

Rudolf Körösi



Gespräch: 16.12.2012

Über die Filme:

John Cage (1966, Kamera)

In der Fremde (1967, Kamera)

498, 3rd Ave. (1967, Kamera)

Körösi hat in den 50er-Jahren eine Ausbildung zum Schwachstrommechaniker gemacht, bevor er 1958 als Kameraassistent in der Filmbranche anfang und in den 60er-Jahren begann, erste Filme zu fotografieren. In dieser Zeit drehte er für Klaus Wildenhahn zum Beispiel „Parteitag 64“ und „498, 3rd Ave.“. Über diese Filme bin ich auch auf Rudolf Körösi aufmerksam geworden, weil mich seine unglaubliche Vitalität mit der Kamera sehr beeindruckt hat. Ich wollte dem nachgehen und herausfinden, wie er diese zum Ausdruck brachte hat. Später drehte Körösi auch Fernsehproduktionen mit Spielhandlungen, Kinospielefilme und Serien und übernahm in mehreren Fernsehserien die Regiearbeit. Für die deutsche Kamerafrau Gisela Tuchtenhagen war Rudolf Körösi ein Vorbild. Als ich sie einen Monat vor dem Gespräch mit Körösi, im November 2012, besuchte, zeigte sie mir ihr außergewöhnliches Einbeinstativ, an dem eine Umhängeschlaufe aus einem Autosicherheitsgurt befestigt war, das Rudi Körösi in seiner Werkstatt mit ihr zusammen gebaut hat. Dieses Einbeinstativ war seine Erfindung. Mit ihm konnte er sich unglaublich flexibel mit der Kamera bewegen und so war er nicht an ein kompaktes schweres Stativ gebunden. Im Gegensatz zu heute gab es in den 60er-Jahren kaum Zubehör für Kameras.



(Aus „5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm“ (1974)
von Gisela Tuchtenhagen)

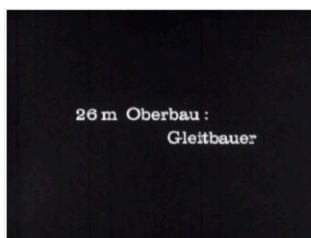
Ähnlich wie Richard Leacock in den 60er Jahren zusammen mit Robert Drew eine Kamera mit synchronisiertem Ton gebaut hat, mit der sie den Film „Primary“ fotografiert haben, hat Rudi Körösi ständig an seiner Kamera etwas verändert, um die dokumentarischen Filmaufnahmen zu verbessern.

Als ich Rudi Körösi am 16. Dezember 2012 in seinem Haus in Rellingen bei Hamburg besuche, öffnet er die Haustür und fragt: „Warum habt ihr die Kamera noch nicht eingeschaltet?“ Bei diesem Gespräch begleitet mich Erik Wittbusch, der mit hinter der Kamera sitzt. Das anschließende Gespräch war für mich eines der interessantesten bei der Abfassung dieser Arbeit, weil er beim dokumentarischen Filmen den Herstellungsprozess, anders als Klaus Wildenhahn als Regisseur und Tonmann, aus seiner Perspektive als Kameramann betrachtet.

Wann hast du angefangen mit Klaus Wildenhahn zusammenzuarbeiten?

Wir haben zur „Panorama“-Zeit angefangen. Parteitage waren dran, und da haben wir gemerkt, wenn man einen Parteitag so üblicherweise aufgenommen hat, dann hat man die Reden immer nur von vorne aufgenommen, und noch so ein bisschen, was an Publikum da war. Und von außen dann mal sehen, wo das ist. Und dann haben wir aber gesagt, das ist ja nicht alles, was auf einem Parteitag passiert. Das war damals ein Parteitag von der SPD und einer von der CSU. Und dann haben wir uns wirklich auch hinter die Bühne begeben, und was da an Zwischensachen passiert sind ... Wir konnten natürlich nicht sofort zu jedem hingehen und da mithorchen. Aber allein, wie sie sich gegenseitig angesprochen haben, schon optisch haben wir das schon gesehen: Oh, da ist der Wurm drin, da stimmt was nicht usw. ... Und das sind wichtige Teile gewesen,

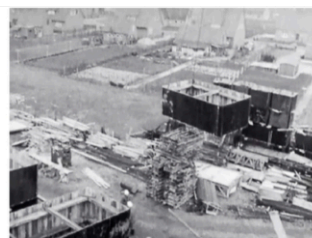
dass man wirklich auch so einen Parteitag ganz anders sieht und nicht offiziell nur die offizielle Ansicht davon hat. Das hatte natürlich Probleme mit derameratechnik damals. Es gab noch keine Handkamera, die nicht laut war. Also die waren alle zu laut, um Ton aufzunehmen. Man musste dann entweder ganz weit weggehen mit der Kamera, mit langer Optik drehen usw., aber das Mikrofon musste natürlich da in der Nähe sein. Und man musste natürlich immer erst das Recht haben, da das aufzunehmen. Das wurde entweder vorher gefragt, oder ... Und wenn einer sagt: „Ne, ne, wir wollen damit nichts zu tun haben“, dann hat man's zumindest optisch gesehen, dass sie abgelehnt haben, was ja auch schon was war. Ja, und dann ging es weiter ... „Bayreuther Proben“ war auch eine sehr interessante Geschichte, das Datum wisst ihr selber irgendwann (1965). In diese Gruppe da reinzukommen, war am Anfang gar nicht so einfach. Die wollten auch nicht immer, dass wir alles erfahren, was da bei den Proben, wenn die Sänger nicht einverstanden waren, was sie eigentlich da machen mussten usw. Aber wir haben das glaube ich dann doch sehr schön und sehr interessant hingekriegt bei den Aufnahmen. Und wir mussten da auch drehen bei unsagbaren Lichtverhältnissen auch zu der Zeit. Heute ist das nicht mehr so das Problem, aber damals war es das schon, wenn wir da in einer Bar waren, wo nur ein paar Lämpchen hingen. Aber das Gespräch war so wichtig, und das ist das viel Wichtigere, man muss nämlich zuhören. Auch als Kameramann muss man zuhören, was ist denn da los? Was ist denn da das Wichtige, was da passiert? Dann sind wir in die Fremde gegangen, wie der Film heißt („In der Fremde“ 1967). Das war ein Bauprojekt, wo ein Silo, ein Getreidesilo, aufgebaut worden ist an einem Kanal im Oldenburgischen. Und das war ein Bau, der 24 Stunden durchgehend aufgebaut wird. Das sind diese Silos, diese hohen Silos, und es wird eine Form gemacht, die ist verschiebbar nach oben. Oben wird der Zement und die Eisenstangen eingesteckt, und der Zement reingefüllt und reingestampft.



69.Einst_5.00.Sek



70.Einst_5.16.Sek



71.Einst.43.02.Sek



72.Einst_19.08.Sek

Und unten muss es gerade so sein, dass es nicht rausrennt, dass der Zement schon so hart ist, dass er gerade hält. Und das ging 14 Tage oder so, Tag und Nacht durch, immer wieder durch.



153.Einst._24.23.Sek



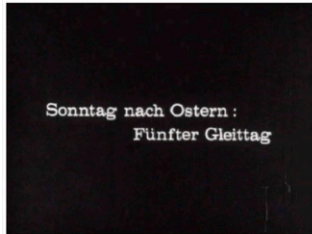
154.Einst._15.12.Sek



155.Einst._12.24.Sek



156.Einst._28.16.Sek



157.Einst._5.07.Sek



158.Einst._3.11.Sek



159.Einst._6.12.Sek



160.Einst._15.00.Sek

In einem Bauwagen wohnten wir da und sind mit denen in der Früh aufgestanden. Sind dann bei der Arbeit dabei gewesen, sind dann wieder mal weggegangen, weil wir mussten nachts bis zwölf, eins, zwei, drei da dann noch dabei sein. Die anderen waren ja an der Arbeit, aber eine Gruppe hatte wieder frei.



57.Einst._5.17.Sek



58.Einst._1.12.13.Min



59.Einst._12.15.Sek



60.Einst._7.16.Sek

Da kamen dann die Gespräche und die Erfahrungen, die sie machten. Die hatte man dann erst erfahren ... ja, vielleicht nachts um zwei. Und darum gab's bei uns keine Arbeitszeit. Wir waren dabei, wenn wir meinten, jetzt ist das interessant für uns, haben uns dann wieder zurückgezogen. Es war interessant und eben auch dann Gespräche mit dem Kalfaktor,



217.Einst._29.09.Sek



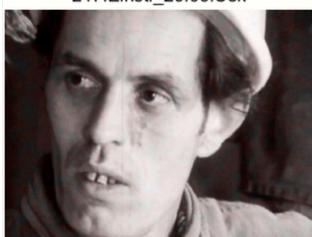
218.Einst._14.24.Sek



219.Einst._7.05.Sek



220.Einst._43.23.Sek



221.Einst._49.01.Sek



222.Einst._29.23.Sek



223.Einst._13.02.Sek



224.Einst._4.16.Sek

oder Probleme mit der Firma. Bei dem Film musste Klaus natürlich vorher mit der Firma überhaupt klarkommen. Das war ohne Kamera, weil die Firma musste erst einmal ihr Okay geben, dass wir dabei sein durften. Aber das hat dann geklappt, und wir konnten dann wirklich alles Mögliche machen bis zum Richtfest, wo wir natürlich selber auch noch voll bedankt wurden. Wir mussten ja mitmachen und reden und alles. Aber das war auch eine sehr interessante Zeit. Und das habe ich mit einer Éclair gemacht. Damals gab's in Deutschland noch keine Kamera, die man in die Hand nehmen konnte und die so leise war, dass man Ton machen konnte. Und die Éclair war eine Kamera, die wirklich für die Hand gebaut war. Die schaut so aus wie ein Schinkenstück. Dann war ein ziemlich schwerer Motor unten, der da unten lag, und dann vorne die zwei Objektive. Man konnte zwei Objektive reingeben. Und das war schon einmal für die Hand eine ideale Kamera, weil auch der Schwerpunkt durch den Motor und das Ding da unten war. Und dann hab ich mir noch eine Kugel vorne anmontiert. Die Akkus waren ja damals auch nicht so wie so Futzeldinger, sondern das waren so richtig schöne Blöcke. Und den Akku, den konnte ich mir umhängen. Mit einem Stativ, das man hochziehen konnte und halt eine Schale drinnen. Das heißt, wenn ich mich hingesetzt habe, auf einen Drehhocker z. B., dann hatte man das schön da liegen und konnte mit der Kamera überall hin, aufstehen und konnte sie extrem ruhig halten, weil, das abgestützt war. Und wenn wir jetzt plötzlich rausgingen, dann ist man eben mit aufgestanden und ist weggegangen und musste jetzt nicht mit dem Stativ hinterher, sondern ist persönlich hinterhergegangen. Und ein Pelzbesatz wurde genäht, aus allem Drum und Dran, damit die Kamera auch noch leiser wurde. Weil wenn man zu nah ans Mikrofon kam, war sie immer noch zu hören. Und dann war das richtig so ein Puschelding, so ein Kuscheltier. Und ich hatte oben dann noch einen Sucher, wie bei der Rollei Flex so ungefähr gedacht, wo ich eine Optik und eine Mattscheibe hatte. Das heißt, wenn ich die Kamera jetzt hier so in der Hand hatte, so am Griff, dann guckte ich da rein. Das war kein genauer Sucher, aber ich wusste, die Mitte des Bildes ist da. Also darum passiert auch bei den Filmern manchmal, dass man sagt: Au, der hat da aber nicht den Bildausschnitt, der ist aber nicht so perfekt. Aber es ist viel wichtiger, dass man dann das aufgenommen hat, was man wissen wollte und was man erfahren wollte. Und es ist jetzt nicht so, dass wir die Leute damit getrickst hätten. Wir haben die Kamera ja dabeigehabt. Ich habe nur nicht immer gleich so gemacht (Kamera hoch) und dann ah, jetzt nimmt er auf. Von Haus aus bin ich dann da mit der Kamera gewesen, hab zugehört und mitgesprochen. Und wenn's drauf ankam, dann hab ich unten den Schalter von der Kamera eingeschaltet. Also der war auch unten beim Akku.

Und kein Mensch merkte eigentlich, dass jetzt die Kamera läuft, aber sie war ja da. Also sie konnten nie sagen: Ja, wieso, du, warum habt ihr das aufgenommen? Wir waren ja dabei ... mit Kamera, mit allem Drum und Dran. Und das ist eigentlich immer sehr gut gegangen. Manchmal musste man wirklich die Kamera bewusst weglegen, wenn man merkte, jetzt wird's so privat, wenn er jetzt weiter das so erzählt. Dann haben wir gesagt, wenn ich jetzt weiter aufnehme, dann sagt der uns am nächsten Tag, wenn er ausgeschlafen ist, heute kriegen wir von ihm nicht ein weiteres Gespräch. Sondern man muss das bewusst weglegen, so ... rede weiter, wir sind Menschen, wir hören dir zu. Und das ist auch ein ganz wichtiger Punkt, dass man nicht die Leute allzu ausnützt, wenn man merkt, die kriegen dann hinterher private, geschäftliche, finanzielle Probleme.

Bei dem Film „In der Fremde“ warst du da in erster Linie Kameramann?

Ich hab mich zurückgehalten mit dem Gespräch usw. ... Ich hab zugehört, und weil ich ja immer darauf achten musste, ich muss ja auch drehen. Und der Wichtige war dann Klaus. Denn Klaus hat ja die Gespräche geführt, und Klaus hatte die wichtigste Funktion dabei, und danach musste ich mich hauptsächlich richten.

Das war ja Filmzeit. Wir mussten ja mit Filmen drehen, und Film war teuer. Wir konnten uns nicht einfach in der Früh hinsetzen, die Kamera einschalten und nachts um zwölf Uhr wieder ausschalten. Das kann man heute. Das kann man heute wirklich, es ist doch schizophren, weil es gibt keine Kosten mehr für die Aufzeichnung. Und Klaus hatte zum Beispiel so eine kleine Armband- ..., Dings Uhr, Taschenuhr, und wenn er mit der spielte, dann wusste ich, jetzt ist das wichtig, jetzt drehen wir. Wenn er nicht spielte, dann konnte man ausschalten. Also das war schon unsere Verbindung dazu, dass der eine von dem anderen weiß, was wollen wir machen, wollen wir das drehen. Denn wir sind ja in Situationen gekommen, wo wir erst einmal viel mehr drehen mussten, weil wir nicht wussten, wo wird denn diese ganze Situation enden. Wenn wir zum Beispiel mit einer Theatergruppe unterwegs waren, wussten wir noch gar nicht, was wird im Film endlich das wichtige Problem sein. Sind es finanzielle Probleme, die sie haben, sind es private Probleme, sind es künstlerische Probleme? Und wenn zum Beispiel plötzlich die Tür aufging, dann haben wir das gedreht Wir wussten ja nicht, kommt jetzt hier einer rein und sagt: „Ihr seid jetzt alle entlassen.“ Kann ja passieren. Wenn ich das nicht drehe ... Bei uns gab's keine Wiederholungen. Also definitiv ... Es gab nicht, dass wir da sagen: Und dann erzähl doch noch mal ..., da war doch noch mal die Geschichte mit dem ...

Das gab's nicht. Was wir nicht hatten, hatten wir nicht. Das war, wie wenn man auf die Jagd ging ... Was haben wir erreicht, wo können wir weiterarbeiten? Und dieses haben wir dann meistens, wenn wir am Abend oder irgendwann Zeit hatten, haben wir uns zusammengesetzt und gesagt: „Was haben wir denn bis jetzt an Baustellen, Bauteilen? Wo können wir weiterarbeiten? Was wird spannend? Oder was ist uninteressant.“ Aber das war ja zu der Zeit, da waren die Sender noch etwas anders in der finanziellen Geschichte usw. Wir sind auch einmal von einem Film zurückgekommen, und haben nach drei Tagen gesagt, der Film, der wird nix, den lassen wir weg. Und das ging auch. Das war ein Parteitag in Frankfurt, da wurde eine neue Partei gegründet. Wir sind da hin, haben uns das angeschaut, haben da gedreht und haben gesagt: „Pscht das war Luft, nix, brauchen wir, gar nicht erst entwickeln.“ Diese Möglichkeiten muss man schon haben, zu entscheiden. Weil ... bei einem Dokumentarfilm, den kann ich nicht vorher aufschreiben, wie er wird. Dann ist es keiner. Dann ist es kein Dokumentarfilm. Ich kann nur sagen: „Wir gehen jetzt mit den Leuten und dann werden wir sehen, was da passiert.“ Es kann sein vielleicht ... die haben finanzielle Probleme, muss aber nicht sein, es kann auch eine politische Geschichte draus werden. Es kann alles Mögliche draus werden. Und dieses Recht muss man dann noch haben, sich in den Film einzuarbeiten. Wir haben ja die Filme immer den Leuten gezeigt, also den Darstellern. Und wenn da was gewesen wäre, wenn sie gesagt hätten: „Oh, das hätte ich jetzt ... das möchte ich jetzt nicht mehr ...“ Da müsst ihr Klaus fragen, ob solche Sachen jemals aufgetaucht sind. Ich glaube, da war kaum einer ... Es waren vielleicht nicht immer alle sofort davon begeistert, wie sie da ... Aber sie haben nicht ein Veto eingelegt. Ob es so ist, müsst ihr noch einmal bei Klaus fragen.

Und dann ... es gab bei uns keine Klappe (zum späteren Ton anlegen). Das gibt's ja bei euch auch nicht mehr. Aber es gab bei uns keine Klappe, denn das wäre ein Tod schon jeder Aufnahme, wenn man da mit einem Dings dann hingeht. Wir haben's so gemacht ... Ich habe bei „In der Fremde“ aus einer Fernbedienung von so einem Flugzeug, Kleinflugzeug, das mit Röhren damals noch bestückt war, etwas gebastelt, sodass ich unten am Akku den Ton einschalten konnte, erster Gang, und beim zweiten Gang ging die Kamera an. Das hatte den Vorteil natürlich, dass der Ton und das Bild einigermaßen synchron anfangen. Das heißt, die Cutterinnen, oder eine Cutterin besonders, die wusste, was jemand spricht, wenn sie das stumm gesehen hatte. Also wie Taubstummensprache ... „Ah, das ist die Stelle“ und hat den Ton dahin angelegt. Und das ging auch. Und im Schneiderraum ist ja die Zeit, da kann ich mich dann hinsetzen und wenn das nicht funktioniert, setze ich mich halt noch länger hin. Aber beim Drehen habe

ich keine Zeit. Da muss es stimmen. Da muss es da sein. Ja, und das war schon eine, ach es war 'ne schöne Zeit.

Hast du dich mit Klaus vor den Dreharbeiten abgesprochen?

Wir haben uns vorher oft gar nicht so genau absprechen können, weil wir noch nicht wussten, was passiert. Wir haben uns abgesprochen, wenn ich ihm gesagt hatte: „Jetzt setzen wir uns zusammen – was haben wir heute eigentlich alles aufgenommen? Was haben wir ..., welche Leute sind denn interessant für uns? Wollen wir da weitermachen?“ Und dann hat Klaus uns gesagt, ja da wollen wir wahrscheinlich weitermachen, weil da kann sein, dass irgendwie sich eine interessante Geschichte ergibt. Denn er hatte das alles auf einer Kladde immer genau aufgeschrieben, was ist, was haben wir, was haben wir schon gedreht. Und da nach hatten wir uns dann für die nächste Zeit eingerichtet. Jo.

Hätte Klaus eigentlich kontrollieren können, was du aufnimmst?

Ja, wie hätte er das denn kontrollieren sollen? Es war Film. Der Film wurde irgendwann verschickt, nach drei, vier, fünf Tagen manchmal. Oder aus Amerika kam er überhaupt erst zurück, wenn wir abgedreht hatten. Wo willst du denn da was kontrollieren?

In New York, wenn wir da in dem Tanzstudio waren, und ich merkte, ah, das will er haben, dann drehe ich das mit. Er hatte da auch den Ton gemacht. Aber es konnte auch sein, dass ich dann zum Fenster gegangen bin und hab draußen die Situation gezeigt, wie es da unten auf der Straße war, weil die Geräusche auch reinkamen.



97.Einst._13.09.Sek



98.Einst._6.10.Sek



99.Einst._17.19.Sek



100.Einst._12.02.Sek

Also, das hatte nichts mit vorher abgesprochen. Er hat nicht gesagt: „Jetzt gehst du da hin, und dann drehst du da unten die, wie der Bettler da unten von der Polizei gerade vertrieben wird.“ Solche Sachen sind passiert. Oder bei „Eine Woche Avantgarde in Sizilien“, da waren so wunderschöne Sachen dabei. Das war in einer alten Kathedrale, in Sizilien. Zwei Sachen: Das eine, ein Konzert, wo man sich sagte: „Oha, das ist schon sehr modern, ob das den Leuten alles so richtig gefällt?“ Und dann sieht man einen alten

Herrn, der plötzlich so aufsteht, auf die Seite geht und man denkt: „Aha, der will nicht mehr, der hat die Nase voll“ –, sich ein Schnäuztuch nimmt schnäuz, schnäuz, schnäuz und sich wieder hinsetzte und zuhört. So was kannst du nicht vorher planen, das kannst du nicht ... Das ist einfach ein Ausdruck, wo man vorher denkt, aha, siehste, der geht schon, der will schon nicht mehr. Und dann da draußen ein Feuerwerk und mit Ständen und mit Süßigkeiten. Das drehte ich auch, und dann habe ich's gerade so drin, und dann schaue ich da so runter und sehe so eine Kinderhand. Und dann gehe ich hoch, die anderen guckten alle zum Feuerwerk, und der kleine Junge legt ängstlich die Apfelsine zurück und verschwindet. Also das ist nicht inszeniert, so isses, gell. Als er merkte, er wird beobachtet, legte er es wieder zurück. Das sind einfach schöne Sachen, die natürlich in so einem Film schon ganz, ganz gut reinpassen ...

Was muss ein guter Kameramann leisten?

Zuhören, zuschauen, aufmerksam sein, und man muss natürlich aufpassen, dass man sich nicht verzettelt. Damals auf alle Fälle, weil das alles Film gekostet hat, und irgendwo durften wir nicht über das Limit. Da waren die nicht begeistert, weil wir dann zu viel von dem Film vertrödeln haben. Aber das war vielleicht auch ein Vorteil. Wenn man sich immer wieder zwischendurch sagt: „Ich lass jetzt laufen, laufen, laufen, dann kümmere ich mich schon gar nicht mehr, was da passiert, sondern es läuft halt. Die Hauptsache ist, ich hab das.“ Das ist nicht der Sinn eines Filmes, sondern ich muss mitgehen, und ich muss hören, was passiert, denn da hinten, was ist ... ah, ja, da ist das und das und so. Und es ist ja nichts nachsynchronisiert worden bei uns. Es ist alles was an Ton da ist Originalton.

Wie sah euer Drehtag aus?

Es war 'ne Schlepperei natürlich und ich hatte eine Tasche mir gemacht, die gleichzeitig Dunkelsack war. Also eine Umhängetasche, da waren fünf Rollen Rohfilm drinnen, eine Kassette, und links und rechts, wie ein Dunkelsack, in den man die Hände reinsteckte. Aus einem alten Dunkelsack gebastelt. Und ich konnte, wenn ich gerade nicht drehen musste, konnte ich da mir dann eine neue Kassette einlegen, den alten Film raus, und dann links rein. Es war ein bisschen kruschelig, aber es war besser, als wenn ich sage: „So, jetzt macht mal den Tisch hier frei, jetzt will ich hier Material umlegen.“ Das ginge nicht. Ich musste das irgendwo in den Pausen machen, wo man weiß, jetzt wird hoffentlich nichts passieren. Und wenn was gewesen wäre, wäre ich mit den Händen

rausgekommen, und hätte die Kamera genommen und hätte drehen können. Es musste noch eine Extratasche sein, wo auch noch Filmmaterial drinnen war. Klaus mit Tonbandgerät und ich mit Kamera und mit meinen Dunkelsack-Dingen. Mit Klaus habe ich zwei oder drei Filme allein gemacht ohne Tonmann, das heißt, wir waren nur zu zweit. Klaus hat Ton gemacht. Und dann sind wir da losgezogen. In New York ist man sowieso mit der U-Bahn gefahren oder Subway oder was immer oder zu Fuß gegangen. Und wenn jemand sagte: „So, ich fahr jetzt mit dem Taxi dahin, dann konnten wir mit einsteigen. Das war der Vorteil, dass wir wirklich nicht so die Riesengruppe waren, sondern sind mit eingestiegen und haben alles dabeigehabt. Und konnten dann, wo immer der hin ist, konnten wir da auch drehen, wenn es in Ordnung war, wenn die es wollten. Und eben, wenn wir Zeit hatten, dass wir uns zusammensetzen und sagen: „Was haben wir? Reicht das für das, und was wird noch interessant, und ... machen wir morgen einmal gar nichts?“ Haben wir eigentlich nie gemacht. Aber irgendwann mussten wir uns auch ein bissl 'ne Pause gönnen. Meistens mussten wir uns die Pause gönnen, weil wir sagten: „Oh, wir haben nur mehr so und so viel Filmmaterial. Das können wir nicht irgendwo verschwenden, ja.“

Wie habt ihr erreicht, dass die Leute euch solch ein Vertrauen geschenkt haben?

Wir sind in der Früh auch aufgestanden, wir sind auf dem Bau hochgeklettert ... Wir haben mitgemacht. Die haben uns nach drei Tagen, sage ich jetzt, als Mitarbeitende empfunden. Wir waren da, als ob wir aufm Bau arbeiten, verstehst du? Denn auf dem Bau haben sie ja auch Leute, die gar nicht 'ne Maurerkelle in der Hand haben, sondern der Polier, der guckt nur, ob das in Ordnung ist, oder was immer. Also wir wurden akzeptiert. Und das wurden wir auf dem Bau, das wurden wir in den Tanzkompanien, das wurden wir bei John Cage und bei all denen ... Die haben uns akzeptiert und uns auch so angesprochen, weil sie merkten, wir haben Interesse dran an ihrer Arbeit und auch an ihren privaten Teilen. Und viele Leute sind auch froh, wenn jemand einmal mal zuhört. Ich meine, das habe ich dann auch noch später erlebt, bei anderen Filmen, wo endlich mal Leute eigentlich mal froh waren, dass sich überhaupt jemand interessiert für sie. Auch das gibt es. Jo.

Wie habt ihr eure Projekte geplant?

Planung hat Klaus erst einmal von sich aus gemacht. Und dann haben wir uns mal zusammengesetzt und dann hat er gesagt: „Du pass auf, das und das wäre“

und so weiter ... Dann muss es erst einmal geklärt werden, denn jeder hat Familie, ... jetzt wieder drei Monate wohin oder was immer ist. Muss man auch erst einmal aufdröseln – geht das, hast du die Zeit? Noch dazu, ich war ja frei, ich hatte ja zwischendurch auch immer andere Projekte, und das musste irgendwo dann zusammenstimmen. Kann ich zu der Zeit, kann ich dann nicht. Beim Drehen hat sich jeder, also wie gesagt, auf den Anderen auch verlassen können, und bei den Mustern habe ich mich voll rausgehalten. Also ich bin eigentlich gar nicht in den Schneiderraum gegangen, solange die rumgeschnitten haben, weil das ist auch wieder was Scheußliches, wenn dann einer sagt: „Ja, aber das ist nicht so schön von mir und das ... verstehst du?“ Ja, das ist Klaus Sache und dann von der Cutterin, was finden sie gut. Das ist deren Problem und nicht mein Problem. Wenn sie das erste Ding so weit fertig hatten, dann haben wir uns wieder zusammengesetzt und dann ja, dann war's in Ordnung.

Wie hast du Klaus kennengelernt?

Klaus habe ich durch „Panorama“ ... durch ganz schlicht und einfache „Panorama“-Arbeit. „Panorama“ sagt dir noch was? „Panorama“ war ja damals wirklich ein ziemlich kräftiges Journal, wo ziemliche Probleme auch wirklich angegriffen ... angegangen wurden. Und da haben wir uns kennengelernt. Und das ging eigentlich durch die Parteitagsfilme. Durch diese zwei Parteitagsfilme haben wir sofort irgendwie das Gefühl gehabt, ja, der eine kann mit dem anderen. Klaus hat mir von den amerikanischen Kameraleuten erzählt, wie die das gemacht haben (direct cinema). Und da haben wir gesagt: „Das können wir auch. So können wir auch, so können wir auch arbeiten.“ Denn es war eigentlich seine Idee, das alles so mitzumachen, frei mitzumachen. Ja.

Wie war deine Arbeitsweise bevor du Klaus getroffen hast?

Vorher gearbeitet? Jetzt sag ich nicht wieder: „Wie ich schon vorher gesagt habe“, weil das wär ja ... Das könnt ihr ja wegschneiden. Nein, ich habe angefangen in Wien, als der Sender praktisch selbst angefangen hat. Also vier Stunden am Tag Sendung, so ungefähr. Und mit elektronischen Kameras, die passen nicht ins Bild rein hier, so von der Größe, und natürlich keine Handkamera, sondern auf Stativ. Und jedes Fernsehspiel, jede Veranstaltung, oder auch „die Fledermaus“ zu Silvester, das Weihnachtskonzert haben wir alles live gespielt. Das heißt, das Fernsehspiel wurde eine Woche lang im Studio geprobt, Stück für Stück und immer weiter mit den Anschlüssen und wann und wie. Und wenn man

um 20 Uhr die Anzeigen dann hörte auf dem Kopfhörer, und es hieß, so und jetzt kommt das Dingeding ... Dann wussten wir, wenn wir Rotlicht hatten, musste man das Bild bringen, was man geprobt, was man geübt hat, und was Sinn macht. Und wenn das Rotlicht ausging, musste man schnell um die Ecke mit der Kamera und wieder seine nächste Einstellung suchen. Möglichst leise, damit es nicht so einen Krach macht, und dass man dann wieder da ist, wenn man wieder auf den Sender kommt. Das war schon eine sehr gute Übung, denn manchmal ist auch eine Kamera ausgefallen, und dann waren statt drei Kameras nur mehr zwei da, und man musste dasselbe Fernsehspiel wieder abliefern. Irgendwie anders, ein bisschen, aber es ging auch. Man muss sich jetzt nicht immer alles angucken von damals. Man kann es eh nicht mehr angucken, weil es gar keine Aufzeichnung davon gibt. Ja, und dann bin ich nach Hamburg, als die Saison ausgegangen ist. In Hamburg hatte ich gehofft, das liegt am Meer, war aber nicht. Und dann bin ich nach St. Peter-Ording gefahren, und da war es auch nicht, das Meer, aber trotzdem bin ich dageblieben. Ich fand es sehr schön. Ich hatte dann zum Beispiel für das Jugendprogramm hier in Hamburg eine Reise mit dem Land Rover von Hamburg nach Bombay gemacht, drei Monate. Wir waren zu dritt, und sind drei Monate mit dem Land Rover über Österreich, die Türkei, Persien, Persien damals noch, Afghanistan, traumhaft schön damals. Traumhaft schön, Afghanistan. Und Indien usw. ... Das war eine unheimlich schöne und interessante Zeit. Und da konnte ich eigentlich nicht sagen: So schlecht ist das nicht, so was zu machen. Das war schon interessant, es war schon toll. Und das haben wir mit der stummen Arri Kamera gedreht. Denn da ging's ja eigentlich nur um Landschaften. Ja, dann habe ich auch hier in Hamburg wieder Fernsehspiele gemacht, auch mit elektronischer Kamera, wo es noch keine Möglichkeit der Aufzeichnung gab ... Nein, es ist falsch, es gab noch keine des Schneidens, also des normalen Schnitts. Die haben wirklich die Ampex, die es damals gab, wirklich mit der Hand zerschnitten. Dieses breite Ampex-Band damals wurde mit Magnetpulver bestäubt, aus so einem Salzstreuer, sozusagen mit Magnetpulver. Dann hatte man gesehen, wo die Kurven waren ... Die waren so breit die Dinger. Man hat die mit der Schere wirklich durchgeschnitten und hat das andere dann da drangeklebt. Das ging natürlich nur, wenn's gerade wieder ein Take war, eine Schwarzblende, oder irgend so etwas, weil das dann immer noch so ein bissl „krick“ gemacht hatte. Ja, das war auch eine Art von live, wenn du so willst, nur halt in kurzen Abständen immer wieder. Und dann später mit Film, dann Berichte vom Tage, und dann hieß es: „Und bist du noch so fleißig, es würde doch nur 30 ...“ 30 Sekunden waren die Dinger immer. Also man konnte noch so viel drehen, da kamen 30 Sekunden raus

und Ende. Jo, und dann ... Fernsehspiele weiter ... Dann eben mit Klaus viel. Dann mit Eberhard Fechner, die dann eigentlich nicht mehr dokumentarische Filme waren ... Also dokumentarisch schon, aber anders. Ich weiß nicht, „Klassenfoto“ ist ganz anders gemacht. Es ist ein uraltes Klassenfoto, das während des Krieges entstanden ist, dieses Klassenfoto. Und wir haben alle Leute aufgesucht, die auf diesem Foto sind, wo immer die waren. Und da war einer, der war in New York, der andere war in Polen usw. Das war ein Projekt, wo der Sender sagte: „Gut, ihr habt jetzt erst einmal ein halbes Jahr, und wenn ihr dann wieder weitermacht, könnt ihr wieder ein halbes Jahr haben.“ Denn wir wussten noch gar nicht, wohin wir überall kommen, weil die Leute mussten wir erst finden. Aber das waren dann eben Interviews, ein richtiger Interviewfilm, wo Eberhard das dann sehr gut ineinander verwoben hatte. Denn das waren eigentlich Sachen, was der eine gesagt hat, hat der andere fortgesetzt, und der Dritte hat es aber widersprochen. Also eigentlich eine akustische Aufteilung. Das war auch eine interessante Geschichte. Und ich hab mit Rudolf Jugert „Union der festen Hand“ gedreht. Da habe ich zum Beispiel etwas gemacht, dass ich den Film nur mit stehenden Einstellungen gemacht habe. Kein Schwenk, keine Fahrt, nichts. Hab aber alles aus der Hand gedreht. Das war für mich so eine Selbstverständlichkeit, das aus der Hand zu drehen, weil da konnte ich vorher sagen ...: „Aha, das ist die richtige Einstellung und nicht da.“ Das war einfach, das war schnell aufgebaut. Und das war sehr interessant einmal einen Film zu haben, der wirklich nur aus keinem Schwenk und nichts besteht. Und wenn dann mal eine Kutschenfahrt war, eine lange, dann habe ich mein Fisheye genommen. Dann ist die von einer Seite zur anderen gefahren und dann wieder stehend. Ach so, und einen interessanten Film habe ich auch noch gemacht, das ist „Der Indianer“ mit Rolf Schübel. Ein Lungenkrebskranker, dessen Geschichte wir gedreht haben, und zwar so, dass ich der Patient war, die Kamera war der Patient. Also ich bin am Anfang in der Stierkampfarena in Pamplona, hab da mitgemacht als Zuschauer, eben als der, der dann der Kranke ist. Bin in sein Büro dann und dann hab ich das Gefühl, wie er ein bisschen unsicher wird und so oder wie er dann zum Arzt geht und wie ihn dann der Arzt untersucht. Immer in die Kamera, wenn der ihm sagt: „So Sie haben Krebs.“ Bin zu den Bestrahlungen gegangen, bin bei der Operation, in der Operation wirklich in einem Operationssaal ... Da haben die mich, die Kamera, richtig operiert. Das Original, der war immer dazwischen, entweder dass er mit seiner Familie feierte und dann mal was erzählte oder mit den Kindern Fahrrad fuhr. Er hatte ja Schwierigkeiten mit dem Erzählen. Während des Schnittes ist er dann gestorben. Und das war eigentlich ein positiver Film, weil es zeigt, wie er wieder lernt, wie er Sprache lernt,

wie er sich wieder sagt: „Jetzt, jetzt kann ich wieder irgendwie spazieren gehen.“ Und wie er mit den Kindern Fahrrad fährt und so ... Und dann ist er aber doch gestorben an dieser Geschichte, und dann gab's ziemliche Probleme, weil der Sender das nicht haben wollte, dass er als gestorben erklärt wird. Und dann hat aber Rolf Schübel gesagt: „Ne, das geht nicht. Das kommt rein als Schlusspunkt, dass er jetzt auch tot ist.“ Ja, und dann habe ich den goldenen Grimme-Preis gekriegt für die Kamera. Das war wirklich auch interessante Arbeit, und auch mit ihm dann zu arbeiten.

Was unterscheidet deine Arbeit von meiner hier?

Also für mich, ist auf dem Stativ eine Kamera stehen zu haben, da sage ich: „Ja, was ist denn jetzt?“ ... (steht auf dabei) ... In der Hand kannst du das sofort machen, du gehst mit. Oder ich geh da raus, ich geh jetzt um die Ecke ... Das ist für diese Sachen, die ihr macht okay. So hab ich praktisch das „Klassenfoto“ gemacht, wenn man so will. Ich hab es natürlich nicht auf dem Stativ gemacht, sondern hab mich auch mit der Kamera hingesezt, also in der Hand. Aber für's Dokumentarische ist es natürlich ... es ist ja doch nicht dokumentarisch, was ihr jetzt macht. Es ist ein Interview. Das ist was anderes.

Sind dir ein paar Szenen aus „In der Fremde“ im Kopf geblieben?

Die Geschichte mit dem Kalfaktor. Der, der dann praktisch, wenn alle aus dem Wagen raus sind und arbeiten, der alles sauber macht. Der für's Säubern zuständig ist und auch schon ein ziemlich herbes, verzogenes Gesicht hatte. Und der sagte: „Ja, ich kann nichts anderes machen, es ist die einzige Chance überhaupt hier weiterzumachen und in der Fremde zu sein.“ Das war auch bei den Anderen zum Teil so, weil die auch nicht glücklich sind, dass sie da ewig irgendwo in der Fremde rumhängen. Und als es dann zu einem Ausbruch kam ... so ein Betonausbruch an einer Stelle, wie die dann alle sofort dabei waren, auch wenn sie vorher nur ... „Ach Scheiß und so“ ..., die aber dann wirklich die Arbeit mitmachten, weil sie wussten, das kann sonst fürchterlich in die Hose gehen. Und eben auch das Persönliche von ihnen, dass man die wirklich dann auch persönlich kennenlernt und ja, mit dabei lebt im Bauwagen.

Wie unterschieden sich die Projekte „In der Fremde“ und „498 3rd Ave.“?

Nichts, nein. Wir haben dort eleganter gewohnt, aber die Situation war ja auch nicht anders. Die wussten gar nicht mehr, wo sie das Geld herkriegten sollen, damit sie

weitermachen können. Das war beim Bau etwas anders, die wussten, dass sie das Geld kriegen, nur es war zu wenig. Es sind genau dieselben persönlichen Probleme, die da auftauchen. Und ob ich jetzt auf dem Gerüst am Bau bin oder im Tanzsaal, oder wo immer, ist eigentlich für mich dieselbe Art und Weise zu arbeiten dran.

War es für dich schwierig, so spontan mit der Kamera zu reagieren?

Ja und? Gut, es wird ja 1:10, 1:12 gedreht. Ich weiß jetzt nicht mehr wie viel, das weiß Klaus besser. So wahnsinnig viel war's nicht, aber das wird ja auch weggeschmissen, also kann ich auch was wegschmeißen. Wenn ich nämlich zu feige bin, um irgendwas zu machen, und es gar nicht erst dreh, dann hab ich's ja schon vorher weggeschmissen. Dann brauch ich's ja gar nicht mehr. Zum Beispiel in Südfrankreich, das war bei der Cunningham Tanzgruppe und bei John Cage. Da war draußen Sonne, und es war im Freien, wo der Platz war, wo sie tanzten. Und unten im Keller waren die Garderoben und die Gespräche,



wo es ans Eingemachte ging, weil es auch wieder um Geld ging, was sie kriegen sollten von Mäzenen. Und da habe ich ja mit 4-X gedreht. Das war ein schwarz/weiß, ein ziemlich scheußliches Material, wenn man so will, vom Krisseln her. Aber es hat Bilder gemacht. Und dieses 4-X habe ich natürlich auch draußen benutzt, weil ich ja immer rauf und runter bin. Und das wurde dann nach Hamburg geschickt. Ja, das wurde der Redaktion schon

übermittelt, das wär unmöglich, ich hätte da außen in der Sonne 4-X benutzt, das wär unmöglich und das ginge nicht. Und dann bin ich zu denen hin ins Kopierwerk und hab gesagt: „Und wenn ich mit den Zähnen Löcher in den Film beiße, so habt ihr das zu entwickeln und abzuliefern. So isses.“ Und das haben sie dann aber verstanden, denn es wurde auch gesendet. Wenn die nicht wissen, worum es überhaupt geht, dass man das überhaupt kriegen kann, weil wir's sonst gar nicht geschafft hätten, diese ganze Situation. Die war sehr wichtig für den Film. Ja, dann ist das wurscht, ob das ein bissl krisselt. Unten hat es ja eh gekrisselt. Also wo ist da der Unterschied? Dann ist das hier eigentlich besser für den Zuschauer, wenn ich eigentlich immer gleich das gleiche Material nehme, bevor er merkt: „Oh, das geht ja schön, und das geht schlecht.“ Also das Recht muss man eben auch an der Kamera haben, entweder nix machen oder eben auch, dass man sagt: „Das ist mir nicht gelungen.“

„In der Fremde“ – das Fest. Wieso hast du hier so viel mit Unschärfen gearbeitet?

Ja, nicht absichtlich. Lange Vorgeschichte, nicht lange Vorgeschichte. Vorgeschichte: In New York habe ich eine Canon Kamera gesehen, am Times Square, in diesen Läden, die es da gibt. Und da war ein 95er, so ein Apparat und nur für Fotoapparat. Und ich bin dann mit Jimmy Smith da nachts um 2 Uhr hin. Da hat er sich ein Walkie-Talkie gekauft, ein Walkie-Talkie nur um am Times Square herumzulaufen: „Hey, hey, I'm here, I'm Jimmy, how are you?“ und so. Und dann sind wir irgendwie draufgekommen, da habe ich gesagt: „Oh, das wäre eine Optik ...“ Dann ist er rein in den Laden und hat gesagt: „I'll buy it“, ich will sie haben ...“ Die Kamera will er nicht haben, also die Optik.



229.Einst._11.10.Sek



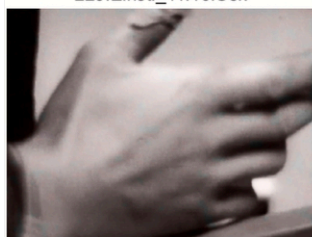
230.Einst._38.15.Sek



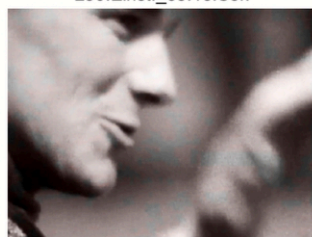
231.Einst._38.20.Sek



232.Einst._20.21.Sek



233.Einst._6.20.Sek



234.Einst._4.10.Sek



235.Einst._43.01.Sek



236.Einst._22.00.Sek

Und hat mir die Optik vermacht. Und die habe ich dann umgebaut, die musste man ja erst

umbauen die Fassung auf 10 Mount. Von so 'nem Eumel auf 10 Mount. Nur hatte die eine Tiefenschärfe von absolut nichts. Also Nasenspitze, das Auge, oder was immer. Es hat aber auch irgendwie wieder an Reiz dann. Ich hab mich dann nur durchgequält zu schauen, aber sie hat Licht gebracht, sie hat was natürlich reingebracht. Das war noch, bevor überhaupt Arri mit ihren High-Speed-Optiken aufkam. Ja, so habe ich eben da rumgebastelt an diesen Sachen. Das kann man heute überhaupt nicht mehr an den Dingen da, an den Kameras. In der Elektronik, da machen die ja selber auch schon nix mehr. Bauen einen Teil aus, nehmen einen Teil wieder weg und ein neues Teil rein und Ende. Ich musste einmal, da hat's 'nen Kratzer im Filmbild gegeben ... das war die Éclair ... ich weiß nicht mehr welcher Film ... doch, in Bayreuth war das, da musste ich irgendwas ausfeilen, weil da ein kleiner Haken im Bildfenster war... und mit Zahnpasta poliert. Ja, das konnte man alles noch selber machen und was immer ... Da kannst du heute nix mehr machen.

Was ist das für eine Arbeitsweise, wenn du heute an die elektronischen Kameras denkst?

Ich hab wenig, wenig mit elektronischen Kameras gemacht. Im Museum machen wir zum Beispiel Trickfilme und Kinderfilme, wo die Kinder sich selbst spielen und ihre Geschichte machen und sich selbst auch aufnehmen und es dann schneiden. Also das mache ich noch und hab selber Kameras. Aber ansonsten habe ich nun keine große Lust mehr ... ist vorbei. Und mit meiner Frau, schon seit ewigen Zeiten ist sie meine Assistentin gewesen, wir arbeiten ja immer noch zusammen. Meine Frau arbeitet am Kiekeberg Museum und an anderen Museen. Die Arbeit macht immer noch Spaß. Aber heute nicht mehr mit Film. Das ist heut etwas anderes geworden.

Siehst du Unterschiede in heutigen Dokumentarfilmen?

Ich hab Schwierigkeiten überhaupt welche zu sehen. Also wenn, dann muss ich irgendwo in eine Vorführung gehen, aber im Fernsehen da ist es nicht so umfangreich, dass ich sage: „Das ist ein Dokumentarfilm, das ist gut.“ Wir haben doch diese Dokumentar-Fernsehfilm, Fernsehspiele, die waren doch also ... mmh ... wollen wir nicht weiterreden, zum Teil wirklich gruselig. Oder die ganzen nachgestellten Dokumentarfilme, wo eben dann irgendwas nachgestellt wird. Muss ich nicht haben. Hab ich zum Teil wahrscheinlich auch gemacht. Ich hab sicher auch welche gemacht. Aber muss ich nicht haben. Ich muss jetzt überhaupt nicht ..., ich bin zufrieden.

Warum gibt es eure Art von Dokumentarfilmen nicht mehr in der Fernsehlandschaft?

Nein, das ist eine Frage des Geldgebers. So ein Film hat ja einen Geldgeber. Egal, wer immer das ist. Entweder die eigene Tasche, da gibt's auch viele, die Filme gemacht haben und dann hinterher wirklich für ein Grottengeld die Filme losgekriegt haben, wenn sie sie überhaupt losgekriegt haben. Auftrag kriegst du nur, wenn du einen Geldgeber hast, und der will vorher wissen, was er kriegt. NDR 3 war das ja hauptsächlich auch. Die dritten Programme waren ja damals auch noch für solche Sachen viel offener als heute. Warum weiß ich nicht. Und ich habe ja gesagt, wir sind zurückgekommen und ich hab gesagt: „Ne, der Film ist nichts geworden, Ende.“ Das muss ja auch einer unterschreiben, das muss ja einer in der Redaktion unterschreiben. Und wir hatten den Hans-Jörg Pauli, einen Musikredakteur, der all diese Filme zu Cunningham und Cage und was immer in der Redaktion hatte. Der hat Vertrauen zu uns gehabt, oder zu Klaus. Er hat ihm wahrscheinlich gesagt: „Du der wäre vielleicht interessant, mach da was draus.“ Und dann hat Klaus gesagt: „Jja, ich mach was draus.“ Und Pauli hat dann unterschrieben, dass wir so und so lange drehen, dass wir Diäten kriegen, dass wir Gage kriegen, dass wir Material kriegen usw. ... Und wenn wir zurück waren, dann hat er sich das angeschaut und gesagt: „Schön, wunderbar.“

Ihr wart damals Pioniere auf diesem Gebiet. Kann es daran liegen, dass die Leute offener für so etwas waren?

Ich glaube, wir waren offener. Das sage ich jetzt ganz eindeutig: Wir waren offener und kein Riesenteam dabei. Das ist ganz wichtig, weil alle wollten da nicht mitmachen, die hatten keine Lust. Die sagten: „Und jetzt ist aber Feierabend, jetzt geht's Licht aus.“ Zum Beispiel Licht – ich hatte kein Licht dabei. Ich hatte nicht eine Lampe. Das Höchste, wenn was passiert ist, war mal eine, die ich in die Fassung schon einen Tag vorher reingeschraubt habe. Aber das war das Allerhöchste der Gefühle. Ich hatte kein Licht, kein Stativ, irgendwas. Noch Lust dazu. Und was nicht ging, ging halt nicht, also ... Und es gab keine Wiederholung wie: „Noch einmal, oh Scheiße, das haben wir jetzt vergessen, erzähl das doch noch mal so“. Ja, wie ich schon gesagt habe, das gab's nicht. Ich will jetzt nicht allem nachtrauern. Wir haben auch andere schöne Filme gemacht hinterher. Und wenn man offen mit den Leuten umgeht, die haben auch gemerkt, dass das Arbeit ist, was wir da machen. Das ist ja nicht so, dass das nicht Arbeit ist. Wir sind dabei, und wir gehen genauso mit denen zu Fuß und genauso in der Straßenbahn, wenn's eine noch gäbe.

Man muss mit den Leuten wirklich umgehen können. Und eben ganz wichtig ist, was ich nochmals sage: Wenn's drauf ankommt, bewusst die Kamera weglegen. Tonbandgerät kann man ja leider nicht weglegen. Man kann nur so tun, als ob man es ausgeschaltet hätte – es läuft trotzdem weiter. Aber die Kamera, die kann ich so hinlegen dass die Optik woandershin schaut. Und dann erzählt er noch weiter, und es kann passieren, dass ich sie dann wieder nehme. Und jetzt wechselt er vielleicht die Geschichte, die er uns erzählt, oder es wird wieder ganz anders – dann kann ich mir die Kamera wieder nehmen. Wir haben auch nie unsere Geräte zusammengeräumt, bevor wir nicht aus der Tür waren. Also das klingt jetzt blöd, wir hatten ja alles aufgenommen. Nur gab es nie, dass wir gesagt haben: „Jetzt gehen wir, jetzt haben wir aber genug.“ Genau dann kann doch immer noch was kommen. Das ist uns oft passiert, dass wir dann noch was gekriegt haben, was wirklich wichtig ist. Das lässt sich natürlich im Stundenplan eines Senders nicht einteilen. War auch nicht nötig, denn wir hatten die Zeit zu unserer eigenen Verfügung Gut.

Vielen Dank.