

B 53343

CAMERA MAGAZIN

WWW.CAMERAMAGAZIN.DE

TEXTE

Nr.6/Januar 2002



IN DIESER AUSGABE:

KARL FREUND:
DIE BERUFUNG DES KAMERAMANNES
FRITZ LEHMANN – EINE ZEITREISE
THOMAS SCHATZ – DER BILDPURIST
ERINNERUNGEN AN MARTIN SCHÄFER

EDITORIAL

Die Entscheidung für dieses Foto ausgerechnet als Titel des CAMERAMAGAZINS fiel nicht leicht; wir alle haben diese Bilder allzu oft gesehen, welche Erkenntnis sollte uns also heute, fast vier Monate nach den Ereignissen in New York aus der erneuten Konfrontation damit zuwachsen? Der Gedanke entstand nach der Lektüre des Gespräches, das Volker Gläser mit dem Dokumentarfilmer Thomas Schadt geführt hat (in diesem Heft ab Seite 21 zu lesen), das eigentlich der Neuverfilmung des Ruttmann-Klassikers BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT gewidmet war, das aber am Ende bei den Bildern des 11. September 2001 landete und bei den komplexen Fragen unserer Verantwortung für die Bilder, die wir produzieren. Die Gedanken von Thomas Schadt zu diesem Thema liessen bei mir die Hoffnung wachsen, dass ganz allmählich ein analytischeres Nachdenken möglich werden könnte, jenseits der aktuellen Emotion, die diese Fotos bei uns allen auszulösen vermochten. Allein in diesem Sinne bitte ich Sie, diesen Titel als Provokation zu verstehen – als Provokation zur Reflektion, zum Nachdenken über unsere Rolle als Bildermacher.

Nehmen wir also an, wir könnten für einen Moment alle Gefühle verdrängen, die wir unweigerlich mit diesem Foto verbinden; nehmen wir an, wir wären in der Lage, das Bild für einen Augenblick ganz ‚professionell‘ zu betrachten – was könnten wir darüber sagen? Ganz sicher doch, dass es ein gelungener, ein fast perfekter ‚Schuss‘ sei; Getty Brandt, der Fotograf war im rechten Moment am rechten Ort und hat reagiert, wie es ihm seine Profession gebietet. Mehr noch, die ganze Inszenierung erscheint äusserst durchdacht. Zwei Türme, zwei Zeitebenen: die riesenhafte Explosion und die Agonie des Brandes danach sind wie zwei Schichten, wie ein Vorher und Nachher in einem Bild vereinigt. Sogar das Licht steht perfekt – eine klare, die Architektur modellierende Morgensonne. Kaum glaubt man, dass der tiefblaue Himmel Zufall sei. Die Rauchfahne wird vom Wind in die Tiefe des Bildes getrieben. Diese monumentale Fackel: eine Horror-Version der Freiheitsstatue...

Sie finden diese Gedanken zynisch? Natürlich sind sie das – in fürchte nur, dass dieser Zynismus ziemlich genau einige Überlegungen jener widerspiegelt, die diese gigantische Inszenierung ins Werk gesetzt haben, dabei zehntausende ungefragt zu Komparsen machten und tausende mit ihrem Leben bezahlen liessen. Die Bilder legen den Schluss nahe, dass es wohl mehr um diese Inszenierung ging als alleine um die Tötung möglichst vieler Menschen; die dreitausend Zerquetschten, Verbrannten, im Schuttberg verschollenen, waren sie vielleicht ein ‚Kollateralschaden‘ im Krieg der Bilder? In der Tat, zynischer geht es kaum.

Aber kehren wir zu unserem Fotografen zurück, den einen für alle genommen, die uns an diesem Tag mit Bildern ‚versorgt‘ haben. Ist es nicht ein erschreckender Gedanke, dass auch er ein Teil des zynischen Kalküls der geheimen Regisseure dieses Schreckens gewesen sein könnte? Dass ohne sein professionelles Handeln das ganze Ereignis so sehr ins Leere gelaufen wäre wie ein grandios gelungener Stunt, wenn man vergisst, die Kamera einzuschalten? Ist er dann mitverantwortlich geworden an den politischen Folgen dieses Anschlags, zusammen mit den Nachrichtenprofis von CNN und Tagesschau, von Süddeutscher Zeitung und New York Times? Oder andersherum gefragt: Wäre es wirklich das Ende der Informationsfreiheit, wenn wir spätestens nach dem 11. September versuchen würden, mit solchen Bildern vorsichtiger umzugehen, ihre Vieldeutigkeit, ihre Janusköpfigkeit bedenkend?

Wie auch immer ihre ganz persönlichen Antworten auf solche Fragen aussehen mögen – die Bedeutung des Themas für uns alle rechtfertigt hoffentlich die Zumutung dieses Titels, eben gerade im CAMERAMAGAZIN. Ansonsten setzen wir in dieser Ausgabe den grossen weltpolitischen Linien ganz individuelle Weltansichten entgegen, Portraits und Selbstäusserungen so unterschiedlicher Film-Menschen wie Karl Freund, Fritz Lehmann, dem erwähnten Thomas Schadt und Martin Schäfer haben wir zusammengefügt zu einem hoffentlich facettenreichen CAMERAMAGAZIN. Dass Sie auch in unserer sechsten Ausgabe viel Stoff finden, den Sie des Lesens wert halten, das wünscht sich Ihr

MICHAEL GÖÖCK



Michael Gööck, bvk,
verantwortlicher Redakteur
des CAMERAMAGAZINS

IMPRESSUM

Das CameraMagazin 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
homepage: www.bvkmedien.de

Leitung (ViSdP):
Michael Gööck

Layout: Heinz Ross (heinzross@t-online.de)

Anzeigenleitung:
Angela Zimmermann
Telefon (0700) 285 633 29
Telefax (08074) 917 99 04

Es gilt z.Zt. die Anzeigenpreisliste Nr.4 vom 1.10.2001

© 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 bvk, des Verbandes österreichischer
Kameraleute aac, der Société Suisse des Chefs Opérateurs SCS sowie des
Bundesverbandes der deutschen Film- und Fernsehregisseure BVR
ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag enthalten

Druckauflage: 4.000 Stück

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



INHALT

Titelbild:

Der Anschlag auf das World Trade Center
in New York am 11. September 2001

Foto: © GETTY BRANDT/DPA

- | | |
|--|----------|
| Die Berufung des Kameramannes
VON KARL FREUND | Seite 5 |
| Zeitreise durch (fast) ein Jahrhundert
MIT FRITZ LEHMANN SPRACH MICHAEL GÖÖCK | Seite 11 |
| Der Bildpurist
MIT THOMAS SCHADT SPRACH VOLKER GLÄSER | Seite 21 |
| „Eine gute Kameraarbeit ist doch schon Kunst“
Erinnerungen an den Kameramann Martin Schäfer
VON DR. NORBERT GROB | Seite 31 |
| Assistenten-Trickkiste:
Vom Umgang mit Filmkassetten
VON GERHARD FROMM | Seite 39 |

Anzeige
Martin Ludwig
1/1 Seite
2c, Pantone 285

DER HISTORISCHE TEXT

DIE BERUFUNG DES KAMERAMANNES

VON KARL FREUND

Fundstücke aus der historischen Reflexion von Kameraarbeit und Filmgestaltung wollen wir zukünftig regelmässig an dieser Stelle Ihrer Aufmerksamkeit empfehlen. Angeregt wurden wir zu dieser kleinen Serie durch das schöne Buch *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*, herausgegeben von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen, erschienen im Verlag edition text+kritik, München 1998. Ein wunderbarer Fundus für jeden, der Interesse hat an den Gedanken und Ideen derer, die die Filmkunst damals zu ihrer ersten Blüte geführt haben.

Das Wort erhält zum Auftakt der Kameramann Karl Freund, verantwortlich für die Bildgestaltung bei deutschen Filmklassikern wie *DER LETZTE MANN* (1924, Regie F. W. Murnau) und *METROPOLIS* (1925/26, Regie Fritz Lang), im übrigen auch als Drehbuchautor, Produzent und Kameramann beteiligt an Walter Ruttmanns Film *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT* (1927), der weiter hinten in diesem Heft noch ein Rolle spielt. Zitiert wird hier sein Vortrag zur ersten Sitzung des *Klubs der Kameraleute Deutschlands*.

Meine sehr geehrten Herren! Sie, die sich zu der ersten halbwegs öffentlichen Veranstaltung unseres *Klubs der Kameraleute* her bemüht haben, werden jetzt entweder den feierlichen Beginn einer filmtechnischen Offenbarung oder mindestens eine sorgfältig ausgearbeitete Verbands-Programmrede erwarten. Ich aber fühle mich verpflichtet, Sie dieser Illusion schon von vornherein zu berauben und ganz bescheiden darauf hinzuweisen, daß Sie heute lediglich meine persönlichen Meinungen zu hören bekommen über Dinge, die nicht einmal überraschend neu vor uns stehen, die aber eingehend zu analysieren erst die allerletzten Zeitsymptome veranlaßt haben und zu welchen praktisch Stellung zu nehmen dieser junge Fachzusammenschluß ermöglicht.

Bekanntlich ist er auf diesem Gebiet nicht der erste. Den ersten hat eine bestimmte politische Note der stürmischen Nachkriegsjahre ins Leben gerufen und bald leblos entschlafen lassen. Der zweite aber, dieser, der unsere – dem wir eine allgemein fruchtbare Zukunft wünschen und erhoffen –, ist aus einer Not der Zeit entstanden. Einer eigentlich reichlich späten Zeit.

Ich möchte mich auf meinen eigenen Chronometer nicht ohne weiteres und allzu pessimistisch verlassen, aber er zeigt bereits fünf Minuten nach zwölf. Hoffen wir, daß er etwas vorgeht und wir mit unseren, den tragisch verwickelten Knoten lösenden Ideen noch zeitig genug kommen, um nach neuestem Filmbrauch ein ‚happy end‘ herzuwringen.

KRISE UND NOT

Bis dorthin aber herrscht noch – wie gesagt – Krise und Not. Eine auffallend parallel laufende Not in unserer *Wirtschaft* und unserer *Kunst*. Und es gehört wirklich nicht eine allzu starke Kombinationsfähigkeit dazu, um zwischen den beiden innere Zusammenhänge vermuten zu können und diese doppelte Not wieder in der inneren Zusammenhanglosigkeit der für sie verantwortlichen zweierlei Faktoren entdecken zu müssen.

Das bisherige *Nebeneinander der kaufmännischen und künstlerischen Elemente* des Films ist nämlich erschütternd unkaufmännisch und unkünstlerisch. Der Kaufmann hat sich dabei durch bedeutende Inflationskalkulationen leichtsinnig machen und durch fremde Erfolgsbeispiele berauschen lassen. Er hat sich eingeredet, *internationale Gewinne* verdienen zu können, hat hierzu mit internationalem Maßstab abgemessene Kapitalien in seinem Unternehmen inve-



Karl Freund 1924 zusammen mit F. W. Murnau bei den Dreharbeiten zum Film *DER LETZTE MANN*

Abbildung aus der CD-ROM *Die deutschen Filme*, ©1999 Kinematheksverbund

tiert, hat es international ausgebaut, um endlich international – enttäuscht zu werden. Und aus welchem einfachen Grunde? – weil der Produzent unter ‚international‘ immer ‚amerikanisch-national‘ verstand, es aber schon nicht verstand oder auch nie gehört hat, daß unter ‚amerikanisch‘ eine Bevölkerung zu verstehen ist, die – wie unlängst auch ein Korrespondent des *Film-Kuriers* berichtete: offiziell statistisch und wissenschaftlich festgestellt – in fünfundsechzig Prozent ihrer Gesamtzahl auf der Intellekthöhe eines europäisch geschulten zwölfjährigen Kindes steht. Und er hat es versäumt, zu bemerken, daß das große Geschäft der vielbenedeten Konkurrenten von drüben gerade auf diesen fünfundsechzig fußt. Und er hat nicht den Mut gehabt zu der Konsequenz, daß man also auf die Qualitäten und Quantitäten jenes Geschäfts logischerweise bei uns ebenso zu verzichten gezwungen ist wie auf den Stillen Ozean als deutsches Grundeigentum.

Nein, das alles wurde wirklich nicht durchdacht; und der Künstler wurde mit dem naiven Eigensinn eines amerikanischen ‚Moronnen‘ ans Werk geschickt. Und was noch schlimmer ist: er ging auch. Nachdem die überseeischen Sitten, Gebräuche und dramatisch-technischen Forderungen genügend eingepaukt waren, entstanden ‚international‘ frisierte Manuskripte; es begann ein goldenes Zeitalter für Schauspieler von ‚internationalem‘ Ruf, unsere Werkstätten haben amerikanische Polizistenuniformen schneiden gelernt, und zu einer Außenaufnahme mußte der breiteste Boulevard ebenso gebaut werden wie das kleinste Gäßchen, weil die nachlässige Unkultur der hiesigen Behörden die deutsch geschriebenen Straßen- und Firmenschilder noch immer nicht gesetzlich abschaffen ließ. . . . Aber niemand überlegte es sich, daß ebenso, wie uns an dem amerikanischen Film das spezifisch Amerikanisch-Menschliche und -Künstlerische oder an dem schwedischen Film das spezifisch Schwedische besonders fesselt und packt, auch unsere unverhüllt deutsche Eigenart ihre bestimmten Reize haben und auswirken könnte. Wenn auch nicht in einer Wildwest-Farm, aber in einem New Yorker Broadway-Palast, dessen Publikum wir mit dem unzulänglichen Nachäffen seines eigenen Milieus nie erobern, sondern immer nur ärgern werden. Es sollte doch endlich erkannt werden, daß eine gesunde Kalkulation des Films vor allen Dingen den zuerst zu beachtenden Abnehmer der Filmware, das deutsche Publikum, in Rechnung zu setzen hat und damit auch die schaffenden deutschen Künstler, deren nationale Mentalitätsformen dazu berufen wären, die Augen der ganzen intellektuellen Welt auf sich zu lenken, hierdurch also einen moralischer erkalkulierten internationalen Erfolg zu erzielen und gleichzeitig Grundsteine zu einer vollständig neuen Entwicklung der Filmkunst zu legen.

GEMEINSCHAFTSGEIST ALS KÜNSTLERISCHER FAKTOR

Logischerweise ist die primitive Bedingung dieser neuen Entwicklung in einem Koeffizienten zu suchen, der uns bis zu dem heutigen Tage dauernd und auffallend abgegangen war. Ich denke dabei an den stabilen *Gemeinschaftsgeist*, der die zahlreichen schöpferischen Faktoren eines solchen Gesamtprodukts, wie der Film eins ist, zu der subjektiven Einheitlichkeit eines einzigen, hinter seinem Werk geistig wahrnehmbaren Künstlers verschmelzen sollte. Dieser Gemeinschaftsgeist müßte selbstverständlich bereits von dem Filmkaufmann aus angeregt und unermüdlich gepflegt werden. Seine rein wirtschaftlichen Interessen mahnen ihn doch schon, danach zu trachten, daß die einzelnen Vertreter seiner Arbeitssphäre beruflich und menschlich möglichst nahe zueinander kommen. Die Ersparnis-Vorteile einer eingearbeiteten Maschinerie sind doch sicher bedeutender als diejenigen, welche man gegenwärtig durch eine sorgfältig naive Auseinandertreibung von ‚Cliques‘ erzielen zu können hofft, wobei man nur *ein* Resultat sicher erreicht – nämlich in jeder Beziehung unfruchtbare, eitle und ewige Konkurrenzkämpfe im eigenen Lager. Wegen dieses so angezettelten Tohuwabohus ist der Boden unter den Füßen unserer Kunst noch nicht genügend geebnet; darum stehen ihre einzelnen Vertreter noch so undefiniert wankend da; und nur darum ist es möglich, daß unter ihnen grundlos monarchistische Spezialberufe und innerhalb dieser autokratische Sonderkarrieren hervordringen können. Wobei rechtmäßig nebengeordnete Mitarbeiter ungerecht untergeordnet und in ihrer

künstlerischen Eigenart wiederholt vergewaltigt und erdrosselt werden. Ich muß angesichts der Eigenart der Filmtechnik fragen, wie eine so irrealer Verschiebung von Aufgaben, Leistungen und Verantwortlichkeit zustande kommen konnte? Ich meine: einzig und allein durch die Schuld einer Berufsklasse, die auf ihre außergewöhnliche Berufung nicht genügend vorbereitet war und sich ihrer noch bis zur allerletzten Zeit nicht genügend bewußt wurde. Wegen des Kameramannes, der nicht früh genug aufgewacht ist, und der es nicht verstanden hat, sich auf den richtigen Platz zu stellen.

Wenn er es nämlich auch erkannte und die Verantwortung dafür auch immer tragen mußte, daß seine Kamera ebenso das spezifische und einzig wesentliche Werkzeug des Films ist, wie der Zeichenstift das des Graphikers, der Pinsel das des Malers und der Meißel das des Bildhauers, so hat er aber diese Behauptung immer in einem allzu technischen Sinne aufgefaßt und sie den engeren Berufskollegen gegenüber sich auswirken lassen. Er hat sich selbst auf das Niveau eines Spezial-Feinmechanikers degradiert und auch im besten Falle nicht über die Auffassung heraus gekonnt, daß das Lösen immer komplizierterer technischer Probleme das einzig Seligmachende sei. Er hat in der talmudisch unfruchtbaren Tüftelei der Aufnahme-Mätzchen immer tiefer unterzugehen begonnen und ist jetzt wirklich schon im Begriff, seinem Beruf gegenüber einen trocken *pseudowissenschaftlichen Standpunkt* einzunehmen und jeden *gefühlsmäßigen Zusammenhang* mit ihm zu verlieren.

Doch ich möchte um Gottes willen nicht mißverstanden werden: ich predige hier nur gegen eine Überdeutung der Wichtigkeit der Technik und keinesfalls gegen sie selbst. Von ihr ausgehend, möchte ich gerade die kategorische Forderung aufstellen, daß das *ausgewählte kinematographische Werkzeug*, die Kamera mit ihrer Technik, eine selbstverständlich notwendige Grundlage für den mit ihr unmittelbar arbeitenden Mann sein und ihn zu seiner ausschlaggebenderen Stellung prädestinieren soll. Für eine heute noch unüberblickbare neue Zukunft sich rüstend, die für den Kameramann vielleicht eine künstlerische Mission bedeutet, muß er sich gerade auf seine technischen Kenntnisse stützen, sie nie als abgeschlossen und für immer ausreichend betrachten, sondern lernen, lernen, lernen. Ja, ewige Lehrlinge sind wir Leute von der Filmkamera. Lehrlinge ohne Meister.

WEITERBILDUNG ALS ZIEL

Unser neuer Klub erkennt bewußt die Eigenschaften und Pflichtforderungen dieser Tatsache und wird bemüht sein, sie in jeder Beziehung zu erfüllen. Er wird durch systematische Lehrkurse, aktuelle Vorträge, praktische Übungen, Diskussionsabende und kollegiale Wettbewerbe eine *gemeinschaftliche technische Weiterbildung* zu erzielen und deren Niveau hochzuhalten versuchen, um dadurch seine Mitglieder der drohenden amerikanischen Gefahr gegenüber am vernünftigsten zu wappnen. Wie wir, meine Herren Kollegen, diese Waffen dann in dem großen Wettgefecht führen werden, hängt selbstverständlich von der Kunstfertigkeit jedes einzelnen ab, selbst wenn wir zu einer allgemeinen Vervollkommnung auch dieser persönlichen Eigenschaften unser Bestes in Wirkung zu setzen versuchen werden.

Wir möchten nämlich auch manches andere eventuell Versäumte nachholen. Ich denke da an die mehr als Bohème-Verhältnisse unserer Vergangenheit, in der beruflich zu landen es keiner mehrfach diplomierten akademischen Vorstudien bedarf. Wenn wir bei dieser Gelegenheit auch nicht behaupten wollen, daß die innere Veranlagung zu einem bestimmten Beruf zu einer gründlichen Allgemein-Vorbildung im unbedingten Appendix-Verhältnis zu stehen braucht, so darf es wiederum auch nicht vergessen werden, daß die unabhängige Filmkunst doch Grenzgebiete hat, deren Kenntnis nicht, wie manche behaupten, belastend, sondern eben entschieden bereichernd wirken kann. Literatur, Theater, Bildhauerei, Malerei und Graphik können auch uns noch das und jenes erzählen. Um so mehr, da sich in den Reihen ihrer großen Gestalter seltsamerweise immer auch schon ausgesprochen ‚filmische‘ Begabungen befanden. Wir werden es versuchen, sie uns hier näherzubringen. Wir wollen unter der Leitung von Männern, die nicht nur Kenner dieser Gebiete, sondern auch Kenner unseres Faches sind, die *dauernden Werte*

der benachbarten Künste aus unserer speziellen Einstellung heraus erkennen und diese Erkenntnis sich in unserer praktischen Tätigkeit auswirken lassen. Wir erhoffen hier eine bedeutende Horizonterweiterung aller Kameraleute, deren Morgen oder schon Heute eine ihrem Gestern noch unbewußte Schar von *entscheidenden* Aufgaben harren.

Nur die eben angedeutete Mangelhaftigkeit seiner gesamten Kulturrüstung macht es uns überhaupt verständlich, warum der Kameramann an der Zukunftsvorbereitung des Films bisher nicht aktiver teilnahm, trotzdem er bei der Arbeit an den *Wesemomenten* der Kinematographie prozentuell zweifelsohne überwiegend beteiligt ist oder auf alle Fälle sein könnte. Wenn man nämlich das lebende Lichtbild in Bewegung und Bild – aus welchem es zusammengesetzt ist – zertrennt, die Bewegung wieder in Handlungs-, Rhythmus- und Dynamik-Moment, das Bild auf Format-, Linien- und Ton-Moment analysiert, dann kommt man unmittelbar auf das natürliche Resultat, demzufolge auch alles künstlerisch und wissenschaftlich-theoretisch Spezifische des Films unter einer ausschlaggebenden Kontrolle des Kameramannes steht.

DIE GRUNDLEGENDE BEDEUTUNG DES KAMERAMANNES

Als von ihm einzig unabhängig kann nur das Handlungsmoment betrachtet werden, aber ernste Versuche, die im epischen Sinne vorhandene Handlung aus dem Film immer mehr herauszudrängen, waren bereits nicht ohne Erfolg und kommen immer häufiger vor. Sie versuchen, die Kunst der Kinematographie auf eine absolutere ‚Handlung‘ hinzulenken, die rein durch den Rhythmus des Bildausschnittes und der Szene, weiter durch die Dynamik der objektiven und subjektiven Aufnahmebewegung bereits selbständig entstehen kann. Der Kameramann hat eventuell schon auf das zuerst genannte, auf das Rhythmusmoment – so er Gelegenheit hat,

Anzeige

190 x 133,5 mm

Fa. Panther 1c

beim Schneiden des Positivs mitzureden –, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß. Bei dem zweiten, dem dynamischen Moment, wird er die Rolle des Regisseurs durch künstlerisch gefühlsmäßige Bestimmung der Kamera-Bewegungen sicher schon weit übertönen können. Noch viel mehr aber in den drei verschiedenen Bildmomenten. Format (d.h. Wählen der Bildausschnitte), Linienführung (d.h. Betonung der graphischen Werte) und Ton (d.h. die Verteilung von Schwarz und Weiß, von Licht- und Schattenmoment) führen immer tiefer in seinen ureigensten Bereich hinein, wo er bereits seit den Anfängen der unbedingt Ausschlaggebende war, und wo er, von dem Architekten (ich nenne ihn besser Maler) unterstützt, den am positivsten kontrollierbaren Wesensteil des Films schafft.

Die grundlegende Bedeutung des Kameramannes einzusehen und im unmittelbaren Zusammenhang damit seine große Bedeutung zu erkennen, ist also gar nicht schwer. Daraus verschiedene Folgerungen abzuleiten, wäre jetzt einfach gegeben. Aus der Erkenntnis der Tatsache, daß ein Filmwerk das Produkt mehrerer künstlerisch schöpferischer Menschen sein muß, würde es aber für jeden aktiv Beteiligten eine kurzsichtige Selbstüberhebung bedeuten, seine eigene Person oder die durch ihn vertretene Berufsklasse zuungunsten der anderen zu einem Wesensprinzip zu erheben. Die spezifischen Verhältnisse des Films bedrohen im Fall der Betonung eines bestimmten schaffenden Faktors mit der Gefahr einer Unterdrückung aller anderen und dadurch mit der Negierung der elementaren Synthese des Gesamtkunstwerks.

KÜNSTLERGRUPPEN FÜR DAS GESAMTKUNSTWERK FILM

Der Begriff *Gesamtkunstwerk*, mit dem wir den Film zu bezeichnen gewohnt sind, bestimmt die Wege und die Mittel, durch welche die zeitlich nächstliegende Evolutionsphase der Kinemato-

Anzeige

190 x 133,5 mm

Fa. Chrosziel 2c mit Pantone 292

graphie vorbereitet werden muß. Ich denke dabei an ein positives Herauskrystallisieren des Gemeinschaftsgeistes durch ehrliche Zusammenschlüsse enger Künstlergruppen. Man kann sich solche geistigen Konzerne von einem Autor, einem Regisseur, einem Maler und einem Kameramann gedacht, ebenso innerhalb bestimmter Produktionsunternehmungen wie auch absolut selbständig vorstellen. Ihr inneres Wesen ist durch ein unbedingt organisches Zusammenwirken der einzelnen Glieder bedingt. Sie müssen menschlich und künstlerisch zueinander finden. Sie müssen technisch zusammenlernen. Sie müssen sich auf einen sicheren Arbeitstakt einarbeiten. Diese künstlerische und praktische Auffassungseinheit wird sich großzügig darin auswirken, daß der Glaube an eine Aufgabe einen Fanatismus der Arbeit in diesen Gruppen auszulösen verspricht, damit also von jeglicher Halbheit befreite Höchstleistungen ergeben wird. Im konkreteren Detail prophezeit sich eine neue Situation, in der schon Monate vor der eigentlichen Aufnahme-Arbeit das ganze Manuskript in seinen sämtlichen Einzelheiten bebrütet, jeder Handgriff im Herzen und Hirn überlegt, jede Arbeitsphase nüchtern errechnet wird. Das Atelier wird nur ein körperlicher Entladungsort der in eingehender Vorarbeit konzentrierten Energien werden. Ein Platz von sekundärer Wichtigkeit, wo alles im Geist und auf dem Papier vorher Erwogene im knappen und verlustlosen Tempo zu seiner bewußt erzielten Endgestalt gelangt. Ich sehe einen neuen Geist im Atelier einziehen, ohne Eitelkeitsideen, ohne persönliche Reibungen, ohne innere Konkurrenzstreitigkeiten, ohne direkte und indirekte Intrigen, ohne simulierte und wirkliche Überraschungen, ohne verdisponierte Arbeitsteilungen, d. h., meine Herren, ohne Lust-, Mut-, Zeit- und Geldverlust.

DIE LÖSUNG DER KRISE

Mit dem letzten Worte kommen wir bei dem Punkt an, der die Linie unseres Gedankenganges zu einem geschlossenen Kreise zusammenbiegt. Die Lösung der künstlerischen Krise schenkt uns da mit einer auffallenden Selbstverständlichkeit auch die Lösung der wirtschaftlichen. Das Erstehen der Künstlergemeinschaften verspricht auch die einfachste und zielbewußteste Verbilligung der Fabrikation. Ihre präzise Arbeitsform entlastet den kaufmännischen Faktor von den berüchtigten Zufallsmomenten bei der Kalkulation. Sie geben ihm die Möglichkeit, seinen geistigen Teilhabern in jeder Richtung abgeschlossene Aufgaben zu stellen und sich somit von den Sorgen der Detaildisposition grundsätzlich zu befreien.

Eine von solchen künstlerischen und kaufmännischen Grundsätzen charakterisierte Produktionsmethode dürfte Werke ergeben, die, von den heute so üblichen Konkurrenzselbstzielen endgültig abgewendet, nicht nur für eine wirtschaftlich gesicherte Periode, sondern auch für eine mutige und fruchtbare Weiterentwicklung unserer Kunst bürgen.

Meine sehr geehrten Herren! Ich bin zum Ende dessen gelangt, was ich Ihnen zu sagen hatte. Am Anfang meiner Ausführungen hatte ich gebeten, dieselben nicht als eine offiziell festgenagelte Programmäußerung unseres Zusammenschlusses zu betrachten. Wir wollen sie nämlich nicht für uns privilegieren, vielmehr all den an dem Film und seinen gegenwärtigen Sorgen unmittelbar interessierten Kreisen zur ernsthaften Überlegung empfehlen. Wir haben heute die Proportionalität der herrschenden künstlerischen und wirtschaftlichen Not vor Augen geführt und ihre gemeinsame Ursache in der Lockerheit der kaufmännischen und künstlerischen Verhältnisse zueinander zu suchen und zu finden geglaubt. Eine Änderung der Situation, hoffen wir, durch die Einführung einer radikalen Umorganisation des gegenwärtigen Fabrikationsbetriebes durchführen zu können. Für ihre Basis hielten wir die engen Künstlergemeinschaften und innerhalb dieser Gemeinschaften die künstlerische Gleichberechtigung. Die fruchtbare Gleichberechtigung des Autors, des Regisseurs, des Malers und des Kameramannes – ja, meine Herren, die Gleichberechtigung all der Leute, die auf dem eben angedeuteten Wege im wahrsten Sinne des Wortes zu Leuten der Kamera werden können, die wir einmal in dem großen *Klub der Kameraleute Deutschlands* zu treffen hoffen.

Aus *Filmtechnik-Filmkunst*,
Nr. 2, 20.1.1926.
Vortrag zur ersten Sitzung des
*Klubs der Kameraleute
Deutschlands*

Hier zitiert nach:
Werkstatt Film.
*Selbstverständnis und
Visionen von Filmleuten
der zwanziger Jahre*

Herausgegeben von Rolf Aurich
und Wolfgang Jacobsen.
München: edition text+kritik
1998, S. 19- 25.

Abgedruckt mit
freundlicher Genehmigung
der edition text+kritik
im Richard Boorberg Verlag

DAS INTERVIEW (1)

ZEITREISE DURCH (FAST) EIN JAHRHUNDERT

MIT FRITZ LEHMANN SPRACH MICHAEL GÖÖCK

www.cameramagazin.de/cm/12.01/lehmann.php3

Der Weg führt nach Ramelsloh, in die Nordheide, eine knappe halbe Autostunde von Hamburg entfernt, zu einem schmucken Bungalow aus den sechziger Jahren im schütterten Heidewald. Ein zierlicher älterer Herr öffnet die Türe, unbefangen möchte man sein Alter vielleicht auf siebzig Jahre schätzen. Aber Fritz Lehmann wurde am 12. Januar 1912 geboren, dieser Tage können wir ihm zum neunzigsten(!) Geburtstag gratulieren.

Ein munteres Paar lebt hier, Lehmann und seine Lebensgefährtin Inge Bischoff, selbst gerade mal neun Jahre jünger. Der Gast wird rührend umsorgt; Fritz Lehmann führt hinab in die Studiowerkstatt. Hier steht die von ihm konstruierte Frontpro-Anlage,

ursprünglich gebaut für die Werbefilme seiner Produktionsfirma *Hanseatic-Kontakt-Film*, die Lehmann mit Rasmus von Gottberg in den sechziger und siebziger Jahren führte.

Vor allem mit dieser Tricktechnik wurde der Name Lehmann in den letzten 25 Jahren verbunden; dabei hat er das Frontpro-Verfahren keineswegs erfunden. Er wollte sich nur mit den üblichen, starren Frontpro-Einstellungen nicht abfinden. In den sechziger Jahren konstruierte er deshalb ein Gerät, mit dem Kamera, Spiegel und Projektor gemeinsam genau um das Perspektivzentrum (den sogenannten ‚Nodalpunkt‘) der Kameraoptik geschwenkt und geneigt werden können – Ergebnis: nicht die geringste perspektivische Verschiebung von Vorder- und Hintergrund, der Frontpro-Trick bleibt auch bei Kamerabewegungen unentdeckt. Sogar zoomen lässt sich mit Lehmanns Anlage; das gesamte Gerät wird dabei anhand einer experimentell ermittelten Kurve millimetergenau dem wandernden Nodalpunkt der Zoomoptik nachgeführt (siehe auch CameraMagazin Juni 2001).

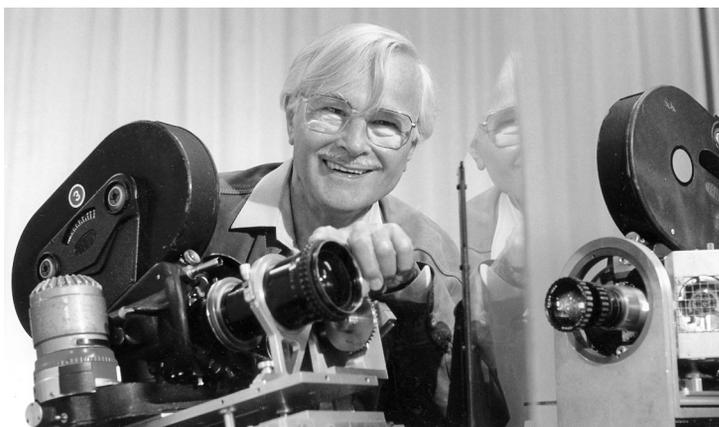
Neben unzähligen Werbefilmen drehte Fritz Lehmann nach dem Krieg als freier Kameramann unter anderem Spielfilme mit Rudolf Noelte (*DRAUSSEN VOR DER TÜR*), Jürgen Roland (*STAHLNETZ*) und Norbert Schulze (*MAX UND MORITZ*). Als er aber 1954 seine freiberufliche Karriere begann, da war Lehmann immerhin schon 42 Jahre alt. Vor allem der Erinnerung an diese ersten vier Jahrzehnte seines Lebens, mit zwei Kriegen, Weltwirtschaftskrisen und fünf politischen Systemen in Deutschland ist unser Gespräch gewidmet.

F: Lieber Fritz Lehmann, die Zeit, in die Sie geboren worden sind, die ist wirklich sehr lange her: Der Anfang des vergangenen Jahrhunderts, meine Generation kennt diese Zeit nur aus den Geschichtsbüchern.

FL: Ja, als ich geboren wurde, hatten wir noch ein Königreich in Sachsen und einen Kaiser in Berlin. Und ich kann mich ganz deutlich an den Ausbruch des 1. Weltkriegs entsinnen ...

F: Da waren Sie zwei Jahre!?

FL: Da war ich zweieinhalb Jahre, ja. Aber weiss noch ganz genau, wie mein Vater eingezogen wurde, wir wussten nicht genau, kommt er durch die Musterung, wird er eingezogen, darf er wiederkommen – er ist Gott sein Dank wiedergekommen. Ich staune selbst, aber ich kann mich tatsächlich noch daran erinnern, absolut. Und dann ist mir natürlich der ganze Erste Weltkrieg bekannt – damals hatten wir den Krieg noch nicht in der Heimat, aber was die Ernährung anbetrifft, war es furchtbar. Alles nur auf Marken, von keinem genug.



Fritz Lehmann mit seiner selbstkonstruierten Frontpro-Anlage



Kritische Prüfung eines Negativs: Studenten an der Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München, links Fritz Lehmann

F: In was für einem Elternhaus sind Sie aufgewachsen?

FL: Mein Vater war Dorfschullehrer in Grossröhrsdorf, in Sachsen, das liegt ungefähr 20 Kilometer östlich von Dresden.

F: War es ein künstlerisches Elternhaus?

FL: Nein, eigentlich nicht. Aber mein Vater war schon ein bisschen eine Repräsentationsfigur. Ich hatte noch einen Bruder und eine Schwester, ich war der Jüngste, und wir mussten uns natürlich als Lehrerskinder vorbildlich benehmen, was uns weniger geschmeckt hat. Wir waren arm, es musste immer gespart werden, und es galt wie wohl bei allen Eltern das Motto: „Den Kindern soll es mal besser gehen, die sollen eine Ausbildung bekommen“. Dann kam das Ende des Krieges, und da war alles weg, es war die erste Pleite, die erste Stunde Null, wo es wieder von vorne losging. Alles, was Vater gespart hatte, war umsonst gewesen, taugte nichts mehr, war keine fünf Prozent mehr wert.

Ich war zwar der Jüngste bei uns, aber ich war das gesündeste von uns Kindern und ich konnte am schnellsten laufen; eines Tages brachte Vater noch Geld mit nach Hause, und da musste ich ganz schnell zum Bäcker laufen und Brot kaufen, ehe der zumachte, weil das am nächsten Morgen mindestens das doppelte gekostet hätte. So war das damals.

F: Wie sind Sie auf's Fotografieren gekommen? Das war ja damals noch nicht so ein allgemein übliches Hobby?

FL: Ich war ein ziemlich aufgeweckter Junge und vielleicht fünf oder sechs Jahre alt, da hatte ich meine erste Begegnung mit der Technik, das war gleichzeitig das schönste Geschenk meines Lebens, das ich je bekommen habe: Mein Onkel war Uhrmacher, und der schenkte mir einen kaputten Wecker, so richtig mit Glocke und Bimbim, und den durfte ich auseinandernehmen, wie ich wollte. Das Ding aufzumachen und da drin die Technik zu sehen – das war einfach phantastisch, diese vielen Zahnräder, winzige, grössere, und alles griff ineinander. Das war für mich der Inbegriff von Technik überhaupt!

Und jetzt kam das mit der Fotografie: Mein Nachbarjunge, der war immer furchtbar nett zu mir, wir kannten uns sehr gut, und der erzählte mir von seiner Lochkamera. Er war fünf oder sechs Jahre älter als ich und ging auf die Höhere Schule. Die haben in Physik etwas über Fotografie gehört, und er hatte sich eine kleine Kamera gebaut, eben eine sogenannte Loch-Kamera: Da ist kein Objektiv drin, sondern ein schwarzes, undurchsichtiges Papier vorgeklebt, ein Loch, mit einer heissen Nadel ganz fein darin eingebrannt, diente als Objektiv. Dahinter war ein schwarzer Kasten, und auf der Rückseite wurde eine Platte eingelegt, Film gab es damals noch nicht. Wenn da nun Licht einfiel, mit einer Belichtung von vielleicht 8 Sekunden, da kriegte man ein Bild. Das war schon toll.

Da habe ich mir vorgestellt, wenn dieses Kästchen, diese Kamera, in Sekundenschnelle ein ganzes Bild zeichnet, was ist das gegen das, was ich in meinem Wecker gesehen habe. Was da alles drin ist, bloss damit der Bimbim macht und die Zeiger sich drehen – was musste wohl in diesem Photo-Apparat drin sein, damit er in Sekundenschnelle ein absolut haargetreues Bild von der Landschaft oder von einer Person herstellen konnte. Und nun wollte ich unbedingt mal in das Ding reinsehen!

Aber mein Freund sagte: „Nein, das geht nicht, da darf kein Licht reinkommen“, er hat mich hingehalten und hingehalten. Eines Tages war es soweit, ich durfte doch reinsehen, er hat die Kamera hinten aufgemacht. Ich wusste nicht, was ich sagen sollte: Da war nichts, keine Zahnräder, der hatte alles rausgenommen! Das war die erste grosse menschliche Enttäuschung in meinem Leben! Das weiss ich noch wie heute. Ich habe kein Wort rausgebracht, ich bin weggerannt. Das konnte ich nicht verstehen, wo er immer so nett zu mir war...

F: Und wie hat sich das Missverständnis aufgeklärt?

FL: In der Jugend klärt sich das sehr schnell auf. Es hat nicht lange gedauert, dann verstand ich auch etwas vom latenten Bild und von Kameras, nach einem Jahr vielleicht.

F: Also waren es immer zwei Dinge, die Sie interessiert haben: zum einen die Bilder, und zum zweiten die Technik?

FL: Bis dahin in erster Linie die Technik. Klar habe ich mir auch so ein Ding gebaut. Ich hatte mir schon Platten gekauft und tatsächlich einen ersten Versuch gemacht. Was ich zum Entwickeln brauchte, das kriegte ich alles beim Drogisten.

F: Woher wussten Sie denn, was Sie brauchten?

FL: Na ja, das war vielleicht im ersten oder zweiten Schuljahr, da war man schon verständig. Selbstverständlich war das Problem mit dem Nachbarjungen jetzt gelöst, ich wusste, was ein latentes Bild ist und dass man einen Entwickler braucht und ein Zwischenbad, fixieren, wässern und so weiter – das war mir jetzt alles klar.

F: Im Alter von sieben Jahren?

FL: Ja, ich glaube, ich war sehr frühreif. Es dauerte gar nicht lange, da hatte ich meine erste Kamera mit einem Objektiv gebaut. Das Objektiv war ein Brillenglas, das ich mir beim Optiker kaufte, für 80 Pfennige, die ich mir schwer erspart hatte. Das Ding war zwar schön lichtstark, aber das Bild war höchstens in der Mitte ein klein wenig scharf, an den Rändern war nichts mehr da. Ich lernte auch schnell, Blenden vorzusetzen, solche Vorsteckblenden, ich konnte die Lichtstärke ausrechnen, das war Brennweite zu Blendendurchmesser. Dann habe ich mir 50%-weise die Blendenstufen geschnitten und hatte so gleich einen Blendensatz, damit konnte man schon ganz schön fotografieren. Schliesslich habe ich mir dann ein Objektiv gekauft, ein richtiges Objektiv – da war ich schon etwa 10 Jahre und habe sehr viel fotografiert.

F: Was haben Sie denn fotografiert in dieser Zeit?

FL: Landschaften – bei uns war der Wald nicht weit, und jede freie Stunde gingen wir in den Wald und haben schöne Bilder gemacht.

F: Was hat Sie denn über das Technische hinaus an den Bildern gereizt, die Sie gemacht haben?

FL: Ich hatte ein sehr gutes Bildgefühl. Wir waren vom Vater sehr bald ans Zeichnen herangeführt worden, Vater war auch Zeichenlehrer. Ich war mir klar, dass ich die Fotografie niemals beruflich ausüben wollte, denn ich war auch ein guter Techniker. Ich habe furchtbar viel gebastelt, alles gebaut, was nur möglich war, und es war klar, dass ich Ingenieur werden wollte. Ich war ein guter Amateurfotograf, war schon ein bisschen bekannt, hatte in einzelnen Zeitschriften schon Bilder veröffentlicht, aber das sollte, wie gesagt, immer mein Hobby bleiben.

Ich ging also in Dresden auf der Höheren Maschinenbauschule in Abendkurse, um den Ingenieur zu machen, und volontierte tagsüber in den fototechnischen Betrieben *Gustav Heyde*. Das war eine Weltfirma, die bauten Kameras, Flugzeugkameras für Landvermessung und so weiter. Dafür musste mein Vater jeden Monat 60 Mark blechen, dass ich dort als Volontär arbeiten durfte. In den Betrieben wurde laufend gestreikt, es war die grosse Weltwirtschaftskrise 1928, als Gegendruck kamen Aussperrungen, aber ich zählte ja zu den Lehrlingen – wir mussten den Betrieb aufrechterhalten, wir durften uns an keinem Streik beteiligen. Neben mir haben Ingenieure als Handlanger gearbeitet, die haben mir praktisch zugereicht. Ich lernte sehr schnell und wurde von den Meistern gleich bei der Arbeit eingesetzt.

F: Aber Ingenieur sie sind ja dann doch nicht geworden?

FL: Der Beruf des Ingenieurs war damals wegen der Wirtschaftslage völlig aussichtslos, die besten Ingenieure mit den besten Zeugnissen kriegten keinen Job. Da sagte mein Vater: „Willst du es nicht doch mal mit der Fotografie versuchen? In München gibt es eine Schule, die Staatslehranstalt für Lichtbildwesen, da kannst du in zwei Jahren ein Gehilfenzeugnis haben, und dann kannst du Geld verdienen.“

1930 bis 1932 war ich dann in München. Ein Jahr habe ich Fotografie gemacht, aber ich konnte nichts mehr lernen. Es ging mir nur darum, Zeugnisse zu haben und Geld verdienen zu können, mich auszuweisen als guter Fotograf. Ich hatte mir während meiner Mechanikerzeit bereits eine Kamera nach einem eigenen Patent gebaut: Eine Klappkamera, die alle Möglichkeiten hatte wie meine andere Kamera, die gekaufte, mit Objektivverstellung seitlich, in der Höhe, doppeltem Auszug und so weiter. Aber die war so flach und klein, dass ich sie in die Tasche stecken konnte, ich konnte sie aufklappen, ohne hinzusehen und war schussbereit.

Ich war bis dahin, das muss ich zugeben, in der Hauptsache ein reiner Techniker. Wenn ich mit einem Negativ aus der Dunkelkammer kam, zum Lichtkasten, da waren sie gleich alle da und haben geguckt. Eines Tages habe ich ein neues Porträt von einem Mädchen gemacht, schön

Ein früher ‚Meisterschuss‘: Blitzschlag über München, fotografiert aus Lehmanns Studentenbude in Schwabing





Erste Begegnungen mit der Filmkamera: Fritz Lehmann lernt Kurbeln

ausgeleuchtet, es war ein hübsches blondes Kind. Auf dem Negativ war jedes Härchen zu sehen, das Licht lag wunderbar im Haar, die Lichter waren zwar schön kontrastreich, aber gut durchzukopieren, und die Schatten waren schön duftig, es war ein tadelloses Bild.

Da bin ich mit dem Negativ, diesem schönen Negativ, stolz zu meinem Lehrer, Herrn Müller-Schönhausen gegangen. Der guckte es sich am Fenster an und fragte mich nur: „Haben Sie noch das Atelier?“ Ich sagte: „Ja, ich habe noch eine halbe Stunde.“ „Setzen Sie das Mädäl nochmal hin, ich komme gleich, legen Sie eine Platte ein, wir machen nochmal eine Aufnahme.“ Ich hab das Mädchen hingesetzt, die Platte eingelegt, – er kam rein, stellte *eine* Lampe hin, sonst gar nichts! Ich dachte: „Na, wann geht's denn jetzt richtig los mit dem Ausleuchten?“ Er sagte: „So, und jetzt belichten Sie mal.“

Als ich das Negativ entwickelt hatte, waren die Lichter zum Teil ‚überknallt‘, das Bild war lange nicht so schön ausgeleuchtet wie auf meinem

Negativ. Dann habe ich beide Negative vergrößert und nebeneinandergehalten: Was ich fotografiert hatte, das war eine Puppe, eine Käthe-Kruse-Puppe. Was er fotografiert hatte, das war genau das Mädchen, das war eine lebende Person. In diesem Moment ist bei mir der allererste Groschen gefallen, was das Künstlerische anbelangt . . .

Nach einem Jahr hatte ich aber keine Lust mehr an der Fotografie; ich bin also einfach in die Filmklasse übersiedelt, und dort konnten wir alles machen, von der Pike an. Wir mussten selbst entwickeln, mit einer Bottichentwicklung, mit Rahmen, auf die 30 Meter Film draufpassten, mit einer Trockentrommel. Mit einer uralten Kopiermaschine konnten wir selber kopieren, es gab einen Projektor, mit dem wir vorführen lernten, und einen Handumroller, mit dem man schneiden konnten.

Erstmal haben wir Kurbeln gelernt – wir hatten keine Kamera, die einen Motor hatte, nur völlig veraltetes Gerät. Es gab eine *Debrie*, ich glaube eine *Parvo K*, alles noch Holzgehäuse, und eine ganz alte *Ertel*-Kamera, ein hoher schmaler Kasten. Wir haben also erstmal Kurbeln gelernt, und sonst haben wir eigentlich nichts gelernt. Der eine unserer beiden Lehrer war Alpinist, der war jedes Wochenende im Gebirge, machte Erstbegehungen, kam meist völlig zerschunden, aber sehr fröhlich wieder. Mit ihm war ich mehrfach auf Skitouren.



Regisseur, Kameramann und Hauptdarsteller in einer Person: Fritz Lehmann dreht Anfang der dreissiger Jahre mit Komilitonen der Staatslehranstalt für Lichtbildwesen einen Skifilm in den Bayerischen Alpen

Aber an der Schule hatten wir kaum richtigen Unterricht. Dafür konnten wir Filme drehen, an Material bekamen wir lauter Reste, die von irgendwo gestiftet wurden, die verschiedensten Materialien. Ich habe gleich ein Drehbuch geschrieben: Das erste, was ich machte, war ein Film über Hundezucht. Da ging es mir in erster Linie darum, eine Zeitlupenaufnahme zu machen. Ich wusste, bei der Bavaria haben sie eine *Debrie*, die bis 100 Bilder pro Sekunde ging; das war damals schon allherhand. Die hat mir die Schule dann tatsächlich besorgt. Der Höhepunkt war also diese Hochfrequenzaufnahme, wie ein Schäferhund über eine Hürde springt. Ich habe die Kamera eingerichtet; sie hatte eine lange Kurbel, damit musste man sie von Hand hochjagen, mit doppeltem Sperrgreifer und vierfachem Transportgreifer. Bei 80 Bildern dachte ich, jetzt fliegt das Ding auseinander, da habe ich nicht mehr gewagt, schneller zu drehen, mit 80 Bildern habe ich dann den Hund aufgenommen. Das sah wunderschön aus!

F: Sie haben dann die Schule mit dem ersehnten Zeugnis abgeschlossen?

FL: Na ja, ich kriegte ein blendendes Zeugnis, aber nicht über Fotografie, sondern als Kameramann. Jetzt hatte ich einen freien Beruf und musste sehen, dass ich als Kameramann was wurde. Ich dachte: „Jetzt gehst du erstmal zur *Bavaria*, mit diesen Zeugnissen, das wäre ja gelacht, wenn die nicht Schlange stehen würden, wenn ich komme!“ Aber als die sahen, wo ich herkomme, aus welcher Schule, da haben die schnell abgewunken.

Ich musste also zurück nach Hause, habe Bewerbungen geschrieben an alle Filmfirmen, die es gab. Überall bekam ich Absagen. Schliesslich erfuhr ich, dass es in Dresden die Firma *Boehner-Film* gab – es hat ein halbes Jahr gedauert, bis ich 1933 dort angestellt wurde.

F: Schon als Kameramann oder noch als Assistent?

FL: Als ‚kurzarbeitender Fotograf‘ wurde ich angestellt. Fritz Boehner selbst verstand nichts vom Filmmachen, war aber ein toller Aquisiteur, es gab immer zu tun. Es war ein Filmteam da, die drehten eigentlich täglich. Boehners Prinzip war, jeden Mann ersetzen zu können, und dieses Team konnte er nicht ersetzen. Er selbst konnte denen auch nichts sagen, weil er selber nichts vom Filmen verstand – er wollte also unbedingt jemanden haben, der da einsteigen konnte. Ausserdem wollte er, dass sein Bruder Ludwig als Kameramann ausgebildet würde – das war meine erste Aufgabe. Ich habe also ich an den Wochenenden Ludwig Boehner das Kurbeln beigebracht. Es gab eine alte *Parvo K*, die Vorgängerin der *Parvo L*, die ging so schwer, da habe ich erstmal meine mechanischen Kenntnisse bemüht und die Kamera einigermaßen so hingekriegt, dass man mit ihr arbeiten konnte. Wir haben die Familie Boehner beim Kaffeetrinken in ihrer Villa gefilmt, aber Boehner sah sehr schnell ein, dass das nichts wird mit seinem Bruder und der Kamera.

F: Was kann man über die Kameras dieser Zeit erzählen? War das normal, dass man zu dieser Zeit noch gekurbelt hat?

FL: Nein, es wurde eigentlich längst nicht mehr gekurbelt. Seit Beginn des Tonfilms haben alle mit Motorkameras gedreht. Ich habe dann diese alte Kamera von Boehner später selbst mit einem Motor ausgerüstet.

F: Und wie war das mit dem Sucher?

FL: Ja nun, das war ‚Filmdurchsicht‘. Das war ein direkter Kanal durch die Mitte der Kamera bis auf den Film, und auf dem Film wurde eingestellt. Damals hatten wir nun schon den Pan-Film, das war ein verdammt finsternes Bild. Das war der Sucher...

F: Was war das Problem mit dem panchromatischen Film? Die Lichthofschutzschicht?

FL: Ja, durch die Lichthofschutzschicht war das Bild mindestens fünfmal dunkler als vorher mit dem orthochromatischen Film, man musste sich wirklich erst durch eine dunkle Brille an die Dunkelheit gewöhnen, dann sah man ein gutes Bild.

F: Das heisst, Sie sind den ganzen Tag mit einer Schweisserbrille rumgelaufen?

FL: Ja, jedenfalls solange ich an der Kamera gearbeitet habe.

F: In welcher Grössenordnung lagen die Filmempfindlichkeiten?

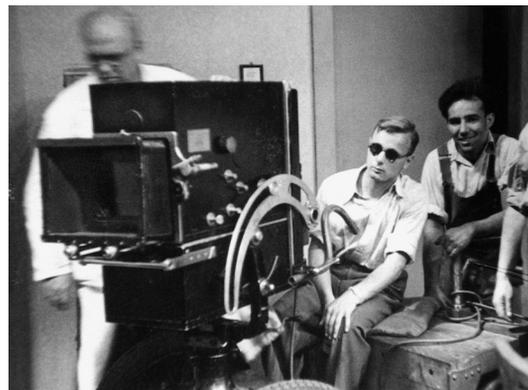
FL: Oh Gott, das ich krieg' ich gar nicht mehr zusammen. Wir lagen auf jeden Fall weit unter 20 DIN damals.

F: Mit wieviel Lux haben Sie da geleuchtet?

FL: Das waren so um die 3.000 Lux, als Führung. Als ich später den ersten Farbfilm machte, einen der ersten Werbefilme überhaupt, die in Farbe gedreht wurden, auf Agfa-Material, das muss kurz vor dem Krieg gewesen sein – da habe ich 7.000 Lux gehabt und trotzdem mit offener Blende gedreht. Da hatte ich ein *Zeiss*-Objektiv mit Lichtstärke 1:1,5; dieses Objektiv hatte sonst noch keiner. Ich hatte bis dahin schon viele Filme für die Firma *Zeiss Ikon* gemacht und hatte gute Kontakte. Ein Mann von *Zeiss* hatte einen Nachfolger für das *Zeiss Tessar* gebaut, mit Lichtstärke 1,5 und 35mm Brennweite – in dieser kurzen Brennweite gab es diese Lichtstärke für den Film überhaupt noch nicht. Es waren zwei Exemplare gebaut worden, und eines bekam ich zum Ausprobieren geschenkt. Damit habe ich irrsinnig viel gemacht und auch sehr viel offen gedreht.

F: Was für Filme wurden denn bei Boehner-Film gemacht?

FL: Wir haben laufend Kinotheaterwerbung für ganz Sachsen gedreht, die Filme waren entweder 60 oder 30 Sekunden lang.



Mit Schweisserbrille an der Kamera: um 1936 in den Tobis-Studios in Berlin.

Lehmann dreht hier mit einer der ersten geblimpten Tonfilmkameras, vermutlich einer *Debie*

Die Belegschaft der Firma Boehner-Film, um 1941: In der ersten Reihe, als vierter von links, Firmenchef Fritz Boehner; rechts neben ihm im hellen Sakko Regisseur Curt A. Engel, rechts daneben Fritz Lehmann





Auch im Programm der Boehner-Film: Ein Werbespot für ‚Dr. Hille Pfefferminzdrops‘

machte mir Notizen, nahm ein paar Unterlagen mit und schrieb über Nacht ein Drehbuch. Das hat denen wunderbar gefallen, und ich bin über Pfingsten losgezogen, mit dieser zurechtgebastelten Kamera, und habe den Film gedreht – ohne Assistenten, das machte der Vertreter. Zuhause habe ich dann geschnitten, Titel dazwischen gesetzt und vorgeführt. Die waren glücklich über den Film.

F: Für welche Firmen?

FL: Wir hatten Vertreter laufen, die die Firmen bearbeiteten. Da gab es Stammgäste wie die grosse Firma *Seidel&Naumann*, damals eine Weltfirma, die stellten Fahrräder und Schreibmaschinen her – die berühmte *Erika-Schreibmaschine* war ja ein Weltwunder. Es gab eine Firma *Esters* in Dresden in der Prager Strasse, Herrenmoden. Die machten jedes Jahr eine Frühjahrskollektion und eine Herbstkollektion und kamen jedes Mal, um kleine Filme machen zu lassen, die dann in den Kinos liefen. Aber auch grosse Firmen wie die *HAPAG* oder *Shell* gehörten zu Boehners Kunden.

Ich war vielleicht ein paar Wochen bei Boehner, da bestellte die Evangelische Jugend einen Film über ihr Pfingsttreffen. Ich ging also mit dem zuständigen Vertreter dort hin, die erzählten mir, wie das abläuft – ich

F: Woher konnten Sie denn sowas wie Drehbuch schreiben?

FL: Ich war in der Schule schon immer gut im Aufsatzschreiben. In München hatten wir Kontakt zur Falckenbergschule, das war damals eine sehr berühmte Schauspielschule. Die Studenten dort hatten die Erlaubnis, zu uns ins Atelier zu kommen, um mal Atelierluft zu schnuppern, wie man so schön sagt. Wir durften dafür an den Dramaturgie-Vorlesungen bei denen teilnehmen. Und da ist bei mir, nachdem bei meinem Müller-Schönhausen der erste Groschen gefallen war, der zweite Groschen gefallen: Was Dramaturgie bedeutet. Wir hatten einen ausgezeichneten Lehrer, den Namen weiss ich leider nicht mehr. Der sagte uns zum Beispiel: „Morgen läuft ein neuer Film an, seht ihn euch an. Wir werden dann drüber sprechen.“ Dann mussten wir sagen, was uns gefallen hat oder was langweilig war; einzeln sagte man das. Dann wurde genau her-

ausgearbeitet, was falsch war, warum der Film an dieser Stelle nicht funktionierte, warum eine Person nicht gefallen hat, das wurde genau dramaturgisch aufgelistet.

F: Glauben Sie noch heute daran, dass man das immer so technisch und präzise sagen kann, warum etwas im Film funktioniert oder auch nicht?

FL: Man könnte, man muss aber nicht. Unser Lehrer hat es so formuliert: „Ihr müsst die Gesetze der Dramaturgie auswendig lernen, die müsst ihr vorwärts und rückwärts können. Aber glaubt ja nicht, dass ihr dann schon einen guten Film macht! Erst wenn ihr alles wieder vergessen habt, dann kann es sein, dass euch mal ein guter Film gelingt.“

F: Gesetze durchbuchstabieren ergibt furchtbare Filme...

FL: Ja, unser Lehre sagte: „Das muss erst alles wieder aus eurem Kopf, das muss in die Finger gerieselst sein, und ihr dürft gar nicht mehr daran denken.“ Also aus der Intuition heraus, wir sagen heute, ‚aus dem Bauch raus‘. Aber ich behaupte, jeder Mensch hat die Dramaturgie im Leib. Schon das Kleinkind lernt, etwas durchzusetzen, indem es schreit – das ist schon der Anfang der Dramaturgie. Das sind Dinge, die im Menschen drin sind, das braucht er, damit er sein Leben bestreiten kann, damit er sich durchsetzen und etwas erreichen kann.

Es ist doch so: Wenn ein Film mit einem Mord losgeht, das rührt keinen. Man kennt den ja gar nicht, der da ermordet worden ist oder eben tüchtig verhaun wird – wenn ich diesen Menschen aber kenne, wenn er mir nahegebracht worden ist und wenn ich an ihm hänge, dann gehe ich mit seinem ganzen Schicksal mit und habe Angst, dass ihm was passiert – das ist Aufgabe der Dramaturgie. Ein Film braucht eine sogenannte Exposition, man lernt die Charaktere kennen, die Beziehungen. Was mit diesen Leute passiert, das will der Beschauer dann wissen, da bleibt er dran. Und dann kommt die Ausführung...



Fritz Lehmann (vorne) und sein Assistent Erich Bartel an einer nach Lehmanns Plänen modifizierten EL-Berufskamera.

Fritz Lehmann über Bartel:

Der gute Erich Bartel war mein Assistent, die ganze Zeit, und er war ein wunderbarer Assistent. Er hätte mich in jeder Richtung in die Pfanne hauen können.

Damals wurde die Kamera noch jedesmal zusammengesetzt, da war der Kamerakörper in einem Koffer, die ganzen Objektive in einem zweiten, die Ansteckteile, Schärfenhebel, Blendenhebel mussten erst hineingeschraubt werden, und dann wurde hinten noch der Motor angesetzt; es gab einen Schiebewiderstand, der wurde seitlich ans Stativbein gehängt, mit dem regelte man die Geschwindigkeit ein, nach einem Tacho hinten an der Kamera. Ich hatte so etwas noch nie vorher gesehen und war völlig auf seine Hilfe angewiesen. Aber wir wurden ein richtig gutes Team.

F: Glauben Sie nicht, dass sich die Wahrnehmung von Filmen auch mit der Zeit verändert?

FL: Nein, nein. Die Gesetze der Dramaturgie sind Naturgesetze. Schön, es kann etwas, das früher interessant war, heute nicht mehr interessant sein. Aber das ist völlig untergeordnet. Ich glaube, heute abend läuft im Fernsehen VOM WINDE VERWEHT – ein sehr gut gemachter Film, der kann heute noch laufen, streng nach den Gesetzen der Dramaturgie aufgebaut.

F: Nochmal zurück zu Boehner-Film in Dresden: Sie waren ja dort nicht sehr lange ‚kurzarbeitender Fotograf‘...

FL: Nein. Das ist an und für sich eine ziemlich komplizierte Geschichte. Wie gesagt, Boehner hatte ein Team. Da war der Regisseur, Kurt Engel, später ‚Curt A. Engel‘, der ‚Wunderengel‘. Der schrieb die Drehbücher, grundsätzlich über Nacht. Wenn ein Kunde kam, dann hatte er am nächsten Morgen das Ding auf dem Tisch. Und der Engel wartete gar nicht, bis das Okay vom Kunden kam – er ging sofort ins Atelier, fing an zu bauen, machte alles selbst. Er konnte jedes Handwerk, konnte malen und die Dekoration entwerfen, einfach alles. Er bereitete hundertprozentig vor, und dann konnte schon gedreht werden.

F: Das klingt nicht sehr nach arbeitsteiliger Gesellschaft...

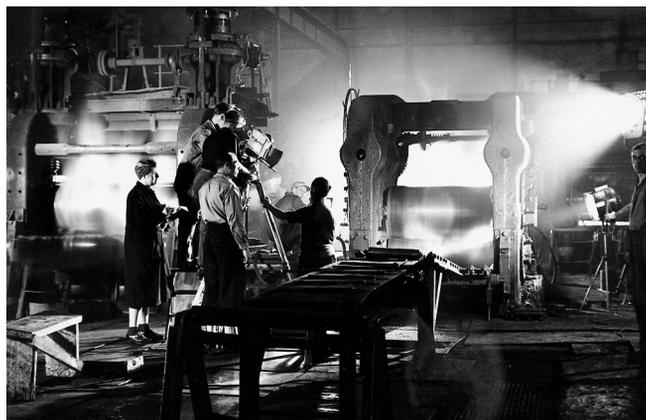
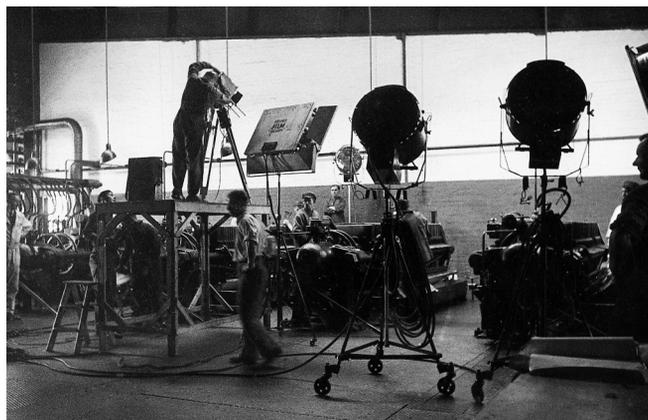
FL: Nee. Da war also der Engel und dann der Kameramann, Erich Menzel. Engel und Menzel waren das Team, die haben gut zusammengearbeitet und hatten einen Assistenten, das war Erich Bartel, der machte auch gleichzeitig alle Elektroanschlüsse; dann war noch ein Regieassistent da und ein Beleuchter, der mithalf. Dieses Team hatte fest ausgemacht, wenn der Menzel weggeht, dann wird der Bartel Kameramann. Das Team lehnte grundsätzlich ab, mit mir zu arbeiten. Und ich kann nur sagen, mit Recht.

Aber irgendwann hat der Boehner tatsächlich den Engel rumgekriegt, einen Tag mit mir zu drehen. Ich hatte eine ganz gemeine Grippe. Ich weiss nur, ich stand mit der Kamera oben auf einem 2-Meter-Praktikabel, und mir wurde plötzlich schwarz vor Augen, ich habe mich am Stativ festgehalten und eine Weile gewartet, dann konnte ich wieder etwas sehen. Jedenfalls habe ich habe den Tag durchgestanden, es klappte alles wunderbar. Und seit diesem Drehtag war Engel um einhundertachtzig Grad herumgeschwenkt und sagte, „ich drehe nur noch mit Lehmann.“ Ich sage das furchtbar ungern, aber es war so. Ich habe später begriffen, woran das lag. Der Menzel war ein ganz Konventioneller. Der hatte einen Satz Objektive, Zeiss Tessare, Lichtstärke 3,5. Es wäre möglich gewesen, auch mit anderen Objektiven zu arbeiten, aber das machte Menzel grundsätzlich nicht. Für den war die erste Bedingungen, das A und O, das Filmbild musste hundertprozentig scharf sein, eben die Nummer sicher, es musste die Tiefenschärfe da sein, da ging er nicht davon ab.

Ich hatte gleich am ersten Tag schon mit einem Objektiv mit 1:1,5 für Grossaufnahmen gearbeitet, weil es mir nicht gefiel, dass der Hintergrund so scharf war. Für mich waren das einzelne Fotos, wo man jedes Bild einzeln einrichtet. Von wegen ‚mit der gleichen Blende alles durch-



Modelltrick bei Boehner-Film:
Links Regisseur Curt A. Engel,
Fritz Lehmann rechts hinter der
Kamera



Industriefilm mit grossem Licht:
Dreharbeiten zum Film
EIN LIED VOM STAHL (1939)
in der Steiermark
(Stahlwerke Gebr. Böhler & Co)



Steirische Hitlerjugend marschiert für EIN LIED VOM STAHL; Fritz Lehmann an der Kamera, rechts Regisseur Fritz Wollangk

ziehen den ganzen Tag' – warum? Jedenfalls habe ich von diesem Tag an ununterbrochen mit Engel gearbeitet, zehn Jahre lang!

F: Boehner hat ja auch politische Aufträge gehabt, wenn ich das richtig weiss?

FL: Ja, die politische Seite ... im Januar 1933 kam die Machtübernahme durch Hitler. Wer zuerst ein Parteiabzeichen hatte, das war Fritz Boehner. Der wusste gar nicht, was das war, ein Nazi. Aber er wusste sofort, als Unternehmer muss ich mich mit den Leuten gutstellen. Es gab damals einen regelrechter Run auf eine niedrige Parteinummer. Boehner war einer der ersten, und er besorgte für seinen Prokuristen gleich eine mit, der kriegte auch seine Brosche, und der Engel ebenfalls. Das waren die wichtigsten Leute, die mit der

Kundschaft umgingen, das hatte mit Gesinnung überhaupt nichts zu tun. Boehner hatte eine sehr gute Nase, und es dauerte gar nicht lange, da hatte er zu allen hohen Leuten in der Partei gute Beziehungen. Sei bester Duzfreund war der Gruppenführer Hein, der oberste SA-Mann in Sachsen. In der Traube-Bar in Dresden war jede Nacht Remmidemmi, die ging auch manchmal völlig in Trümmer, und man sagte immer: „Naja, Boehner zahlt das ...“.

Dieser Bursche war eigentlich immer besoffen, und eines Tages brachte Boehner ihn zu mir ins Fotostudio, ich sollte für die Titelseite der SA-Zeitung ein Foto von ihm machen. Habe ich auch gemacht, aber ich habe gebibbert – der kriegte seine Augen einfach nicht auf. Trotzdem sah es nachher ganz gut aus auf der Titelseite. Ich habe später eine Reportage über einen grossen Aufmarsch der SA vor der Oper gedreht. Da stand Hitler mit Gruppenführer Hein oben auf einem Podest und nahm den Vorbeimarsch ab. Ich war die ganze Zeit vielleicht zehn Meter entfernt und hatte beide im Visier. Die haben nicht ein Wort miteinander gesprochen, und beide sturernste Gesichter. Kurz darauf kam die Röhm-Revolution, und da war der Gruppenführer Hein einer der ersten, die erschossen wurde. Man sagt, Boehner stand schon mit gepacktem Koffer auf dem Bahnhof. Aber das hat sich dann irgendwie wieder beruhigt.

F: Habe Sie sich selbst einmal überlegt, wegzugehen?

FL: Wegzugehen überhaupt? Nee, wo sollte ich hin? Nein, da hätte ich gar nicht den Mut dazu gehabt. Und ich hatte eine verhältnismässig gute Stelle, obwohl ich wusste, dass ich ungefähr ein Drittel von dem bekam, was meine Kollegen in Berlin verdienten. Aber Boehner verstand es sehr gut, uns abzuschirmen gegen Berlin. Er hatte die allerbesten Beziehungen zur Reichsfilmkammer, in der wir Kameraleute automatisch Mitglieder waren.

Ich hatte Beziehungen zu Fanck, Dr. Arnold Fanck ist Ihnen bekannt? Der war bereits bei der Riefenstahl AG und wollte mich unbedingt weghaben von Boehner. Die Schauspieler Ruth Eweler hatten wir als Hauptstellerin für einen grösseren Spielfilm für die *Volksfürsorge* gehabt, und die hat dem Fanck nun erzählt: „Da in Dresden, da ist ein Kameramann, das wäre genau das Richtige für dich, der hat so schöne Bilder gemacht.“ Aber ich kam von Boehner nicht weg, seit Kriegsbeginn durfte keiner den Arbeitsplatz wechseln ohne Genehmigung des Arbeitgebers.

Ich drehte gerade plastische Filme, 3D-Filme nach dem Zeiss-Ikon-Verfahren, als Unterrichtsfilme für die Ausbildung an militärischen Entfernungsmessern – diese Riesen-E-Messgeräte, auf Schlachtschiffen zum Beispiel, mit einer Basis von bis zu 12 oder 15 Metern, die konnten auf 20 Kilometer auf den Meter genau messen. Diese Geräte waren für die Ausbildung nicht zu kriegen; was produziert wurde, musste sofort an die Front. Da habe ich schnell einen Trick entwickelt, mit dem ich drei Dias übereinanderlegen konnte. Das eine war der Hintergrund, meinetwegen ein entferntes Schlachtschiff, ich hatte die ganze englische Flotte in Modellen bei mir stehen; dann kam darüber die feste Skala und eine verstellbar Skala, damit wurde der Messvorgang gezeigt. Das Schiff konnte man sogar bewegen, und alles wurde mit einer ganz normalen Kamera aufgenommen. Das waren ‚kriegswichtige Arbeiten‘; ich bekam zwar jedes Jahr meinen Gestellungsbefehl. Den legte ich nur Boehner hin und der erledigte das.

In den Bergen der Steiermark unterwegs für EIN LIED VOM STAHL



F: 1943 sind sie aber doch noch eingezogen worden . . .

FL: Ja, es wurden Soldaten gebraucht, die Fronten brachen überall zusammen. Ich kam an die Südfront in Norditalien und von dort aus in Kriegsgefangenschaft nach Ägypten. Während ich im Krieg war, geschah der Angriff auf Dresden. Wo ich gewohnt hatte, da ist kein Mensch rausgekommen, letzten Endes war es mein Glück, dass ich in den Krieg zog . . .

F: Wann sind Sie dann aus Ägypten zurückgekommen?

FL: Im Herbst 47. Durch einen Kameraden im Lager hatte ich eine Zuzugsgenehmigung für Berlin bekommen, die brauchte man, um entlassen zu werden; nach Dresden wollte ich nicht mehr, das kam nicht in Frage. Die Defa-Studios waren die ersten, die nach dem Krieg wieder arbeiteten. Meine Assistenten waren schon dort: Der Erich Bartel war in der Dokumentarabteilung, und einer meiner späteren Assistenten, Werner Bergmann, wurde der Kameramann von Konrad Wolf und hat sechs oder sieben Filme mit ihm gemacht. Bergmann hatte auch schon mit Albert Wilkening [Atelierchef, später Chef der Defa] gesprochen und den heiss gemacht – er hat ihm erzählt, dass ich in München bei der *Bavaria* mal eine grosse Rückprojektion gemacht hätte. Die Defa hatte damals Einstellungssperre für Kameraleute, aber als ich mit Wilkening sprach, der selbst ein guter Techniker war, merkte der schnell, dass ich was auf dem Kasten hatte, er mochte mich auch sofort, und so hat er mich als Filmtechniker eingestellt. Ich habe tatsächlich zuerst einmal die Rückprojektion der Defa richtig auf Vordermann gebracht – und auf diesem Umweg wurde ich dann doch Kameramann beim Spielfilm.

Ich habe denen bei der Defa immer ganz offen gesagt: „Kinder, glaubt mir, ich bin kein Kommunist.“ Vor allem mit den Dramaturgen kam ich oft ins Gespräch, die haben gerne mit mir diskutiert. Wenn ich sie später wieder traf, habe ich sie immer gefragt: „Na, bastelt ihr immer noch am neuen Menschen?“ Das waren zum allergrössten Teil Idealisten. Sie waren moskaugeschult, waren noch so jung, dass sie kaum etwas anderes je erfahren hatten. Und sie glaubten einfach an den Kommunismus; sie wussten genau, was noch alles falsch war, aber das Ziel war der neue, uneigennützig Mensch, der nur für die Allgemeinheit arbeitet – diesen neuen Menschen wollte man durch die Filme heranziehen.

Eines Tages bekam ich ein Drehbuch, das war ein reiner Hetzfilm gegen den Westen; bisher waren die Stoffe alle ganz harmlos gewesen. Ich sagte mir sofort, das kannst du nicht machen und bin zu Wilkening gegangen und habe ihm gesagt: „Herr Doktor, Sie wissen genau, ich bin kein Kommunist. Ich bin Westberliner Bürger, den Film kann ich nicht drehen. Das können Sie mir nicht zumuten!“ Wir haben zwei Stunden diskutiert über den Film, er hat lächelnd alles angehört, und das Endergebnis war, dass Wilkening sagte: „Herr Lehmann, wir anerkennen, was Sie sind, und ich anerkenne, dass Sie diesen Film nicht drehen können; ich werde in Zukunft versuchen, Ihnen nur noch Stoffe zu geben, mit denen Sie einverstanden sind.“ Und das hat er eingehalten!

F: Was waren das für Filme, die Sie dann gemacht haben?

FL: Insgesamt habe ich bei der Defa sieben Spielfilme fotografiert. Der erste war ein Heimkehrerfilm, mit Klaus Holm, QUARTETT ZU FÜNFT – ein Mann und fünf Frauen, Regie machte Gerhard Lamprecht. Das war ein Spass, ich habe wirklich nicht gewusst, wofür kriegst du soviel Geld? Weil ich ein ganz anderes Arbeiten gewöhnt war, alles selber zu machen, sich um alles selber zu kümmern. Und hier durfte ich mich um gar nichts kümmern, für alles gab es eigene Leute! Dann kam DER KAHN DER FRÖHLICHEN LEUTE mit Hans Heinrich als Regisseur – das war mein liebster Film überhaupt. Wir hatten ein herrliches Team.

F: Wie wurde bei der Defa gearbeitet?

FL: Sehr gut, wirklich so, wie man Filme machen sollte. Eine gute Vorbereitung, und dann lief alles wie geschmiert – das war das Schöne dort. DER KAHN DER FRÖHLICHEN LEUTE war bestimmt der billigste Film, den die Defa je gemacht hat. Mehrere Produktionsleiter hatten das kalkuliert und alle gesagt, „für das Budget geht das nicht“, weil es ein unpolitischer Film war,



Zeichnungen von Fritz Lehmann aus der Kriegsgefangenschaft in Ägypten; mangels Papier wurde einfach auf Klopapier gezeichnet



Fritz Lehmann mit der obligatorischen Zigarre, um 1950

und deshalb ein ganz niedriges Budget hatte. Schliesslich wurde es der *Defa*-Film, der die meisten Zuschauer bekam!

F: Kann man das benennen, was bei der *Defa* die Arbeit so angenehm gemacht hat?

FL: Man hatte genügend Zeit für die Vorbereitung, und es wurde auch beim Drehen nicht gedrängt. Aber es wurde zügig gearbeitet, man war eben gut vorbereitet. Vor allen Dingen dramaturgisch, ich komme immer wieder auf die Dramaturgie.

Es gibt noch ganz andere Geschichten. Ich bekam einen Film, *JACKE WIE HOSE* war der Titel. Es war ein Lustspiel, das hundertprozentig im Parteimilieu spielte: In einem Stahlwerk arbeitet eine Männergruppe, die waren von der alten Sorte, meckerten über alles und schimpften über die Regierung. Und eine Frauengruppe, die die gleiche Arbeit machte und voll auf Parteilinie war. Das war ein Wettkampf zwischen den beiden Gruppen, und natürlich gewinnen die Frauen. Es war wirklich ein sehr gut geschriebenes Drehbuch, sehr lustig, ich habe bis heute nicht begriffen, wie dieses Buch überhaupt bei den Betonköpfen durchgehen konnte! Diese negative Seite der Männergruppe, die war so richtig aus dem Mund des Volkes gesprochen, das war grossartig. Dem gegenüber standen die Texte der Frauenabteilung: Das waren so richtige Lehrsätze aus dem Parteibuch, fürchterlich. Die Schauspielerinnen haben diese Texte zum Teil auch nicht gemocht, aber sie mussten das sprechen. Da habe ich einfach halbtotale Familienbilder gestellt, schön gestaffelt, und dann konnten die reden... Ich hätte in die Kantine gehen können zwischendurch!

Die Männer mit Ihren kritischen Sätzen drehte ich dagegen so gross wie möglich; der Regisseur hat sich hundertprozentig auf mich verlassen, diese Inszenierung, die machte ich. Also an die Köpfe rangegangen, und denen ist das nur so aus dem Mund gelaufen, diese Texte – alles, was die Leute sonst nicht zu sagen wagten, das stand in diesem Drehbuch drin. Und ich schön ran, und mit Pausen gearbeitet, so dass es dramaturgisch richtig rauskam, und noch Bewegung reingebracht, ich habe die dabei arbeiten lassen. Den Männern machte das natürlich genauso Spass, das waren alles wunderbare Typen.

Nun, jeder *Defa*-Film wurde in einem Gremium besprochen, wenn er fertig war. Zwanzig Leute sassen da um den Tisch herum, auch Albert Wilkening, und Hans Rodenberg, damals noch der Chef der *Defa*. Sämtliche Leute sagten jetzt, dass dieser Film in der Aussage verfälscht wäre, dass diese negativen Äusserungen zu stark betont seien, während die anderen völlig abfallen. Was absolut stimmte!

F: Das war ja Absicht...

FL: Ich wusste es von Anfang an. Ich habe heute noch ein schlechtes Gewissen, denn das war ja gewissermassen dramaturgisch falsch – die Aussage dieses Filmes sollte eigentlich eine andere sein. Aber das Drehbuch hat es angeboten... Dann sprach Herr Rodenberg, von dem ich wusste, dass er vom Film gar nichts verstand, und ausgerechnet der kam auf die Fotografie zu sprechen: Das sei ungefähr die schlechteste Fotografie, die er bei der *Defa* je gesehen hätte. Man wüsste überhaupt nicht, woher das Licht käme – so in dieser Weise machte der die Fotografie runter. Jeder im Raum wusste natürlich, dass das gesteuert war, und gegen wen das ging.

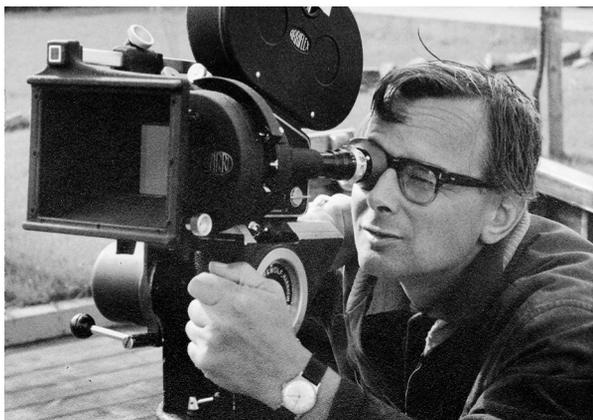
Der war angespitzt worden von der Parteispitze, zu der er selber gehörte, um endlich mal was gegen den Lehmann zu tun. Nur ein russischer Regisseur wagte es, Rodenberg ganz entschieden zu widersprechen, was meine Fotografie anging.

F: Sie haben die Defa dann ja auch 1954 verlassen...

Ja, es wurde politisch immer schlimmer, immer schärfer. Und dann diese dauernden Meckereien, wir ‚Westler‘ sollten endlich in den Osten umziehen, das kam nicht in Frage bei mir. Ich hatte es auch satt. Von früher hatte ich noch viele Beziehungen, deshalb hatte ich keine Angst, es jetzt als freier Kameramann im Westen zu versuchen. Und das ist mir dann ja auch ganz gut gelungen...

Fritz Lehmann in den fünfziger Jahren an einer Arri IIc

Alle Fotos: Privatarhiv Fritz Lehmann



INTERVIEW UND BEARBEITUNG:

© 2001 MICHAEL GÖÖCK (MEDIEN@BYKAMERA.ORG)

DAS INTERVIEW (2)

DER BILDPURIST

VOLKER GLÄSER SPRACH MIT THOMAS SCHADT ÜBER DESSEN AKTUELLES BERLIN-PROJEKT UND DIE BILDER DES 11. SEPTEMBER

www.cameramagazin.de/cm/12.01/sinfonie.php3

Fotograf, Regisseur, Produzent, Kameramann, Dozent an der Filmakademie – Thomas Schadt ist nicht auf ein Berufsfeld festzulegen. Mit Filmen wie *DAS GEFÜHL DES AUGENBLICKS* (1989, über den Fotografen Robert Frank), *DER AUTOBAHNKRIEG* (1991) oder *DER KANDIDAT* (1998, über Gerhard Schröder im Wahlkampf) hat er sich nach seinem Studium an der dffb Berlin seit Anfang der achtziger Jahre in der deutschen Dokumentarfilmszene einen guten Namen gemacht.

Wenn Thomas Schadt ein neues Projekt angeht, so lohnt es sich immer, genau hinzuschauen. Sein aktueller Film, eine Neuinterpretation von Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT* ist jedoch auch nach seiner eigenen Einschätzung etwas Besonderes. Ruttmann versuchte 1927 das Leben Berlins durch assoziative Bildfolgen zu beschreiben, die im Rhythmus einer extra dazu komponierten Musik von Edmund Meisel montiert wurden. So sollte die Vielfalt und Lebendigkeit Berlins in den 20er Jahren erfasst werden.

Der äussere Rahmen ist das Leben der Weltstadt von morgens bis Mitternacht. Zunächst spürt man die Atmosphäre der Stadt, ein Fernzug führt durch die Vororte, lässt die Nähe des Kolosses immer stärker ahnen, bewegungstechnisch unerhört geschickte Fahraufnahmen versinnlichen das Heranrasen an die Metropole. Der Bahnhof, die Morgendämmerung, Berlin! Ganz allmählich erwacht es. Früheste Arbeiter bevölkern spärlich die Strassen. Im Crescendo wächst es an, Schlaglichter fallen auf alle Zentren des morgendlichen Lebens, Bahnhöfe, Fabriken, Strassenkreuzungen. Überall sind charakteristische Typen aufgefangen. Und wie eine Begleitmelodie, Ausschnitte aus dem privaten Leben der Grossstadtmenschen, das Erwachen der Häuser, das Lebendigwerden der Wohnungen. Es wird Mittag, es wird Abend, huschend reisst das Objektiv immer wieder das Herz lebenserfüllter Situationen heraus. In alle Gegenden, in alle Bezirke, in alle Menschenklassen dringt der Photograph. Es wird Nacht, Ausschnitte aus dem dunklen Dasein Berlins, Blitzlichter über die dunkelste Peripherie. Bis die Nacht mit ruhigem Sternenschleier dieses unvergleichlich brauende Leben sacht überdeckt.

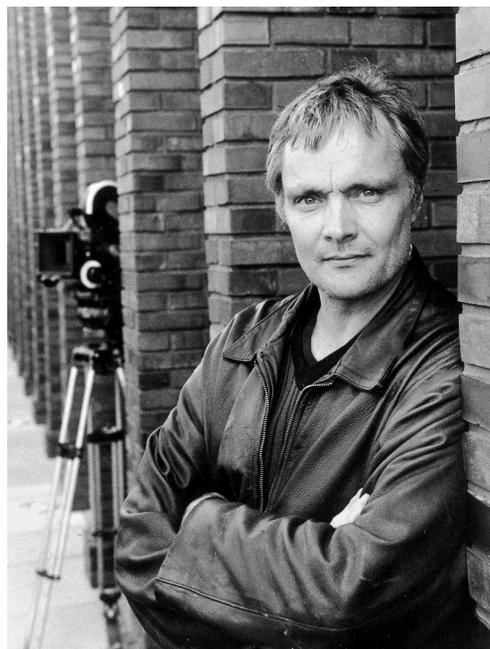
So beschrieb ein zeitgenössischer Kritiker einst Walter Ruttmanns Film⁽¹⁾. Wie sieht Berlin im Jahre 2001 aus? Was sind die Bilder Berlins heute? Seit April zieht Thomas Schadt als Suchender mit einer 35mm Kamera durch die Stadt, lässt sich inspirieren, versucht die Stadt im Bild festzuhalten. Parallel dazu wurden zwei Komponisten damit beauftragt, eine zeitgemässe musikalische Umsetzung zu finden.

F: Es ist aussergewöhnlich, einen Film als Sinfonie zu bezeichnen; was begeistert Dich an der Idee des sinfonischen Films? Bist Du ein musikalischer Mensch?

TS: Ich habe mich immer für Musik begeistert und mir früher auch mal überlegt, ob ich nicht Musiker werden sollte. Was den Begriff Sinfonie angeht, so ist eine Sinfonie für mich zunächst einfach eine Form von klassischer Musik.

F: Aber es ist eine sehr strukturierte Form, im Gegensatz zum Beispiel zu einer Improvisation.

TS: Für mich ist das eine sehr dem Film entsprechende Form. Wie damals Edmund Meisel seine Musik eingesetzt hat, das hatte sehr viel mit einer Sinfonie gemein. Der Eindruck, der bei

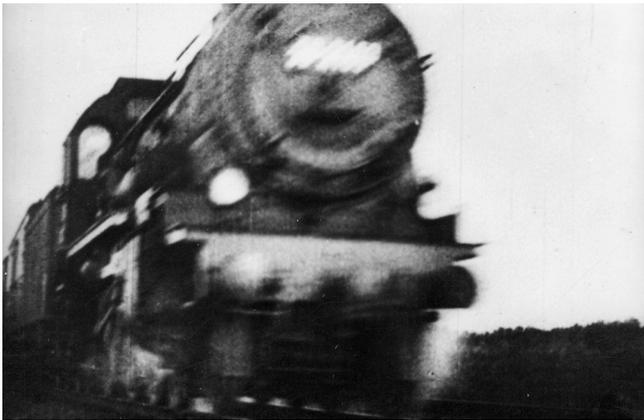


Thomas Schadt

Foto: ©SWR/Schinzler

(1) Nach:
Rudolf Kurtz: Berlin.
Die Symphonie der Grosstadt.
In: *Lichtbild-Bühne*,
Nr. 229, 24.9.1927.

Quelle: CD-ROM
*Die deutschen Filme:
Deutsche Filmografie 1895-1998
und Die Top 100*
Herausgeber:
Kinematheksverbund



heutigen Aufführungen des Ruttman-Filmes oft entsteht, wenn ein Pianist oder eine Band relativ frei zum Film spielt, der entspricht nicht dem ursprünglichen musikalischen Konzept. Für mich war es wichtig, mit Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring zwei Komponisten zu finden, die aus der Szene der Neuen Musik kommen, in der sie Kompositionstechnik und Orchestrierung gelernt haben. Sie wissen über eine Dramaturgie innerhalb der Musik bescheid.

F: Welche Vorgaben hast du den Komponisten gegeben? Habt ihr euch nur am Titel des Ruttman-Films orientiert, oder versucht ihr auch inhaltliche Parallelen zu ziehen?

TS: Natürlich haben wir uns den Film genau angeschaut. Ich habe auch eine Kassette mit der so weit wie möglich rekonstruierten Original-Musik von Edmund Meisel. Anschliessend haben wir uns aber von der Vorlage frei gemacht. Eigentlich war es ein schrittweiser Dialog der Annäherung zwischen den Komponisten und mir. Das war sehr spannend, weil jeder von uns nur ein mehr oder weniger amateurhaftes Verständnis davon hatte, was hinter der Arbeit des Anderen tatsächlich steckt. Bei den ersten Treffen haben mir die beiden Beispiele ihrer Kompositionen vorgespielt und mir bestimmte Entwicklungen in der Musik oder Interessen, die sie verfolgen, erklärt. Das ging bis in das Handwerk des Komponierens hinein, während ich mit ihnen Filme angeschaut und ihnen erklärt habe, was mich ästhetisch und dramaturgisch interessiert. Ich habe ihnen Fotos gezeigt von Fotografen, die für mich bei der Arbeit wichtig sind, wie Lee Friedlander, August Sander oder Robert Frank, und mit ihnen besprochen, welche Bilddramaturgie mir vorschwebt. Es ging darum, Verständnis für die Arbeit des anderen zu wecken.

Im nächsten Schritt haben wir uns über grundsätzliche Themen verständigt, die im Film vorkommen sollen. So war zum Beispiel von Anfang an klar, dass es eine historische Ebene im Film geben wird. Dazu haben die beiden dann erste musikalische Skizzen entworfen, Loops oder Tracks, die im Computer hergestellt wurden. Parallel dazu haben wir die ersten Szenen gedreht und Muster davon hergestellt. Wir sind damit in den Schneiderraum gegangen, haben mit dem Material gespielt und erste kleine Versuche gestartet: was geht überhaupt, wo passt etwas zusammen. Manchmal ging das auch völlig daneben, weil Musik Assoziationen oder Gefühle beim Zuschauer freisetzt, die man rational nicht erfassen kann.

Langsam sind kleine Bausteine entstanden. Durch den kontinuierlichen Dialog mit den Musikern sind die Teile immer grösser geworden. Irgendwann entstand eine lange Bildstrecke, die schon die ganzen 75 Minuten umfasst hat, die der Film lang sein wird. Damals war an den Stellen, für die es noch keine Bilder gab, Schwarzfilm eingesetzt. Daraufhin haben die beiden das erste mal flächendeckend eine Musik dafür entworfen – es ist ein spannender Prozess, dass sich beides parallel entwickelt hat. Wir sind im Moment in einem Stadium, dass die Musik im Layout, als Computersimulation, fertig ist und davon ausgehend jetzt die Partitur geschrieben wird. Mit dieser Musik wird von uns jetzt parallel das Bild fertig geschnitten.

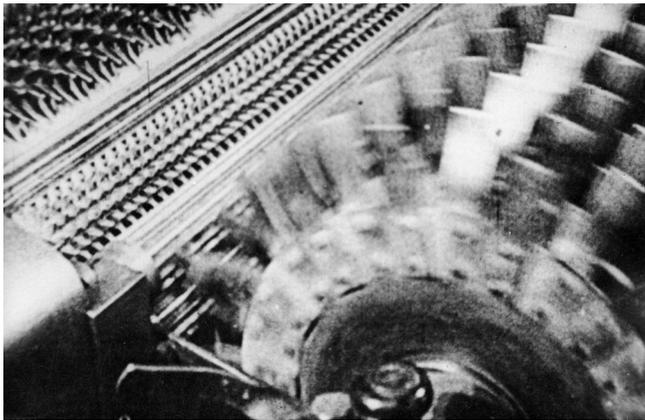
F: Meinst Du mit Partitur eine richtige Orchesterpartitur?

TS: Ja, Anfang Februar sind wir eine Woche in Baden-Baden. Dort wird die Musik vom SWR-Sinfonieorchester eingespielt. Das ist zum einen der Soundtrack zum Film, der für die Kinokopien gemischt wird. Gleichzeitig dient die Aufnahme aber auch als Probe: Kann man die Musik

Filmplakat und eine Seite der Partitur von Edmund Meisels Musik für BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT

Abbildungen aus der CD-ROM Die deutschen Filme, ©1999 Kinematheksverbund





so überhaupt spielen, kommt das Orchester mit den Tempi klar und dem Bild hinterher, oder gibt es Stellen, die man noch bearbeiten muss? So geht es dann in die Uraufführung im April. Dann kommt das SWR-Symphonieorchester nach Berlin und wir werden sehen, wie das in der Staatsoper funktioniert.

F: Der Titel ‚Sinfonie‘ ist dann also wirklich Programm? Die Musik hat zum Bild eine gleichberechtigte Stellung?

TS: Auf jeden Fall. Es war von vornherein klar, dass es nie darum gehen kann, dass die Musik nur illustriert oder untermalt. Und deswegen war auch die Reibung mit zwei Musikern, die eigentlich gewöhnt sind, dass ihre musikalischen Körper für sich stehen, interessant und wichtig. Da müssen sich beide Seiten selbstverständlich zurückzunehmen, sowohl das Bild wie auch die Musik. Beides kann nicht immer im gleichen Verhältnis stehen, sagen wir mal 50 zu 50, sondern das ist eine Wellenbewegung, wo einmal eben das Bild stärker am Zug ist und ein anderes mal die Musik – im Idealfall kann sich vielleicht an einem Punkt das eine intensiver entfalten, an einem anderen Punkt das andere. Weil sich das nicht nur auf einer Ebene abspielt, stehen Bild und Musik dann letztendlich doch wieder gleichberechtigt nebeneinander.

F: Wahrscheinlich funktionieren beide nur zusammen, so dass die Summe grösser ist als die beiden Einzelteile?

TS: Richtig. Natürlich kann man die Musik auch ohne Bild hören, und man kann sich den Film vielleicht auch stumm ansehen, aber erarbeitet wurde beides letztlich dafür, dass es zusammen gehört. Die Form der Sinfonie ist dabei in gewisser Weise die Basis: es gibt drei grosse Kapitel in dem Film, man könnte analog dazu sagen: Drei Sätze in der Musik. Wobei das aber nicht so streng zu sehen ist, weil sich die Musik – und das war mir von vornherein bei der Auswahl wichtig – eben auch zu anderen Richtungen hin öffnet, zum Rock oder zum Jazz und zum Trivialen, und da sind diese beiden Komponisten eben wunderbar, weil sie keine Berührungsfürsorge haben.

F: Ich will noch genauer das Thema ‚Bild‘ mit Dir besprechen: Du führst bei fast allen Deiner Filme selbst die Kamera und machst Dir dem entsprechend viele Gedanken zum Bild. Was hat Dich zu der Entscheidung gebracht, auf 35mm zu drehen und nicht mit einem der aktuellen Formaten wie DigiBeta, DVcam oder HDTV?

TS: 35mm war für mich eine Möglichkeit, Ruttmann formell zu entsprechen, weil ich mich auch ästhetisch teilweise – nicht in allem – auf die Neue Sachlichkeit beziehe, die für ihn Anregung war. Und ich wollte natürlich den Film für's Kino drehen, mit der maximalen Auflösung, die möglich ist, und das ist heute immer noch 35 mm. Es gibt ja auch tolle Kinofilme, zum Beispiel von Thomas Vinterberg (Regisseur von DAS FEST, Anm. der Red.), die auf DV gedreht und aufgeblasen wurden. Aber für die Art von Bildern, die ich im Kopf hatte und auch umgesetzt habe, war es einfach wichtig, dass das Negativ das Optimum an Brillanz bringt. Davon leben diese Bilder und das entspricht stark meinen fotografischen Wurzeln, und insofern war es auf der einen Seite eine Anlehnung an Ruttmann, aber eben auch ganz stark mein persönliches Verständnis von fotografischer Bildauflösung.

Szenefotos aus Ruttmanns Originalversion von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT

Fotos: © Deutsches Filminstitut

Walter Ruttmann bei den Dreharbeiten zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT

Foto aus der CD-ROM Die deutschen Filme, ©1999 Kinematheksverbund





Thomas Schadt mit seiner Arri III am Potsdamer Platz

Foto: ©SWR/Schinzler

Daraus entstand auch die Entscheidung, den Film in Schwarzweiss zu drehen. Ich hatte das Gefühl, dass ich den etwas abstrakteren Charakter von Schwarzweiss brauchen würde für diesen Film, auch durch die Stilisierung, die die Musik mit sich bringt. Um es nochmals zu verdeutlichen: Der Film kommt ohne Dialog und Originalton aus, die Musik ist die einzige Tonebene im Film. Nach den ersten Mustern hat es sich gezeigt, dass diese Entscheidung richtig war. Es entstehen andere emotionale Zusammenhänge beim Zuschauer, je nachdem, ob etwas in Schwarzweiss gedreht ist oder in Farbe. Abstraktion ist vielleicht ein Begriff, der mir dazu als Erstes einfällt, aber es entstehen in der Wahrnehmung auch andere Ebenen, und ich glaube, für den Film war es die richtige Entscheidung. Auch Skeptiker, die zu Beginn dachten, so einen Film muss man

heute in Farbe drehen, haben schliesslich positiv reagiert. So waren die Redakteure am Anfang dieser Meinung, auch der Produzent Nico Hoffmann hatte erstmal gefragt, ob es wirklich Schwarzweiss sein muss, aber nach einer Testvorführung ziemlich zu Beginn der Dreharbeiten war die Diskussion eigentlich sofort vom Tisch. Es hat sich einfach gezeigt, dass sich Musik und Schwarzweiss in einer sehr intensiven Art begegnen.

F: Durch die Entscheidung, auf Schwarzweiss zu drehen, ist man heute als Kameramann bei der Wahl der Materialien sehr eingeschränkt. Es gibt von Kodak zwei Materialien, von Ilford eines und von Orwo zwei. Du bist jedoch einen ganz eigenen Weg gegangen.

TS: Naja, das ist, ich würde fast sagen, aus einer Not entstanden. Da der SWR in diesem Projekt sehr stark engagiert ist, wollten wir die Möglichkeit der Kopierwerksbestellung nutzen. Aber der SWR kann kein Schwarzweiss entwickeln, und es wäre auch nicht möglich gewesen, neue Bäder dafür anzusetzen – selbst bei der Menge an Material, die wir kalkuliert hatten. Da kam Herr Pfriendler, der damalige Kopierwerkschef des SWR, der jetzt schon pensioniert ist, auf mich zu und sagte, „ich hab da mal irgendwann ein Stück Farbmaterial auf das Tonmaterial ST9 kopiert, wenn Sie sich das anschauen wollen...“. Mit dem ST9 (von Agfa, Anm. d. Red.) werden normalerweise die Lichttonnegative hergestellt, es ist ein ganz steiles, panchromatisches Material. Wir haben uns dann den Test bei Geyer angeschaut, und ich war sofort begeistert. Es hat eine unglaublich schöne Atmosphäre und ist total brilliant, selbst wenn es mit dem Vision800(5298)-Material von Kodak kombiniert wird. Das Material ist relativ steil, und es ist sicherlich später wichtig, dass man eine gute Lichtbestimmung macht, weil es sehr empfindlich ist und schnell ins Schwarze abrutscht.

Ab diesem Zeitpunkt war eigentlich klar, dass wir eben diesen Weg gehen, und es hat tatsächlich einen anderen Charakter als zum Beispiel das normale Kodak Plus X-Material. Für uns war es ein grosser Vorteil, dass wir die hochempfindlichen Materialien benutzen konnten, und man kann jetzt schon sagen, dass bestimmt ein Drittel des Films nur mit Hilfe dieser hochempfindlichen Emulsionen gedreht werden konnte. Wir wären mit Plus X oder Double X völlig aufgelaufen – wir haben in Clubs gedreht, da war praktisch nix mehr, also eigentlich 0,0 Licht. Aber mit dem Vision 800 ist immer noch was drauf, das ist sensationell. Umkopiert auf Schwarzweiss hat das wirklich phantastische Ergebnisse gebracht.

Wir konnten uns so viel freier bewegen, was dem dokumentarischen Charakter sehr entspricht, an dem mir gelegen war. Wir mussten nicht eine einzige zusätzliche Lampe benutzen, was uns die Sache natürlich sehr erleichtert hat.

F: Du hast im ganzen Film kein Licht gesetzt?

TS: Wir haben wirklich komplett ohne zusätzliches Licht gedreht, ja.



links:
Thomas Schadt und
Kameraassistent Thomas Keller
vor einem Nachbau der
historischen Verkehrsampel
am Potsdamer Platz

mitte:
Zu Fuss unterwegs im Kiez

rechts:
Die Arri III mit dem
selbstgebauten Kamerawagen
Walter

Foto: ©SWR/SMarion Bühle

F: Vom Ablauf her, wie seid ihr vorgegangen? In Berlin passieren jeden Tag tausend Sachen gleichzeitig. Wie weit reagierst Du spontan darauf, wie weit planst du vor, wie gehst Du vor, um die Auswahl zu treffen?

TS: Das ist natürlich eine sehr komplexe Frage. Grundsätzlich ist es für einen Dokumentaristen immer wichtig, dass er auf der einen Seite einen Plan hat und auf der anderen Seite eben in der Lage ist, von diesem Plan auch wieder abzulassen. Ich weiss nicht, ob diese Einstellung für jeden das Richtige ist: Ich ziehe eigentlich immer mit einem bestimmten Ziel los, und dann passiert's halt so oder es passiert so nicht, oder es passiert vielleicht etwas ganz anderes. In diesem Fall ist es wichtig, nicht einfach zu engstirnig an seinen Plänen kleben zu bleiben, sondern zu improvisieren – da muss man vielleicht auch eine Veranlagung dafür haben, oder zumindestens eine Lust verspüren, so zu arbeiten.

Das war bei diesem Film schon extrem. Auf der einen Seite haben wir viele Dinge organisiert, Grossveranstaltungen, Sportevents, Modenschauen, Drehs in Fabriken, alles, wo du sowieso Drehgenehmigungen brauchst: Da konnten wir relativ konzeptionell rangehen. Mit Lisa Breuer hatten wir eine Produktionsleiterin, die hat wirklich das ganze Jahr hindurch nur telefoniert und organisiert. Es gibt Aktenordner voll mit Faxen, es konnte passieren, dass wir für eine Einstellung, die im Film nur fünf Sekunden dauert, einen Vorlauf von drei Wochen einrechnen mussten. Im Bundestag zu drehen zum Beispiel, oder alles, was mit Ämtern zu tun hatte, das lief sehr organisiert. Hatten wir erst einmal die Drehgenehmigung, dann haben wir uns bestimmte Einstellungen vorgenommen, aber immer war die Idee im Hinterkopf, vielleicht passiert auch was, was nicht vorherzusehen ist.

Der andere Teil des Films entstand ganz anders; wir haben gesagt, wir wollen so drehen, dass wir uns ganz flexibel und möglichst mobil mit der Ausrüstung bewegen können, eben um nicht immer auf Organisation angewiesen zu sein oder auf einen Plan. Daraus entstand dann die Idee, aus einer Sackkarre eine Art Materialwagen zu bauen, den wir Walter getauft haben und der es uns ermöglicht hat, dass wir zu zweit unsere 35mm-Ausrüstung durch die Stadt bewegen konnten. Wir konnten so relativ schnell und flexibel auf Dinge reagieren, die wir gefunden haben. Das war vor allem auch von meinem Assistenten Thomas Keller eine grossartige Leistung, wie schnell er in der Lage war, unglaublich präzise mit diesem Format zu arbeiten. Wir waren ein gut eingespieltes Team – er schob die Sackkarre, und



Mit der Handkamera
bei einer Demonstration am
Brandenburger Tor

Foto: ©SWR/Schinzler

ich trug die Kamera, die ja nicht so schwer war, eine stumme Arri III, und damit konnte ich natürlich einen anderen Blick auf die Stadt werfen. Es ist einfach ein Unterschied, ob du irgendwohin fährst und sagst, das ist mein Motiv, oder ob du sagst, ich geh jetzt einfach durch den Kiez und lass mich im Gehen inspirieren von den Dingen, die ich vorfinde. Ich würde sagen, dass die Hälfte der Aufnahmen im Film so entstanden sind.

F: Habt ihr permanent Zugang zur Kamera gehabt?

TS: Ich muss betonen, dass Schmiedle hier in Berlin sich auf einen tollen Deal eingelassen und gesagt hat, „okay, wir setzen 80 Drehtage an, die Kamera ist für euch 365 Tage in einer Kiste, und da kommt keiner ran“. Thomas Keller hatte den Zugangscode zur Schleuse von Schmiedle, und wir konnten jederzeit, auch am Wochenende, Tag und Nacht, wie es uns gepasst hat, einfach hinfahren, fünf Minuten von hier, die Geräte einpacken und los. Das war ein ganz, ganz wesentlicher Faktor. Wenn wir die Kamera immer hätten bestellen müssen, dann wäre es nie so ein Film geworden. Wenn Du aus dem Fenster schaust und es ist ein wunderbarer Himmel, da musst du sofort los und kannst nicht erst anrufen und fragen: Habt ihr die Kamera da? Schmiedle war wirklich die einzige Firma, die Lust dazu hatte, dieses Projekt durch so ein Agreement regelrecht zu fördern.

F: Nach welchen Kriterien hast Du das Kameraequipment zusammengestellt?

TS: Ich habe mir gesagt, ich will eigentlich nur das Nötigste mitnehmen, also das, was ich wirklich benutzen will. Ich habe das Equipment auch nach dramaturgische Überlegungen zusammengestellt. Also zum Beispiel keine extremen Brennweiten, weder sehr lange Optiken noch extreme Weitwinkel. Ich glaube, dass das am Ende auch für die Ästhetik des Films wichtig ist, dass es von den Brennweiten und von den Blickwinkeln her nicht zu beliebig wird.

Wir haben sechs Objektive im mittleren Bereich ausgewählt: 18mm, 24mm, 35mm, 50mm, 85mm und 135mm, vier kleine Kassetten, einen Akku, ein ganz einfaches Stativ mit einem mittelgrossen Kopf, die Filter, einen Akkugürtel und eine Schulterstütze, weil wir ja auch einiges von der Schulter gedrehen haben. Das war die Grundausrüstung, bei einigen Gelegenheiten, zum Beispiel im Bundestag oder auch in Theatern haben wir unsere Ausrüstung dann modifiziert. Dort haben wir mit einer geblimpten ARRI 535 gedreht, weil wir sonst einfach zu viel Lärm gemacht hätten.

F: Du hast Filter erwähnt – wie gehst du mit Filtern um, wenn du weisst, dass es hinterher auf Schwarzweiss umkopiert wird?

TS: Wir haben es uns zur Angewohnheit gemacht, zu filtern, damit das Material richtig belichtet ist, was die Farbtemperatur anbelangt, obwohl das – eigentlich – keine Bedeutung hat. Ansonsten haben wir eigentlich nur mit Graufiltern gearbeitet. Ich bin kein Fan von Filtern und benutze keine Diffusions- oder Verlaufsfilter, das ist einfach nicht mein Stil. Wir haben allerdings relativ oft mit viel ND-Filtern gearbeitet, weil ich viele Motive hatte, wo ich wenig Tiefenschärfe wollte. Durch die Filter bekam ich dann eine offene Blende und damit den Effekt, den ich mir vorgestellt hatte.

F: Die klassischen Schwarzweissfilter, zum Beispiel Rot, Orange, Grün, konntest Du bei Deiner Vorgehensweise nicht einsetzen. Hast Du stattdessen andere Filter verwendet, um den Kontrast zu beeinflussen?

TS: Dadurch dass das Kopiermaterial so steil ist, musste ich den Kontrast nicht mehr beeinflussen. Schon als Fotograf hat es mich nicht so interessiert, mit Filtern zu arbeiten. Das ist eine Frage der Philosophie – die einen filtern lieber, die anderen nicht. Da muss jeder selber wissen, mir liegt es eher, nicht zu filtern. Das Licht ist eben so, wie es ist.

F: Hat Dich die Stadt Berlin bei diesem Projekt eher unterstützt, oder hat sie Dir Steine in den Weg gelegt?

TS: Grundsätzlich sind wir richtig gut und toll unterstützt worden und haben viele Sachen drehen können, von denen am Anfang gar nicht klar war, ob wir das dürfen. Zum Beispiel haben wir eine tolle Perspektive in einer Krankenzelle hier in der Müllverbrennungsanlage bekommen. Die Leute haben sich sehr für das Projekt interessiert, und viele hatten wohl auch diesen Mythos des alten Films so'n bisschen im Hinterkopf. Auch von Firmen, bei denen es oft schwierig ist, eine Drehgenehmigung zu bekommen, wurden wir sehr unterstützt. Bei Schering drehen zu

dürfen, ist sicherlich nicht so einfach. Sonst gab's ein paar kleine Ausnahmen, die eher anekdotischer Natur sind: Dass der Deutsche Fussballbund auf Biegen und Brechen nicht wollte, dass wir bei Pokalendspiel im Olympiastadion drehen. Oder dass das Adlon-Hotel uns an Silvester nicht auf's Dach lässt, weil sie um die Sicherheit ihrer VIPs fürchteten.

Auch dass Moritz de Hadeln uns letztes Jahr bei der Berlinale-Premiere rausgeschmissen hat, weil es ihm nicht gepasst hat, wo wir mit der Kamera stehen. Aber die drei Beispiele waren eigentlich die einzigen Fälle, wo wir uns die Zähne ausgebissen haben, und gerade bei Moritz de Hadeln muss man sich fragen, warum er so stur darauf bestanden hat, dass wir nicht einen Meter drehen. Das hat aber dem ganzen Projekt überhaupt keinen Abbruch getan, wir hatten soviel Drehorte, auch was U-Bahnstationen, S-Bahnen, Bahnhöfe oder zum Beispiel den Gasometer angeht, der eigentlich nicht betreten werden darf – eigentlich sind wir überall hingekommen, wo wir hinwollten.

Das hat aber auch sehr viel damit zu tun, dass Lisa Breuer eine tolle Arbeit gemacht hat. Drehgenehmigungen zu bekommen hängt immer auch damit zusammen: was schreibst du für Briefe, wie telefonierst du mit den Leuten. Manche haben dann zuerst auch mal versucht, Geld für die Drehgenehmigungen zu bekommen, aber das konnten wir sehr in Grenzen halten. Es ist halt doch ein Unterschied, ob du einen – sagen wir mal im weitesten Sinne – Kulturfilm oder einen Spielfilm drehst.

F: Habt ihr beim Drehen Effekte verwendet, die direkt in der Kamera erzeugt werden, wie Zeitraffer, Zeitlupe, Doppelbelichtungen?

TS: Nee. Ich bin wahrscheinlich das, was man einen Bilderpuristen nennt. So ganz grundsätzlich habe ich keine grosse Affinität, mit Effekten zu arbeiten. Es gibt zur Zeit kaum einen Film mehr, bei dem nicht irgendwo Zeitraffer eingesetzt wird. Das kann ja auch ganz schön sein, aber mich persönlich interessiert es nicht für die Bildsprache, die ich suche. Insofern ist mein Ansatz eher: Klare Standpunkte, klare Perspektiven, die Sachen müssen eben im Bild passieren, und zwar in der Geschwindigkeit, in der sie stattfinden. Entweder ist es gut und funktioniert, oder man muss eben weitersuchen. Ich suche da schon eine gewisse Strenge und Stringenz gerade für diesen Film, weil ich auch denke, dass sich der Zuschauer sonst in der Vielzahl der benutzten Möglichkeiten verliert. Wenn ein Film wie die *SINFONIE*, der so über assoziative Wahrnehmung funktioniert, in seinen Mitteln zu weit ausufert, dann glaube ich nicht, dass der Zuschauer in irgend einer Form wenigstens gefühlsmässig eine Orientierung bekommt. Wenn überhaupt, dann gelingt das nur über eine gewisse Strenge in den formalen Mitteln. Das hat mit der Ästhetik der Bilder selbst zu tun, aber auch mit den Bewegungsrichtungen, die in dem Film eine Rolle spielen. Für mich ist das der Versuch, für den Betrachter eine gewisse Klarheit zu formulieren.

F: Bedeutet das auch, dass die Kamera sich immer auf Augenhöhe befindet?

TS: Wenn man fragt: Welche Perspektive nimmt der Zuschauer am Ende als Bild mit nach Hause – dann ist das die Augenperspektive. Natürlich gibt es Ausnahmen. Wir haben tolle Panoramatotalen von Berlin, die gehen natürlich immer von oben nach unten. Aber grundsätzlich, in der Summe, findet der Film in der Augenperspektive statt.

F: Parallel zu den Dreharbeiten von BERLIN. SINFONIE EINER GROSSTADT schreibst Du ein Buch über die Dramaturgie des Dokumentarfilms. Wie haben sich Deine theoretische Arbeit und die praktischen Dreharbeiten gegenseitig beeinflusst?

Über den Dächern von Berlin
am Potsdamer Platz
Foto: ©SWR/Schinzler



TS: Das war eine unglaublich spannende Parallelität, auf der einen Seite einen Film zu machen, der einen ja doch in vielerlei Hinsicht anders oder stärker fordert als alles, was man vorher gemacht hat, und dann noch den Versuch zu unternehmen, all das, was man bisher gemacht hat, theoretisch zu fassen. Das war wie ein Dialog. Es war für mich auch ganz wichtig, noch etwas neben den Dreharbeiten zu haben. Wenn ich den ganzen Tag mit der Kamera unterwegs war, um Situationen, Bilder, Eindrücke festzuhalten, musste ich mich durch etwas ablenken. Da war es richtig gut, immer wieder darüber nachzudenken, was machst du da eigentlich mit der Kamera. Und umgekehrt, wenn du mit der Kamera unterwegs bist, denkst Du darüber nach: Was hast du jetzt aufgeschrieben? Das arbeitet im Kopf weiter, und das habe ich als unglaublich produktiv empfunden. Im Prinzip hat das gut gepasst, dass man nach 20 Jahren Filmerei sagt, man macht jetzt mal so einen völlig aussergewöhnlichen und aus dem Rahmen fallenden Film – das ist schon auch ein Höhepunkt meiner Arbeit bisher. Und gleichzeitig versucht man, eine Zwischenbilanz seiner theoretischen Überlegungen zu ziehen.

F: Hat Dein Film nach dem 11. September eine andere Funktion, ein anderes Ziel bekommen? Anders herum gefragt: Siehst Du unser Zusammenleben in der Stadt nun anders, hat sich die Form des Zusammenlebens verändert? Und verändert sich dadurch wiederum der Film?

TS: Es wird ja immer gesagt, seit dem 11. September ticken alle Uhren anders. Mit so einer Formulierung muss man vorsichtig sein. Ich glaube nicht, dass alle Uhren anders ticken, so einfach kann man das meiner Meinung nach nicht sehen.

Ich war am 11. September mit meiner Frau in Kanada im Urlaub und habe das dort am Fernseher erlebt. Ich war also nicht direkt vor Ort, aber auch nicht in meiner Heimatstadt, und natürlich habe ich auch sofort an die *SINFONIE* gedacht, an den Film. Es war zum einen die Lähmung, wie geht man überhaupt damit um, und dann habe ich mir gedacht, mein Gott, du machst einen Film über eine Metropole – oder über eine Grosstadt, Berlin ist ja keine Metropole – also über eine grosse Stadt, und da wird sozusagen das absolute Sinnbild einer grossstädtischen Metropole zerstört. Natürlich ist da ein Zusammenhang. Ich hab dann Thomas Keller angerufen, der ja auch selbst Kameramann ist, und ihm gesagt, er solle sich einfach ein paar Rollen schnappen und in Berlin etwas drehen. Und bin im Nachhinein sehr froh, dass ich das gemacht habe, es sind Aufnahmen entstanden von der Grosskundgebung und von den Beileidsbekundungen vor der Amerikanischen Botschaft. Als kleine Sequenz wird das in den Film einfließen, ich bin froh, dass der Film noch so eine Spur von diesen Ereignissen bekommt. Es wird aber eine Spur bleiben, weil ich nicht denke, dass sich dadurch grundsätzlich der Begriff *Stadt* in Frage stellt oder neu definiert werden muss. Was mich viel mehr beschäftigt hat, war das Nachdenken über die Macht von Bildern, also der mediale Gesichtspunkt.

F: Siehst Du diesen Anschlag auch als ein Ereignis, das im Hinblick darauf inszeniert wurde, dass die Medien darauf reagieren würden, und das die Reaktion der Medien vorausgenommen wurde, die ja auch ziemlich genau so stattfand, wie man sich das vorgestellt hatte?

TS: Ich denke schon, dass dieses Ereignis die Medien und ihre Dramaturgen endgültig in ein Dilemma führt – weil einfach abzusehen war, wie sie mit einem derartigen Drama umgehen werden. Die Dramaturgie, mit der die Berichterstattung gearbeitet hat, die war ja schon vorhanden, sie war in kleinerem Maßstab an anderen Geschichten bereits erprobt. Und ich glaube schon, dass die Auswahl des 'Motivs', wenn man das so sagen darf – das klingt vielleicht ein bisschen zynisch, aber man muss ja auch analytisch denken – eine wichtige Rolle gespielt hat bei den Auftraggebern dieses Anschlags, und dass man einfach davon ausgehen konnte, dass zu jedem Zeitpunkt irgendeine Kamera auf dieses Motiv, auf diese Attraktion gerichtet ist. Das war Kalkül, das würde ich schon sagen. Genauso wie die Zeitversetzung zwischen dem ersten und dem zweiten Flugzeug. Auf jeden Fall waren diese paar Minuten ausreichend, um unzählige Kameras mehr auf dieses Motiv zu richten – was dann den Effekt hatte, dass man nicht mehr nachträglich von dem Ereignis unterrichtet wurde, sondern live dabei war.

Was die Sache für mich so schwierig gemacht hat: Während Du vor dem Fernseher stehst und versuchst zu begreifen, was passiert ist, wird dir eine bestimmte Bildfolge ununterbrochen ins Hirn gehämmert, ob du das möchtest oder nicht. Du bist von diesem Unfassbaren angezogen, du kannst dich nicht abwenden, du kapiertest ja auch noch gar nicht, was los ist. In diesem

Moment setzt die Dramaturgie dieser unendlichen Multiplizierung ein. Und diese Überhöhung ist meiner Ansicht nach für die Entwicklungen, die danach stattgefunden haben, die gesellschaftlichen wie die politischen, wichtiger und entscheidender als das Ereignis selbst.

Der Effekt war schliesslich, dass man über Tage eigentlich an nichts anderes denken konnte, so ist es mir gegangen. Ich habe mir das zwei Stunden angeguckt, dann sind wir nach draussen gegangen, sind also wieder in der realen Welt gewesen, doch im Kopf haben sich die Fernsehbilder immer weiter gedreht. Nachts haben wir davon geträumt, man war über Tage in seiner Wahrnehmung völlig paralytisiert. Man kann sagen, dass das Zeitgefühl völlig aus den Angeln gehoben wurde, weil Echtzeit gar nicht mehr stattgefunden hat. Mir kam es so vor, vor allem am Anfang, als ich in den Fernseher geschaut habe, dass eigentlich Echtzeit zu Fernsehzeit wurde – nein, das muss man anders sagen: Dass die Zeit Fernsehzeit war, und die wirkliche Zeit Stillstand; im Fernsehen läuft eine Zeit ab, und um mich herum ist alles irgendwie starr, erstarrt. Das ganze Empfinden ist nachhaltig gestört worden, und im Resultat ist es dann so, dass nicht 5.000 Leute umgekommen sind, sondern eben tausendmal mehr: Durch jede Wiederholung sind die ja wieder umgekommen. Und es sind nicht zwei Tower eingestürzt, sondern Hunderte. Und es hat nicht Stunden gedauert, bis sie in Schutt und Asche lagen, sondern Tage.

Diese Dramaturgie hat es meiner Ansicht nach erst ermöglicht, dass das so tief in die Psyche der Leute eingedrungen ist, also auch in meine. Und das global. Dadurch entsteht natürlich eine andere Dimension als das Ereignis, das tatsächliche Ereignis, für sich alleine genommen hat.

Wir haben ja an der Filmakademie auch mal über die Frage diskutiert, welche Bilder braucht die Welt, oder welche Bilder braucht die Welt nicht? Es ist zumindestens so, dass ich diese Bilder nicht gewollt habe – dass sie aber trotzdem von mir Besitz ergriffen haben, ob ich es nun wollte oder nicht. Ich bin mir nach diesem Ereignis noch zehnmal sicherer als vorher, dass die Welt vor allen Dingen die Bilder braucht, die nicht gedreht werden.

Ich glaube, dass sich Kameraleute stärker denn je fragen müssen, wann sie die Kamera einschalten und wann nicht. Die Verantwortung wird eigentlich mit jedem dieser Ereignisse grösser, man muss schon auch überlegen, was passiert mit den Bildern dann, wenn ich sie abgebe? Man verliert ab diesem Moment die Kontrolle darüber. Die Kameraleute, die das gedreht haben, das sind ja, vom Amateur bis zum Profi, in der Regel hochanständige Leute. Die machen das halt, weil man natürlich auch fasziniert ist. Aber man gibt die Bilder ab, und was danach damit passiert, das ist eine ganz andere Geschichte.

Im Prinzip ist das eine fatale Entwicklung; natürlich sagen die Medien auf der einen Seite nicht zu Unrecht, wir wollen letztlich alle Bilder haben, um ausreichend informieren zu können. Das ist aus journalistischer Sicht erstmal ein richtiger Ansatz, man will aufklären, damit nichts im Verborgenen bleibt, etwas Verbrecherisches zum Beispiel. Aber so, wie es im Moment abläuft, ist es in gewisser Weise eine Spirale, die zu immer spektakuläreren Aktionen herausfordert, die dann zu immer noch spektakuläreren Bildern führen. Man darf das aber nicht falsch verstehen. Wenn man sagt, es ist besser, bestimmte Bilder nicht zu drehen, dann impliziert man nicht gleichzeitig die Haltung: Na gut, irgendwo laufen Massaker ab, aber besser keiner erfährt was. Aber ich finde die Medien in ihrem Anspruch zynisch, wenn sie andauernd sagen, es ist wichtig, solche Bilder zu haben, eben damit wir aufklären können.



11. September 2001, NYC

Fotos: dpa





Aufräumungsarbeiten am
Ground Zero, NYC

Fotos: dpa

F: Wenn man sich die Entwicklung vom Ereignis selbst zu den Reaktionen auf dieses Ereignis anschaut, dann sieht man, dass sich jetzt die beiden kriegsführenden Parteien sehr bewusst sind, was die Medien eigentlich wollen und sie mit etwas beliefern, was vollkommen artifiziell ist.

TS: Ja, nimm doch jetzt diese drei Videos von Osama Bin Laden. Er wird zur Kultfigur, weil er drei Minuten vor irgendeiner Videokamera sitzt. Es ist genau wie bei dem Ereignis in New York so, dass das tatsächliche Ereignis sozusagen gar nicht mehr die Verantwortung trägt, sondern das, was als Abbild weitergegeben wird. Das ist fast wie eine Entsprechung aus einer ganz anderen Richtung. Das Verrückte oder das Wahnsinnige daran ist, dass es bei der ganzen Sache letztendlich um das Ereignis selbst gar nicht mehr ging – es ging nur noch um diese mediale Endlosschleife.

Der Macht der Bilder nicht zu glauben, das ist ja schön und gut, aber bei der Geschichte vom 11. September war der Effekt, dass du gar keine Chance der Gegenwehr mehr hattest. Da geht es gar nicht um Glauben oder um Überprüfen oder um kritische Distanz, diese Dinge sind einfach alle aufgehoben worden. Und das Erschreckende für mich daran ist, dass es dafür wirklich eine Dramaturgie gibt. Du wirst in Besitz genommen von etwas, völlig losgelöst davon, ob du das willst oder nicht, ob du das gut findest oder schlecht, ob du schläfst oder ob du wach bist, ob du hinsiehst oder weg – es ist einfach immer da. Das ist die Dimension dieser Geschichte, die ich so erschreckend finde. Deswegen kann man dann auch nichts mehr überprüfen, da bist du einfach völlig hilflos. Ich habe da nichts überprüft, ich habe nur noch gekämpft.

F: Hattest Du als Dokumentarist nicht den Impuls, selbst hinzufahren und Dir vor Ort ein Bild zumachen, statt der Medienberichterstattung zu trauen?

TS: Natürlich, als Dokumentarist ist man dann auch neugierig. Ich habe mir gedacht, Mensch, Herrschafts, komm, vielleicht doch hingucken... Und wenn du dann dahin gefahren wärest, dann wärest du natürlich nicht auf Distanz geblieben, sondern hättest versucht, so nah wie möglich hinzukommen. Meine Frau und ich, wir waren zu der Zeit in Kanada und wollten eigentlich drei Tage später nach New York, um mit Freunden Geburtstag zu feiern. Und wir haben dann als erstes entschieden, nicht hinzufahren. Zunächst einmal, weil wir einfach Angst hatten, und dann haben wir unsere Freunde angerufen und gesagt, warum wir nicht kommen. Natürlich haben wir uns mit dieser Entscheidung schwer getan. Wir hatten schon das Gefühl, man lässt seine Freunde im Stich.

Wir sind dann direkt von Kanada aus wieder zurückgefliegen, und hier mache ich mir jetzt meine Gedanken darüber. Aber mein Gott, wie lange ist das jetzt her? Ich war wochenlang nicht in der Lage, dazu einen vernünftigen Gedanken zu fassen. Es ist so schwer, das Ereignis von der Darstellungsweise zu trennen, es auseinander zu dividieren – bis ich dazu kam zu sagen: Ich betrachte jetzt diese Geschichte nur aus dem Blickwinkel der Medien. Wahrscheinlich werden viele sagen, das geht doch gar nicht. Aber man muss es einfach machen, wenn man sich mit den Dingen beschäftigt. Das ist ein bisschen wie ein Arzt am Seziertisch. Am Ende hat mir aber gerade diese Haltung unheimlich geholfen, zu den ganzen Abläufen eine Position zu finden, also auch zu den Ereignissen selbst. Aber erstmal musste man trennen, was ist das Ereignis, was war der Ablauf, was ist das Abbild und der Verlauf des Abbildes.



den viele sagen, das geht doch gar nicht. Aber man muss es einfach machen, wenn man sich mit den Dingen beschäftigt. Das ist ein bisschen wie ein Arzt am Seziertisch. Am Ende hat mir aber gerade diese Haltung unheimlich geholfen, zu den ganzen Abläufen eine Position zu finden, also auch zu den Ereignissen selbst. Aber erstmal musste man trennen, was ist das Ereignis, was war der Ablauf, was ist das Abbild und der Verlauf des Abbildes.

F.: Ich selbst hatte den Wunsch, die Situation mit eigenen Augen zu sehen und nicht so, wie sie die Medien darstellen.

TS: Diese Perspektive wirst du nie mehr erleben, die bleibt dir eben verwehrt.

INTERVIEW UND BEARBEITUNG:

© 2001 VOLKER GLÄSER (V-GLAESER@GMX.NET)

„EINE GUTE KAMERAARBEIT IST DOCH SCHON KUNST“

ERINNERUNGEN AN DEN KAMERAMANN MARTIN SCHÄFER

VON DR. NORBERT GROB

In jedem seiner Filme gab es zumindest ein Bild, eine Einstellung, die einem nicht mehr aus dem Kopf wollte. Meistens waren es ganz einfache Motive, doch die – durch distanzierte Perspektiven und schwebende Bewegungen, durch stilisierendes Licht und kontrastierende Schatten – so verzaubert, dass seine Fotografie die Grenze zum Poetischen streifte, oft sogar überschritt. Diese Bilder berührten, erregten, überwältigten – im Moment der Lektüre. Vergleichbar nur jenen lyrischen Splittern, die man gerne mit sich trägt, um darüber die Welt ein bisschen besser zu begreifen.

Beispielweise *MADE IN GERMANY AND USA* von Rudolf Thome: die lange Autofahrt auf dem Highway. Die Kamera registriert in aller Ruhe – mit dem Blick nach vorne – was drumherum passiert. Die Strasse, die Autos, die Lkws. Man folgt dem Allergewöhnlichsten. Wie ganz langsam ein Lastwagen überholt wird. Oder wie eines der vorausfahrenden Autos nach rechts ausschert, um schneller vorwärts zu kommen, und sich dann wieder in die linke Spur einreicht.

Plötzlich geht es bergauf. Für kurze Zeit überblickt die Kamera den weiteren Weg nicht mehr. Da meint man dann, der Highway führe direkt in den Himmel. Aus dem Radio hört man dazu die Moody Blues: „Nights in White Satin/ Never reaching the end...“ Auf dem Gipfel der Anhöhe entdeckt man aber, dass sich bloss die Strasse fortsetzt, nur zunächst ein wenig bergab.

Mit der Kamera einer besonderen Wirklichkeit auf die Spur kommen – und sei es auch nur die absonderliche Architektur einer Strasse, das war eine wichtige Seite der Arbeit von Martin Schäfer.

Oder in *BERLIN CHAMISSOPLATZ* von Rudolf Thome: die Liebeserklärung, ganz ohne Worte. Hanns Zischler sitzt am Flügel und spielt zwei Lieder für Sabine Bach. Zunächst sieht man nur sie, ganz gross: Wie sie zuhört, wie sie fühlt, wie sie lacht, wie sie versteht. Dann sieht man ihn spielen und singen, ein bisschen zu laut, ein bisschen zu falsch, aber sehr berührend. Es sind Schäfers Bilder, die klarstellen: Liebe ist ein Gefühl, das die Erde zum Himmel macht.

Schäfers Kamera trennt die beiden zunächst, während sie ganz nah bei ihnen bleibt. Dann fährt sie langsam zurück, geht in Distanz, um die beiden zu vereinen (in einer der schönsten Raumtotalen der achtziger Jahre) – er links am Flügel, sie in der Mitte vorm Fenster, hinter dem die grünen Blätter der Bäume im Wind sich regen (Jochen Brunow, Autor und Produktionsleiter des Films, erzählte mir, wie sehr Schäfer die gesamte Crew quälte, um diese Einstellung auszuleuchten; selbst als alles eingerichtet schien, Thome und seine Darsteller endlich mit dem Dreh beginnen wollten, sei er noch für zwei Stunden verschwunden, um den Bäumen draussen mehr Sonne, mehr Licht zu geben, so dass der Wind in den Blättern dann – als Schattenspiel – auf Zischlers Flügel sich spiegelte).

Hans C. Blumenberg schrieb damals (in der *Zeit*): *Distanz und Nähe: Sie geht zum Fenster, da ist die Entfernung aufgehoben, da erfasst der zärtliche Blick einen Moment von totaler Intimität.*

www.cameramagazin.de/cm/12.01/schaefer.php3



Szenefoto aus
MADE IN GERMANY AND USA



Szenefoto aus
BERLIN CHAMISSOPLATZ

Mit der Kamera eine besondere Stimmung einfangen: über das Äussere das Innerste spürbar, ja sichtbar machen, das war eine weitere Seite der Arbeit von Martin Schäfer.

Oder in SYSTEM OHNE SCHATTEN von Rudolf Thome: der morgendliche Spaziergang durch den Schnee. Bruno Ganz und Dominique Laffin und wie sie den Unbillen der Natur trotzen, aus betonter Distanz beobachtet, von Dollar Brands gefühlvollen Klavier-Phantasien untermalt.

Schäfers Kamera hat der Aussenwelt fast jede Farbe ausgetrieben. Nur Weiss. Und Nuancen von dunkelstem Grün. So fühlt man, was man sieht: die Kälte, die Schutzlosigkeit. Man fühlt die Gefährdung. Die Distanz, die auch ein Raum ist für Bewegungen und Aktionen, verstärkt diese frostige Atmosphäre.

Im Zwischenschnitt: Bilder der Innenräume – rote Teppiche und warmes, braunes Holz an den Wänden. Und wie Hanns Zischler sich umschaute in der fremden Umgebung. Farbe und Licht signalisieren Schutz und Sicherheit. Man fühlt, auch wenn die Zimmer gerade unbeheizt sind, die Geborgenheit. Innen und Aussen sind so zu getrennten Welten symbolisiert – durch den akzentuierten Einsatz von Licht und Farbe.

Mit Licht eine neue Realität schaffen – seien es leichte Verschiebungen in Farbe oder Kontrast (wie vor allem für Thome), seien es radikale Verfremdungen (wie vor allem für Chris Petits RADIO ON oder für Vadim Glownas DIES RIGOROSE LEBEN und DER TEUFELS PARADIES) – vielleicht war das die wichtigste Seite der Arbeit von Martin Schäfer.



Szenenfoto aus
DAS MIKROSKOP

Seine letzte, fertiggestellte Arbeit – für Thomes DAS MIKROSKOP – gibt dafür noch ein gutes Beispiel. Rainer Gansera hat (in einem Beitrag fürs Fernsehen des WDR) eine schöne Beobachtung für DAS MIKROSKOP formuliert: Dass das Licht in diesem Film stets auf den Hintergrund gerichtet sei, der selbst keine Tiefe freigebe, dass die Figuren so, schemenhaft abgesetzt, unentwegt in Schatten getaucht würden. Daraus könnte man folgern: Thome und Schäfer hätten den Raum nicht als Bewegungsraum für seine Figuren verstanden, sich weder auf die äussere noch auf die innere Wirklichkeit einlassen mögen, sich mit silhouettenhaften Umrissen begnügt. Dass hiesse allerdings, dass Schäfer hier das Licht ohne ästhetischen Sinn gesetzt hätte (ein – vorsichtig ausgedrückt – merkwürdiger Vorwurf angesichts Schäfers Obsession für die Wirkungen des Lichts).

Deshalb muss man (auch wenn das geringe Budget des Films nicht unberücksichtigt bleiben soll) dieser Lichtdramaturgie eher entnehmen, wie sehr die visuelle Komposition auf den eigentlichen Sinn weist: auf die Enge des Bewegungsraums, auf die Abhängigkeit der inneren von der äusseren Wirklichkeit, auf das Schemenhafte der momentanen Gefühle: auf die flache Logik der vorschnellen Empfindung. Schäfers Licht, vor dem Thomes Protagonisten handeln, spricht auch von der momentanen Stimmung der Berliner Altbewohner, von der lustvoll lustlosen Atmosphäre, die hier das Verhalten so vieler Leute um die Vierzig prägt und formt.

Vier Beispiele aus vier Filmen, von Martin Schäfer fotografiert, von Rudolf Thome inszeniert. Über Rudolf Thome habe ich einmal geschrieben: *Etwas, das man bei Thome (wie ansonsten nur noch bei Jacques Rivette) erfahren kann, ist: Je konkreter ein Film an den Dingen bleibt, desto tiefer wird der Raum für die Lücken, in die die Phantasien und Emotionen der Zuschauer eingehen.*

An dieser Bemerkung stimmt nur eines nicht: Dass ich unberücksichtigt liess, wie sehr Thome auf Martin Schäfer bauen konnte, um diesen Raum hinter dem Konkreten zu schaffen. Thome selbst dazu, 1983: *In das Licht und die Kamera mische ich mich nicht. Das führt zwar manchmal zu Problemen, wenn Martin sieht, dass er da einen totalen Freiraum hat (...). Ich lasse ihm jedoch die Möglichkeit, meiner Art der Inszenierung etwas entgegenzusetzen, Kontrapunkte zu schaffen. Diese Spannung halte ich für gut (...). Martin Schäfer ist ein Kameramann, der genauso funktioniert in seinem Bereich wie ich als Regisseur. Er ist total instinktiv, er hat keine vorgefassten Ideen*

im Kopf, nach denen er die Bilder macht, sondern er kennt nur das Bild, das gerade entsteht. Er benutzt die Bilder nicht, um etwas zu demonstrieren, und deshalb ist er einfach der ideale Kameramann.

Schäfer war ein Visionär, ein Fanatiker des Lichts. Seine Freunde erzählen, manchmal habe er vor dem Drehen für längere Zeit in irgendeiner Ecke gesessen, still, in sich versunken. Alle hätten dann seinen Rückzug respektiert und sich zugeraunt – in einer Mischung aus Bewunderung, Spass und Zuneigung: „Jetzt sieht und hört Martin nichts mehr. Jetzt meditiert er wieder über das Licht.“

Rudolf Thome zu Schäfers Arbeit für BERLIN CHAMISSOPLATZ, 1981: *Wie Martin mit dem Licht umgegangen ist, hat man, so glaube ich, seit langem in keinem deutschen Film gesehen. Er hat eine wahn-sinnige Arbeit getrieben. Jede Einstellung hat er vier, fünf Stunden eingeleuchtet. Da hängen über 20 Lampen an der Decke, und es sieht so aus, als gäbe es sie überhaupt nicht, als käme das Licht vom Fenster her oder von den Zimmerlampen.*

Martin Schäfer: *Ich arbeite sehr gern mit Licht. Ich glaube, dass das Entscheidendes ausmacht (...) Mit Licht kann man Räume gestalten. Man kann, ohne einen Raum zu haben, einen Raum nach-bauen. Man kann durch Lichtstrahlen Wände erzeugen. Man kann Tiefen setzen. Man kann eine Perspektive mit Licht aufbauen. In Innenräumen kann man seine Stimmung sich so hinbasteln, wie man sie gerne hätte. Wenn draussen strahlender Sonnenschein ist, kann man innen mit Licht einen trüben Tag erzeugen. Und um-gekehrt. Man kann mit Licht Stimmungen hervorrufen. Man kann mit Licht malen.*



Martin Schäfer und Rudolf Thome auf Motivsuche für den Film TAROT

Martin Schäfer, 1982

Foto:
© Margarete Redl-von-Peinen

Martin Schäfer. Kameramann fürs Kino. Unter den Jüngeren hierzulande war er für mich – ohne jeden Zweifel – der Interessanteste, der Aufregendste. Geboren: 1943. In den 50er Jahren: Gymnasium. Danach machte er eine Fotografenlehre. Ende der 60er Jahre war er Beleuchter, dann Kamera-Assistent für Werbefilme. 1970: Beleuchter für Thomes SUPERGIRL. 1971: Kamera-Assistent für Robby Müller bei Wenders' DIE ANGST DES TORMANNES BEIM ELMETER. 1971/72: Kamera-Assistent für Dietrich Lohmann bei Robert van Ackerens HARLIS. 1972: Kamera-Assistent für Michael Ballhaus bei Peer Rabens ADELE SPITZEDER. Ab 1972 arbeitete er auch (obwohl er noch bis 1977 Robby Müller assistierte) als selbständiger Kameramann – für Rudolf Thome und Christopher Petit, für Wim Wenders und Helke Sander, für Vadim Glowna und Hans-Christoph Blumenberg, für Mark Rappaport und Dominik Graf, zuletzt noch für Raul Ruiz und Pina Bausch.

1983 erhielt er für die Fotografie von Glownas DIES RIGOROSE LEBEN und Wenders' DER STAND DER DINGE den Bundesfilmpreis.

Seit 1984: Ehe mit der Filmemacherin und Journalisten Laurence Gavron. 1985: Geburt der gemeinsamen Tochter Georgia. Im April 1988 erlag er, gerade 44 Jahre alt, einem Herzversagen.

Als Vorbilder für seine Arbeit nannte Martin Schäfer immer wieder: Lee Garmes, Henri Alekan, Michael Chapman, William Lubtchansky, Vitto-





Rudolf Thome und
Martin Schäfer beim Dreh
für den Film TAROT

rio Storaro. Viel für seine Arbeit habe er auch gelernt durch seine intensive Beschäftigung mit Malerei. Er habe damit begonnen, um einen Raum richtig zu sehen. Die Meister der Renaissance haben als erste die Zentralperspektive gezeigt. Das hatte einen starken Einfluss auf die Fotografie. Dadurch hat sich ergeben, in welche Höhe man eine Kamera stellt, dass man einen bestimmten Fluchtpunkt hat, dass optische Linien gerade bleiben, dass Räume eine Tiefe haben. Wichtig auch die Lichtführung, gerade der alten Meister, wie Georges de la Tour, wie Rembrandt. Und wichtig die Farbwiedergabe. Bestimmte Gemälde beeinflussen mich für bestimmte Szenen, die ich in einem Film aufbaue. Es kann durchaus passieren, dass mir ein Bild einfällt, das mir besonders gut gefallen hat, und ich es in Verbindung bringe mit einer Stimmung, die in einem Film entstehen soll.

Martin Schäfer hat ganz Unterschiedliches versucht. Er wollte für jede seiner Arbeiten ein visuelles Niveau finden, wo andere vielleicht eher ihre linke Hand gebraucht hätten. Er versuchte: einen spröden Krimi, wie FREMDE STADT. Improvisierte Filme, wie MADE IN GERMANY UND USA und TAGEBUCH. Eine existentialistische Kino-Poesie, wie RADIO ON. Dokumentarfilme, wie ALS DIESEL GEBOREN und ALLE GEISTER KREISEN. Einen zärtlichen Liebesfilm, wie BERLIN CHAMISSOPLATZ. Eine historische Politreflexion, wie DER SUBJEKTIVE FAKTOR. Ein grelles Melodram, wie DIES RIGOROSE LEBEN. Einen kühlen Thriller, wie SYSTEM OHNE SCHATTEN. Einen bunten Abenteuerfilm, wie DES TEUFELS PARADIES. Und ein big caper movie, wie DIE KATZE.

Anzeige

190 x 133,5 mm

Bayerische Akademie 1c

Als das Gemeinsame dieser Filme sah Schäfer sein Interesse für Bilder: die Entwicklung, die er in seiner Arbeit gemacht habe. *Wie man Licht setzt. Wie man seine Kadrage verändert. Wie man sich mit der Kamera zu Räumen und Personen verhält.*

Dass er von Film zu Film dabei seinem eigenen Stil näher kam, bestritt er nie. Kameraleute, wie Stanley Cortez, Henri Decae oder Michael Ballhaus, die einen visuellen Stil für ihre Kameraarbeit ablehnen, fand er eher kokett. *Man müsste zunächst einmal definieren, was es bedeutet, einen Stil zu haben. Stil hat mit Persönlichkeit zu tun. Und deshalb glaube ich auch, dass Kameraleute wie Stanley Cortez und Michael Ballhaus einen Stil haben. Ich glaube, dass sie nicht alles machen können. Was Cortez kann, kann wahrscheinlich Ballhaus nicht, und umgekehrt. Es wird immer ein Teil der Person in die Arbeit einfließen, die man macht. Sonst hat die Arbeit keine Seele. Lee Garmes z.B., der Kameramann, der für Nicholas Ray THE LUSTY MEN fotografiert hat, von ihm sagte Ray, er sei der einzige Kameramann, der eine Landschaft fotografieren kann wie eine Frau. Ich glaube, das sagt etwas darüber aus, dass nicht jeder Kameramann einfach alles kann. Und deshalb glaube ich, dass jeder Kameramann zwangsläufig seinen eigenen Stil hat.*

Auf meine Frage, was seinen eigenen Stil auszeichne, antwortete er (1985): *Ich arbeite sehr gerne mit Licht. Und ich bemühe mich um eine Eingehen auf Personen und Räume.*

Karlheinz Oplustil, ein früherer Bewunderer von Schäfers Arbeit, hat in seinem Essay für *Cinegraph* fünf Momente genannt, die dessen Stil besonders charakterisieren:

- ruhige Aufmerksamkeit für das Geschehen,
- Gefühl für den Raum,
- kunstvolles, aber unaufdringliches Licht,
- einfache, sehr wirkungsvolle Kamerabewegungen,
- und ein Moment von Offenheit.

Anzeige

190 x 133,5 mm

Fa. Koopmann 1c

Schäfer dazu (1985): *Ich glaube, dieser Moment von Offenheit ist die Bereitschaft, auf etwas einzugehen, eben auch in dem Augenblick, wenn man sich auf eine Szene vorbereitet hat, die sich dann ganz anders entwickelt, als es vorgesehen war. Dass man dann noch die Bereitschaft hat, sich selber dem anzupassen, was vor einem passiert. Also: Was mit den Menschen passiert, mit denen man arbeitet, mit den Schauspielern. Oder bei Dokumentarfilmen mit den Leuten, auf die man sich einlassen muss oder mit denen man auch umgehen muss. Dass man sich da noch umstellen kann, obwohl man mit einer anderen Voraussetzung an die Arbeit ursprünglich herangegangen ist (...)* Man muss sich dann die Zeit nehmen, eine eingerichtete Szene vollkommen neu aufzubauen (...). Andererseits ist es manchmal auch toll, wenn man in einem Studio dreht. Da muss man sich vorher festlegen, allein schon wegen der Kosten eines Studios bzw. wegen des riesigen Mitarbeiterstabs, den es dort gibt. Man muss sich festlegen auf die Kameraeinstellungen, auf die Länge, darauf, was man machen will, Fahrten, Kranfahrten oder nur ruhige Einstellungen. Es bleibt einem da gar nichts anderes übrig. Und es ist auch 'mal ganz schön, etwas zu konstruieren (...). Nur, wenn ich die Wahl habe, dann ist es mir doch angenehmer, wenn ich mich am Drehort ganz neu entscheiden kann. Es gibt zu viele Filme, die sind einfach tot konstruiert worden, von vorneherein. Die sind am Reissbrett entstanden, und haben dadurch ihr ganzes Leben verloren.

Oplustils Bemerkungen bleibt kaum etwas hinzuzufügen, sie sind nur (im Hinblick auf die späteren Filme) leicht zu modifizieren. Stilistisch zeichnete sich Schäfers Arbeit schliesslich auch aus:

- durch sein präzises Gefühl für Stimmungen;
- durch sein sicheres Gespür für Schauplätze;
- durch die extrem kunstvollen Farben;
- und durch sein geradezu wagemutiges Spiel mit dem (auch irrealisierenden) Licht.

Schäfer wollte die Geschichten, die seine Regisseure erzählen, immer auch zu Abenteuern fürs Sehen machen. Seine Bilder fordern vom Zuschauer Lust am Schauen, Lust aufs Entdecken.

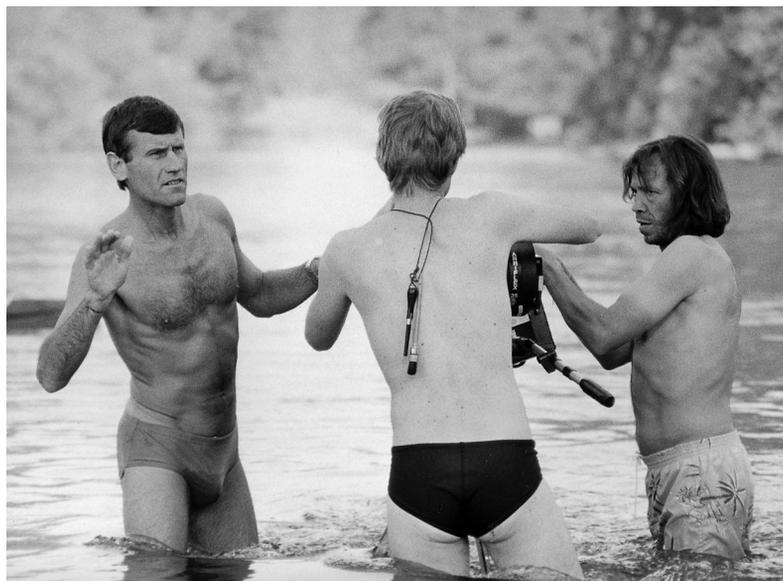
Auf meine Frage, ob er seine Arbeit eher als Kunst oder als Handwerk verstehe, antwortete er listig: *Für mich ist sie noch ein bisschen Handwerk. Bis man zur Kunst kommt, das dauert doch ziemlich lange (...). Aber in den Bildern von Henri Alekan z.B., da kann man sehen, wie er Kameraarbeit und Kunst in Verbindung bringt (...). Da wird deutlich, dass eine gute Kameraarbeit doch schon Kunst ist.*

Martin Schäfer. Kameramann fürs Kino. Bildermacher. Er drehte Unterhaltungsfilme, und zugleich wagte er stets auch Experimentelles – Ungewohntes wie Irritierendes. Selbst dort, wo seine Bilder nur einfache Beobachtungen wiedergaben, waren sie noch von einer geheimnisvollen Aura umgeben. Es war sein formbewusster Blick, der seinen Bildern ihre visionäre Ausstrahlung verlieh.

In *MADE IN GERMANY UND USA* arbeitet seine Kamera mit offenen Arrangements. Sie bleibt stets neugierig auf Spontanes, auf Unerwartetes. Ihr Ziel ist: kein Detail zu übersehen, keine Nuance zu versäumen. Schäfers Kamera improvisiert hier den Rahmen um die Darsteller herum. Und zugleich gewährt sie ihnen Raum für eigenen Improvisationen.

In *SYSTEM OHNE SCHATTEN* dagegen arbeitet seine Kamera sehr formstreu. Da fotografiert er einmal eine Grossaufnahme von Bruno Ganz, als der sich nach einem Einbruch, bei dem ein Nachtwächter erschossen wurde, in seinem Auto zu sammeln versucht. Ein Gesicht und wie es zur Landschaft wird, doch ohne dass die Aufnahme, wie Eric Rohmer einst schrieb, *paradoxiere*

Dreharbeiten im Wasser für *TAROT*; links Rudolf Thome, rechts Martin Schäfer



entfernt, was sie näherbringen soll. Eine extrem langsame Kamerafahrt, dunkle Farbschattierungen und kleine, aber nachdrückliche Lichtveränderungen: Schäfers Kamera nähert sich dem Gesicht, als wolle sie die Gefühle und Gedanken sichtbar machen, als wolle sie das Innerste nach aussen kehren. Die Fotografie eines Gesichts als Fotografie einer Seele. Wie in keiner anderen Sequenz wird hier seine Auffassung von einer ruhigen, sanften, gleitenden Beweglichkeit der Kamera deutlich.

Seine Filme waren vor allem aufs Schweben aus. Was eindeutige Standpunkte erschütterte, den einfachen, klaren Blick aber nicht trübte. Deshalb suchte er auch nie den schnellen Effekt, nie das schmückende Beiwerk. Seine Kamera sollte in den Bildern nicht spürbar sein, sondern eher in aller Ruhe sichtbar machen, was es noch alles zu sehen gibt. Martin Schäfer war ein Visionär der nachdrücklichen Beobachtung.

Zum alten Streit zwischen Schwarzweiss- und Farbfilm hatte er unumstössliche Auffassungen. Meine provozierende Frage, sorgsam auf William Clothier sich berufend, ob es nicht leichter sei, in Farbe zu drehen, wischte er schnell zur Seite: *Ich glaube nicht, dass das leichter ist. Ich glaube nur, dass die Zuschauer einen Fehler in Farbe leichter verzeihen als in Schwarzweissfilmen. Weil die Farben für sich allein eine Attraktion bilden. Während man in Schwarzweiss die Töne der Farben in die Grauwerte von Schwarz bis Weiss umsetzen muss. Ein sehr gut fotografierter Farbfilm ist genauso schwer zu machen wie ein sehr gut fotografierter Schwarzweissfilm.*

Ein Nachspann, ganz persönlich. Ich halte nicht viel von Kumpanei, wenn der eine Filme macht und der andere dann über diese Filme nachdenkt, schreibt, urteilt. Martin Schäfer war einer der wenigen Filme-/Bildermacher, den zu kennen mir wichtig war. Er war so ganz anders, fast fremd in dieser Szene, ein wenig scheu, ein wenig knorrig, aber sehr intensiv. Und voller Demut gegenüber seiner Arbeit wie gegenüber seinen Mitarbeitern. Vielleicht hat er mich deshalb so interessiert. Vielleicht habe ich deshalb so viel von ihm gelernt.

Wir haben dann zusammen einen kleinen Film-Essay gedreht: über Samuel Fuller.

Wir haben zusammen ein Seminar gemacht: über Fritz Langs SECRET BEYOND THE DOOR. Wir haben zusammen unsere Lieblingsfilme ausgetauscht. Seine waren: BERLIN EXPRESS und CAT PEOPLE von Jacques Tourneur. MR. ARKADIN von Orson Welles. TABU von Murnau. Filme von Ozu. THEY LIVE BY NIGHT und JOHNNY GUITAR von Nicholas Ray. MOONFLEET und LILION von Fritz Lang. Und wir wollten ein Buch zusammen machen: über seine Standfotos der frühen Wenders-Filme.

Wir haben mehrmals zusammen gegessen, Pouilly Fussé getrunken, geredet, er stets konkreter, also klüger. Einmal haben wir sogar zusammen sein (und Laurence Gavrons) Baby gewickelt. Es war schön, ihn gekannt zu haben.



Szenenfoto aus TAROT

Fotos mit freundlicher Genehmigung von Rudolf Thome / moanafilm



Anzeige

190 x 133,5 mm

Fa. Formatt 2c (Farbe wie CM 9/01!)

Anzeige

190 x 133,5 mm

Fa. Lightequip 1c

GERHARD FROMMS ASSISTENTEN-TRICKKISTE

VOM UMGANG MIT FILMKASSETTEN

www.cameramagazin.de/cm/12.01/cassetten.php3

Hinterm Berge A-B-C soll es eine Gegend namens ‚Schlaraffenland‘ geben, da fliegen einem die gebratenen Hendl in den offenen Mund. Da leben wir offensichtlich nicht, uns armen Filmleuten fliegen nicht einmal die fertig geladenen Kassetten in den Wechselsack.

Schon seit Beginn der Cinematography wird das Material für den Profi in Blechbüchsen geliefert, darin noch zur Sicherheit in Schwarzpapier eingewickelt. (Ausnahme: siehe ‚Tageslichtspulen‘). Jede Büchse mit unbelichtetem Filmmaterial ist mit Lassoband verklebt und zum Teil noch mit einem Siegel geschützt (und belichtetes Material sollte selbstverständlich ebenfalls mit Klebeband gesichert und immer gleich entsprechend beschriftet werden!!). Tatsache ist, dass also Jemand das Material aus den Büchsen nehmen und fachgerecht in die (zur jeweils benutzten Kamera passenden) Kassette einlegen muss. Doch da gibt es einige gravierende Unterschiede.

Völlig unproblematisch scheinen die bewährten Kassetten für die *Arris* wie *IIC*, *35III*, *435*. Doch Vorsicht, da gibt es zum Beispiel die kleine 60m-Kassette aus den frühen Jahren. Wenn man da den Deckel beim Schliessen zu flach ansetzt, kann man den Deckel zwar schliessen und verriegeln, am unteren Ende bleibt aber ein Schlitz offen.

Eine andere Falle ist bei dieser Kassette, dass man mehr als 60 Meter in die Kassette einlegen kann – bis zu 68 Meter passen rein, wenn aber ca. 30 Meter belichtet sind, dann berühren sich die zwei Wickel, was zu bösen Crahs führt. Meist haucht dann eines der beiden Plastikzahnräder sein zartes Leben aus, ausserdem muss man das Kassettenmaul zerlegen und die Brösel rausfegen. Nach dem Einlegen eines Restes sollte man also immer auf die Meteranzeige schauen und eventuell ein paar Meter entfernen, bis der Zeiger echte 60 Meter anzeigt! Man erleichtert sich bei diesen Kassetten die Arbeit erheblich, wenn man (nach dem Ermitteln der Schlaufenlänge) den Daumen der linken Hand an das Kassettenmaul legt. So spürt man problemlos wo der Film in den Schlitz hinein geführt werden muss.

Als selbstverständlich gilt heutzutage, dass ein Assistent auch die *Moviecam*-Kassetten laden kann. Die sind ja auch fast noch einfacher. Man muss nur mal gehört haben, dass es da eine Verriegelung an den Bobbymitnehmern gibt. Zum Lösen einfach den Teller in der Mitte runterdrücken – ganz einfach! Beim Einsetzen einer Filmrolle oder des Leerbobbys ist aber zu beachten, dass die Aussparung im Bobby nicht zufällig genau auf den Mitnehmerstift trifft. Sonst Bobby oder Filmrolle nochmals anheben und leicht versetzt wieder einsetzen. Der Stift löst nämlich die Verriegelung aus.

Mitchell-Kassetten sind echte Zweiraum-Kassetten. Man kann also erst den unbelichteten Film einlegen, Deckel schliessen und alles andere im Hellen erledigen. Das ist scheinbar völlig problemlos. Beachten muss man aber, dass der Film über eine (fast nicht sichtbare) Umlenckrolle geführt werden muss, da sonst das Material verschrammt.

Ferner ist zu beachten, dass der Film Schicht-aussen aufgewickelt wird. Da ist es ganz besonders wichtig, dass man diesen Umstand sehr deutlich auf der Büchse vermerkt. In der Entwicklungsmaschine wird die schwarze Rückschicht in einem Vorbad weggebürstet. Läuft die Emulsion über diese Bürsten, dann gibt es böse Schrammen!

Das Gleiche gilt bei einigen Kassetten für 16mm Film, zum Beispiel die *CP16R*! Einige Kassetten sind aber leider so konstruiert, dass man grosse Schwierigkeiten hat, den Film im Dunkeln überhaupt reinzufummeln zu können. Als Beispiel sei die kleine 15m-Kassette von *Kodak/Bell&Howell* erwähnt, die in verschiedenen Helmkameras verwendet wird (Abb. 2). Hier muss der Film zweimal an der Zahntrommel vor-

Eine 120 m *Mitchell*-Kassette mit eingelegtem Film. Die gezeigte Spange gleicht den Unterschied zur ‚grossen Auflage‘ (300 m-Kassette) aus.





Eine Kodak/Bell & Howell-Kassette mit eingelegtem Film und einer modifizierten Filmbüchse mit lichtdichtem Auslass.

bei, und auch die Schlaufenlängen ist ganz genau zu beachten. Mit einem kleinen Trick kann man sich da die Einlegerei unglaublich vereinfachen. Man funktioniert eine leere Büchse so um, dass man einen lichtdichten Auslass schafft. Da legt man nun seine 15m-Filmrolle hinein und zieht ca. 20 cm aus dieser Büchse. Nun kann man die ganze Einlegerei im Hellen ausführen. Dann nur noch einmal dunkel machen um die Filmrolle in die Kassette zu legen und den Deckel zu verschrauben. Wichtig: In diese Kassette kann man nur doppelseitig perforierten Film einlegen, die Zähne der Zahntrommel sind nämlich auf der einen Seite – der Greifer in der Kamera auf der anderen Seite!

Ähnlich kann man vorgehen, wenn man Kassetten für die AK16/Pentaflex (60m oder 120m), die Actionmaster oder eine Konvas laden will. Wenn man keine Büchse mit lichtdichtem Auslass zur Verfügung hat,

lässt man den Film im Schwarzpapier und Büchse und zieht auch hier nur genügend Film heraus, dass man im Hellen die Kassette einlegen kann.

Betrachten wir zum Schluss noch die sogenannten ‚Tageslichtspulen‘. Wer sich wortwörtlich auf diese Bezeichnung verlässt, handelt sich ganz schön Ärger ein. Schauen wir mal zurück in die frühen Tage des Films. Als die Tageslichtspule für die ersten *Bell & Howell-Eyemos* erfunden wurden, waren echte 30 Meter Film auf so einer Spule, allerdings waren vorne und hinten ‚Allongen‘ angeklebt. Das waren perforierte Pappstreifen, die den Lichteinfall reduzierten. Da das natürlich aufwendig und teuer war, liess man es später einfach weg und spulte dafür 32 Meter auf die Spule (bezahlen musste man aber lange Zeit weiterhin nur 30 Meter! In Zeiten der Gewinnoptimierung berechnet man heutzutage diese 2m ‚Verlustfilm‘ natürlich mit!)

Falsch, falscher, am falschesten ist es in jedem Fall, wenn man eine entsprechende Kamera (*Beaulieu / Bolex* etc.) auf einem Stativ stehen lässt und so den Film einlegt. Da kriecht das Licht besonders tief in die Spule und man hat später verschleierte Szenen, wo man es eigentlich gar nicht erwartet. Zum Filmeinlegen also besser die Kamera an einem schattigen Ort (in ein Auto oder zumindest in den Schatten eines Baumes) verbringen. Nach dem Einlegen der Spule mit dem unbelichteten Film in die Kamera gleich ein schwarzes Tuch drüber und dann erst einfädeln. Man dreht ja bei diesen Kamera meistens bis der Film ausläuft. Um den letzten Rest verwenden zu können, legt man die Filmrolle am besten im Dunkelsack aus – schliesslich hat man ja den Film bis zum letzten Zentimeter bezahlt.

©2001 GERHARD FROMM

WOLLEN SIE CAMERAMAGAZIN-TEXTE ABONNIEREN?

Dann senden Sie uns bitte eine Kopie dieses Formulars per Fax an (08074) 917 99 03;

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