

## **Horst E. Brandt im Gespräch mit dem Kameramann Dieter Chill**

Gab es einen besonderen Anlass, Kameramann zu werden? Wer hat dazu geraten?

*Einen besonderen Anlass, Kameramann zu werden, gab es für mich nicht, eher ein Ereignis, das mich dahin geführt hat. Ursprünglich hatte ich keine Ambitionen in diese Richtung. Ich habe zunächst Theoretische Elektrotechnik studiert, das aber aus verschiedenen Gründen nicht weitergeführt. Einer der Gründe war, dass ich mich zur Fotografie hingezogen fühlte und plötzlich unsicher wurde. Eine Zeitlang habe ich alles Mögliche versucht, eine entsprechende Ausbildung oder Anstellung zu finden, ohne Erfolg. Irgendwann landete ich bei der DEFA im Bereich Requisite, bin später aber wieder von dort weggegangen, um dann tatsächlich als Fotograf zu arbeiten. Wir haben in einem 3-Mann-Team Werbefotografie gemacht, was für die damaligen Verhältnisse eher ungewöhnlich war: Vom Lippenstift bis zum Hafenkran – eine interessante Arbeit. Licht, Aufnahme, Laborarbeit, man hat alles selbst gemacht. Die Grundlagen kannte ich von zu Hause, mein Vater hatte eine Dunkelkammer, da habe ich das gelernt. Mein Großvater hat übrigens auch schon fotografiert.*

*Ein Drehpunkt in meiner Entwicklung war die Begegnung mit Günter Ost, den ich natürlich zu dem Zeitpunkt nicht kannte. Es war so, dass ein Aufnahmeleiter der DEFA in den Räumen, in denen wir mit der kleinen Firma saßen, einen Kamerastandpunkt ausgemacht hatte für einen, heute würde man sagen, Second Unit Dreh: eine Verfolgungsszene von oben. Zufälligerweise war Günter Ost der Kameramann für diese Einstellung. An dem Drehtag war schlechtes Wetter, und die konnten nicht drehen. So kam ich mit Günter Ost ins Gespräch. Er hat sich Fotos von mir angesehen und irgendwann gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, Kameramann zu werden, ob ich nicht Lust hätte, mich in der DEFA vorzustellen. Es war also eher ein Impuls von außen. Filme kannte ich bis dahin nur als Zuschauer, aus Kino und Fernsehen. Ich habe selbst nie Schmalfilm oder so was gemacht. Es war das statische Bild, das mich interessiert hat und es war mein Ziel, in Leipzig an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Fotografie zu studieren. Das Angebot von Ost war natürlich hochinteressant. Ich habe also ein Bündel Fotos fertig gemacht und mich beworben. Nach der Vorstellung in der Runde, die über die Aufnahme zu entscheiden hatte, dem damaligen Direktor für Produktion Gerd Golde, den Kameramännern Günter Ost, Roland Dressel und Peter Krause, und noch zwei anderen, die ich damals nicht kannte, bot man mir an, als Volontär im Studio anzufangen.*

In der Vorstudienzeit haben Sie sich im Zentrum der Kameramänner von Günter Ost und Regina Reiche ausbilden lassen. War das die Grundlage zum Studium?

*Also das war so geregelt: Generell war man als Student der Hochschule für Film und Fernsehen gehalten, vorher ein Volontariat zu absolvieren. Das lief bei der DEFA über die Betriebsakademie und war eigentlich eine Art Vorstudium. Man bekam sogar ein bisschen Geld, wie ein Stipendium. Es gab Filmvorführungen und Seminare, aber auch Gespräche mit Regisseuren und Dramaturgen des Studios, die ihre Filme vorstellten, Filmanalysen machten und uns berieten. Das war schon bemerkenswert. Wir bekamen auch Aufgaben, zum Beispiel Fotoserien anzufertigen, Filme zu analysieren oder Geschichten zu Ende zu schreiben. Eine wesentliche Säule war die Grundlagenausbildung im Kamerazentrum: Praktische Kameraarbeit, also das erste Heranführen an Auflösungen und an technisch-gestalterische Dinge wie Bildausschnitt, Brennweiten und so weiter, die uns Kamerabewerbern natürlich vertrauter waren als den anderen. Aber insgesamt war es ein ganz gutes Miteinander. Im Wesentlichen haben wir Schwenkübungen gemacht auf 35mm-schwarz-weiß-Material mit einer alten Caméflex. Da ich schon ein paar Monate vorher angefangen hatte, um in der Abteilung Bildtechnik zu lernen, wie die Kamera bedient wird, hatte ich einen kleinen Vorlauf und war innerhalb der Gruppe der Volontäre für die Kameratechnik zuständig. Das Spannendste waren die Diskussionen mit Günter Ost beim Ansehen unserer Muster. Ost hat uns damals richtig gefordert, harte Kritik geübt in den Vorführungen, oftmals überzogen, weil man es ja noch nicht richtig konnte – aber mir hat das gut getan.*

*Das war ein handwerklicher Schliff, der an der Filmhochschule so nicht mehr stattfand. Dort musste man von Anfang an in der Lage sein, Filmübungen zu drehen. Da hatten wir angehenden DEFA-Kamerastudenten natürlich gute Voraussetzungen. Denn als Abschluss der Ausbildung bei Ost stand die Realisierung von zwei Kurzfilmen auf dem Programm, bei denen man von der Stoffentwicklung und Organisation über den Dreh bis zur Endfertigung alles selbst gemacht hat. Ich habe das Volontariat als eine sehr produktive Zeit in Erinnerung. Wenn man etwas machen wollte, ging das. Ein Beispiel: Auf der Wiese vor der Mittelhalle saßen Komparsen und spielten Skat. Ich habe mir die Kamera genommen und das gedreht, um die Achsbeziehungen zwischen drei Personen zu begreifen. In den Abendstunden konnte man im Schneiderraum selbst schneiden, und schon wusste man, ob man die richtigen Einstellungen gedreht hatte. Auf diese Weise habe ich in kurzer Zeit ziemlich viel gelernt.*

Sie haben sich während des Studiums mit dem Dokumentarfilm beschäftigt: Hat diese ‚Liebe‘ bis zum heutigen Tag gehalten, und war der Dokfilm „Vokzal Bahnhof Brest“, der auf zahlreichen internationalen Filmfestivals gezeigt wird, ein Baustein für Ihr Dokfilm-Engagement bis zum heutigen Tag?

*Wenn man etwas gern tut und mit dieser Arbeit andere erreicht, ist das eine große Motivation weiter zu machen, insofern werde ich mich immer*

*zum Dokumentarfilm hingezogen fühlen. Es ist die Faszination des Einmaligen, Unwiederholbaren, das den Reiz des Dokumentarfilms ausmacht, und ganz besonders die Begegnung mit Menschen, das Erleben von Situationen und Orten, die im sogenannten normalen Leben so nicht stattfinden würden. Andererseits sehe ich im handwerklichen Sinne gar nicht so gravierende Unterschiede zwischen dokumentarischer und szenischer Kameraarbeit. Ich beobachte gern und glaube, ich habe schon als Kind bildhaft gedacht. Das muss in mir existiert haben und es hat sich später durch die fotografische und filmische Ausbildung weiterentwickelt: Eine konzentrierte Art die Welt zu sehen.*

*Insofern war die Hinwendung zum Spielfilm eher dem Zufall geschuldet, dass der Ausgangspunkt meiner filmischen Entwicklung im Spielfilmstudio lag. So gesehen war es für mich persönlich eine gute Sache, dass nach der Wende auch andere Dinge möglich waren und man nicht ausschließlich auf einen Arbeitsbereich festgelegt war. Nach 1990 habe ich zunächst nur dokumentarisch gedreht unter anderem gemeinsam mit Peter Badel, der wie ich aus dem Studio kam. Wenn wir Zeit hatten, sind wir losgezogen und haben alles Mögliche aufgenommen, was mit der damaligen Zeit zu tun hatte. Auf Video, das wir damals noch gar nicht richtig kannten. Auf der Duisburger Filmwoche 1991, wo wir unseren Film „Im schönsten Wiesengrunde“ vorführten, habe ich dann Gerd Kroske kennengelernt, der einen Fernsehbeitrag über den Brester Bahnhof in Weißrussland drehen wollte. Daraus hat sich später das Filmprojekt „Vokzal Bahnhof Brest“ entwickelt. So ähnlich ist das bis heute. Ich mache inzwischen zwar weniger Dokumentarfilme, aber es ergibt sich immer wieder etwas. Im Augenblick drehe ich gerade wieder einen. Es macht mir nach wie vor Spaß und ich empfinde, dass sich das auch produktiv auf die Spielfilmarbeit auswirkt. Umgekehrt ist es übrigens genauso.*

Kommen wir zu Ihrem ersten selbständigen Spielfilm „Motivsuche“. Sie haben viel an Originalschauplätzen gedreht, konnten Sie diese Erfahrungen auf heutige Produktionen übertragen? In den 60er, 70er Jahren war es fast unmöglich, an Originalschauplätzen zu drehen. Für die geringe Empfindlichkeit des Rohfilms war der Lichtaufwand so groß, dass man die Scheinwerfer schon gar nicht in einen Wohnraum unterbringen konnte, ganz abgesehen von den Darstellern und der Kamera.

*Unser Bestreben bei „Motivsuche“ war damals, der Geschichte des Films unbedingt auch formal zu entsprechen. Der Held ist ein Dokumentarfilmregisseur in einer Lebens- und Schaffenskrise, und dessen Sicht auf die Dinge sollte gezeigt werden. Hochmuth wollte ausschließlich an Originalschauplätzen drehen. Mir gefiel dieser Ansatz, weil er unseren Intentionen entsprach und zugleich eine Riesenherausforderung für die Kameraarbeit war. Wir hatten nicht vor, das Fahrrad neu zu erfinden, aber wir wollten auch keinen typischen DEFA-Film machen. Es ging*

*darum, ein paar Sachen auszuloten und festzustellen, wie weit man gehen kann. Auf Grund der geringen Empfindlichkeit des Filmmaterials, das uns zur Verfügung stand, war es ausgesprochen kompliziert, das Konzept der Verstärkung des vorhandenen Lichts durch vorwiegend indirekte Beleuchtung umzusetzen. Dafür waren in den Innenräumen zum Teil abenteuerliche Einbauten notwendig. Ich bin meinem damaligen Oberbeleuchter Peter Meister, der inzwischen leider nicht mehr lebt, immer noch dankbar für seine Toleranz und Aufgeschlossenheit gegenüber allen unseren Sonderwünschen, die er mit seinen Leuten ideenreich und kompetent umgesetzt hat. Man muss bedenken, dass ich, um der Sicht des Haupthelden zu entsprechen, den gesamten Film mit nur einem Objektiv, einem 25er gedreht habe, die Räume also wirklich maximal ausgenutzt wurden. Vielleicht war das in der Konsequenz gelegentlich zu formal, aber ich glaube nicht, dass wir in eine falsche Richtung gegangen sind.*

Fast zwanzig Jahre Filmerfahrung haben Sie durchschritten. Könnte man von einem eigenen Stil sprechen, einem Chill-Stil, der sich zusammensetzt aus den Erfahrungen des Spielfilms und des Dokumentarfilms? Entstand dadurch eine besondere Art, die Kamera zu führen?

*Die Einen sagen so – die Anderen so, aber ganz im Ernst: Es gibt Leute, die mich darauf ansprechen. Wenn die im Fernsehen etwas sehen und die Vermutung hatten, das könnte von mir fotografiert sein und es stimmte dann, könnte ich eigentlich stolz darauf sein. Mich verunsichert das aber eher. Ich bin eigentlich dagegen, einem Film den persönlichen Stil aufzuprägen. Es gibt natürlich Präferenzen, bestimmte Vorlieben und Eigenheiten, die jeder ausbildet. Letztlich spielt auch der eigene Geschmack eine Rolle ... Dennoch versuche ich meine Fotografie immer vom Stoff her zu entwickeln, und dabei kommt es übrigens durchaus zu Berührungen oder Vermischungen zwischen Spiel- und Dokumentarfilmmitteln. Ich arbeite zum Beispiel, wenn es Sinn ergibt, auch im Dokumentarfilm mit Kamerafahrten. Und bei fiktionalen Filmen drehe ich sehr gern aus der Hand, weil die Kamera dabei wie auf keine andere Weise dem Spiel der Darsteller folgen kann.*

Sie sprachen über den Einsatz von Standardobjektiven. Nimmt das Zoom-Objektiv in ihrer Kameraarbeit einen immer stärker werdenden Raum ein, oder benutzen Sie es nur für bestimmte Effekte?

*Die gängige Praxis ist, man hört das jedenfalls von vielen Kollegen, dass das Zoom so etwas wie ein Universalobjektiv geworden ist, in der Regel übrigens, ohne die Transfokatorfunktion tatsächlich zu nutzen. Es ist schnell und flexibel einsetzbar und für die meisten Situationen optimal. Man gewinnt Zeit, ein Umstand, der die technischen Nachteile weitestgehend kompensiert. Das Drehpensum ist hoch, und dem muss man gerecht werden. Alles andere ist nicht zu vertreten. Wenn das Projekt und die Drehzeit es erlauben, arbeite ich natürlich lieber mit Festobjektiven,*

*gute Filmfotografie besteht nun einmal darin, den wirklich stärksten Bildeindruck zu finden und zu vermitteln.*

Herr Chill, sind Sie manchmal ein bisschen enttäuscht, dass die Öffentlichkeit so wenig über Ihre Kameraarbeit erfährt?

*Persönlich dränge ich mich nicht gern nach vorn, insofern ist es für mein Ego nicht wichtig. Auf den Berufsstand bezogen, ist dieses Ausblenden absurd, denn die Arbeit der Kameraleute wird ja ständig und ganz unmittelbar wahrgenommen – gesehen im wirklichen Sinne des Wortes. Aber solange nicht einmal die urheberrechtliche Beteiligung von Kameraleuten an einem Film anerkannt wird (durch den Berufsverband der Regisseure wurde sie ganz aktuell sogar explizit infrage gestellt), was soll man da von der Öffentlichkeit erwarten? In Deutschland wird die Arbeit an der Kamera wohl vor allem als technisches Handwerk wahrgenommen und nicht als kreativer Ausdruck eines Director of Photography. Hinter diesem Begriff steckt ja mehr als die Berufsbezeichnung. Er ist Ausdruck einer Arbeitsteilung, die es bei uns so nicht gibt: Der DoP macht die Bilder und der Operator ist für die manuelle Umsetzung, also das Schwenken der Kamera zuständig. Natürlich hat es auch seinen Reiz, die Kamera selbst zu führen. Aber, bei aller Erfahrung und Professionalität, käme die ungeteilte Konzentration auf Lichtsetzung und Bildgestaltung letztlich der Qualität eines Films zugute. Und dies könnte sich durchaus positiv auf die öffentliche Wahrnehmung auswirken ...*

Herr Chill, herzlichen Dank für das Gespräch.

*Horst E. Brandt – Berlin, 22.03.2004*