

24 Bilder pro Sekunde sind kein Standfoto

Ein Rückblick aus der Gegenwart in die Vergangenheit der DEFA-Filmfotografie

- Peter Badel im Gespräch mit Christa Köfer und Wolfgang Ebert
Mit einem Vorwort von Dieter Chill



Christine Schorn und Kai Gliese auf einem Karussell in **Die Schüsse der Arche Noah**
(Egon Schlegel, 1982, Foto: Christa Köfer)

Ich kann nur sagen, ein gutes Foto ist nicht einfach.

Christa Köfer, 2023

Die Berufsbezeichnung »DEFA-Filmfotograf« ist seit über dreißig Jahren Geschichte und zugleich ein unscharfer Begriff geblieben. Es stellt sich die Frage, wieso Film und Foto überhaupt zu einem doppelten Wort verbunden wurden. Denn bis in die 1960er-Jahre war im DEFA-Studio für Spielfilme die Berufsbezeichnung »Standfotograf« üblich und jedem Mitarbeiter eines Drehstabs geläufig.

Einige Jahrzehnte später wird alles mittels digitaler Technik produziert und auf Datenträgern gespeichert. Die wenigen aktuellen Produktionen, die noch oder wieder auf Negativmaterial gedreht werden, reproduzieren – auch als Referenz an die über 125-jährige Filmgeschichte – eine im Verschwinden begriffene Kulturtechnik analoger Bildproduktion.

Zurück in die Vergangenheit der DEFA-Kameraassistenten und -assistentinnen. Diese – nunmehr als »Filmfotografen« geführt – waren angesehene Mitarbeiter der Babelsberger Spielfilmproduktionen, die eine hohe Professionalität auszeichnete. Diese Kompetenz ging unter anderem darauf zurück, dass die DEFA-Gewerke mit festen Angestellten arbeiteten, wie auch das speziell ausgebildete Personal der Abteilung Bildtechnik.

Die Vorbereitung einer neuen Filmproduktion begann üblicherweise mit der Lektüre des Drehbuchs, der Planung von Technik und Filmmaterial sowie projektrelevanten Absprachen der Assistenten und Assistentinnen mit ihren Kameraleuten. Während des Drehs arbeitete der »Schärfeassistent« unmittelbar an der Kamera und zugleich in Kooperation mit dem »Filmfotografen«, der parallel als »Materialassistent« für das Ein- und Auslegen der Filmkassetten in der Dunkelkammer zuständig war. Fanden die Aufnahmen in den DEFA-Ateliers (oder der näheren Umgebung) statt, wurde das belichtete Material direkt nach Drehschluss ins Kopierwerk geliefert, das sich auf dem Gelände des Studios befand. Bei Außendrehen wurden Negativproben per Hand entwickelt, um zu kontrollieren, ob eventuell technische Fehler vorliegen.

Vor allem aber waren die »Filmfotografen« für die fotografische Arbeit am Drehort und die Erstellung von werbewirksamem Bildmaterial relevanter Szenen für die spätere Kinoauswertung und zur Verwendung als Pressefotos und anderer Medien zuständig. Die Standfotos wurden üblicherweise nicht während der Filmaufnahmen realisiert, sondern direkt im Anschluss an die jeweils abgedrehte Einstellung. So ergab sich die Möglichkeit, wichtige Szenen nachträglich zu op-

Ich habe lieber während der Proben fotografiert.

Wolfgang Ebert, 2023

timieren. Dazu gehörte, die zu fotografierende Szene standbildgemäß zu arrangieren, bei Bedarf zusätzliches Licht zu setzen und mit den Schauspielenden zu kommunizieren. Die »Filmfotografen« machten also nur selten Schnappschüsse, vielmehr gestalteten sie die szenischen Arrangements im Sinne der Filmhandlung nach. Viel Spielraum gab es dafür nicht, aber die meisten Fotografen arbeiteten mit professioneller Routine: Drehzeit war schon immer wertvoll.

Endete ein Projekt und die letzte Klappe fiel, folgte ein wesentlicher Teil der Postproduktion in Verantwortung der »Filmfotografen«: die Materialsichtung. Unzählige Fotografien gedrehter Szenen mussten sortiert, bewertet und gemäß der filmischen Narration ausgewählt werden. Als nächster Schritt folgte die Gestaltung des obligatorischen DEFA-Fotoalbums, das den Drehprozess, Seite für Seite füllend, nachzeichnete. Jede Aufnahme erhielt eine urheberrechtliche Kennzeichnung mit eigenem DEFA-Signet, das den Fotografen oder die Fotografin persönlich auswies und autorisierte. Und am Ende fügte sich aus den realisierten Standfotos alles zu einer komplexen Struktur inklusive der visuellen Spannungsbögen. Das fertige



Als »Standfotografen« der DEFA arbeiteten nach Recherchen der Autoren:

Wolfgang Bangemann	Herbert Kroiss
Peter Bernhardt	Alexander Kühn
Karin Blasig	Norbert Kuhröber
Frank Bredow	Dieter Lück
Manfred Damm	Lothar Marten
Eberhard Daßdorf	Eduard Neufeld
Peter Dietrich	Waltraut Pathenheimer
Rigo Dommel	Dietrich Pohl
Wolfgang Ebert	Heinz Pufahl
Jörg Erkens	Ingo Raatzke
Klaus Goldmann	Günter Sahr
Michael Göthe	Klaus D. Schwarz
Detlev Hertelt	Siegfried Skoluda
Jürgen Höftmann	Olaf Skrzypczyk
Dieter Jaeger	Max Teschner
Michael Jüttersonke	Hein Wenzel
Dietram Kleist	Klaus Zähler
Christa Köfer	Jochen Zillmer

Album bildete schließlich die Grundlage zur Auswahl für die Dokumentation und alle weiteren Veröffentlichungen zum Film.

Die Zeit der repräsentativen Standfotografie liegt, nicht nur in Babelsberg, lange zurück, aber viele Werke existieren in Archiven und Sammlungen, in Bildbänden und Ausstellungen, und sie sind Gegenstand der film- und medienwissenschaftlichen Forschung sowie einer umfangreichen Fachliteratur. Viele wiederaufgeführte Filmproduktionen (im Kino, Fernsehen oder in anderen Formaten) werden weiterhin gesehen, und etliche der Standfotos wurden für das Publikum zu Ikonen der DEFA-Kinematographie.

Ungeachtet moderner Aufnahmeverfahren und digitaler Tools haben sich die Arbeitsbedingungen (außer bei Großproduktionen) zur Realisierung von Standfotografien deutlich verschlechtert. Statt mit den Darstellenden professionell arbeiten zu können, werden Fotografen und Fotografinnen, die oft weder das Drehbuch noch die gestellten Anforderungen kennen, nur stundenweise engagiert – eine Konstellation, die kaum zu einer befriedigenden Bildqualität führt.

In der kreativsten Zeit der DEFA-Filmfotografie entstanden bedeutende und einprägsame Abbildungen, die zuweilen einen ganzen Spielfilm repräsentieren. Einige herausragende »Standfotografen« vermochten es, das Wesentliche eines Films zu antizipieren und in außergewöhnliche Fotos zu übersetzen. Sie dienten dem bewegten Medium und schufen dennoch zugleich eigenständige und perfekte Werke. Die »Filmfotografen« Christa Köfer und Wolfgang Ebert sind mit ihren Fotografien wichtige Mitwirkende an der DEFA-Geschichte.

Bilder eines ausgestorbenen Berufsstands

Ich lass mich nicht gern fotografieren. Unser Beruf war, jemand anderes zu fotografieren. Wenn mir irgendwas fotografierenwert erschien, bin ich losgerannt und habe fotografiert.

Christa Köfer, 2023

Am 2. und 9. Juni 2023 trafen sich Christa Köfer, Wolfgang Ebert und Dieter Chill mit Peter Badel bei der Fotografin Christa Köfer in Stahnsdorf, um über die Standfotografie der DEFA zu sprechen.

Peter Badel (PB): *Wir treffen uns heute hier, um die auswertende und einordnende filmhistorisch-wissenschaftliche Arbeit zu den Produktionsprozessen innerhalb der DEFA-Studios und zum DEFA-Film mit unseren Erinnerungsberichten zur Filmfotografie der DEFA zu ergänzen. »Oral History« soll Bilder und Entstehungsgeschichte zusammenbringen und den damaligen Arbeitsalltag lebendig machen. Wenn man DEFA als Ideengeschichte beschreibt und für diesen Ansatz die filmischen Ergebnisse untersucht, findet man neben dem Inhaltlichen auch einen ausgeprägten Formwillen. Das zeigt auch das Pathenheimer-Buch¹ mit seiner Vielfalt an dokumentierten Gestaltungsmitteln. Formwillen, ideenreiches Set-Design und eine ausgeprägte Bildsprache sind Bestandteile der DEFA-Geschichte. Aber hat die DEFA auch eine besondere Filmfotografie? Und wodurch erkennt man das Besondere? Man findet die Ablage des DEFA-Fotoarchivs der ehemaligen Fotoabteilung heute im Bundesarchiv in Berlin.*

Wolfgang Ebert (WE): In den dort archivierten Werbealben sind allerdings ganz selten Arbeitsfotos drin. Ganz am Ende im Album gibt es manchmal wenige Fotos vom Arbeitsprozess selbst. Die Arbeitssituationen haben wir aber alle intensiv fotografiert, auch zur Freude der Kollegen und Kolleginnen, und haben die Fotos dann unter ihnen verteilt. Im Mittelpunkt stand jedoch immer die Anfertigung von Werbefotos mit den zentralen Filmfiguren. Auf den Fotos in den Alben findet man hauptsächlich den Regisseur oder die Regisseurin in der Nähe der Kamera oder die Hauptdarsteller und Hauptdarstellerinnen im Gespräch mit Regisseur oder Regisseurin, eher selten auch mit den Kameraleuten.

PB: *Könnt ihr euch erinnern, ob es eine Verabredung gab, was im Filmalbum enthalten sein sollte?*

WE: Nee, das stand nirgends.

Christa Köfer (CK): Aber Erinnerungen trügen ja auch. Wir haben an alles nur noch die guten Erinnerungen. Das Schlechte ist weg und das Gute erhalten wir uns. Das haben wir mitgenommen in die Nachwendezeit und damit erfolgreich unseren Job noch ein paar Jahre weitergeführt. Ich denke, wir haben es nicht schlecht gemacht, ich habe in der Nachwendezeit sehr viel gutes Feedback bekommen.

WE: Und dass die Kollegen und Kolleginnen aus der anderen Welt dann plötzlich gesehen haben, dass wir zwar anders gedacht haben, aber unsere Arbeit trotzdem ganz gut gemacht hatten.

CK: Ja, auch weil wir unseren Job richtig gelernt haben. In der DDR musstest du halt erst einmal nachweisen, dass du das kannst.

WE: Beim Fotografieren hat es nicht geholfen, dass du vielleicht was anderes im Hintergrund hattest, das Par-



Jan Spitzer + Klaus Hecke in **Abschied** (Foto: Wolfgang Ebert)



Jan Spitzer und Regisseur Egon Günther während der Dreharbeiten zu **Abschied** (Foto: Wolfgang Ebert)

fotos oft alleine machen. Bei dem Film sind bestimmt zwei Drittel der Fotos von mir gemacht worden, was aber leider nicht im Einzelnen belegt ist. Ich habe ja auch oft Urlaubsvertretungen gemacht als Filmfotograf, zum Beispiel viel für Waltraut Pathenheimer. Da war ich immer ganz stolz drauf, wenn sie zu mir gekommen ist: Sag mal, Wolfgang, ich habe dann und dann Urlaub ... »Hast du da schon einen Film?« Oder: »Was machst du da? Wäre schön, wenn du das weitermachen würdest.«

PB: *Christa, wie bist du überhaupt zur Fotografie gekommen?*

CK: Ich habe mich immer zu allem hingezogen gefühlt, was Bilder hervorbringt. Ich war als junger Mensch auch im Malunterricht bei der Dessauer Volkshochschule. Und dann dachte ich: Ja, das wäre eigentlich mein Beruf: Malerei. Aber das habe ich mir letztendlich nicht zugetraut. Und dann hatte ich die Eingebung, dass es vielleicht Fotos sein könnten. Außerdem war ich immer fasziniert vom Film. In meiner Heimatstadt Dessau gab es zwei Kinos, und alle Filme, die dort gelaufen sind, habe ich gesehen. Und wenn die dann manchmal erst ab 14 oder 16 Jahren waren, dann habe ich an meiner Maske gearbeitet und teilweise irgendwelche Accessoires aus dem Kleiderschrank meiner Mutter geholt und bin da hingetigert. Manchmal haben sie mich auch zurückgeschickt: »Du bist doch noch gar nicht 14.« Ich habe also sehr viele Filme gesehen, alles, was damals so lief: *Schwarzwaldmädel* oder *Carola Lamberti - Eine vom Zirkus*, all diese Sachen. Dann bin ich dazu übergegangen, mir selbst Geschichten auszudenken, und ich habe Plakate dafür gemalt.

Ich wollte dann zu einer Fachschule für angewandte Kunst gehen, aber da sagte man mir, dass man dafür

einen Beruf haben muss, zum Beispiel Dekorateurin, Fotografin oder Technische Zeichnerin. Das war der göttliche Funke: Fotografie - ich werde Fotografin. Und dann bin ich als 15- oder 16-Jährige mit meinem Rad zum Rat der Stadt, Abteilung Volksbildung oder wie das hieß, geradelt und habe zu so einer älteren Dame gesagt, dass ich gerne Fotografin werden möchte und dass die Foto-PGH² mich auch ausbilden würde, aber dass es keine Stelle dort gibt. Die Dame hat die Welt nicht mehr verstanden. Das ginge nicht so einfach, sagte sie. Und ich erwiderte: »Ich möchte aber kreativ arbeiten.« Dann hat sie mich angeguckt wie ein Pferd und sagte: »Wir haben hier noch eine Stelle als Konditorin und eine als Landschaftsgärtnerin, da können Sie auch kreativ arbeiten.« Und so ging es hin und her, aber letztendlich haben sie mich eingestellt als Laborantenlehrling in der Foto-PGH. Aber während der Lehre haben sie meinen Lehrvertrag dann umgeändert in »Fotograf«. Da war ich gelernte Fotografin, die gerade ihren Abschluss gemacht hatte.

Kurze Zeit danach haben sie mir die Leitung für ein Filial-Atelier übertragen. Ich habe unzählig viele Kinderfotos gemacht und Hochzeitsfotos und Freundschaftsbilder. Als ich die Lehre fertig hatte, habe ich in der Abendschule das Abitur gemacht, denn ich durfte zuvor nicht auf die Oberschule, weil mein Vater Handwerker war, und kein Arbeiter und Bauer. Wir waren so ungefähr eine Klasse von dreißig Leuten. Zum Schluss waren wir noch sechs, die das Abitur gemacht haben. Außerdem lernte ich wunderbar retuschieren und konnte auch Repros machen. Ich denke, dass ich eine gute Ausbildung hatte.

Danach habe ich mich in der Filmfabrik Wolfen beworben, weil ich mal was über Farbfilme erfahren wollte. Es klappte, und ich war in einer Versuchsabtei-

lung. Dort haben wir Filme von anderen Herstellern, also Kodak, Agfa, Fuji und so weiter, im Verhältnis zur Charakteristik von ORWO untersucht. Wir haben chemische und physikalische Prüfungen gemacht und festgestellt, dass der ORWO-Film dicker ist als der Kodak-Film und der Schichtaufbau auch ganz anders ist. Im Detail sah das dann so aus, dass wir mit einem richtigen Dienstwagen losgezogen sind, zwei ORWO-Film-Typen, Kodak-Film, Fuji-Film, Agfa-Film, Gevaert-Film, Russen-Film und Tschechen-Film auch und entsprechend vielen Kleinbild-Kameras. Die hatte ich alle umhängen, und dann ging es in den Wörlitzer Park, um das differenzierte Grün abbilden zu können. Sehr wichtig war die Wiedergabe von Hautfarbe, dafür haben wir auch eine Farbtafel mitgenommen. Dann haben wir immer dasselbe Motiv geschossen und anschließend in Vorführungen mit Chemikern und Physikern den Abgleich gemacht: »... das Rot hier, und hier die Hautfarbe – da müssen wir noch was machen.« Wir haben also geguckt, wo ORWO steht. Meistens war allerdings Kodak der Gewinner.

Dann habe ich auch eine ähnliche Methode mit 8mm-Schmalfilm ausprobiert: acht 8mm-Kameras AK8 nebeneinander geschraubt auf ein Stativ, in jeder Kamera ein anderer Film. Wieder in den Wörlitzer Park, viel differenziertes Grün, rote Blumen, ein bisschen Hautfarbe usw. – und dann alle acht Kameras ausgelöst. Ich konnte sogar ein bisschen schwenken – es waren meine ersten Schwenkübungen mit acht Kameras gleichzeitig auf meinem Brett. Das Ergebnis war immer so, dass man das ORWO-Material sofort erkannt hat, weil es im Kontrast härter ist. Außerdem sind bei ORWO die Farben übereinander gelegt, was zur Dicke des Filmmaterials beiträgt. Die Grundstoffe, die man

zur Filmherstellung braucht, waren nicht gleichbleibend gut, denn die kamen aus der Sowjetunion. Zum Beispiel die Gelatine, worauf diese Schichten gegossen waren. Der ORWO-Schwarz-Weiß-Film ist Spitze, aber Farbe ...

PB: *Wann war das, kann man das genauer sagen?*

CK: Das war, bevor ich zur Filmhochschule kam, Anfang der 60er-Jahre, vielleicht 1963. Dann hat die Filmfabrik mich zum Studium an die Filmhochschule delegiert. ORWO wollte eigentlich eine Werbeabteilung aufbauen und brauchte dafür eine Kamerafrau oder einen Kameramann. Die haben auch Geld gehabt, um Technik einzukaufen. Ich war da drei Tage zur Aufnahmeprüfung: Fotos machen, Filme analysieren und sonst was. Und dann bekam ich die Nachricht, dass ich angenommen wurde, was sie dann nach einer Weile aber wieder zurückgenommen haben. Ich wunderte mich, da ich doch die Aufnahmeprüfung bestanden hatte. Aber es stellte sich heraus, dass sie eigentlich keine Frauen wollten. Mit der Aussage bin ich dann zu meinem Chef gegangen. Und der hat gesagt: »Das wollen wir doch erst mal sehen!« Er hat sich mit Wilkening³ kurzgeschlossen, dann gab es ein bisschen ein Hin und Her – und schließlich musste ich eine zweite Aufnahmeprüfung machen. Wieder bestanden und dort gelandet, wo ich hin wollte. Im Studium haben wir im Praktischen mit Lichtübungen angefangen: weiße Büste vor weißem Hintergrund zum Beispiel. Und mit einer Mentor 13x18-Plattenkamera. Jedenfalls kam dann die Frage, wer den Film in die Mentor einlegt.

PB: *Das konntest du natürlich wie eine Eins?*

CK: Klar, das konnte natürlich nur ich, das war lustig,

Christa Köfer als Kamerastudentin



Christa Köfer auf dem Alexanderplatz, Berlin Ende 1970er



da konnte ich punkten. Und bald ging es weiter mit kleinen Fotosachen: Fotos fürs Besetzungsbüro oder mal bei einer Probe mitfotografieren. Ja, damals im 1. Studienjahr habe ich so schon die ersten Szenenfotos gemacht.

PB: *Was hattest du da für eine Ausrüstung? Eine eigene?*

CK: Ja, ich hatte eine PENTACON six, hatte ich mir erspart. Meine allererste Kleinbild-Kamera war eine EXA 1a. Die hat auch schöne Bilder gemacht.

WE: Die hatte ich auch.

CK: Und dann dachte ich: Nee, das Negativ muss größer sein. Und deshalb eine PRAKTISIX.

WE: Ja, später war es die PENTACON six.

CK: 1965 kam ich an die Filmhochschule und 1970 dann ins DEFA-Studio, denn natürlich wollte ich nicht zurück in die Filmfabrik. Die hatte sich in den Jahren, als ich an der Filmhochschule war, extrem verändert. Erst mal hatte ich nichts, wo ich hätte hingehen können. Aber in dieser Zeit gab es bei der DEFA einen »Filmfotografen«-Notstand. Ich wurde zu Wilkening einbestellt, und der sagte zu mir: »Ich biete Ihnen hier ab sofort eine Festanstellung als Kamerafrau und Standfotografin nach Bedürfnissen des Studios an.« So kam ich als Fotografin zur DEFA.

PB: *So, Wolfgang, jetzt musst du aufholen bis zum selben Punkt. Wie bist du zur Fotografie gekommen?*

WE: Ganz naiv, durch meine Tante, die in Riesa ein Fotoatelier hatte. Da bin ich oft hingefahren und fand das toll mit den großen Plattenkameras, mit denen sie fotografiert hat. Mein Vater hatte, als er aus der Gefangenschaft kam, auch einen Fotoapparat, eine einfache 6x6-Box. Mit der habe ich auch fotografiert und mich ausprobiert. Aber am meisten habe ich bei meiner Tante zugesehen und gelernt, zum Beispiel wie ein Porträt verschieden ausgeleuchtet wird. Da bin ich nach der Grundschule immer mit dem Fahrrad hingefahren, seit ich alleine durch die Gegend fahren durfte. Neben dem Fotohobby habe ich mich später auch für den Schmalfilm interessiert. Damals war die Konfirmation ja noch mit 14. Da habe ich das ganze Geld zusammengespart und mir eine AK8 gekauft. Dazu hatte ich noch einen Projektor, für den ich auch ganz schwer sparen musste. Den habe ich sogar noch im Keller, und die Dunkelkammer habe ich auch noch als Jux, zur Erinnerung.



Wolfgang Ebert beim Einrichten der Kamera mit Jürgen Böttcher und Roland Gräf (oben, Foto: Waltraut Patenheimer) und Roland Dressel (unten, Fotos: Dieter Jaeger)

In der Oberschule gab es verschiedene Arbeitsgemeinschaften. Eine davon war in Großenhain, eine Arbeitsgruppe »Film«, die mit einer 16mm-Kamera, einer russischen Krasnogorsk, arbeitete. Außerdem interessierte mich das Fernsehen. Ich habe mein Abi gemacht und mich dann in Babelsberg an der Filmhochschule beworben. Ich musste in Großenhain unterschreiben, dass ich nicht durch Westberlin fahre, wenn ich nach Potsdam will, obwohl alle wussten, dass es gar nicht anders ging vom Ostbahnhof aus. Dr. Erler, der Oberassistent an der Filmhochschule, sagte, ich soll mich in zwei Jahren wieder bewerben, ich wäre noch zu jung, vorher entweder ein praktisches Jahr machen oder zur Armee gehen.

Aber zur Armee wollte ich nicht, wir waren ja damals ganz friedlich erzogen worden. Die Eltern und Großeltern hatten Kriegserfahrungen, und mein Onkel ist nicht mehr aus dem Krieg zurückgekommen. Während meiner Oberschulzeit gab es die GST, Gesellschaft für Sport und Technik, eine Massenorganisation zur vormilitärischen Ausbildung. Aber ich habe da nie mitgemacht und nie ein Gewehr angefasst. Wenn ich nicht zum Film gekommen wäre, hätte ich auch nie eins in die Hand genommen. Bei *Ich war neunzehn*⁴ bekam ich eine Kalaschnikow, weil ich als Assistent die Schärfe ziehen musste und bei der Handkamera immer wieder ins Bild kam. Also musste ich eine Russenuniform anziehen und neben der Kamera sein, damit Bergmann hin und her schwenken konnte und es nichts ausmachte, wenn ich mit ins Bild kam. Da hatte ich das erste Mal eine Waffe an mir. Jetzt wusste ich, wie schwer so ein Ding ist.

Dr. Erler muss eine gute Verbindung zu Maidorn⁵ in der DEFA-Bildtechnik gehabt haben. Er hat bei Maidorn angerufen und dann hieß es: »Kommen Sie zu uns, und in zwei Jahren können Sie sich wieder bei der Filmhochschule bewerben. Wenn Sie Ihre Arbeit hier gut machen, werden Sie bestimmt an der Filmhochschule genommen.«

PB: *Aber du konntest doch noch nichts Solides, was man in der Abteilung Bildtechnik braucht, oder?*

WE: Ich war zunächst Kamerahilfe, so habe ich angefangen. Peter Dietrich hat mich aber schnell und umfassend angelernt. Wahrscheinlich habe ich mich in der Bildtechnik so gut gemacht, dass ich vor meiner erneuten Filmhochschul-Bewerbung zu Professor Wilkening in die Direktion des Studios bestellt wurde. Oben bei Frau Eierle vorbei, Wilkenings gefürchteter Sekretärin, und da saßen schon Maidorn und Wilkening. Sie sagten, dass sie mit mir sehr zufrieden sind und dass sie für mich eine ganz tolle Perspektive haben. »Wir brauchen nämlich auch gute engagierte Kameraassistenten.« Und außerdem könnte ich mit

ihrer Unterstützung an der Betriebsakademie einen Fotografen-Abschluss machen.

Ich durfte übrigens nach den zwei Jahren auch schon oft die 2. Kamera machen: Bei Horst Hardt war ich zum Beispiel an der Ostsee mit dem Regisseur Herrmann Zschoche für *Lütt Matten und die weiße Muschel*. Da habe ich jedes Wochenende Möwen und Wellen gedreht, das habe ich alles mit der Kamera alleine gemacht. Die Muster kamen erst drei, vier Wochen später. Und Hotte war zufrieden. Das wirklich Gute war ja, man hat 25 Mark Drehzulage pro Drehtag steuerfrei bekommen. Das war für meine damaligen Verhältnisse eine stolze Summe. Ich habe erstaunlich viel drehen dürfen. Einmal zum Beispiel bin ich für Kameramann Michael Göthe eingesprungen, er musste für drei Tage weg, mitten im Dreh. Er hat mich gefragt: »Wolfgang, willst du das für mich machen? Ich habe schon mit dem Regisseur geredet.« Das war Peter Hagen vom Fernsehen, es war ein Krimi. Peter Hagen drehte schon damals viel mit der Handkamera, was mir sehr lag. Insgesamt dachte ich jedenfalls: Das geht ja gut weiter, durch die viele Praxis kannst du trotzdem noch Kameramann werden.

In der Zeit habe ich vielleicht einen der größten Fehler gemacht. Jemand, der beim Fernsehen war, erzählte mir, dass das Fernsehen eigene Kameraleute ausbildet für ihre Film- und Studio-Kameras. Er wusste, was meine Ambition war. Und es hieß dann, ich könnte sofort übers Fernsehen mit einer Delegation an der Filmhochschule studieren. Sofort, ohne Prüfung. Er hatte das schon alles vorbereitet. Aber ich war so blöd und habe es gar nicht ernsthaft erwogen, über das Fernsehen »Kamera« zu studieren. Ich blieb bei der DEFA, habe erfolgreich die avisierte Fotografenausbildung abgeschlossen und danach automatisch immer mehr fotografiert.

PB: *Ich kenne dich eigentlich immer als Fotografen. Seit ich 1975 in die DEFA kam, hast du fotografiert.*

WE: Ja, das habe ich ja auch gern gemacht. Nach der Wende habe ich zunächst wieder mehr klassisch als Assistent gearbeitet. Roland Dressel zum Beispiel wollte mich immer als Assistenten haben, ich sollte stets an seiner Seite sein. Ich habe dann später auch wieder Filme fotografiert, zum Beispiel einen von Rainer Simon, in Hamburg, nach der Wende. Dort gab es einen Westproduzenten, der sagte, bei dem Foto müssen die und die drauf sein. Sie haben mir dann an wenigen Tagen alle Schauspieler und Schauspielerinnen auf einmal bestellt und dann sollte ich sein Wunsch-Foto, völlig Set- und Regie-unabhängig, machen. Das hatte natürlich mit den situativen Filmfotos, wie ich sie von früher kannte, überhaupt nichts mehr zu tun. Die aktuellen Fotos waren sofort in irgendeiner Illustrierten drin,

und da standen vier Schauspieler nebeneinander, die sich im Film von Weitem mal gesehen haben, aber in der Dreh-Wirklichkeit überhaupt nicht.

CK: Und dann möglichst noch im Halbkreis aufstellen ...

WE: Ja, so ungefähr war es. Und es war natürlich auch irgendwo am Hauptschauplatz.

PB: *Woher wusste man damals in der DEFA, welche Fotos gebraucht werden?*

WE: Als engagierter Assistent hat man die Fotos gemacht, die mit dem jeweiligen Bildstil und dem Inhalt des Films korrespondierten. Im Drehstab und der täglichen Zusammenarbeit merkte man schnell, worauf es im Film jeweils ankommt. Dieses Herauslesen der Erwartungen wurde bei mir immer besser und besser, sodass die Leute mich als Fotografen immer schon in der Planung bestellt haben.

PB: *Christa, du kamst von der Filmhochschule und kanntest die DEFA eigentlich nicht. Woher wusstest du, was gewünscht wurde? Wer war deine Lehrerin oder dein Lehrer in der DEFA?*

CK: Mir war als Filmfotografin schon klar, dass ich den Film irgendwie dokumentieren müsste, sowohl die Arbeitsprozesse wie den Inhalt des Filmes. Ich habe viel von den Kollegen gelernt, aber auch viel Fotoliteratur gelesen. Und ich habe natürlich vorher die Drehbücher gelesen und mir Notizen gemacht. Nach der Wende habe ich im Westen bei irgendeiner Serie gearbeitet. Und als ich an den Drehort komme und sage, ihr macht gerade die und die Szene, ich möchte gern dabei fotografieren: »Du hast das Drehbuch gelesen?« Ich sage: »Ja, natürlich.« - »Das haben wir ja noch nie erlebt, dass ein ›Standfotograf‹ so gut Bescheid weiß.«

Natürlich hatte ich das Drehbuch gelesen und habe mir schon vor meinem geistigen Auge gedacht: Das und das möchte ich auf jeden Fall fotografisch festhalten. Aber das Blöde ist ja, dass dann immer irgendwelche Redakteure oder Redakteurinnen mitreden und dir dann nur eine bestimmte Anzahl an Tagen geben.

WE: Genau.

PB: *Wir hatten bei der DEFA ja alle ein Festgehalt, da konnte man jeden Tag am Drehort sein und drei, vier Monate im Filmteam zusammenarbeiten.*

WE: Ja, aber unser »Filmfotografen«-Dasein war ja auch daran gekoppelt, dass wir 2. Assistent waren, also auch Kameraassistent oder -assistentin im herkömmlichen Sinn. Wir haben nebenbei die Kassetten eingelegt, wir haben mitgeholfen, alles hin- und herzutragen und Licht zu gestalten und zu messen. Es war also nicht so, dass wir rumgestanden haben, sondern wir waren effizient integriert. Wir waren da-

ran gewöhnt, zuvor das Drehbuch zu lesen und uns Gedanken zu machen. So konnten wir auch manchmal eingreifen und zum Beispiel die Kamera kurz abbauen, wenn sie für ein Foto störte. Wobei vor allem Waltraut dieses Vorrecht nutzte. Bei den Proben ging es in der Regel nicht wegen des Auslöse-Krachs, weil die PENTACON six viel zu laut war, aber wir hatten die Vorgabe, mindestens 6x6 zu fotografieren. Die Kameras sind ja später zum Glück leiser geworden.

CK: Diese PENTACON six ist ja eigentlich keine schlechte Kamera und die Objektive waren Spitze. Aber ich habe mal einen Film mit hochkarätigen Tänzern gemacht, die verschiedene Choreografien getanzt haben. Mit einem 250stel an der Six war im Ergebnis alles verwischt und unscharf. Dann bin ich zu Achim König in die Bildtechnik. Er hat die Zeiten ausgemessen, und es war immer ein 60stel Sekunde Belichtungszeit. Egal, was man eingestellt hat. Als wir dann in der Komischen Oper im Ballettsaal gedreht haben und an den Wänden diese herrlichen Fotos hingen, wo die Tänzer springen und trotzdem alles scharf ist, denke ich: Verdammte Scheiße ... Da entstand bei mir der Gedanke, dass ich eine Kamera brauche, die mich nicht im Stich lässt. Fortan habe ich alles Westgeld gespart, was mir geschenkt wurde oder habe selbst umgetauscht, 1:5 oder 1:7. Bis es dann für eine Nikon FE2 gereicht hat. Zuerst wurden die Prospekte für mich rüber geschmuggelt, dass ich gucken konnte, was am besten passt. Und dann hat sie im Westen jemand für mich gekauft und übergebracht. Mit dieser Kamera habe ich lange gearbeitet ...

PB: *Ganz am Schluss hat die DEFA Mamiya-Ausrüstungen zur Verfügung gestellt, erinnere ich mich.*

WE: Ja, das waren 4,5x6-Kameras. Da mussten die Produktionsleiter immer extra einen Antrag stellen, dass man die Kamera gekriegt hat. Das waren aber auch nur die letzten drei oder vier Jahre vor der Wende. Bei *Lotte in Weimar* mit Lilli Palmer habe ich auch offiziell mit Kleinbild fotografieren dürfen. Das war eine DEFA-Produktion, die indirekt vom Westen mitgetragen wurde. Dafür habe ich eine Nikon-Kleinbildkamera bekommen und durfte damit fotografieren. Ich hoffte, dass sie mir die Nikon zum Schluss schenken, aber die hat der westliche Produktionsleiter wieder mitgenommen.

Ich war ja als Fotograf und Assistent ganz nah dran an den Darstellenden und habe immer alles gehört, was Lilli Palmer Egon Günther so erzählt hat. Oft war ich auch für sie das Sprachrohr zu Erich Gusko, dem Kameramann. Nebenbei muss ich einen Gag erzählen: Die Produktion hatte extra eine Suite im Hotel Cecilienhof feingemacht, aber dann hat Frau Palmer schon nach zwei Tagen gesagt, dass es stinklangweilig dort ist und sie sofort wieder an den Ku'damm will. Einer



Regisseur Egon Günther, Lilli Palmer und Martin Hellberg
bei den Dreharbeiten zu **Lotte in Weimar**
(Egon Günther, 1975, Foto: Wolfgang Ebert)

bei uns hat zumindest gejubelt, der DEFA-Kraftfahrer, den sie nur für sie mit einem Wartburg-Coupé engagiert hatten. Von diesem Tag an durfte er jeden Tag morgens und abends rüberfahren. Das durfte keiner richtig wissen, aber es wurde eben gemacht.

PB: *Gab es überhaupt Gesprächsrunden innerhalb der DEFA, in denen man sich darüber verständigt hat, wie die andere oder der andere fotografiert?*

WE: Ja, wir haben uns natürlich gegenseitig ausgetauscht, aber in der Kantine. Wir alle wollten ja unbedingt bessere Technik. Denn was mich bei einer 6x6-Kamera am meisten gestört hat, war, dass man Bewegungen so schlecht aufnehmen konnte. Und nach zwölf Bildern war es ja auch immer zu Ende. Aber für die Nikon, die ich damals bei **Lotte in Weimar** und auch bei **Pestalozzi** hatte, haben sie mir extra einen Motor gegeben, den man anschrauben konnte. Damit ging das »tat tat tat tat«, und ich konnte die perfekten Bilder danach raussuchen. Stellt euch vor, wie schön das war.

PB: *Bei den Dokumentarfilmern gab es Leute, die mit Filmresten fotografiert haben. Die Reste wurden in die Kleinbild-Patronen eingerollt. Habt ihr so auch Farbe fotografiert?*

WE: Ja, das haben wir auch so gemacht. Die hat ja das Kopierwerk als sogenannte Leicas entwickelt und meistens sogar auch ein Positiv davon gezogen. Das Negativ, das haben wir gekriegt. Aber Kleinbild war seitens der Fotoabteilung nicht legitimiert zum Drucken. Der »Filmspiegel« oder die »Für Dich« würden das ablehnen – es gab noch »Film und Fernsehen« und »FF Dabei« ...

PB: *Habt ihr Technik privat, zum Beispiel eine Kamera oder einen Blitz, gehabt und versucht, die in die Produktionen einzubringen?*

CK: Ich habe dem Produktionsleiter gesagt, dass ich das und das quasi vermieten möchte und habe dann 5 Mark pro Tag bekommen. Aber das war erst in den letzten Jahren. Als ich dann die Nikon FE2 hatte, habe ich angefangen, diese High-Speed-Filmenden zu konfektionieren und damit zu arbeiten. In der Fotoabteilung ging das am besten mit einem Kollegen aus Tschechien, der hat gute Bilder daraus gemacht. Mein Mann Andreas Köfer hat sich dann noch für Filmfotografie mit Kleinbild engagiert. Er ist mit den Bildern zu Gert Golde⁶ gelaufen und hat gesagt: »Guck doch mal ...« Und dann ist das auch gestattet worden. Die Qualität war einfach besser, das war das entscheidende Argument.

PB: *Werner Bergmann hat das zum Beispiel bei Ich war neunzehn auch unterlaufen und hat Kleinbild fotografiert.*



Lilli Palmer und Jutta Hoffmann in **Lotte in Weimar**
(Foto: Wolfgang Ebert)

WE: Werner Bergmann hat sich aus stilistischen Gründen mit Kleinbild durchgesetzt bei *Ich war neunzehn*. Er hatte ja diesen Leica-Nachbau, und damit hat er die *Ich war neunzehn*-Fotos gemacht, sieht klasse aus. Konrad Wolf war einer, der Werner Bergmann ganz in Anspruch genommen hat bei diesem außergewöhnlichen, persönlichen Film.

PB: *Gab es Kollegen oder Kolleginnen, die nur Fotografie gemacht haben?*

WE: Ja, Waltraut Pathenheimer, und zuvor noch Hein Wenzel – die haben ausschließlich fotografiert. Karin Blasig auch. Aber die war nach kurzer Zeit eher die fotografische Verbindung zur Presse.

PB: *Wie würdet ihr spezifische atmosphärische Momente im Drehteam hinter der Kamera beschreiben?*

CK: Wenn man das vergleicht und Ost und West gegenüberstellt, würde ich es so sagen: Bei der DEFA gab es super Leute. Zum Beispiel unter den Beleuchtern: Peter Meister, Herbert Icker oder Manfred Kappel – die waren Spitze. Und dann gab es auch welche, die waren unangenehm prallig: »Wenn Sie die Lampe im Foto stört, Sie wissen ja, was ein Kasten Bier kostet.« Das fand ich furchtbar, das gab es im Westen so nicht. Die Leute waren disziplinierter, habe ich das Gefühl. Und auch dass zum Beispiel in den Drehpausen alle Frauen im DEFA-Team dasaßen und strickten – das ist ja heute unvorstellbar. Oder dass jemand mal schnell weg war, in die Kaufhalle, was einkaufen, wenn wir in Berlin zum Drehen waren. Das war oft so, dass einer aus dem Ressort dafür abkommandiert war, Bier, Kartoffeln, frische Eier, Sardinen usw. zu besorgen, wenn es was gab.

WE: Aber Christa, wir an der Kamera waren ja diejenigen, die eigentlich nie wegkonnten. Wenn Proben waren, mussten wir immer dabei sein. Mit Roland Dressel zum Beispiel, auch mit Günter Jäeuth, auch mit Günter Haubold haben wir immer so komplex und vorbereitend gearbeitet, dass gleichzeitig im Hintergrund die nächste Einstellung bereits vorbereitet wurde. Wir hatten gar keine Zeit, den Drehort zu verlassen. Da habe ich so manches Mal gedacht: Mensch das hätte ich auch gebrauchen können, was die anderen eingekauft haben.

PB: *... da bekamst du die Diktatur des Proletariats zu spüren ...*

WE: Wir Kameraassistenten haben für außergewöhnlich atmosphärische Bilder Überstunden gemacht. Wenn Roland gesagt hat: »Ihr fahrt jetzt mit dem Kamerabus hinter der Regie her«, dann haben wir das gemacht. Und wenn die alle schon zu Hause waren, dann ist Roland eingestiegen: »Ist bei euch noch Platz? –



Carmen-Maja Antoni mit Marc Poser bei den Dreharbeiten zu *Kindheit* (Siegfried Kühn, 1986, Foto: Christa Köfer)

Ja? – Ich fahre auf den Kisten hinten mit ...« Und wenn es nötig war, haben wir die Kamera in der Landschaft aufgebaut und unter Umständen noch anderthalb Stunden gewartet, weil die Sonne noch nicht an der richtigen Stelle durch den Baum schien, und haben dann gedreht. Das war selbstverständlich, weil es uns selbst Freude gemacht hat. Roland war sehr dankbar. Selbst nach der Wende, als Roland als Kameramann ausgezeichnet worden ist, hat er mir für über 1.000 Mark einen Fotoapparat geschenkt. Eine Konica HEXAR, die fast lautlos war beim Fotografieren während der Proben. Und Roland ist ja auch überall hingerannt, bis zu Pontius und Pilatus, dass ich bei allen Filmen überallhin mitfahren konnte. Und so haben wir gemeinsam Filme gemacht – bis zum letzten Tag.

PB: *Gibt es auch ein Foto, wo etwas nicht geklappt hat, was ihr aber gerne gehabt hättet oder unbedingt haben wolltet? Das ist in dem Beruf doch das hohe Risiko.*

CK: So was gab es auch. Ich habe einige Sachen erlebt, an die ich nicht so gerne denke. Zum Beispiel hatte ich mir mal einen intelligenten Blitz gekauft. Kennt ihr das? So einen Blitz, der selbst misst und angeblich die Dosis des Blitzes variabel steuert. Er soll dann das Licht dahin schicken, wo die Schärfe ist. Ich hatte es vorher auspro-

biert, da hat es geklappt - wunderbar. Ich war happy und sollte dann Carmen-Maja Antoni für den »Stern« fotografieren. Ich bin da hin, hab auf DIA-Film fotografiert, und als ich den Film entwickeln lasse, denke ich, mich tritt ein Pferd. Das Gesicht war viel zu hell, es war durchsichtig. Da war zu viel Blitz im Gesicht, und ringsum war alles in Ordnung. Das Foto war nicht zu verwenden, absolut nicht, man konnte auch mit Photoshop oder sonst einem digitalen Zauber nichts machen. Ich sagte zu Carmen-Maja Antoni, dass ich noch mal zu ihr kommen muss. Sie hatte aber überhaupt keine Zeit. Dieser Termin beim »Stern« stand aber und wir verabredeten uns für früh um 9 Uhr. Nun gehe mal los und fotografiere eine Frau, die gerade aus dem Bett gestiegen ist und die nicht mehr ganz jung ist. Das wurde das schlechteste Foto, das ich in meiner Laufbahn gemacht habe. Im »Stern« wurde es trotzdem abgedruckt. Ich hatte Gott sei Dank noch ein schönes Szenenfoto aus *Kindheit*, wo Carmen-Maja Antoni im Nachthemd dieses Kind auf der Schulter trägt und über so ein Brett balanciert. Das hat bei der Veröffentlichung dann alles rausgerissen. Aber ich habe mich geschämt für dieses Bild - und gerade gegenüber Carmen-Maja Antoni, die so eine nette Person ist, eine so reizende Frau.

Und dann habe ich mal Billy Wilder fotografiert mit der Konica HEXAR. Die nahm ich, weil sie so wunderbar leise ist. Aber sie hat zwei Einstellungen für die Schärfe - unendlich und Autofokus. Ich hatte die Schärfe zunächst dummerweise auf unendlich, also war die Wand scharf und Billy Wilder war unscharf. Glücklicherweise habe ich es gemerkt, als wir rausgegangen sind, und habe dann noch ein paar scharfe Fotos von ihm machen können.



Regisseur Frank Beyer und Kameramann Peter Ziesche (Michael Gwisdek hinter Ziesche) und Hauptdarstellerin Christiane Heinrich bei *Der Verdacht* (Foto: Christa Köfer)

WE: Ich wollte noch etwas zu Waltraut nachtragen: Waltraut Pathenheimer hat immer bei Filmen mit dem Szenenbildner Alfred Hirschmeier fotografiert. Zum Beispiel hat Hirschmeier mit Frank Beyer und Günter Marcinkowsky *Königskinder* gemacht. Er hatte immer sehr genaue Motivfotos und hat damit fast ein Storyboard mit Überzeichnungen vorbereitet. Er konnte alle denkbaren Filmbilder aus den Besprechungen heraus skizzieren und hat daraus sein Optisches Drehbuch gefertigt. Waltraut hat sich dann die Storyboard-Zeichnungen angeguckt und daraus ihre Fotosituationen vorab ausgewählt. Damals gab es übrigens Überlegungen, den 2. Assistenten, also den Fotografen bzw. die Fotografin einzusparen und zum Beispiel den Filmarchitekten oder den Requisiteuren diese Aufgabe zu übertragen. Man dachte auch daran, die Maske zusätzlich mit den Fotos zu beauftragen.

PB: *Die Kollegen und Kolleginnen hatten aber keine fotografischen Grundlagen.*

WE: Aber sie haben immer Anschlussfotos von ihren Frisuren und Masken gemacht. Und deshalb dachte man, dann können sie das andere ja vielleicht gleich mitmachen. Damals hieß es ja auch noch nicht »Filmfotograf«. Man suchte jemanden zwischen Maske, Requisite und Bildtechnik, der die Fotos am Drehort mitmachen kann, weil er sowieso anwesend ist.

CK: Der letzte DEFA-Film für mich war *Der Verdacht* von Frank Beyer, mit ihm habe ich auch den ersten Nachwendefilm *Sie und Er*⁷ gemacht. Danach kamen all die Filme, die ich in den Alben, die wir hier gerade ansehen, zusammengestellt habe. Insgesamt waren es 65 Filme oder Serien.



Porträt des Regisseurs Frank Beyer bei *Der Verdacht* (Frank Beyer, 1990-1991, Foto: Christa Köfer)



Eigentlich habe ich für jeden Film immer ein extra Album angefertigt. Dann hat sich aber ergeben, dass Produktionen gesagt haben: Zeigen Sie mal was her, was können Sie denn so? Da kann man dann schlecht mit fünf Alben losziehen, um sich zu präsentieren. Also habe ich mir ein Album gebaut, in dem von jedem Film etwas drin war, aber eigentlich wenige Fotos, die meinen Arbeitsumfang wirklich zeigten. Hier zum Beispiel habe ich als Antwort von John Schlesinger einen Brief bekommen, in dem er sich für meine Fotos bedankt – und für meinen Humor.

Eines Tages rief mich ein Produktionsleiter an, er hätte gerade eine visuell aufregende Produktion, eine halbbiografische Miniserie über Hans Christian Andersen. Aber leider musste ich ihm sagen, dass ich gerade in zwei Fernsehfilmen drin bin und damit voll beschäftigt. Er erwiderte: »Steig aus, du musst herkommen.« Und dann bin ich ausgestiegen, das erste Mal überhaupt. Vorher hatte ich einen Pressefotografen kennengelernt, der gern Standfotos machen wollte, weil ihn die Pressearbeit angeödet hat. Den habe ich angerufen, und der hat dann meine beiden Jobs übernommen – und ich bin bei *Andersen*⁸ eingestiegen. Schon am ersten Tag hatte ich eine Auseinandersetzung mit dem 1st AD⁹. Sie drehten alles mit zwei 35mm-Kameras in der Originaldekoration, und ich fand keinen Platz zum Fotografieren.



Als ich darum gebeten hatte, die Szene noch mal für die Fotos zu wiederholen, wies er mich ab, weil ihn das zu viel Zeit kosten würde. Nur durch die Hilfe des Regisseurs kam ich dann doch zu meinen Fotos. Der 1st AD hatte argumentiert, dass er seit 14 Jahren keine zusätzliche Zeit für Fotos kennen würde, worauf ich ihm erwiderte, ich bin bereits 35 Jahre Standfotografin und würde sehr schnell sein für gute Fotos, auch wenn ich nach der Szene einige Minuten bräuchte. Ich bin hier, um gute Fotos zu machen. In dem Moment kamen der Regisseur und der Produzent dazu und ermöglichten mir meine ganz normale Arbeit als Fotografin. Später habe ich dann einen Blimp¹⁰ mitgebracht und versuchte, so gut es eben geht, schon bei den Proben, meine Bilder zu bekommen.

Wir haben 64 Tage gedreht und am Ende wurde ich sogar immer gefragt, ob ich in den Umbauzeiten noch einen Foto-Slot haben möchte. Am letzten Drehtag, das Licht ging aus und die letzte Einstellung war im Kasten, habe ich einen Projektor eingeschaltet und eine Diashow mit allen Arbeitsfotos veranstaltet. Es



Jörg Gudzuhn als Stannebein in *Das Luftschiff* (Rainer Simon, 1982, Fotos: Wolfgang Ebert)

war ein herrlicher Moment und zugleich Abschluss dieser Zusammenarbeit. Für den 1st AD hatte ich eine Sequenz eingebaut, die ihn zwar aktiv, aber dennoch in einer grotesken Situation zeigte: Er hatte, um einen Take zu beschleunigen, einem Darsteller vorgespielt, wie man sich als Freier in einem historischen Puff zu verhalten hätte, und nun löste die Dokumentation dieses Vorgangs jede Menge Heiterkeit aus.

PB: *Schöne Geschichte, Christa. Wie war das bei dir, Wolfgang? Wie erfinderisch musste man als Filmfotograf sein, um seine Bilder zu bekommen?*

WE: Ich habe mit dem Kameramann Günter Haubold in Buchara und Samarkand gedreht. In diesen Weltkulturerbe-Stätten, in denen es schattig und stockdunkel war im Vergleich zu draußen. Wir durften kein elektrisches Licht verwenden, nur natürliches. Aber dann haben wir über fünf Sonnenblenden die Sonne eingespiegelt und hatten ein richtiges Führungslicht innerhalb der Hallen – nur mit der Sonne von draußen. Das musste natürlich alle paar Minuten immer nach dem Sonnenstand nachgerichtet werden. Mit einer der fünf Blenden haben wir die Sonnenbewegung immer nachgestellt, und das Licht durch den Eingang.

Andere Filme, die ich fotografiert habe, waren zum Beispiel Egon Günthers *Lotte in Weimar* mit Lilli Palmer und *Abschied*. Und *Das Luftschiff* und *Die Frau und der Fremde*, beide von Rainer Simon. *Lotte in Weimar* war für mich eine wirklich interessante Zusammenarbeit. Ich hatte dort alle Möglichkeiten, sowohl als Assistent wie auch als Filmfotograf. Oft wurde ich vom Regisseur unterstützt, wenn die Schauspieler und Schauspielerinnen bereits erschöpft in den Ruhemodus übergegangen waren. Er verstand es, sie alle zusätzlich für Fotos zu motivieren. Oft fragte er mich, ob ich bestimmte Dinge in den Hauptproben mitfotografieren könnte, oder ob es besser wäre, danach zu fotografieren und die Bilder nachzustellen. Das konnte ich dann selbst entscheiden. Egon Günther hat auch genau gewusst, warum er gute Fotos in großer Anzahl haben wollte. Das war bei Rainer Simon und Kameramann Roland Dressel genauso. Rainer hat sich aber bei den Fotos eingemischt, vor allem dann, wenn er das Gefühl hatte, dass die Darstellenden vor der Kamera nicht genug Intensität hätten. Nach wie vor reagieren sie anders auf einen Regisseur als auf einen Fotografen.

Ich persönlich habe lieber die Proben fotografiert. Denn nach dem Drehen hatten die Leute in der Regel etwas Luft abgelassen oder waren regelrecht platt und man bekam dann oft nur den zweiten Aufguss der Szene. Heute ist es ein bisschen anders. Durch die allgemeine Medieneiligkeit sind Schauspieler und Schauspielerinnen viel mehr an den Fotos interessiert.



Regisseur Rainer Simon, Kameraassistent Norbert Kuhröber und Kameramann Roland Dressel bei den Dreharbeiten zu *Die Frau und der Fremde* (Rainer Simon, 1984, Foto: Wolfgang Ebert)

Die Fotos von *Das Luftschiff* gefallen mir auch heute noch sehr. Dieser Film war voller visueller Herausforderungen. Ich habe da als alter Fotograf auch mitgespielt, natürlich ohne Text und mit den Tätigkeiten, die man sowieso gewohnt ist. *Die Frau und der Fremde* war filmisch auch interessant. Das war der Film, der auf der Berlinale den Goldenen Bären bekam, den aber später keiner mehr gesehen hat, weil die Streitigkeiten um die Buch- und Nutzungsrechte dem entgegenstanden. Bei *Abschied*, diesem schönen, in Schwarz-Weiß gedrehten Spielfilm, habe ich an der Seite von Kameramann Günter Marczinkowsky fotografiert, der



Joachim Lätsch, Kathrin Waligura und Peter Zimmermann in *Die Frau und der Fremde* (Foto: Wolfgang Ebert)



zwei Jahre zuvor auch *Spur der Steine* von Frank Beyer gedreht hatte.

CK: Mit Kameraleuten habe ich mich auch immer gut verstanden, mit Regisseuren und Regisseurinnen aber auch. Zu *Die Architekten* bin ich gekommen, weil mein Mann Andreas da Kameramann war. Und auch, weil ich mit dem Regisseur Peter Kahane schon lange bekannt und befreundet war. Ich habe die Entstehung des Buches und die Konflikte darum bereits im Vorfeld miterlebt. Und natürlich wollte ich bei dem Film unbedingt die Fotos machen.

Beim *Tangospieler* war es so, dass der Film die absurde Idee enthält, dass ein Mensch fürs Musizieren in den Knast kommt. Ein Mensch, der an der Uni als Dozent arbeitet, wird wegen eines Tangos, den er auf einer Studentenveranstaltung spielt, verhaftet und landet tatsächlich im Knast. Da hat sich ein ganzes kleinkariertes politisches System entlarvt und lächerlich gemacht. Das gab es sicherlich viel zu oft, dass Leute wegen so einer Kleinigkeit in Schwierigkeiten gekommen sind. Im *Tangospieler* hat man Straßen von Berlin gesehen, die fast völlig ohne Autos waren. Es war noch die Zeit, bevor sich alle Leute Autos kaufen konnten. Bei *Tangospieler* hat Roland Gräf Regie gemacht, und Peter Ziesche war der Kameramann. Das waren für mich zwei sehr interessante Filme, die habe ich mit außerordentlichem Engagement fotografiert.

Architekten ist ein Dokument der Endzeit der DDR mit Brisanz. Denn die Architekten im Film konnte man mit jeder Berufsgruppe auswechseln. Den Filmemachern zum Beispiel ging es ja auch nicht besser. Ich hätte mich gefreut, wenn der Film gleich auf der Berlinale gelaufen wäre. Er war ja schon eingeladen. Aber Peter Kahane als Perfektionist hat gesagt, dass er den Film erst mal richtig fertigstellen will. Peter wollte keinesfalls mit einem nicht ausgereiften Film auf der Berlinale vertreten sein.

PB: Bei *Motivsuche* von Dietmar Hochmuth war das 1990 auch so. Plötzlich waren alle scharf auf den Osten. Als in der Akademie der Künste ein Rohschnitt gezeigt wurde, war es brechend voll. Der Film kam auch gut an, aber ist danach dennoch nie wieder richtig ins Kino gekommen. Die Menschen hatten plötzlich ganz andere Interessen.

CK: Die Leute dachten nur an sich und weniger an die Filmkunst. In *Architekten* wurden bei der Figur des



Michael Gwisdek und Corinna Harfouch (oben) und Kameramann Peter Ziesche und -assistent Frank Bredow (unten) bei *Der Tangospieler* (Roland Gräf, 1990, Fotos: Christa Köfer)



PB: *Christa, wie hast du die Wende erlebt?*

CK: Eine große Unsicherheit hatten wir ja damals alle. Natürlich musste man sich jetzt selbst die Aufträge besorgen, Kontakte knüpfen, Kontakte halten. Und in der Arbeit so überzeugend sein, dass die Leute dich nicht vergessen. Ich hatte aber auch Glück, dass es gleich weiterging nach der Wende mit Frank Beyers *Sie und Er* mit Senta Berger und Reimar Johannes Bauer. Ich kam sehr gut aus mit Senta Berger, sie fühlte sich nicht bedrängt oder ständig belauert von mir. Ich hatte eigentlich immer ein gutes Verhältnis zu den Schauspielern und Schauspielerinnen, weil ich geduldig und gut vorbereitet war und ihnen die Fotos zur gegenseitigen Abstimmung gern vorgelegt habe. So habe ich es immer gehalten: den Leuten mit offenem Visier gegenüberzutreten, dass sie mir vertrauen konnten.



Ich habe aus meiner Fotografie-Arbeit in der DDR und der DEFA-Erfahrung meine menschliche Art mit in den Westen gebracht. Das war meine Basis und technisch hatte ich mich nach Möglichkeit stetig verbessert. Gegenüber jungen Kollegen dachte ich manchmal, dass man nicht alles machen muss, was man machen kann, und auch nicht jeden aktuellen Look sofort kopieren. Fotogenität ist ja auch Geschmackssache. Die einen finden ein gefurchtes Gesicht eines 85-Jährigen schön, und andere achten auf Augenabstand und die Höhe der Wangenknochen. Dann entstehen diese geschönten Bilder, aus denen alle Lebensspuren getilgt wurden. Ich denke immer: Naturbelassen, wie es Peter Kahane nannte, ist doch nicht schlecht.



Nach der DEFA hatte ich insgesamt das Glück, interessante Filme mit wirklich guten Leuten machen zu können. Ich habe dabei sehr gute Kameraleute aus dem Westen kennengelernt und bekam sehr gutes Feedback. Die haben vielleicht die etwas andere Arbeitsweise von uns bemerkt und es ist ein sehr freundschaftlicher Umgang miteinander entstanden. Das hat mir Kraft und Mut gegeben, immer weiterzumachen.

PB: *Wolfgang, und wie hast du die Wende erlebt?*

WE: Wir haben den *Ödipus (Der Fall Ö.)* vorbereitet, mit Rainer Simon und Roland Dressel. Gedreht werden sollte im November 1989 in Griechenland. Es ging darum, wer mitfahren kann nach Griechenland. Dann kam die Wende. Und es gab keine Reisekader-Bestimmung



Das Drehteam von *Die Architekten* auf der Demo am 4. November 1989 am Alexanderplatz. Kurt Naumann und Regieassistentin Irene Weigel (oben) und Kameramann Andreas Köfer und Regisseur Peter Kahane (2. von oben) (Fotos: Christa Köfer)

mehr. Dadurch konnten bei diesem Film endlich die kompetenten Leute mitfahren, und nicht nur diejenigen, die als Reisekader zugelassen waren.

Nach der Wende war ich dann ziemlich schnell von der Art des Umgangs mit Fotografen auf dem freien Markt genervt. Darauf hatte ich keine Lust und wollte stattdessen nur als Assistent mit Kameraleuten arbeiten, die ich aus der Zusammenarbeit schon von früher kannte.

CK: 2011 habe ich aufgehört, berufsmäßig zu fotogra-

fieren. Und seitdem habe ich manchmal diesen Traum: Und zwar träume ich von einem Filmset, wo unheimlich viel los ist. Ich gucke und sehe und denke: Ja, das fotografiere ich. Und dann finde ich meine Kamera nicht. Die Kamera ist weg. Ich laufe rum und renne. Und immer wieder die Frage: »Hast du meine Kamera gesehen, hast du meinen Kamerakoffer gesehen?« Und die Szene läuft! Aber ich finde meine Kamera nicht, ich wache auf und bin schweißgebadet. ■



Foto während des Gesprächs im Juni 2023 aufgenommen: Peter Badel, Christa Köfer, Dieter Chill, Wolfgang Ebert

Endnoten

- 1 Pathenheimer: Filmfotografin. DEFA Movie Stills. Fotos: Waltraut Pathenheimer. Dieter Chill / Anna Luise Kiss (Hg.). Berlin: Ch. Links Verl. 2016, 199 S.
- 2 PGH - Produktionsgenossenschaft des Handwerks; in der DDR eine sozialistische Genossenschaft als Alternative zu privaten Firmen.
- 3 Albert Wilkening (1909-1990) war bei der DEFA [...] von 1946 bis 1976 in leitenden Funktionen, zeitweilig als Studiodirektor, tätig. <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/albert-wilkening/>
- 4 *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967): In der Uniform eines sowjetischen Leutnants kommt der 19-jährige Deutsche Gregor Hecker im April 1945 in seine Heimat zurück ... In: <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/ich-war-neunzehn/>.
- 5 1964 entwickelten die Mitarbeitenden der Kamerawerkstatt der DEFA unter Leitung des Ingenieurs Georg Maidorn eine eigene 70mm-Kamera, die DEFA 70 Reflex. Siehe auch: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:defa70defa70reflex-1470>.
- 6 Gert Golde (geb. 1937), von 1971 bis 1989 Direktor für Produktion; danach letzter Generaldirektor des DEFA-Studios für Spielfilme. Vgl. auch Dorett Molitor / Gert Golde: Ein Arbeitsleben für die DEFA. Der letzte Generaldirektor des Spielfilmstudios im Gespräch. Berlin: DEFA-Stiftung 2018, S. 266-268.
- 7 *Sie und Er* (Frank Beyer, 1991); Koproduktion Westdeutsche Universum-Film GmbH (Köln) im Auftrag des WDR.
- 8 *Hans Christian Andersen: My Life as a Fairy Tale* (Fernseh-Miniserie, USA 2003; Philip Saville).
- 9 1st AD (1st Assistant Director) – ist das organisatorische Rückgrat einer Filmproduktion. Er/sie strukturiert federführend alle Abläufe in der Vorbereitung und während des Drehs und ist das Bindeglied zwischen Regie, Produktion und den verschiedenen Abteilungen. In: https://www.crew-united.com/downloads/Berufsbild_1st_AD.pdf.
- 10 Blimp - Schalldämpfendes Gehäuse, das nach der Einführung des Tonfilms um die Kameras gebaut werden musste. Es dämpft das Kamerageräusch entscheidend, so dass Originalton gedreht werden kann.