



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Kamera

Interview mit Gernot Roll

Als Sie mit der Arbeit an ROSSINI anfangen, war da schon klar, dass Kerzenlicht eine Rolle spielen würde?

Gernot Roll: Diesem Film sind ja viele, viele andere Kerzenlicht-Filme vorangegangen. Das heißt, ein hoher Erfahrungswert war bereits vorhanden. Wie man Kerzenlicht-Fotografie im praktischen Sinne behandelt, war mir bekannt und letztlich auch dem Regisseur Helmut Dietl sehr vertraut. Es war also nicht so, dass wir uns erst an etwas Neues herantasten mussten. Das war es beileibe nicht. Die Erkenntnis ist, dass man zwar rein physikalisch mit Kerzenlicht drehen könnte, es ist allemal genug belichtet – aber es sieht nach nichts aus. Diese Versuche habe ich alle fast zwanzig Jahre vorher gemacht. In den Jahren '75, '76 habe ich angefangen, mit Kerzenlicht zu experimentieren, und versucht ausschließlich Kerzenlicht zu benutzen. Da hat sich herausgestellt, dass das überhaupt nicht zu einem guten Ergebnis führt, schon gar nicht im Zusammenhang mit so einem Film, wo man sagt: Das soll ja auch schön und attraktiv aussehen. Also war beim Dreh von ROSSINI das Wissen, wie man mit dem Zusatzlicht zu diesen Kerzen umgeht, schon vorhanden und musste nicht erörtert werden. Die einzige Erörterung war die, dass wir gesagt haben: Zwangsläufig muss man die Zusatzbeleuchtung mit einem sehr niedrigen Lichtniveau angehen, und dies zwingt uns dann zu einer weiten, sehr offenen Blende mit herzlich wenig Tiefenschärfe. Oder man benutzt höher empfindliches Material und gewinnt damit zwei Blenden. Das waren die einzigen wirklich technischen Versuche, die wir gemacht haben, das Abwägen der Filmmaterialien. Wir haben uns dann auf das besser auflösende, unempfindlichere 100- bzw. 125-ASA-Material entschieden. Was dazu geführt hat, dass wir das alles mit Highspeed-Objektiven gedreht haben, die eine Blendenöffnung von 1:1,3 haben, und dass der Schärfenassistent im höchsten Maße gefordert war.

Wie kam überhaupt die Idee auf, mit Kerzenlicht zu drehen?

Roll: Das war der Grundgedanke des Drehbuchs und der Grundgedanke des Regisseurs. Da bin ich dann erst in einer späteren Phase dazugestoßen. Das war nicht so, dass ich da irgendetwas initiiert hätte.

Und haben Sie mit Helmut Dietl mal diskutiert, was er damit aussagen wollte für den Film?

Roll: So dezidiert nicht. Aber ich sage mal: Ziel ist, höchste Attraktivität zu erzeugen im Unterschied zu der hässlichen, kalten Beleuchtung, die das Restaurant sonst hat – um einen besonderen Look für eine besondere Gelegenheit herzustellen. Das ist natürlich mit den Kerzen am besten gelungen.

Der Film handelt ja von einer Zeit in München, die recht kalt war – von der Architektur, von der Schickimicki-Gesellschaft, die sich gern selbst dargestellt hat. Hatten Sie das Gefühl, der Film möchte da gegensteuern?

Roll: Weiß ich nicht. Ich muss sagen, ich gehöre oder gehörte auch damals nicht und auch nicht heute zur Schickimicki-Gesellschaft. Mir hat auch diese sogenannte "kalte Stimmung" nicht gefallen. Ich bin immer schon eher, in früheren historischen Filmen, zu dieser warmen Seite hingeflogen. Und deswegen hat sich das eigentlich ganz normal ergeben. Da steckt also nicht allzu viel Philosophisches dahinter.

Sie haben es ja schon gesagt: ROSSINI ist ein Film, in dem es auch um den schönen Schein geht, der trügen kann. Waren Sie als Kameramann besonders gefordert, den schönen Schein herzustellen?

Roll: Im Prinzip ja. Mehr kann ich eigentlich dazu nicht sagen. Jeder versucht, seine eigenen Wege zu finden, um eben diesen schönen Schein zu erzeugen. Und ich habe es so gemacht, wie es jetzt letztlich sichtbar ist.

Können Sie uns ein paar Ihrer Tricks verraten, wie Sie Schauspieler besser aussehen lassen vor der Kamera?

Roll: Darüber habe ich mir nie ernsthaft Gedanken gemacht, muss ich ehrlich sagen (lacht). Natürlich gibt es immer den Wunsch, von den Darstellerinnen hauptsächlich, dass sie schön und attraktiv aussehen wollen. Und es gibt selten Gelegenheiten, wo man sagen kann: Hier verzichten wir mal ganz konsequent darauf. Das heißt also: Das Sich-Annähern an das schöne Fotografieren von Frauen ist irgendwo ein Handwerksprinzip – was einer so macht und der andere so und das man in irgendeiner Art und Weise beherrschen muss. Was kann ich da verraten? Na ja, viel Licht von vorne und viel Gegenlicht, aber wirklich ernsthaftes Gegenlicht, was wirklich aus der Kontrarichtung kommt. Nicht so unschöne Gegenlichter, die man oft sehr [deutlich] sieht, wo hier (zeigt mit dem Finger auf seine Nase) noch kleine Lichtlein auf der Nasenspitze sind und so was. Also rein von dieser Ästhetik her ist mir das ein Gräuel. Das muss einfach richtig funktionieren und muss sitzen.

Was bewirkt das Gegenlicht?

Roll: Das Gegenlicht macht eine ganz großartige Stimmung. Ich sage auch oft, wenn zum Beispiel kein Rauch oder sonst irgendetwas da ist, was wir bei ROSSINI zum Beispiel oft hatten: "die Luft beleuchten!" Ich sage immer: "Luft beleuchten!" zu meinen Kollegen. Das gelingt auch, und dann werden irgendwie die Bilder besser. Ist ganz eigenartig. Also wenn ich in einer Szene keinen Grund habe, Gegenlicht zu machen, machen wir es trotzdem und beleuchten die Luft, die zwischen dem Objektiv und dem Darsteller ist. Die wird einfach beleuchtet und gibt gerade in Studioproduktionen einen relativ natürlichen Touch.

Und dieser Lichtkranz, der sich dann um die Haare bildet?

Roll: Na ja, nun gut, okay. Den muss man mögen, oder man kann ihn auch verdammen. Also wir haben uns dazu entschlossen, dass er schön ist und dass er so akzeptiert wird. Deswegen haben wir ihn gemacht.

Und was verbirgt sich hinter der Ansage "viel Licht von vorn"?

Roll: Viel Licht von vorn heißt, möglichst aus der optischen Achse. Am besten durchs Objektiv hingespielt, weil dann alle Unebenheiten eines Gesichtes komplett weggeleuchtet sind. Es gibt keine Schattenbildung mehr. Das ist das.

Und braucht man dann möglichst großflächige Scheinwerfer?

Roll: Großflächige entweder, oder man kann mit gezielten kleinen Scheinwerferchen, was wir bei ROSSINI sehr oft gemacht haben, mit sogenannten kleinen Spots nur so bestimmte Partien des Gesichts beleuchten (umkreist mit beiden Zeigefingern das Gesicht), die aber dann wirklich fast aus der optischen Achse kommen. Damit verhindert man tatsächlich irgendwelche Schattenbildung, dass die Nase einen kleinen Schatten nach unten wirft (zeigt auf seine Nase, dann aufs Kinn). Oder hier, dieses Licht muss dann hier schon oberhalb des Kinnes enden (zeigt wieder auf Kinn- und Halsbereich), damit es nicht diesen unsäglich schlechten und hässlichen Kinnschatten nach unten auf dem Hals gibt (zeigt dabei nochmals mit beiden Händen und vor allem Zeigefingern auf die Halspartie). Man muss sich rantasten an diese Dinge, und man muss das von Mal zu Mal immer wieder neu entscheiden, wie man es machen will.

Es wirkt ja, als wäre es ziemliche Feinarbeit ...

Roll: Ist es auch. Ja, das ist Feinarbeit, und es bedingt auch ein hervorragendes Team, viele Leute, die Lust haben, das zu machen. Wir hatten streckenweise vier Beleuchterkollegen, die an den kleinen Spotscheinwerfern – übrigens mit einem Keraschwenkkopf führbar – immer den Schauspieler mitverfolgt haben. Und die haben auch große Lust dazu gehabt, das zu machen. Und das war das Schöne dabei.

Aber so viel Aufwand treibt man nicht bei jedem Film?

Roll: Doch – eigentlich schon. Aber so groß ist der Aufwand dann auch wieder nicht.

Also vier Spezialschwenker ...

Roll: In dem Fall waren es vier, weil so viele Schauspieler oft gleichzeitig im Bild waren. Es war ja ein großes Ensemblespiel, wo die großen Stars streckenweise tagelang oft nur Komparserie im Hintergrund waren. Sie haben das übrigens mit sehr viel Bravour durchgestanden.

Wie wichtig ist das Licht für Sie? Schauen Sie auf eine eingeleuchtete Szene und sagen: Da fehlt noch was, das hat noch nicht die richtige Stimmung?

Roll: Genauso ist es. Und das sind jetzt subjektive Entscheidungen, das kann man mit irgendwelchen Maßstäben gar nicht erklären. Das ist tatsächlich so. Licht ist wohl der entscheidendste Faktor bei der Fotografie, bei der Filmfotografie, aber nicht alleine, also darauf würde ich es nicht beschränken wollen. Der Einfluss des Kameramannes, des heutigen Mitgestalters eines Films, sollte sich auch auf die Cadrage, auf die Bewegung der Kamera, auf die Schnittfolge und all diese Dinge mitkonzentrieren. Ich sage trotz allem: Das Licht ist das Hauptmerkmal der Tätigkeit.

Und was für Stimmungen kann Licht für Sie ausdrücken?

Roll: Ich kann etwas Dokumentarisches erzeugen mit künstlichem Licht und sagen: Es soll jetzt besonders echt sein, als ob es aus dem Leben gegriffen sei. Das sind so Filme, die hab ich zum Glück nicht oft machen müssen oder eigentlich nie, es würde mir auch nicht so gelingen. Es liegt mir nicht, das zu machen. Ich neige da mehr zum Schönen in der Lichtsetzung. Das liegt mir mehr, und das mache ich lieber.

Dass Licht Menschen besser aussehen lassen kann, haben wir gerade schon gehört. Aber es kann sie auch dämonischer aussehen lassen, gefährlich, oder?

Roll: Ja, klar.

Wie macht man das?

Roll: Indem man in die Lichtsetzung gewisse Ideen einarbeitet. Da gibt es die klassischen Beispiele, die heute schon wieder zum Glück sehr hoch angesehenen Edgar-Wallace-Verfilmungen, in denen plötzlich ein Mensch von unten beleuchtet wird – der Böse – und dann hier (fährt mit den Zeigefingern von unten nach oben seitlich an den Wangen entlang) so viel Schatten im Gesicht entsteht. Das ist ein Beispiel, wie man dämonisches Licht macht.

Würden Sie so expressiv beleuchten?

Roll: Ja, ja natürlich. Ja, das finde ich gut. Alles, was ein bisschen in die künstliche Welt hineinführt. Was ich vorhin schon sagte: Das Dokumentarische ist mir zu langweilig. Ich will lieber eine gespielte Welt erzeugen.

Sehen Ihre Filme immer besser aus als die Wirklichkeit?

Roll: Dass das besser ist, will ich nicht behaupten. Auf alle Fälle sehen sie anders aus, das gebe ich zu, das geht oft nicht mit der Realität überein – aber sie sehen in gewisser Beziehung schön aus. Ob das richtig ist, das müssen andere entscheiden.

Würden Sie sagen, dass nur Sie einen derartigen Aufwand betreiben? Und dass bei Ihnen Licht quasi ein Hauptdarsteller sein kann?

Roll: Das ist wohl so, ja. Ich vertrete auch oft die Meinung der sogenannten Lichtarchitektur. Ich kann mit Licht auch das Bühnenbild als solches sehr stark beeinflussen. So gesehen, kann man schon sagen, dass das Licht, und ganz explizit in ROSSINI, eine gewisse Hauptrolle spielt.

Wie kann man sich Lichtarchitektur vorstellen? Haben Sie vielleicht ein Beispiel?

Roll: Ja, Licht und Schatten, indem man zum Beispiel Dinge hineinprojiziert, die im Bühnenbild gar nicht so gedacht waren – also irgendwelche Schatten von Häusern. Das fällt mir nur gerade spontan ein. Also zusätzlich noch eine scheinbar dritte Dimension schaffen, die natürlich nicht da ist, wir können ja nur zweidimensional wiedergeben. So eine gedachte dritte Dimension erzeugen.

Bei welchem Film haben Sie das zuletzt gemacht?

Roll: Ach, das geschieht eigentlich täglich, das kann ich gar nicht [im Einzelnen etwas herausgreifen].

Können Sie sich an eine Szene erinnern, wo das besonders eindrucksvoll war?

Roll: Nein, eigentlich nicht speziell. Doch, einmal! Ich habe früher mal mit Axel Corti Filme gemacht. Da haben wir im Studio in Wien gedreht, eine Szene in New York, in den vierziger Jahren. Und da haben wir einfach eines gemacht: Wir haben per Schatten, eine vollkommen falsche Sache, nämlich die Skyline von New York, in ein Zimmer hineinprojiziert. Das heißt also:

Unten war alles voller Schatten, und die Schatten oben drüber bildeten tatsächlich so die angenommene, gedachte Skyline von New York. Das war sehr attraktiv.

Würde man das mit natürlichem Licht jeweils so sehen?

Roll: Nein, natürlich nicht – überhaupt nicht. Ist gar nicht möglich, physikalisch gar nicht möglich.

Es gibt ja zwei Schulen von Kameramännern. Die einen sagen: Man kann jede gewünschte Lichtstimmung fast immer besser mit natürlichem Licht erreichen, indem man auf die richtige Sonne wartet oder das Tageslicht optimal ausnutzt. Und die andere sagt: Nein, ich brauche unbedingt meine Lampen, sonst wird es nicht natürlich.

Roll: Ich würde nicht sagen brauchen, sondern wollen. Also ich neige mehr zu der gestalterischen Variante. Dieses Warten auf gute Lichtstimmung, das funktioniert ab und zu, aber viel zu selten, als dass man da wirklich etwas Gutes erreicht. Wie gesagt: Ich neige zum Schönen der Bilder, und da ist mit dem "Available Light" nicht viel zu holen.

Aber ein berühmter Kollege von Ihnen, Néstor Almendros, hat zum Beispiel immer gesagt: "Ich mache auch unheimlich schöne Bilder mit Lampen" – und das sieht man ja auch –, "aber am schönsten gelingen sie mir, wenn ich keine Lampen dafür brauche."

Roll: Gut, wenn er es so sieht, dann ist das seine Sache. Ich möchte mich mit niemandem vergleichen, mich interessieren, ehrlich gesagt, auch kaum irgendwelche Dinge von anderen Leuten. Wenn er meint, dass es so ist, dann ist es sicher so richtig aus seiner Sicht.

Jetzt mal dazu, wie dieser Dreh mit den Kerzen konkret abläuft. Bei so vielen Kerzen – welche Vorbereitungen muss man da treffen, bevor man überhaupt loslegen kann?

Roll: Das Erste ist das rein Organisatorische: dass man genügend Leute hat, die die Kerzen im Bedarfsfall, [also wenn] wir drehen, anzünden. Wir hatten streckenweise bis zu acht oder neun Leute, die nur Kerzen angezündet haben. Wir haben es mal mitgezählt – wir sind bei der größtmöglichen Totalen, die wir dort gedreht haben, auf etwa 900 zur gleichen Zeit brennende Kerzen gekommen. Das dauert natürlich eine Zeit. Das ist das eine. Wir hatten lange Überlegungen angestellt, ob wir uns irgendwie für den Hintergrund elektrifizierte Kerzen hinstellen oder so was, und haben es dann verworfen, weil wir gesehen haben, dass man mit echten Kerzen ganz gut zurande kommt. Also nicht mit so getürkten Dingen mit zwei Dochten, die furchtbar rußen, dieser Blödsinn, der sich da in den Siebzigern mal breitgemacht hat – man muss zwei oder drei Dochte reinmachen, dann wird alles heller –, das ist aus meiner Sicht nur dummes Zeug gewesen, absoluter Schwachsinn. Es wird aber von einigen heute noch verfolgt. Ich halte das für nicht diskutierbar.

Und dann, na ja: Wo stellen wir die Kerzen hin? Welchen Grad der Schärfe und Unschärfe sollen sie haben? Und wie addiere ich das künstliche Licht dazu?

Wie lange hat es gedauert, bis die 900 Kerzen brannten?

Roll: Am Ende war es nicht so viel, vielleicht eine Viertelstunde. Es war durchaus in einem zeitlich überschaubaren Rahmen.

Kerzen brennen ja dann auch runter während der Szene. Gab es da Anschlussprobleme?

Roll: Na ja, es kommt darauf an, wie man es betrachtet. Ich behaupte immer, dass das Anschlussproblem bei Kerzen kein ernsthaftes Thema ist, wenn es nicht gerade zwischen so extrem klein und so extrem groß (zeigt Daumen und Zeigefinger entsprechende Abstände) hin und her geht. Denn an einer Kerze betrachtet man die Flamme, nie die Länge der Kerze. Das ist so ein Psychoeffekt beim Anschauen von Kerzenlicht im Film, sodass die Länge der Kerzen zu vernachlässigen ist. Wir haben das dann auch nicht mehr gemacht. Da wären wir unseres Lebens nicht froh geworden, wenn wir jede Kerze wieder auf den richtigen Anschluss gebracht hätten.

Dass die Kerzen sehr hell brennen, sieht man auf den Aufnahmen des Films als Zuschauer ganz deutlich. Man sieht aber nicht, wo die Lampen versteckt sind, die noch dazukommen. Können Sie verraten, nach welchen Gesichtspunkten Sie die Verstecke aussuchen?

Roll: Man muss Lücken und Punkte suchen, wo man sie verstecken kann und wo sie nicht auffällig sind. In unserem Fall war es zum großen Teil so, dass die meisten Szenen an Tischen spielten, und wir haben dann als Kerzenimitation großflächige Glühbirnen mit wenig Leistung, 100 Watt, ausgelegt, die hinter irgendwelchen Dingen, meistens hinter Servietten, versteckt wurden und die den Gesichtern ein Licht, ein Zusatzlicht gegeben haben, was scheinbar von den Kerzen kam. Das wäre das eine. Und die sogenannten "Gegenlichter" müssen dann immer entweder hinter den Personen versteckt werden oder hinter einem Stuhl oder einem Tisch, was immer sich in so einem Studio anbietet an einer Dekoration.

Scheinwerfer gab es auch?

Roll: Ja, freilich. Aber eigentlich in der Regel nur kleine Einheiten, denn der Helligkeitslevel bei der Kerzenlicht-Fotografie muss eher sehr niedrig sein. Das muss er sein, damit die Kerzenflamme als solche immer noch der hellste Punkt bleibt. Nicht dass man den Level anhebt bis sonst wohin – dann ist alles schön hell, nur die Kerzen nicht. Das wäre ein großer Gedankenfehler. Sieht man oft übrigens.

Und dieses zusätzliche Licht, das Sie da haben: Musste das dann auch flackern wie eine richtige Kerze?

Roll: Nein, eben genau nicht. Bei meinen Versuchen, die ich in den Siebzigern mit echtem Kerzenlicht gemacht habe, flackerten sie natürlich zwangsläufig, und das hat sich ganz schnell als ein furchtbar störender Effekt herausgestellt. Es ist unerträglich, man kann das nicht ansehen, wenn durchgehend in einer Szene andauernd das Licht flackert. Ganz im Gegenteil, man muss Ruhe hineinbringen.

Es gibt noch ein berühmtes Beispiel: Stanley Kubricks BARRY LYNDON ist angeblich ausschließlich bei Kerzenlicht gedreht worden.

Roll: Ja, ich war nicht dabei ... Das ist natürlich oft diskutiert worden. Ich glaube nicht, dass es so war. Es muss Zusatzlicht dabei gewesen sein. Aber das war natürlich für die Promotion damals sehr, sehr attraktiv. Und es wird wohl auch ein bisschen unterstützt worden sein in diese Richtung, dass das Zusatzlicht – das sie mit Sicherheit verwendet haben, behaupte ich jetzt – dass das einfach nicht vorkam.

Können Sie an den Bildern erkennen, wo ein Zusatzlicht gewesen sein könnte?

Roll: Ja. Reines Kerzenlicht sieht einfach anders aus – eben die sogenannte Unruhe. Es ist auch von der Farbtemperatur her eigentlich überhaupt nicht attraktiv, es sieht nach nichts aus. Wir

haben ja unser Zusatzlicht immer in den scheinbar richtigen, schönen, warmen Kerzenton eingefärbt. Der ist ja auch nur scheinbar, der ist ja, dokumentarisch betrachtet, überhaupt nicht richtig. Aber das sind die Entscheidungen, die man fällt, weil man sagt: Na ja, es soll ein bisschen besser sein, als wenn es dokumentarisch wäre.

Warum haben Kerzen kein warmes Licht?

Roll: Nur scheinbar, das ist nicht so attraktiv, das ist nicht so schön. Das hat so eine Farbtemperatur wie das Licht hier, vielleicht 3000 oder 2900 Grad Kelvin. Aber es ist in keiner Weise so, dass man sagt: Ach Gott, ist das ein schönes, warmes Licht. Das ist es nicht. Wenn ich nur per Kerze etwas zur Belichtung bringe, rein physikalisch, dann sieht das durchaus nicht so aus, wie unsere Bilder und Gesichter in ROSSINI ausgesehen haben.

Und wie kommt der Eindruck zustande, dass Kerzenlicht so warm wirkt?

Roll: Tja, das ist angelemt.

Sinnestäuschung?

Roll: Sinnestäuschung. Das ist eine von allen Menschen angeleimte Sache. Da nimmt man einen Fakt, der irgendeiner Behauptung entspringt, und das hat sich so weitergegeben.

Wenn Sie ein Drehbuch für einen neuen Film bekommen, haben Sie dann sofort nach dem Lesen das Gefühl, wie das Licht für den Film sein sollte?

Roll: Im Prinzip schon. Obwohl man sich da noch nicht so im Einzelnen spezifiziert. Also eher denke ich beim ersten Lesen eines Drehbuchs daran: Wie löst man es auf, was macht man für Schnitte, was macht man für Kamerabewegungen? Das ist wohl früher dran als die Gedanken über ein Lichtkonzept. Und da gerät man sowieso wieder ins eigene Fahrwasser. Bei mir kann man nicht bestellen: Heute fotografierst du wie der und morgen wie der – das geht nicht. Kein Maler würde so was mit sich machen lassen. Das funktioniert einfach nicht. Man hat eine eigene Richtung – ich will sie nicht als Stil bezeichnen, das wäre mir zu hochtrabend –, aber man hat eine Richtung, in die verfällt man immer wieder. Ich verfall immer wieder hinein, selbst wenn ich mich mal bemühe: Nun bin ich mal wirklich ein bisschen anders. Am Ende ist es dann wieder das alte Fahrwasser.

Aber Sie haben ja an erstaunlich vielen Orten und gedreht, zum Beispiel in Afrika. Inwiefern ist da das Licht anders – oder ist es vielleicht gar nicht anders?

Roll: In Afrika ist das Licht tatsächlich an manchen Tagen oder an den meisten Tagen wie bei uns: Es ist um die Mittagszeit wesentlich steiler, dann ist es furchtbar, Gesichter zu fotografieren. Es sei denn, man will diesen Effekt wirklich so rüberbringen. Aber ansonsten ist kein allzu großes Geheimnis dahinter gewesen, in Afrika zu drehen.

Vieles, was man aus Afrika-Dokumentationen kennt, auch dieses warme Licht, wird angeblich immer nur in den zwei Stunden nach Sonnenaufgang oder vor Sonnenuntergang gedreht.

Roll: Das ist bei uns aber auch so. Es ist hier nicht anders als in Afrika. Wenn man mit dem in der Natur vorhandenen Licht wirklich zielsicher eine bestimmte Stimmung erreichen will, dann kann man das nur am Vormittag, also morgens, beziehungsweise abends machen. Auch in unseren

Breitengraden. Vielleicht sogar noch eher, weil unser Tageslicht ja nun unsäglich langweilig ist. Das ist so.

Sie haben schon in vielen verschiedenen Genres gedreht. Gerade arbeiten Sie beispielsweise an einem Historienfilm. Sie haben aber auch Komödien gefilmt und selbst inszeniert, in Schwarz-Weiß, in Farbe. Gibt es für jedes Genre bestimmte Formen der Beleuchtung? Welche Regeln muss man zum Beispiel beachten, wenn man einen komischen Film dreht?

Roll: Da gibt es so landläufige Meinungen, die habe ich auch erst lernen müssen, weil ich zur Komödie relativ spät dazugestoßen bin. Man sagt, eine Komödie muss hell sein – da ist auch was dran. Also in der Komödie mag ich nicht durch dramatisches Licht abgelenkt werden. Ich glaube, das ist nicht die richtige Unterstützung für eine Stimmung, die ich erzeugen will. So einfach würde ich es mal bezeichnen, was Komödienlicht anbelangt. Dass man das selbstverständlich auch noch differenzieren kann, ist klar. Das soll dann jeder ein bisschen machen, mit viel Fantasie Modulation hineinbringen. Also nicht einfach nur knallhelles Licht, sondern mit Farben spielen und auch ab und zu mal mit Hell und Dunkel – aber nicht so sehr wie bei anderen Dingen.

Wenn Sie jetzt DIE BUDDENBROOKS fotografieren: Wie muss da das Licht sein?

Roll: Eher dramatisch. Ist ganz klar. Also da wird es viele dunkle Stellen im Bild geben. Da werden die Gesichter nicht einfach nur hell beleuchtet, sondern sie haben helle und dunkle Seiten. Das ist ganz klar, dieser Stoff verleitet dazu, und es ist auch richtig, dass man es so macht. Im Grunde genommen vermisse ich den Schwarz-Weiß-Film sehr, denn ich habe aufgrund meiner Historie viele Schwarz-Weiß-Filme drehen dürfen. Ich sage dürfen, weil man das heute nicht mehr darf, weil es der Zuschauer nicht goutiert. Das ist das Phänomen, mit dem wir uns abfinden müssen, man kann ihm das nicht einfach so vorsetzen. Und wenn SCHINDLERS LISTE nicht von Spielberg gemacht worden wäre, dann wäre der Film ein Flop geworden, weil er schwarz-weiß war. Nur dort ließ sich das gut verkaufen, in dieser Konstellation. Leider geht es bei uns nicht. Es gäbe genügend Stoffe, die sich wirklich eignen würden. Das ist für mich die künstlichste Art der Fotografie, die immer so als die dokumentarischste hingestellt wird. Stimmt gar nicht, ist ja alles Quatsch. Schwarz-Weiß ist die wohl künstlichste Form der Fotografie, aber auch die spannendste. Leider geht es nicht mehr.

Gab es besonders spannende Filme, an die Sie sich gern erinnern?

Roll: Ja, gerade was Schwarz-Weiß anbelangt: das waren die Schwarz-Weiß-Teile mit Edgar Reitz in der ersten HEIMAT, ganz eindeutig. Denn dort war die Grundphilosophie: Wir machen einen Schwarz-Weiß-Film. Und dort, wo im Schwarz-Weiß-Film in der Erzählweise die Farbe fehlt, da setzen wir sie ein. Also der Sache sind wir am Anfang gefolgt. Bei der zweiten HEIMAT war es dann eher so: Der Tag ist schwarz-weiß, die Nacht ist bunt. Hat auch was für sich. Aber auch was Schwarz-Weiß-Filme anbelangt, erinnere ich mich am liebsten an die Arbeiten mit Axel Corti für die Trilogie WOHIN UND ZURÜCK, deren letzten beiden Filme ich gemacht habe, SANTA FE und WELCOME IN VIENNA. Da war ich auch mit mir selbst einigermaßen zufrieden, wie das hinterher ausgesehen hat.

Geht dieses Wissen, wie man gute Schwarz-Weiß-Filme dreht, mittlerweile verloren?

Roll: Ja klar. Selbst wenn man heute mal Sequenzen in Schwarz-Weiß macht, dann dreht man sie schon in Farbe heute und macht sie hinterher digital einfach schwarz-weiß. So weit sind wir inzwischen. Klar, weil es diese großartige Bearbeitungsmöglichkeit gibt. Wir mussten Schwarz-Weiß-Wirkungen noch mit Schwarz-Weiß-Material erzielen. Dieses Material hat seine

Eigentümlichkeit und seine eigene Farbsensibilisierung. Es reagiert auf verschiedene Farben in der Natur anders. Das Wissen um Filter bei Schwarz-Weiß-Filmen, das ist vollkommen verloren gegangen. Das werden die jungen Leute nicht mehr wissen. Wie mache ich es, dass ich einen dunklen Himmel in der Schwarz-Weiß-Fotografie kriege, wenn ich es nicht digital bearbeiten kann? Das war sehr spannend, muss ich sagen. Es war auch handwerklich spannend. Man war gefordert.

Kann man das heute alles im Computer digital ersetzen, dieses Wissen?

Roll: Ganz leicht sogar. Es ist traurig, aber es ist so (lacht). Aber man kann nicht immer den alten Zeiten nachjammern, wenn es wirklich was gutes Neues gibt. Und die digitale Bildbearbeitung ist was Grandioses.

ROSSINI ist mal Komödie, mal Melodram, mal fast ein Thriller. Wechselt dementsprechend auch das Licht hin und her?

Roll: Nein, diese Grenzen, die waren ja auch fließend. Die haben sich ja von Szene zu Szene geändert. Man kann mit dem Licht nicht ein Verwirrspiel anfangen. Es spielt alles in einem großen Raum, fast zur gleichen Zeit. So gab es die Überlegungen überhaupt nicht, lichtmäßig große Unterschiede für die einzelnen Szenen zu machen.

Wie würden Sie die Lichtstimmungen in ROSSINI beschreiben? Eher melodramatisch oder komödiantisch?

Roll: Komödiantisch nicht, nein! Melodramatisch, das ist vielleicht der richtige Ausdruck.

Was zeichnet für Sie einen guten Kameramann aus?

Roll: Oh Gott, wenn ich das wüsste. Da kann ich, ehrlich gesagt, keine Antwort drauf geben. Sie haben hier ein Exemplar von einem Kameramann, der durchaus kein Cineast ist. Ich bin kein Cineast. Mich drängt es nicht, Filme zu machen oder als Kameramann zu fotografieren, das ist nicht der Fall. Und ich habe diesen Beruf gelernt, mühselig, obwohl ich sehr früh angefangen habe und dadurch lange dabei bin. Trotzdem habe ich es gelernt, und ich halte diesen Beruf für erlernbar. Er wird ja oft als was Göttliches hingestellt. Das ist für mich eine absolute Anmaßung, wenn sich viele für besonders geeignet halten – das ist nicht der Fall. Man muss sein Handwerk beherrschen und dann noch ein bisschen Fantasie haben. Wer die nicht hat, ist vielleicht nicht ganz geeignet dafür. Aber wenn man das Handwerk kann, und das sollte man souverän beherrschen, dann ist man eigentlich schon ein guter Kameramann.

Sie haben aber vorhin gesagt, es gab manche Filme, bei denen Sie besonders stolz auf sich selber waren.

Roll: Stolz habe ich nicht gesagt, zufrieden. Das ist natürlich klar: Es gelingt einem trotz allem, was man sich so ausdenkt, nicht immer alles. Manchmal ist es auch so – das predige ich immer aufgrund meiner langen Erfahrung meinen jungen Kollegen – ich sage: Wenn du dich verrannt hast, geh zurück auf das, was du kannst, was du schon mal gemacht hast, wo du weißt, wie es funktioniert. Das mache ich auch so. Manchmal denkt man sich was aus, und man kommt nicht vorwärts. Man steht da am Set und es gelingt nicht. Man merkt: Es wird nix. Dann sollte man sofort diesen Versuch abbrechen und wieder Basics einfließen lassen!

Können Sie ein Beispiel schildern, wo Sie sich verrannt haben?

Roll: Nein, das hab ich jetzt nicht parat. Das ist eher im täglichen Kleinbereich, da findet das statt. Und wenn es nur um das Ausleuchten einer Person geht, wo man plötzlich denkt: So und so muss das wohl sein, so ist das richtig – und dann merkt man: Es funktioniert nicht, weil die Form des Gesichts nicht dem entspricht, wie man sich das Licht ausgedacht hat. Und dann gibt es nur eines: zurückkehren zu dem handwerklichen Wissen, das man mit sich schleppt.

Erinnern Sie sich an eine Kameraleistung im deutschen Film, die Sie sehr beeindruckte?

Roll: Eigentlich, nein, nicht so richtig. Muss ich mal ganz ehrlich sagen. Es gibt eher ein paar internationale Filme, die mich heute noch faszinieren. Das sind merkwürdigerweise alles Schwarz-Weiß-Filme. DER DRITTE MANN, das ist ein Film, der mich heute noch beeindruckt. Da hat man damals schon mit klugem Köpfchen und mit vielen guten Ideen etwas in eine Technikumgesetz.

Gibt es da eine Szene, die Sie besonders im Kopf haben?

Roll: Ja, die berühmten Schatten in Wien bei der Verfolgung, wenn Orson Welles verfolgt wird. Wenn man die Schatten sieht – das ist grandios, das ist genial.

Darf man heute gar nicht mehr so expressiv Licht setzen?

Roll: Doch, das kann man schon noch, wenn man da in guter Kombination und Konstellation mit einem Regisseur arbeitet, dann geht das auf alle Fälle.

Kino ermöglicht aber eine besonders spannende Form der Lichtgestaltung?

Roll: Das ist auf alle Fälle so. Vor allen Dingen wird da auch ein Handwerk gebraucht, sprich: gerade das, was auf der fotografischen Seite ist, was sonst in keinem anderen Medium gefragt ist. Im Theater kann ich als Kameramann nicht viel erreichen. Vielleicht dass ich dort als Lichtdesigner etwas tue, aber mehr nicht. Das ist schon richtig.

Und ist fürs Kino ein anderes Handwerk gefragt als fürs Fernsehen?

Roll: Sollte nicht sein. Es wird leider manchmal gemacht. Mit ziemlicher Nachlässigkeit wird Fernsehen manchmal schlechter gemacht, aber manchmal auch viel, viel besser als Kinofilm. Das muss man gerechterweise auch sagen. Es gibt – was die Kameraarbeit anbelangt – hervorragend fotografierte Fernsehfilme. Die gibt es tatsächlich, die sind oft besser als irgendwelche, na ja, so einfachen Kinofilme. Die sind nicht alle immer handwerklich so brillant gemacht, obwohl sie mit dem Status Kino rumrennen.

Können Sie, wenn Sie selbst drehen und Regisseur sind, auch Kameraideen verwirklichen, die ein Regisseur vielleicht nicht gewollt hätte.

Roll: Ohne Frage – es gibt den Konflikt nicht. Also, der Regisseur sagt: So wird's gemacht, und so hat's der Kameramann zu tun. Das ist ganz, ganz eindeutig, und das ist eine angenehme Situation. Wenn man gute Mitarbeiter hat, dann kann man diesen Mehraufwand an Arbeit, den diese zwei Jobs bedingen, gut erledigen, wenn die Kollegen im nächsten Umfeld alle mitziehen.

Es könnte auch sein, dass der Kameramann in Ihnen was vorschlägt, der Regisseur aber denkt: Ist zwar brillant fotografisch, bringt aber meine Geschichte nicht weiter.

Roll: In den Zustand bin ich nicht geraten. Also es könnte sein, dass die sowieso zu kamerlastig sind, die Filme von mir. Aber wenn ich Regisseur bei einem Film bin, denke ich mehr an die Regiearbeit eigentlich den ganzen Tag. Die Kameraarbeit läuft wirklich nebenbei.

Wie würden Sie den Satz ergänzen? Kino ist ...

Roll: Kino ist nichts extrem Wichtiges. Ich finde Kino gut, dass es das als Tatsache gibt. Aber ich finde Theater und andere Medien genauso interessant, genauso wichtig. Für mich ist es nicht das Nirwana, muss ich sagen. Kino ist auch ein vorhandenes Medium, aber mehr auch nicht. Also für mich ist Kino nicht in dem Maße wichtig, wie es für viele von meinen Kollegen ist.

Wenn Sie nicht Kameramann und Regisseur wären, welche Berufe könnten Sie sich im Film noch vorstellen?

Roll: Im Film? Nichts weiter. Nur das. Alles andere möchte ich nicht machen, dazu hätte ich, glaube ich, keine Lust. Ich möchte nicht Produktion machen, ich möchte auch nicht auf der Tonseite tätig sein. Ich glaube, da wäre nichts anderes in Frage gekommen.