

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 375

Artikel: Die Sprache des Körpers lese : Michael Hammon, Kameramann
Autor: Binotto, Thomas / Hammon, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863038>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Sprache des Körpers lesen

Michael Hammon im Gespräch
mit Thomas Binotto

Michael Hammon, Kameramann

Für ihn ist ein Dreh stets eine Baustelle. Und das ist gut so, denn das Unfertige lässt sich gemeinsam weiterdenken. Der Kameramann Michael Hammon schätzt das Spontane etwa in seiner Zusammenarbeit mit Andreas Dresen ebenso wie die Präzision, wie er sie in Stefan Hupps *Zwingli* umgesetzt hat. Seine Arbeit erfordert Einfühlungsvermögen, Fantasie und Ausdauer. Ein Gespräch über Krisen und Glücksmomente zwischen Improvisation und Planung.

Als Ort des Gesprächs wählt Michael Hammon eine Baustelle. Allerdings kein glamouröses Architekturprojekt, keine schicke Rohbaukulisse und auch kein artifizielles «Wir-machen-jetzt-auf-Bauarbeiter»-Set – nur eine schlichte, ganz alltägliche Baustelle. Direkt und unverfälscht aus dem Leben gegriffen: den Dachstock seiner neuen Wohnung. Die Renovation scheint gerade an jenem Punkt angelangt, wo schon viel geschehen ist, man sich aber nicht recht vorstellen kann, dass es damit bald etwas wird. Diese Baustelle ist ein leer geräumtes Dazwischen. Aber braucht es mehr Interieur für ein Werkstattgespräch als zwei wacklige Stühle und eine einsame Kaffeemaschine?

Filmbulletin: Weshalb treffen wir uns gerade hier?
Michael Hammon: Jeder Film ist eine Baustelle. Man lässt sich dabei auf einen Prozess mit vielen Unsicherheiten ein. Selbst wenn ein komplettes Drehbuch vorliegt. Bei der Arbeit mit *Andreas Dresen* steht am Anfang praktisch ein blankes Papier, eine Idee, vielleicht drei Zeilen. Danach entsteht allmählich ein Exposé von vielleicht zwei Seiten, dann über mehrere Wochen hinweg eine Outline von ungefähr einem Dutzend Seiten. Und all das wird im Team zusammen mit Andreas entwickelt. So ist meine Arbeit: immer Baustelle. Ständig Neubeginn. Stets auf Abruf. Nie ganz und gar angekommen.

Am Anfang stand bei Ihnen allerdings nicht der Film, sondern die Malerei.

Malerei war meine Möglichkeit, mich auszudrücken. Ich habe immer sehr realistisch gemalt, wollte vor allem Geschichten erzählen. Das hat sich im Laufe meiner Zeit an der Kunstakademie in Kapstadt sogar noch verstärkt.

Dann habe ich die Fotografie entdeckt, bin in die Townships gegangen, um damit das Leben dort zu dokumentieren. Ich selbst kam aus einer wohlbehüteten Mittelstandsfamilie. Wir waren nicht reich, aber weiss und privilegiert. In meiner Schulzeit waren Schwarze überhaupt kein Thema. Das Leben war weiss. An der Uni wurde mir erst richtig bewusst, was in Südafrika los war. Und nun wollte ich dokumentarische Bilder machen. Bilder, die etwas erzählen. Bilder, die Stellung beziehen. Vielleicht wäre ich in einem anderen Land viel früher zum Film gekommen. Aber Südafrika war eines der letzten Länder weltweit, in dem das Fernsehen eingeführt wurde, nämlich erst 1976. Da war ich schon zwei Jahre im Studium und konnte mir einen Fernseher gar nicht leisten.

Sie hatten also nicht dieses cineastische Früherlebnis, von dem so viele andere Filmschaffende berichten?

An der Kunstakademie haben in den Siebzigerjahren einige Studierende mit Videoinstallationen experimentiert. Das hat mich zwar formal beeindruckt, aber nicht wirklich gepackt. Entscheidender war, dass ich nach der Uni bei einer Werbeagentur als Storyboardzeichner für Werbefilme anheuerte. Allerdings arbeitete ich in einem abgeschlossenen Sicherheitsbereich, weil nichts von unserer Arbeit an Konkurrenten durchsickern durfte. Bis es eines Tages hiess: «Michael, geh raus ans Set. Krieg raus, wie dein Storyboard dort umgesetzt wird.» Und da habe ich zum ersten Mal erlebt, wie Menschen mit meinen Bildkonzepten umgehen. Es war ein begeisterndes Erlebnis: «Wow, das ist total geil! Da kann man im Team arbeiten, kann Einfluss nehmen, kann Bildgeschichten mit der Kamera umsetzen.» Ich habe danach sofort meinen Job gekündigt und mich als Kameraassistent beworben.

Ohne kameratechnische Vorbildung?

Ich war komplett ahnungslos und habe im Bewerbungsgespräch mit Dingen angegeben, die ich nur dem Namen nach kannte. Der Typ, der mich daraufhin anstellte, wusste allerdings ganz genau, dass ich gelogen hatte. Aber er fand mich in meiner Unverfrorenheit originell. «Ich geb dir den Job für eine Woche, weil du etwas von Fotografie verstehst. Du machst zusätzlich zu deinem Assistentenjob die Standfotografie. Wenn du beides hinkriegst, hast du den Job, wenn nicht, mache ich dich fertig.»

Und Sie haben es hingekriegt.

Ich habe daraufhin zwei Jahre lang als Assistent gearbeitet. Dann hat sich der Kameramann am Rande eines Drehs schwer verletzt. Die Produktion der Fernsehserie, die wir damals in Swakopmund in Namibia drehten, musste für sechs Wochen einen

Ersatz haben. Und zwar sofort. «Dann soll Michael die Kamera machen», fand der Regisseur. Und so hatte ich meine Chance.

Was hat Sie von der Malerei über die Fotografie zum Film gebracht?

Es war – und ist es immer noch – dieser Drang zum Erzählen. Als Fotograf hältst du einen Moment fest. Und wenn du richtig gut bist, dann erzählst du damit eine Geschichte. Aber vieles geschieht dennoch abstrakt im Kopf. Die Beziehung und der Zusammenhang von Bildern, das war mein Ding. Als Fotograf die Millisekunde zu treffen, das ist toll, aber mit dem bewegten Bild kann ich erzählen, was vorher und danach passiert.

Wie ging es mit dem «Learning by Doing» weiter?

Zunächst habe ich Spielfilme gemacht, die inhaltlich schrecklich banal waren. Seit der Uni war ich aber mit der studentischen Bewegung verbunden, die für ihre Ablehnung der Apartheid bekannt war. Ich wollte deshalb politische Filme machen. Aber dafür brauchte ich zunächst Training und musste mir vieles bei den Profis anschauen. Also habe ich eine Weile für Filme gearbeitet, die mich eigentlich frustriert haben, weil sie die Propaganda bedienten. Parallel dazu habe ich jedoch mit einer Freundin ein Projekt auf Super 8 begonnen, das einzige Format, das wir uns knapp leisten konnten. Damit sind wir dann jedes Wochenende nach Soweto rausgefahren.

Wann war das?

Das war 1984. Wirtschaftlich steckte ich allerdings in grossen Schwierigkeiten, weil ich seit 1983 wegen meiner politischen Haltung auf einer schwarzen Liste stand. Ich durfte nicht mehr für die Filmindustrie in Südafrika drehen. Ein Freund, der Bürochef bei CBS war, hat mir dann unter der Hand Aufträge als Freelancer gegeben. Die Nachrichtenbeiträge, die ich damals gemacht habe, waren für mich wahnsinnig wichtig. Ich habe dadurch sehr viel davon mitgekriegt, was in Südafrika los war, die Wirkung der Apartheid, die Unterdrückung. Und ich habe gelernt, mit filmischen Mitteln Geschichten zu erzählen.

Nachrichtenjournalismus als Filmschule?

Ich musste lernen, Situationen, die mich selbst wahnsinnig bewegten, dennoch mit der nötigen Professionalität zu filmen. Musste die richtige Filmsprache finden, obwohl mir kaum Zeit zum Nachdenken blieb. Anfangs war ich für die Nachrichten offenbar eine ziemliche Niete. Jener Freund, der mich bei CBS beschäftigte, kam einmal völlig verzweifelt zu mir: «Michael, jetzt kommst du mit in den Schneiderraum. Schau dir mal unsere Beiträge an. Wie viele Sekunden dauert eine Einstellung?» – «Zwei Sekunden.» – «Genau! Wieso lieferst du immer diese ewig langen Einstellungen? Ich will Bilder, ich will Geschichten, zack, zack, zack!»

In diesem Moment ging mir durch den Kopf: «Genau das mag ich nicht. Ich will zeigen, dass ein Typ von da nach da gegangen ist. Ich will Zusammenhänge zeigen. Wenn ich das zusammenschneide, glaubt mir kein Mensch.» Ich habe zwar begriffen, dass

Nachrichtenjournalismus nicht nach meinen Vorstellungen funktioniert, aber gleichzeitig auch realisiert, dass ich genau deshalb Dokumentarfilme machen wollte. Dafür kriegte man in Südafrika allerdings kein Geld, deshalb war mir klar: Ich muss weg und ein Filmstudium machen.

Wieso haben Sie dieses Studium dann ausgerechnet in Berlin gemacht?

In Kapstadt lag in einem Antiquariat das Buch «Terror or Love?». Schon den Titel fand ich faszinierend, weil mein bester Freund gerade verhaftet und ins Gefängnis gesteckt worden war. Er hatte versucht, eine Bombe von Lesotho nach Südafrika zu schmuggeln. Also habe ich das Buch gekauft. Und wie sich herausstellte, ging es darin um die RAF. Und in meiner Erinnerung gab es ein ganzes Kapitel über den Filmstudenten und RAF-Anführer Holger Meins und seine Zeit an der dffb [Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin]. «Krass», dachte ich, «das hört sich unglaublich interessant an. Da muss ich hin!» Also bin ich zur deutschen Botschaft, habe mich über die Möglichkeiten für ein Studium an der dffb informiert und eine Bewerbung eingereicht. Hat geklappt.

Und wie war die Realität in Berlin?

Zwischen 1985 und 1989 war in Berlin eine geile Zeit. Es herrschte Anarchismus pur. Scheinbar alles war möglich. Allerdings hat mir die Armut sehr zugesetzt. Ich war praktisch mittellos. Als Studierende hatten wir aber freien Eintritt im Kino «Arsenal». Und so ging ich in den kalten Wintern, in denen ich bitter gefroren habe, so oft wie möglich da hin. Zum ersten Mal in meinem Leben schaute ich intensiv Filme. Das war meine Filmbildung. Andrej Rubljow von Andrei Tarkowski habe ich mindestens vier Mal gesehen. Dann die ganze Nouvelle Vague, die Neorealisten aus Italien. Ich war begeistert.

Was davon hat Sie nachhaltig geprägt?

Die Italiener haben mich schon tief beeindruckt: Pasolini, Rossellini, Visconti. *Ladri di biciclette* von Vittorio de Sica. *La battaglia di Algeri* von Gillo Pontecorvo.

Eindrücklich sichtbar wird diese Prägung im Dokumentarfilm Hillbrow Kids, den Michael Hammon zusammen mit seiner Frau Jacqueline Görgen gedreht hat. Er rückt den Strassenkindern in Johannesburg mit der Kamera sehr nahe und wahrt doch respektvollen Abstand. Er schreckt vor dem Drama nicht zurück und vermeidet doch konsequent voyeuristische Zudringlichkeit. Dabei hält er seine Geschichte ständig in Bewegung, und verfällt doch nicht in hysterisches Gezappel. Diese Handschrift wird auch in Filmen deutlich, die von anderen Regisseuren konzipiert wurden. Michael Hammon ist ein Meister des angemessenen Bildes, jenes Bildes also, das der Szene nicht aufgedrückt, sondern von der Szene gefordert wird.

Sie haben inzwischen viele Dokfilme gedreht.

Darunter auch drei mit Pepe Danquart.

Ich habe Dokfilme immer geliebt und liebe sie auch heute noch. Aber früher hat mich beim Drehen vor allem die Einschränkung durch das für Dokfilme übliche 16-mm-Format gestört. Auf einer Rolle hatten nur zehn Minuten Platz. Mit Vor- und Nachladen konnte man auf maximal dreissig Minuten kommen. Beim Dreh von Höllentour über die Tour de France durfte ich an einem Tag im Mannschaftswagen vom Team Telekom mitfahren. Da sass ich also vorne neben dem Sportdirektor Mario Kummer. Mitnehmen durfte ich nur drei Filmrollen, weil im Auto jeder Quadratzentimeter mit Material vollgestopft war: Reifen, Werkzeuge, Fahrradtechnik. Aber eingequetscht in meinem Sitz dachte ich dennoch: «Cool. Ich habe dreissig Minuten für eine Etappe von vielleicht fünf Stunden, was kann da schon schiefgehen?»

Wir vermuten: Das war zu optimistisch gedacht...

Der Rennverlauf entpuppte sich als äusserst dramatisch. Andreas Klöden, eigentlich als Held unseres Films geplant, musste ganz am Anfang der Etappe wegen Rückenschmerzen absteigen und die Tour aufgeben. Und ich war im Wagen des Teamleiters hautnah dabei. Super! Das musste ich drehen, dieses deprimierte Gesicht Klödens, den völlig fertigen Sportdirektor. Unglaubliche Intensität. Damit war die erste Rolle weg, noch bevor das Rennen richtig lanciert war. Dann rasen wir die Berge rauf und runter, mit 100 km/h, Mario die eine Hand am Lenker, mit der anderen gibt er Wasser raus. Was habe ich da geschwitzt. Und natürlich gedreht, denn nur so konnte ich die Dramatik der Situation einfangen. Eine weitere Rolle weg. Schliesslich ein dramatischer Sturz im Feld, dem Lance Armstrong nur mit einer spektakulären Querfeldeinfahrt über die Wiese ausweichen konnte. Damit war auch die dritte Rolle zu Ende. Und dann kam die Zielankunft mit dem überraschenden Sieg von Alexander Winokurow, ebenfalls aus dem Team Telekom. Und ich hatte keinen Film mehr. Scheisse!

Auch die Spielfilme mit Andreas Dresen tragen oft dokumentarische Züge.

Halbe Treppe haben wir auf Mini-DV gedreht, eigentlich ein unsägliches Format aus dem Amateurbereich. Aber ich traute das Andreas absolut zu. Wir hatten grossartige Schauspieler, eine tolle Geschichte. Als der Film dann fertig war und im Wettbewerb der Berlinale lief, da wurde mir allerdings mulmig. «Wenn die meine Bilder sehen, dann denken sie alle: Was für ein Scheisskameramann.» Erst da habe ich zu überlegen begonnen, was wir gemacht hatten. Und doch war dieser Film nur möglich geworden, weil wir ihn genau so gedreht haben.

In Halbe Treppe bilden Form und Inhalt eine absolut stimmige Einheit.

Und diese Frage war auch die ganze Zeit präsent. Andreas mag ästhetische Bilder nicht. Für ihn muss es dreckig sein. Mit der Entscheidung für eine kleine Mini-DV-Kamera wollten wir das Amateurhafte betonen,



Clair obscur (2016) Regie: Yeşim Ustaoğlu, mit Ecem Uzun

Wolke 9 (2008) Regie: Andreas Dresen, mit Ursula Werner und Horst Westphal



als ob ein fünfter Freund dabei wäre. Und genauso verstehe ich mich in den Filmen von Andi: als unsichtbarer Darsteller. Da darf sich die Kamera natürlich nicht mit ausgefeilter Ästhetik in den Vordergrund drängen.

Die Kamera drängt sich zwar nicht in den Vordergrund, sie kommt den Figuren aber unheimlich nahe. Beispielsweise in der dramatischen Szene, in der Axel Prahl während einer Auseinandersetzung mit Steffi Kühnert in Tränen ausbricht.

Für solche Szenen haben wir jeweils lediglich eine Outline. Da steht dann vielleicht: «Die beiden haben eine Aussprache im Treppenhaus. Es soll eine Entscheidung fallen.» Mehr ist nicht geplant. Und dann fangen wir an: «Okay, Axel, los gehts.» Die Kamera weiss in diesem Moment nicht, was passieren wird, sie geht mit, dokumentiert, versucht, die Bilder so einzufangen, dass sie intensiv wirken und schneidbar bleiben. Die Spontaneität der Gestaltung durch Steffi und Axel kann dazu führen, dass die beiden mir auf der Treppe den Weg versperren. Dann stehe ich unten und drehe gegen die Wand hoch. Habe nichts zur Auswahl als diese hässliche Wand im Hintergrund und ärgere mich total. Was hätte ich alles mit dem Bild machen können? Aber nein, da stehen sie und versperren mir den Weg. Letztlich spielt das aber keine Rolle, weil die Emotion in dieser Szene so grandios ist. Und dann ist es am Ende auch mir egal, dass keine schönen Bilder entstanden sind.

Sie haben tatsächlich von Aufnahme zu Aufnahme variiert?

Axel rennt mit Schwung in die Szene rein, dann ein kleines Zeichen von Steffi, das ihn dazu bringt, sich umzudrehen. Mehr wollten wir nicht vorgeben, auch keine Marken setzen. Und so gestaltet sich die Szene jedes Mal anders.

Eine andere umwerfende Szene: Wenn die Frau ihren Mann und die beste Freundin zusammen in der Wanne erwischt.

Wir haben diese Szene eine ganze Nacht lang gedreht. Am Ende dachte ich: «Cool, haben wir gut hingekriegt.» Und dann kommt drei Tage später Andi zum Frühstück und sagt: «Ich habe mir die Szene in der Badewanne nochmals überlegt. Die ist scheisse! Die geht so nicht.» – «Wieso soll das nicht gehen?» – «Ist die falsche Perspektive.» – «Was?» – «Ja, wir hätten mit Gabi [Schmeide] gehen sollen, nicht mit Thorsten [Merten].» – «Wieso das denn plötzlich? Darüber haben wir doch stundenlang diskutiert.» – «Es muss so sein, die Geschichte muss mit ihr weiter gehen.» Schliesslich haben wir alles nochmals gedreht. Und Andi hatte absolut recht.

Die Szene wirkt allen Anstrengung zum Trotz unglaublich spontan und authentisch.

Wir haben sie während des Drehs erarbeitet. Sie ist das Resultat einer ganzen Nacht. Und dann nochmals einer ganzen Nacht. Dennoch haben wir bewusst viel Raum für spontane Entwicklungen gelassen. Das erste Mal, wenn Gabi in die Wohnung kommt, weiss sie nur,

dass sie die beiden ertappen wird. Aber wo? Deshalb dachten wir zunächst, es sei spannend, wenn wir im Badezimmer auf Gabi warten, mit Thorsten und Steffi in der Wanne. Dann kommt sie rein. – «Tschuldigung.» – Und schon ist sie wieder raus. Der erste Take ist im Kasten. Von da aus bauen wir die Szene langsam weiter auf. «Ist doch geil, wenn Thorsten ihr mit diesem Schaumberg auf dem Kopf nachrennt.» Und so weiter bis zum Punkt, an dem wir mit der Szene zufrieden sind. Obwohl: In der endgültigen Fassung wirkt der Schaum auf Thorstens Kopf so offensichtlich angeklebt. Das nervt mich. Das sah beim ersten Take viel schöner aus, viel zufälliger.

Das bedeutet, dass für Sie das Gleiche gilt wie für die Darstellerinnen und Darsteller: Nie aus der Rolle fallen!

Ich steige wie ein Schauspieler in die Szene ein und bleibe drin, bis Andreas mir sagt: «Gut, danke.» Und dann analysieren wir die Szene auf verschiedenen Ebenen. Er redet viel mit den Schauspielerinnen und Schauspielern. Dann aber auch mit mir. Kann sein, dass zunächst ein noch unbestimmtes Gefühl da ist: Die Aufnahme ist okay, aber wir haben was verpasst. Und beim Diskutieren merke ich dann, dass Andreas die Psychologie an einem bestimmten Punkt stärker vertiefen will, dass er diesen Moment als Wendepunkt inszenieren möchte. Das ist natürlich nicht immer sofort offensichtlich, wenn man so lange Takes dreht.

Wie lange Takes denn?

Bei Halbe Treppe hatten wir Kassetten, die 42 Minuten aufnehmen konnten. So lange in der Rolle zu bleiben, das kann für mich sehr schwierig werden. Beispielsweise die Aussprache am Küchentisch. Welche Rolle übernimmt da die Kamera? Schliesslich haben wir uns entschieden: Wir sind das Fernsehteam, das diese beiden Pärchen begleitet. Also klingeln wir, als wären wir uns für einen Drehtermin angemeldet. Axel bittet uns rein, dann kommt Thorsten, dann Gabi. Und dann setzen sich die vier an diesen Tisch in der Küche. Und der war für mich die Hölle, weil ich da nicht rundherum komme. Dabei hatte ich das Wohnzimmer so schön ausgeleuchtet. Aber nein, die sitzen jetzt 40 Minuten an diesem Scheisstisch.

Aber diese erste Aufnahme ist dann doch super, sodass wir uns festlegen: Ab jetzt sitzen sie in der Küche. Aber auch das ist für die weiteren Takes nur ein Eckwert. Ich muss immer aufmerksam zuhören und versuchen, mit der Kamera das Gespräch zu antizipieren. «Jetzt gehe ich auf Gabi, weil sie gleich reagieren wird.» Aber dann reagiert sie doch nicht. Und ganz ehrlich: Manchmal schiesst mir in solchen Moment schon auch durch Kopf: «Das könnte man doch jetzt auch mal inszenieren.»

Wann stossen Sie als Kameramann zu den Filmprojekten?

Das kommt sehr auf den Stoff und die Regisseure an. Bei den Improfilen mit Andreas Dresen ist von Anfang an das gesamte Team dabei: der Cast, Produktionsleitung, Szenenbild, Kostüm, Ton und ich. Zusammen

entwickeln wir aus den erwähnten drei Zeilen den Film. Andreas, die Szenenbildnerin *Susanne Hopf* und ich gehen teilweise auch gemeinsam auf die Suche nach Drehorten. *Rudi Gaul*, mit dem ich *Das Hotelzimmer* und *Wader Wecker Vater Land* gedreht habe, schickt mir hingegen ein fertiges Drehbuch, zu dem ich mir dann meine Gedanken mache. Welchen Look soll der Film haben? Und darüber reden wir. Rudi hat immer Referenzen aus der Filmgeschichte. Bei *Hotelzimmer* war es beispielsweise *Rear Window* von Alfred Hitchcock.

Yeşim Ustaoglu wiederum ruft mich an: «Willst du einen Film mit mir drehen?» Danach schickt sie mir ein Drehbuch, das für mich im ersten Moment völlig konfus erscheint, was teilweise sicher damit zu tun hat, dass es mit einer Software aus dem Türkischen übersetzt wurde. Bei *Clair* obskur und *Araf* konnte ich jeweils nur ahnen, worum es ging. Wenn ich schliesslich in die Türkei komme, sind die Drehorte bereits ausgesucht. Auf meine Frage, «Was machen wir in dieser Szene?», antwortet *Yeşim* gerne: «Mach was Interessantes.» Und wenn ich dann meine: «Na ja, aber dafür muss ich die Story kennen», erklärt sie mir: «Du machst die Bilder, ich die Story.»

Bei *Stefan Haupt* und *Zwingli* lief es wieder ganz anders. Er arbeitete lange und extrem filigran am Buch, da ist alles fertig, wenn ich es kriege. Aber wir haben intensiv darüber geredet, wie wir das Mittelalter bildlich einfangen wollen, haben viele Tests mit Handkamera gemacht, mit Steadicam, mit und ohne Stativ, mit Gimbal [Bild stabilisierende Vorrichtung, Anm. d. Red.].

Arbeiten Sie mit Ihrem eigenen Equipment?

Früher habe ich davon geträumt, mit einer eigenen 35-mm-Kamera und vor allem mit meinen eigenen Optiken zu arbeiten. Aber das ist aus verschiedenen Gründen schwierig. Zum einen machen viele Produzenten Deals mit Kameraherstellern. Dann bin ich an die Produkte einer bestimmten Firma gebunden. Und da ich viel mit Andreas gearbeitet habe, wo 35 mm definitiv nicht infrage kam, bot sich der Kauf einer eigenen 35-mm-Kamera ohnehin nicht an. Zum anderen entwickeln sich die Geräte inzwischen so schnell weiter, dass man dauernd sehr viel investieren müsste.

Aber die Sehnsucht ist irgendwo immer noch da. Vor allem nach eigenen Optiken. Die sind für mich wie der Pinsel, mit dem ich male. Und der ist natürlich sehr persönlich. Andererseits: Vielleicht würden dann alle meine Filme allzu ähnlich aussehen. Flexibilität hat auch Vorteile: Bei *Timm Thaler* habe ich beispielsweise mit *Leica Summicrons* gedreht, weil die weniger zeichnen als andere Objektive. Und das war in diesem Fall wichtig, weil wir oft sehr nahe an die Gesichter rangingen. Bei *Zwingli* wiederum habe ich mit den *Hawk Anamorphs* von der Firma *Vantage* gedreht. Die haben einen wunderschönen weichen Look mit einigen optischen Imperfektionen am Bildrand, die sehr charmant sind. Letztlich bin ich aber kein Technikfreak.

Die Erzählung steht immer im Vordergrund?

Was und wie man erzählen will, davon wird die Technik bestimmt. Für *Zwingli* beispielsweise wollte *Stefan Haupt* unbedingt, dass ich mit Handkamera drehe.

Gleichzeitig war *Cinemascope* als Format gesetzt. Diese Kombination ist aber heikel, weil die Handkamera bei *Breitleinwand* noch extremer wackelt als sonst. Da wird es den Zuschauerinnen und Zuschauern leicht übel, weil der Horizont permanent schwankt. Deshalb habe ich *Stefan Muster* mit einer normalen Handkamera gezeigt und mit einer Handkamera, die an einem Gimbal aufgehängt ist. Dadurch kommt sofort mehr Ruhe ins Bild, ohne dass die Bewegung so fließend wird wie bei der *Steadycam*. Zudem gab es ein weiteres ganz praktisches Argument für den Gimbal: Unser Hauptdarsteller *Max Simonischek* ist 1,96 Meter gross – ich 1,81. Mit der Handkamera hätte ich ihm dauernd in die Nasenlöcher gefilmt. Dank dem Gimbal erhielt die Kamera eine etwas höhere Position.

Wenn man Ihnen beim Drehen zusieht, wirken Sie extrem ruhig und konzentriert, manchmal beinahe unsichtbar.

Ich mache das nicht absichtlich. Ich habe *Steffi Kühnert* mal gefragt, ob es sie nicht stört, dass ich mit der Kamera so nah an ihr dranklebe. Aber für sie war das kein Problem, sie hatte mich gar nicht erst bemerkt. Beim Dreh bin ich sicher keiner, der laut rumschreit. Das ist aber auch das Verdienst guter Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Da musst du nicht rumschreien. Jeder will etwas Tolles machen. Und wenn du dafür Raum lässt, dann gibt das allen Beteiligten viel Befriedigung.

Als Kameramann sind Sie der Regie unterstellt, gleichzeitig aber auch ein Künstler mit eigenen Ansprüchen.

Klar versuche ich, meine Identität als Künstler zu pflegen. Aber das Konzept kommt letztlich doch von der Regie, die auch viel mehr Verantwortung übernimmt. Sie hat deshalb ganz klar ein Recht, ihre Vision durchzusetzen. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht die Zusammenarbeit mit *Yeşim Ustaoglu*. *Yeşim* hat unbestritten Visionen. Aber es fällt ihr schwer, diese zu artikulieren. Für die allererste Szene, die wir zusammen für *Araf* drehten, gab mir *Yeşim* die Anweisung: «Sie geht hier rüber. Er steht dort. Und du machst etwas Interessantes, um die Szene zu etablieren.» Ich denke leicht fragend: «Okay?», und dann drehe ich. Und drehe. Und drehe. Die Kamera wird immer schwerer. Ich schmeiss die nächste Speicherkarte ein. Das bedeutet: Fünfzehn Minuten sind schon rum. Und ich denke mir: «Wie lange geht das noch?» Dann höre ich im türkischen Dialog eine Stelle, die mir bekannt vorkommt. «Das darf doch nicht wahr sein!» Ich stoppe die Kamera. Sie fragt: «Warum stoppst du?» Und ich frage: «Was tust du da?» Wie sich herausstellte, war sie davon ausgegangen, dass *Andreas Dresen* und ich die Kamera den ganzen Tag ohne Unterbrechung laufen lassen. So hat sich das Missverständnis dann glücklicherweise aufgeklärt.

Hat Yeşim Ustaoglu einen weiblichen Blick auf die Szenen?

Sie arbeitet tatsächlich anders. Sie lässt uns oft lange machen und machen. Dann guckt sie sich die Bilder an. Dann sagt sie beispielsweise: «Das ist nicht intensiv



Timm Thaler oder Das verkaufte Lachen (2017) Regie: Andreas Dresen

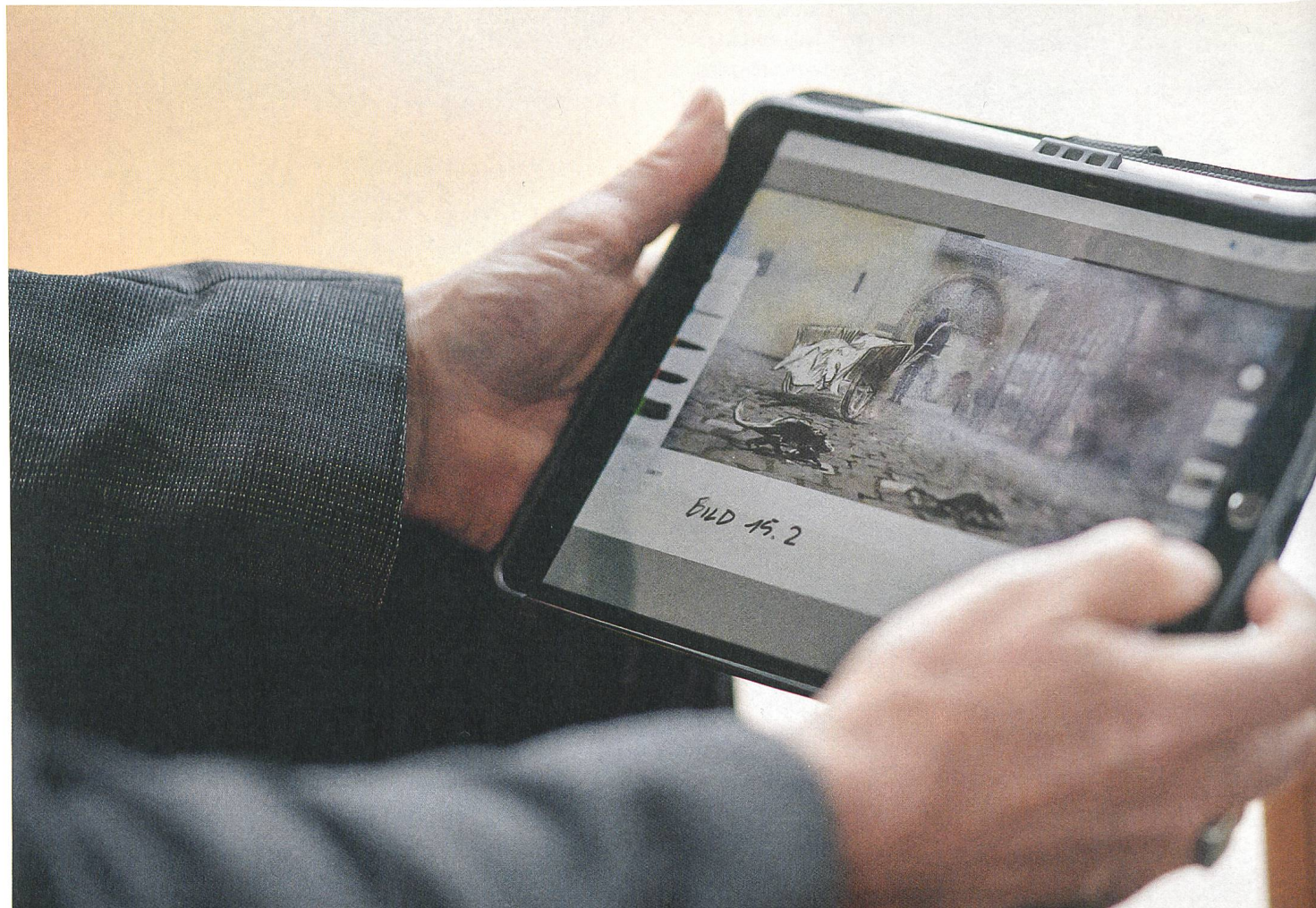
Hotelzimmer (2014) Regie: Rudi Gaul, mit Godehard Giese





Michael Hammon (links) bei den Dreharbeiten zu Zwingli Fotografie bereitgestellt von C-Films AG

Michael Hammons Skizzen und Notizen für die Dreharbeiten zu Zwingli, fotografiert von Catrin-Anja Eichinger



genug.» Mit der Zeit habe ich begriffen, dass es dann häufig hilft, näher ranzugehen. So kommen wir Schritt für Schritt dorthin, wo ich sie verstehe und ihre Visionen umsetzen kann. Dieses allmähliche Zusammenfinden ist extrem spannend. Darin steckt vielleicht das Weibliche an Yeşims Regie: Sie erzählt in Atmosphären und ringt damit, an einen Ort zu kommen, den sie noch gar nicht artikulieren kann. Sie inszeniert so intuitiv, dass man sie zunächst manchmal gar nicht versteht.

Mit dem Ende der Dreharbeiten geben Sie die Bilder aus der Hand und können nur noch abwarten, was damit im Schnittraum geschieht.

Auch wenn ich nur die Kamera mache, habe ich doch eine bestimmte Form im Kopf. Ich habe oft genug eigene Filme auch selbst geschnitten. Entsprechend bin ich mit dem Schnitt meiner Bilder nicht immer einverstanden. Aber Filme sind Teamplaying. Beim ersten Schnitt von Halbe Treppe ging mir durch den Kopf: «Was meine Arbeit betrifft, sieht das ja so was von dilettantisch aus. Da sieht man viel zu sehr, wie improvisiert die Dreharbeiten abliefen.» Aber dann hat sich der Film nochmals verändert. Gar nicht mal wegen meiner Kritik. Sondern einfach wegen der verschiedenen Phasen, durch die er in der Postproduktion ging. Am Ende glaubte uns dann kein Mensch mehr, wie der Film entstanden war, weil alles dramaturgisch so perfekt abgestimmt erschien. Beim Drehen hatten wir dieses Gefühl allerdings nie.

Sie haben mehrere eigene Filme gemacht, sind aber vor allem als Kameramann bekannt. Reizt Sie die Regie immer noch?

Zur dffb ging ich ja, weil ich Regisseur werden wollte. Das bin ich leider nicht in dem Ausmass geworden, wie ich mir das vorgestellt hatte. Als Dietmar Klein 1990 seinen Abschlussfilm Solinger Rudi drehte, holte er mich, weil er meine Handkamera so toll fand. Spezialisten dafür gabs damals noch nicht so viele. Und so wurde ich dann vor allem Kameramann. Aber ein wenig nervt mich das noch heute. Vielleicht fehlt mir auch etwas das Talent zum Durchkämpfen und zur Diplomatie.

Welchen Einfluss haben Sie bei einem vertrauten Regisseur wie Andreas Dresen?

In Wolke 9 gibt es eine Szene, in der sich das Ehepaar heftig streitet. Er wirft ihr vor rumzuhuren. Sie kriegt Angst vor ihm. Am nächsten Morgen wacht sie allein in ihrem Bett auf und macht sich Sorgen um ihren Mann. Die Anweisung von Andreas war wieder einmal ganz schlicht, aber klar: «Sei bei ihr, wenn sie die Augen aufschlägt, und folge ihr.» Also folge ich ihr durch die Wohnung. Bis ins Badezimmer. Auch da ist ihr Mann nicht. Das habe ich an diesem Tag an die 14 bis 15 Mal gedreht. Den ganzen Tag nur diese eine Einstellung. Gegen 17 Uhr wurde ich nervös: «So, Andi, ich habe jetzt keinen Bock mehr. Das klappt nicht, ist total langweilig. Warum immer hinter der Frau her? Wollen wir nicht mal etwas anderes versuchen?» – «Nein, nein.» – «Okay, dann drehe ich beim nächsten Durchgang mal nicht, schau mir das aus Distanz an und überlege mir was.» Dabei kam mir dann die Idee, die Kamera

einfach an einem Ort stehen und von dort aus beobachten zu lassen. Ich fand, dass diese Ruhe nach der Hektik des Streits am Vorabend viel besser passte und die Angst vor einer schlimmen Entdeckung besser spürbar wurde. Als ich diese Lösung vorschlug, wurde Andi zunächst wütend: «Das geht nicht, wir drehen es nochmals genau so, wie ich es will.» – «Schau dir mein Bild doch wenigstens einmal an.» – «Okay, aber nur einmal.» – Da lief uns allerdings bereits die Zeit davon. Mit dem allerletzten Licht haben wir die Szene dann doch noch so gedreht, wie von mir vorgeschlagen. Nur einmal. Aber es hat dann für beide gestimmt. Solche Prozesse können manchmal schwierig sein. Aber wenn sie gelingen, dann ist Aussergewöhnliches möglich.

Die Eröffnungssequenz von Halt auf freier Strecke ist ebenfalls aussergewöhnlich. Vermutlich steckt auch da eine aussergewöhnliche Geschichte dahinter.

Der Arzt in dieser Szene spielt sich selbst, ist als Schauspieler ein Laie. Dann drehen wir in seinem Büro, das ich nicht ausleuchten darf, weil Andreas absolut nichts Artifizielles in dieser Szene haben will. Das bedeutet schon mal: Ich muss Abstriche in der Bildgestaltung in Kauf nehmen, sogar solche, die mich vielleicht später ärgern. Dann beginnt die Diskussion um die Position der Kamera: in einem kleinen Raum, den ich im Hinblick auf die Kameraarbeit nie ausgewählt hätte. Mit einem grossen Tisch in der Mitte und zwei für die Kamera ungünstig stehenden Stühlen. Dann kriegt der Arzt die Anweisung: «Sie holen jetzt die beiden Schauspieler im Vorraum rein und erklären ihnen den Befund, wie Sie das bei allen Patienten tun. Wir warten hier auf Sie.» Ich schiebe kurz wenigstens den einen Patientenstuhl etwas rüber. Andreas guckt schon ganz kritisch. Dann kommt seine Anweisung: Wir drehen den Arzt zuerst, denn wahrscheinlich ist er als Laie im ersten Take am besten. Und nun gehts los: Der Arzt kommt mit den beiden rein, sie setzen sich, er beginnt, ihnen den Befund zu erklären. Und da sehe ich aus dem Augenwinkel, dass Milan [Peschel] und Steffi [Kühnert] eine unglaubliche Performance abliefern. «Ich steh hier mit meiner Kamera falsch!» – Sofort gebe ich Andreas, der wie immer den Ton macht, stumme Zeichen. Er schaut mich irritiert an. Und ich hechte mitten in der Aufnahme beinahe über den Tisch.

Minutiös geplante Fahrten interessieren Sie gar nicht?

Oh, doch! Ich mache gerne komplizierte Fahrten. Aber nach meiner Erfahrung sind es meist genau diese besonders aufwendigen Dinge, die dann rausgeschnitten werden, weil beispielsweise der Rhythmus nicht stimmt. In Willenbrock hatte ich eine wunderbare Kamerafahrt beim Richtfest geplant. Ich wollte mit der Kamera in einer raffinierten Bewegung durch das Gerüst zu Axel [Prah] runterfahren und neben ihm bei einer verkohlten Bratwurst auf dem Grill landen. War meine Idee. Und wir haben es auch gedreht. Aber im fertigen Film sehen wir nur noch die Aufnahme von oben – Schnitt – Wurst auf dem Grill. Der Rhythmus hätte sonst nicht gestimmt. Für eine andere Szene

ebenfalls in Willenbrock haben wir die ganze Nacht bei 15 Grad minus gedreht und uns zwölf Stunden lang den Hintern abgefroren. Im Film war davon nichts mehr zu sehen – die Szene passte nicht.

Wie profitieren Ihre Spielfilme von der Erfahrung als Dokfilmer?

Ich liebe die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Dokumentarischen. Das genaue Beobachten einer Szene. Dazu gehört auch das Einfangen von kleinen ungeplanten Bewegungen. Diese Erfahrung beim Dokfilm beflügelt mich auch im Spielfilm. Ich versuche noch beim fünften Take, deren ganz spezielles Leben rauszuholen und mit der Kamera einzufangen.

...und wie profitiert der Dokfilmer vom Spielfilmer?

Es müssen nicht immer verschrammte Bilder sein. Ich kann auch mit beeindruckenden Aufnahmen einen authentischen Film über Afghanistan drehen.

Wenn Sie mit der Kamera spontan reagieren wollen, dann stelle ich mir das schwierig vor, wenn in einer Sprache gedreht wird, die Sie selbst nicht verstehen.

Ich gehe von dem aus, was ich sehe und beobachte. Für meinen Film *Hillbrow Kids* habe ich ein Strassenkind nach Hause begleitet, das seine Mutter seit Jahren nicht mehr gesehen hatte. Als ich das Wiedersehen der beiden gefilmt habe, war ich tief berührt, obwohl ich kein Zulu spreche, also null und nichts von dem verstand, was da gesprochen wurde. Bei der Untertitelung des Films wurde mir erst klar, dass ich im genau richtigen Augenblick geschwenkt hatte. Wenn man genau hinsieht, spürt man, was der Körper sagt.

Seit 2006 sind Sie Professor an der Filmuniversität Babelsberg. Hat sich dadurch Ihre eigene Arbeit verändert?

Der Austausch mit den Studierenden ist grossartig und bereichert mich selbst total. Ich liebe es, wenn sie mit ihren neuen Filmprojekten zu mir kommen. Jedes Mal eine neue Baustelle. Ich glaube, ich gehe dank meiner Lehrtätigkeit anders mit meinen eigenen Sachen um. Auch wenn man sich gegen Routine sträubt, so greift man doch instinktiv auf Lösungen zurück, die sich bereits bewährt haben. In der Diskussion mit den Studierenden ertappe ich mich selbst bei meinen eigenen Stereotypen. Das tut der Reflexion meiner Arbeit nur gut. Zudem sehe ich sehr viele verschiedene fähige Kamerahandschriften, eine Vielfalt von gangbaren Wegen.

Wenn Sie eine Wunschbaustelle eröffnen könnten, welche wäre das?

Die CGI-Baustelle [Computer Generated Images, Anm. d. Red.]. Die habe ich bislang immer als etwas unbefriedigend erlebt, weil es so wahnsinnig aufwendig und kostspielig ist, glaubwürdige CGIs zu erstellen. Bei Timm Thaler hatten wir einige CGIs, um die wir aber wie die Löwen kämpfen mussten. Auch Zwingli war diesbezüglich eine Herausforderung. Aber die

Möglichkeit, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, die fasziniert mich. Vielleicht steckt dahinter auch der Wunsch, nicht für alle Zeiten in der Schublade «Handkamera/Dokumentarisch/Hammon» zu landen.

Sie sitzen hier ganz stressfrei in einer Baustelle. Was braucht es, damit Sie ins Rotieren geraten?

Rachel Braunschweig, die in Zwingli die Katharina von Zimmern spielt, war nur wenige Tage am Set. Die erste Szene, die ich mit ihr drehen sollte, war ein langer Dialog mit Max Simonischek, in dem sie nebeneinander in einem Kreuzgang des Klosters entlanggehen. Am Abend zuvor treffe ich Rachel das erste Mal. Wir sitzen gemütlich beim Abendessen. Sehr nette Unterhaltung. Plötzlich trifft es mich wie ein Schlag: «Mein Gott, Rachel spielt ja morgen mit Max in einer Szene. Und Rachel ist fast dreissig Zentimeter kleiner als Max.» Ich konnte gar nicht mehr weiteressen. Helle Aufregung. Verzweifelte Suche nach Notlösungen. Aus Teppich zusammengeklebte riesige Absätze. Irgendwie hat es am Ende dann doch geklappt. Aber ich war sauer auf mich selbst, weil ich nicht vorausgedacht hatte.

Wie reagieren Sie auf solche Krisenmomente?

Ich muss eine Lösung finden. Das ist mein Job. Die zahllosen Probleme, die es auch bei bester Planung jeden Tag zu lösen gilt, sogar dafür liebe ich meinen Beruf. Ich erinnere mich an die Dreharbeiten zu meinem Film *Wheels and Deals*, eine Geschichte über Autodiebe in Johannesburg. Dafür hatte ich Patrick als Hauptdarsteller gefunden und das ganze Buch ihm auf den Leib geschrieben. Anderthalb Jahre später, als die Finanzierung stand und ich wieder nach Südafrika kam, war der schlanke Schönling dick geworden und passte überhaupt nicht mehr in seine Rolle. Ich musste ihm die Rolle wegnehmen. Sein Auto wollte ich aber unbedingt im Film haben. Ein absolut heisser Wagen!

Dann beginnen die zweiwöchigen Dreharbeiten, und ich ganz stolz: «Hast an alles gedacht. Auch an Plan B, wenn Plan A nicht funktioniert. Und an Plan C, wenn Plan B scheitert.» Unterwegs zum Dreh fahren wir an eine Tankstelle, die einer unserer Drehorte ist. Zufällig steht da Patrick, der sein Mietauto auftankt. Ich lade ihn ein, mit mir einen Blick in die Garage zu werfen, wo die Szenografen den Dreh mit Patricks heisser Karre vorbereiten. Was wir antreffen, ist ein komplett demoliertes Auto. Jemand hatte es in der Nacht zuvor geklaut und gegen einen Tanklastler gefahren. Und so stehe ich trotz aller Planung unvermittelt ohne meinen absolut heissen Wagen da. Der Produktionsleiter schliesst die Produktion – ohne Auto kein Film. Glücklicherweise, mit einem Nachschub vom SWR, konnten wir den Film schliesslich doch noch zu Ende drehen.

So geht es schon mein ganzes Leben: Bei jedem Dreh mindestens eine riesige Baustelle, die absolut nicht zu bewältigen scheint. Aber genau das hält mich wach. Genau dann lebt der Traum.



Der Kameramann Michael Hammon, fotografiert von Catrin-Anja Eichinger

→ Michael Hammon wurde am 3. März 1955 in Johannesburg (Südafrika) geboren. Er studierte an der Kunstakademie von Kapstadt Malerei und Fotografie und von 1985 bis 1991 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). Er hat mehrere Filme zusammen mit seiner Frau Jacqueline Görden gedreht, unter anderem den Dokumentarfilm Hillbrow Kids. Seit 2006 unterrichtet er als Professor an der Filmuniversität Babelsberg.

Filmographie (Auswahl)

Regie

- 2013 Gold – Du kannst mehr als Du denkst
- 2005 Ein krankes Herz
- 1998 Hillbrow Kids
- 1993 Auf den Spuren der Trekker
- 1992 Wheels & Deals. Tödliche Geschäfte
- 1989 The Mohale Street Brothers
- 1987 World-Championship
- 1986 Along the Line

Kamera

- 2019 Zwingli von Stefan Haupt
- 2017 Timm Thaler oder das verkaufte Lachen von Andreas Dresen
- 2016 Clair obscur von Yeşim Ustaoğlu
- 2015 Als wir träumten von Andreas Dresen
- 2014 Das Hotelzimmer von Rudi Gaul
- 2012 Araf von Yeşim Ustaoğlu
- Herr Wichmann aus der dritten Reihe von Andreas Dresen
- 2011 Halt auf freier Strecke von Andreas Dresen
- Wader Wecker Vater Land von Rudi Gaul
- Höllentrips – Doppelleben mit Heroin von Wilma Pradetto
- 2009 Orlac reloaded von Josef Kluger
- Verliebt ins Leben von Jacqueline Görden
- 24 h Berlin – Ein Tag im Leben (Episodenfilm)
- 2008 Leo und Marie - eine Weihnachtsliebe von Rolf Schübel
- Wolke 9 von Andreas Dresen
- Nur ein Sommer von Tamara Staudt
- Hidden Heart von Christina Karrer, Werner Schweizer

- 2006 The Journey of an Olive Tree von Anton Pichler
- Die Frau am Ende der Strasse von Claudia Garde
- 2005 Willenbrock von Andreas Dresen
- 2004 Höllentour von Pepe Danquart
- Sehnsucht von Ciro Cappellari
- 2002 Halbe Treppe von Andreas Dresen
- Storno von Elke Weber-Moore
- 2000 Die Polizistin von Andreas Dresen
- Conamara von Eoin Moore
- Heimspiel von Pepe Danquart
- 1999 Blutiges Eis von Dietmar Klein
- 1998 Akt der Barmherzigkeit von Dietmar Klein
- 1997 Freiwild von Wolfgang Dickmann, Dietmar Klein
- Herr Giwi und die umgekehrte Emigration von Jacqueline Görden
- Nach Saison von Pepe Danquart
- 1996 Dem deutschen Volke von Wolfram Hissen, Jörg Daniel Hissen
- 1994 Mausestot von Claudia Prietzel
- 1992 Hello Mr. Berg von Hartwig Patrick Peters
- Der Erdnussmann von Dietmar Klein, Hartmut Jahn
- Solinger Rudi von Dietmar Klein
- Eine Rolle Duschen von Detlev Buck

Auszeichnungen

- 2009 Bayerischer Filmpreis für Wolke 9
- 2005 Deutscher Kamerapreis für Willenbrock
- 2001 Deutscher Kamerapreis und Grimme-Preis für Die Polizistin
- 2000 Costa Azul Award für Hillbrow Kids
- 1998 Deutscher Kamerapreis für Nach Saison
- 1991 Grimme-Preis für Wheels and Deals

Im Januar/Februar 2019
in der Cinémathèque suisse:

Ingmar Bergman
Nouveau néoréalisme italien
Alfred Hitchcock
Wang Bing

 cinémathèque suisse

Mehr Informationen
www.cinematheque.ch

Bild: Bibi Andersson in *Persona* von Ingmar Bergman, 1966. Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.

AB 10. JANUAR IM KINO

SIBEL

ÇAGLA ZENCIRCI & GUILLAUME GIOVANETTI

Eine junge Frau pfeift auf Normen.



Locarno Film Festival
Prix du jury ecuménique & Prix FIPRESCI

DVDs und VoD-Abos sind schöne Geschenke.

Arthouse-Filme im Heimkino: www.trigon-film.org

trigon-film