



Die große Reise

Am 2. September startet in Deutschland eine bemerkenswerte Dokumentation von Regisseur Lorenz Knauer und Kameramann Richard Ladkani bvk über eine noch bemerkenswertere Frau: Jane Goodall.

Ruodlieb Neubauer hat einige Hintergründe zum Film zusammen getragen.

Vor 20 Jahren sah Regisseur Lorenz Knauer Jane Goodall zum ersten Mal in New York. Damals hatte er sofort das Bedürfnis, einen Film über sie zu machen. Doch dann fand er heraus, dass es schon einige Dokumentationen über sie gab. Fünfzehn Jahre danach traf er sie bei einem Vortrag in München und präsentierte ihr seine Vision – einen Film über ihre Reisen, über jene große Reise, die ihr Leben darstellt. Nicht fürs Fernsehen, sondern für die große Leinwand. Und sie sagte sofort zu. Vor dreieinhalb Jahren startete die Filmproduktion. Ohne Geld. Vor zweieinhalb Jahren hatte man das Geld. Aber wegen der Finanzkrise ging es wieder verloren. Vor eineinhalb Jahren fanden Philipp Schall, Philipp Wundt und Michael Halberstadt, die Produzenten von Neos Film, einen Investor, der den Film rettete und seine Fertigstellung ermöglichte. Zustande kam eine Produktion von Neos Film, CC Medienproduktion und Sphinx Media, in Koproduktion mit Animal Planet, Discovery Communications, dem Südwestrundfunk/Arte, CinePostproduction und Licht & Ton.

Juni 2005. Lorenz Knauer saß beim Deutschen Kamerapreis in der Jury. Richard Ladkani bvk war damals mit seinem Film »The Devil's Miner« nominiert, für den er auch eine lobende Erwähnung bekam. Seit diesem Zeitpunkt stand für Knauer fest, dass der DoP

für »Jane's Journey« Richard Ladkani heißen müsse. Er sprach ihn darauf an und meinte, dass er sich bei ihm melden würde, wenn es denn soweit sei. Kaum drei Jahre später klingelte bei Ladkani das Telefon.

HIER SIND WIR, DIE INTELLIGENTESTE SPEZIES, DIE JE GELEBT HAT. WIE KANN ES SEIN, DASS WIR DEN EINZIGEN PLANETEN ZERSTÖREN, DEN WIR HABEN?

Knauer. Doch der erklärte ihm auch, dass er für das Projekt mit mindestens 100 Reisetagen quer durch die Welt rechnen müsse. Ladkani lehnte sofort ab, weil er gerade zum ersten Mal Vater geworden war. Keine Chance. Never. Aber wenigstens zum Gespräch bei einem Kaffee ließ er sich überreden.

Lorenz Knauer erzählte ihm, dass es um Jane Goodall ginge. Nein, nicht Dian Fossey, berühmt geworden durch den Film »Gorillas im Nebel«, die 1985

ermordet wurde. Es ging um jene Frau aus England, die sich als Sekretärin und Kellnerin das Geld für ihre erste Reise nach Kenia zusammengespart hatte – damals unerhörte 21 Jahre jung – im dortigen Nationalmuseum angestellt wurde und 1960, sechs Jahre vor Fossey, aber ebenfalls mit Unterstützung des Paläontologen Luis Leakey, Langzeitstudien über Menschenaffen begann. 1965 promovierte sie an der Universität Cambridge. Aufgrund ihrer spektakulären Beobachtungen an Schimpansen im Dschungel von Gombe, im Grenzgebiet von Tansania und Kongo, warf sie u.a. das Postulat über den Haufen, dass der Mensch das einzige Lebewesen auf der Welt sei, das aufgrund seiner Intelligenz Werkzeuge herzustellen vermag. Dank zahlreicher Artikel in National Geographic und wissenschaftlichen Zeitschriften wurde sie weltberühmt. Der Film erzählt von Dame Valerie Jane Goodall, die später als Umweltaktivistin eine Reihe höchst bemerkenswerter Projekte ins Leben rief, mit dem Ziel, zur Rettung unseres Planeten beizutragen, und heute als Friedensbotschafterin der UNO um die Welt reist.

Ladkani kam nach Hause und hatte ein Problem. Er hatte das Gefühl, nicht nur bei einem sehr interessanten Film, sondern auch bei einem, der die Welt bewegen wird, mitarbeiten zu können, wollte allerdings

seine Familie nicht so lange alleine lassen. Seine Frau fiel aus allen Wolken – in ihrer Jugend hatte sie drei Jahre in Kenia gelebt, für sie ist Jane Goodall jemand wie Mahatma Ghandi. Eine Einschätzung, die sie übrigens mit vielen Leuten teilt. So leid und weh es ihr auch täte, er müsse den Film machen.

»Lorenz Knauer meinte, dass ich mit meiner Kamera eine besondere Nähe zu meinen Protagonisten entwickeln kann. In ›The Devil's Miner‹ spürte er, dass die beiden Kinder des Films von innen heraus über ihr Leben erzählen, dass sie die Kamera vergessen haben, sich nicht beobachtet oder gar bedroht fühlen.« Janes Journey sollte ein Kinofilm werden, der einerseits eine große Nähe zu den dargestellten Menschen findet, andererseits die großen Landschaften und die Stimmungen einfängt. Jane Goodall ist immer unterwegs, ständig in Bewegung. Lorenz Knauer wollte, dass Ladkani sie begleitet, jedoch so, dass Goodall immer so sein konnte, wie sie ist, und nicht durch Dreharbeiten gestoppt und inszeniert würde. Also nur eine Chance pro Shot. Man hat die Szene, oder nicht.

Ladkani dachte lange darüber nach, wie er einen Film machen könnte, der nicht wie eine Wackelkamera-Reportage aussähe, in der das Team der Hauptfigur immer hinterher läuft. Die Steadicam kam ins Spiel: Wenn er es schaffte, Goodall in ihrem Raum, in ihrem Umfeld abzubilden, und trotzdem eine ruhige, ästhetische Kinokamera hinbekäme, dann könnte es gelin-



gen. Ladkani kaufte sich ziemlich spontan das Artemis-System DV Pro MD von Sachtler und machte einen Crashkurs bei Steadicam-Operator und Artemis-Entwickler Curt Schaller. »Ich werde mich sicherlich nie als Steadicam-Operator bezeichnen oder mich als solchen anbieten. Aber ich beherrschte die Technik in kürzester Zeit gut genug, um diesen Mittelweg zwischen Handkamera und Stativ zu nutzen.« Die Steadicam kombinierte er mit der Sony EX3 von Sony. Eine größere Kamera kam da nicht in Frage. Das fertig aufgerigete System stand immer als Zweitkamera bereit. »So konnte ich mit der A-Kamera (Sony HDW900R) eine Szene z.B. vom Stativ einfangen und jederzeit auf Steadicam wechseln, wenn es die Situation erforderte. »Ich konnte improvisieren und sehr schnell agieren,



Der Tanganjikasee, an dessen Uferhängen sich der Wald von Gombe befindet, wo Jane Goodall ihre Beobachtungen an Schimpansen durchführte.

© li.: R. Koburg, See: R. Ladkani, o.: A. Zacher



und dadurch vieles, was ich normalerweise mit Handkamera mache, mit Steadicam drehen. Kameraassistent Richard Koburg übernahm oft eine der beiden Kameras, wenn er nicht gerade mit dem Schärfeziehen auf der C-Motion Funkschärfe beschäftigt war. So bekam der Film trotz aller Hektik eine gewisse Ruhe. Die Steadicam praktisch als Kamera, die den Raum erschließt. Da ging es nicht um klassische Schnittauflösung wie Nahe, Totale, Weite, sondern um die Darstellung des Menschen, der sich durch den Raum bewegt.« In Tansania schwebt die Kamera so neben Jane Goodall durch den dichten Regenwald auf der Suche nach den Schimpansen, in Boise begleitet sie die Umweltschützerin auf die Tribüne einer Basketball-Arena, in der etwa 5000 Menschen sich plötzlich zur Standing Ovation erheben. Immer wieder nur eine Chance. Keine Probemöglichkeit. »Es war eine neue Form der improvisierten Steadicam. Ohne diese hätten wir den Moment oft nicht in seiner Größe eingefangen, so wurden daraus ein paar großartige Szenen.«

Jane Goodall reist seit etwa 20 Jahren rund um die Welt. 300 Tage im Jahr ist sie unterwegs. Sie hält Vorträge, in denen sie versucht, die Menschen zu einem besseren Umgang mit der Umwelt zu inspirieren, und ihnen Hoffnung zu geben. »Es gab zwar Tage, an denen wir spürten, dass sie müde war. Doch es war bewundernswert, wie sie es immer wieder schafft, ihre Zuhörer so zu begeistern, dass sie aktiv werden wollen, dass sie fragen, was sie tun können. Jetzt. Sofort. Praktisch mit jeder Ansprache. Es galt einerseits, dies einzufangen, und andererseits, nicht wie eine Fortsetzung des Kinofilms ›Eine Unbequeme Wahrheit‹ von Al Gore zu wirken, der ja vor allem über Gores Vortrag wirkt. Um uns von diesem einzigartigen Film zu unterscheiden, mussten wir versuchen, hinter die öffent-

liche Person Jane Goodall zu schauen, sie als Mensch wahrzunehmen, ihr nahe zu kommen und zu erkennen, was sie bewegt, was ihre Geschichte und Motivation ist.« Dazu musste die Kamera jederzeit einsatzbereit sein – im Flugzeug, im Auto, im Regenwald, im Hotelzimmer, während des Vortrages, und auch kurz bevor der Vorhang aufging. Eben auch für die Zwischenmomente, um zu zeigen, was diese inzwischen 76 Jahre alte Frau Tag für Tag durchsteht.

Dabei verkräftete Jane Goodall die Zeitumstellungen oft besser als das Team. Lorenz Knauer: »Im allerersten Interview fragte ich sie, warum sie mit uns diesen Film machen will. Sie meinte ›Time is running out.« Nicht nur für die Welt, sondern auch ihre. Es sei absehbar, dass sie nicht mehr in diesem Maße rund

um die Welt fliegen könne. Sie wolle sich mehr darauf konzentrieren, Bücher zu schreiben. »Oft waren wir ziemlich platt, aber wir dachten, wir sind die jungen Hüpfen, und wenn sie es schafft, dann müssen wir es erst recht schaffen. Also waren auch wir immer auf Standby,« so Richard Ladkani. Er hatte sich aus diesem Grund eine AVCHD-Kamera HF-11 von Canon gekauft – für die Momente, »an denen man einfach nicht mehr kann, die Kamera eingepackt hat, und dann passiert plötzlich doch etwas.« Ladkani setzte sie auch manchmal im Flugzeug ein, oder als dritte Kamera, für Nahaufnahmen auf der Bühne. Das Bild sei vor allem fürs Kino ein wenig weich und habe nicht so scharfe Kanten, aber für Nahaufnahmen war es in der Not absolut in Ordnung. Der Inhalt war in diesen Fällen wichtiger als die Qualität des Bildes.

Im Abspann extra erwähnt sind Angelina Jolie und Pierce Brosnan, die in Interviews über Jane Goodall sprechen. Brosnan und seine Frau setzen sich sehr für Jane und ihre Organisation ein. Mit Angelina Jolie traf sich Goodall, weil beide besprechen wollten, wie sie sich gegenseitig bei ihren Projekten in Kambodscha und im UNHCR-Flüchtlingscamp Lugufu in Tansania helfen könnten. Angelina Jolie wollte zudem unbedingt, dass ihre Kinder Jane Goodall kennen lernten und sie als ihr Vorbild sähen. »Die Sicherheitsmaßnahmen waren dann schon sehr aufregend. Wir waren auch das erste Filmteam, dem es erlaubt war, die gesamte Familie Jolie/Pitt zusammen mit den Kindern zu Hause frei zu filmen. Auch der Security-Mann von Angelina Jolie meinte, dass er dies noch nie erlebt hätte, seit er sie schützt«, erzählt Richard Ladkani. Lorenz Knauer nahm die Szenen mit dem darauf folgenden gemeinsamen Spaziergang am Strand nicht in den Film. Einerseits wollte er wohl mit für die Boulevardpresse sensationellen Bildern von Jolie's Kindern nicht vom zentralen Inhalt ablenken, andererseits »musste viel schönes Material herausgelassen werden,« wie Jane Goodall bei der Premiere in München bedauerte





und hoffte, dass aus dem Material eine dreiteilige Fernsehserie produziert werden würde. Vorhanden wäre es jedenfalls.

Eine andere Szene am Hippo Pool in Tansania ist dagegen mehr aufgrund des Inhaltes als der auftretenden Personen bemerkenswert. Jane will zusammen mit ihrem Sohn ein Projekt für sanften High-End-Tourismus starten, um die Nilpferde zu schützen, die dort in großer Zahl vorkommen. Diese werden seit Generationen von den Bewohnern eines Dorfes behütet, die glauben, dass die Seelen ihrer Ahnen in den Hippos wiedergeboren werden. Im Dorf lebt ein Hippo-Flüsterer – und es sieht wirklich so aus, als ob ihm die Tiere zuhören, wenn er zu ihnen spricht.

Für das Team sind diese Bilder allerdings mit einiger Aufregung verbunden. Am ersten Tag gingen André Zacher, Lorenz Knauer und Richard Ladkani mit Jane Goodall und dem Guide zum Wasser. Plötzlich hören sie, wie etwa 50 Meter entfernt sich etwas ganz schnell, ganz wild aus dem Wasser bewegt. Und noch etwas. Es platscht und rauscht, sehr schwerer, sich nähernder Galopp, zerberstende Äste – wie Explosionen. Dann sieht Ladkani einen Bruchteil einer Sekunde lang, wie ein Nilpferd mit offenem Maul auf die Gruppe zurast. Ein Koloss. Dahinter ein zweiter. Und am Vortag hatte das Briefing gelaftet, dass Nilpferde in Afrika die häufigste Ursache für tödliche Zusammenstöße mit Tieren darstellen. Normalerweise halten sich Nilpferde tagsüber nur im Wasser auf und kommen erst nachts zum Fressen heraus. Normalerweise. Lorenz Knauer, André Zacher und Richard Ladkani preschen auf dem Weg in Richtung Camp zurück, wohl wissend, dass sie eigentlich gegen die bis zu 60 km/h schnellen Tiere keine Chance haben. Hinter ihnen nur Kreischen und Krachen. Knauer schert nach links weg, Zacher nach rechts. Ladkani denkt, sein letztes Sekündlein habe geschlagen. Hinter sich hört er einen riesigen Krach, wie eine Wasserexplosion. Er dreht sich um, sieht und hört nichts mehr am Dschungelpfad.

Später stellte sich heraus, dass ein Nilpferd ein anderes jagte, um es in den Allerwertesten zu beißen. Da diese Tiere immer auf ihren Trampelpfaden laufen und davon nie abweichen, war das Team einfach im Weg. Und was immer dort steht, wird platt gemacht. Im wahrsten Sinne des Wortes. Die Devise für alle, auf die beim Dreh plötzlich ein Nilpferd zurast, ist also einfach: runter vom Pfad. Auch ohne Dreh natürlich. Richard Ladkani hatte einfach Glück gehabt, dass das vordere Tier ins Wasser wollte: »Das war ein schwerer Schock für uns. Wir wollten dort mit Steadicam und Kran



Dreh der Schimpansen und Interview im Wald von Gombe © li.o., r.: André Zacher, li.u.: Richard Koburg

drehen. Wenn mir das mit angeschnallter Steadicam passiert wäre, hätte ich keine Chance gehabt.« Am nächsten Tag, als wir uns von dem Schrecken doch einigermaßen erholt hatten, entschieden wir trotzdem, aus dem Vollen zu schöpfen. »Die Bilder, die im Film zu sehen sind, waren es wert.«

Ein Highlight des Films ist auch eine beeindruckende Szene in Grönland, in der große Teile eines Gletschers mit atemberaubendem Getöse in die Tiefe wegbrechen. Die Klimaerwärmung bringt das Millionen Jahre alte Eis zum Schmelzen. Ladkani hatte nach mehreren erfolglosen Versuchen, an der kilometerlangen Wand den Moment des Eisbruchs einzufangen, seine PMW-EX3 gerade neu positioniert und die Aufnahme erneut auf gut Glück gestartet, als er das tiefe Knacken im Eis hörte. Im nächsten Augenblick löste sich eine Koloss von der Größe eines Wohnhauses aus der Eiswand und raste in die Tiefe. Ladkani hatte keine Chance, sich schnell genug in Sicherheit zu bringen. Beim Zerbersten wurden metergroße Eisbrocken weit durch die Luft geschleudert. Genau an der Stelle waren kurz zuvor mehrere Urlauber zu Tode gekommen. Erschlagen vom Eis. Ladkani hatte wieder mal sehr viel Glück gehabt. »Die Aufnahme des Eisbruchs war jedenfalls eine Sensation, da ich in Slowmotion gedreht hatte. Da wir dort nur zwei Drehtage hatten, habe ich die EX3 einfach auf Stellen ausgerichtet, von denen ich dachte, dass etwas passieren könnte. Die Kamera war auf 60 Bilder in 720p eingestellt, womit man schon einen wirklich brauchbaren Slomo-Effekt hinbekommt. Nach jeweils zwei Stunden haben wir die SxS-Karten einfach gelöscht und wieder aktiviert.«

In Slow-Motion hat Ladkani auch die Einfahrt ins UNHCR-Flüchtlings-Camp im tansanischen Lugufu

aufgenommen, wo hunderte Kinder neben dem Auto herlaufen. Verzweifelte Kinder, die seit Jahren im Lager leben, oft dort schon geboren sind. Sie sind heimatlose Waisen, durch das brutale Morden im Kongo geprägt. Doch durch die Slomo wurde sichtbar, dass sie vor Freude strahlen, denn sie wissen, dass Jane Goodall im Auto sitzt und gekommen ist, um ihnen zu helfen.

Dailies

Am Abend überspielte Ladkani das Material immer von den SxS-Karten mittels des USB-Lesegerätes SBAC-US10 auf sein MacBook, um zu verifizieren, dass Bild und Ton in Ordnung waren. Nach dem Kameratest, der damals auch auf der Digitalen Cinematographie vorgestellt wurde, hatte er über Band Pro eines der ersten Exemplare der PMW-EX3 bekommen, und wollte kein Risiko eingehen. Auf der Digitalen hatte er den Prototypen gesehen und gedacht: »Das ist die Kamera für den Film – Wechselobjektiv, Slowmotion, von der Qualität und vom Handling her die bessere Variante der EX-1.« Er arbeitete jeweils mit zwei Rugged-Festplatten von Lacie, auf die er jeden Abend die Material-Ordner zog und sie mit Datum und einem Stichwort beschriftete. Zwei Karten mit 16 GB und vier mit jeweils 8 GB reichten für drei Stunden Material. »Außer an Tagen mit Zeitraffer-Aufnahmen haben wir dies jedoch nie benötigt.« Nachdem die Daten überspielt waren, aktivierte er sie im XDCAM Transfer Tool und sah sich an, ob die Bilder in Ordnung waren und ob der vom Lockit kommende Synchronisationston vorhanden war. Wobei er nicht alle Clips komplett durchging, sondern verschiedene anspielte. Das allerdings zwei Mal, weil er auf jede Festplatte direkt von der Karte kopierte, um



nicht beim Kopiervorgang zwischen den Platten etwaige Übertragungsfehler zu verdoppeln. Erst danach löschte er die SxS-Karten und bewahrte die Festplatten an verschiedenen Orten auf. Dieser Datentransfer ist natürlich ziemlich zeitaufwendig, und bedeutete

nach einem zwölfstündigen Drehtag nochmals zwei Stunden. »Man muss bei der Tagesplanung einfach berücksichtigen, wie lange man am Abend noch sitzt«, meint Richard Ladkani.

Für ihn war die Transferzeit mit ein Grund für die Entscheidung zugunsten SxS gewesen. Die Überspielung einer 16-GB-Karte dauerte etwa 15 Minuten, was etwa eine Stunde Material bedeutete. An Tagen, an denen alle Karten vollgeschrieben wurden, war dies ca. eine Stunde reine Transferzeit – pro Platte. »Bei P2 hätte dies viermal so lange gedauert. Auch so ist es schon nervig genug. Aber man lernt, damit umzugehen. Man geht inzwischen duschen, oder putzt die Kameras.« Das HDCAM-Material sah sich Ladkani stichprobenweise am Monitor an, da er zuvor nur sehr selten schlechte Erfahrungen gemacht hatte.

So flexibel die PMW-EX3 auch einzusetzen war, so musste der DoP bei hochdetaillierten Motiven wegen der Long-Gop-Kompression aufpassen. Steadicamfahrten im Regenwald, mit vielen Blättern im Gegenlicht, wirken am Fernseher noch nicht so schlimm, aber im IMAX-Kino der digitalen Cinematographie waren die Probleme deutlich sichtbar. Das Bild shuttert und wirkt matschig in den Details. Aus diesem Grund würde Ladkani heute bei Motiven, von denen er weiß, dass es mit der PMW-EX3 Probleme gibt, den nano-Flash von Convergent Design einsetzen. Der Recorder arbeitet seit kurzem mit Codecs bis hinauf zu 280 Mbps I-Frame-only auf bis zu 64 GB großen Compact-Flash-Karten, wobei die Daten dann über den HD-SDI-Ausgang der PMW-EX3 laufen. »Dazu zählen z.B.

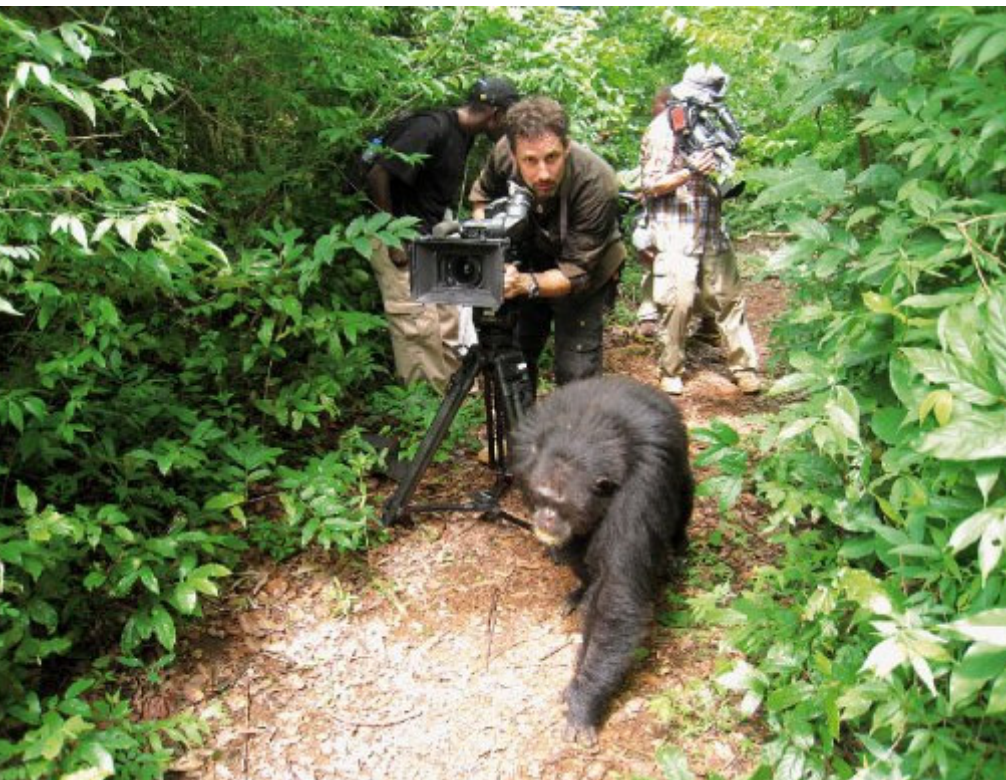


Regisseur Lorenz Knauer, DoP Richard Ladkani und Jane Goodall beim Interview
© li.: Richard Ladkani, o.: André Zacher

Szenen mit der Handkamera im Wald, Objekte mit hohem Kontrast, über die man aus irgend einem Grund schnell schwenken muss, oder bewegte Totalen, wenn ich für die Kinoleinwand drehe.«

Bei der PMW-EX3 stieß Ladkani auf zwei weitere Dinge, die zu kennen durchaus von Nutzen ist. Erstens befindet sich unter dem Objektiv ein Schalter zum Ausschalten des Shutters, der seiner Erfahrung nach oft auf »Off« steht, wenn die Kamera aus dem Verleih kommt. »Bei einem Schwenk über eine grüne Wiese bekommt man bei der Long-Gop-Kompression mit ausgeschaltetem Shutter nur grünen Matsch.«

Die Lösung für ein zweites Problem bei der PMW-EX3 fand Ladkani erst nach längeren Irrwegen, weil offenbar nur wenige Anwender damit konfrontiert sind. Nämlich jene, die öfter das Weitwinkel von Fujinon mit der Standard-Optik wechseln: das Auflagemaß kann bei der PMW-EX3 automatisch justiert werden. Eigentlich. Ladkani drehte Interviews immer mit zwei Kameras: eine nähere Aufnahme mit der PMW-EX3, eine weitere mit der HDW-F900. Bei einem dieser Interviews bemerkte er bei der Überprüfung am Monitor, dass das Bild erst bei einer am Objektiv angegebenen Entfernung von 80cm scharf wurde – Jane Goodall saß jedoch in 2,5m Abstand! Er wiederholte die Justierung des Auflagemaßes einige Male, aber es wurde nicht besser. Objektivschaden? Dann wurde es mit der anderen Optik ebenfalls unscharf. Er stellte manuell mit »Pixel-to-Pixel« am Monitor scharf und vertiefte sich dann zu Hause in das Problem. Sony überprüfte die Kamera und meinte, alles sei in Ordnung. Ladkani lud seine Settings, justierte das Auflagemaß – der Fehler war wieder da. Nach mehrmaligem Hin und Her verglich er in Rom anlässlich von Problemen beim Dreh des Vatikan-Filmes (siehe PP 04/10 – »Die Diener Gottes«) zwei PMW-EX3 und kam auch bei der anderen zum gleichen Fehler. Die nach mehreren Stunden gefundene Lösung: Man muss bei der PMW-EX3 die Kamera komplett resetten, und erst danach bei ausgegogenem Licht und Siemensstern den Backfocus-Adjust aktivieren. Ohne Reset baut die Kamera auf dem zuletzt eingestellten Wert auf – je öfter der Adjust benutzt wird, desto schlimmer wird das Ergebnis. Offensichtlich wird am Beginn der Justageroutine eine Variable nicht auf den richtigen Ausgangswert zurück-



Richard Ladkani und dahinter Lorenz Knauer bewegen sich nur sehr sparsam – bei einem eventuellen Armdrücken würden sie wohl das Nachsehen haben.
© André Zacher



Die Kinder im UNHCR-Flüchtlingscamp in Lugufu / Tansania

© o., mr: R. Ladkani, r.: R. Koburg

gesetzt. Richard Ladkani hat deshalb auf allen seinen SxS-Karten die Kamerasettings wie Picture Profile und Gammas abgespeichert. Bei jedem Optikwechsel resettet er die Kamera, stellt den Backfokus ein und lädt dann die Kameradaten zurück. Da man bei HD-Kameras bei der Schärfeneinstellung mit dem Sucher größere Probleme hat als früher, ist die Funktion »Expanded Focus«, die kurz hineinzoomt, für Ladkani sehr wichtig.

Für die PMW-EX3 hatte Ladkani die 14fach-Standard-Optik und das Weitwinkel XS8x4AS von Fujinon dabei, das besonders auf der Steadicam gut eingesetzt werden konnte. Darüber hinaus nutzte er in Kombination mit der HDW900R das 42fach HA42x13,5BERD-F48 von Fujinon, besonders in Tansania. »Eine tolle Optik. Aber der Umbau der Stützen und Zusätze vom Normalobjektiv dauerte etwa um die 10 Minuten, und der Rückbau ebenfalls. Obwohl mein erster Kameraassistent Richard Koburg extrem schnell ist, hatten wir oft einfach nicht genug Zeit.« Bei der Suche nach den Schimpansen im Gombe Stream National Park in Tansania hatte man Helfer engagiert, welche die Gruppen ausfindig machten und deren Position per Funk meldeten. Dann musste das Team etwa eine Stunde durch

den Urwald gehen, bergauf, bergab, durch Flüsse und sonstige Hindernisse. Nicht selten waren die Tiere dann bei der Ankunft wieder weiter gezogen. Mal schnell über den nächsten Hügel, über eine Schlucht hinweg. Alles umsonst. »Mit schwerem Equipment wäre es einfach undenkbar gewesen, auf Schimpansen-Suche zu gehen. Zumal sie durchaus bis zur Kamera her kamen.« Deshalb wurde auf der HDW-F900 hauptsächlich das 22fach-ENG HA22x7.8BE (7,8-172 mm / x2, F1.8) und das WW-Zoom HA13x4.5BE (4,5-59 mm / x2, F1.8) von Fujinon eingesetzt. Um besondere Nahaufnahmen in Slowmotion einzufangen, nutzte Ladkani das 22fach auch mit Adapter an der PMW-EX3, was einen Bildausschnitt wie bei einem 33fach-Objektiv ergab. Dies ermöglichte sensationelle Nahaufnahmen in Zeitlupe, etwa von Schimpansen-Babies mit ihren Müttern. Das kostete zwar eine Blende, aber wegen der Schärfe wollte Ladkani sowieso möglichst abblenden. Wenn man die 22fach in Kombination mit der EX3 voll ausfährt, nutzt man einen kleineren Bereich des Objektivglases. Dies führt laut Ladkani zu einer geringeren Auflösung und einem weicheren Bild.

Die Schärfe wäre übrigens auch heute noch ein Grund für Richard Ladkani, bei einer Doku wie dieser nicht mit einer digitalen 35mm-Kamera zu drehen. »Wir mussten oft sehr schnell sein, um etwas mitzunehmen. Bei 35mm wären wir mit der Schärfeneinstellung oft nicht hingekommen. Ausmessen und für jede Szene einen eigenen Schärfefeier zu haben, ist bei so einem Film undenkbar. Auch mit dem kleinen Sensor der Handkamera musste ich sehr oft mit möglichst geschlossener Blende drehen, um sicher zu gehen.«

Sowohl an der HDW-F900 als auch an der PMW-EX3 war bei Flugaufnahmen ein Kreiselstabilisator sehr hilfreich. »Wenn man keine Cineflex einsetzen kann, dann ermöglicht ein Kreiselstabilisator bei Schüssen etwa aus dem Helikopter ein weitaus ruhigeres Bild. Besonders kleine, kurze Stöße bekommt man dadurch relativ weich. Auch auf einem Schiff in

Grönland half er, die Wellenbewegung zu minimieren«. Die Geräte reagieren jedoch sehr empfindlich, wenn sie beim Transport Stöße abbekommen – trotz Koffer.

Licht

Richard Ladkani ist besonders bei Außenaufnahmen ein großer Freund von Aufhellern und arbeitet sehr viel mit den California Sunbounce. Für Nachtaufnahmen verfügt er über zwei LitePanels, Dedolights, eine Kino Flo, eine 400W HMI von Kobold, und eine 125W Pocket Par, die er per Akku betreiben kann. »Mit den Akku-Leuchten, den LitePanels und der Pocket Par kann man sehr schnell ein schönes Licht gestalten.« Bei Interviews wie im Dschungel-Lager in Gombe gab es einfach keinen Strom. Für eine natürliche Atmosphäre sorgten hier zusätzlich drei zusammengebundene Kerzen als Augenlicht. Die 400W gehört für den Kameramann zur Standardausrüstung – zusammen mit dem Koffer wiegt sie 11 kg, ist eigentlich eine Open-Face, kann aber gespottet, geflutet und gedimmt werden. Fast alle Interviews wurden mit KinoFlos als Führungslicht gedreht, in Flugzeugen öfters mit LitePanels.

Trotz aller Bemühungen, möglichst leicht unterwegs zu sein, wog die Ausrüstung eine Tonne, verteilt auf 33 Kisten. Regisseur Lorenz Knauer stand dann in Afrika schon mal mit gelber Weste am Flugfeld und überwachte, dass alles mitkam. Dabei hatte man sich entschieden, den 120er ABC-Kran überall hin mitzunehmen. Ursprünglich war der ABC 100 geplant, doch als der sich laut Richard Ladkani als zu wackelig erwies, nahm man doch den größeren mit Remote-Head. Damit entstanden einige tolle Shots wie z.B. an der Eiswand, oder an einem Wasserfall im Regenwald von Gombe. Für diesen Schuss benötigte das Team insgesamt drei Tage. Um den Kran in voller Länge auszubalancieren, waren 180kg notwendig. Gewicht, dessen Transport per Flugzeug zu teuer gekommen wäre. So wurden z.B. im Fitness-Studio des Hotels in Tansania die Geräte zerlegt. Am ersten der drei Tage trugen 15 Träger die Teile des Krans inklusive der Gewichte zum Wasserfall auf den Berg hoch – bei 40° Hitze und 100 Prozent Luftfeuchtigkeit. In der Nacht wurden Wachen aufgestellt, denn die neugierigen Schimpansen und Paviane hätten sonst die Kisten und Stofftaschen in ihre Einzelteile zerlegt. Am nächsten Tag wurde der Kran aufgebaut. Wobei bis zuletzt nicht sicher war, ob es nicht doch regnen würde, ob das richtige Licht zur Verfügung stünde. Nach 15 Versionen war die Fahrt optimal im Kasten. Für Lorenz Knauer und Richard Ladkani war es sehr wichtig, Kranfahrten, die auch 35 bis 40 Sekunden zu sehen sind, im Film zu haben – schließlich sollte er ja ins Kino kommen.

Emotionen

Trotz allem war das beeindruckendste Erlebnis auch für Richard Ladkani ein ungeplantes Interview mit einem Indianer aus einem Reservat in South Dakota.

Vor genau 50 Jahren begann Dr. Jane Goodall ihre bahnbrechenden Forschungen über das Verhalten im Gombe Nationalpark in Tansania. Bis heute wird ihre Arbeit dort fortgeführt. Es ist das am längsten laufende Forschungsprojekt über Primaten.

Aus dieser Arbeit heraus und der Erkenntnis, dass der Lebensraum der Primaten immer weiter schrumpfte, gründete Dr. Goodall 1977 das »Jane Goodall Institute«. Es setzt seine Schwerpunkte bei integrativen Umwelt-, Naturschutz-, Ausbildungs- und Entwicklungsmaßnahmen sowie der Erforschung der Tier- und Pflanzenwelt. Das Spektrum reicht von der Ausbildung junger Menschen in Natur- und Umweltschutz bis zur Gewährung von Mikrokrediten an Frauen. Die Programme sollen ein Beitrag zur Verbesserung der Bedingungen für Menschen, Tiere und die Umwelt auf der ganzen Welt sein.

Mittlerweile gibt es weltweit Jane-Goodall-Institute in 27 Ländern, im Jubiläumsjahr wird in München JGI-Deutschland neu gegründet. Das Institut sucht derzeit noch Partner und Sponsoren.

Monica Lieschke, Jane Goodall Institut – Deutschland
e-Mail: monica.lieschke@jane-goodall-institut.de
www.jane-goodall-institut.de, www.janegoodall.org



Dieser war sieben Stunden gefahren, weil er wusste, dass dort mit Jane Goodall gedreht wurde und er dem Team unbedingt etwas erzählen wollte. »Wir wussten nicht, wer er ist, noch, was er uns sagen will, nur, dass Jane ihn kennt. Es gibt viele Leute, die sich als Freunde von Jane bezeichnen – doch nicht alle sind ihr bekannt. Wir hatten einen extrem engen Zeitplan, kaum Zeit, das Interview zu drehen, doch dann bat sie Lorenz, das Interview zu machen, egal, ob wir es letztlich nähmen oder nicht.« Mr. Whitemountain kam gleich zum Thema: »When my son was sixteen, he hung himself. When I buried him I promised that I was gonna do something.«

Ladkani: »Wir sind dann alle an seinen Lippen gehangen. Ich selbst habe es fast nicht mehr ausgehalten.« Der Indianer stammte aus einer Gemeinde, die nach einem Ort in Japan die zweithöchste Selbstmordrate der Welt aufwies. Von den ursprünglich 65 Kindern im Alter seines Sohnes waren nur noch 15 am Leben. Mit seinem letzten Geld reiste er zu einem Vortrag von Jane Goodall nach Chicago, schaffte es tatsächlich, die Sicherheitsleute zu überzeugen und zu ihr vorgelassen zu werden. Als Jane von ihm hörte, ließ sie die ganze Pressekonferenz warten, setzte sich mit ihm zusammen und versprach danach, sich bei ihm zu melden. Sechs Monate später klingelte tatsächlich bei ihm das Telefon. Jane sagte, sie käme in sechs Wochen, er solle bereit sein. In dem hochemotionalen Interview kommt zutage, dass sie in jenem Town-Meeting den Leuten einiges gegeben haben muss. Seitdem gibt es

dort eines ihrer Roots-&-Shoots-Projekte, das natürlich auch mit Rückschlägen zu kämpfen hat. Aber die Selbstmordrate liegt seither bei Null.

Roots & Shoots ist eine Organisation, deren Ziel es ist, Kindern ihre Umwelt besser zu vermitteln. Die Leute sollen lernen, das, was sie in ihrer Umgebung haben, besser zu nutzen, um dadurch besser leben zu können. So lernen Kinder in Afrika, Pflanzen anzubauen und Hühner zu züchten, und nicht alles, was kreucht und fleucht, einfach zu töten, um es zu essen – bis alles verwüstet ist. Ziel ist es, den Leuten den Wunsch zu leben wieder zu geben, kreativ zu werden, nachzudenken, was man tun kann. Richard Ladkani: »Das schafft sie irgendwie auf eine Art und Weise, die ansteckend ist, inspiriert, und die Leute nicht mehr loslässt. Das ist ihre große Gabe, das ist, wofür sie überall so bewundert wird, was sie so besonders macht. Denn die Leute nehmen auch gute Ratschläge nur von jemandem an, den sie respektieren.«

Die Erkenntnis, dass man die Natur in einem Urwald wie in Gombe nur schützen könne, wenn auch die Menschen in dessen Umgebung eine Chance auf ein brauchbares Überleben hätten, war Jane Goodall gekommen, als sie vor 25 Jahren bei einem Flug über Gombe gesehen hatte, wie sehr die Natur rund um den Wald schon zerstört war. Der Flug wird im Film in einer dreidimensionalen Simulation wiedergegeben, die aus verschiedenen Satellitenbildern zusammengebaut wurde. Darin sieht man rund um den Urwald überall nur noch gerodete Flächen. »Als wir in die Gegend rund um den Tanganjikasee kamen, wirkte sie auf uns wie eine Savanne. Ein paar Bäume, hohes Gras. So, wie man sich Afrika eben vorstellt. Dann sagte Jane, dass alles dichtester Regenwald war, als sie dort zum ersten Mal hinkam, vor nur 40 Jahren. Und erst, als wir den Urwald von Gombe sahen, wie dicht der war, nie abgeholzt, da haben wir begriffen, was sie meint. Wir waren geschockt,« erinnert sich Richard Ladkani.



Postproduction

In der Postproduction wurden zuerst die Bilder der verschiedenen Kameras aneinander angepasst. Wir betonten jedoch die verschiedenen Filmlocations farblich: Afrika eher warm, Grönland, USA, Europa, eher kühl. Für Coloristin Meike Weimann von der CinePostproduction in München war es spannend zu sehen, wie man die unterschiedlichen Kameras ineinander verschneiden kann. Dabei war an manchen Stellen mehr Kontrast oder Schärfe vorhanden. Aber es war nie so, dass sie das Gefühl hatte, dass die Kombination an einer Stelle gar nicht funktionierte. »Für uns war es besonders faszinierend, wie gut das Material dann in der 35mm-Ausbelichtung vom Arrilaser aussah.« so Richard Ladkani. »Man hat uns gesagt, dass das, was wir im Studio am Baselight sehen, das Aussehen von Film emuliert. Ich wollte dies nicht so recht glauben, weil wir ja auf eine digitale Projektion schauten. Dann hat man uns zur Probe verschiedenen Szenen ausbelichtet und es war wirklich identisch – die Farben, die Kontraste, in den Schatten genau die gleiche Zeichnung. Es ist nichts verloren gegangen. Durch das natürliche Filmkorn des Positivs passten die verschiedenen Materialien sogar noch besser zusammen. Auch



Jane Goodall beim Beobachten der Schneegänse am Platte River. V.l.: Richard Koburg, Andre Zacher, Richard Ladkani © li.: André Zacher, r.: Lorenz Knauer

das digitale Rauschen, das man bei der Projektion der Ausschnitte – allerdings in Avid-Offline-Qualität – auf der IMAX-Leinwand während der Digitalen Cinematographie gesehen hatte, war dann in 35mm weniger spürbar. Das einzige, was uns etwas störte, war das Flackern der analogen Filmprojektion – wir waren es durch die digitale Projektion auf der Sieben-Meter-Leinwand im Grading-Studio nicht mehr so gewohnt.«

Martin Knoll, der die Betreuung bei der CinePostproduction als Supervisor leitete: »Jan Fröhlich, unser Technischer Leiter der digitalen Postproduction, hat einiges an Aufwand betrieben, im Studio C eine Look-up-Table zu implementieren, welche das Verhalten des Print-Materials sehr gut simuliert. Nach der kreativen digitalen Farbkorrektur ist dadurch keine analoge Filmlichtbestimmung mehr notwendig.« Coloristin Meike Weiman: »Wir haben einige Anpassungen zwischen der PMW-EX3, der HDW-F900 und der kleinen Canon gemacht, was mit Masken im Baselight recht gut ging. Am schwierigsten waren einige Archiv-Aufnahmen in NTSC auf Mini-DV-Band, die wir normwandeln und hochrechnen mussten.« Im Film sind auch Originalaufnahmen in 8mm und 16mm von Goodalls erstem Mann, dem Naturfilmer Hugo van Lawick, eingebaut.

Eine größere Herausforderung war laut Weimann die Anpassung der helleren Szenen. Denn die PMW-EX3 neigte in den Lichtern dazu, je nach Einstellung in

die eine oder andere Richtung zu tendieren und sich dort von der HDW-F900 doch merklich zu unterscheiden. »Schwarz kann ich irgendwann einfach schwarz machen. Aber im Weiß fällt es mehr auf. Doch ich hatte mit Schlimmerem gerechnet.« Weimann hatte bereits 2008 die Kameratests mitgemacht. »Als sich diese Kombination herauskristallisierte, hatte ich schon Bedenken, weil gerade das Grün bei der PMW-EX3 in den Tests zum Teil Probleme bereitete – und dann Dschungel. Aber ich war positiv überrascht.« Beim Einbau der Bilder der Canon HF-11 sah Meike Weimann eher das Problem, dass sie nicht so scharf waren wie bei den beiden anderen Kameras. »Aber da die Übergänge von Corina Dietz sehr geschickt geschnitten wurden, etwa vom Flugzeuginneren nach außen in Afrika, akzeptiert man diese Unterschiede ohne Probleme.« Alleine zwischen der HF-11 und der PMW-EX3 gibt es einmal eine Szene, in der Weimann mit zwölf Ebenen arbeitete, um die PMW-EX3 in Richtung HF-11 zu bringen. Gerade im Dschungel wurde beim Grading das Grün der PMW-EX3 und der HDW-F900 möglichst herangezogen. »Richard Ladkani weiß auch sehr genau, was man machen kann, um ein Bild im Grading noch schöner zu bekommen, ihm z.B. durch Tricks mehr Tiefe zu geben. Das hat richtig Spaß gemacht. Beide, auch Regisseur Lorenz Knauer hatten noch so viele Bilder im Kopf und wussten, wie etwas aussieht, wo das Licht war.«

Martin Knoll: »Für uns war es spannend, mit diesen großen Datenmengen zu hantieren. Aus dem Schneideraum kam das gesamte Rohmaterial als Quicktimes in DNxHD, teilweise wurden gerade bei Mehrkamera-Shots die Daten direkt bei uns gewandelt, auch die PMW-EX3-Daten lagen nativ vor. Wir wurden während der Produktion darin bestätigt, dass der umfangreiche Kameratest, den wir 2008 durchgeführt haben, extrem wichtig war, um den Workflow in allen Details durchzuspielen. Richard Ladkani war mit den Kameras so vertraut, dass auch die extrem unterschiedlichen Drehorte, vom grünen Dschungel, über Szenen am Strand, bis zum arktischen Eis, oder auch

der Materialmix uns in der Endfertigung vor keine größeren Probleme stellten.«

Ton

Der 0-Ton wurde von Tonmeister André Zacher konsequent in Surround aufgezeichnet. Richard Ladkani: »Die schwierigste Erfahrung für uns war, dass er mehrere Meter vor uns stand, die Schimpansen aufnahm, und wir hinter ihm trotzdem sehr leise sein mussten. Ich flüsterte mit dem Regisseur, um etwas abzusprechen. Da dreht er sich um und macht »schhhht« – fünf Meter entfernt, im Dschungel, und zeigt mit dem Mikro augenscheinlich doch in die andere Richtung, nach vorn... Wir konnten es nicht glauben. In der CinePostproduction haben wir dann erst realisiert, was er da alles mitgenommen hat. Unfassbar.«

André Zacher hatte die Doppel-MS-Konstruktion bereits 2005 zum ersten Mal bei der Produktion »Dragon Songs« eingesetzt, bei der es um den chinesischen Pianisten Lang Lang ging (Siehe PP 03/06). Damals probierte er das Setup zusammen mit Helmut Wittek von Schoeps aus – das Richtrohr CMIT 5U war noch ganz neu am Markt. Der Vorteil von Doppel-MS: man ist monokompatibel und kann trotzdem einen Surround-Ton in nur einem Windkorb an der Angel produzieren. »Dies war auch die Voraussetzung, einer Produktion Surround Recording schmackhaft zu machen. Zuerst schauen aber alle skeptisch, wenn man damit ankommt, einen Dokumentarfilm komplett in Surround aufnehmen zu wollen.« Als sich André Zacher das Kon-



André Zacher mit der Doppel-MS-Anordnung für die Aufzeichnung in Surround © R. Ladkani

Roots & Shoots – Wurzeln und Sprosslinge. Wurzeln, die Halt bieten, junge Triebe, die auch in die dicksten Mauern dringen und sie durchlässig machen können. Im Laufe der letzten 20 Jahre entstanden rund um die Welt etwa 10.000 Roots- & Shoots-Gruppen in über 120 Ländern. Roots & Shoots ist ein globales, ökologisches und humanitäres Jugendprogramm des Jane-Goodall-Institutes mit dem Ziel, Jugendliche zu motivieren, ihre eigenen Projekte für Mensch, Tier und die gesamte Umwelt zu initiieren und durchzuführen. »To make the world a better place.«
www.rootsandshoots.org

zept zu »Jane's Journey« durchlas, war ihm schnell klar, dass sich wieder diese Mikrofonanordnung anbieten würde: Viele klanglich exotische Orte, viel Handkamera und bewegte Kamera. »Da macht Surround für mich Sinn, egal ob für Interviews oder Atmo-Aufnahmen, die als Basis zur Vertonung dienen. Durch die Verwendung einer Doppel-MS-Anordnung kann man sich ja in der Postproduction immer noch entscheiden, ob man die Dialogstellen nur in Mono nimmt und alles andere noch einmal neu vertont, oder ob das Doppel-MS-Signal als authentische Surroundbasis dienen kann.«

Doppel-MS besteht aus einem Richtrohr (Superniere) nach vorne, einer koinzidenten Acht für das MS-Seitensignal und einer weiteren Niere nach hinten, ebenfalls koinzident zu den anderen beiden Kapseln, also die Membranen praktisch am gleichen Ort. Aufgenommen werden drei Kanäle, aus denen sich im Studio durch Summen- bzw. Differenzbildung einerseits mit der Superniere und der Acht die Kanäle Vorne-Links bzw. Vorne-Rechts, andererseits mit der rückgerichteten Niere und der gleichen Acht die beiden hinteren Kanäle Ls und Rs erstellen lassen. Den Center-Kanal erhält man direkt aus dem Front-Mittensignal oder durch LCR-Dekodierung des Front-MS-Stereosignals. So entsteht mit drei Kapseln eine 5.0-Anordnung, die mit einer Rycote-Halterung in einem Windkorb Platz hat. Von außen sieht das Ganze wie eine Mono-Angel aus. Neben dem CMIT 5U ver-

wendete André Zacher zwei kleine Kapseln aus der CCM-Serie von Schoeps. Gelegentlich war in den Tropen auch ein Sennheiser MKH60, das unempfindlicher gegen Feuchtigkeit ist, oder ein KMR81 von Neumann für das DMS-Mittensignal im Einsatz.

»Bei »Jane's Journey« bot sich diese Mikrofon-Anordnung besonders deshalb an, weil es im Film sehr viele Orte gibt, die über eine exotische und reichhaltige Klangkulisse verfügen. Etwa im Dschungel, in New York City, in Grönland, oder bei den Kranich-Schwärmen in Nebraska. In Surround wirkt dies alles viel atmosphärischer und authentischer als in Mono oder Stereo. Und selbst wenn man eigentlich nicht schneiden kann, weil die Perspektive sonst springen würde, ist der O-Ton zum Teil dennoch als durchgehende Atmo-Basis über eine Szene verwendbar und in der Vertonung lassen sich noch schön einzelne Elemente hinzufügen.« An den Platte River in Nebraska kommt Jane jedes Jahr zu einem guten Freund, einem Naturfotografen, um für ein paar Tage ihre Batterien aufzuladen. Auch die Kraniche rasten dort für ein paar Tage im März auf ihrer Wanderung. Ein einmaliges Spektakel für Aug' und Ohr, wenn diese frühmorgens aufwachen und zu zehntausenden losfliegen.

André Zacher hatte vor dieser Produktion oft auf die Aaton Cantar X aufgenommen. »Die war mir hier zu schwer, weil ich wusste, dass wir sehr viel unterwegs sein würden. Und sehr wahrscheinlich würde ich meis-



Nebraska, März 2008

© André Zacher

tens mit vier Kanälen auskommen.« Deshalb nahm er mit dem leichteren 744T von Sound Devices auf, von dem er zur Sicherheit immer zwei Geräte dabei hatte. Zusätzlich ein kleiner Sound Devices 302-Mischer, weil der 744T nur über zwei Mikrofoneingänge und zwei Line-Eingänge verfügt. So war immer noch ein Kanal vorhanden, der grundsätzlich mit einem Drahtlos-Mikrofon für Jane belegt war. Für die ganz selten vorkommenden Situationen, in denen ein zweites Ansteckmikro nötig war, verzichtete Zacher auf die hintere Niere der DMS und arbeitete eben in MS-Stereophonie an der Angel.

Dazu hatte er vier Digitalhybrid-Strecken mit SMA-Transmittern und SR-Receivern von Lectrosonics

mitgenommen – die in Amerika zugelassene Version – schließlich drehte man dort sehr oft. Bei dieser Version ist die Sendeleistung nicht wie in Deutschland gesetzlich auf 50 mW begrenzt, sondern liegt standardmäßig bei 100 mW bzw. beim Spezialsender bei 250 mW, was eine höhere Reichweite ermöglicht. Synchronisiert wurde mittels der Trilevel Lockits von Ambient Recording: Sowohl die HDW-F900 als auch die PMW-EX3 erhielten einen Lockit mit HD-Tri-Level-Sync auf den Video-Eingang, der im 744T eingebaute fungierte als Master. Bei der HDW-F900 kam der Freerun-Timecode auf die Audiospur, bei der PMW-EX3 auf den Timecode-Eingang, sodass die Files bereits über den richtigen Timecode verfügten. So konnte man am Avid die Video- und Audio-Files drehtageweise per Auto-Sync synchronisieren. Wenn Richard Ladkani z.B. im Flugzeug noch schnell einen heimlichen Schuss mit der kleinen Canon oder der PMW-EX3 drehte, hatte André Zacher natürlich keine Chance, ausgiebig zu angeln. Für diesen Fall hatte er mit Richard Ladkani abgesprochen, nur Atmos mitzunehmen und dieser würde entsprechende Bilder ohne Dialog drehen. Die PMW-EX3 wurde dann auf das interne Mikro gestellt, um wenigstens einen Stereo-Guide zur Verfügung zu haben. Auch wenn Zacher normal aufnahm, bekamen die Kameras per Funk einen Guide, um das Sichten zu erleichtern.

Drei Mikros mit Kabeln an einer Angel – kein Gewichtsproblem? Zacher benutzt eine kleine Conbox von Rycote im Windkorb, in die drei kleine Kabel hineinführen: auf der anderen Seite kommt nur ein siebenpoliges heraus. Dadurch gibt es an der Angel nur ein Kabel, das erst am Recorder über eine Peitsche auf drei XLR-Stecker aufgetrennt wird. Trotzdem spürte Zacher das zusätzliche Gewicht der Mikrofone durchaus – besonders bei ausgefahrener Angel: »An den verschiedenen roten Gesichtsfarben konnten Lorenz und Richard jedoch gut ablesen, wann es einer kurzen Angel-Pause bedurfte.«

Zacher verwendet zwei Quickpoles von Ambient Recording. Bei räumlich engen Verhältnissen und vor

allem in Innenräumen kommt eine QP450 zum Einsatz, außen meist die QP480. Jane Goodall bekam allerdings stets ein Ansteckmikro mit Funkstrecke, da Zacher beim Dreh oft nie wusste, wie Jane's nächste Bewegung sein würde oder ob er ihr mit der Angel im Busch nicht mehr hinterher käme. Das Lavalier-Mikro durfte allerdings nie zu sehen sein, gleichzeitig sollte es natürlich raschelfrei sein. »Dafür hatte ich von Günter Knon von Ambient das VT506 von Voice Technologies bekommen, das sehr schön klingt, gut einbaubar und in verschiedenen Farben erhältlich ist.« So konnte er es in weißen und dunklen Hemden sehr gut unsichtbar verstecken, wo es auch noch vor Wind geschützt war. »Beim Dreh hatte ich auch praktisch keine Probleme damit, dass sie störende Geräusche machte oder beim Gehen nicht aufpasste. Eher mit dem Rest des Teams.« Das hatte ganz offensichtlich weniger lange im Wald von Gombe üben können. Da man mit einer Kamera auf der Schulter oder einer Steadicam zudem nicht so leichtfüßig durch die Gegend schleichen kann, versuchte Zacher bei langbrennweitigen Aufnahmen, möglichst aus einem ähnlichen Winkel, aber mit etwa 20 m Entfernung zum Team aufzunehmen.

Die Musik zum Film stammt von Wolfgang Netzer, André Bendocchi-Alves führte das Sound-Supervising durch, die Mischung erfolgte mit Mischtonmeister Christoph Merkele bei der CinePostproduction.

Coda

Richard Ladkani: »Ich bin sehr froh, dass Lorenz Knauer mir diesen Film angeboten hat. Der Dreh mit Jane war eine wirklich herausragende Produktion – nicht nur, dass es von den Bildern, den Reisen und vom Equipment her passte. Der Film ist auch inhaltlich so stark. Dabei hatten alle Beteiligten das Gefühl, etwas Gutes für die Welt zu tun. So etwas kommt im Leben eines Kameramannes nicht so oft vor.«

Jetzt, wo zumindest die abenteuerliche Reise dieser Produktion zu einem Ende kommt, beginnt eine

neue Reise. Der Film soll um die Welt gehen und die Botschaft von Jane Goodall weiter tragen: Dass wir die Zukunft unserer Kinder auf diesem Planeten nicht von ihnen borgen, sondern stehlen, wenn wir so weiter machen. Der Film soll jedoch ganz bewusst zeigen, dass es noch nicht zu spät ist. Und dass es rund um die Welt mittlerweile eine Unzahl von Projekten gibt, die vielen Menschen mit einfachsten Mitteln das Wichtigste gebracht hat, das sie zum Überleben brauchen – Hoffnung. ■ PP

Buch, Regie.....	Lorenz Knauer
DoP.....	Richard Ladkani
O-Ton, Supervisor.....	André Zacher
Kamera-Assistent.....	Richard Koburg
Zusätzliche Kamera.....	Federico Bogdanowicz, Christoph Castor, Bernd Deuber, Lorenz Knauer, Richard Koburg, Martin Kreuzer, Kosima Weber Liu, Russell Marrett, Morne Pelsler, Alen-James Scott, David Quint, Shyam Shresta, Adam Silver, Michal Tywoniuk, Bill Wallauer
Schnitt.....	Corina Dietz, Patricia Rommel
Endschnitt.....	Corina Ditz
Postproduction.....	Cinepostproduction Bavaria Bild & Ton
Head of Digital Postproduction.....	Manuel Georg
Head of Filmlab.....	Günter Blasenbrenn
Color Grading.....	Meike Weimann
Technical Supervisor Digital Postproduction.....	Jan Fröhlich
Digital Lab Supervisor.....	Martin Knoll
Musik.....	Wolfgang H. Netzer
Arrangements.....	Wolfgang H. Netzer, Christian Heyne
Orchester.....	Kammerensemble Basel
Dirigent.....	Rainer Bartsch
Tonpostproduction.....	40° Filmproduktion
Sound Design.....	André Bendocchi-Alves, Claudia Enzmann
Misch-Studios Ton.....	40° Filmproduktion, CinePostproduction
Cheftonmeister.....	Michael Kranz
Mischtonmeister.....	Christoph Merkele
Postproduction Manager Sound.....	Manni Glaser
Verleih.....	Licht & Ton
Produktion.....	Neos Film, CC Medienproduktion, Sphinx Media
Koproduktion.....	Animal Planet, Discovery Communications, Südwestrundfunk / Arte, CinePostproduction, Licht & Ton
Produzent.....	Philipp Schall, Philipp Wundt, Michael Halberstadt
Ausführende Produzenten.....	Matthias Triebel, Andreas Atzwanger, Torben Struck
Koproduzenten.....	Lorenz Knauer, Thilo Seiffert
Förderung.....	FFF Bayern, Deutscher Filmförderfonds, FFA

Die Welturaufführung fand am 26. Juni während des Filmfests München im RIO-Kino statt, offiziell startet Universum Film »Jane's Journey« in Deutschland mit 30 Kopien am 2. September 2010. Der weltweite Vertrieb erfolgt über Bavaria Film International. www.janesjourney.net



Dreh in Kangerlussuaq / Grönland



© li.: Richard Koburg, r.: André Zacher