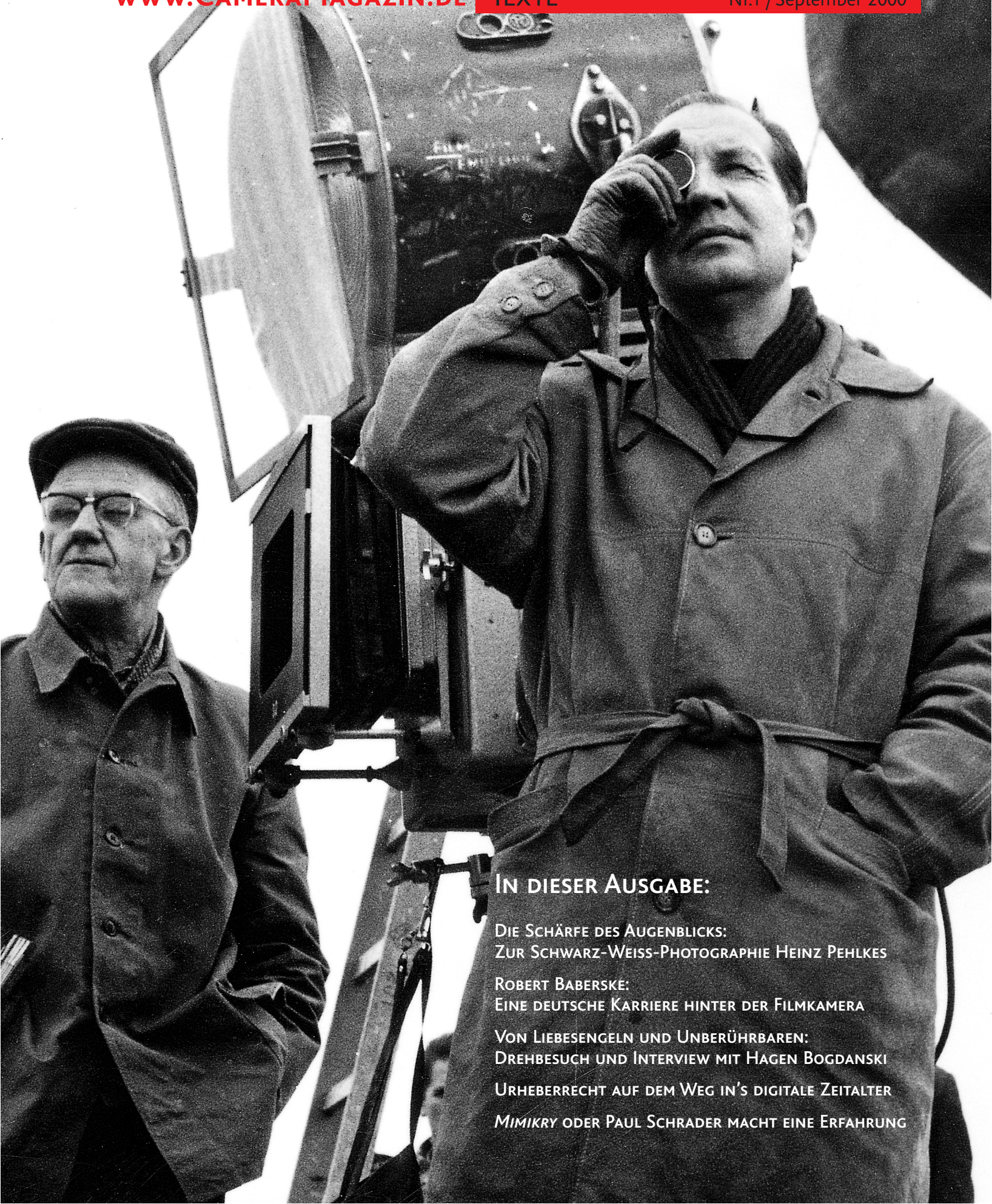


# CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.1 / September 2000



## IN DIESER AUSGABE:

DIE SCHÄRFE DES AUGENBLICKS:  
ZUR SCHWARZ-WEISS-PHOTOGRAPHIE HEINZ PEHLKES

ROBERT BABERSKÉ:  
EINE DEUTSCHE KARRIERE HINTER DER FILMKAMERA

VON LIEBESENGELN UND UNBERÜHRBAREN:  
DREHBESUCH UND INTERVIEW MIT HAGEN BOGDANSKI

URHEBERRECHT AUF DEM WEG IN'S DIGITALE ZEITALTER

MIMIKRY ODER PAUL SCHRADER MACHT EINE ERFAHRUNG



## EDITORIAL

Was Sie hier in den Händen halten, das ist bereits die zweite Premiere des CAMERAMAGAZINS. Die eigentliche Premiere fand im Stillen bereits Mitte August statt, als mit der neugestalteten bvK-Website auch das nagelneue CAMERAMAGAZIN-ONLINE ans Netz ging.

Alles begann ganz konventionell mit Überlegungen zu einer gedruckten Zeitschrift. Was dem ASC mit ihrem AMERICAN CINEMATOGRAPHER recht ist, warum sollte das dem Bundesverband Kamera nicht billig sein? Nach dem CAMERAGUIDE, längst ein Klassiker als Nachschlagewerk über Kameraleute, Operator und Assistenten, wollen wir mit einem eigenen Magazin eine Plattform schaffen für die Reflektion von Kameraarbeit und Bildgestaltung.

Allein, die ungestüme Entwicklung des Internets drehte uns schnell die Prioritäten herum. Das multimedial gewordene Netz rückt ständig näher an unseren Beruf und seine Produkte heran; sehr bald werden neben Grafiken und Fotos auch Filmausschnitte oder gar ganze Sendungen flüssig vom heimischen PC abrufbar sein. Bald war klar: das CAMERAMAGAZIN des bvK wird als Kind des 21. Jahrhunderts im WorldWideWeb seine Heimat haben.

Doch muss man den medialen Fortschrittseuphorikern nicht bedingungslos folgen. Alle Erfahrung mit neuen Medien zeigt: selten löst eine neue Technik die alte völlig ab – meist wird alt und neu ergänzend, im besten Falle gegenseitig befruchtend genutzt. Sind wir ehrlich – wer liest schon gerne einen zehneitigen Text am Computer?

Auf längere, gründlich reflektierende Texte wollen wir nun auf keinen Fall zugunsten des multimedialen Mehrwerts verzichten, ganz abgesehen davon, dass es ja immer noch Menschen ohne Internet-Anschluss, ja gar ohne Computer geben soll... Was lag näher, als dem jungen Wilden Internet die bedächtige Printversion an die Seite zu stellen? Voilà, die Idee zu CAMERAMAGAZIN-TEXTE war geboren!

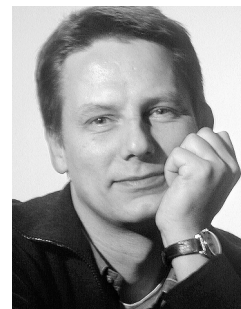
Sie als Leserin/Leser haben künftig die Wahl: die Internet-Adresse [www.cameramagazin.de](http://www.cameramagazin.de) führt Sie zu CAMERAMAGAZIN-ONLINE. Die Portalseite zeigt Ihnen auf einen Blick alle aktuellen Beiträge, ergänzt durch eine Suchfunktion; im OnScreen-Bereich sehen Sie, was gerade so läuft an Filmen von bvK-Mitgliedern; im Forum können Sie mitdiskutieren; Firmenprofile und die ständig aktualisierte CAMERAGUIDE-Datenbank sind nur einen Klick entfernt.

CAMERAMAGAZIN-TEXTE dagegen müssen Sie abonnieren (so Sie nicht Mitglied des bvK sind). Auf absehbare Zeit erhalten Sie das Heft sogar kostenlos – unseren Anzeigenkunden sei Dank. Dafür brauchen Sie zum Lesen weder Internet-Anschluss noch eine Steckdose (wenn man von der Leselampe einmal absieht). Mit einer eher klassischen Typographie bemühen wir uns hier vor allem um gute Lesbarkeit auch längerer Texte. Fotos enthält die Druckausgabe, wo sie im Kontext sinnfällig und soweit sie in Schwarz-Weiss reproduzierbar sind. Wer die Farbe sucht, in naher Zukunft auch das bewegte Bild, den verweisen wir wiederum an CAMERAMAGAZIN-ONLINE. Neben jedem Beitrag drucken wir deshalb die genaue Adresse seines Internet-Pendants. Zögern Sie also nicht, den Vergleich zu wagen. Warum nicht mit dem Leseheft in der Hand die Bildergalerie im Internet betrachten?

Das Vorbild AMERICAN CINEMATOGRAPHER steckt ein ehrgeiziges Ziel. Wir fangen deshalb ganz bescheiden an – beim AC hat es schliesslich auch 80 Jahre gedauert. Trotzdem: inhaltlich ist uns die weltweit führende Fachzeitschrift eine wichtige Richtschnur. Unser Focus liegt allein auf der Arbeit der Directors of Photography und ihrer Mitarbeiter; Filmgeschichte und die digitale Zukunft stehen gleichberechtigt neben Berichten über aktuelle Arbeiten. Das reflektierende Gespräch mit Kolleginnen/Kollegen wird eine wichtige Form sein. Beiträge über praktische und theoretische Grundlagen unseres Berufes sollen nicht fehlen.

Es ist angerichtet. Nun sind Sie an der Reihe. Ich freue mich, wenn Ihnen das CAMERAMAGAZIN (-ONLINE wie -TEXTE) gefällt; ich bitte Sie um konstruktive Kritik; und ich hoffe, dass das CAMERAMAGAZIN dazu beiträgt, die Konturen unseres wunderbaren Berufes zu schärfen, für den es im Deutschen ja noch nicht einmal einen vernünftigen Namen gibt...

MICHAEL GÖÖCK



Michael Gööck ist verantwortlicher Redakteur des CameraMagazins

**ANZEIGE MBF**

## INHALT

Robert Baberske – Eine deutsche Karriere hinter der Filmkamera <i>VON WOLFGANG FISCHER</i>	Seite 5
Die Kinamo 35mm <i>VON GERHARD FROMM</i>	Seite 9
Von Liebesengeln und Unberührbaren – Drehbesuch bei Hagen Bogdanski <i>VON MICHAEL GÖÖCK</i>	Seite 17
Das Urheberrecht auf dem Weg ins digitale Zeitalter <i>VON JOST VACANO</i>	Seite 27
Margarethe von Trotta – Filmen, um zu überleben <i>BUCHVORSCHAU VON WOLFGANG FISCHER</i>	Seite 29
Cinematography Screencraft <i>BUCHKRITIK VON WOLFGANG FISCHER</i>	Seite 30
Die Schärfe des Augenblicks – Zur Schwarz-Weiss Photographie Heinz Pehlkes <i>VON ROBERT MÜLLER</i>	Seite 31
Assistenten-Trickkiste: Der Trick mit dem Schärfenring <i>VON ULI SCHMIDT</i>	Seite 38
Momentaufnahme: <i>Mimikry</i> oder Paul Schrader macht eine Erfahrung <i>VON WOLFGANG FISCHER</i>	Seite 39



## IMPRESSUM

Das Camera Magazin erscheint vierteljährlich  
im Verlag der bvk Medien GmbH,  
Kling 3  
83547 Babensham  
Telefon (0700) 285 633 42  
(08074) 917 99 02  
Telefax (08074) 917 99 03  
e-mail: [medien@bvkamera.org](mailto:medien@bvkamera.org)

Leitung (ViSdP):  
Michael Gööck

Anzeigen:  
bvk Medien GmbH  
Telefon (0700) 285 633 29  
Telefax (08074) 917 99 04

Es gilt z.Zt. die Anzeigenpreisliste Nr.1 vom 1.7.2000

Alle Rechte bei der bvk Medien GmbH bzw. bei den Autoren;  
jede Verwendung von Textbeiträgen (auch auszugsweise) oder Fotos nur mit  
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags; namentlich gekennzeichnete Beiträge geben  
nicht immer die Meinung der Redaktion oder des bvk wieder

Für Mitglieder des Bundesverbandes Kamera ist der Bezug kostenlos

Druckauflage: 5.000 Stück

Druck:  
Peradruck Matthias GmbH  
Lochhamer Schlag 11  
82166 Gräfelfing  
Telefon (089) 858 09-0  
Telefax (089) 858 09-36



**bvkamera**  
German Society of Cinematographers



## ROBERT BABERSKE - EINE DEUTSCHE KARRIERE HINTER DER FILMKAMERA

VON WOLFGANG FISCHER



www.camerac magazin.de/cm/8.00/baberske.php3

Ein Kameramann hat keine Lobby. Kaum jemand kennt ihn, obwohl wir alle, egal ob im Kino oder vor der Mattscheibe, immer und ausschliesslich mit seinen Augen sehen.

Gewiss: Autor und Regisseur erzählen uns die Geschichte, und die Schauspieler machen uns was vor. Aber was wir davon sehen und wie wir es sehen, hängt ganz ab vom Kameramann und seinem Talent, Bilder zu gestalten. Er kann uns innerhalb kürzester Zeit zum Träumen bringen, zum Staunen auch, wenn er Dinge anders sieht, als wir sie im Alltag sehen. Er kann uns erschrecken, wenn er Spektakuläres festhält, kann uns Gänsehaut verschaffen, wenn er mit Licht und Schatten Stimmungen zum Fürchten schafft, und er kann uns neidisch machen, wenn er mit seiner Kamera Schauplätze unserer Sehnsucht zeigt.

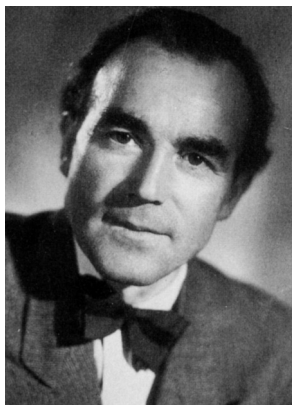
Aber er bleibt für uns fast immer ein Fremder, dessen Name zum Beispiel im Fernsehen oft gar nicht mehr erwähnt wird oder am Ende nur ganz kurz zu sehen ist. Ganze Generationen von Kameraleuten sind so inzwischen bereits der Vergessenheit anheimgefallen und kaum einer, wenn er nicht gerade Filmhistoriker oder -redakteur ist, hat auch nur eine Handvoll Namen parat. Wenn von Schwarzweissfilm die Rede ist und von Orson Welles, fällt schon mal der Name Gregg Toland, beim Farbfilm erinnert man sich vielleicht an Jack Cardiff oder an Freddie Young.

Aber bleiben wir im Lande: Deutschland hat eine grosse Zahl von sehr guten Kameraleuten hervorgebracht, und es kommen ständig einige neue hinzu. Von einem besonders vielseitigen und begabten, dessen noch lebende Mitarbeiter bis heute von ihm schwärmen, soll hier erzählt werden.

Sein Name ist Robert Baberske.



## BEISPIELHAFTE KARRIERE IN ZWEI DIKTATUREN



Robert Baberske, etwa 1954

Foto:  
Privataufnahme Chr. Baberske

Er lebte von 1900 bis 1958 in ein und derselben Stadt: Berlin. Am 1. Mai dieses Jahres wäre er 100 Jahre alt geworden, aber das stand nicht in den Zeitungen. Einer der besten Filme über den wilhelminischen Zeitgeist, deutschen Militarismus und teutonischen Gehorsam, der Defa-Film *DER UNTERTAN* (Regie Wolfgang Staudte, 1951), trägt Robert Baberskes fotografische Handschrift und lief in der ganzen Welt mit grossem Erfolg. Baberske hat als Chefkameramann 66 Spielfilme fotografiert, 51 davon zwischen 1932 und 1945 bei der Ufa in Babelsberg, einen bei der 1946 gerade gegründeten CCC-Film von Artur Brauner in Westberlin und 14 Filme bei der Defa im Osten. Die meisten dieser Streifen sind längst vergessen. Die Kameraleute und Regisseure jener Zeit leben alle nicht mehr, aber zum Glück gibt es in Hamburg noch zwei von Robert Baberskes ehemaligen Assistenten, die beide später selbst sehr gute Kameramänner wurden: Aus der Ufa-Zeit den heute 78jährigen Günter Haase und aus der Defa-Zeit Günter Marcinkowsky (heute 72). Beide waren bereit, von ihrem Lehrmeister Baberske zu erzählen, dessen Karriere hinter der Kamera selten gradlinig und kontinuierlich verlief. Ein deutsches Leben über zwei Weltkriege hinweg und zwei Diktaturen hindurch unter der wirtschaftlichen Obhut zweier Grosskonzerne der Spielfilmproduktion. Der zweite firmierte zwar unter dem sozialistischen Etikett „volkseigener Betrieb“, aber dem Volk gehörte nichts und der Partei alles, und Robert Baberske wars zufrieden. Denn sein Leben war der Film, und den liess man ihn drehen, solange Material in der Kassette war. Einen Film hat er sogar ohne Material gedreht, aber das kommt später!

## GLÜCKSFALL: KARL FREUND ALS LEHRMEISTER



Oben:  
Karl Freund (l.) mit Assistent Robert Baberske und einer französischen 35mm-Kamera mit quer aufgesetzter Kassette (vermutlich Pathé Professional)



Rechts:  
Karl Freund (mit Fliege), Robert Baberske (mit Hut) und das Team von *Madam wünscht keine Kinder* (Regie: Alexander Korda, 1923)

Fotos:  
Deutsche Kinemathek Berlin; aus „Gleissende Schatten“

Als Robert Baberske, geboren 1900 in Rixdorf bei Berlin als Sohn eines Maurermeisters, die Volksschule hinter sich hat und mitten im Ersten Weltkrieg keine Aussicht auf eine Mechanikerlehre, versucht er sich als Laienschauspieler in Theatervereinen. Sein älterer Bruder ist Bühnenmaler bei Oskar Messter, dem Erfinder, Kameramann, Produzenten und späteren Filmhistoriker, der durch die geniale Erfindung des Malterserkreuzes in die Technikgeschichte des Films einging. Bei Messter arbeitet der damals (1917) 27jährige Kameramann Karl Freund, ein Schüler des dänischen Operateurs Axel Graatkjaer. Freund sucht gerade einen jungen Mitarbeiter mit geschickten Händen, und Robert bekommt seinen ersten Job. Meister und Schüler arbeiten gemeinsam für die Produktionsgesellschaft Decla-Bioscop. Karl Freund gründet 1919 ein eigenes Speziallabor für film- und fototechnische Arbeiten von der Negativentwicklung über Musterkopien und Virage (Positivtönung) bis zur Herstellung von Massenkopien für den Verleih. In einer Anzeige bietet Freund „erstklassige Operateure mit kompletten Apparaten tageweise oder auch für ganze Filme“ an. Einen besseren Lehrmeister kann Baberske sich nicht wünschen. Er lernt das Filmhandwerk umfassend und in relativ kurzer Zeit. Die erste Garnitur der Regisseure reisst sich um den tüchtigen, etwas korpulenten aber umtriebigen Kameramann Freund mit seinem jungen Assistenten Baberske: Richard Oswald (*DIE ARCHE*), Ernst Lubitsch (*RAUSCH*), F.W. Murnau (*DER LETZE MANN*, *TARTÜFF*), Carl Theodor Dreyer (*MICHAEL*), E.A. Dupont (*VARIÉTÉ*) und Fritz Lang (*METROPOLIS*).



Bei den Dreharbeiten zu  
*Der letzte Mann*  
(F.W.Murnau, 1924).

Ganz links mit Hut:  
der Regisseur, daneben an der  
Kamerakurbel Robert Baberske;  
rechts Schauspieler  
Emil Jannings

Foto: Archiv W. Fischer

## DIE ZWANZIGER JAHRE IN BERLIN

Freund und Baberske werden ein richtig gutes, zuverlässiges und vielseitiges Gespann. Die 1917 gegründete Universum-Film AG (Ufa) wird durch Ankauf mehrerer mittelständischer Produktionsbetriebe, darunter auch der Firma von Oskar Messter, schnell marktbeherrschend und über kurz oder lang zum grössten Arbeitgeber für die meisten Filmschaffenden der deutschen Hauptstadt. Freund bleibt selbständig und experimentiert in seinem Labor bereits lange vor der Einführung des Tonfilms mit dem Tri-Ergon-Lichttonverfahren und sogar mit Magnetton-Aufzeichnungsversuchen. Der Kollege Eugen Schufftan entwickelt bei ihm sein Spiegelkombinationsverfahren. Alles war in Aufbruchstimmung, überall wurde etwas erfunden, und die expressive Bildgestaltung der Kameramänner Freund, Hoffmann, Wagner, Maté und Rittau machte Schule, eine aufregende Zeit!

*Im Ausland wurde voll neidischer Bewunderung registriert, dass in der deutschen Produktion Kunst und Technik nicht im Widerstreit lagen, sondern einander bedingten. Die Experimentierer im deutschen Film konnten ihre revolutionären Ideen in Durchschnittsproduktionen unterbringen, es gab keine Avantgarde, weil die fortschrittlichste Filmintelligenz in den kommerziellen Studios arbeitete.* (Frieda Grafe in „Gleissende Schatten - Kamerapioniere der zwanziger Jahre“, 1994, Henschel-Verlag)

## ERSTE EIGENE ARBEITEN

1926 ist Robert Baberske bereits so gut an der Kamera ausgebildet, hat gerade den Grossfilm METROPOLIS mitgemacht, dass Freund ihm unter der Regie von Berthold Viertel und mit dem erfahrenen Kameramann Helmar Lerski zur Seite einen ersten Kurzspielfilm fotografieren lässt: K 13513 DIE ABENTEUER EINES ZEHMARKSCHEINS.

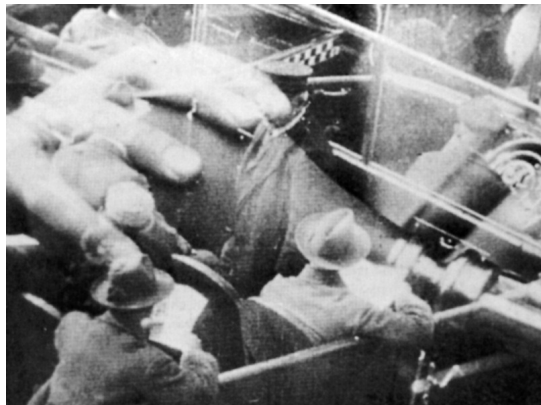
Als Drehbuchautor ist Béla Balázs, der ungarische Filmtheoretiker („Die Kultur des Films“, 1924) mit von der Partie bei diesem Film. *Er vermittelt ein Bild vom Berlin der Inflationszeit und besteht aus einer Reihe von Episoden, in denen die Irrfahrten eines Zehnmarkscheins geschildert werden: Der wechselt von einer Hand in die andere über, und der Film folgt ihm dabei durch das Labyrinth jener Jahre, sammelt Erlebnisse von Menschen, die sonst nichts miteinander zu tun haben, wandert über Schauplätze wie Fabriken, Nachtlokale, Pfandleihen bis in den Schlupfwinkel eines Lumpensammlers.* (Siegfried Kracauer „Von Caligari bis Hitler“, 1947)



## BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

Eine in der Kamera hergestellte Doppelbelichtung aus Baberskes erster selbständiger Arbeit als Kameramann, *Berlin – Die Sinfonie einer Grossstadt*

Aus einem Programmheft des Cinema Quadrat, Mannheim 1995



Walter Ruttmann, der Frankfurter Maler, Grafiker und Avantgarderegisseur holt Baberske neben Reimar Kuntze und Laszlo Schäffer als Kameramann für Spezialaufnahmen mit versteckter Kamera für den von Freund produzierten und technisch überwachten Experimentalfilm *BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) nach einer Idee des Starautors Carl Mayer. Baberske erweist sich als pifffiger, einfallsreicher Operateur. Der verhinderte Schauspieler in ihm lässt ihn getarnt in verschiedene

Rollen schlüpfen: Er filmt als Elektriker verkleidet unbemerkt Kneipenbesucher oder durch den Schlitz eines LKW-Persennings Strassenpassanten. Er fotografiert den grössten Teil des Berlin-Films.

Seine Kamera ist die damals neue, sehr kleine und nur 15 Meter fassende 35mm-Filmkamera **Kinamo** (siehe Kasten), gebaut von ICA/Zeiss Ikon in Dresden. Angeregt von Arnold Fancks Beispiel, der seine spektakulären Bergfilme mit dieser Kinamo-Kamera gedreht hatte, benutzte auch das Berlin-Team die gleiche Ausrüstung. Obwohl Eastmans neues Superspeed zweimal so schnell wie das übliche Filmmaterial war, legte Baberske nach Anleitung von Karl Freund einen Teil seines Materials in Ammoniaklösung, zur damaligen Zeit ein übliches Verfahren, um die Lichtempfindlichkeit des Films zu erhöhen und so auf Kunstlicht verzichten zu können. Baberske sagte, diese Technik sei „ziemlich primitiv“ gewesen und „hielt nur wenige Stunden vor; wenn ich also eine oder zwei Szenen gedreht hatte, musste ich schnell ins

Labor gehen und entwickeln. Nachts bereitete ich neues Material vor, damit ich am nächsten Morgen weiterdrehen konnte.“ Gegen Ende des Films zeigen zwei aufeinanderfolgende nächtliche Barszenen, die erste mit hochlichtempfindlichem Material, die zweite bei künstlichem Licht gedreht, die unterschiedliche Bildqualität der beiden Verfahren; die erste Szene hat eine stärker körnige Textur, die zweite wirkt glatter und künstlich.



*Berlin – Die Sinfonie einer Grossstadt* (1927): Baberske filmt aus einem LKW-Versteck heraus unbemerkt Passanten.

Foto: Deutsche Kinemathek aus "Nahaufnahme Neukölln", Argon 1990

## DER LEHRMEISTER EMIGRIERT NACH AMERIKA, BABERSKE BLEIBT.

Baberske avanciert bald zum 2. Kameramann von Eugen Schüfftan und lernt so die grossen Regisseure G.W.Pabst, Anatol Litvak und Reinhold Schünzel kennen, die Baberske immer wieder beschäftigen und mit bekannten Namen wie Fritz Arno Wagner (*M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, Regie Fritz Lang, 1930) oder Franz Planer zusammen bringen, der sich jedoch erst nach seiner Emigration in Hollywood richtig entfalten kann. 1929 wird Karl Freund, der bislang immer noch die schützende Hand über Baberske hielt, von Herbert Kalmus, dem deutschstämmigen Direktor der Technicolor Corporation nach Amerika eingeladen und dort sofort von Carl Laemmle für dessen Universal-Produktionsgesellschaft engagiert. Er will seinen Mitarbeiter Baberske unbedingt auch nach drüben holen, der aber will lieber in Berlin bleiben, weil er seine junge Frau und seine vierjährige Tochter nicht allein lassen will. Freund

## DIE "KINAMO 35 MM"

Als die "Kinamo" von der Dresdner Firma "ICA" vorgestellt wurde, war sie als reine Amateurkamera gedacht. Da der Schmalfilm noch nicht erfunden war, mussten die ersten Filmbegeisterten mit 35 mm Film drehen. Die erste Version der „Kinamo“ war nur für Kassetten mit 15 m Film konzipiert. Als „ICA“ später in den Firmenverbund „Zeiss Ikon“ eingebracht wurde, kam zusätzlich ein größeres Modell mit 25m-Kassetten auf den Markt. Beide Versionen waren ursprünglich mit einer Handkurbel zu bedienen. Aus ungeklärten Gründen wurde die Kamera nun als „Kinamo N 25“ oder „Kinamo N 15“ bezeichnet.

Nachträglich konnten die Kameras dann auf Federwerkantrieb ausgebaut werden. Man tauschte den flachen Kameradeckel ( mit einem einfachen, klappbaren Newtonsucher ) einfach gegen das Federwerk mit integriertem Durchsichtsucher aus. Für schnelle Sportaufnahmen konnte man den oben auf der Kamera angeordneten Rahmensucher verwenden, der allerdings ziemlich ungenau war und sich durch eine ziemlich starke Parallaxe auszeichnete.

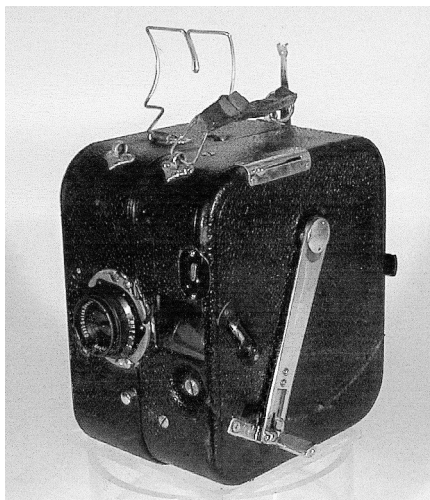
Ursprünglich waren die Kameras mit einem Zeiss Tessar  $f=3,5/40\text{mm}$  bestückt. Spätere Modelle haben Wechselfassungen und es wurden dafür Tessare mit  $f=2,7(!)$  angeboten. Mit dem Federwerk lief die Kamera grundsätzlich nur die damals üblichen 16 B/s. Wenn man unter- oder überdrehen wollte, musste man eben die Handkurbel verwenden.

Typisch für die Verwendung als Amateurkamera waren zwei weitere Ausstattungsdetails. Zum einen konnte man mit einem Knopf unter der Optik eine Marke in den Film stanzen. So konnte der Film später in der Dunkelkammer an diesen Stellen getrennt werden und in kurzen Stücken auf den damals üblichen Trommeln entwickelt werden.

Um dem „Operateur“ die Möglichkeit zu geben, selbst mit im Bild zu agieren, ist ein Selbstauslöser eingebaut. Witzig ist ein kleiner Haken unter den man ein Stückchen Papier klemmen konnte, das dann beim Kamerastart runter fiel. Der Operateur sollte das aus dem Augenwinkel erkennen können, - ohne direkt zur Kamera schauen zu müssen!

Die Kassetten sind sehr einfach einzulegen, dabei braucht keine Schlaufenlänge beachtet werden. Zum Einlegen einer Kassette in die Kamera wurde einfach der Deckel oder das Federwerk abgenommen. Die Andruckbügel an den Zahntrommeln rasten am Gehäuse ein, dann Filmschlaufe formen und den Film in die Filmbahn einlegen. Danach noch die Rasten lösen und die Kamera schließen. Die Kassetten haben keinen Meterführlarm, so muß man nach dem Einlegen die entsprechende Anzeige an der Kamera auf Null stellen. Die belichteten Filmmeter werden subtrahierend angezeigt. Es ist empfehlenswert, die Kassettendeckel mit dünnem Klebeband abzukleben. Beim Herausheben einer belichteten Kassette kann sonst eventuell der Deckel allein rauskommen.

Besonders beachtenswert ist das aufwendige Getriebe. Ungewöhnlich vor allem, weil man einen beschleunigten Greifer entwickelt hatte, der einen fast 180°-Hellsektor möglich machte. Dieses Feature und der beachtlich gute Bildstand, ließ natürlich auch die professionellen Kameramänner zu diesem Gerät greifen. Die „Kinamo N 25“ kostete 1926 die beachtliche Summe von 518 Reichsmark, was in jenen Tagen bestimmt eine Menge Kohle war.





Franz Planer (l.) und Robert Baberske an der Debrise Parvo 35mm-Kamera

Foto: Deutsche Kinemathek aus "Nahaufnahme Neukölln", Argon 1990



macht in Amerika eine fabelhafte Karriere als Director of Photography mit 67 Kino- und 179 TV-Filmen. Er kommt nach 1945 noch zweimal nach Berlin zurück, einmal, es war in den frühen fünfziger Jahren, trifft er seinen inzwischen zum Starkameramann der Defa avancierten Schüler Robert wieder und lernt dessen Assistenten Günter Marcinkowsky kennen. Beim zweiten Besuch im Jahre 1962 erhält Freund das Filmband in Gold für hervorragende Verdienste um den Deutschen Film. 1969 stirbt er in Santa Monica/Kalifornien.

## FESTANSTELLUNG BEI DER UFA, DIE KARRIERE BEGINNT.

Doch zurück ins Berlin der „roaring, golden Twenties“: Ende der zwanziger Jahre hat sich der deutsche Film dank kreativer Regisseure, hervorragender Autoren und exzellenter Kameraleute weltweit einen Spitzenplatz erobert. In den Metropolen werden riesige Kinopaläste gebaut, denn der Tonfilm ist da! Der Hamburger Ufa-Palast am Gänsemarkt ist mit 2667 Plätzen und einer 13 Meter breiten Leinwand Europas grösstes Kino. Robert Baberske ist von 1932 an selbständiger Kameramann. Mit Regisseur Hermann Kosterlitz, der sich später in Hollywood Henry Koster nennt, dreht er sein Debut *DAS ABENTEUER DER THEA ROLAND*. In Berlin wird zuvor der letzte grosse, in Babelsberg unter Mitwirkung zahlreicher namhafter jüdischer Künstler gedrehte Film *DER BLAUE ENGEL* uraufgeführt, bevor die Nazis an die Macht kommen. Regisseur Josef von Sternberg, Marlene Dietrich und Komponist Friedrich Hollaender gehen ins Exil nach Amerika, Schauspieler Kurt Gerron nach Holland. Es müsste auch dem heimatverbundenen Robert Baberske auffallen, dass jetzt ungewöhnlich viele unbeschwerte Unterhaltungsfilme produziert werden, die durch den Weggang von vielen hochkarätigen Filmschaffenden von einem reduzierten Stamm entweder opportunistischer oder um Anpassung bemühter Künstler hergestellt werden u.a. *BOMBEN AUF MONTE CARLO* mit Hans Albers, Heinz Rühmann und der Musik der Comedian Harmonists, *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* und *EIN BLONDER TRAUM* mit dem neuen Traumpaar Lilian Harvey und Willy Fritsch.

Robert Baberske im Atelier 1936

Foto: Archiv W.Fischer



## MIT DEN WÖLFEN HEULEN

Robert Baberske gehört sicher zu denjenigen, die die Gefahr der braunen Machthaber unterschätzen, und er macht jetzt Karriere. 1934 lässt er sich bei der Ufa fest anstellen. Bei besten Bedingungen: sehr gute Bezahlung, Vollbeschäftigung und erstklassiges Equipment. In Berlin-Buckow kauft er sich ein Haus (in dem sein im selben Jahr geborener Sohn Charlie noch heute wohnt). Während die Kamerakollegen Carl Hoffmann (*MORGENROT*, 1933) und Konstantin Irmen-Tschet (*HITLERJUNGE QUEx*, 1933) die ersten Wehrrertüchtigungsfilme der Dritten Reiches drehen, gelingt es Baberske in den kommenden Jahren immerhin 37 unverbindliche Unterhaltungsfilme mit Regisseuren wie R.A.Stemmle, Gerhard Lamprecht, Detlev Sierck, Georg Jacoby und Paul Martin zu fotografieren.

Robert Baberske ist jetzt einer der meistbeschäftigten Kameramänner der Ufa, dreht bis zu vier Filme im Jahr, hat aber nebenbei immer noch Zeit, für das Besetzungsbüro in Babelsberg die Probeaufnahmen junger Nachwuchsschauspieler zu machen. bevor auch er schliesslich mit den Wölfen heult. Die in Berlin erscheinende Fachzeitschrift „Der Deutsche Film“, bereits voll auf Rason und Linie der NSDAP ausgerichtet, berichtet 1939 im Rahmen eines Portraits: *Der neueste Baberske-Film MANN FÜR MANN über den Bau der Reichsautobahn, stellt dem Operateur die Sonderaufgabe, einen Begriff zu geben von der riesenhaften Ausdehnung der Baustelle, der gewaltigen Menge von Arbeitern, und von den riesigen Lagern, in denen sie untergebracht sind. Mit einem gewaltigen Gerätepark, mit Legionen von Scheinwerfern, schuf er die Atmosphäre dieser grossen Zeit.*

## PROPAGANDAFILME UND VIEL GEFÄLLIGE UNTERHALTUNG

1940 fotografiert Baberske den Propaganda-Spielfilm DIE ROTHSCHILDS, einen antisemitischen Hetzfilm über die internationalen Verstrickungen der Banker-Dynastie mit gravierenden historischen Verfälschungen (Regie Erich Waschneck). Nachdem Baberske bereits vorher Veit Harlans JUD Süß abgelehnt hatte, glaubte er, sich keine weitere Absage von antisemitischen Stoffen mehr leisten zu können. Ein Jahr später folgt JUNGENS (Regie R.A.Stemmle), ein NS-Tendenzfilm gegen politische Teilnahmslosigkeit im Arbeitermilieu und Propaganda für Hitlers Volksgemeinschaft. Seinen dritten politisch fragwürdigen NS-Film ANSCHLAG AUF BAKU (Regie Fritz Kirchhoff, 1942) dreht Robert Baberske ausschliesslich in Babelsberg und Umgebung. Mit dabei als Schwenker Herbert Körner und Klaus von Rautenfeld. Als Volontär kommt der junge Günter Haase ins Team. Bis Kriegsende macht Robert Baberske noch acht gehobene Unterhaltungsfilme mit Regisseuren wie Harald Braun, Cael Froelich und Kurt Hoffmann. Gediegen, handwerklich perfekt, mit stilistischem Feingefühl für die visuelle Umsetzung der unterschiedlichen Filmstoffe.

Seine unbestrittene Stärke liegt in der Lichtgestaltung, er gibt ganz präzise Anweisungen, arbeitet sehr schnell und traumwandlerisch sicher. Einen Belichtungsmesser gibt es bei ihm nicht, er kennt sein Aufnahmematerial: Eine Handoberfläche kurz abtastend auf verschiedene Partien der Dekoration gehalten genügt für die Beurteilung von Licht und Schatten. Robert Baberske war während der gesamten Kriegsjahre kontinuierlich vom Wehrdienst freigestellt. Er hat geschickt eine neutrale Position bezogen, politische Diskussionen konsequent vermieden und sich durch sein überragendes Können einfach unentbehrlich gemacht. Eine kluge Strategie, die ebenso aufging wie nach dem Krieg sein Arrangement mit dem Sozialismus in der DDR.

## EINE GESCHICHTE AUS TURBULENTER ZEIT

Kaum zu glauben ist eine Geschichte, die Kameramann Heinz Pehlke (heute 77jährig in Berlin lebend), damals auch Assistent bei Baberske, im März 1945 miterlebt und berichtet:

Regisseur Harald Braun „inszeniert“ ein fingiertes „kriegswichtiges“ Filmprojekt, dem er den Titel DAS VERLORENE GESICHT GIBT. Ein 60köpfiges Ufa-Team fährt, versehen mit offiziellen Papieren des Propagandaministeriums, mit den Schauspielern Hannelore Schroth und Ulrich Haupt nach Österreich in den kleinen Ort Mayrhofen im Zillertal. Auch Baberskes Familie ist dabei, und Erich Kästner, illegal mit im Team, wird später als Augenzeuge über diesen Bluff berichten: Baberske baut seine Super Parvo und einige Scheinwerfer auf und dreht ohne einen Meter Film in den Kassetten irgendwelche kleinen Szenen im Freien vor den Augen der neugierigen Dorfbewohner. Die Amis kommen kurz darauf an den DreHORT und fallen auf den „Türken“ herein. Man arrangiert sich mit den US-Offizieren und verlebt unbeschwerte Tage bei halbwegs gesicherter Ernährungslage. Vier Wochen später, Deutschland hat bereits kapituliert, fährt das Filmteam dann nach Berlin zurück.



## WIEDERANFANG NACH DEM KRIEG

Anfang 1947 läuft die Filmproduktion in Westberlin wieder an (die Defa schlug bereits am 4. Mai 1946 die erste Klappe zu Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, noch vor ihrer offiziellen Gründung). Typisch: Während man im Osten sogleich mit einem ernsten Thema Vergangenheitsbewältigung betreibt, ist der erste Westfilm eine musikalische Verwechslungskomödie mit dem Titel *HERZKÖNIG*, (Regie Helmut Weiss) Artur Brauners abenteuerliches Produzentendebüt mit Rober Baberske an der Kamera.

Es wird sein einziger Film im Westen bleiben, denn bei der sowjetisch lizenzierten Defa weiss man um Baberskes Qualitäten und lockt ihn mit einem gut dotierten Festanstellungsvertrag. Ein parallel an ihn herangetragenes Angebot aus München lehnt er ab. Rückblickend betrachtet war dies sicher eine richtige Entscheidung. Robert Baberske, der stets bescheidene, fleissige und überhaupt nicht karrieresüchtige Kamerakünstler hätte sich wohl auf dem glatten Parkett des westdeutschen Wirtschaftswunders, wo schon damals nur die Ellenbogen regierten, nicht durchsetzen und behaupten können. Bei der Defa findet er im Sommer 1947 ausser Freunden und Gönnern die ihm angemessene künstlerische Heimat und ist auch wieder an seinem angestammten Arbeitsplatz. Sein erster Defa-Film 1-2-3 *CORONA*, eine Jugendgeschichte im Zirkusmilieu, ist der erste Spielfilm nach dem Krieg, der wieder auf dem ehemaligen Ufa-Gelände in Babelsberg gedreht wird. Mit dem bulgarischen Regisseur Slatan Dudow dreht Baberske zwischen 1949 und 1952 drei „proletarische“ Filme

über gesellschaftliche Umwälzungen in der jungen DDR: *UNSER TÄGLICH BROT*, *FAMILIE BENTHIN* und *FRAUENSCHICKSALE*, Baberskes erster Farbfilm. Die Kritik schreibt:

*Baberskes Bilder haben eine besondere Realistik. Nicht ein unentwirrbares Gemisch von Licht und Schatten, keine unmotivierten Effekte bestimmen seine Aufnahmen, sondern effektiv eingesetzte und auf das Wesentliche abgestimmte Lichter.*

Robert Baberske 1951 an der Defa-Tonfilm-Kamera Super Parvo bei Dreharbeiten zu *Der Untertan*, Regie: Wolfgang Staudte  
Foto: Archiv Wolfgang Fischer



## DIE GROSSEN FILME BEI DER DEFA

Das *BEIL VON WANDSBEK* (Regie Falk Harnack, 1950) rekonstruiert einen wahren, grausamen Vorfall aus dem Hamburg von 1934 in beklemmenden, düsteren Bildern von suggestiver Intensität. Ein Klassiker des Defa-Films, dem 1951 Baberskes absolutes Meisterwerk *DER UNTERTAN* (Regie Wolfgang Staudte) folgt, durchaus zu vergleichen mit Gregg Tolands Fotografie in *CITIZEN KANE* von 1941. Diese bissige Satire über das deutsche Spiessbürgertum

in der Kaiserzeit gibt Baberske die Gelegenheit, sämtliche Register seines Könnens zu ziehen. Berühmt ist die Szene, in der Werner Peters in der Rolle des Untertan Diederich Heßling neben dem Wagen des Kaisers herläuft, sich ständig verbeugend, seinen Hut schwenkend und Hurra schreiend. Baberske glänzt mit ungewöhnlichen Bildausschnitten, überraschenden Perspektiven und optischen Verzerrungen. Dasselbe Team macht 1953 auf neuentwickeltem Farbnegativmaterial von Agfa Wolfen einen



Foto: Archiv Wolfgang Fischer

**ANZEIGE KODAK**

Das Team des Defa-Films *Die Geschichte vom kleinen Muck*, 1953: Von links KA Günter Eisinger, Robert Baberske, Regisseur Wolfgang Staudte und Assistent Günter Marcinkowsky

Foto: Archiv W. Fischer

zauberhaften Märchenfilm *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* (nach Wilhelm Hauff) mit opulenten 140 Drehtagen und einem gigantischen Lichtaufwand für die prachtvollen Bauten des Szenaristen Erich Zander. Dieser zeitlose Film wird in die ganze Welt verkauft und läuft gelegentlich noch heute im Fernsehen. Ein drittes Mal arbeitet das Team Staudte, Baberske und Schwenker Marcinkowsky 1954 bei *LEUCHTFEUER* zusammen, einem an einer gottverlassenen Küste im Norden Europas spielenden Fischer-Drama mit schweren Schwarzweissbildern. Noch während der Dreharbeiten zu seinem letzten, wegen Tod des Hauptdarstellers Willy A. Kleinau nicht vollendeten Film *DIE SCHÖNSTE* (Regie Ernesto Remani, 1957) erkrankt Robert Baberske an einem Gehirntumor und stirbt nach längerer Krankheit am 27. März 1958 im Alter von nur 57 Jahren. Nur wenige Leute kommen zur Beerdigung, die Kollegen drehen alle irgendwo, nur Albert Wilkening, der Direktor der Defa, schickt einen Kranz.

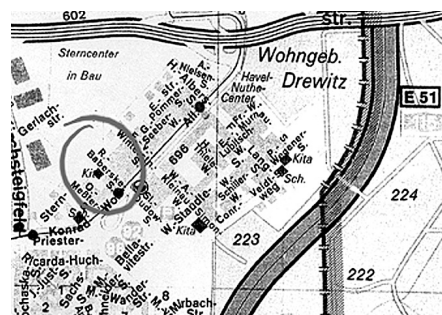


© 2000 WOLFGANG FISCHER



Dreharbeiten zu *Leuchtf Feuer*: links Regisseur Staudte mit seinem Kameramann Robert Baberske auf der Insel Rügen; rechts auf einem Fischkutter in der stürmischen Ostsee: Robert Baberske (oben mit Südwesten), rechts sein Assistent Günter Marcinkowsky

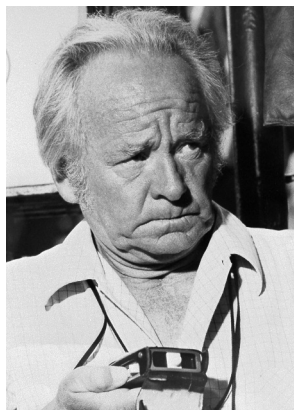
Fotos: Archiv W. Fischer



**Postscriptum:** In Potsdam gibt es seit einigen Jahren zwischen der Gabelung der Nuthestrasse und der A115 eine Robert-Baberske-Strasse! Und wenn man sich die Mühe macht, zu Fuss ein paar hundert Meter durch das "Wohnggebiet Drehwitz" zu wandern, entdeckt man auf den Strassenschildern so gut wie sämtliche Namen bekannter Schauspieler und Regisseure, die Babelsberg weltberühmt gemacht haben. Robert Baberske ist unter ihnen der einzige Kameramann!



Robert Baberske hat in den 26 Jahren seiner Tätigkeit als Chefkameramann eine Reihe von Assistenten ausgebildet, von denen die meisten später selbst erfolgreiche Kameramänner wurden: Walter Pindter, Kurt Hasse, Herbert und Bruno Stephan, Gösta Kodula, Hans Joachim Hauptmann, Günter Haase, Heinz Pehlke und Günter Marczinkowsky. Drei von ihnen erzählen nachfolgend von ihrem Lehrmeister.

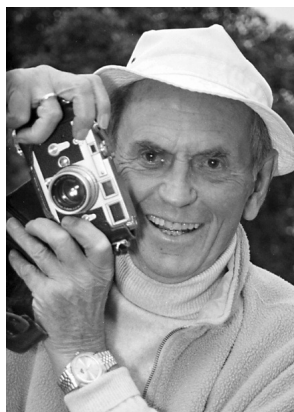


### KURT HASSE (1916-1999)

1936 Assistent bei SCHLUSSAKKORD, INKOGNITO und DAS MÄDCHEN IRENE. Spätere Filme als DP: GELIEBTES LEBEN (Rolf Thiele), HIMMEL OHNE STERNE (Helmut Käutner), VOR SONNENUNTERGANG (Gottfried Reinhardt). TV: RAUMPATROUILLE (Michael Braun)

*Baberske stellte mir gleich zu Anfang meiner Tätigkeit bei ihm die Fangfrage „Wenn ich eine kleinere Blende einstelle, wird dann das Bild auch kleiner?“ Ich lachte und antwortete korrekt „Nein, das ist lediglich eine Verminderung des Lichtes, das auf den Film fällt.“ Von da an wusste Baberske, dass er es nicht mit einem unbeschriebenen Blatt zu tun hatte.*

*Er war ein Mensch, der grossen Wert auf gutes Benehmen legte, und ich habe ihm offensichtlich gefallen. Ich habe mich dann aber auch wirklich angestrengt! Ich war zwar nur ein Jahr bei ihm, weil mich danach Franz Weihmayr geholt hat, aber ich habe viel von Robert Baberske gelernt. Er hat seinen Regisseuren immer interessante Bildwirkungen angeboten, das habe ich mir später selbst zu eigen gemacht.“*



### GÜNTER HAASE (78)

Assistent von 1941-1942 bei 5 Filmen von Robert Baberske und 1947 noch einmal bei HERZKÖNIG. Spätere Kinofilme u.a. FLUCHT NACH BERLIN (Will Tremper), HAIE UND KLEINE FISCHER (Frank Wysbar), POLIZEIREVIER DAVIDSWACHE (Jürgen Roland). TV: STAHLNETZ (17 Folgen)

*Ich habe Robert Baberske manchmal gefragt, warum er dies oder das so gemacht hat. Er hat aber während der Arbeit nie darüber mit mir gesprochen, erst nach Feierabend. Er war wie ein Vater zu mir, gab mir gleich den Spitznamen „Häschen“. Es gab ja auch andere wie Günter Anders, die ihre Assistenten ohrfeigten! Er verlangte zwar Pünktlichkeit, Ordentlichkeit, Fleiss und gute Laune, aber er war immer nett und überhaupt nicht hintertüsch, man musste ihn einfach liebhaben.*

*Morgens war er öfter mal launisch, wenn er früh um acht ins Atelier kam. Ich will es mal so ausdrücken: Er brauchte dann eine kleine Stärkung, und man merkte richtig, wie danach der Motor ansprang, dann war er hundertprozentig da. Er ging auf jeden ein, der ihn ansprach. Wenn der Oberbeleuchter beispielsweise sagte „da hinten könnte man das Licht noch etwas verstärken...“, dann antwortete Baberske „ja, man könnte. Man könnte es aber auch anders machen!“ Aber meistens ging er auf Anregungen ein.*

*Zu seinen Regisseuren sagte er manchmal „ja, genauso hab ichs mir gedacht!“ Und die Regisseure waren alle sehr zufrieden mit „Babi“, wie er von allen genannt wurde, natürlich nicht von den Assistenten! Das Licht ging ihm über alles. Er war, was die Beleuchtung anging, ein wirklicher Meister, und er hatte das Talent, jedem Film seine eigene Bildsprache zu geben, hatte die Gabe,*

*zu seinen Regisseuren sagte er manchmal „ja, genauso hab ichs mir gedacht!“ Und die Regisseure waren alle sehr zufrieden mit „Babi“, wie er von allen genannt wurde, natürlich nicht von den Assistenten! Das Licht ging ihm über alles. Er war, was die Beleuchtung anging, ein wirklicher Meister, und er hatte das Talent, jedem Film seine eigene Bildsprache zu geben, hatte die Gabe,*

das Drehbuch so, wie der Regisseur es sich gedacht hatte, ins Bild zu übertragen. Wenn ein Regisseur ihn, was oft geschah, nach der abendlichen Mustervorführung lobte, war er sehr glücklich. Er brauchte dieses Lob. Zu seiner Einstellung gegenüber den Nazis kann ich nur sagen: er wollte Filme machen, und wenn ein Film ihn interessierte, dann konnte sonstwas passieren. Er verhielt sich neutral und hat sich politisch nie geäußert. Er hat sich auch nach dem Krieg, als er bei der Defa fest angestellt war, immer bedeckt gehalten. Als ich ihn damals noch einmal besuchte, sagte er leise zu mir „Sei vorsichtig in Deinen Äußerungen!“



## GÜNTER MARCINKOWSKY (72)

Assistent und Operateur bei Robert Baberske von 1947-1957 bei 14 Filmen. Als DP später 13 Kinofilme, davon 7 mit Regisseur Frank Beyer, u.a. KÖNIGSKINDER, NACKT UNTER WÖLFEN, SPUR DER STEINE, JAKOB DER LÜGNER, ABSCHIED (Egon Günther). 30 TV-Filme u.a. ROTTENKNECHTE (Frank Beyer), EFFIE BRIEST (Wolfgang Luderer),

*Robert Baberske hat ja jeden Belichtungsmesser verschmäht, und ich bin dann oft zwischendurch mit dem Luxmeter nochmal durch die Szene gegangen, um sicher zu gehen, aber in den meisten Fällen hat es genau gestimmt! Er hat relativ einfach und klar gearbeitet. Keine Tülls und Tuten, nur ganz selten mal für einen Effekt! Er drehte sehr sparsam und konzentriert, wusste genau, was er wollte. Was danach aber mit dem belichteten Material passierte, interessierte ihn wenig. Von den Kopierwerksprozessen verstand er nicht viel, das hat er immer mir überlassen, weil ich ja vorher Lichtbestimmer war. Man entwickelte damals das Negativ noch auf Sicht, nicht nach Gamma. Wir haben dann immer die Negativproben zusammen angesehen und eventuelle Korrekturen besprochen. Besonders bei Farbfilmen war das später wichtig, wenn die passenden Emulsionsgüsse angeglichen werden mussten.*

*Ich war ja bis zum Schluss per „Sie“ mit ihm, habe ihn meistens aber mit „Meister“ angesprochen, was die anderen Mitarbeiter auch taten und was er auch mochte. Er war stets guter Laune, oft regelrecht zu Spässen aufgelegt, konnte mit 50 noch einen Überschlag, also einen Luftsalto machen, ohne mit den Händen den Boden zu berühren! Aber als er dann Mitte der fünfziger Jahre erkrankte, war er oft etwas müde und seine Heiterkeit schwand zusehends, Ich besuchte ihn auch nach dem letzten Film öfter und fuhr ihn manchmal im Rollstuhl spazieren. Er glaubte fest daran, dass wir im nächsten Jahr zusammen wieder Filme machen könnten. Im März 1958 war ich dann zu Dreharbeiten mit Walter Fehdmer auf einem Schiff in der Arktis, als der Bordfunker das Telegramm mit der Todesnachricht brachte.“*

© 2000 WOLFGANG FISCHER

# VON LIEBESENGELN UND UNBERÜHRBAREN

EIN DREHBESUCH BEI HAGEN BOGDANSKI

VON MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/8.00/bogdanski.1.php3



Studiobau für *Liebesengel* in Hamburg

Grosse Panoramafenster lassen den Blick auf einen gigantischen Himmelsprospekt fallen. Leuchtende Tischplatten mit weissen Decken und edlem Porzellan stehen im Raum. Der Himmel ist ein Panoramarestaurant, bewohnt von den Liebesengeln Barbara Auer und Dominique Horwitz, denen Aglaia Szyszkowitz als liebescoole Bestsellerautorin in's Geschäft pfuscht und dafür prompt per Fahrstuhl zum Rapport bestellt wird.

Eine Hamburger Fabrikhalle beherbergt die Szene des Fernsehspiels *LIEBESENGEL*. Der Set klebt auf Stelzen unter der Hallendecke; heiss und ein wenig stickig ist es am Arbeitsplatz von Hagen Bogdanski und Uwe Janson, die hier mit ihrem Team in zwei Tagen ein riesiges Drehpensum abarbeiten müssen. Ein ungewöhnlich aufwändiger Set für ein Fernsehspiel, aber die Motivmiete für den Hamburger Fersehturm wäre wohl noch teurer geworden.

Es wird spät an diesem Abend in den Himmelskulissen; am nächsten morgen erst kann ich Hagen Bogdanski ausgeschlafen beim späten Frühstück treffen, um mit ihm vor allem über einen ganz anderen Film zu sprechen: *DIE UNBERÜHRBARE* mit Hannelore Elsner, gerade mit dem Bundesfilmpreis versehen, ein sperriger, unbequemer Film und, so schien mir, ein guter Anlass für ein Interview.

**F: Wenn ich Deine Filme der letzten Jahre Revue passieren lasse, von OTTO über NICK KNATTERTON bis hin zum etwas kruden TV-Movie BIER, bei dem wir kurz zusammengearbeitet haben, dann liegt ein Film fast wie ein Sperrriegel in dieser Reihe: DIE UNBERÜHRBARE, ein spröder Schwarz-Weiss-Film, der inhaltlich und ästhetisch sich doch sehr von allem anderen unterscheidet. Wie bekommst Du das in Deinem Kopf zusammen, diese unheimliche Bandbreite?**

H: Tja, das ist relativ einfach zu beantworten. Für mich ist es der eigentliche Reiz der Arbeit, dieses Spektrum abzudecken. Inhaltlich orientiere ich mich sicher eher an diesen, sagen wir mal, etwas schwierigen Stoffen, aber bei Filmen wie *NICK KNATTERTON* oder *OTTO* ist natürlich die Logistik und das Ausprobieren ganz toll.



»BEI DER  
UNBERÜHRBAREN  
HATTEN WIR EINE  
IMMENSE FREIHEIT«

18 Millionen Mark zu haben, mit super Visual Effects, ist eine Sache, aber eine Geschichte in Schwarz-Weiss für 1,5 Millionen zu erzählen und nur inhaltlich zu denken, ist halt die andere Seite des Spektrums. Und für mich ist das überhaupt keine Schere, ich habe nicht mal ansatzweise ein Problem mit beiden Extremenfällen. Auch nicht technisch, weil ich denke, man kann beide Sachen völlig verschieden machen.

Ich mochte die Geschichte von Oskar Roehler total, obwohl ich überhaupt nichts persönlich damit zu tun habe; mich interessiert weder Kommunismus in den achtziger Jahren noch die Literaturszene der Sechziger. Ich bin ja auch kein LIEBESENGEL und ich wusste zum Beispiel überhaupt nicht, wer Nick Knatterton ist, bevor ich's gemacht habe: ich bin auch kein Comic-Freak. Aber ich denke, letztendlich ist das nicht wichtig. Man muss sich mit den Stoffen beschäftigen, und muss für sich entscheiden, interessiert mich das auf irgendeine Weise, bringt es mich weiter, künstlerisch wie technisch, und dann geht man los und macht den Film. Das ist vielleicht ein bisschen pragmatisch, aber ich sehe mich nicht als Intellektuellen, überhaupt nicht. Man muss nur die Sensibilität oder die Lust haben, sich auf verschiedene Leute einzulassen, also in diesem Falle Regie und Schauspieler.

**F: Handwerklich ist das sicher weniger ein Problem, aber ästhetisch kann ich mir das sehr schwer vorstellen, wenn man von NICK KNATTERTON kommt und dann zu Oskar Röhler und der UNBERÜHRBAREN geht – die Anforderungen sind dann doch, glaube ich, sehr verschieden.**

H: Na klar, das war auch noch nie so extrem. Ich habe ja erst Oskar's Film gemacht und bin danach zu OTTO gegangen. Das war quasi wie ein turnaround – du hast dich komplett einmal umgedreht, du bist von einem kleinen, sensiblen Film in so'ne Megaproduktion reingekommen, und die Anforderungen waren komplett anders.

**F: Aber wie machst du das, wie schaffst du das?**

H: Ich weiß es nicht, keine Ahnung – ich kann das nicht beantworten. Ich freu' mich auf beides, ich hab' beides toll gefunden. Bei OTTO war es mehr oder weniger ein Traum für mich, den Film machen zu können. Ich habe ja mit OTTO mal angefangen, der erste Otto-Film war ja auch mein erster, als Beleuchter. Wie auch immer der Film geworden ist, das ist ja eine andere Sache, aber ich habe mich da richtig drauf gefreut. Ich mag ihn sehr, ich habe schon viele Filme mit ihm gemacht, das ist so'n bisschen ein Jugendheld. Und für mich war es überhaupt kein Problem, so umzuschalten. Diese ganze Visual-Effects-Sache war ja völlig neu für mich, mit diesem Riesenaufwand. Aber wir waren eine gute Crew, wir hatten einen guten Regisseur, einen guten Visual-Effects-Supervisor, und wir haben uns sehr gut verstanden, und auch deswegen war es nie ansatzweise ein Problem.

**F: Ich stelle mir das Problem auch eher andersherum vor – wenn man von NICK KNATTERTON, von OTTO oder von BIER kommt und dann so einen Film macht wie DIE UNBERÜHRBARE.**

H: Ja, das ist richtig. Ich denke, das ist als Kameramann sicherlich schwieriger. Ich bin von BIER gekommen und dann zur UNBERÜHRBAREN gegangen. Und dann bin ich wiederum umgestiegen von UNBERÜHRBARE auf OTTO. Also einmal hin und einmal her. Wichtig für mich ist eine absolut korrekte Vorbereitungszeit, ich bin nie umgestiegen innerhalb einer Woche. Da waren immer mindestens vier bis sechs Wochen dazwischen.

**F: Lass' uns mal über die Schönheit reden. Schönheit ist ja ein Thema, das bei Kameraarbeit zwangsläufig eine Rolle spielt. Ich denke, auch bei Deinem derzeitigen Film, LIEBESENGEL gibt es die klassischen Vorgaben: Barbara Auer soll gut aussehen – vielleicht noch besser, als sie ohnehin schon aussieht.**

H: Klar, Barbara und vor allen Dingen Aglaia, die Hauptdarstellerin.

**F: Bei der UNBERÜHRBAREN seid Ihr ganz anders mit diesem Thema umgegangen...**

H: Bei der UNBERÜHRBAREN hatten wir eine immense Freiheit, weil wir ganz für uns waren. Hannelore, Oskar, ich und die Produzentin haben letztendlich alle Entscheidungen selbst getroffen. Es gab niemanden, weder vom Verleih noch von der ZDF-Redaktion, der sagte, wir wollen Muster sehen oder das gefällt uns nicht oder warum nehmt Ihr jetzt diese Perücke – wir haben letztendlich alles selber entschieden. Oskars Radikalität ist von Hannelore sehr



Hannelore Elsner in *Die Unberührbare* und Barbara Auer in *Liebesengel*

offen aufgenommen worden, und Hannelore hat uns immens vertraut. Eine Frau wie sie, die seit 30 Jahren im Geschäft ist und natürlich auch dieses Schönheitsproblem hat, mit der Kommissarin und all' den Sachen, die sie macht – ich glaube, sie war auf eine Art und Weise ganz froh, dass es so ist.

**F: Auf eine Art?**

H: Ja, sie hatte natürlich auch Angst. Sie hat sich ja gesehen, wie sie aussieht. Du hast eine große Sensibilität als Schauspieler deinem eigenen Aussehen gegenüber. Du siehst ja morgens in der Maske schon, was los ist... Ich denke, sie hat uns endlos vertraut, und der Traum war ja letztendlich, mit so einem Film, bei dem wir alle ganz wenig Geld verdient haben, aber ästhetisch so extrem waren, dann so anerkannt zu werden bis hin zum Bundesfilmpreis. Das ist für sie komplett aufgegangen.

Das war ja ihr großer Traum, den sie seit 30 Jahren träumt. Man kann das wohl, gerade wenn man jung ist, kaum nachvollziehen, wenn jemand wirklich 1962 anfängt und denn 2000 endlich da ist, wo er eigentlich immer hinwollte. Und mit so einem kleinen Film. Das war wie ein Wunder.

**F: Ich bin selbst sicher niemand, der das Dogma vertritt „Frauen müssen immer schön weich geleuchtet sein“ – das ist ja meist ein unhinterfragter, professionell-handwerklicher Reflex. Aber in der Unberührbaren gibt es schon Szenen wo man .... zuckt...**

H: ...soll man!

**F: Spätestens die Szene, in der sie mit dem fremden Mann auf's Hotelzimmer geht – die hat schon was Erbarmungsloses – erbarmungslos mit dem Zuschauer, und erbarmungslos mit den Darstellern.**

H: Ja, ich bin mir dessen voll bewusst...

**F: Aber das war Absicht?**

H: Ja. All die Szenen im Spiegel, all ihre Drogen, all die Tablettensachen, die Szene mit Vadim, die Nacht, wo sie völlig betrunken sind, das war klar, dass wir an die Grenze kommen und drüber hinausgehen werden.

**F: War das schwierig für Dich?**

H: Für mich? Nein. Ich habe ja vorher schon einen Film gemacht mit Oskar, Gierig, der ein relativer Flop war, aber auch in Grenzbereiche gegangen ist. Das war für mich schwieriger, weil es mein erster Film war. Bei der Hannelore und bei der Unberührbaren war immer das Gefühl da, das es eine Wahrheit hat, dass es diese Wahrheit auch haben muss. Für mich war es ein schöner Film. Ich habe Hannelore sehr geliebt, und Vadim – sicher war es schwierig, weil ich oft Angst hatte um sie, aber sie war so souverän und so professionell, wie man sich das nur das vorstellen kann. Und wir haben ja den Film ganz leicht gemacht, wir haben ja nie die Idee gehabt, das das was Grosses werden könnte.

**F: Geht sowas nur, wenn es um wahre Dinge geht?**



*Die Unberührbare*

**»ICH HABE ES DAMALS  
EMPFUNDEN ALS DEN  
FÜR MICH EINZIG  
WAHREN WEG,  
DIESE GESCHICHTE  
DARZUSTELLEN«**

H: So weit zu gehen? Ich denke schon. Wenn es ein kommerzielles Produkt ist, dann sagt jeder für sich eher: „okay, also bis hier hin und nicht weiter“. Vom Ausziehen angefangen bis zur 13. Klappe, wo es noch mal richtig zur Sache geht. Ich glaube, dass da die Hemmschwelle für alle Mitarbeiter viel höher liegen als bei so einem, sagen wir, wahren Projekt, wo alle wissen: das Interessante an diesem Film kann nur sein, dass wir was Neues ausprobieren oder dass wir weiter gehen als sonst.

Das ist die Chance bei einem solchen Film, dass man diese Kreise von „schön leuchten“ bis „schön schwenken“ oder „schön spielen“ verlassen kann. Das gibt es ja selten genug, und wir haben das bewusst wahrgenommen.

**F: Teilst du ein in wahre Filme und unwahre Filme?**

H: Nein. Otto ist genauso so'n wahrer Film - Wahrheit ist vielleicht das falsche Wort.

**F: Ich weiß nicht, ob es das falsche Wort ist, ich glaube, das hat viel damit zu tun...**

**Eine andere Frage: Die Unberührbare ist ein Film, der es einem schwer macht, die Hauptdarstellerin zu lieben. Sie ist ja teilweise sehr schwer zu akzeptieren, diese Figur.**

H: Ja sicher – auch in ihren Reaktionen, also wie sie mit Menschen umgeht, bis hin zu ihrem eigenen Sohn.

**F: Diese Emphase, Emphase zum Hauptdarsteller, vor allem zum weiblichen Hauptdarsteller, die wir normalerweise mit der fotografischen Schönheit produzieren oder produzieren sollen, die ist bei diesem Film bis zu einem gewissen Grad abgeblockt. Bei mir blieb immer eine Distanz zu dieser Figur.**

H: Da ist die Frage: „was wäre, wenn man es anders gemacht hätte“. Nehmen wir mal an, ich hätte ein ganz klassisches, schönes Schwarz-Weiss genommen, ich habe das ja ausprobiert, hätte sie super ausgeleuchtet und hätte dieses Klischee bedient – was wäre dann gewesen? Hätte man sich dann mehr mit ihr identifiziert, weil sie besser aussieht? Oder wäre man ihr näher gekommen?

**F: Wahrscheinlich nicht. Es ist natürlich nicht allein eine Frage der Optik, sondern vor allem des Drehbuchs. Die Figur ist so!**

H: Ja, sie wäre immer so gewesen...

**F: Und insofern ist es eine hohe Kongruenz zwischen Figur und Kameraarbeit.**

H: Ja, ich habe es damals empfunden als den für mich einzig wahren Weg, diese Geschichte so darzustellen.

**F: Was kannst zu Deinem Umgang mit Schwarz-Weiss erzählen?**

H: Ich habe Photographie studiert. Schwarz-Weiss fällt mir letztendlich sehr leicht. Ich mache immer noch Fotos, habe ein eigenes Labor zu Hause. Ich habe als Assistent mehrere Schwarz-Weiss-Filme betreut, auch den letzten Wim Wenders Film, der Schwarz-Weiss war. Dies war mein erster eigener Film als DoP in Schwarz-Weiss, und ich habe mehrere Tests gemacht, alle mit Geyer Berlin zusammen. Ich habe mit Jürgen Jürges lange drüber gesprochen, der ein Jahr vorher Schwarz-Weiss gedreht hatte und einen völlig anderen Weg gegangen ist als ich. Ich habe mir das angeschaut und für mich entschieden, dass ich das nicht möchte, das war mehr das poetische Schwarz-Weiss...

**F: Welchen Weg meinst du?**

H: Man hätte sehr feinkörnig auf Farbmateriale drehen und dann auf Tonpositiv kopieren können. Das ergibt eine ganz andere Grauwertabstufung. Ich wollte das nicht, ich wollte ganz „klassisch“ Schwarz-Weiss drehen, entwickeln und kopieren. Es gibt ja nur noch Plus X und Double X, das habe ich im Test forciert und deforciert und mich dann letztendlich für einen Weg entschieden: Plus X eine Blende forciert. Du kommst dann ungefähr auf 120 bis 200 Asa. Das Double X fand ich viel zu weich.

Beide Materialien sind ja seit 30 Jahren nicht mehr fortentwickelt worden. Das ist so, wie es immer war. Alle anderen Materialien werden jedes Jahr verbessert, Plus X gibt es seit 1950 glaub' ich unverändert, von T-Kristallen ist da überhaupt nicht die Rede. Wir hatten große



Die Unberührbare



Schwierigkeiten, das Filmmaterial überhaupt auf großen Rollen zu bekommen. Wir hatten alle großen Rollen in Europa, weil es für die Werbung nur kleine Rollen gibt.

**F: Die Zeitebene des Filmes ist ja ein wenig vertrackt – er spielt vordergründig zur Wiedervereinigung 1989, aber ästhetisch eigentlich mehr in den sechziger Jahren...**

H: Ja, letztendlich ist es eine Sechziger-Jahre-Geschichte – ihr grosser Erfolg war eben in den sechziger Jahren, und sie ist daran hängengeblieben. Die ganze Rowohlt-Geschichte, die ganzen Politiker, die ja jetzt aktuell die politische Verantwortung tragen, kommen ja alle aus dieser Zeit.

Die Wende war auch eine Sache, die mich sehr interessiert hat. Wie man das darstellt mit all diesem kleinen Geld – und wo bekommt man die Bilder her – wir haben uns sehr viel Archivmaterial angeschaut und uns letztendlich entschlossen, das in keiner Form zu benutzen. Die Entscheidung war: okay, wir erzählen es über ganz kleine Dinge wie Fernsehen, Radio und sonstiges.

**F: Nochmal zum Technischen: zumindest die Kopie, die ich gesehen habe, war nicht auf Schwarz-Weiss kopiert**

H. Richtig. Das ist eine andere Geschichte: es gibt sechs Vorführkopien Schwarz-Weiss, die auf allen Festivals liefen und immer noch laufen, und es gibt 29 Kopien auf Farbmateriale. Das ist ganz klar – der Verleih wird immer auf Farbe kopieren, wenn man es vorher nicht schriftlich festmacht, weil jede Kopie etwa 4000,00 DM billiger ist. Gerade bei kleinen Verleihern ist das natürlich gar keine Frage, da darfst du das nicht mal in Erwägung ziehen.

Ich bin nicht unglücklich damit, weil ich die Kopierung selbst betreuen konnte; es hat alles einen ganz kleinen Blaustich, alle 27 Kopien, jedenfalls die, die ich gesehen habe. Geyer hat nach meiner Meinung einen exzellenten Job gemacht – auch sie waren natürlich nicht glücklich damit, aber sie hätten nur zwei Kopien in der Woche herstellen können, hätte wenn man wirklich auf Schwarz-Weiss kopiert. Das hätte Monate gedauert – letztendlich geht das gar nicht mehr, es sei denn, man geht ins Ausland. Deswegen ist das im Moment der einzige Weg, eine größere Kopienanzahl herzustellen – haben 'se alle einen kleinen Blaustich, finde ich gar nicht unpassend...

**F: Was war Dein Lichtkonzept bei der UNBERÜHRBAREN?**

H: Licht ist, denke ich, eigentlich das Hauptgestaltungsmittel im Film, und ich versuche bei jedem Film ein anderes Licht zu machen. Ich kann aber nicht genau definieren, wie sich das jetzt unterscheidet. Schwarz-Weiss, natürlich, härter beleuchtet...

**F: Das heißt, du denkst vorher nicht drüber nach?**

H: Doch doch, ich denke schon drüber nach. Ich mache auf jeden Fall für jeden Film ein Lichtkonzept und ein Kamerakonzept getrennt. Das ist zu Anfang sehr theoretisch, ich gebe mir da so eigene Gesetze, die ich mir dann, damit ich sie nicht vergesse, vorne auf's Drehbuch draufschreibe.

**F: Was stand auf dem Drehbuch bei der UNBERÜHRBAREN?**

H: Das muss ich dir ganz ehrlich sagen, da müsste ich nachgucken. Ein Gesetz war sicherlich, es nicht schön auszuleuchten, ganz allgemein gehalten.

**F: Stand da was über Dunkelheit?**

H: Naja, sicher. Dunkelheit ist natürlich eine ganz immense Struktur. Wie weit geht man? Was möchte man? Letztendlich ist ja Dunkelheit wichtiger als Licht, also was lässt man weg, was möchte man nicht sehen? Es ist wesentlich interessanter, nachts zu drehen als tagsüber.

**F: Es fällt mir auf, dass du nicht nur mit der Schönheit bzw. mit der Abwesenheit von Schönheit an die Grenze gegangen bist, sondern teilweise auch mit der Dunkelheit, vor allem, was Gesichter angeht – also ganz weg vom amerikanischen Motto „stay with the money“. Manchmal ahnt man nur noch etwas vom Gesicht der Hauptdarstellerin...**

H: Ja, wir sind weit gegangen. Ich habe im nachhinein überlegt, ob ich es nochmal so machen würde. Das ist eine interes-

»DER VERLEIH WIRD  
IMMER AUF FARBE  
KOPIEREN...«

Die Unberührbare



sante Frage. Ich denke, es war ein Glücksfall, dass wir so weit gegangen sind. Ich bin nicht ganz sicher, ob wir noch einmal den Mut dazu hätten. Wir haben es einfach gemacht. Jetzt, nach einem Jahr, nach all dem großen Erfolg, der einen ja eigentlich beflügeln sollte... – ...es ist die Frage, ob es nicht auch anders gegangen wäre. Nicht ganz so extrem. Ja, ich weiss es nicht.....

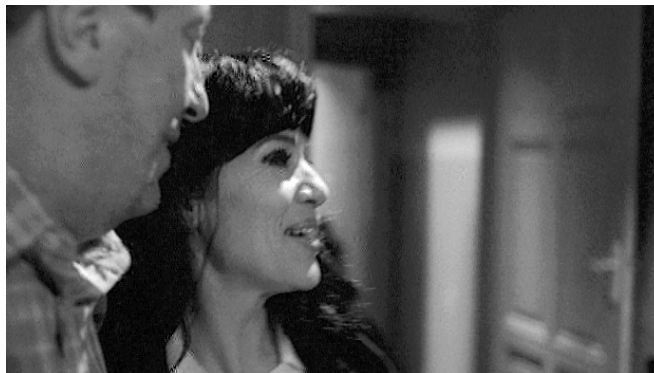
**F: Erzähl weiter....?**

H: Vielleicht hätte man gewisse Sachen nicht so machen müssen.

**F: Zum Beispiel?**

H: Zum Beispiel die Hotelszene ist eine Sache, die sicherlich sehr weh tut. Unten an der Bar nicht, aber oben. Die Sache mit Vadim, die ganze Nacht, die auch für mich fast ans Äußerste geht, wo Vadim so exzellent ist, ist eine Sache, die würde ich immer wieder so machen, die ist ganz toll.

Vadim Glowna und Hannelore Elsner in *Die Unberührbare*



**F: Für mich gibt es einen riesengroßen Unterschied zwischen den beiden Szenen – die Hotelszene, die ist von der Inszenierung über das Spiel bis zum Blick der Kamera wirklich erbarmungslos. Mir ging es sehr anders bei den Szenen mit Vadim Glowna, weil die trotz allem „Realismus“ eigentlich eine große Liebe**

**haben, auch im Blick. Wie die beiden im Bett sind: das ist ein ganz, ganz anderes Bild, bei dem ich das Gefühl hatte, dass Du mit Deiner Kamera eher manches verhüllen wolltest.**

H: Ja, das habe ich versucht.

**»ICH DENKE OFT, DIE ERSTEN FILME, DIE MAN MACHT, SIND DIE RADIKALSTEN«**

**F: Das finde ich sehr spannend – woher kommt das, wenn du sagst: „ach, würde ich das noch mal so machen?“ Ist das wirklich nur eine Frage des Mutes, oder ist es ein Zweifel, ob es so richtig war?**

H: Ich habe Angst, dass man, wenn man älter wird, wenn man viele Filme gemacht hat, dass man... – ja, ich glaube, dass man dann den Mut nicht mehr hat; man weiss, wie es geht, und dann macht man das halt schnell und ohne zu hinterfragen... – ich kann das jetzt nicht so richtig formulieren...

Ich denke oft, die ersten Filme, die man macht, sind die radikalsten, weil man den Mut der Jugend hat, ganz pathetisch ausgedrückt. Wenn man den 15., 25., 35. Film macht und sich keine Pausen gönnt dazwischen, wie das viele tun oder auch tun müssen, dann kommen die Abnutzungserscheinungen, man geht schneller über die Dinge hinweg, man hat das Handwerkliche drauf, aber man wird sicher oberflächlicher. Davor habe ich Angst. Und deswegen ist es für mich wichtig, grosse Pausen zu haben und auch diese extrem unterschiedlichen Filme zu drehen – von Otto bis Die Unberührbare. Nicht, um immer wieder neu anzufangen, um Gottes willen, das meine ich nicht. Aber der Mut, glaube ich, ist zu Anfang größer. Liebesengel ist jetzt mein 17. oder 18. Film den ich drehe, und es ist schon so, dass man manchmal zu schnell ist.

**F: Wenn ich Dich hier am Set beobachte, fällt mir auf, dass Du sehr souverän und sehr schnell wirkst, was mit der Nachdenklichkeit oder Brüchigkeit, die man bei Dir in einem solchen Gespräch spürt, nicht ganz zusammenpasst. Es ist gestern mehrfach passiert, dass du ansagst: „10 Minuten Umbau“ und nach drei Minuten „fertig“ rufst; ist das ein Spiel?**

H: Na klar. Das ist sicherlich so'n bißchen 'ne sportliche Attitüde. Das ist keine Eitelkeit – ich möchte innerhalb des Rahmens eines solchen Fernsehprojektes den Film hinkriegen, und ich möchte ganz klar, dass die meiste Zeit letztendlich für Proben benutzt wird. Das ist

der Anspruch, den ich habe. Und das geht hier sehr, sehr gut auf. Wir haben sehr viel Zeit für Proben, das liebe ich. Ich bin bereit, sämtliche Shotlists in die Mülltonne zu treten, weil das Proben letztendlich immer besser ist - bei dieser Art von Filmen, nicht bei NICK KNAT-TERTON und sicherlich auch nicht bei ОТТО.

Manchmal ist es so'n bißchen ein Spiel. Gestern wollte ich noch schneller sein, eigentlich. Wir hatten ein riesen Programm mit mehr als 30 Einstellungen. Gut, da hätte ich halt sagen müssen: „immer drei Minuten“. Dann wären sie aber alle dageblieben, und dann hättest Du keinen Platz mehr zum Umbauen. Eigentlich ist das so die schnellste Art, weiterzukommen.

**F: Hat das nicht auch ein wenig mit „unberührbar“ zu tun?**

H: Wie meinst du das?

**F: Der Klassiker ist ja andersherum – der Klassiker ist die Ansage „zehn Minuten“, und nach zehn Minuten ist man noch am Leuchten und hat sich leider verschätzt...**

H: Das hasse ich. Aber das passiert mir nie, Gott sei Dank, und deswegen möchte ich auch, dass das Set frei ist, auch von den Schauspielern. A um sie zu schützen, weil ab und zu fällt auch mal was um, und B brauche ich die Konzentration. Ich möchte nicht, dass neben mir irgendwelche inhaltlichen Dinge besprochen werden, weil ich da automatisch anhören werde. Ich möchte, dass sie weggehen, und ich möchte alleine einleuchten, weil das Einleuchten eine absolut erotische, ganz tolle Arbeit ist, und dazu möchte ich Zeit und Platz haben. Dann können sie gerne alle wiederkommen. Und das Spiel, dass aus zehn Minuten dann dreieinhalb werden, das kommt natürlich vor, aber...

**F: Ich habe ja dann beruhigt gemerkt, dass es auch andersherum vorkommt...**

H: Ja, sicherlich. Ich habe auch gestern sicherlich einmal eine Idee gehabt, die letztendlich Mist war, und dann habe ich es auch korrigiert. Die Freiheit nehme ich mir – kriege ich auch, ist kein Problem, das einzufordern und zu bekommen. Letztendlich ist fast alles eine Frage von Einfühlungsvermögen und Autorität am Set – also Autorität darzustellen und auch das Einfühlungsvermögen zu haben, um das alles flexibel zu handhaben. So empfinde ich es.

**F: Ist das speziell für junge Kameraleute ein Problem, diese Autorität zu haben? Ist das nicht eine Rolle, die man da spielt?**

H: Ja, natürlich, auf jeden Fall.

**F: Don't touch me?**

H: Ja, zu Anfang sicher – in der ganzen Vorbereitung und in der ersten Drehwoche ganz sicher. Die ersten Sachen sind aufgesetzt. Gerade das Autoritäre und das Durchsetzungsvermögen, von der technischen Crew angefangen bis zum Produktionsleiter, das ist sicherlich erst eine Rolle – die, wenn man gut ist, sich nach der ersten, zweiten Woche auflöst. Aber die erste Zeit ist sicher anstrengend.

**F: LIEBESENGEL ist nicht dein erster Film mit Uwe Janson?**

H: Nein, das ist mein fünfter Film mit Uwe. Ich hab erst zwei Kinofilme gemacht und dann meinen ersten Fernsehfilm mit ihm, КОМА, vor fünf Jahren. Ich habe dann drei Fernsehspiele hintereinander mit ihm gemacht, und die letzten zwei Jahre haben sich unsere Wege etwas getrennt und führen uns jetzt glücklicherweise wieder zusammen. Wir machen diesen Film und im Herbst einen großen Kinofilm zusammen, auf den ich mich sehr freue. Uwe und ich sind sehr nah – es gibt ein großes Vertrauen und ganz strikte Arbeitsteilung.

**F: Ihr redet relativ wenig am Set miteinander.**

H: Eigentlich ganz selten. Er probt, ich guck' mir das an und löse es auf, und dann drehen wir das. Manchmal sagt er, guck' mal von hier, und ich sage dann, ja, das geht oder das geht



Probe im Himmelsrestaurant von *Liebesengel* mit Dominique Horwitz und Barbara Auer; rechts Uwe Janson und Hagen Bogdanski



Hagen Bogdanski  
und Uwe Janson bei den  
Dreharbeiten zu *Liebesengel*



nicht... Im Gegensatz zu den Anfängen ist das so, ich kann mich an meinen ersten Film mit ihm erinnern, wo ich natürlich wesentlich unsicherer war, vor allem, was die Auflösung betrifft. Mittlerweile überlässt er mir das komplett. Ich finde das toll.

Die ganze visuelle Seite ist letztendlich meine. Er konzentriert sich ganz auf Drehbuch und Schauspieler, was ich als richtig empfinde. Da ist er super. Es ist eher so, dass er mir inhaltliche Dinge zu verstehen gibt, die ihm wichtig sind, wo er sagt: „das muss erzählt werden, diese Beziehung zwischen Barbara und Anglaia in diesem Moment“. Er redet immer nur über inhaltliche Ansätze – „es ist wichtig, in diesem Moment das und das zu sehen.“ Wie ich es mache, ist letztendlich meine Sache. Ich finde, das ist eine sehr große Vertrauensbasis. Er hat seinen kleinen Monitor, teilweise schaut er aber gar nicht hin, aufnehmen tut er sowieso nichts. Es ist ein sehr fortgeschrittenes Vertrauen in unserer Beziehung.

»DIE GANZE  
VISUELLE SEITE  
IST LETZTENDLICH  
MEINE«

**F: Erzähl' mal ein bisschen was zu diesem Film.**

H: LIEBESENGEL? LIEBESENGEL ist schön, super Komödie, heart touching, oder wie nennen die Amerikaner so etwas? Ich glaube, Frauen werden ihn sehr, sehr mögen. Uwe Bohm als Hauptdarsteller ist sehr gut, Aglaia als leicht hysterische Businessfrau, alleinerziehend, eine Traumbesetzung. Sie macht das ganz, ganz toll. Barbara Auer und Dominique Horwitz sind mehr Special Guests

**F: Die Geschichte hat ja im wahrsten Sinne des Wortes zwei Ebenen, nämlich unten auf der Erde, die Realismusebene, und ein Teil spielt im Himmel.**

H: Vielleicht - das soll ja eigentlich der Fernsehturm sein, aber wir haben versucht, es ein bisschen zu überhöhen.

**F: Das stellt ja gewisse Anforderungen, etwas im Himmel spielen zu lassen?**

H: Wir wollten erst im normalen Fernsehturm drehen hier in Hamburg, aber das ist letztendlich unmöglich – abgesehen davon, dass du permanente Lichtwechsel hast, war auch die Motivemiete Gott sei Dank so hoch, dass ich vorgeschlagen habe, es bauen zu lassen. Das ist natürlich bei einem Fernsehprojekt immer ein Problem, aber trotz alledem kann man dann in zwei Tagen ein mörderisches Pensum durchziehen. Wir hätten eigentlich drei Tage gebraucht, wir haben nur zwei bekommen, und es hat ja hingehauen mit ein paar Überstunden; das geht nur mit den Möglichkeiten, die man im Studio hat, nämlich der kompletten Kontrolle über alle Dinge. Da braucht man dann auch nur noch drei Minuten zum Umbauen, weil einfach alles da ist.

Wir wollten erst einen Stadtprospekt machen, es gab viele Ideen, wir wollten es auch mal komplett vor Blue Screen drehen, was natürlich viel zu teuer ist. Ich habe versucht, das alles nicht zu haben, sondern es eher zu überhöhen – dass man die Wolken eigentlich nicht sieht. Naja, es wird leicht, beschwingt, relativ dynamisch, und in der Kadrange relativ ungewöhnlich.

**F: Zumindest gestern im Fernsehturm hast Du alles mit dem Dutch Head gedreht und den auch munter eingesetzt – ich habe die Kamera eigentlich nie im Wasser gesehen. Das ist ja im Videoclipbereich oder in der Werbung ein alter Hut, im Fernsehspielbereich aber eher ein Novum. Was ist der Grund, was ist die Idee dahinter?**

H: Na, letztendlich diese Andersartigkeit der Geschichte zu unterstreichen. Wenn man Bilder aus dem Wasser nimmt, schafft man eine gewisse Andersartigkeit, die ich jetzt gar nicht artikulieren kann. Das ist einfach ein optisches Wissen. Interessant ist es auch, im Schwenken zu dutchen. Man guckt auf ganz andere Sachen, wenn man links dutcht oder rechts

dutcht. Die Konzentration des Blickes geht plötzlich ganz anders, als wenn ein Bild ganz ruhig und gerade ist. Es erhöht nach meiner Meinung die Emotionalität dadurch, dass man mehr Lust hat, sich solche Dinge anzusehen. Wir sind sehr weit gegangen, ich bin gespannt, ob's aufgeht.

**F: Keine Angst, dass das aufgesetzt wirkt...?**

H: Habe ich nicht. Also nicht bei dem Stoff, auf keinen Fall. Gestern sind wir richtig weit gegangen, wir gehen fast in's Hochformat... – ich verlasse mich in solchen Sachen ganz stark auf mein Gefühl. Da habe ich keinen Plan, außer dem Plan, dass ich es machen möchte, aber wie stark ich es denn letztendlich einsetze, ist eine Gefühlssache.

**F: Gibt es da Abstufungen, wo Du dieses Mittel mehr einsetzt und wo weniger?**

H: Inhaltlich? Ja, wir hatten überlegt, dass wir das im Himmel stärker benutzen als unten auf der Erde, das haben wir auch getan. Unten sollen die Leute ganz leicht aus dem Gleichgewicht kommen. Ich denke, das ist einfach ein Stilmittel wie eine Fahrt oder eine Steadicam

**F: Es gibt ja Kameraleute, denen man eher einen Stil zuordnet, und es gibt Kameraleute, die, wenn man ihnen einen Stil zuordnen will, entsetzt aufschreien! Wo würdest Du dich einordnen?**

H: Ich denke, es ist letztendlich so, dass jeder Kameramann einen Stil hat. Es ist anstrengenswert, keinen zu haben und viele inhaltlich verschiedene Sachen bedienen zu können, aber es gibt ganz klar Vorlieben. Niemand kann mir erzählen, dass er nicht doch eine gewisse Art von Stil in seiner Fotografie hat.

**F: Aber ist das etwas Erstrebenswertes oder etwas Unvermeidbares?**

H: Stil? Na, ich denke, es ist etwas, was man vermeiden möchte, aber was man denn doch hat. Wenn man nach Jahren mal wieder seine Filme anguckt, dann entdeckt man doch so

**»NIEMAND KANN MIR ERZÄHLEN, DASS ER NICHT DOCH EINE GEWISSE ART VON STIL IN SEINER FOTOGRAFIE HAT«**

# Kameras & mehr...

bei uns im Verleih:

Sony HDW F 900  
**24P**  
HD Cam

Ludwig Kameraverleih GmbH  
Rosenheimerstraße 145 e · 81671 München  
Fon: 089.689 59 20 · Fax: 089.689 59 211  
<http://www.LudwigKameraverleih.de>

**»DAS GEFÄLLT MIR,  
DASS DA SO EIN  
BISSCHEN UNRUHE  
KOMMT, GERADE  
VON DER VISUELLEN  
SEITE«**

gewisse Sachen, die sich wiederholen, weil man sie einfach mag. Ich würde vielleicht eher aufschreien und versuchen, keinen Stil zu haben. Aber es ist nicht ganz zu vermeiden.

**F: Erzähl' doch noch etwas zu den Visual Effects in diesem Film.**

H: Im Drehbuch gibt es viele Szenen mit Liebespfeilen, die Engel schießen sie auf die Menschen. Es gab viele Überlegungen dazu, wie man das macht, und aufgrund der Erfahrungen bei OTTO und NICK KNATTERTON habe ich einen Visual-Effects-Supervisor in dieses Projekt eingebracht, den ich kenne. Die Firma Letterbox hat da mir sehr vertraut. Wir haben das Drehbuch dann zusammen aufgelöst, gestoryboarded und werden ein paar Sachen digital in Fernsehauflösung bearbeiten.

**F: Was sind das für Szenen?**

H: Auf jeden Fall die ganzen Liebespfeile; ausserdem gibt es verschiedenes Austauschen von Hintergründen des Fernsehturms – also ganz klassische Regen-, Sonnenuntergangs- und sonstige Stimmung, die im Rechner erzeugt werden. Es gibt zwei 3D-Composits, gerade für diese Pfeilgeschichte. Wir haben einige Freeze-Szenen, die wollte ich nicht so simpel mit einem Standbild lösen, sondern mit einer Art „Timeslice“, das heisst, ein Freeze innerhalb 3D (wie bei MATRIX zum Beispiel). Dafür haben wir leider nicht das Geld, wir werden also einen Low-Budget-Timeslice machen.

**F: Wie?**

H: Ist noch offen. Es gibt zwei Möglichkeiten: natürlich mit Fotokameras, wozu man aber mindestens 30 bis 50 Stück braucht, die wir im Moment nicht organisiert kriegen, und dann gibt es noch eine andere Variante vor BlueScreen mit einer Art Kamerawippe. Das entscheidet sich in den nächsten Tagen.

Mir war wichtig, dass man diese Liebespfeile nicht mit irgendwelchen Laserwaffen macht, das finde ich alles ganz schrecklich und auch völlig falsch, weil's viel zu mechanisch, zu technisch ist. Die Visual Effects, hoffe ich, werden die Poesie und das Märchenhafte verstärken, über das hinaus, was ich tun kann. Visual Effects empfinde ich als enorme Bereicherung gerade für den Beruf des Kameramannes.

**F: Also hast Du keine Angst davor, dass Dir da dein Job weggenommen wird?**

H: Ganz im Gegenteil. Man kann wieder Grenzen überschreiten, die man mit normaler Kameraarbeit nicht annähernd lösen kann. Natürlich hatte ich das Glück, mit Otto und Nick Knatterton die extremsten Beispiele kennenzulernen. Aber ich kann nur schwärmen von erfolgreicher Zusammenarbeit mit Visual-Effects-Supervisoren. In Amerika sind sie zum Beispiel im Berufsverband, was hier nicht der Fall ist.

**F: Im Berufsverband der Kameraleute?**

H: Ja, im ASC. Und das ist für mich der richtige Weg, um die Zusammenarbeit zu fördern, auch um ganz klar darzustellen, dass die eigentlich genauso für uns alle arbeiten wie jeder Oberbeleuchter. Dass man sagt: „der nimmt mir was weg“, das finde ich tragisch, weil es komplett falsch ist.

**F: Nun ist die Frage, ob sich die Visual-Effects-Leute mit der Einstufung „Oberbeleuchter“ richtig qualifiziert sehen würden.**

H: Gut, es gibt sicher Koryphäen, die denn auch in den Credits vor allen anderen stehen wollen, das sind normale menschliche Eitelkeiten, klar.

**F: Wer ist Dein Visual-Effects-Supervisor?**

H: Benjamin Kniebe, den ich von OTTO her kenne. Den habe ich mitgebracht. Das sind ja Leute, die über ganz andere Wege kommen als wir – die kommen alle von der Hochschule oder sind Atari-Kinder, die damit großgeworden sind. Und die so'n bisschen Anarchie reinbringen in das doch oft konventionelle Filmgeschäft. Die haben eine andere Offenheit, finde ich, und das schätze ich sehr: so'n bisschen Chaos... – das gefällt mir, dass da so ein bisschen Unruhe kommt, gerade von der visuellen Seite.

ARBEITSFOTOS, INTERVIEW UND BEARBEITUNG: ©2000 MICHAEL GÖÖCK

Weitere Arbeitsfotos von den Dreharbeiten zu LIEBESENGEL finden Sie im Internet unter [www.cameramagazin.de/cm/8.oo/bogdfoto.html](http://www.cameramagazin.de/cm/8.oo/bogdfoto.html)



## DAS URHEBERRECHT AUF DEM WEG INS DIGITALE ZEITALTER.

VON JOST VACANO

Seit Jahren explodieren die Medien, immer neue Vertriebskanäle entstehen infolge grenzüberschreitender Verwertung audiovisueller Produkte durch Kabel, Satelliten und jetzt zunehmender Digitalisierung und Online-Nutzung im Internet.

Nutznießer dieser weltweiten Verbreitungsmöglichkeiten sind überwiegend die Produzenten und Verwerter. Sie ermöglichen ihnen jetzt eine vervielfachte Nutzung und Auswertung von Werken, die in der Regel auf der Kreativität ihrer Schöpfer basieren. Die wirtschaftliche Lage dieser Kreativen hat sich dabei zunehmend verschlechtert, da sie in der Regel nicht angemessen, meist aber überhaupt nicht an dieser zusätzlichen Wertschöpfung beteiligt werden.

In der Rechtstheorie erscheint das alles sehr positiv: Das bereits im Jahre 1965 geschaffene neue Urheberrecht basiert auf dem Grundgedanken, daß die Urheber *an jeder Nutzung ihrer Werke angemessen zu beteiligen sind*.

Dies, später vom Bundesverfassungsgericht präzisiert, hätte jetzt eigentlich Gesetzeskraft. Die Vertragspraxis jedoch umgeht diese Forderung nach angemessener Beteiligung durch totale und meist entschädigungslose Abtretung aller Ansprüche und Rechte an Produzenten und Verwerter. Dies ist Grundlage fast jeder Beschäftigung nach dem Motto „Vogel friß oder stirb“. Ausnahmen davon gibt es höchstens im Bereich der Prominenz. Nur in Einzelfällen wird ein solches „Total Buy Out“ angemessen honoriert, niemand kann schon heute die Produzentenerlöse aus einer Kaskade zukünftiger Verwertungsmöglichkeiten abschätzen.

In anderen Fällen ist das Bestreiten der Urheberschaft ein beliebtes Mittel, eine Beteiligung zu verhindern. Trotz Anerkennung durch die VG Bild-Kunst als Urheber seit 1982 ist es z.B. bei Kameralenten/Directors of Photography die Regel, daß sie als Grundlage jeder Beschäftigung alle Rechte abtreten müssen („die in einem Sonderfall ja einmal entstehen könnten“), dies aber entschädigungslos hinzunehmen haben („da dieser Fall wohl kaum jemals eintreten wird“). So zumindest die Argumentation unserer Auftraggeber.

Die gesetzlichen Vorgaben werden also wegen des Ungleichgewichtes der Beteiligten in der Vertragspraxis ständig unterlaufen. Auch der Versuch, über die Rechte der Urheber tarifliche Vereinbarungen abzuschließen, führte in der Vergangenheit nicht weiter. Entweder wurden Verhandlungen mit Rundfunkveranstaltern nur pro forma geführt und seit über einem Jahrzehnt verzögert, andere, z.B. die Privaten, weigern sich, überhaupt zu verhandeln.

Der Gesetzgeber wie auch alle Parteien und Regierungen seit 1965 haben diesen Mißstand schon früh erkannt und ein Urheber-Vertragsrecht gefordert, das hier Mindeststandards zum Schutze der Urheber und ausübenden Künstler festlegen soll.

Geschehen ist bisher nur wenig, der Druck der verstreuten Urheber war wohl zu gering, um sich deswegen mit den mächtigen Verbänden der Produzenten und Verwerter anzulegen. Neue Anstöße kamen seit 1993 von der EU im Bestreben um eine Europäische Harmonisierung. Wegweisende Vorschriften wurden zum Schutz der Urheber eingeführt, die dementsprechend 1995 auch in das deutsche Urheberrecht übernommen wurden. (Dies allerdings vorerst nur bei Videotheken-Vermietung und Kabel/Satelliten-Übertragung von TV-Programmen.) Danach muss jeder Urheber für diese Nutzungen angemessene Vergütungen erhalten, die

- unverzichtbar sind und
- nur an Verwertungsgesellschaften abgetreten werden dürfen.

»NUTZNIESSER  
DER WELTWEITEN  
VERBREITUNGS-  
MÖGLICHKEITEN  
SIND ÜBERWIEGEND  
DIE PRODUZENTEN  
UND VERWERTER«

**»DIE JETZIGE  
JUSTIZMINISTERIN  
ZEIGT EIN HERZ FÜR  
KÜNSTLER«**

Zur Frage, wer denn diese Urheber sind, hatte sich die EU-Kommission nicht geäußert, weil dies in den einzelnen europäischen Staaten noch sehr unterschiedlich gesehen wird. Derzeit wird der DoP z.B. in Bulgarien per Gesetz anerkannt, sonst, soweit gelegentlich überhaupt bestimmte Berufe vom Gesetz benannt werden, sind dies nur die Regisseure (plus Autoren u. Komponisten). Historisch-hierarchisch ist das so entstanden und niemand hat sich wohl bisher darum gekümmert.

Mit obengenannter Gesetzesänderung wurde 1995 Neuland betreten und die zwangsweise Abtretung von Vergütungsansprüchen, wenn auch vorerst nur in 2 Randbereichen, erstmalig verhindert. Dies führte schon damals zu einem Aufschrei auf der Produzenten- und Verwerterseite. Die seinerzeitige, sehr urheberfreundliche FDP-Justizministerin Frau Dr. Leutheusser-Schnarrenberger konnte sich dagegen, auch mit Hilfe der EU-Vorgaben, durchsetzen. Immerhin war es ein Einstieg.

Auch die jetzige Justizministerin, Frau Prof. Dr. Däubler-Gmelin, zeigt ein Herz für Künstler und will auf dem vorgezeichneten Weg weitergehen, diesmal aber nun generell für alle Nutzungsarten. Bereits im letzten Jahr hatte sie die Einführung von neuen urhebervertragsrechtlichen Regelungen im Interesse einer Chancengleichheit zwischen Urhebern und ihren Vertragspartnern angekündigt. Im Februar gab es dazu eine Anhörung in Berlin, auf der ich als einer der wenigen Urheber unter ca. 80 Juristen und Justitiaren der Sender etc. sprechen konnte. Meine Anmerkung, daß auf solchen Veranstaltungen gerade die betroffenen Urheber zu Worte kommen müssten und nicht immer nur die Funktionäre der Gegenseite, daß es sich aber andererseits kaum ein Urheber leisten kann, bei diesen Gelegenheiten zu sprechen, ohne gravierende berufliche Nachteile befürchten zu müssen, sorgte für besondere Aufmerksamkeit im Ministerium.

Als Ergebnis dieser Anhörung entstand ein Auftrag an 5 bekannte Rechtswissenschaftler, einen Entwurf für eine Gesetzesänderung zur Verbesserung der Vertrags-Situation von Urhebern und ausübenden Künstlern zu entwickeln. Dieser „Professoren“-Entwurf wurde im Mai veröffentlicht.

Zwei Kernforderungen wurden darin verwirklicht:

- die Verpflichtung, allen Urhebern jede Nutzung ihrer Werke angemessen zu vergüten, und
- die Möglichkeit, tarifliche Vereinbarungen mit den Verwertern über die Höhe dieser Vergütungen ggf. gerichtlich zu erzwingen und auf ihre Angemessenheit überprüfen lassen zu können, damit der einzelne Urheber bei seinen Vertragsverhandlungen nicht wieder über's Ohr gehauen werden kann.

Dieser neue urheberfreundliche Entwurf löste auf der Gegenseite eine ziemliche Panik aus. Auch wenn er erst einmal eine Diskussionsbasis darstellt und sicher noch etwas Wasser die Isar hinunterlaufen wird, ist die Zielrichtung einer deutlichen Unterstützung der Urheber doch klar. Die gesamte Produzenten-, Sender- und Verwerterfront macht inzwischen mit Heerscharen von Anwälten ihren wirtschaftlichen und politischen Einfluss bis hin zum Wirtschaftsministerium und Bundeskanzler geltend, um das geplante Gesetz, „wegen der Gefährdung des Medienstandortes Deutschland durch solche diskriminierenden Abgaben“, doch noch zu Fall zu bringen.

Neben meiner Korrespondenz mit der Justizministerin habe ich mich auch an den Bundeskanzler gewandt, um ihn über die Position der Urheber zu informieren und dies nicht alleine der Gegenseite zu überlassen. Natürlich weiß ich, daß die Urheber gegen die Intendanten und Kirch's einen schweren Stand haben. Trotzdem ist es den Versuch wert, besonders auch unter dem Gesichtspunkt, daß es immer wieder ausgerechnet Kameraleute sind, die sich als Urheber in diesen Fragen bei allen Gelegenheiten lautstark und inzwischen auch sachkundig engagieren.

Steter Tropfen höhlt den Stein, sicher liegt es auch an unserer ausdauernden und nachdrücklichen Präsenz auf allen diesbezüglichen Veranstaltungen, daß nicht nur in dem Ge-

setzentwurf der Professoren und der Presseerklärung des Ministeriums, sondern auch in vielfältigen Stellungnahmen unterschiedlicher Organisationen der Gegenseite, die Kameraleute fast regelmäßig unter den Filmurhebern aufgeführt werden. Offensichtlich beginnt man sich mit der Realität unserer Urheberschaft abzufinden.

Nachdem inzwischen ein persönliches Gespräch mit der Ministerin stattfand, aus dem sich eine weitere Korrespondenz entwickelte und auch die Gegenseite auf eine Klärung des Urheberstatus bestimmter Berufsgruppen drängt, sehe ich inzwischen eine realistische Chance, daß in dem geplanten Gesetz, falls es denn zustande kommt, auch etwas über Kameraleute stehen könnte.

*JOST VACANO, LOS ANGELES, IM AUGUST 2000*

**»OFFENSICHTLICH  
BEGINNT MAN SICH  
MIT DER REALITÄT  
UNSERER  
URHEBERSCHAFT  
ABZUFINDEN«**

### LESEN SIE MEHR ZUM THEMA IM INTERNET:

Gesetzentwurf zum Urhebervertragsrecht unter

[www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber4](http://www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber4)

Manifest der Urheber und ausübenden Künstler zum Urhebervertragsrecht unter

[www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber3](http://www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber3)

Brief an den Bundeskanzler Gerhard Schröder unter

[www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber2](http://www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber2)

Brief an die Justizministerin Prof.Dr. Hertha Däubler-Gmelin unter

[www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber1](http://www.cameramagazin.de/cm/8.00/urheber1)

## MARGARETHE VON TROTTA – FILMEN, UM ZU ÜBERLEBEN

### IM SEPTEMBER ERSCHEINT DIE ERSTE UND EINZIGE AUTORISIERTE BIOGRAFIE ÜBER MARGARETHE VON TROTTA VON THILO WYDRA

CameraMagazin hatte das seltene Privileg, vorab einen ersten Blick in das Manuskript eines neuen Filmbuches aus dem Henschel-Verlag werfen zu können:

Der junge Münchner Journalist und Filmkritiker Thilo Wydra, der regelmässig für Tageszeitungen (z.B. DIE WELT) und für Film-Fachzeitschriften (Steadycam, filmforum, Filmecho/Filmwoche) schreibt, legt das erste umfassende Buch in deutscher Sprache über die Regisseurin, Autorin und frühere Schauspielerin Margarethe von Trotta vor. Anlass ist die für den Spätherbst angesetzte ARD-Ausstrahlung der vierteiligen Eikon/WDR-Produktion Jahrestage nach den Büchern von Uwe Johnson (gedreht in Deutschland und den USA von Mai 1999 bis Januar 2000, Kamera: Franz Rath, bvk).

Wydra gliedert sein über 300 Seiten starkes Buch in sechs teilweise sehr persönlich gehaltene Kapitel und stellt danach die zehn Kino- und vier TV-Filme Margarethe von Trottas mit Inhaltsbeschreibung, Analyse und Würdigung vor. Ausgehend von einem aktuellen Portrait blendet er zunächst zurück in die Zeit von Trottas als Schauspielerin von 1964 bis 1984, danach als Regisseurin und Autorin ab 1975. Lebensstationen, wichtige Einflüsse und zentrale Motive werden eingehend geschildert und anschaulich erzählt. Ab-

Dreharbeiten zum Film *Rosa Luxemburg* (1985): Margarethe von Trotta und Franz Rath





gerundet wird der biografische erste Teil durch ein Werkstattgespräch, das Thilo Wydra kürzlich in München mit Margarethe von Trotta und Franz Rath, dem Kameramann bei acht ihrer Filme, geführt hat.

Das neue Buch wartet mit einem opulenten und exzellent recherchierten Anhang und zahlreichen zumeist noch unveröffentlichten Fotos auf. Wem das 1998 bei Heyne erschienene Filmbuch Thilo Wydras über Volker Schlöndorff gefallen hat, darf sich bei dem neuen Werk des fachkundigen Autors in jeder Hinsicht auf eine Steigerung freuen. CameraMagazin wird auf das Buch zurückkommen, wenn es auf dem Markt ist.

WOLFGANG FISCHER

*Thilo Wydra: Margarethe von Trotta - Filmen, um zu überleben*  
Henschel-Verlag Berlin 2000, Format 13,5 x 21cm, gebunden,  
DM 48,- ISBN 3 89487 359 0

## CINEMATOGRAPHY SCREENCRAFT

### JETZT AUCH IN DEUTSCHER AUSGABE

Unter dem Titel "Filmkünste: Kamera" ist Anfang Juli 2000 jetzt auch die deutsche Übersetzung des 1998 in England erschienenen Interview-Bandes "Cinematography Screencraft" bei rororo-Sachbuch erschienen (CameraMagazin verweist auf die ausführliche Vorstellung dieses Buches vor etwa Jahresfrist im CameraMagazin-Archiv auf der bvK-Website).

Wer nach der Lektüre der englischen Originalausgabe nun eine gleichwertig aufgemachte deutsche Version dieses fundiert geschriebenen und visuell attraktiv gestalteten Kamerabuches über die Arbeit international renommierter Directors of Photography erwartet hatte, wird auf den ersten Blick etwas enttäuscht sein: Die deutsche Ausgabe ist zwar mit 194 Seiten fast genauso umfangreich wie die 208-Seiten starke Originalversion, aber doch eher eine Mogelpackung: Erst einmal hat man das ganze Buch auf halbes Format 16x23cm herunter komprimiert, was bedeutet: Alle Fotos und Abbildungen nur noch halb so gross wie im Original, viele Szenenfotos nur in Briefmarkengrösse, die Schrifttype ebenfalls verkleinert, hier und da fehlt auch ein Foto, von Layout keine Rede mehr, es geht zu wie in einem überfüllten Feierabend-Bus!

Ausserdem hat man auch einen der ursprünglich 17 Top-Kameramänner, nämlich Darius Khondji, kurzerhand rausgeschmissen, wo doch gerade er dem europäischen Spielfilm der letzten Jahre entscheidende innovative Impulse gegeben hat! Und man hat völlig auf das hilfreiche und informative Glossar mit vielen nur Insidern geläufigen Fachausdrücken verzichtet.

Sicher, alle Texte sind vollständig, was im Original an Fotos farbig war, ist auch hier farbig, aber dennoch kommt dieses broschiierte Booklet leider etwas halbherzig daher. Es reflektiert nur, was Kameramänner ohnehin längst wissen, dass der Beruf des Bildgestalters imagegemäss noch immer meilenweit hinter den Stars und den Regisseuren rangiert und besonders bei uns nicht die Bedeutung hat, die ihm aufgrund des schöpferischen Anteils eines DPs am Film eigentlich zukommt. Dennoch müssen wir dem Verlag dankbar sein, dass er das Risiko gewagt hat, solch ein doch eher nur Brancheninsider interessierendes Kamerabuch in einer deutschen Ausgabe herauszubringen. Auch der Preis (fast ein Drittel der englischen Ausgabe) versöhnt schliesslich.

WOLFGANG FISCHER

*Peter Ettetdgui: Filmkünste – Kamera*  
Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000, 194 Seiten,  
DM 29,90- ISBN: 3 499 60551 5

## DIE SCHÄRFE DES AUGENBLICKS: ZUR SCHWARZWEISS-PHOTOGRAPHIE VON HEINZ PEHLKE

VON ROBERT MÜLLER

Im März dieses Jahres erwiesen die 2. Marburger Kameragespräche, eine Co-Veranstaltung der Medienwissenschaftlichen Fakultät der Marburger Philipps-Universität und des Bundesverbandes Kamera, einem der herausragenden Kameraleute des bundesrepublikanischen Spielfilms der fünfziger und sechziger Jahre ihre Reverenz: Heinz Pehlke. Im Mittelpunkt der zweitägigen Veranstaltung, die im Kino „Palette“ stattfand, stand Pehlkes Schwarzweiß-Photographie, die den Teilnehmern anhand der Filme *DIE HALBSTARKEN*, *DAS TOTENSCHIFF* und *SCHWARZER KIES* exemplarisch vor Augen geführt wurde. Im Anschluß an die Vorführungen sprach Pehlke, unterstützt von seinem langjährigen Schwenker Wolfgang Treu, über seine Arbeit, berichtete von den Dreharbeiten, erläuterte Hintergründe und Schwierigkeiten.

Heinz Pehlke, Jahrgang 1922, war als Siebzehnjähriger während eines Ferienaufenthaltes am Millstätter See, wo Helmut Käutner gerade *KITTY UND DIE WELTFONFERENZ* drehte, erstmals mit der Filmbranche in Berührung gekommen. Zunächst Volontär bei den Döring-Film-Werken in Berlin, die Werbefilme produzierten, aber auch Aufträge des Propagandaministeriums erhielten, wird Pehlke 1944 von der Ufa eingestellt, wo er bereits bald als Kamera-Assistent (unter anderem an der Seite von Igor Oberberg bei *UNTER DEN BRÜCKEN*) arbeitet. Nach Kriegsende assistiert Pehlke erneut Oberberg bei einem Film des Regisseurs Käutner: *IN JENEN TAGEN* markierte zugleich den Beginn der Filmproduktion in der britischen Besatzungszone.

Heinz Pehlke fungiert in der Folge als Kamera-Assistent bei verschiedenen Produktionen der niedersächsischen Firma Junge Film-Union. Ab 1949 steht er bei zahlreichen dokumentarischen Kurzfilmen der Hamburger Real-Film selbst hinter der Kamera. Da der Kontakt zum Spielfilm abzureißen droht, arbeitet Pehlke ab 1952 als Schwenker, in erster Linie für Kurt Hasse. 1956 wird Heinz Pehlke von dem Berliner Produzenten Wenzel Lüdecke für den vom Wiener Georg Tressler (auch er ein Debütant) zu inszenierenden Film *DIE HALBSTARKEN* verpflichtet. Mit seiner kühlen, klaren Schwarzweiß-Photographie avanciert Pehlke zu einem der bedeutenden Kameramänner des bundesrepublikanischen Spielfilms. In den fünfziger und sechziger Jahre entstehen in Zusammenarbeit mit Helmut Käutner die Filme *DIE ZÜRCHER VERLOBUNG*, *MONPTI*, *DER SCHINDERHANNES* und *SCHWARZER KIES*. Ab Ende der sechziger Jahre arbeitet Pehlke vorrangig für das Fernsehen. 1989 zieht er sich, gesundheitlich angeschlagen, aus dem Berufsleben zurück.

Die Lehrmeister von Heinz Pehlke, zu denen Albert Benitz, Ekkehard Kyrath und Igor Oberberg, vor allem aber Kurt Hasse zählen, setzten ihr Licht auch nach dem Untergang der Ufa, wie sie es einst in deren Ateliers gelernt hatten: weich, plastisch modellierend, mit sanften, abgestuften Schattenübergängen. Es war jenes flutende, die Konturen umspielende Licht, das im Rückgriff auf die Maltechnik Caravaggios als Chiaroscuro bezeichnet wird.

Heinz Pehlke konzipiert sein Licht bei seinem Debüt als Chefkameramann anders: kontrastierend, mit harten Schattengrenzen, die Hell und Dunkel klar voneinander scheiden und scharfe Umrisse zeichnen. Pehlkes Lichtgebung in *DIE HALBSTARKEN* zeichnet sich durch Brillanz, Schärfe und Klarheit aus. Seine durch und durch moderne Photographie korreliert in diesem Film mit der modernen zeitgenössischen Architektur Berlins der fünfziger Jahre, die stolz präsentiert wird: Schauplätze sind ein Hallenbad, eine Tankstelle, eine Eisdielen, ein italienisches Espresso, die verwendeten Bau-Materialien Stahl, Glas und Keramik-Kacheln.

www.cameramagazin.de/cm/9.00/pehlke.php3



Heinz Pehlke als junger Kameramann

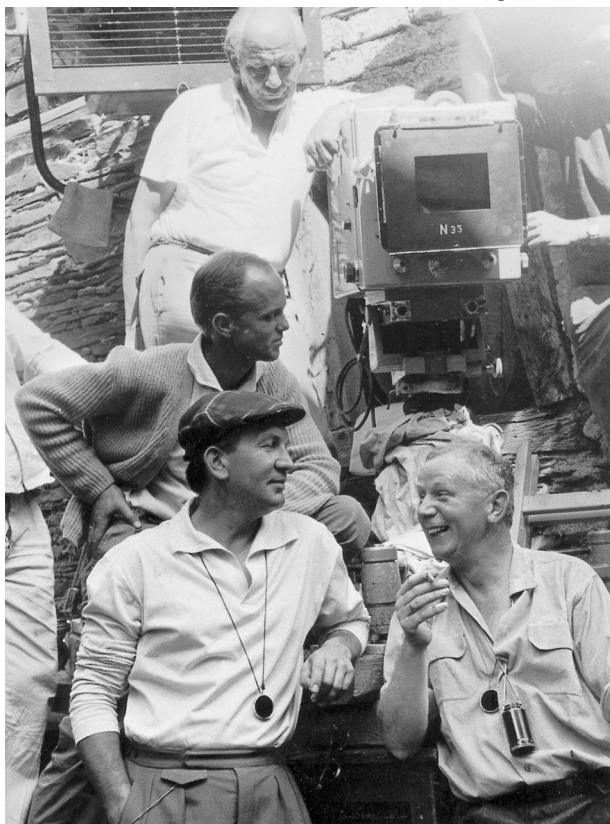
*DIE HALBSTARKEN war ein Film, der in erster Linie auf den Straßen Berlins spielte: kein Studio, kein Kunstlicht. Doch als wir die Anfangssequenz des Films in einem Hallenbad im Wedding drehten, schien die Sonne durch die Glasbausteine, die dadurch sehr hell wurden. Deshalb mußte ich das Innere des Schwimmbades auch dementsprechend hell ausleuchten. Wenn ich gegen die weißen Kachelwände fotografierte, mußte ich ein Licht aufbauen, das dem Licht von außen adäquat war. Ich habe deshalb Kohlebogenlampen und kein Glühlampenlicht verwendet. Ich habe quasi Lichteinheiten aus den alten Ufa-Ateliers aufgeföhren, worüber sich Will Tremper, der Drehbuchautor, aufgeregt hat, weil er glaubte, daß dies nicht nötig sei. Mit den heutigen Kameras und dem heutigen Material könnte man eine solche Szene ohne viel Licht drehen; damals war das noch nicht möglich. (Heinz Pehlke)*

Ein starkes Team:  
Heinz Pehlke mit Regisseur  
Helmut Käutner; in der Mitte  
Schwenker Wolfgang Treu, oben  
Kameraassistent B.Helmund

Pehlke setzt in *DIE HALBSTARKEN* auffällige Reflexe: auf den Lack und Chrom der Autos ebenso wie auf die Lederhose von Horst Buchholz. Die gleißende Brillianz des Lichts scheint die Oberflächen gleichsam zu versiegeln und verleiht den Bildern so eine unerbittliche Schärfe,

ein Eindruck, der durch die Tiefenschärfe – Pehlke verwendete bevorzugt kurze Brennweiten und kleine Blenden – noch verstärkt wird. Heinz Pehlke vereint in seiner Photographie die Traditionen der Ufa-Ateliers mit seinen Erfahrungen als Kameramann von dokumentarischen Kurz- und Kulturfilmen. So entsteht eine Synthese aus dem dem um makellose Perfektion bedachten Ufa-Lichtstil und einer realistisch-dokumentarischen Lichtsetzung. Gerade dadurch, daß stilisierende und veristische Momente einander unmittelbar gegenüber stehen, entsteht eine Spannung, die diesen Film von 1956 um vieles moderner erscheinen läßt, als andere bundesdeutsche Spielfilme jener Jahre.

Sieben Schwarzweiß-Filme hat Heinz Pehlke zwischen 1956 und 1963 photographiert: *DIE HALBSTARKEN* (1956; R.: Georg Tressler), *TOLLE NACHT* (1957; R.: John Olden), *FREDDY, DIE GITARRE UND DAS MEER* (1959, R.: Wolfgang Schleif), *DAS TOTENSCHIFF* (1959, R.: Georg Tressler), *DER ROTE KREIS* (1960, R.: Jürgen Roland), *SCHWARZER KIES* (1961, R.: Wolfgang Käutner) und *DAS FEUERSCHIFF* (1963, R.: Ladislao Vajda). Auch wenn Pehlke sich selbst als einen Pragmatiker sieht, der seine Photographie ganz in den Dienst der erzählten Geschichte stellt, und die These eines individuell geprägten photographischen Stils als eine universitäre Erfindung abtut, werden in diesen Filmen ästhetische Konstanten deutlich – sowohl hinsichtlich der Lichtgebung als auch der Kameraarbeit –, die Heinz Pehlke auch als virtuosen Stilisten ausweisen.



## LICHTGEBUNG: DIE HALBSTARKEN

In *DIE HALBSTARKEN* hat Horst Buchholz sein Herz an Karin Baal verloren. Diese „Backfisch-Messalina“ (Karena Niehoff) mit ihrem harten traumlosen Gesicht indes hat statt einer Romanze stets nur den eigenen Vorteil im Sinn und wird am Ende durch ihre Ambitionen nicht nur sich, sondern auch ihren Liebhaber ins Verderben stürzen. Zu Beginn des Films sehen wir beide auf einer improvisierten Feier im italienischen Espresso, dem schicken neuen Treff der Halbstarken. Buchholz erklärt Karin Baal, daß er seinen kriminellen Machenschaften nur ihretwegen nachgehe und verspricht ihr Villa und Pelzmantel. Fast verzweifelt besiegelt er sein Versprechen vom bürgerlichen Glück mit einem langen leidenschaftlichen Kuß. Pehlke taucht die Küssenden in einen Schatten und evoziert bereits während dieses Moments der Zärtlichkeit das kommende Unheil.



Später nimmt Pehlke das Thema der Dunkelheit erneut auf, um das Schicksal von Buchholz zu antizipieren: Kurz vor dem geplanten Überfall auf ein Postauto trifft sich die Gang von Buchholz in der elterlichen Wohnung eines der Bandenmitglieder. Die jungen Männer versorgen sich mit Alkoholika und verlassen nacheinander den Raum; der letzte schließlich löscht das Licht. Im Dunkel zurück bleibt Buchholz, einen Dackel auf dem Arm, den er liebkost. Durch die Lichtdramaturgie entsteht ein kurzer Moment großer Verletzlichkeit, in dem die aufgesetzte Selbstsicherheit, die routinierte Großspurigkeit von Buchholz abfallen und er gewahrt wird, daß es, wenn er das Zimmer verlassen hat, kein Zurück mehr ins bürgerliche Leben, nach dem er sich letztlich sehnt, mehr geben wird. Doch da kehrt bereits einer der Jungs zurück, macht das Licht wieder an, und fragt den zaudernden Anführer, was denn los sei. Einen Augenblick geblendet vom Licht, straft sich Buchholz innerlich und geht dann, den Hund immer noch im Arm, entschlossen aus dem Raum. Das Licht wird erneut ausgeschaltet und die Tür schließt sich hinter ihm – endgültig.

Nicht nur in *DIE HALBSTARKEN* schafft Pehlke mit seinem Licht Stimmungen, die späteres Unheil vorwegnehmen. In *DAS TOTENSCHIFF* spielt Horst Buchholz einen amerikanischen Matrosen, dem in Antwerpen seine Papiere und sein Seemannsbuch gestohlen wurden, und der nun kein Schiff mehr findet, was ihn anmustert. Schließlich heuert er als Kohlentrimmer auf der „Yorrike“ an, einem verrotteten Seelenverkäufer, den der Kapitän auf Grund setzen will, um die Versicherungssumme zu kassieren.

„Wer hier eintritt, des Namens sei ausgelöscht“: Bevor Buchholz hinabsteigt in den Bauch des Schiffes, fällt sein Blick auf eine Inschrift, die einst ein armer Teufel in einen Balken geritzt hat. Nachdem er die unheilvolle Botschaft gelesen hat, weicht er aus dem Schatten einen Schritt zurück in die Sonne, um dann endgültig einzutreten in das Schattenreich der „Yorrike“. Wenig später ruft ihn der Kapitän zu sich. Als Buchholz in die Kajüte kommt, läßt Pehlke den Schatten der rotierenden Ventilatorblätter genau auf sein Gesicht fallen. Dieses kleine, aber wirkungsvolle Detail der Lichtgebung visualisiert das Unbehagen des Matrosen angesichts des verwaorsten Schiffes und seiner sinistren Besatzung.

Das Totenschiff



## SCHWARZER KIES

*SCHWARZER KIES*, eine „wilde Gesellschaftsbiographie“ (Karsten Witte) spielt in einer Kleinstadt im Hunsrück, in der sich die Bewohner am Ausbau eines nahegelegenen Stützpunktes der amerikanischen Luftwaffe bereichern: Kies wird benötigt, um neue Landebahnen zu bauen; doch nicht immer gelangen die Fuhren an ihren Bestimmungsort. Der Film erzählt von diesen schmutzigen Geschäften, von Schieberei und Korruption. Und von den zwielichtigen Charakteren, die, getrieben von Gewinnsucht und der Lust am Abenteuer, ihre Haut riskieren. Nicht nur die allgegenwärtige Atmosphäre des gegenseitigen Mißtrauens, auch die kontrast- und schattenreiche low-key-Photographie des Films, die die Ambiguität der Figuren betont, weckt Assoziationen zum amerikanischen Film noir. In diesem manifestierte sich – auf der narrativen ebenso wie auf der ästhetischen Ebene – die existentielle Unsicherheitserfahrung der während und vor allem nach dem zweiten Weltkrieg in die Krise geratenen amerikanischen Gesellschaft. In *SCHWARZER KIES* ist es die noch junge bundesrepublikanische Gesellschaft, die aus den Fugen gerät.

Hauptdarseller Helmut Wildt, ein desillusionierter Zyniker, der mit seinem Laster Kies ausfährt, hat zufällig seine frühere Geliebte wiedergetroffen, die inzwischen die Frau des neuen amerikanischen Kommandanten der Air-Base ist. Während er von einem Hotelflur aus telefoniert, sehen wir sie – im schicken Abendkleid und weißer Pelzstola – neben ihm

Helmut Wildt in *Schwarzer Kies*

warten, das Gespräch mit einem Ohr mit-hörend. Dabei bewegt sie leicht den Oberkörper, so daß Partien ihres Gesichtes immer wieder für einige Augenblicke beschattet werden: Die Grenzlinie zwischen Hell und Dunkel (Lichtquelle ist eine im Bild nicht sichtbare Deckenleuchte) verläuft quer durch ihr Antlitz. Diese Lichtkomposition wird am Ende des Films wieder aufgenommen: Inzwischen – Pehlkes Lichtthinweise ließen uns es bereits früh ahnen – ist die von Ingmar Zeisberg gespielte Frau erneut dem virilen Charme Helmut Wildts verfallen.

Kurz nachdem beide miteinander geschlafen haben, sitzt Ingmar Zeisberg nachts rauchend in ihrem Wagen. Ihr Ehemann, der amerikanische Offizier, tritt an das heruntergelassene Fenster und fragt seine Frau, was los sei. Als sie ihm sowohl ihr Verhältnis zu Wildt als auch einen Unfall, bei dem ein Liebespaar zu Tode ge-

kommen ist, beichtet, zerschneidet die Licht- und Schattengrenze diagonal ihr Gesicht. Der Kreis hat sich – auch auf der Lichtebe-  
ne – endgültig geschlossen: Die Sehnsucht nach sexueller Befriedigung hat über jene nach einem sicheren, geregelten Leben gesiegt. Während sie ihr Geständnis ablegt, schält ein Streiflicht nur die Augenpartie des Ehemanns aus dem Dunkel; der Rest seines Gesichtes verschmilzt mit dem Schwarz der Nacht.

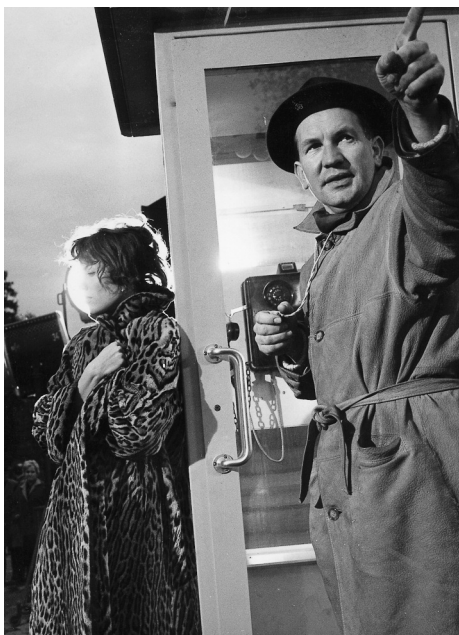
Nicht nur diese Beispiele extremer low-key-Ausleuchtung erinnern an den Film noir, sondern auch die nächtlichen Totalen, in denen sich das Scheinwerferlicht der Autos und die Leuchtreklamen im regennassen Asphalt spiegeln. Vereinzelt silhouettiert Pehlke Personen durch Gegenlicht, die dadurch wie schwarze Scherenschnitte vor einem nebligen Grau erscheinen. Auch ein in regelmäßigen Abständen aufflammender Neonschriftzug eines Hotels – Pehlke setzt diesen Wechsel von Hell und Dunkel als rhythmisierendes Moment ein, gehört zu den visuellen Stereotypen des Film noir.

Der lichtdramaturgische Höhepunkt des Films beruht ebenfalls auf der Alternation von Hell und Dunkel: Ein sichtbar alkoholisierte Bauer, den Spazierstock wie ein Gewehr geschultert, paradiert in der überwiegend von amerikanischen Soldaten besuchten Wirtsstube des Hotels zu Marschklingen vor der Musikbox. „Die Amis beschwerten sich“, versucht der Besitzer den Betrunkenen von seinen militärischen Exerzizen abzubringen. Als dieser meint, die Amis könnten ihn einmal, zieht der Wirt den Stecker. „Saujud“ fährt ihn der Bauer an: Eine Großaufnahme zeigt den fassungslosen Besitzer, über dessen Gesicht die Schatten huschen, die der sich immer langsamer drehende Plattenteller aus dem hell erleuchteten Inneren der Musikbox wirft. Pehlkes Lichtgebung verleiht dem Entsetzen, der Angst und der Scham des jüdischen Besitzers angesichts dieses unverhohlenen Antisemitismus Ausdruck. Völlig konsterniert schließt er das Gerät wieder an, und dabei sehen wir, wie sich die auf dem Unterarm eintätowierte Nummer des ehemaligen KZ-Häftlings in der gläsernen Abdeckung der Musikbox spiegelt.

Dreharbeiten zu *Schwarzer Kies*:  
Helmut Käutner und  
Heinz Pehlke hinter der  
Kamera am Boden

*Da das Wirtshaus früher ein Kuhstall war, habe ich versucht, diesen nüchtern auszuleuchten. Nachdem Käutner die Muster gesehen hatte, sagte er, ich solle mehr Atmosphäre schaffen und die Szenerie wie eine Bar photographieren und nicht wie einen verlassenen Kuhstall. Ich habe ihn trotzdem nüchtern ausgeleuchtet, weil es für mich wegen der Leute, die das Wirtshaus im Film besuchen, ein Viehstall geblieben ist. (Heinz Pehlke)*

Die low-key-Photographie mit ihrem großen Kontrast zwischen den Spitzenlichtern des Führungslichts und den Schwärzen der Schatten, die nicht oder kaum von einem Fülllicht aufgehellt werden, zeichnet nicht nur SCHWARZER KIES, sondern auch den Edgar-Wallace-Film DER ROTE KREIS aus. Dieser zweite Film des Zyklus weist bereits alle wohlbekanntesten Zutaten auf, die die Verfilmungen des britischen Krimiautors auszeichnen: dunkle Herrenhäuser, neblige Straßen, wehende Vorhänge, schwere Schlagschatten, tiefe Kamerastandpunkte, verzerrende Weitwinkelaufnahmen. Heinz Pehlke und Wolfgang Treu halfen mit, die photographischen Konventionen dieses Subgenres des deutschen Kriminalfilms zu etablieren. Eine Sequenz erscheint dabei gleichsam als tour d'horizon: Eine blonde Frau im Nerzmantel verabschiedet sich von ihrem Liebhaber und steigt in ihr Auto, um heim zu ihrem reichen Ehemann zu fahren. Nach einiger Zeit bemerkt sie, daß ihr ein Wagen folgt. Sie wird zunehmend nervös und blickt immer wieder in Rückspiegel, wobei wir ihr Gesicht im Anschnitt sehen. Schatten von Bäumen und Ästen wandern durch das Innere des Wagens, als sie ihn beschleunigt. Es gelingt ihr, die Verfolger abzuhängen. Sie stoppt, kichert hysterisch und erleichtert zugleich. Als sie sich eine Zigarette anstecken will, erhebt sich eine vermummte Gestalt aus dem Fond und legt die Hände um ihren Hals. Schnitt: Die Polizei findet den Wagen; nur das alternierende Licht des Blinkers erleuchtet die Szenerie. Einer der Polizisten öffnet den Schlag und die Leiche der Frau fällt heraus.



**Schwarzer Kies:**  
Hauptdarstellerin Ingmar  
Zeisberg und Heinz Pehlke  
bei der Arbeit

## KOMPOSITION UND KADRAGE

Zu Pehlkes kompositorischen Vorlieben gehört es, einen zweiten, inneren Rahmen in den Bildkader einzuziehen: Elemente des Dekors – Fenster, Türrahmen und Mauerdurchbrüche, aber auch Spiegel, Geländer und Eisenstreben – begrenzen das Blickfeld und ermöglichen zugleich neue Ausblicke.

In DIE HALBSTARKEN dienen Pehlke diese Rahmen dazu, mittels der Tiefenschärfe den Großstadtag Berlins auch dann mit in den Film einzubeziehen, wenn er in Interieurs spielt. Wie durch Gucklöcher kann der Zuschauer so einen Blick auf die Straßen der Stadt werfen. Auch in DAS TOTENSCHIFF nutzt der Kameramann die innere Rahmung der Bilder in diesem dokumentarischen Sinne, wenn er beispielsweise die Kamera aus einem Kiosk herausblicken läßt, und durch die Verkaufsluke im Hintergrund das Treiben im Hafen von Rotterdam zeigt.

In SCHWARZER KIES rahmt Pehlke die Bilder in sich, um den Gefühlen der Figuren Ausdruck zu verleihen. Ingmar Zeisberg und ihr Ehemann wohnen in einer Siedlung für Angehörige der amerikanischen Streitkräfte. Eine Einstellung zeigt ihre Wohnung: Sie ist modern, sauber und steril. Durch die geöffnete Schlafzimmertür sehen wir, wie die Frau sich im Hintergrund auszieht, während er im Wohnzimmer und damit im Vordergrund am Telefon einem Gesprächspartner erklärt, sie habe furchtbare Kopfschmerzen und deshalb müß-



Dreharbeiten zu *Totenschiff*:  
Auf dem Floss Martin Buchholz  
und Mario Adorf; im Wasser  
links Heinz Pehlke, am Sucher  
Wolfgang Treu



ten beide die Einladung zu einer Party ausschlagen. Nach einem Schnitt ist die Komposition genau umgekehrt: Nun sehen wir die Frau, aufgenommen von einem Weitwinkel mit großer Tiefenschärfe, im Bildvordergrund auf dem Bett sitzen und sich mit einer Bürste durchs Haar fahren, während er sich im Hintergrund im Badezimmer – eingerahmt von dessen Türzargen – für die Nacht zurechtmacht. Plötzlich bittet sie ihren Mann, er möge mit ihr nach Amerika gehen. Doch der verweist auf seine Pflichten in Deutschland und putzt sich ungerührt die Zähne. Beide sind sie Gefangene: er seiner Arbeit, sie ihrer Ehe.

DAS FEUERSCHIFF ist die Verfilmung eines Romans von Siegfried Lenz, die von dem letztlich vergeblichen Versuch dreier Bankräuber erzählt, den Kapitän eines vor der deutschen Nordseeküste diensttuenden Signalschiffes zu zwingen, den Anker zu lichten und sie nach Dänemark überzusetzen. Vor allem in den Innenaufnahmen werden die Figuren – im Raum gestaffelt – immer wieder zu Dreieckskonstellationen gruppiert: Die Spannung zwischen den Personen wird auch durch die Spannung in der Bildkomposition zum Ausdruck gebracht. Dabei werden die Figuren manchmal sogar durch Dekorelemente substituiert: Eine Szene zeigt den Anführer der Bankräuber im Gespräch mit dem Kapitän, der sich nicht zur Aufgabe überreden lassen will. Während der Verbrecher von seinen beiden Komplizen und ihrer Unberechenbarkeit erzählt, tritt er zwischen zwei Bullaugen, die ihn nun genauso flankieren wie sonst seine Gefolgsleute.

Einer der drei Bankräuber ist ein psychisch gestörter junger Mann, der von seinem Vater körperlich schwer mißhandelt wurde. Als Folge dieser Marter kann er es nicht ertragen, angefasst zu werden und scheut jede körperliche Nähe. Kompositorisch wird seine Außenseiterrolle dadurch unterstrichen, indem er in allen Einstellungen ganz am Rand plaziert wird.

## PERSPEKTIVEN

In einigen Szenen der von ihm fotografierten Filme verwendet Pehlke den Wechsel zwischen extremen Auf- und Untersichten, um die Gewalttätigkeit einer Figur zu betonen: in *DIE HALBSTARKEN* die aggressive Verletzlichkeit von Horst Buchholz, als er sich von einem Mitglied seiner Bande hintergangen glaubt; und in *SCHWARZER KIES* die unberechenbare Rücksichtslosigkeit von Helmut Wildt, als er seiner Freundin plötzlich überdrüssig wird.

In *DAS TOTENSCHIFF* ist der permanente Wechsel von Auf- und Untersichten ein Spiel mit Perspektiven: In einem Beiboot wird Horst Buchholz zur „Yorikke“ gerudert. Erstmals blickt der Seemann, begleitet von einem suggestiven musikalischen Leitmotiv, das einem Unheilssignal gleicht, auf den Frachter, der bei seinem Untergang fast die ganze Besatzung in



den Tod reißen wird. Mit jedem Schnitt ändert sich der Kamerawinkel: Je weiter sich das Ruderboot der „Yorrike“ nähert, je steiler blickt Buchholz – und mit ihm die Kamera – hinauf. Und im Gegenschuß blickt das Schiff zu ihm herab: Die Perspektive läßt es wie ein Lebewesen erscheinen.

*Zunächst sitzen wir in Augenhöhe mit Buchholz im Boot, weil das dramaturgisch richtig erscheint. Je näher das Ruderboot an das Schiff kommt, umso mehr hebt sich der Blick von Horst Buchholz nach oben. Durch den Schnitt erscheint das Ganze wie ein Blickwechsel. Für mich war das die logische Abfolge einer sich realistisch ergebenden Auflösung. Ich habe vorne im Boot mit der Handkamera gesessen und bin nicht aufgestanden. Die Verschiebung des Blickes von Buchholz signalisiert das Näherkommen der „Yorikke“.* (Wolfgang Treu)



Das Totenschiff „Yorikke“

Der Kameramann Heinz Pehlke wirft ein neues Licht in das deutsche Kino der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre. Ein Licht, das die Risse und das Zerrissene dieser sonst auf der Leinwand so oft geschönten Zeit bloßlegt. Pehlke gestaltet Bilder von oft unerbittlicher Schärfe. Diese Schärfe des Augenblicks macht ihn zu einem der bedeutendsten Kameraleute des deutschen Nachkriegskinos.

©2000 ROBERT MÜLLER

Die Zitate von Heinz Pehlke und Wolfgang Treu stammen aus den Marburger Gesprächen mit dem Publikum. Alle Fotos stammen aus dem Privatarchiv von Heinz Pehlke.

## WOLLEN SIE CAMERAMAGAZIN-TEXTE ABONNIEREN?

Dann senden Sie uns bitte eine Kopie dieses Formulars:

per Fax an (08074) 917 99 03;

per Post an die bvK Medien GmbH, Kling 3, 83547 Babensham;

oder Sie schicken uns ein e-mail mit Ihrer vollständigen Adresse unter dem Stichwort „Abo CameraMagazin“ an [medien@bvkamera.org](mailto:medien@bvkamera.org)

**VORNAME, NAME:** \_\_\_\_\_

**FIRMA:** \_\_\_\_\_

**STRASSE, HAUSNUMMER:** \_\_\_\_\_

**PLZ, ORT:** \_\_\_\_\_

Der Bezug des CameraMagazins ist bis auf Weiteres kostenfrei; das kostenlose Abonnement verpflichtet nicht zu einem späteren evtl. kostenpflichtigen Bezug

## ULI SCHMIDTS ASSISTENTEN-TRICKKISTE

## DER TRICK MIT DEM SCHÄRFENRING

In loser Folge sollen in dieser Rubrik Tips und Tricks für Kameraassistenten erscheinen. Die Tips wenden sich in erster Linie an unsere Nachwuchskollegen – aber vielleicht mag auch der eine oder andere „erfahrene Kollege“ hier noch Neues entdecken. Den Anfang macht das Thema „Schärfenskala“ – oder vielmehr: „Wie mache ich mich beim Geräteverleih beliebt“.

In der Regel ist es sinnvoll, vor Beginn der Dreharbeiten – am besten schon beim Kameratest – die Entfernungsskalen einer jeden beim Dreh verwendeten Optik auf zwei Ringe zu übertragen – für jeder Seite der Kamera einen. Besonders sparsame Assistenten verwenden dabei beide Seiten der Skala. Ungünstig ist es, die Vorder- und Rückseite *einer* Skala für rechte und linke Kameraseite bei derselben Optik zu verwenden. Während des Drehs muß man gelegentlich kurzfristig oder sogar innerhalb einer Einstellung (besonders beliebt sind die sportlichen Seitenwechsel unter der Kamera hindurch) von einer auf die andere Kameraseite wechseln. Besser ist es also, die beiden Seiten einer Skala für zwei verschiedene Brennweiten zu verwenden. Das funktioniert aber nur, solange man mit einer Kamera dreht. Kommt eine zweite Kamera zum Einsatz, ist es möglich, daß man ausgerechnet denselben Skalenring auf beiden Kameras braucht. Günstiger erscheint es, zu jeder Optik *zwei* Skalenringe zu mieten und diese jeweils nur einseitig zu beschriften.

Der Ärger mit dem Geräteverleih ist vorprogrammiert, wenn man mit wasserunlöslichem Edding direkt auf die Skalen schreibt. Auch normalerweise wasserlösliche Stifte lassen sich nach längerer Trockenzeit von dem z.T. etwas rauhen Kunststoff der Skalen nur mühsam unter Einsatz gesundheitsschädlicher Chemie entfernen (beliebte Praktikanten-ABM beim Verleih). Dennoch bleiben zumeist schwach sichtbare Spuren auf Dauer zurück. Die praktikantentreue Methode ist folgende: Man kauft zunächst handelsübliche Klarsichtbucheinschlagfolie (nein, nicht die mit dem Blümchenmuster, welche mir ein Produktionsfahrer einst mitbrachte, sondern die durchsichtige), ein Teppichmesser (die Billigmesser mit den abknickbaren Klingen sind auch geeignet) und einen schwarzen Folienschreiber (z.B. Staedler Lumocolor permanent fein) und einige bunte abwischbare Folienstifte (z.B. Staedler Lumocolor non-permanent fein).

Zunächst überklebt man den sauberen Skalenring mit einer Folienlage. Am einfachsten schneidet man aus der Folie ein Quadrat aus, welches etwas größer ist als der Skalenring, zieht die Schutzfolie ab und legt die Folie mit der Klebeseite nach oben auf eine glatte Unterlage. Skalenring einfach aufdrücken, umdrehen und die Folie nochmal mit dem Finger anpressen. Mit dem Teppichmesser läßt sich die überstehende Folie problemlos sauber ausschneiden.

Als nächstes wird die Schärfenskala der Optik auf zwei der so vorbehandelte Skalenringe mit schwarzem permanenten Stift übertragen. Ich habe mir angewöhnt, die Skala jeweils von der Unendlich-Marke aus soweit zu übertragen, bis der Ring einmal umrundet ist. Bei einigen Optiken fehlt dann zwar der Nahbereich auf der Skala – aber damit läßt sich einfacher leben als mit den Doppelbeschriftungen (wo dann zwischen 5 Meter und Unendlich nochmals 22 cm stehen). Nicht vergessen sollte man, auch noch die Brennweite der Optik auf der Skala zu vermerken; und am besten markiert man sich auch noch die Kameraseite – ich umkringle dazu immer die Brennweitenangabe der linken Skala (Backbord) und die rechte grün (Steuerbord). Anschließend überklebt man die Skalenringe ein zweites Mal mit Folie.

Beim Drehen kann man nun mit den bunten non-permanenten Stiften gemessene Entfernungsmarken auf die zweite Folienlage einzeichnen oder auch kleine, aus Lassoband gebastelte Pfeile aufkleben. Am Ende der Dreharbeiten können die Skalen wunderbar einfach gereinigt werden, indem man beide Folienlagen gemeinsam abzieht – und man gibt beim Verleih eine blitzsaubere Skala ab.

ULI SCHMIDT

»DER ÄRGER MIT  
DEM VERLEIH IST  
VORPROGRAMMIERT,  
WENN MAN MIT  
WASSERUNLÖSLICHEM  
EDDING DIREKT AUF  
DIE SKALEN  
SCHREIBT«

## MOMENTAUFNAHME

## MIMIKRY ODER: PAUL SCHRADER MACHT EINE ERFAHRUNG

Camerimage-Filmfestival Torun (Polen), Dezember 1999. Die Zuschauer im grossen Kinosaal, unter ihnen ein gutes Drittel Filmstudenten aus Lodz und anderen europäischen Filmhochschulen, harren vor der Abendvorstellung ungeduldig und erwartungsvoll der Weltpremiere des neuen Paul-Schrader-Film *Forever Mine*. Über diesem Film, der erst wenige Minuten zuvor per Kurier vom Warschauer Flughafen abgeholt wurde, weiss man noch überhaupt nichts. Was man weiss als Paul-Schrader-Fan ist: Ein Paul-Schrader-Film kann nicht gut ausgehen!

Ein Spot fokussiert etwas unsicher einen untersetzten Mitfünfziger mit dunkler Brille, der die Stufen zur Bühne sicheren Schrittes hinaufsteigt. Er trägt einen etwas ausgeleierten schwarzen Anzug, ein weisses Hemd mit Fliege, Manschettenknöpfe. Alles sieht ein bisschen wie geliehen aus. Tiefdecolletierte, bildhübsche schwarzgekleidete polnische Hostessen begleiten den berühmten Autor (TAXI DRIVER), der schon lange auch selbst Regie macht. Der heutige Film ist sein zwölfter. Ein Profisprecher geht ans Mikrofon und stellt den etwas unlustig dreinschauenden Mann vor. „Welcome Mr.Paul Schrader!“ Beifall braust auf, Paul Schrader verzieht keine Miene, schaut fast nur auf seine Schuhe oder irgendwo ins Unendliche. Kein Lächeln, keine menschliche Regung, dann ein paar halbverständliche Sätze, verzerrt noch durch das übersteuerte Mikrofon. Nein, freiwillig steht der nicht da oben.

„Aha, so sieht also Paul Schrader aus“, denke ich. Der Mann, der seit 25 Jahren eine Reihe von aussergewöhnlichen Filmen geschrieben und inszeniert hat, die entscheidend zur Erneuerung des amerikanischen Kinos beigetragen haben: Sydney Pollacks *YAKUZA*, Brian de Palmas *OBSESSION* (meinen Lieblingsfilm, der bei uns *SCHWARZER ENGEL* hiess), Peter Weirs *THE MOSQUITO COAST*, als Autor und als Autor-Regisseur *BLUE COLLAR*, *AMERICAN GIGOLO*, *CAT PEOPLE*, *MISHIMA*, *LIGHT SLEEPER* und *AFFLICTION*. Gerade hat er für Martin Scorsese *BRINGING OUT THE DEAD* geschrieben. Seine immer tragisch beschädigten Helden, die meistens schrecklich enden, sind Callboys, Drogenhändler, Auftragskiller, Narren und Heilige. Seine Geschichten handeln von menschlichen Abgründen, von Gewalt und Verbrechen, von Fatalismus, Religiosität und Metaphysik. Am stärksten war Paul Schrader immer, wenn er in Bereiche des Transzendenten vordrang, wenn er mystifizierend Bilder grosser Kinotradition nachempfand, wie auch jetzt mit *FOREVER MINE*; einer zunächst melancholischen, dann sehr „schwarzen“ Hommage an die Hollywood-Melodramen der fünfziger Jahre, wie man sie von Douglas Sirk, Joseph L. Mankiewicz oder George Cukor kennt.

Im Saal wird es dunkel. Die Titelsequenz erscheint, eine ganz langsame Annäherung vom Meer aus an den luxuriösen Badestand vor der Hotel-Skyline von Miami mit einem Bilderbuchhimmel. Unter den Titeln verändert sich das (digital bearbeitete) Bild von Tag zu Nacht. Als der Name des Directors of Photography John Bailey erscheint, klatschen die Filmstudenten frenetisch. Bailey arbeitete seit *AMERICAN GIGOLO* (1980) bereits das fünfte Mal mit Paul Schrader zusammen. Ein 2-Meter-Mann mit einem ständigen Grinsen im Gesicht, ruhig, bescheiden und lässig, hinter dem jedoch keiner einen der Star-Kameramänner Hollywoods (*ORDINARY PEOPLE*, *IN THE LINE*)



von links:  
Paul Schrader,  
Wolfgang Fischer,  
Carol Littleton,  
David Bailey  
beim Bankett in Torun

OF FIRE) vermutet. Sowohl Bailey wie Schrader haben ein Faible für Old Europe: Bailey (58) studierte Deutsch in Innsbruck und Wien, gibt regelmässig Kamera-Workshops hier. Er ist im Präsidium des ASC und mit seiner Frau, der Cutterin Carol Littleton, auch im Board der Academy, die die Oscars vergibt. Paul Schrader liebt die Filme von Michelangelo Antonioni und hat eine Schwäche für Venedig und Florenz als Schauplätze seiner Filme. Der in Hollywood erfolgreiche italienische Komponist Angelo Badalamenti hat einige seiner Filme musikalisch hinreissend gestützt.

Und jetzt läuft auf der Toruner Breitleinwand mit FOREVER MINE eine Geschichte, mit der Paul Schrader etwas ganz Neues versucht: Eine fast kitschige Lovestory aus sorglosen Tagen 1974 in Miami und New York mit einer Kindfrau (Gretchen Mol) und zwei Männern (Ray Liotto und Joseph Fiennes) wie sie unterschiedlicher nicht denkbar sind. Eine Amour fou mit fatalen Folgen und einem ganz bösen Ende, von John Bailey betörend schön fotografiert und von Paul Schrader perfekt aber todernst inszeniert. Schon während der zweistündigen Vorführung kommen von der Studentenseite immer wieder Lacher an der falschen Stelle, die Schrader vorzeitig ins Hotel flüchten lassen. Das junge Publikum, dessen Gefühlsrezeptionen durch TV und Popmusik offensichtlich schon lange betäubt sind, missversteht ihn, lacht seinen Film aus. Eine Nachwende-Generation (auch in Polen) verweigert dem zur Ironie unfähigen Autorenfilmer Schrader ihre Gefolgschaft. Sein Film fällt durch. Mir aber gefällt er, und ich verstehe auch, was Schrader daran gereizt hat, ihn zu machen. Nun ist er über den Atlantik geflogen, musste unglücklicherweise wegen Nebels auch noch fünf Stunden Umweg über Danzig in Kauf nehmen, bangend um die rechtzeitige Ankunft der Kopie, - und dann dieser Reinfall!

Am nächsten Morgen fahre ich mit einem Shuttle-Taxi und zwei Jurykollegen vom Hotel die paar Kilometer zum Festivalkino. In letzter Sekunde springt ein kaugummikauender, jugendlich wirkender Ami in etwas zu engen Jeans und mit einer verkehrtherum aufgesetzten Baseballkappe in unser Auto. Er sieht aus wie ein gelangweilter New Yorker Taxifahrer und redet während der zehnminütigen Fahrt kein einziges Wort. Er springt als erster aus dem Taxi und verschwindet in der Menge der Festivalbesucher. „Wer war das denn?“, frage ich meinen schwedischen Kollegen Tony Forsberg. „Ich habe auch zunächst gerätselt“, sagt der, „aber das war Paul Schrader! Der hat doch nachher ein Werkstattgespräch mit den Filmstudenten.“

Abends dann will es der Zufall, dass wir uns beim festlichen Kodak-Bankett im alten Rathaus schräg gegenüber sitzen: John Bailey, Carol Littleton und Paul Schrader, diesmal im ärmellosen Strickpullover, etwas schüchtern wirkend und irgendwie verloren um sich schauend. Mein Eindruck stimmt, wie mir John und Carol später bestätigen. Paul habe sich die unerwarteten Reaktionen der jugendlichen Zuschauer von gestern Abend sehr zu Herzen genommen, sein Ego sei ins Wanken geraten, der vermeintliche Macho-Habitus des ersten Tages sei total passé, und Paul sei zum ersten Mal verunsichert. Er spricht den ganzen Abend lang kein Wort mehr.

Dritter Tag. Paul Schrader wartet ganz allein in der grossen Hotelhalle, wieder kaum zu erkennen, im Reise-Outfit mit Strickmütze à la John Malkowich und zwei riesigen Nylon-Taschen auf das Taxi, das ihn zum Flughafen nach Warschau bringen soll. Ich gehe auf ihn zu und danke ihm für den grossartigen Film, den er uns vorgestern gezeigt hat und der mir wirklich gut gefallen habe. Zum ersten Mal lächelt er, erzählt, wieviel Liebe und Sorgfalt er gerade in diesen Film gesteckt habe und dass er ihn nach der enttäuschenden Festivalpremiere vielleicht nochmal neu schneiden werde. „Eventuell unterlege ich den Anfang mit einem nostalgischen Song“, sagt er. „Von Diana Krall“, ergänze ich. Paul Schrader: „Nein, von Jennifer Lopez!“ Draussen fährt das Taxi vor. Ich suche hastig nach einem Zettel und bitte um ein Autogramm, mein erstes. Thank you so much!

DEZ 5, 1999  
Wolfgang!  
Thank you so  
much. Forever Mine.  
Paul Schrader

P.S.Mimikry, w. (gr.-engl.): Ähnlichkeit wehrloser Tiere mit wehrhaften. Schutzfarbe, Anpassung (Fremdwörterlexikon).