

Der Letzte in der Statistik / Interview (Peter Badel) mit Dieter Chill
in KAMERA LÄUFT – DEFA-Kameraleute im Gespräch
herausgegeben von Peter Badel (2007)

DC: Ich erinnere mich noch an unsere ersten Begegnungen: Wir sahen uns im Kamerazentrum der DEFA. Du hattest einen Jahrgang der Fotozeitschrift „Camera“ zurückgebracht, ich war Volontär im Studio. Regine Reiche und Günter Ost machten uns bekannt. Anschließend hast Du mich in deinem Trabant mitgenommen. Später trafen wir uns einmal zufällig in einer Fotoausstellung in Berlin, am Helsingforser Platz. Danach haben wir angefangen, intensiver miteinander zu reden. Am einprägsamsten aber war für mich eine Begegnung im Kopierwerk der DEFA, das muss irgendwann dazwischen gewesen sein: Ich arbeitete gerade an einer Kameraübung und kam aus der Lichtbestimmung. Du hattest den nächsten Termin und bist wie durchgedreht in den Raum gestürzt. Du warst absolut unansprechbar. Ihr habt damals euren Debütfilm „Schnauzer“ gedreht, und im Studio stand man der Produktion zunehmend ablehnend gegenüber. Das kriegte man irgendwie aus der Ferne der Filmhochschule mit, spielte es aber eher herunter. Doch als ich Dich dann sah, bekam ich einen ziemlichen Schreck, denn vor mir stand nicht der junge, hoffnungsfrohe Kameramann Peter Badel, sondern jemand, der dabei war, seine Fassung zu verlieren. Mein Gott, dachte ich, das ist also der Beruf, den du gewählt hast ...

PB: Im Kopierwerk war ich bei „Schnauzer“ 1983 ständig, denn man konnte schließlich wegen Farbdichteschwankungen bei ORWO alles stoppen, wenn man wollte oder sollte. Und wir hatten uns aus NARVA-Neonröhren Lichtbretter gebaut, um an die Farbtemperatur in einem künstlich beleuchteten Großbetrieb heranzukommen und die Welt bei farbrichtiger Korrektur für innen vor den Fenstern in einem rosafarbenen Licht erscheinen zu lassen.

DC: Über die näheren Umstände wusste ich ja nichts, aber ich erlebte Dich am Anfang Deiner Arbeit als Kameramann in der DEFA mit diesen Schwierigkeiten und nahe der Verzweiflung. Ich ging ja davon aus, dass Du weißt, was Du tust. Es waren ja wohl auch nicht alle gegen Euch, aber die Stimmung, die Maxim Dessau und Dir damals entgegen schlug, war schon ziemlich negativ. Das war für jemanden, der dabei war, euch ins Studio ‚nachzufolgen‘, nicht gerade beruhigend.

PB: Mit dem Abstand von über 20 Jahren zu diesen Begegnungen möchte ich Dich jetzt fragen: Was ist die DEFA für Dich gewesen und wie bist Du dorthin gekommen?

DC: Ich interessierte mich schon länger fürs Fotografieren. Die Grundlagen hatte ich von zu Hause, mein Vater besaß eine Spiegelreflexkamera und betrieb eine Dunkelkammer, da habe ich das gelernt. Mein Großvater hat übrigens auch schon fotografiert. Ich 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. Während meiner Schulzeit war ich allerdings auf eine naturwissenschaftlich-technische Ausbildung fixiert gewesen, denn ich ging auf eine Spezialoberschule mit dieser Ausrichtung. So war es nur logisch, dass ich nach dem Abitur und der obligatorischen eineinhalbjährigen Militärzeit ein entsprechendes Studium aufnahm, Theoretische Elektrotechnik. Doch meine Interessen hatten sich, infolge verschiedener Einflüsse, inzwischen verändert. Mir war klar geworden, dass es für mich noch andere Möglichkeiten gab, und ich brach das Studium – eher vorsorglich – ab, ohne zu wissen, wie es weitergehen würde.

Zunächst hatte ich keine Arbeit, aber da ich noch bei meinen Eltern wohnte, ging das für einige Zeit. Sie waren nicht gerade begeistert, respektierten aber meine Entscheidung, mich neu zu orientieren. Ich suchte in Richtung Fotografie. Einen entsprechenden Ausbildungsplatz zu finden, stellte sich als unmöglich heraus, denn als Abiturient bekam man keine normale Lehrstelle, man galt als überqualifiziert. Und ohne Abschluss wollte mich niemand einstellen.

Aus meinem Bekanntenkreis verwies mich jemand auf das Fernsehen, weil da angeblich immer Leute mit fotografischen Ambitionen gesucht wurden. Damals wusste ich noch nicht richtig, wie die Dinge zusammenhängen, ich meldete mich also dort. Die waren wirklich interessiert und machten mir das Angebot, als Kameraassistent anzufangen. Bemerkenswert war, dass sie von sich aus auf die Option eines Kamerastudiums hinwiesen, nach ungefähr drei Jahren. Ich wollte ja weiterkommen, also habe ich mich offiziell beworben. Nach zwei Wochen sollte ich dann den Arbeitsvertrag unterschreiben, direkt beim Chef der Kameraabteilung. Der erklärte mir fairerweise, dass es völlig irrelevant sei, nach drei Jahren ein Studium aufzunehmen. Es gäbe genügend Leute, die schon viel länger dabei sind, und ich hätte garantiert mit 10 Jahren Wartezeit zu rechnen. Auch wenn ich damals erst Anfang zwanzig war, das erschien mir zu vage. Im Übrigen wäre es eine Arbeit ohne feste Zuordnung gewesen, also alles,

was es im Fernsehen gab zwischen Fußballübertragung und buntem Abend, und eigentlich eine Reisetätigkeit. Der Mann räumte mir Bedenkzeit ein, ich schlug das Angebot schließlich aus.

Vor dieser Geschichte hatte ich mich bereits bei der DEFA erkundigt. Dort machte man mir gar keine Hoffnungen. In der Bildtechnik, der Abteilung, der die Kameraassistenten und Filmfotografen zugeordnet waren, gab es keine freien Stellen. Ich ging trotzdem noch einmal hin, und man empfahl mir, zunächst in der Ausstattung anzufangen, im Möbelfundus. Falls sich irgendwann etwas in Richtung Kameraassistenten ergeben würde, wäre ich immerhin schon im Studio angestellt und könnte dann ja wechseln.

Ich fing also dort an. Das Überraschende war, dass in diesem Fundus fast nur Abiturienten arbeiteten. Einige hatten keinen Studienplatz in der gewünschten Richtung bekommen, andere, wie ich selbst, ein Studium abgebrochen. Die meisten von ihnen hatten sich entschieden, Requisiteure zu werden, das wollte ich nicht. Die Arbeit im Fundus war körperlich schwer und alles andere als befriedigend. Man hatte auch keinen direkten Bezug zu den Dreharbeiten, und so war ich froh, dass die Sache irgendwann ein Ende hatte: Ein freischaffender Fotograf, der mich kannte, bot mir an, mit ihm zusammenzuarbeiten. Mein Weg ins DEFA-Spielfilmstudio begann also paradoxerweise damit, dass ich dort kündigte.

Ich hatte Bernd Gurlt im Fotoclub Potsdam kennen gelernt, wo wir zu den wenigen jüngeren Teilnehmern gehörten. Er hatte inzwischen sein Studium an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst abgeschlossen und konnte als Freiberufler Mitarbeiter einstellen. Für mich war das eine ganz große Chance: Ich habe beinahe täglich fotografiert und unglaublich viel gelernt. Die Motive reichten vom Lippenstift bis zum Autodrehkran, und ich war in sämtliche kreative Prozesse eingebunden – Konzeption, Organisation und Vorbereitung, Lichtgestaltung, Aufnahme, Laborarbeit. Bis auf Farbvergrößerungen haben wir alles selbst gemacht, einschließlich Retusche und Nachbearbeitung. Außerdem nutzte ich jede sich bietende Gelegenheit zu eigenen freien Arbeiten. Das war eine ausgesprochen kreative Zeit mit einer großen inneren Freiheit und dem Gefühl, genau das Richtige zu tun.

Unsere Firmenräume lagen in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs Babelsberg in einem provisorisch ausgebauten Dachgeschoss. Eines Tages klingelte ein Aufnahmeleiter der DEFA an der Tür, der einen Kamerastandpunkt für ein 2nd-Unit-Team suchte, das die Aufsichtseinstellung für eine Verfolgungsszene drehen sollte. Nach ein paar Tagen rückten die dann mit ihrer Kamera an, aber am Morgen war das Wetter schlecht und der vorgesehene Stunt konnte aus Sicherheitsgründen nicht realisiert

werden. Das Team musste also warten. Kameramann war Günter Ost, den ich nicht kannte, der aber schon äußerlich wegen seines opulenten Bartes auffiel. Irgendwann kamen wir ins Gespräch. Es lagen ja überall Fotos herum und Günter Ost fragte, ob er sich vielleicht etwas ansehen dürfe. Das tat er dann und erkundigte sich immer wieder, ob dieses oder jenes Bild von mir sei. Ich erinnere mich, dass er sehr direkt war in seinen Kommentaren. Irgendwann fragte er rundheraus: „Könnten Sie sich vorstellen, Kameramann zu werden?“

Ich habe diese Geschichte später gelegentlich im Kollegenkreis erzählt. Wenn man weiß, wie schwierig es war und ist, einen Einstieg in diesen Beruf zu finden, wie viele sich über Jahre hinweg bemühen, irgendwie ‚reinzukommen‘ und immer wieder scheitern, wirkt diese Episode ziemlich unwirklich. Vor allem, wenn man bedenkt, dass ich damals erst einmal abgelehnt habe. Denn das Bewegtbild interessierte mich nicht besonders. Filme kannte ich nur als Zuschauer, aus Kino und Fernsehen. Ich habe selbst nie Super8 oder so was gemacht. Es war die Fotografie, die mich faszinierte, das statische Bild. Das wollte ich machen. Etwa in dieser Weise habe ich mich auch Günter Ost gegenüber geäußert. Seine Antwort war: „Macht ja nichts. Was nicht ist, kann ja noch werden. Kommen Sie doch mal vorbei.“

Das muss 1979 gewesen sein. Die Sache klang natürlich in mir nach, und ich fing an zu überlegen: Was wäre wenn? Ich wollte unbedingt nach Leipzig, um Fotografie zu studieren, aber hier öffnete mir jemand, der auch als Persönlichkeit einen starken Eindruck auf mich gemacht hatte, von sich aus eine Tür. Und das aufgrund von Arbeiten, die er von mir gesehen hatte. Ich erfuhr dann, dass Günter Ost nicht nur daran interessiert war, neben den offiziellen Bewerbern immer wieder selbst talentierte Leute zu finden, sondern, dass er diejenigen, die im Studio als Volontäre angenommen wurden, im Rahmen eines Vorstudienjahres auch selbst betreute und ausbildete.

Ich verabredete also ein Gespräch mit ihm und fuhr in die DEFA. Bei dem Treffen gefiel mir, dass Günter Ost von Anfang an Klartext geredet hat: „So sieht der Beruf hier aus. Wenn Sie von der Filmhochschule kommen, kann es Jahre dauern, bis Sie als Kameramann arbeiten. Und wenn es dann soweit ist, verdienen Sie das und das innerhalb folgender Gehaltsspanne, dazu kommen Filmprämien. Bei einer Jahresproduktion von so undsovielen Filmen kann man sich leicht ausrechnen, wie oft man dran ist. Wenn man gut ist, macht man mehr, wenn man schlecht ist, macht man gar nichts.“ Das kam alles im ersten Gespräch, und das war gut so, weil damit von vornherein jede Illusion ausgeschlossen war. Außerdem

erzeugte Günter Ost, obwohl es ja um eine eher ferne Zukunft ging, sofort ein Gefühl einbezogen zu sein. Jedenfalls hat es auf mich so gewirkt. Nach diesem Termin schaltete bei mir die Ampel auf grün. Ich fühlte mich wirklich angesprochen – und natürlich wahnsinnig herausgefordert, denn ich hatte ja einen Riesenrespekt vor dieser Tätigkeit: Kameramann bei der DEFA!

Es folgte die offizielle Bewerbung. Außer Fotos wurde eine Filmanalyse verlangt und eine selbst geschriebene Kurzgeschichte. Das fiel mir nicht schwer. Anschließend wurde ich zu einem Vorstellungsgespräch ins Studio eingeladen. Die Runde, die über die Aufnahme als Volontär zu entscheiden hatte, bestand aus dem damaligen Direktor für Produktion Gert Golde sowie den Kameramännern Günter Ost, Roland Dressel und Peter Krause. Übrigens ist mir später aufgefallen, dass ich eigenartigerweise allen schon einmal ‚begegnet‘ war: Günter Ost bei Aufnahmen für ‚Karla‘, Gert Golde war bei diesem Film Produktionsleiter. Sie drehten mit großem Aufwand in der Aula meiner Schule, ich war damals ungefähr 10. Später sah ich zu, als in meinem Wohnort im Garten eines Hauses gedreht wurde, das für einen Fernsehfilm als ‚Westvilla‘ ausgestattet worden war. Diesmal war Roland Dressel der Kameramann. Und bei Peter Krause bin ich selbst vor der Kamera herumgestolpert, als ich nach meinem Abitur ein paar Wochen als Kleindarsteller gejobbt habe ...

PB: Kannst Du zu den Erfahrungen des Volontariats kurz etwas sagen?

DC: Das Volontariat bei der DEFA wurde von der dortigen Betriebsakademie organisiert 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. Es wurden auch Aufgaben gestellt. So hatten wir zum Beispiel Fotoserien anzufertigen, Filme zu analysieren oder vorgegebene Geschichtenanfänge zu Ende zu schreiben. Eine wesentliche Säule war die Grundlagenausbildung im Kamerazentrum, das Heranführen an Auflösungen und technisch-gestalterische Dinge wie Bildausschnitt, Brennweiten und so weiter. Und natürlich die praktische Kameraarbeit. Das waren zunächst Schwenkübungen, gedreht mit einer alten französischen Cameflex auf 35-mm-schwarz-weiß-Material. Ich war innerhalb der Gruppe der Volontäre für dieameratechnik und das Filmmaterial zuständig.

Am spannendsten waren die Diskussionen mit Günter Ost beim Ansehen der Muster unserer Drehversuche. Es ging ihm dabei übrigens nie um das

rein technische Vermögen, die Kamera zu bewegen oder die formal gelungene Bildgestaltung, sondern er hat stets den Bezug zum Ganzen betont, auch in seinen Seminaren. Da drehte es sich immer um das Erzählen der Geschichte, um die Figuren und ihre Handlungen und wie man das mit der Kamera umsetzt. Über Filter oder irgendwelche technischen Raffinessen ist es, wenn überhaupt, nur ganz am Rande gegangen. Das hat mich sicher auch in meiner Entwicklung beeinflusst. Es gibt ja bekanntermaßen zwei Grundtypen von Kameraleuten. Das sind zum einen die technisch ambitionierten, die alles ganz genau wissen, jeden Trick der Bildbeeinflussung kennen und immer auf dem neuesten Stand der Entwicklung sind, und zum anderen die, für die die Technik eher sekundär und Mittel zum Zweck ist. Ich gehöre, wahrscheinlich auch wegen dieser frühen Prägung, zur zweiten Gruppe. Bei den Schwenkübungen hat uns Günter Ost damals richtig gefordert und sehr harte Kritik geübt in den Vorführungen. Das wirkte gelegentlich überzogen, weil man es ja noch nicht richtig konnte. Aber mir hat das sehr gut getan, auch weil es eine so elementare Ausbildung später nicht mehr gab. Übrigens war Günter Ost generell streng zu seinen werdenden Studenten, allerdings würde ich sagen, nicht von oben herab. Wir sind übrigens heute noch per Sie, was in unserem Beruf relativ ungewöhnlich ist.

Ich habe das Volontariat als eine außerordentlich konzentrierte und produktive Zeit in Erinnerung. Wenn man etwas machen wollte, ging das. Niemand hinderte einen daran, ein paar Einstellungen außer der Reihe zu drehen. Ein Beispiel: Auf der Wiese vor der Mittelhalle saßen Komparsen und spielten Skat. Ich habe mir die Kamera und eine Rolle Material genommen und das gedreht, um die Achsbeziehungen zwischen drei Personen zu begreifen. Am darauf folgenden Abend ging ich dann in den Schneiderraum und habe die Sequenz geschnitten, und schon wusste ich, ob die Szene funktionierte. Auf diese Weise habe ich in kurzer Zeit eine Menge gelernt.

Zum Abschluss der Ausbildung 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. Der zweite der beiden Filme, eine stumm gedrehte zehnminütige Spielfilmübung, bildete dann die Grundlage für die Bewerbung an der HFF.

PB: Du bist trotz der Begegnungen mit Filmstäben und Kameraleuten offenbar nicht mit dem Verführerischen des Begriffs „Film“ infiziert worden, jedenfalls nicht so, wie es viele andere von sich berichten.

DC: Ich habe dem Film gegenüber nie eine grenzenlose Euphorie entwickelt, das stimmt. Bis heute bin ich kein besessener Kinogänger, und ich sehe nicht täglich fern, und wenn, dann mehr als Programmebeobachtung. Ich verfolge, was gemacht wird, was die Kollegen tun. Natürlich bekommt man auch Anregungen, aber durch zu vieles Sehen wird der eigene kreative Impuls eher behindert als befördert, jedenfalls empfinde ich das so. Die optische Wahrnehmung ist nicht nur ein komplexer, sondern auch ein äußerst störanfälliger Vorgang. Wir leben in einer Zeit unausgesetzter visueller Penetration. Wenn man selbst damit zu tun hat, Bilder zu erzeugen, muss man darauf achten, dass der eigene Blick nicht überreizt wird. In unserem Beruf geht es letztlich immer um Glaubhaftigkeit, im umfassendsten Sinne. Dafür muss man sensibel bleiben, sonst kann man es irgendwann nicht mehr.

Um nicht falsch verstanden zu werden: Natürlich gibt es Filme, die mich bewegen. Und das im wirklichen Sinne des Wortes, es beginnt dann etwas in mir mitzuschwingen, eine Art seelische Resonanz. Solche Reaktionen werden aber ebenso von Malerei, Fotografie oder Literatur ausgelöst, oder auch von Musik. Oft verbunden mit einer spürbaren inspiratorischen Energie, die gar nicht unbedingt auf eine konkrete Arbeit gerichtet ist, sondern eher diffus oder abstrakt ist.

PB: Welche Bedeutung hat das Kamerastudium an der HFF in Babelsberg für Dich gehabt?

DC: Ich hatte mich inzwischen für den Film geöffnet und war bereit, alles in mich aufzunehmen, was in diesem Zusammenhang geboten wurde. Für mich war das Studium mehr als eine Plattform, Filme zu drehen, ich wollte wirklich etwas lernen: Theorie und Praxis empfand ich dabei als gleich wichtig. Hinsichtlich der Kameraausbildung trat ziemlich schnell eine Ernüchterung ein, jedenfalls auf handwerklich-praktischem Gebiet. Da kam überhaupt nichts: Entweder man konnte es schon oder versuchte sich als Autodidakt. Das war weit entfernt von der Systematik, wie sie Günter Ost im Volontariat entwickelt hatte. Das Schwenken der Kamera ist ja eine grundlegende Fähigkeit, die sich letztlich jeder individuell aneignet, aber es gibt Techniken, die helfen, das beherrschen zu lernen. An der Filmhochschule wurde man in diesen Dingen nicht mehr unterwiesen, es ging sofort los mit Filmübungen.

In diese Zeit fällt eine interessante Selbstbeobachtung: Indem ich vertrauter mit der Filmkamera wurde, konnte ich nicht mehr wie früher fotografieren. Ich erinnere mich noch ganz genau daran, als ich bemerkte, dass sich etwas verändert hatte. Ich stand auf dem Alexanderplatz und war da-

bei, eine bestimmte Situation zu fotografieren. Aber anstatt auszulösen, beobachtete ich nur und verpasste den entscheidenden Moment. Die Schnelligkeit der Entscheidung, die Fähigkeit, möglichst genau den ‚fruchtbaren‘ Punkt zu treffen, war abhanden gekommen. Etwas, das ich mir über Jahre hinweg angeeignet hatte, funktionierte plötzlich nicht mehr richtig. Die „Gewalt des Augenblicks“, wie es anschaulich bei Berthold Beiler heißt, war durch die sequentielle Wahrnehmung überlagert worden. Seitdem ‚knipse‘ ich eigentlich nur noch, und das ist im Wesentlichen bis heute so geblieben. Das elementar Fotografische, etwas im Bruchteil einer Sekunde als Einzelbild festzuhalten, war in den Hintergrund geraten und meine Sinne hatten sich neu sensibilisiert. Sie reagierten nun primär auf Zeit, Rhythmus und Bewegung.

Zurück zur Hochschule für Film und Fernsehen: Unsere Kameraklasse war eine ganz gute Mischung verschiedener Charaktere. Wir waren insgesamt zehn, darunter eine Frau. Die meisten kamen vom Fernsehen. Es gab einen gut entwickelten Teamgeist und man unterstützte sich gegenseitig; als Kameraassistent, Beleuchter oder wenn es ganz allgemein um den fachlichen Austausch ging – alles mit großer Selbstverständlichkeit und ohne Misstrauen oder Rivalität. Gar nicht zu vergleichen mit der Regieklasse, in der schon sehr früh ein bemerkenswertes Konkurrenzverhalten herrschte.

Die Filmübungen wurden überwiegend gemeinsam mit den Regiestudenten realisiert und auch dementsprechend ausgewertet. Dabei wurde wenig von der Kamera her diskutiert, was wiederum den Vorteil hatte, dass man über die Kameraarbeit hinaus lernte, in dramaturgischen Zusammenhängen zu denken.

Die meisten Filmübungen an der HFF habe ich mit Rodica Döhnert gedreht, meinen Diplomfilm „Ich bin einfach der leidenschaftlichste Mensch der existiert“ mit Andreas Schmidt.

PB: Die Absolventenzeit mit dem Diplom in der Tasche, den Plänen im Kopf und der entscheidenden Berührung mit Filmindustrie-Realität der DEFA-Studios ist in meinen Augen die entscheidende Etappe für junge Kameraleute. Welche Schritte waren es bei Dir, die Du bis zu Deinem Debütfilm „Motivsuche“ gemacht hast und mit welchen Erinnerungen verbindest Du die?

DC: Tatsächlich und mit ganzer Verantwortung in dem Beruf zu arbeiten, ist wirklich etwas anderes, als einen Hochschulfilm zu drehen.

Das gilt natürlich erst recht für einen Anfänger. Absolvent der Hochschule für Film und Fernsehen zu sein, bedeutete aber zunächst, einen Berufsabschluss zu haben, diesen Beruf aber noch nicht auszuüben. In der DEFA waren ja schon einige Diplomkameraleute als Assistenten in einer jahrelangen Warteschleife hängen geblieben, das stimmte nicht gerade optimistisch. Fairerweise hatte aber auch niemand im Studio irgendwelche Versprechungen abgegeben, wann man dran sein würde, schließlich gab es ja für die laufende Produktion ausreichend gestandene Kollegen. Auch war zu spüren, dass man unserer Generation nicht allzu viel zutraute, oder die Erwartungen zu hoch waren, je nach Lesart. Ich war natürlich bereit, aber realistisch betrachtet, musste man sich auf ein paar Jahre im Wartestand einrichten. Mein persönliches, wenn auch unausgesprochenes Ziel war, dass ich spätestens mit fünfunddreißig meinen ersten Film in der DEFA gemacht haben wollte. Anderenfalls wäre ich wahrscheinlich zur Fotografie zurückgekehrt. Eine Assistentenlaufbahn kam für mich jedenfalls nicht in Betracht.

Doch ich hatte Glück. Der Mentor meines Diplomfilms Jürgen Brauer bot mir an, bei seinem nächsten Projekt mitzuarbeiten. Dabei handelte es sich um den Kinderfilm „Das Herz des Piraten“, den er als Regisseur und Kameramann realisieren sollte. Die HFF unterstützte dies auf sehr unbürokratische Weise, in dem man mir gestattete, das Studium ein paar Monate früher als geplant abzuschließen und meine Diplomprüfung vorzog. Einen besseren Einstieg konnte es eigentlich nicht geben: Ich bin sofort in die Drehvorbereitung eingestiegen und war bei den meisten Absprachen dabei. Schwenken durfte ich zwar nicht, das hat Jürgen selbst gemacht, aber ich konnte beim Lichtsetzen mitarbeiten. Außerdem war ich der Produktion aufgrund vielfältiger Materialprobleme als Verbindungsmann zum Kopierwerk nützlich. Der ständige fachliche Austausch mit Jürgen Brauer und den beiden anderen Mitarbeitern des Kameradepartments, der legendären Standfotografin Waltraud Pathenheimer sowie Peter Bernhard, einem der kompetentesten Kameraassistenten, die es in der DEFA gab, waren wertvolle und wichtige Erfahrungen für mich.

Als nächstes war ich bei Peter Krause als Schwenker dabei, bei dem Fernsehfilm „Rheinsberg“. Er hatte das selbst vorgeschlagen, um mich zu fördern, aber es ging nicht wirklich gut. Es fiel Peter, der ja heute noch sehr agil und impulsiv ist, ausgesprochen schwer, ‚untätig‘ neben der Kamera zu stehen. Es war bei der DEFA ja auch üblich, dass der Kameramann selbst schwenkte. Peter bestand also darauf, die Szenen mit der Kamera zu entwickeln, was mir einleuchtete, denn es gab zu dieser Zeit noch keine Videoauspiegelung, über die man das Bild hätte kontrollieren kön-

nen. Oft machte er alle Proben selbst und ich übernahm die Kamera erst zum Drehen, wofür mir eigentlich die Routine fehlte. Es ging zwar nichts richtig schief, aber es war ausgesprochen schwierig, alles genau so zu machen, wie Peter es haben wollte. Im Einvernehmen mit ihm und dem Regisseur des Films, Klaus Gendries, gab ich schließlich die Kameraführung ab, blieb aber weiterhin im Team und habe natürlich auch bei diesem Projekt dazugelernt.

Die nächste Chance ließ glücklicherweise nicht lange auf sich warten. Der Film hieß „Der Magdalenenbaum“ und wurde im Erzgebirge gedreht. Es war das Regiedebüt von Rainer Behrend. Kameramann war Günter Haubold, einer der stillen Stars der DEFA – schon im reiferen Alter, aber ausgesprochen modern und experimentierfreudig in seinem Bildstil, ein starker geistiger Partner für die Regie und hochsensibel. Ich habe alles geschwenkt, auch komplizierte Sachen. Günter hat mich ziemlich gefordert, lange Brennweiten, Rhythmuswechsel, lauter solche Sachen. Einmal, als ich mir etwas nicht zutraute – es ging um einen Mitschwenk mit einem schnellen Fahrradfahrer, Kopf groß – kam von Günter nur der Satz „Wenn’s einfach wär, könnt’s jeder.“ Der Spruch ist mir im Gedächtnis geblieben, manchmal sage ich mir den heute noch, wenn beim Drehen etwas unlösbar zu sein scheint. Die Zusammenarbeit mit Günter Haubold funktionierte gut, nur nach den ersten Mustern gab es eine totale Verunsicherung. Er saß in der Vorführung neben mir und sagte nichts, absolut nichts, auch nicht danach. Ich dachte, der ist total genervt. Nachdem das zwei oder dreimal passiert war, fragte ich ihn, wie ich sein Schweigen zu interpretieren hätte. Günters lakonische Antwort war: „Wenn was wäre, hätte ich’s schon gesagt.“ Darauf muss man natürlich erst einmal kommen. Für jemand anderen zu schwenken ist generell nicht einfach, denn es ist unmöglich eine Kamerabewegung hundertprozentig zu reproduzieren. Dabei geht es weniger um die individuellen motorischen Fähigkeiten und Techniken, sondern vielmehr um das Gefühl für die Szene. Da kann man sich natürlich annähern, aber es bleibt immer eine Differenz.

Während dieses Drehs geschah dann so etwas wie ein kleines Wunder für mich. Günter Haubold erhielt unverhofft eine Einladung in die USA, um dort gemeinsam mit einem Regisseur aus dem Fernsehen einen Film zu präsentieren. Wenn ich mich richtig erinnere, ging es um eine Rundreise durch mehrere Universitätsstädte. Es musste also eine Vertretung für den Kameramann gefunden werden, und Günter und Rainer schlugen der Produktion vor, dass ich das machen sollte. Die DEFA-Direktion hat den Vorschlag gebilligt, und so kam ich zu meinen ersten eigenständigen Drehtagen. Dabei waren zum Teil ziemlich anspruchsvolle Nacht-Motive

zu bewältigen, die mit großem Aufwand geleuchtet werden mussten, aber das machte natürlich auch Spaß. Der gesamte Drehstab verhielt sich der ‚Vertretung‘ gegenüber kooperativ und so ging alles gut. Das eröffnete mir ein kleines Vertrauenskonto, was man ja brauchte in diesem Filmbetrieb. Das war im Herbst 1988.

Einige Monate später erfuhr ich, dass es einen Regisseur gibt, der sich für eine eventuelle Zusammenarbeit mit mir interessieren würde. Dietmar Hochmuth, den ich bis dahin persönlich nicht kannte, war Absolvent der Moskauer Filmhochschule und mein Jahrgang. Er hatte schon zwei Filme gemacht und stand vor seinem sogenannten Debüt III. In der DEFA gab es ja diese ein wenig seltsame Regel, dass die Regieabsolventen drei Debütfilme zu drehen hatten, bevor sie einen festen Vertrag als Regisseur bekamen. Wir trafen uns ein paar Mal, redeten über das Projekt und verabredeten irgendwann die Zusammenarbeit. Doch so einfach war die Sache nicht: Die gängige DEFA-Regel hieß, dass ein junger, in Klammern unerfahrener Regisseur mit einem älteren, in Klammern erfahrenen Kameramann ‚gepaart‘ wurde – oder umgekehrt. Danach hätten wir nicht zusammen drehen dürfen. Das Projekt, um das es ging, war jedoch eine Auftragsproduktion für das Fernsehen, ein Kinderfilm. Unter diesen Voraussetzungen ließ man sich wohl auf eine Ausnahme ein und erteilte die Zustimmung. Kurze Zeit später wurde der Stoff allerdings vom Fernsehen zurückgezogen, aus politischen Gründen: Es war Frühjahr 1989 und die Geschichte handelte von Wahrheit und Lüge, mehr braucht man eigentlich nicht zu sagen.

Also aus der Traum! Ich hatte immer mit großer Sympathie verfolgt, wenn die sogenannten Nachwuchskameraleute wie Peter Ziesche, Andreas Köfer oder Du endlich ihre ersten eigenen Filme drehten. Nun stand ich selbst kurz vor diesem Schritt, und im letzten Moment ging es nicht weiter. Als Nachfolgeprojekt hatte Dietmar zwar einen Spielfilm geplant, und der sollte nun vorgezogen werden. Aber daran, diesen in der gewünschten Konstellation zu realisieren, war aus den schon genannten Gründen nicht zu denken. Ich habe keine Ahnung, was letztlich den Ausschlag dafür gegeben hat, aber der Direktor für Produktion Gert Golde gab schließlich grünes Licht und ich wurde als Kameramann für den Spielfilm „Motivsuche“ bestätigt. Wir stürzten uns sofort in die Arbeit, haben gemeinsam die Drehfassung geschrieben, Originalschauplätze gesucht und hunderte Laiendarsteller gecastet. Alles lief optimal – bis ich vier Wochen vor Drehbeginn einen Einberufungsbefehl zur Reserve der NVA erhielt, ausgerechnet für das Armeefilm-Studio. Eine vollkommen absurde Situation: Ich hatte die Möglichkeit, meinen ersten Film zu machen, ein Projekt, hinter

dem ich hundertprozentig stehen konnte, und hatte bereits etliche Wochen daran gearbeitet – und nun sollte ich auf einmal Manöverbilder drehen! Mir war klar, dass es eine solche Chance kein zweites Mal geben würde: Ich kannte ja Eure Schicksale, diese ganzen Wenss und Abers ... Ich ging also ins Wehrkreiskommando und versuchte, einen Terminaufschub zu erreichen, aber die ließen nicht mit sich reden. Gert Golde, unser Direktor für Produktion, erklärte, dass er nichts gegen Einberufungen unternehmen könnte, so etwas könne nur auf höherer Ebene entschieden werden. Also fuhren wir, Dietmar Hochmuth und ich, zum Sitz der Hauptverwaltung Film in Berlin und passten den Filmminister Horst Pehnert in seiner Mittagspause auf der Otto-Nuschke-Straße ab. Der wies uns natürlich ab, Ende. Jedenfalls fast, denn im allerletzten Moment riet mir jemand, ich habe leider vergessen, wer es war, mich an Peter Ulbrich zu wenden, den damaligen Präsidenten des Verbandes der Film- und Fernseherschaffenden. Ich suchte ihn ohne Voranmeldung in seinem Büro auf, wir kannten uns nicht. Er hörte sich mein Problem an, signalisierte Verständnis, versprach aber nichts. Wenige Tage danach bekam ich eine Karte von der NVA mit der Mitteilung, dass die Einberufung unwirksam sei. Bald darauf war Drehbeginn ...

Dass ich „Motivsuche“ machen konnte, hat meine berufliche Zukunft vermutlich weitreichend beeinflusst. Es war mein praktischer Berufsausweis. Im Übrigen hatte ich auch mein persönliches Ziel erreicht, mein erster ‚langer Film‘ war fertig, als ich 35 Jahre alt war. Und anschließend bekam ich sofort ein neues Angebot, „Das Mädchen aus dem Fahrstuhl“ mit Herrmann Zschoche als Regisseur. Als wir diesen Film Anfang Dezember 1989 zu drehen begannen, war die Mauer schon offen und wir sind über die AVUS in die DEFA gefahren.

Bereits im Januar 1990 lief „Motivsuche“ auf dem Max-Ophüls-Festival in Saarbrücken und gewann einen der Preise. So ungebrochen ging es zwar nicht weiter, aber da ich noch absolut am Beginn meiner beruflichen Entwicklung stand, habe ich die Entlassung aus der DEFA, in der ich übrigens als letzter Absolvent einen Vertrag als Kameramann erhalten hatte, überhaupt nicht als Bruch empfunden. Ich habe als Freischaffender natürlich erst einmal andere Sachen gedreht als Spielfilme, aber das war eher befreiend. Diese kleinen überschaubaren Produktionen habe ich sehr gern gemacht.

PB: Und der Dokumentarfilm kam dazu, mit dem Du vorher weniger zu tun hattest.

DC: Ja, genau. Das war neu, aber das gefiel mir. Da waren zum einen erweiterte Arbeitsmöglichkeiten für mich. Zum anderen bekam ich durch diese Projekte die einzigartige Gelegenheit, ins wirkliche Leben einzutauchen, und kriegte sogar noch Geld dafür. In dieser Zeit überschlugen sich ja die Ereignisse. Auch meine erste Westproduktion war ein Dokumentarfilm, Drehbeginn am 3.10.1990. Denen fiel übrigens sehr schnell auf, dass ich mein Handwerk beherrschte, das war wohl nicht der Normalfall.

Und so oder so ähnlich ging es dann weiter, ein Film folgte dem anderen, meist 30 Minuten oder 45 – eine Unmenge an interessanten Erfahrungen, aber das hast Du wohl ähnlich erlebt, wir haben ja damals auch einige Filme zusammen gemacht. Mit der Zeit erschöpfte sich das dann aber etwas, und ich war froh 1993 nach etlichen Videodrehs wieder einen ‚richtigen‘ Film zu machen. Das war „Vokzal – Bahnhof Brest“, gedreht in schwarz/weiß auf 35-mm-Material und 90 Minuten lang. Von 1994 an habe ich dann auch wieder fiktional gearbeitet. Die erste Produktion war ein TV-Movie für SAT.1, mein zweiter Dreh mit Herrmann Zschoche.

PB: Welche dauerhaften Bindungen zu Regisseuren sind bei Dir entstanden? Wie ging das zum Beispiel mit Dietmar Hochmuth weiter?

DC: Wir haben noch einige Filme zusammen gedreht, aber keine Spielfilme mehr, sondern dokumentarische, essayistische Sujets. Aus meiner Sicht waren wir bei „Motivsuche“ ein gut funktionierendes Team. Trotz einiger Probleme, die es gegeben hatte. Dieser Film stand ja nicht nur im Vorfeld unter einem schwierigen Stern, auch der Dreh war kompliziert. Nachdem man uns eine Zeit gewähren ließ, wendete sich irgendwann das Blatt, und das Projekt wurde ziemlich heftig angegriffen. Da ging es uns wohl ähnlich wie Euch damals bei „Schnauzer“. Vieles war überhaupt nicht nachzuvollziehen. Wir wollten einfach einen guten Film machen, dabei sind uns natürlich auch Fehler passiert, ganz klar. Aber wir haben uns wahnsinnige Mühe gegeben, der Film wurde immerhin ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht, und die meisten Schauspieler waren Laien.

PB: Und Du hattest ORWO NC3 als Filmmaterial?

DC: Ja, was denn sonst? NC3, der Klassiker – grobkörnig und lichtempfindlich wie Raufasertapete (ist leider nicht von mir). Und ich wollte möglichst alles indirekt beleuchten, um den Realismus der Motive zu erhalten. Das war nicht ganz einfach mit 15° oder 16° DIN. Dafür wa-

ren in den Innenräumen zum Teil abenteuerliche Einbauten notwendig. Ich bin meinem damaligen Oberbeleuchter Peter Meister, der inzwischen leider nicht mehr lebt, immer noch unendlich dankbar für seine Toleranz und Aufgeschlossenheit gegenüber meinen Anforderungen, die er und seine Leute wirklich ideenreich umgesetzt haben. Man muss bedenken, dass wir den gesamten Film mit nur einem Objektiv, einer 25-mm-Festbrennweite gedreht haben, die Räume also maximal ausgenutzt wurden. Und so hat der Film wirklich einen eigenen Stil bekommen, der nicht dem DEFA-Durchschnitts-Look entsprach. Allerdings war das nicht unser primärer Vorsatz, sondern wir haben eine Form gesucht, die dem entspricht, wovon der Film erzählt: Es geht um einen Dokumentarfilmregisseur, der sich mit einem bestimmten ‚Weitwinkeltblick‘ durch das Leben bewegt. Und wir haben dann wirklich den gesamten Film so aufgenommen, mit aller Konsequenz. Das ging natürlich manchmal an die Substanz. Übrigens hatte ich bei „Motivsuche“ nur für kurze Zeit einen festen Assistenten, das war wirklich ein Handicap, jeder weiß, wie wichtig eine solche Vertrauensperson fachlich und menschlich für einen Kameramann ist. Am Ende waren es so viele Kollegen, dass sich das Studio geweigert hat, alle 14 Namen auf den Abspann zu setzen. Aber ich erinnere mich trotz aller Dramen gern an diese Produktion, denn die eigentliche Arbeit hat unheimlich viel Spaß gemacht und ich wusste hinterher, welche Fehler man wirklich nicht machen sollte. Alles lernt man ja nie. Bis heute passieren Sachen, die man nicht für möglich hält. Aber das ist wohl normal ...

PB: Was hattest Du für Arbeitspartnerschaften nach der DEFA?

DC: Da würde ich gern zuerst Herrmann Zschoche nennen, und das nicht nur, weil ich mit ihm meinen letzten DEFA-Film und einige Jahre später meinen ersten fiktionalen Film im Westen gedreht habe, sondern auch, weil ich ihn als einen besonders noblen Menschen kennen gelernt habe. Und als einen Regisseur, der eine ungewöhnliche Begabung hat, zu inszenieren. Besonders mit Leuten, die das gar nicht professionell können, vor allem Jugendliche. Das war einfach seine Sache. Manche hielten seine Filme für zu weich und für sozial nicht zugespitzt genug. Aber was heißt das schon, es gibt eben Unterschiede. Herrmann hat immerhin „Karla“ gemacht, einen der besten DEFA-Filme der 60er Jahre, vielleicht sogar insgesamt. Herrmann Zschoche ist mir als sehr angenehmer Arbeitspartner in Erinnerung, als ein Regisseur, der keinen Dünkel hatte, weil er bekannt, älter oder sonstwas war.

Einige Filme habe ich auch mit meiner früheren HFF-Regiepartnerin Rodica Döhnert gedreht. Zuerst Industrie- und Imagefilme, Mitte der neunzi-

ger Jahre dann mehrere Kinderfilme für das ZDF. Rodica ist inzwischen eine erfolgreiche Drehbuchautorin.

Mit Dietmar Hochmuth habe ich, wie schon erwähnt, noch ein paar Dokumentarfilme gedreht. Eigentlich hatten wir einen ganz guten Draht, aber 1998, nach einem Film über Eisenstein, haben sich unsere Wege schließlich getrennt.

Ansonsten gab es natürlich immer wieder neue Kontakte, einige hielten nur kurz, andere länger. Die meisten Filme habe ich wohl mit Bodo Fürnisen gemacht, zwischen 1997 und 2001 über zehn Produktionen.

PB: Woher nimmst Du Deine Anregungen?

DC: Anregungen kommen von außen, aus dem Leben, aus allem, was mich erreicht beziehungsweise, was ich an mich heran lasse. Wie sich das in die konkrete Arbeit übersetzt, ist noch einmal etwas anderes. Dazu müsste man darüber reden, was man als Kameramann eigentlich überhaupt macht. Wir üben ja eine eher reproduktive Tätigkeit aus. Man schafft ja nichts wirklich, sondern bildet nur ab, greift heraus, synthetisiert. Der eigentliche kreative Aspekt der Kameraarbeit ist wohl, im richtigen Moment das Richtige richtig zu zeigen. Dafür muss man es wahrnehmen – und eigentlich immer so tun, als wäre es das allererste Mal.

Rein sinnlich regt mich Licht an, Stimmungen. Da sehe ich immer sehr genau hin und versuche solche Beobachtungen zu speichern und irgendwann zu benutzen, um einer Szene einen bestimmten Ausdruck zu geben.

Und bei der unmittelbaren Arbeit ist es natürlich die Inszenierung beziehungsweise das, was die Schauspieler tun. Wenn man gute Leute vor der Kamera hat, wenn da nicht nur der Text abgeliefert wird, sondern wirklich etwas passiert, geht eigentlich vieles wie von selbst. Dann dient die Kamera allein dem Ausdruck dessen, was sie sieht. Das heißt, die Schauspieler sowenig wie möglich einzuschränken und selbst unauffällig zu bleiben oder wenigstens unaufdringlich. Man sollte sowieso alles unterlassen, was allein dazu dient, mit seiner Arbeit erkennbar oder wiedererkennbar zu sein. Natürlich gibt es Sachen, die man gern macht, und die würden auch bemerkt werden, wenn man das genau untersuchen würde. Aber letztlich ist doch entscheidend, was man erzählt.

PB: Was wäre anregend oder wünschenswert?

DC: Die Energie stärker zu konzentrieren. Nicht schlecht wäre, einen oder zwei gute Filme im Jahr zu machen, in die man alles hineinstecken kann. Ansonsten ist wohl das Wichtigste, bei sich zu bleiben.

Offen und wach zu sein, neugierig. Und immer mal was Neues zu versuchen ...

PB: Bei der Kameraarbeit geht es Dir, so wie ich das aus einem anderen Interview von Dir kenne, um Dialog und Vertrauen.

DC: Ja, natürlich. Man muss miteinander kommunizieren, wenn man gemeinsam an etwas arbeitet. Das kann durchaus auch nonverbal sein, mit einigen Regisseuren habe ich das erlebt, nach einiger Zeit. Aber die Verständigung ist wichtig. Und selbstverständlich geht es bei jedem kreativen Prozess um Vertrauen. Ich benötige es, aber ich bin auch bereit, es zu geben. Für die Schauspieler zum Beispiel ist man als Kameramann in dieser Beziehung eine wichtige Bezugsperson. Nicht nur hinsichtlich ihrer Abbildung, sondern auch im Sinne eines aufgehobenseins vor der Optik. Schon weil man räumlich am nächsten dran ist, jedenfalls heute, im Zeitalter der Videoausspiegelung. Es gibt nur noch ganz wenige Regisseure, die neben der Kamera inszenieren. Der Regisseur sitzt oft im Nebenraum und verfolgt die Szene auf dem Monitor. Also bist Du als Kameramann der Erste, mit dem der Schauspieler nach dem „Aus“ Blickkontakt hat. Das ist geradezu unvermeidlich, heißt aber überhaupt nicht, das man sich in irgendeiner Weise in die Inszenierung einmischt. Aber es schenkt dem Schauspieler Vertrauen. Die Bewertung des Takes trifft selbstverständlich der Regisseur, daran kann es auch keinen Zweifel geben. Übrigens habe ich auch Regisseure kennen gelernt, die sich freuen, wenn man als Kameramann nicht nur auf seine Kadrage achtet, sondern wirklich hinsieht, was vor der Kamera passiert.

Man entwickelt mit den Jahren seine individuelle Arbeitstechnik und die Art und Weise, wie man am Drehort in Erscheinung tritt. Dabei geht es nicht um den Status als Kameramann. Wenn man kompetent ist, die Drehzeiten einhält und die Produktion nicht ständig mit Sonderwünschen nervt, sondern mit den Dingen arbeitet, die da sind, wird einem die Achtung entgegen gebracht, den man zum Arbeiten braucht. Grundsätzlich versuche ich mich den Kollegen im Team gegenüber so zu verhalten, wie ich es von ihnen erwarte, jedoch wird Freundlichkeit gelegentlich mit Unverbindlichkeit verwechselt. In meiner unmittelbaren Arbeitsumgebung, also an der Kamera, Sorge ich prinzipiell für eine angstfreie Atmosphäre, damit jeder mit Sorgfalt aber ohne künstlichen Druck seine Arbeit erledigen kann. Auch das ist eine vertrauensbildende Maßnahme.

PB: Hast Du Leute, die Du zu Beginn ihres Berufswegs stark beeinflusst hast und womit hast Du sie beeindruckt?

DC: Eher nicht. Vielleicht im ganz grundsätzlichen, perspektivischen Sinne: Sich wirklich genau zu überlegen beziehungsweise herauszufinden, ob der Berufswunsch nur eine fixe Idee oder tatsächlich das Richtige für jemanden ist, und ob die- oder derjenige belastbar genug ist, diesen Weg auch tatsächlich zu gehen. Oder, anders ausgedrückt, sich klar darüber zu sein, dass man bereit sein muss, dauerhaft 150 % Input zu geben um 80 % Output zu erhalten. Diese Formel hat mal Jürgen Brauer entwickelt, und ich glaube, er hat recht damit. Natürlich gab es immer wieder junge Leute, denen ich geholfen oder die ich beraten habe, oder auch mal eine Kamera geliehen, um etwas zu drehen. Einige von ihnen arbeiten inzwischen auch schon selbst, sie haben sich also vermutlich richtig entschieden.

PB: Für ein Fazit ist es noch zu früh, aber ich frage trotzdem: Wie hast Du denn Deinen Beruf bisher erlebt?

DC: Ich habe ihn immer lernend erlebt. Es kommt, davon bin ich überzeugt, niemals der Punkt, an dem ich sagen werde, nun weiß ich über alles Bescheid. Das liegt nicht nur an den vielen Imponderabilien, die jedem Dreh anhaften. Der Grund dafür ist, dass keine Drehsituation einer anderen wirklich gleicht. Und das ist, bei aller hilfreichen Routine, die man mit den Jahren entwickelt, letztlich auch der Reiz des Kameraberufes: Man macht eigentlich immer etwas anderes. Das gilt natürlich ganz besonders für den Dokumentarfilm. Hier kommt noch hinzu, dass man Dinge erleben kann, die man zum überwiegenden Teil ohne Kamera, also im Privatleben, nicht erleben würde.

Ich mache den Beruf inzwischen 17 Jahre. Das ist ja eigentlich keine so lange Zeit. Ich habe sehr unterschiedliche Sachen gedreht. Tatsache ist, dass es bisher immer lief, und auch ein paar ganz gute Filme dabei waren. Das heißt nicht, dass mir das reicht, aber ich dränge mich nicht nach vorn. Ich habe immer wenig Eigenwerbung gemacht und keine Klinken geputzt. Zum Beispiel habe ich bis heute kein Demoband. Meiner Meinung nach sollte sich ein Regisseur einen Film ansehen, wenigstens teilweise, wenn er einen Kameramann kennenlernen will. Ein Showreel sagt sehr wenig. Ein paar zusammenhanglos auf eine modische Musik geschnittene Einstellungen zeigen nicht, ob jemand in der Lage ist, eine Geschichte visuell zu erzählen. Und nur darum geht es doch.

PB: Welche Rolle spielt Dein erfolgreiches Pendeln zwischen fiktiven und dokumentaren Erzählformen?

DC: Eigentlich kann Dir als Kameramann nichts Besseres passieren. Natürlich sind die äußeren Bedingungen verschieden: Auf der einen Seite der größere materielle Aufwand, die weitgefächerte Arbeitsteilung, die bis ins Detail festgelegte Drehplanung – auf der anderen Seite oft wenig Geld, also eingeschränkte Möglichkeiten, ein kleines Team, oft unvorhergesehene Drehabläufe. Hier der Reiz, eine Geschichte, die zunächst nur auf dem Papier existiert, so umzusetzen, dass sie lebendig wird – dort die Faszination des Einmaligen, Unwiederholbaren, die Begegnung mit Menschen, das Erleben von Situationen und Orten, die im sogenannten normalen Leben so nicht stattfinden würden. Beides ist für mich gleichwertig, und die sozusagen doppelt gewonnenen Erfahrungen wirken wechselseitig bereichernd. Im Übrigen unterscheidet sich die Arbeit an der Kamera während der unmittelbaren Aufnahme ohnehin nicht besonders. Man benötigt in beiden Fällen die volle Konzentration, denn es geht immer um das bestmögliche Erfassen der jeweiligen Situation. Bei der Fiktion weiß man fast immer, was passieren wird. Beim Dokumentarfilm lernt man, es zu erspüren.

PB: Warst Du im Dialog über Probleme im Arbeitsalltag der DEFA? Im Zentrum der Kameraleute der DEFA zum Beispiel, da waren wir doch noch zu grün, um mitreden zu können ...

DC: Ja, das stimmt. Dazu war ich zu kurz im Studio, noch viel kürzer als Du. Man konnte ja schon froh sein, als Anfänger überhaupt bei den Treffen im Kamerazentrum dabei zu sein. Das hatte damals auch Günter Ost durchgesetzt. Einige unserer Kollegen haben uns ziemlich geschnitten, Erinnerst Du dich? Von den ‚Besseren‘ übrigens, also von denen, die auch die interessanteren Filme machten, wurden wir viel eher akzeptiert.

PB: Was bedeutet eigentlich DEFA für Dich?

DC: „DEFA“ sind für mich die Jahre von 1980 bis 82 und von 1987 bis 90. Anfang der achtziger Jahre stand ich absolut am Beginn meines Kameralebens. Die ersten Monate verbrachte ich in der Abteilung Bildtechnik. Der Sinn bestand darin, die in der DEFA gebräuchliche Kamertechnik kennenzulernen, vor allem, um die Geräte, die während der praktischen Ausbildung im Volontariat eingesetzt werden sollten, richtig bedienen zu können. Unterwiesen hat mich damals Erich Günther, ein Schüler des bekannten Trickspezialisten Ernst Kunstmann. Der konnte einem Anfänger wie mir natürlich eine Menge beibringen. Das war ein echter Assistenten-Schnellkurs, bei dem ich vor allem eines lernte: Sorgfalt. Ich trainierte tagelang, die Kamera auf- und abzubauen und wie man Filmma-

terial einlegt. Das war bei der Cameflex ja nicht ganz unkompliziert, wenn Du Dich erinnerst. Hin und wieder durfte ich mit einem richtigen Assistenten zum Drehen von Probeaufnahmen ausrücken, das war eine gute Gelegenheit, einige meiner zukünftigen Kollegen und ihre Arbeitsweisen kennenzulernen. Ich erinnere mich, dass mir einer von ihnen verbieten wollte, ein Objektiv zum Kamerawagen zu tragen. Er meinte, das wäre noch nichts für mich. Ich dachte zuerst, der macht einen Witz. Hat er aber nicht.

Über das Volontariat haben wir ja schon geredet, in dieser Zeit schlug ich tatsächlich die ersten Wurzeln im Studio. Im Anschluss daran, also im letzten halben Jahr vor Beginn des Studiums an der HFF, war ich dann bei einer ganzen Produktion als Materialassistent dabei. Das war ein Fernsehzeiteiler mit Henry Hübchen, „Der Bastard“. Bei diesem Film bekam ich zum ersten Mal die Gelegenheit, selbst zu drehen. Es ging um einen Stunt, und ich sollte die 2. Kamera übernehmen. Das hat mich natürlich riesig gefreut. Leider gab es kurz vor der Aufnahme ein technisches Problem: Die Kamera lief nicht, und wir standen irgendwo in der Märkischen Heide. Der Regisseur Klaus Gendries und Peter Krause entschieden, die Szene ohne die 2. Kamera zu drehen, aber der mir zugeteilte Assistent Hans Volkmer intervenierte und versprach, innerhalb kürzester Zeit Ersatz aus Babelsberg zu beschaffen. Er erzählte mir Jahre danach, dass er das nur gemacht hatte, weil er sah, wie enttäuscht ich gewesen war, nicht drehen zu können.

Hans und ich haben später noch etliche Filme zusammen gedreht, inzwischen zieht er sich allmählich aus dem Beruf zurück. Die gemeinsamen Drehs, aus denen irgendwann eine echte Arbeitsfreundschaft entstanden ist, habe ich in allerbesten Erinnerung, denn Hans ist nicht nur ein hochqualifizierter Kameraassistent, sondern auch ein besonderes integrierter Mensch.

Über meine zweite DEFA-Periode haben wir ja schon ausführlicher gesprochen. Das waren die Jahre zwischen HFF-Diplom und Debütfilm, anschließend ging es ja nicht mehr lange. In dieser Zeit gab es so etwas wie eine mentale Verbundenheit, zumindest mit diesem Gelände und den Leuten, die man ja alle vom Sehen kannte. Irgendwie gehörte ich damals dorthin, wenn auch noch nicht richtig dazu. Die Konflikte, die wir wegen „Motivsuche“ auszuhalten hatten, waren harmlos. Auseinandersetzungen und Filmverbote wie sie Frank Beyer oder Günter Ost, Herrmann Zschoche und viele andere erlebt hatten, habe ich nicht kennengelernt. „Motivsuche“ war ein durchaus gesellschaftskritischer Stoff, und „Das Mädchen aus dem Fahrstuhl“ von Herrmann Zschoche war das auch, aber sie waren

es natürlich nicht mehr nach dem 9. November 1989. Als diese Filme ins Kino kamen, haben sie niemanden mehr wirklich interessiert.

PB: Was ist für Dich das Beste an unserem Beruf? Würdest Du wieder Kameramann werden wollen?

DC: Erster Teil der Frage: Kameramann ist ein ausgesprochen anspruchsvoller Beruf, in dem sich viele Aspekte vereinen. Kreativität, Technik, Athletik. Man kommt mit interessanten Menschen zusammen, kann reisen, wird gut bezahlt. Und die Arbeit wird öffentlich wahrgenommen. Wenn man ganz in all dem aufgehen kann, ist es ein echter Traumberuf. – Zweiter Teil der Frage: Nein.

PB: Mir fallen jetzt keine Fragen mehr ein. Wir sind, glaube ich, durch.

DC: Ja, aber das reicht doch auch. Ich sagte ja schon vorher: Alles, was ich beitragen kann, ist irgendwie belanglos. Aber vielleicht ist ja gerade das aufschlussreich.

Anmerkung: Dieter Chill weist ausdrücklich darauf hin, dass in diesem Gespräch die Berufsbezeichnungen Regisseur, Kameramann, Schauspieler, Produktionsleiter, Kameraassistent usw. nicht frauenfeindlich oder in anderer Weise diskriminierend verwendet wurden, sondern allein als fachlicher Oberbegriff und selbstverständlich Regisseurinnen und Regisseure, Kamerafrauen und Kameramänner, Schauspielerinnen und Schauspieler, Produktionsleiterinnen und Produktionsleiter, Kameraassistentinnen und Kameraassistenten sowie jedwede andere weibliche und männliche Filmschaffende in ganzer Wertschätzung einschließen.

