 Kopien x 1200,00 €/Kopie), rechnet man die Logistik dazu, 75 Mio. EUR aus. Mit der Digitalisierung des Kinofilmprozesses erhofft man sich Einsparungen bei Kosten für Kopien und Logistik von bis zu 90%.²¹

²¹ Slansky 2004, Digitaler Film – digitales Kino, S. 225

10. Fazit

10.1. Zukunftseinschätzung – Zusammenfassender Blick

Es ist sicher, dass sich die digitale Technik in weiteren Teilen der Filmproduktion durchsetzen wird. Doch ebenso ist sicher, dass herkömmliche analoge Produktionsweisen nicht völlig verschwinden werden.

Diese Entwicklung ist vergleichbar mit der Erfindung des Farbfilms, der auf die Filmästhetik – seine Inszenierung, seine Sprache – nahezu keinerlei Einfluss hatte und keine wirklich neuen Aspekte brachte. Die eigentliche Revolution, die neue Freiheit die der Farbfilm mit sich brachte, ist vielleicht die neue Freiheit des Regisseurs, sich nun erstmals aus ästhetischen Gründen bewusst gegen die Farbe und für den Einsatz von Schwarzweiß-Film zu entscheiden. Ebenso hatte zuvor der erste Tonfilm den Einsatz der Stille als Stilmittel im Film ermöglicht.

Ähnliches kann man möglicherweise von der Digitaltechnik sagen: Die eigentliche Revolution lautet vielleicht *»Ich kann digital drehen«* sondern vielmehr *»Ich entscheide mich aus ästhetischen Gründen ganz bewusst für herkömmliches Filmmaterial«*. Diese neuartige Freiheit verleiht dem Filmmaterial eine Stellung ungeahnter Qualität, denn sie ermöglicht den Einsatz photochemischen Filmmaterials an sich als ästhetisches Stilmittel. Bisher ist dies in dieser Form nicht möglich, da die Verwendung von Filmmaterial eine notwendige Voraussetzung und keine bewusste ästhetische Entscheidung darstellt.²²

Es ist offensichtlich, die Entwicklung der digitalen Kameras ist nicht abgeschlossen. Allein schon die Red Digital Company kündigt bereits Neuentwicklungen an, wie z.B. die digitale Kamera „Epic“, die in 8K Auflösung aufzeichnet. Besitzer einer Red One können sogar diese in Anzahlung geben und dazu noch einen marginalen Aufpreis zahlen. Unterdessen entwickeln sich die Kinos zu hundert Prozent digital, was der Genuss von wenig erfolgreichen Kinofilmen, so vielen Zuschauern doch noch präsentiert werden kann. Filme, die bislang wenig Erfolg hatten, finden so ihren Weg doch auf die digitale Leinwand.

Ich persönlich bin ein großer Liebhaber der digitalen Kamera CINE-MA RED ONE. Es ist nicht nur die Qualität, die mich überzeugt, sondern viel mehr der Preis. Es ist viel realistischer einen Preis von

²² Gierke, 2002: S. 182

Fazit - Zukunftseinschätzung

Rund 40.000,00 EUR zu bezahlen als eine Summe von über 140.000,00 EUR. Hinzu kommen die digitalen Kinos, die in fünf Jahren in Deutschland stark vertreten sein- und große Produktionen laufen werden.

Meine Generation befindet sich im Umbruch zwischen Analog und Digital und bald wird das analoge vom digitalen Medium abgelöst, wie es mit der VHS Kassette und der DVD gesehen ist. Zwar wird die VHS hin und wieder irgendwo eingesetzt, doch sie wird stetig untergehen. Man sollte diese Entwicklung nicht als einen Nachteil deklarieren, sondern eher als eine adäquate Entwicklung, die zeitgemäß ist und unser kulturelles Leben auf die Spitze treibt.

Literaturliste

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M.

Beller, Hand (1999): „Handbuch der Filmmontage“, TRV

Flückiger, Barbara (2008): „Visual Effects – Filmbilder aus dem Computer“, SCHÜREN-Verlag

Gierke, Christian (2000): „Der Digitale Film“; Plan 9, Hamburg, Seite 112 und 179

Hogrebe, Wolfram: Metaphysik und Mntik. Die Deutungsnatur des Menschen. Frankfurt a. M. 1992.

Höge, Holger 1999, S. 616 und 617

Mahrenholz, Simone (1998): Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von der Symboltheorie Nelson Goodmans. Stuttgart/Weimar (Meltzler)

Nagl, Ludwig (1999): Filmästhetik, S. 35-53

Ottersbach Béatrice, Schadt Thomas (2008): Kamerabekenntnisse, S. 282

Schwab Ulrike 2006, Erzähltext vom Spielfilm – Zur Ästhetik und Filmadaptation, S. 97

Petrasch, Thoas/ Zinke, Joachim (2003): Einführung in die Video-filmproduktion

Schmidt, Ulrich (2008): Digitale Film- und Videotechnik, S. 189-196, HANSER

Literaturliste

Slansky, Peter C. (2004): Digitaler Film- digitales Kino, UVK Verlag

Slansky Peter C. (2004): Digitaler Film – digitales Kino, UVK Verlag, S. 225

Staubmann 2008, „Ästhetik-Aisthetik-Emotionen“, S. 10-13

Fachzeitschrift

Film&TV Kameramann, 10/2009, 58. Jahrgang

Presseheft zu Kinofilm „JUMPER“

Internet

Fachportale

<http://www.vascoda.de/>

<http://www.variety.com/>

<http://www.filmevona-z.de/filmquiz.cfm>

<http://www.dvs.de/products/video-systems/clipster.html>

<http://www.comic-con.org/>

<http://www.movie-college.de>

<http://www.kameramann.de>

<http://www.blickpunktfilm.de>

<http://www.film-tv-video.de/>

<http://www.regie.de>

Filmforen

<http://www.hackermovies.de>

<http://www.reduser.de>

<http://www.reduser.com>

Websites

<http://www.red.com>

<http://www.octamas.com>

<http://www.filmstars.de>

<http://www.netzwelt.de>

Internetverzeichnis

<http://www.m-medienproduktionen.de>

<http://www.cinemaxx.de>

Webverzeichnisse

<http://www.google.de>

<http://www.yahoo.de>

<http://www.web.de>

<http://www.lycos.de>

Schriftlicher Kontakt – Email

Räthel, Robert (Dipl.-Medieninformatiker /Studio Hamburg Postproduction GmbH), rraethel@studio-hamburg.de, Bachelor-Anfrage: Bantwortung eines Fragebogens zur Nutzung der Cinema RED ONE, 14.08.2009

Regner, Sabine (o.A./Neue deutsche Filmgesellschaft mbH), sabine.regner@ndf.de, Bachelor-Anfrage: Bantwortung eines Fragebogens zur Nutzung der Cinema RED ONE, 14.08.2009

Bicker, Christop (o.A./ Polyphon Hamburg Film- und Fernsehgesellschaft mbH), bicker@polyphon.de, Bachelor-Anfrage: Bantwortung eines Fragebogens zur Nutzung der Cinema RED ONE, 14.08.2009

Windelboot, Petra (i.A./ ASKANIA MEDIA Filmproduktion GmbH), petra.windelboot@askania-media.de, Bachelor-Anfrage: Bantwortung eines Fragebogens zur Nutzung der Cinema RED ONE, 3.08.2009

Verstegen, Edwin (Niederländischer freier Kameramann), everstegen@aol.com, „Vor- und Nachteile der RED ONE“, 03.08.2009

Dr. Kerstin Stutterheim (Professorin für AV-Mediendramaturgie/-Ästhetik - Hochschule für Film und Fernsehen) k.stutterheim@hff-potsdam.de, 01. Oktober 2009

ANLAGEN

Verzeichnis der Anlagen

Anlage 1: Workflow der RED ONE.....	61
Anlage 2: Umfrage zur Filmästhetik – Prof. Dr. Kerstin Stutterheim.....	62
Anlage 3: Fragebogen zur Nutzung der digitalen Filmkamera RED ONE (alter Bachelortitel).....	65 - 70

Anlage 1: Workflow der RED ONE

Hallo Herr Sokolji,

Red legt neben dem eigentlichen Material (mit der Dateieindung .r3d) auch Quicktimes während der Aufzeichnung an. Die Quick Times können von jedem QT-Fähigem System (z.B. Final Cut) gelesen werden. Es gibt 4 oder 5 verschiedene QT mit unterschiedlichen Auflösungen. Die QT sind sehr klein und verweisen auf das Originalmaterial. Finalcut liest also ein QT, das QT schaut in den r3d Dateien nach und gibt das entsprechende Bild zurück. Was nützt das aber, wenn HD Auflösung nicht in Echtzeit abspielbar ist und was wenn kein FinalCut zur Verfügung steht?

Wie groß werden die Datenmengen über 22 Drehtage?

Das größte Problem breitete uns in diversen Tests folgende Aufgabenstellung (welche mehr als üblich ist): Der Schnitt findet in Musterqualität (weniger Speicher, schlechtere Qualität (aber noch bewertbar)) am AVID statt (Offline-schnitt). Der fertige Film wird als Quicktime exportiert - das ist die Referenz, an die sich im weiteren Verlauf alle richten. Zusätzlich wird eine .EDL (Schnittliste) am Avid erzeugt. Im Onlineschnitt sollen eine Software anhand der Schnittliste und den Original R3d-Dateien den Film in bestmöglicher Qualität (also 1080psf/50) nachschneiden. Kein Problem, währe der Timecode und die Metadaten in der Schnittliste, im Avid und überall da, wo man sie noch so braucht.

Die meisten Firmen werden vermutlich das red-material in ein Hausübliches Format wandeln (debayern bzw. transcodieren) und diese Dateien dann als bewährte Grundlage nutzen (mit Red cine und red-rushes etc.).

Wie lange dauert das? Gibt es inzwischen Systeme, die das in Echtzeit oder schneller machen?

Mit freundlichem Gruß,

Robert Räthel - (Media Computer Science Engineer – Postproduction)

Freitag, 14. Aug 2009

Anlage 2: Umfrage zur Filmästhetik

Fragebogen zur Bachelorarbeit:

„Film reloaded: Die Revolution der deutschen Filmlandschaft durch die digitale Filmkamera Cinema RED ONE und wie diese die Film-Ästhetik beeinflusst.“

Bearbeiter: Sokolji, Orhan

Institution: Hochschule Mittweida

Studiengang: Medienmanagement

Email: osokolji@htwm.de

Kontakt Daten

Anrede: Prof. Dr. Kerstin Stutterheim

Funktion: Professorin für AV-Mediendramaturgie/-Ästhetik

Datum: 01.10.2009

Filmästhetik

1. Erläutern Sie kurz Ihre Definition von Film-Ästhetik.

Filmästhetik umfasst die ästhetische (emotionale, affektive und atmosphärische) Wirkung des Filmwerkes, die durch die künstlerische Gestaltung durch die Nutzung aller filmischen Mittel erreicht wird.

2. Unterscheidet sich die Filmästhetik Ihrer Meinung nach vom analogen und digitalen Film?

Meinen Sie, dass analoger und digitaler Film eine andere Ästhetik haben, unterschiedlich ästhetisch wirken? Falls Sie die Frage so gestellt haben, dann ist meine Antwort ja. Wenn Sie aber die von der Red One meinen, dann gibt es einen Unterschied zwischen RO und Ästhetik analoger Filme, aber nicht zwingend zu anderen digital gedrehten Filmen.

3. Wenn ja, wie manifestieren sich diese Unterschiede – woran sind diese Unterschiede festzumachen?

Die Unterschiede lassen sich an der Bildgestaltung und deren Wirkung festmachen. Analoge Bilder können stärker mit Kontrasten und Schärfeverlagerungen arbeiten, lassen auch schnellere Schwenks zu ... Die digital gedrehten Filme sind stärker einem wirklichkeitsillusionären Abbildcharakter verpflichtet,

4. Wie würden Sie knapp die wesentliche Veränderung der Film-ästhetik vom analogen zum digitalen Film beschreiben?

alles wird scharf und schärfer, der Blick kann nicht mehr so indirekt und über die Bildgestaltung konzentriert oder gelenkt werden, woraus folgt, dass mehr verbalisiert oder stärker in wechselnde Einstellungen aufgelöst werden muss. Die Menschen müssen besser ihre Pickel wegschminken...

5. Können Sie ein oder mehrere Film-Beispiele nennen, die einen hohen ästhetischen Anspruch haben?

La Belle et la Bete (Cocteau); Raging Bull (Scorsese); alle Bergman-Filme; Lawrence of Arabia(David Lean); alle deutschen Fritz Lang Filme; Dutch Light; Apokalypse Now; Tiger & Dragon; Carravaggio – Derek Jarman; alle (bis auf den letzten) Filme von Peter Greenaway – vor allem aber: Der Kontrakt des Zeichners; alle Filme von Akiro Kurosawa und Wong Kar-Wai; alle – bis auf Inland Empire – von David Lynch; Berlin Alexanderplatz von RW Faßbinder; Stalker und Das Opfer von Tarkowski; die Trilogie von Kristof Kieslowski; Es war einmal in Amerika und viele andere; aber auch Miami und *Public Enemy* von Michael Mann oder die CSI-Serien

6. Was bedeutet für Sie persönlich Film-Ästhetik?

Für mich ist dies ein wichtiger Aspekt der Filmwirkung, nachlässig gedrehte und auf der Bildebene nicht durchdachte bzw. komponierte Filme langweilen mich eher.

7. Welche Rolle hat die Film-Ästhetik im Rahmen des Studiums?

Meiner Ansicht nach eine sehr große, denn bei all diesen schlecht komponierten Fernsehproduktionen ist die Kultur des Auges vernachlässigt worden. Aber da die Filmwirkung sehr stark von dessen ästhetischer Wirkung abhängt, sollten angehende Film-Personen egal welcher Gattung auch ästhetische Erfahrungen und Kenntnisse erwerben, um gezielt mit Bild und Ton im Sinne ihrer Filmidee operieren zu können.