
Hagen Bogdanski¹

„Auch die Ökonomie bestimmt das Künstlerische“

Gib mir doch als Einstieg einen biographischen Hintergrund deiner Person.

Ich wurde geboren am 24.4.1965 in Berlin (West), bin auch hier aufgewachsen und zur Schule gegangen, also Grundschule, Gymnasium, auf dem gleichen Gymnasium übrigens wie unser Bürgermeister Klaus Wowereit. Meinen ersten Kontakt mit dem Film hatte ich als Jungschauspieler. Da gab es ein Casting auf dem Schulhof, bei dem sie ein paar Jungs gesucht haben. Daraufhin habe ich ein paar kleine Sachen gemacht: zwei Mal *DIE SENDUNG MIT DER MAUS* und zwei 90 minütige Spielfilme für den damaligen SFB. Danach habe ich mein Abitur gemacht und Fotografie beim Lette-Verein studiert. Parallel habe ich dazu relativ viel Standfotos bei Filmproduktionen gemacht. Nach meinem Abschluss als Fotograf bin ich für ein Jahr nach Amerika gegangen. Ich bin herumgefahren und habe mein Geld verpulvert. Dabei war ich auch in Los Angeles und stand bei Paramount vor der Tür, also diesem berühmten Tor, aber sie haben mich nicht hereingelassen [lacht]. Ich wollte damals mit meiner Freundin reingehen, aber man hatte natürlich keine Chance. Na gut, ich habe das ja 19 Jahre später geschafft. Nach meiner Rückkehr habe ich fast ein Jahr bei einem Kameraverleih gearbeitet, bei FGV Schmidle in München. Das habe ich nach neun Monaten abgebrochen, weil Xaver Schwarzenberger mir angeboten hatte, bei ihm als 2. Kameraassistent einzusteigen. Das habe ich natürlich genutzt. Ich habe ein Jahr zweite Assistenz gemacht und ungefähr dreieinhalb Jahre erste Assistenz. Ich habe mit Jürgen Jürges und Gernot Roll gearbeitet und natürlich Xaver Schwarzenberger. Damals gab es auch eine Zeit, da kamen die Engländer und die Amerikaner verstärkt hierher. So Mitte bis Ende der 80er, als die Mauer noch stand. Da habe ich ein paar Projekte mitgemacht. Unter anderem von diesem Regisseur Jeannot Szwarc, der mal *JAWS II* (Der Weiße Hai 2) gemacht hatte, den Film *HONOR BOUND* (Red End). Ich habe auch *DIE UNENDLICHE GESCHICHTE 3* gemacht, in Babelsberg. Danach habe ich aufgehört und sogleich meinen ersten Film als Kameramann gemacht: *MEIN LIEBER MANN* (R: Eva Maria Bahlrühls), das war 1993 und ein Abschlussfilm an der DFFB. Anschließend ging es relativ zügig weiter.

Wie bist du zu diesem Film gekommen?

1 Das Interview wurde im Juli 2006 geführt.

Ich kannte die Regisseurin. Eva hatte an der DFFB studiert und sie hatte mit einem Kameramann zusammengelebt, dem Martin Theo Krieger. Der hatte gesagt, er möchte es nicht machen. Ich hatte ihm schon damals bei drei Kurzfilmen assistiert und da meinte er, nimm doch Hagen. Und so haben wir 21 Tage im Winter an der Ostsee gedreht. Ohne Geld, ohne alles. Eine 16mm Kamera und drei Lampen. Kein Dolly und nichts. Es ist ein sehr schöner Film geworden und er war ziemlich erfolgreich auf diversen Festivals, aber im Kino lief er nur begrenzt. Ich glaube, der Basis-Filmverleih hat ihn mit drei Kopien oder so gestartet. So gesehen war die erste Erfahrung gleich eine gute. Nicht ganz supertoll, aber schon ganz okay. Es gab auch einen Kodak-Förderpreis dafür.

Den ersten Film, den ich genauer ansprechen wollte, ist HOLGI (R: Günter Knarr). Ich habe ihn vor einer Weile aus Zufall entdeckt, bzw. er wurde mir in die Hand gedrückt, ich solle ihn mal sehen. Aber nachdem ich ihn damals gesehen hatte und jetzt zur Vorbereitung noch einmal, muss ich schon sagen, dass ich ihn recht interessant finde. Es ist ein ungewöhnlicher deutscher Film, eine schräge schwarze Komödie, bis ins Blutige hinein. Und die Bildgestaltung ist natürlich auf- und augenfällig. Von der ersten Einstellung an bietet der Film viele Sachen zum entdecken. Erläutere doch mal deinen Ansatz bei diesem Film.

Günter wollte einen Genrefilm machen. Das ist natürlich ganz schwer hier in Deutschland. Er hatte eigentlich einen anderen Kameramann, aber mit dem hat er sich früh überworfen. Günter hatte einige Vorstellungen vom Film und den Anspruch, er müsse abgefahren aussehen. Er muss in seiner Art und Weise extrem sein. Wir hatten das ziemlich lange vorbereitet. Wir hatten zwar kein Storyboard, aber so gescribbelt, das hat Günter alles selber gemacht. Er hat mich sehr ermutigt, extreme Sachen zu machen. Das war sehr abgefahren, zumal der Günter auch älter war als ich. Als der Film fertig war, mochte ihn weder der NDR (Co-Produktion), noch andere. Die haben ihn Jahre später irgendwann spät abends weit nach 23 Uhr weggesendet. Er lief nur auf Festivals, aber im Kino gar nicht. Er war denen wohl zu extrem. Der Produzent Eberhard Bommarius (Regular Films Berlin) war sehr zufrieden mit dem Film, das war sein Film. Er ist ja nur eine Ein-Mann-Firma, aber er hat das Ding gestemmt und ihm ist es zu verdanken, dass es den Film gibt. Wie auch immer, ich habe mich gut mit Günter verstanden. Ich war recht frei in der Bildgestaltung und konnte tun, was ich wollte. Ich habe alles mit Günter abgestimmt und dann haben wir es durchgezogen.

Kannst du in Sachen Bildgestaltung ins Detail gehen? Was mir z.B. aufgefallen ist, sind viele verwinkelte und verkantete Einstellungen?

Das ist schwer, denn ich habe ihn jahrelang nicht mehr gesehen. Wir haben viel gedeutet, ich kann mich an viele Weitwinkleinstellungen erinnern, mit absichtlich verzerrten Perspektiven. Viele Unter- und Aufsichten. Ich habe mich einmal mit der



HOLGI

Kamera einen Hügel heruntergerollt, um die Subjektive eines Hundes einzunehmen. Das hatte ich schon mal bei Kai gemacht, in diesem *DIE SPUR DER ROTEN FÄSSER*.

Es gibt mehrfach rückwärtige Crashzooms, die voll aufziehen. Also eine spezielle Überlegung steht nicht hinter jeder einzelnen Idee, sondern ein Gesamtkonzept, der Film sollte von A bis Z einfach abgefahren sein und mit ungewöhnlichen Stilmitteln erzählt werden?

Ja, so kann man es grob sagen. Es war einfach eine Überhöhung der ganzen Figur und der Geschichte, und die sollte vor allem visuell sein. Die Kamera war ganz aktiv aufgefodert, daran teilzuhaben. Das habe ich natürlich gerne und bereitwillig getan.

*Lass uns zu *DIE UNBERÜHRBARE* wechseln. Das ist deine zweite Zusammenarbeit mit Oskar Roehler nach *GIERIG* (1999). Vielleicht kannst du den Weg über *GIERIG* gehen, den ich nicht gesehen habe und der auch schwer zu bekommen ist.*

Oskar habe ich Ende der 90er kennen gelernt, bei dem Projekt *GIERIG* mit Ritchie Müller und Jasmin Tabatabai. Ich würde sagen, das war ein Underground-Film. Es spielte fast alles nachts in einem Club, es gab nur ein oder zwei Szenen, die Tag und Außen waren. Hier waren schon die ersten Themen vertreten, die Oskar so interessieren. Liebesbeziehungen radikalerer Art, große Emotionen und alles, was das Leben so bietet. Der Film wurde auf 16mm gedreht und war absolut Low Budget, eigentlich mehr No Budget. 18 oder 19 Drehtage und die Premiere war auf der Berlinale, im Panorama. Im Kino lief der aber nach meiner Kenntnis nie. Schon damals hatte er mir erzählt, dass er einen Film über seine Mutter Gisela Elsner drehen wolle, die eine sehr bekannte Schriftstellerin war. Er hat mir das Drehbuch gegeben, das damals noch anders hieß: „Umnachtung“. Ich habe es gelesen und es hat mich total in den Bann gezogen. Eine Frau, die vom Kommunismus träumt, aber völlig dekadent im Westen lebt. Die einerseits Schizophrenie und andererseits eine Genialität hat. Sie geht nach dem Mauerfall zurück und merkt, dass ihre Illusionen dem nicht standhalten. Die Ästhetisierung des Ganzen, speziell die Entscheidung zu Schwarzweiß war eine gemeinsame Entscheidung zwischen Oskar und mir. Wir wollten auch dieser Geschichte eine Überhöhung zuteil werden lassen.

Ich wollte schon immer mal Schwarzweiß drehen, er fand die Idee super und dann haben wir es auch so gemacht. Wir waren relativ frei, weil es wieder ein Low Budget-Film war. Es war ein bisschen mehr Geld für Technik da, aber die Leute wurden eben nicht wie üblich bezahlt. Es war okay und ein bisschen besser als bei GIERIG. Seine Filme sind ja immer teurer geworden, zuletzt wurde es ein großer Eichinger-Film (ELEMENTARTEILCHEN). Dann kam Hannelore Elsner an Bord und die Idee mit der Perücke. Sie kam auch mit dem Dior-Mantel, der ihr eigener war. Und dann haben wir Anfang '99 gedreht, in entspannten 32 Tagen. Der Erfolg war damals groß. Der Film lief nicht auf der Berlinale, weil sie ihn nicht haben wollten. Moritz De Hadeln, damals Berlinale-Chef, hat gesagt, gefällt mir nicht, packen wir ihn ins Panorama. Da hat Oskar gesagt, nein, dann lassen wir das. Dann ist er so gestartet worden und war für ein Arthouse-Projekt ein großer Erfolg, ich glaube so um die 350.000 Zuschauer und sämtliche Filmpreise. Das war toll.

Ich muss gestehen, dass ich den Film nur schwer zugänglich finde.

Er ist schwer zugänglich, das stimmt, denn mir ging es genauso. Da war viel biographisches von seiner Mutter drin. Letztendlich habe ich den Film nie 100% begriffen.

Wenigstens finde ich die Bildgestaltung interessant. Schwarzweiß bekommt man heutzutage nicht mehr oft zu Gesicht. Es gibt Leute, die sagen, es ist schwieriger einen S/W-Film zu drehen, als einen Farbfilm, würdest du dem zustimmen?

Nein. Für mich als Fotograf war es ganz einfach. Ich habe auf Original-Schwarzweiß gedreht. Macht man ja alles nicht mehr. Die Coen-Brüder (bei THE MAN WHO WASN'T THERE) und George Clooney (GOOD NIGHT AND GOOD LUCK) haben auf Farbe gedreht und dann erst entzogen. Ich wollte das gleich mit S/W drehen und da waren alle dagegen. Das interessante an S/W ist, dass es eine Emulsion aus den 50ern ist: Plus X, Double X. Das ist ja nie weiter entwickelt worden, das heißt man kriegt automatisch einen Flair der Vergangenheit. Farbmaterial wird alle drei Jahre oder so modernisiert und verbessert, aber in S/W haben sie nichts mehr investiert. SCHINDLER'S LIST (R: Steven Spielberg) war der letzte große S/W-Film, gedreht auf Original Plus X, mit eigens gegossenen Emulsionen für Herrn Spielberg. Das war bei uns natürlich nicht der Fall. Wir haben uns die Emulsionen aus ganz Europa zusammengeholt, 20 Rollen kamen glaube ich aus Spanien. Kodak hat gar nicht mehr gewusst, wo das alles ist. Vor allem große Rollen waren das Problem. Kleine Rollen gibt es öfters für Werbeleute, denn Commercials werden gelegentlich auf S/W gedreht. Das war eine Riesenaktion. Da kamen Lieferungen aus Spanien, England, überall wo noch etwas herumlag. Das machen die ja nicht mehr, es wird nicht mehr gegossen, nur noch auf Anfrage. Dann muss man auch erst ein Kopierwerk finden, das S/W kann. Das war alles sehr spannend. Geyer hat das dann gemacht. Die hatten einen alten Lichtbestimmer, den Herr Huhn, der ist schon lange in Pension, der hat sich total gefreut, S/W forever [lacht]. Aber ja, inhaltlich, kann ich dir da nicht widersprechen. Ich denke, selbst wenn ich den Film heute sehen würde, hätte ich keinen großen

Zugang zum Thema. Ich mochte das Buch, es hat mich interessiert, die Dreharbeiten waren super. Klar, seine Filme sind immer autobiographisch und haben immer irgendwie auch mit ihm zu tun. Aber macht das nicht jeder gute Filmmacher, auch die Stoffe, die ihn interessieren, oder wie die Amerikaner, die das genau nicht tun?

Das ist Autorendenken.

Ja na klar, das ist der deutsche Gedanke des Autorenfilms und den hat Oskar auch.

Ich habe nichts gegen Autorenfilmer per se, es gibt schließlich einige gute, aber wenn sich alles um das eigene Universum dreht, dann hat das so etwas Unangenehmes. Die Kritik an den Autorenfilmern, speziell früher in der Hochzeit, lautete doch immer, sie machen Filme ausschließlich für sich und ihre fünf Freunde. Genau deswegen hatten sie auch nur sechs Zuschauer im Kino, falls sie es überhaupt so weit geschafft haben. Was da an Fördergeldern verbrannt wurde, unglaublich. Konsequenz dieser publikumsverachtenden Einstellung war eine absolute Massenflucht aus deutschen Filmen, die noch heute Nachwirkungen zeigt. Noch heute haben viele Vorurteile gegenüber deutschen Filmen, was durchaus nachvollziehbar und verständlich ist, auch wenn sich die Zeiten ein wenig gebessert haben.

Ich kenne diese Kritik, das ist mir klar. Oskars Filme sind teilweise erfolgreich und teilweise überhaupt nicht. Ich weiß nicht, wie er sich letztendlich sieht. Seine Filme sind allerdings kommerzieller geworden mit der Zeit. ELEMENTARTEILCHEN war ja ein Erfolg, auch wenn die Kritiken mäßig waren. Ich habe ihn gemocht, auch wenn er inhaltliche Schwächen hatte. Das Buch war radikaler und der Film war eher weichgespült.

Kommen wir zurück auf DIE UNBERÜHRBARE und das gestalterische Konzept. Was hast du dir alles ausgedacht und wie hast du es umgesetzt?

Die Idee war, den Film ein wenig zu pushen, damit er in den Kontrasten härter wird. Zusätzlich habe ich noch kontrastreicheres Licht gesetzt. Ich versuchte ein spezielles Licht für Hannelore zu setzen, die mit der Perücke sehr abgeschottet war. Die Lichtgestaltung wurde zum Ende des Filmes immer extremer und etwas stummfilmmäßig, da habe ich es im nachhinein vielleicht etwas übertrieben (vgl. Farbabbildungen S.353). Das war mir dann zu ästhetisiert, von dem Moment an, wenn sie in der Irrenanstalt war. Da waren Leute wie Ingmar Bergmann Vorbilder und ich habe da wohl zu viel ausprobiert. Sonst war alles andere recht einfach gehalten. Wir haben in 1,85:1 gedreht, wir haben keine extremen Perspektiven benutzt, keine Kräne, nur das Licht wandelt sich stark im letzten Viertel. Oskar liebt Ingmar Bergmann, ich war gar nicht so ein Fan. Ich finde manche Filme ganz schön langweilig. Ich kann mit einigen nicht viel anfangen, nur mit einigen. SCHREIEN UND FLÜSTERN und WILDE ERDBEEREN muss man gesehen haben, aber ich war eben nie so ein Bergmann-Fan.

Der Film wirkt insgesamt etwas dunkel und du hast versucht, es mit Akzenten aufzulockern. Es stehen viele Lampen herum, wenn sie auf der Couch sitzt, wird sie von zwei



Elemente: Lichtgestaltung, Stummfilmästhetik

Stehlampen eingerahmt, diese Lichtbälle über dem Sofa, der beleuchtete Spiegel im Bad, überhaupt sehr viele Toplights.

Ja, sehr viel, auch das Büro des Verlegers und Freundes.

Sie trägt auch grundsätzlich dunkle Kleidung und wird dementsprechend immer vor den weißen Wänden fotografiert.

Das war alles immer sehr graphisch und damit kann sehr viel spielen. Sie hatte einen S/W-Mantel, sie hatte schwarze Sachen auf dem weißen Sofa an. Das war zwar manchmal für die Fotografie wahnsinnig schwierig, aber da muss man mehr mit Kanten und Spitzlichtern arbeiten, damit die Darsteller nicht versinken und man muss die Gesichter akzentuieren. Manche Farben muss man weglassen oder andere nehmen, weil es anders auf S/W reagiert, z.B. Rot und Grün. Das muss man im Vorfeld austesten und sich ansehen. Wir hatten ein Haus, da waren alle Wände rot, weil sich das besser mit der Hautfarbe getrennt hat. Wir haben alle Masken, Kostüme und dazu alle Kontraste ausgetestet. Auch die Entwicklung im Kopierwerk habe ich vorher ausprobiert. Das muss man auch machen. Wenn man so klassisch analog einen Film macht, ohne digitale Endbearbeitung, was es damals erst in den Anfängen gab, dann ist das unumgänglich. Außerdem war es ein Low Budget-Film, wir hatten gar kein Geld für so etwas. Es war ein ganz klassisch fotografierter Film. Also ein inhaltlich, technisch und bildgestalterisch schwieriger Film.

Du hast schon gesagt, dass ihr euch ein wenig von der Stummfilmästhetik habt leiten lassen. Habt ihr euch irgendwelche Filme zuvor noch einmal angesehen oder wart ihr damit vertraut genug, um das zu reproduzieren?

Ja, der Schluss ist voll davon. Wir haben uns nichts davon angesehen, denn wir waren uns einig. Hartes Licht, harte Schatten, ganz gezielt ausgekernt.

Es war euch auch völlig egal, dass die Bilder zum Großteil absolut artifiziell wirken? Keinerlei realistische Lichtquellen, von unten, von der Seite.

Völlig egal. Die alte Stummfilmästhetik eines Friedrich Wilhelm Murnau und eines Karl Freund, dem Kameramann, der später auch nach Amerika gegangen ist.

Jetzt machen wir einen wirklich großen Sprung.

Ja, größer geht es nicht.

Von einem Arthouse-Film zu Megakommerz: OTTO – DER KATASTROFENFILM, der fünfte und bislang letzte Film der Reihe. Wenn du mich fragst, ist es das schlechteste was Otto Waalkes je gemacht hat. Der Film nervt unheimlich, er ist einfach unwitzig und bewegt sich auf einem Niveau, das unglaublich flach ist und gleichzeitig ist er visuell und tricktechnisch so ausgereift. Er ist zwar überladen, aber auf einem sehr hohen technischen Niveau. Die Bildgestaltung ist sehr gut und ist das Einzige, was diesen Film auch nur annähernd interessant macht, ob das ihn retten kann, ist eine andere Frage. Er besitzt dadurch einen ungeheuren Schauwert. Er war ja nicht ganz billig und dieses Production Value sieht man ihm durchaus an.

Danke.

Bitte, ich meine das wirklich so. Inhaltlich ist er unerträglich, aber visuell bietet er unheimlich viel. Er ist sehr verspielt und da fließen verschieden Stile ein. Gehe doch bitte einmal auf die Gestaltung und das Konzept ein.

Erst einmal muss ich sagen, ich habe den Film sofort angenommen, weil Otto ein Held meiner Jugend war. Das der Film natürlich inhaltlich flach ist, war schon beim Lesen klar, aber das war mir egal. Ich wollte unbedingt einen Otto-Film machen, da war ich ganz scharf drauf. Die ganzen tricktechnischen Sachen waren natürlich toll, Greenscreen ohne Ende und was weiß ich. Als Ausstatter hatten wir Rolf Zehetbauer, der selber eine deutsche Kinolegende ist, 1972 Oscar für CABARET, etc. (auch verantwortlich für DAS BOOT, DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, Anm. d. Aut.). Wir hatten einen jungen Regisseur, Edzard Onneken, der auch mit großem Ehrgeiz dieses Genre der Otto-Filme für sich neu gestalten wollte. Und wir hatten Otto, der einfach Otto ist. Vom Konzept war es so, dass wir einen großen Kinofilm machen wollten. Wir wollten in Scope drehen, wir wollten das Beste vom Besten, was damals möglich war. Es war ein recht teurer Film, aber Produzent Horst Wendlandt hat dieses Anliegen von Edzard mitgetragen und hat noch einmal ziemlich viel Geld riskiert. Wir haben sogar eine Szene komplett neu gedreht, also ein ganzer Drehtag, weil selbst Herrn Wendlandt der Humor nicht gut genug war. Er hatte gesagt, das kenne er schon, das wurde schon einmal gemacht. Daraufhin mussten wir alles noch einmal drehen. Zum Film ist nicht so viel zu sagen, außer, das es einen Riesenspaß gemacht hat.