



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Kamera / Licht
Interview mit Judith Kaufmann

Könnten Sie zunächst bitte die Sequenz inhaltlich einordnen. Was passiert in ihr und wie verhält sie sich zum Verlauf der Geschichte? Welchen Punkt markiert sie?

Judith Kaufmann: Zunächst einmal ist das ein Film über eine junge Frau, eine Türkin, die in Deutschland aufwächst, in Berlin, dann, vermutlich in der späten Pubertät, in die Türkei geht, dort heiratet oder verheiratet wird und sich nicht in das eigentlich klassische System dort einordnen kann. Sie erlebt ziemlich heftige Gewalt, flieht dann vor ihrem Mann und versucht, wieder zu ihrer Familie, in der sie aufgewachsen ist, nach Berlin zurückzukehren. Das scheint auch erst zu gelingen, scheitert dann aber sehr hart und dramatisch.

In der Szenenfolge, die wir uns ausgesucht haben, versucht Umay nach einem missglückten Selbstmordversuch ein letztes Mal, in der Familie Fuß zu fassen, aber gleichzeitig ahnt sie schon, dass über ihren Kopf hinweg der Familienrat über sie beschlossen hat!

In der ersten Szene im Wohnzimmer gibt ihr die Mutter ein Amulett, das sie beschützen möge. Aber die Entscheidung, dass ihr Sohn – und das ist die Folgeszene – am nächsten Morgen zurück in die Türkei verschleppt werden soll, ist schon beschlossen zu dem Zeitpunkt.

In der zweiten Szenenfolge, belauscht sie ein Gespräch, wo sie das [die geplante Verschleppung ihres Sohnes ins die Türkei, Anmerkung der Red.] erfährt, was für sie natürlich eine Katastrophe ist. Daraufhin beschließt sie, die Wohnung zu verlassen – was ihr aber nicht glückt, weil sie von der eigenen Familie quasi eingeschlossen wird. Daraufhin ruft sie die Polizei und dieser Entschluss ist eigentlich notgedrungen der Bruch mit der Familie. Von dort aus trennen sich die Welten.

Im Grunde ist das der Wendepunkt der Geschichte.

Was bedeutet das für die visuelle Gestaltung dieser Sequenz, also in der Quadrierung und in der Lichtsetzung?

Es gibt eigentlich drei Teile, würde ich sagen. Der erste Teil ist die Szene, in der Umay alleine im Wohnzimmer sitzt, eigentlich in einer Halbtotalen, ziemlich zentral, aber zugleich ziemlich verloren – das ist der Versuch, ein Bild für diese Situation zu finden. Die Mutter kommt zu ihr, sagt ihr, du wirst beschützt, aber gleichzeitig ist klar, sie wird *nicht* beschützt.

Das ist eine ganz natürliche Tageslichtsituation mit diffusem Licht vom Fenster aus. Mir war aber wichtig, dass dieses Bedrohliche, was im Grunde schon dahinter steht, dass das auch spürbar wird in dem Bild. Insofern haben wir versucht, mit dem diffusen Licht zu arbeiten und es einzugrenzen, also einen hohen Kontrast zu schaffen, was natürliches oder diffuses Licht erstmal nicht unbedingt in sich trägt. Weil diffuses Licht nun einmal die Eigenschaft hat, überall zu reflektieren und insofern die Schatten aufzuhellen. Also haben wir versucht, mit viel Molton und mit viel Schwarz, dieses diffuse Licht trotzdem in einen Kontrast zu setzen, ohne, dass es künstlich aussieht.

Dann gibt es den zweiten Komplex. Der beginnt in der Küche, Umay läuft den Flur entlang in ihr Zimmer, erfährt, wie gesagt, dort auf halben Wege, dass ihr Kind entführt werden soll. Und das war eigentlich der Versuch – indem die Kamera hinter ihr her geht durch den komplett schwarzen Flur und sie nur in einen kurzen, weichen, warmen Lichtschlitz gerät, nämlich dort, wo sie davon

erfährt – etwas wie ein Geheimnis zu schaffen durch das, was man nicht sieht: dass man ihr nicht ins Gesicht guckt, wenn sie es erfährt, sie nicht von vorne zeigt, also ihr Entsetzen. Auch darauf verzichtet, in den Raum hinein zu gucken und den Flur weitestgehend dunkel zu lassen. Im Grunde in ihrem Rücken zu sein und sie nur im Halbprofil zu sehen. Nie ihre Augen. Es war der Versuch, durch das Weglassen auch etwas zu dramatisieren.

Und der dritte Teil spielt mitten in der Nacht in dem Zimmer ihrer Schwester. Die Wohnung ist still, alles schläft. Es brennt kein Licht, nirgendwo. Es ist nochmal eine andere Stimmung, weil das Licht quasi von außerhalb kommt und viele Bereiche im Zimmer dunkel sind und nur Teile im Licht. Sie steht auf, läuft durch die Wohnung zur Tür, merkt dass sie nicht rauskommt, kehrt zurück ins Zimmer und ruft die Polizei.

Wie verhält sich diese Sequenz insgesamt zu der Lichtkonzeption, die es für den Film gab?

Uns war wichtig, dass der Film eine große Einfachheit und Klarheit hat, was das Licht angeht. Dass er nicht zu sehr überhöht, auch nicht vordergründige Effekte schafft. Dass er aber trotzdem die Situationen dramatisiert, die sich aneinanderreihen in ihrer zunehmenden Dramatik. Insofern ist die Szenenfolge vielleicht repräsentativ für den Film, als dass sie Teile hat von einer großen Einfachheit – Tageslicht, das durchs Fenster fällt, relative Totalen, die statisch sind zu Sequenzen, die mit Handkamera und unruhiger und eben auch dramatischer sind vom Licht her. Und so geht der Film eigentlich durch verschiedene Wellen dieser Bewegung.

Im Grunde geht man also als Zuschauer durch die verschiedenen Stimmungen der Protagonistin mit. Um welche Lichtstimmungen handelt es sich?

Das ist ja immer die Frage nach dem Naturalismus. Also inwieweit sind Lichtquellen nachvollziehbar? Inwieweit richten sie sich nach dem, was im Raum vorzufinden ist? Der pure Naturalismus interessiert mich eigentlich nicht. Ich finde es zwar schön, wenn Licht nachvollziehbar ist und auch natürlich und glaubwürdig wirkt, aber ich versuche auch, immer etwas wie eine Magie zu suchen. Oder ein Zauber oder etwas, was man vielleicht gar nicht in Worte fassen kann. Denn ich finde, Film hat eben auch etwas mit Schaulust zu tun. Zum einen mit der eigenen, aber eben auch mit dem Wunsch, die in den Zuschauern zu wecken. Insofern suche ich da eigentlich immer in den Szenen – wenn sie einem nicht sowieso schon etwas schenken von dem, wie sie angeordnet sind vom Licht und vom Bild – nach etwas, das die Atmosphäre verdichtet. Insofern könnte man vielleicht sagen, dass die erste Szene im Wohnzimmer eine ganz undramatische, sehr naturalistische ist – vom weichem diffusen Tageslicht her betrachtet – und dass es sich langsam in der Dramatik steigert. In der folgenden Szene, wenn sie den Flur entlang geht und noch im Licht ist, aber im Hintergrund auch noch das Zimmer der Schwester zu sehen ist, und ganz profan mit Neonlicht in der Küche beginnt. Und im dritten Teil dann eben so eine bestimmte Überhöhung – durch Straßenlaternenlicht, durch sich leise bewegende Schatten der Bäume, was aber eher ganz sachte sein sollte. Ich weiß nicht, ob das nicht ein bisschen zu viel war, das zu tun.

Als ich diese subtilen Schattenspiele gesehen habe, habe ich mich gefragt, ob diese Stimmung, dieses Zauberische, das sie erzeugen, die Perspektive des kleinen Jungen ist. Von wem, wessen Geschichte erzählt dieses besondere Licht?

Die Frage ist interessant, aber so gehe ich zumindest selten an eine Szene heran. Vielleicht haben wir versucht, etwas zu kreuzen – diesen dramatischen Moment, aber gleichzeitig das Zimmer in Wärme zu tauchen, obwohl die Situation in sich eine bestimmte Härte hat. Und da einen Kontrast zu schaffen zwischen etwas fast Märchenhaftem und der harten Realität, die jetzt gleich folgen wird. Quasi der letzte Moment vor dem Aufbruch.

Das Zimmer der Schwester ist in diesem ganzen Familienzusammenhang und der Wohnung der „höhligen“, der wärmsten Ort, weil es eben ein Ort der Vertrautheit der beiden Schwestern ist. Dass sich die Blätter bewegen und diesen magischen Schatten an den Wänden erzeugen, so etwas entsteht eigentlich eher aus Experimenten, man merkt, ... irgendetwas könnte man versuchen, irgendetwas fehlt noch.

Der Ort, die elterliche Wohnung ist ein ganz zentrales Motiv. Was bedeutet dieser Ort für den Film und für das Licht des Films?

Ja, das ist richtig, der Großteil spielt in der Wohnung der türkischen Familie und sie ist insofern bezeichnend, als dass sie eben in unterschiedlichen Räumen unterschiedliche Lebensmomente in ihrer Gleichzeitigkeit versucht zu zeigen. Es gibt sechs Menschen, die gleichzeitig in vollkommen unterschiedlichen Lebensphasen und Situationen sind: Umay, ihre Schwester, ihre zwei Brüder und die Eltern. Und für diese verschiedenen Lebenssituationen haben wir versucht, unterschiedliche, ich sage jetzt mal, Stimmungen und Atmosphären an Orten in der Wohnung zu schaffen, die sich über den Verlauf des Films verändern.

Das heißt, die Küche als Ort der Mutter, als Kommunikationsort aber auch der Familie – ziemlich klar, ziemlich hell, hier wird diskutiert, hier wird gerungen, hier wird aber auch gestritten und geschlagen. Trotzdem sollte dieser Ort eine bestimmte Ordnung haben, eine bestimmte Klarheit. Und dann gibt es eben, wie gesagt, den Raum der Schwester, dieses Dunkle, Heimelige, ja eigentlich auch Behagliche des Anfangs, der sich aber langsam immer mehr auch zu etwas Bedrohlichem entwickelt. Und dann gibt es zum Beispiel das Schlafzimmer der Eltern, was eher düster sein sollte und wo immer Vater und Mutter aufeinandertreffen und eigentlich im Verlauf des Films immer wieder über das sprechen, was nicht mehr zurückzudrehen ist. Die Geschichte, die ihren Lauf nimmt, aus der man nicht mehr herauskommt – und die zwangsläufig in eine Zerstörung führen wird. Dann gibt es noch diesen Bereich von Wohn- und Esszimmer, in dem beraten wird, wo aber stark das Familienoberhaupt, der Vater, entscheidet, wie die Wege weitergehen. Insofern repräsentiert diese Wohnung an verschiedenen Orten die Gleichzeitigkeit der Leben, die nicht zu vereinbaren sind.

Der erste Teil des Films spielt fast ausschließlich in der Wohnung. Ich fand das interessant, weil das eine Innenansicht einer Kultur ermöglicht, die die meisten Zuschauer nicht kennen. Ist das eine Überlegung gewesen, dass man sich in diesem Umfeld länger aufhält? In einer Welt, über die es ja auch sehr viele Vorurteile gibt und dessen Machtverhältnisse man immer nur von außen betrachtet?

Ich glaube, Feo [Aladag, Anm. der Red.] wollte sich Zeit lassen. Es ging ihr um dieses eigentlich universelle Bedürfnis, geliebt zu werden, ohne dass diese Liebe an Bedingungen geknüpft ist. Und für dieses universelle Thema hat sie sich diesen Rahmen gesucht. Der Versuch war, zum Einen diese schleichende und langsame Entfremdung zu zeigen, aber dabei eben den Einzelpersonen nicht ihre Würde zu nehmen und sie zu respektieren. Dafür muss man sich mit jeder der Personen Zeit nehmen, denn diese Personen sollten in ihrer Tragik und in ihrer eigenen Not, in ihren Belangen nachvollziehbar sein – und einem auch nah kommen. Das ist, glaube ich, die Zeit, die der Film braucht: den einen Strang zu verfolgen, aber eben auch nach rechts und links zu gucken. Weil wir versucht haben, nicht in erster Linie zu bewerten und nicht zu denunzieren – und nicht das Naheliegende zu tun, nämlich zu verurteilen, bevor man überhaupt verstanden hat, was die Personen treibt. Oder in welchen gesellschaftlichen Zwängen sich jeder Einzelne von ihnen befindet.

Was bedeutet das für die Position und Agilität der Kamera? Wie entsteht das Verhältnis von Nähe und notwendiger Distanz zu den Figuren? Wie hat sich das entwickelt?

Wir haben lange vor den Dreharbeiten mit den Vorbereitungen angefangen. Haben über das Buch gesprochen immer wieder. Ich habe versucht, zu verstehen, worum es geht. Das ist für mich erstmal die erste Annäherung an die Geschichte, aus der dann auch Entscheidungen fallen. Wir haben den Film in Einstellungen aufgelöst.

Da aber das Ensemble eine Mischung war aus Laiendarstellern, Vollprofis und dazu noch dem Kind, ist vieles, was an Auflösung gedacht war, während des Drehs noch einmal überprüft und revidiert worden. Man musste gucken, wie findet man jetzt den richtigen Standpunkt, was ist in der Szene die richtige Perspektive? Man hakt ja nicht einen Plan ab von Nähe und Distanz. Vieles davon passiert, ja, intuitiv. Und dann ist natürlich immer noch die Frage des Schnitts, wie diese Kontinuität der Emotionen gehalten wird, mit welchem Wechsel von Nahaufnahmen und Totalen.

Waren Sie eher Begleiterin oder Betrachterin der Figuren?

Ich glaube, behutsam beobachtend und begleitend. Nah bei ihnen sein, aber nicht bewerten.

Wie hat sich die Arbeit mit diesem sehr unterschiedlichen Ensemble aus Laien- und Profischauspielern entwickelt?

Feo hat sehr lange die Laiendarsteller gesucht und dann lange, lange vorher mit ihnen geprobt, um sie auch in einer Art von Familienzusammenhang zu bringen. Der Junge wurde erst ganz kurz vor dem Drehen gefunden auf einem Spielplatz. Wir haben viel auf den Straßen nach Kindern gesucht. Die anderen Darsteller, Sibel Kekilli und die Eltern kamen erst relativ kurz vor Drehbeginn dazu.

Das heißt, dort eine Familie zu bilden, war nicht ganz einfach. Es war von der Kommunikation schwierig, weil die türkischen Darsteller weder Englisch noch Deutsch konnten und Feo nicht sehr viel Türkisch. Und die Deutschen bzw. die jungen Türken haben miteinander Deutsch gesprochen und insofern hatte es bei den Dreharbeiten oft auch etwas Desolates in dieser Wohnung, wo kein Ausweichen war. Und gleichzeitig war diese Klaustrophobie in den Räumen eben auch Teil der Geschichte.

Kurz noch mal zum Verhältnis von Wärme und kühleren Stimmungen. Es gibt ja in dieser Szenenfolge dieses türkisfarbene, blaue Licht, das man auf dem Flur sieht. Wie ist die Temperatur dieser Sequenz entstanden?

Das hat bestimmt auch mit Vorlieben zu tun. Ich mag es, wenn Licht gebrochen wird, zum Einen in sich selbst, aber zum Anderen auch mit anderen Farbvarianten, weil es ein Teil von Spannung ist, mit der man arbeiten kann. Ich mag das aber nur, wenn es in einem bestimmten Grade subtil bleibt und sich nicht auf die Szene legt. Das heißt, wenn es nicht in so eine Bildverliebtheit abdriftet, sondern man es zwar sieht, aber es nicht ganz ins Bewusstsein kommt.

Das wäre mein größter Wunsch! Dass Dinge entstehen, dass man Dinge herausarbeitet, die vielleicht ein Mehr an Dichte schaffen könnten, aber die trotzdem wie zufällig wirken. Und so suche ich eigentlich fast immer im Licht eine Art von Kontrast, entweder zwischen Hell und Dunkel, zwischen verschiedenen Farben, zwischen Direkt und Indirekt – etwas, was Brüche schafft in sich.

Sie haben von der Handkamera gesprochen, die Umay in dieser Szenenfolge sehr häufig folgt. Wie ist die Beweglichkeit und, Feinfühligkeit, der Kamera entstanden?

Ich arbeite eigentlich nie vom Stativ. Ich arbeite meist mit einem kleinen beweglichen Arm, dem Grip-Arm auf dem Dolly. Das bedeutet, dass ich die Kamera jederzeit in der Höhe, in der Horizontalen und Vertikalen bewegen kann und gucken kann, was entsteht. Wenn ich nicht mit der Handkamera arbeite. Dieser Arm ermöglicht es sehr, flexibel zu sein und auf das zu reagieren, was passiert. Eben auch auf das Unvorhersehbare zu reagieren.

Wohingegen ein Stativ mich relativ festnagelt an dem Punkt. Mit diesem Arm habe ich immer die Möglichkeit, mir in dem Moment selbst, die Hintergründe zu suchen. Oder tiefer oder höher zu gehen. Also neue Bilder aufzumachen, die dadurch entstehen, dass Schauspieler in ganz andere Positionen kommen oder dass etwas geschieht, mit dem man gar nicht rechnet. Ich versuche, Raum zu schaffen für diese unkontrollierten Momente, weil ich einfach das wahnsinnig schön finde, wenn ich überrascht werde.

In meiner Art zu arbeiten suche ich immer danach, dass etwas in Bewegung bleibt. Das heißt nicht immer, dass die Kamera sich stark bewegt, sondern dass sie beweglich ist. Und dass sie aber in ihrer Bewegung eben nicht presst und forciert, sondern dass sie neugierig ist. Und insofern gucke ich meistens erst in dem Moment, was wird geschehen.

Es geht Ihnen also darum, mit der Beweglichkeit, das anzunehmen, was die Szene bzw. die Darsteller in diesem Moment anbieten?

Ja, für mich ist es eines der schönsten Momente im Film, dass Dinge nicht planbar sind. Und obwohl ich natürlich versuche, mit der größtmöglichen Genauigkeit etwas zu erzeugen an verschiedenen Stellen, ist eben der Raum, den man schafft für die Dinge, die man nicht ahnt, der eigentlich spannende. Weil diese Zufälligkeiten einem Film einen großen Teil von Lebendigkeit schenken können.

Auch aus diesem Grund arbeite ich nie mit Marken und ich mache sehr ungern Proben, weil mich Perfektion eigentlich nicht interessiert. Ich finde Perfektion natürlich in Ordnung und ich finde es auch gut, das eigene Handwerk zu perfektionieren und die eigene Methode, aber wenn die Dinge leblos werden und routiniert, wird es halt wahnsinnig langweilig.

Da ist die Frage interessant, wie viele Takes Sie im Schnitt gedreht haben?

Es war nicht einfach und auch manchmal etwas schmerzhaft mit dem kleinen Jungen, denn der Junge spielt ja nicht Angst, sondern der Junge hat Angst. Und das ist schon etwas, was sehr hart war über Zeiten. Das heißt, man konnte viele Einstellungen und Szenen nur ein Mal drehen, weil der Junge danach nicht mehr konnte. Oder nicht mehr wollte. Weil er Angst hatte! So gab es einen Teil, den man quasi mit dem Jungen nur ein Mal drehen konnte oder auch mit zwei Kameras drehen musste, weil klar war, man wird das nur ein Mal machen können.

Und dann gab es natürlich Szenen, da das Laien waren, die mit gestandenen Schauspielern arbeiteten, wo es wirklich gedauert hat. Also das war sehr, sehr unterschiedlich, weil das Niveau so komplett verschieden war. Laiendarsteller – eben gerade wenn sie mit Profis zusammen spielen – neigen sehr dazu zu spielen. Weil sie so beeindruckt sind von dem Spiel. So oder so muss man alle zu einer größtmöglichen Unschuld zurückbringen. Und das ist eben manchmal langwierig.

Auch wenn Sie etwas gegen den Begriff des Naturalismus in Ihrer Arbeit haben – die Art, wie Sie mit dem vorhandenen Licht, mit erkennbaren Lichtquellen und den räumlichen Gegebenheiten umgehen, basiert ja auf einer großen Sorgfalt, dass sich das Licht oder die Schatten nicht widersprechen.

Ja, mir ist es wichtig, dass das Licht glaubwürdig ist, in dem, wenn eine Lampe angeht, ich auch davon ausgehe, dass das Licht von dieser Lampe kommt und nicht von der anderen Seite. Oder wenn ich einen Raum habe mit Fenstern, würde ich auch gar nicht verstehen, warum ich die Fenster abdunkeln sollte und ein Oberlicht annehmen sollte. Denn das, was man an natürlichem Licht geschenkt bekommt, ist oft sehr schön und mit jeder Lampe, die man anmacht, macht man eigentlich mehr kaputt, als dass man etwas gewinnt.

Wenn ich beispielsweise eine Szene ‚Innen / Tag‘ habe, muss ich mir vorab viele Fragen stellen: Mit Licht von den Fenstern ist immer noch die Frage, schließe ich die Vorhänge halb? Lasse ich

die Szene in einem Halbdunkel spielen? Möchte ich diffuses Licht mit einem hohen Kontrast? Oder entscheide ich mich für Sonne? Wenn ich mich für Sonne entscheide, entscheide ich mich für eine Sonne, die nur die Wände trifft? Entscheide ich mich für eine Sonne, die nicht die Gesichter trifft? Entscheide ich mich für eine kühle Sonne? Und all' das sind Variationen des natürlichen Lichts, mit denen man aber arbeiten kann und mit denen man auch arbeiten muss. Was ich meine mit dem puren Naturalismus, der mir nicht liegt, ist eine Tendenz, in Räume zu gehen und zu sagen: ‚Komm, lass uns drehen, ist doch toll so!‘ Das gibt es sicher, dass einem das widerfährt, dass man an einen Ort kommt und das Licht ist beeindruckend schön. Aber das in seiner Kontinuität zu halten, ist fast immer unmöglich.

Meine visuelle Erinnerung an den Film ist, dass Licht insbesondere in dieser Wohnung ein sehr kostbares und seltenes Gut ist.

Ja, ich mag Zwielflicht ganz gerne. Und wir haben uns ganz bewusst gegen Sonne entschieden. Es gibt in dieser Wohnung keine Sonne. Tatsächlich gab es in dieser Wohnung auch keine Sonne, weil es einen großen Innenhof gab und die Wohnung Richtung Norden ausgerichtet war. Aber abgesehen davon, man durfte auch nicht rausgucken, weil es falsch gewesen wäre, was man gesehen hätte. Trotzdem ist es ein Originalmotiv, aber Sonne haben wir nicht gesehen. Nicht in dieser Wohnung, wollten wir nicht. In anderen Filmen gibt es die aber. [Lacht.]

Es gibt aber schon etwas Unmittelbares in der Art, wie die Kamera sich auf diese Situation einlässt.

Ich bin gern bei den Proben dabei, auch lange. Ich suche nach etwas und ich versuche, bei dem Film mitzuarbeiten und mit Menschen zusammen zu arbeiten. Man sollte nicht einen Plan vollziehen, den man in Einstellungen aufgelöst hat. Das heißt, wenn ich die Proben sehe, entsteht fast immer noch einmal etwas Neues. Indem, dass man guckt, ob man dem glaubt, was man da sieht. Und wenn man dem nicht glaubt, und das kann manchmal auf der dritten oder vierten inneren Ebene sein, dass man merkt, da stimmt etwas nicht – manchmal kommt es gar nicht zum Bewusstsein –, aber diese innere Warnung auf die sollte man hören. Manchmal überfordert man damit die Regie, aber oft gibt es da auch so eine Dankbarkeit und man sucht noch einmal neu. Also dieses vielleicht offen sein für das, was in dem Moment entsteht, ist entscheidend, finde ich. Und hat sich natürlich auch erst über die Jahre entwickelt, weil man in den ersten Jahren einfach nur versucht, das Programm zu schaffen. Und heute verwerfe ich oft Dinge – zusammen mit der Regie natürlich –, wenn man merkt, das stimmt nicht mehr. Falsche Idee.

Was zeichnet eine gute Kamerafrau aus? Welche Qualitäten sollte sie besitzen?

Neugier. Phantasie. [Pause] Ich finde, Leidenschaft. Ich glaube, es ist wichtig, eine große Flexibilität zu haben, dabei aber Ruhe und Konzentration zu bewahren. Ich glaube, es braucht ein nicht unentscheidendes Maß an handwerklichem Können, weil man den unterschiedlichen Ideen und Geschichten eben auch unterschiedliche Blicke und unterschiedliche Ausdrucksformen abgewinnen muss.

Gibt es auch Filme, die sie gemacht haben, bei denen Sie in Nachhinein das Gefühl haben, es hätte doch ein anderer Blick sein müssen?

Ja! Das gibt es immer wieder. Dass man zu bildverliebt war, dass man zu lichtverliebt war, dass man etwas Wesentliches übersehen hat. Das gibt es immer wieder, klar!

Welchen Zugang, welche Ausbildung zu dem Beruf halten Sie für richtig?

Es gibt so viele Wege, zu diesem Beruf zu kommen. Ich bin den, eher berufsbedingt, hierarchischen Weg der Technik gegangen, aber einfach, weil es zu der Zeit, als ich damit begonnen habe, nur zwei Filmhochschulen gab. Aber für die, die es in Berlin gab, war ich zu jung. Ich habe mir immer gewünscht, an einer Hochschule mit gleichgesinnten Regisseuren und Regisseurinnen zu diskutieren und zusammen zu sein und Filme zu machen. Das wäre heute ein Ausbildungsweg, zu dem ich raten würde. Aber es gibt so viele verschiedene Lebensläufe von den Kameraleuten, die mir wichtig sind, dass ich denke, da gibt es keinen „richtigsten“ Weg.

Wer ist Ihr wichtigster Komplize oder Ansprechpartner neben dem Regisseur?

Der Oberbeleuchter! Das liegt aber ganz konkret an dem Oberbeleuchter, nämlich Timm Brückner, mit dem ich die letzten zehn Filme gemacht habe. Der sich einfach dadurch auszeichnet, dass er selbst eine Kameraausbildung gemacht hat und in der Lage ist, nicht nur mit großer Konzentration zu arbeiten, sondern dieses Licht, worüber wir lange im Vorfeld sprechen, eben in den Dienst der Geschichte zu stellen. Und dass er darum weiß, dass es letztendlich um die Schauspieler geht – und nicht um das Licht an sich.

Haben Sie ein Vorbild? Oder Filme, die Sie als besonders schön fotografiert empfinden?

Es gibt für mich verschiedene Kameraleute, deren Arbeitsweisen, aber auch deren Haltung mich sehr faszinieren und an denen ich mich auch orientiere und abarbeite. Sagen wir, das waren zu Beginn meiner Laufbahn Filme wie DIE GESCHICHTE DER NANA S. oder wie L'ARGENT von Bresson. Oder wichtig war DAYS OF HEAVEN, also Nestor Almendros. Eben gerade auch mit seinem Anspruch auf Naturalismus und der Haltung, die dazugehört.

Aber es waren auf der anderen Seite auch Leute wie Gordon Willis mit dieser Bandbreite von DER PATE, MANHATTAN und ganz anderen Filmen, mit dieser Radikalität und diesem Umgang mit Schwarz und Silhouetten und Dunkelheit.

Heute sind es für mich eher Kameraleute wie Prieto oder Leute wie Dod Mantle oder Christopher Doyle, die Filme die er mit Wong Kar-Wai gemacht hat. Also diese Kameraleute, bei denen ich eine große Experimentierlust spüre, aber trotzdem eine starke inhaltliche Bindung. Eben die Suche nach etwas Echtem, nach etwas nicht Hergestelltem.

Aber es sind natürlich auch die Kombinationen von Kameraleuten und Regisseuren, bei denen man spürt, da haben sich zwei gefunden und die befruchten sich gegenseitig. Das ist auch das Schönste! Im Film. [Lacht.]

Was ist Kino?

Kino? [Lange Pause] Mmh, Kino ist, wenn es gelingt! Und das ist selten, weil es so schwierig ist. Für mich eigentlich eine der intensivsten und auch aufregendsten Begegnungen mit dem Leben, mit dem Lebendigen. Aber wahrscheinlich auch mit dem Vergänglichen.

Wären Sie nicht Kamerafrau geworden wären, welchen anderen Filmberuf hätten Sie gewählt?

Keinen. Wüsste nicht.

Vielen Dank für das Gespräch.