

Zeitschrift:	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber:	Stiftung Filmbulletin
Band:	30 (1988)
Heft:	161
Artikel:	Gespräch mit Kameramann und Regisseur Chris Menges : "Wenn du ständig Bedürfnissen anderer dienst, wirst du krank"
Autor:	Ruggle, Walter / Menges, Chris
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-866766

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

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

Gespräch mit Kameramann und Regisseur Chris Menges

“Wenn du ständig Bedürfnissen anderer dienst, wirst du krank”

«Chris ist der Mann, von dem ich am meisten über unseren Beruf gelernt habe. Er hat ein Talent, das die Grenzen seiner Funktion weit übersteigt. Er ist bestrebt, einen Film in seiner Tiefe zu erarbeiten und interessiert sich so sehr für die Sache, als wäre sie sein eigenes Problem. Technisch gesehen hat er mir einen realistischen Gebrauch des Lichtes beigebracht und mich an seine Bilder gewöhnt, die stets auf grösstmögliche Authentizität abzielen. Seine Integrität verbietet es ihm zu schummeln.»

Ken Loach

FILMBULLETIN: Sie haben während dreissig Jahren als Kameramann gearbeitet, sowohl in Dokumentarfilmen wie in Spielfilmen. Was hat Sie veranlasst, für A WORLD APART erstmals die Rolle zu wechseln, bei einem Spielfilm nicht die Kamera sondern Regie zu führen?

CHRIS MENGES: Vor zwei Jahren habe ich das Script zu A WORLD APART von Shawn Slovo gelesen, und ich war auf Anhieb von dieser Geschichte überzeugt, sehr bewegt und gleichzeitig wütend. Ich war in Südafrika gewesen, als ich zweiundzwanzig Jahre alt war. Das war damals der erste Job, den ich als Kameramann für die Granada-Television-Serie «World in Action» hatte. Wir machten einen Dokumentarfilm unter dem Titel «Living under Apartheid», und zufällig beschrieb Shawn Slovo eine Zeit, die ich aus eigener Anschauung kannte: 1963. Das war das Jahr des Rivonia-Prozesses, in dem Nelson Mandela und seine Mitstreiter zu lebenslanger Haft verurteilt wurden, das Jahr des 90-Tage-Gesetzes, das es erlaubte, jeden ohne Anklage zu verhaften und für neunzig Tage grundlos gefangen zu halten, bei beliebig often Wiederholung.

Das Drehbuch war mir als Kameramann zugestellt worden, aber ich hatte das Glück, dass Sarah Radclyffe die Produktion übernahm und mich Regie führen liess. Für mich wurde der Film zu einer Obsession. Wenn man ein derart gutes Script liest, kann man schon in seinen Bann geraten.

FILMBULLETIN: War es das erste Mal in all den Jahren, dass Sie von einem Buch derart gepackt waren, oder war es einfach die erste Gelegenheit, selber einen Film zu realisieren?

CHRIS MENGES: Man muss als Kameramann ständig den Bedürfnissen des Regisseurs, der Schauspieler, der Geschichte nachkommen. Der Druck auf den Kameramann ist gross. Du hast eine Idee, ein Bild davon, wie man den

Film machen müsste, aber du musst ständig darauf achten, dass nicht zuviel Zeit verloren geht, dass der Regisseur, dass die Schauspieler zufrieden sind. Wenn du ständig den Bedürfnissen von anderen Leuten dienst, wirst du krank. Deshalb habe ich zwischen Spielfilmen immer wieder eigene Dokumentarfilme realisiert. A WORLD APART ist im Prinzip eine Ausweitung dieses eigenen Bedürfnisses. Es ist zwar kein Dokumentarfilm, aber irgendwann verspürte ich auch ganz einfach die Lust, selber Fehler machen zu können.

FILMBULLETIN: Nach all Ihrer Erfahrung hätten Sie auch dieses Mal einen Dokumentarfilm drehen können. Weshalb also die Entscheidung Fiktion statt Dokument?

CHRIS MENGES: Mein bisher letzter Dokumentarfilm entstand 1982 in der Drogenszene von New York. Viel früher hatte ich einmal einen Dokumentarfilm mit dem amerikanischen Fotografen Bruce Davidson gemacht, und ich erinnere mich, wie er, als wir in Harlem waren, darüber sprach, dass er als Fotograf immer wieder das Gefühl habe, er würde den Leuten die «Seele klauen». Irgendwie ist es beim Dokumentarfilm doch genau dasselbe. Was immer man tut, wie sehr man sich auch bemüht, man kann niemals die Leute für ihre Mitarbeit recompensieren. Für mich gab es da immer das unangenehme Gefühl des... ausbeuten ist nicht das Wort... es ist ein Nehmen und nicht ein Geben. Es bleibt in dieser Arbeit immer ein unbefriedigendes Gefühl.

Bei einem Spielfilm geht man von etwas Geschriebenem aus, und im Fall von A WORLD APART war das wichtigste Anliegen, die Geschichte so glaubwürdig wie möglich zu gestalten. Meine erste Entscheidung betraf deshalb den Drehort. Ich wählte Bulawayo in Simbabwe, denn ich kannte Bulawayo und wusste, dass es ein abgelegener Flecken war, teils wegen des Unabhängigkeitskrieges und teils wegen dem, was nach der Befreiung sich dort

abgespielt hatte. Bulawayo eignete sich perfekt für A WORLD APART, weil es aussah wie in Johannesburg im Jahr 1963. Darüber hinaus ist die Stadt ausgesprochen nah der Grenze zu Südafrika gelegen, hat auch viele Flüchtlinge, die den Kiel unseres Bootes aufrecht halten konnten. Es war für mich wichtig, jedes Detail so realistisch wie möglich zu halten. Die technischen Berater und einige der schwarzen Darsteller waren alle Flüchtlinge, die Erfahrungen in südafrikanischen Gefängnissen gemacht hatten. Sie wussten, was es heißt, unter Apartheid zu leben.

FILMBULLETIN: Sie haben nun sowohl einen Dokumentar- als auch einen Spielfilm über Südafrika gemacht. Welche Unterschiede sehen Sie zwischen den beiden Arbeitsformen?

CHRIS MENGES: Es ist sehr schwierig, das zu vergleichen, aber ich denke, dass wir für unseren Spielfilm so sorgfältig recherchiert haben, dass man sagen kann, sehr viele Aspekte in A WORLD APART sind vergleichbar mit dokumentarischem Material. Da war ja nicht nur unser Vertrauen in Leute mit eigener Erfahrung, wir konnten auch auf Archivmaterial zurückgreifen, von dem ich damals einiges selber aufgenommen hatte. In diesem Sinn kann man die Arbeit vergleichen.

Bei einem Dokumentarfilm ist es meines Erachtens bei entsprechender Sympathie für die Leute möglich, Bilder und Töne aus dem wirklichen Leben einzufangen. Aber es besteht absolut kein Zweifel darüber, dass die Präsenz einer Kamera, wie nahe man sich den Porträtierten auch wähnt, wie sorgfältig man auch arbeitet, wie kreativ

man zu sein versucht, die Leute dazu bringt, in einem gewissen Sinne etwas zu spielen. Im Spielfilm hat man im Prinzip das Spiel, die Performance zu überwinden. Ich hatte dafür ein paar gute Lehrer, unter ihnen Ken Loach. Er sagte immer, die technischen Aspekte dessen, was man tut, sind die unbedeutendsten. Das Wichtigste ist, jene Atmosphäre zu schaffen, in der Realität existieren kann. Wenn man seine Hausaufgaben gut gemacht hat und eine Vision dessen hat, was man tun möchte, ist es möglich, in einem Kinofilm etwas realer zu gestalten als in einem Dokumentarfilm, gerade weil die Leute zur Schauspielerei neigen, sobald eine Kamera aufgestellt ist.

FILMBULLETIN: Mit Ken Loach haben Sie zahlreiche Filme als Kameramann wesentlich mitgestaltet. Wo sehen Sie das Geheimnis seiner immer wieder verblüffenden Nähe zu den Leuten, zum Umfeld, in dem sie leben, das sie prägt und das er in seiner Arbeit so ungemein präzise zu reflektieren weiß?

CHRIS MENGES: Wenn man im dramatischen Bereich arbeitet, so ist die erste wichtige Entscheidung, welchen Schauspielerinnen und Schauspielern man vertrauen will. Als wir beispielsweise 1970 KES realisierten, wurde David Bradley, der Knabe im Film, aus jener Klasse ausgesucht, in der die Geschichte spielte. Man muss darauf vertrauen, dass man Darstellerinnen und Darsteller finden kann, die die Handlung glaubwürdig machen können. Und das wiederum ist über weite Strecken eine Sache des Instinktes und nicht der Probeaufnahmen. Ich habe für A WORLD APART, in dem sehr viele nichtpro-

KILLING FIELDS von Roland Joffé (Oscar für die beste Kamera, 1984)





MISSION von Roland Joffé (Oscar für die beste Kamera, 1986)

fessionelle Darsteller und Darstellerinnen auftreten, mit niemandem Probeaufnahmen gemacht. Man muss als Regisseur Situationen erklären können, und letztlich muss man auch wissen, in welchem Moment man die Klappe zu halten hat, um keine Konfusion auszulösen. Viele Regisseure bringen ihre Darstellerinnen und Darsteller durcheinander. Es gilt, ein Gleichgewicht zu schaffen – auch die Technik darf nicht zu stark hineinspielen in das, was eine sehr fragile Realität sein kann.

FILMBULLETIN: Sie haben jetzt über die Arbeit der Schauspielerinnen und Schauspieler gesprochen; wo setzt dann die Arbeit des Kameramannes ein?

CHRIS MENGES: Der technische Aspekt ist – das wird in der Beziehung zwischen Ken Loach und mir klar – eine Frage der Zeit und der Erfahrung. Cartier-Bresson hat vom *moment décisif*, vom richtigen Moment gesprochen, den es zu erwischen gilt. Den richtigen Augenblick muss man schaffen. Dazu darf unter anderem die Ausrüstung das, was man bewältigen möchte, nicht dominieren. So einfach ist das.

FILMBULLETIN: Mir scheint, dass da aber doch unterschiedliche Einflüsse von dokumentarischen Arbeiten erkennbar sind. Es gibt einen Unterschied zwischen Ihrer Arbeit mit Ken Loach in einem Film wie LOOKS AND SMILES und der eigenen jetzt für A WORLD APART. Hier gibt es hektisch gestaltete Sequenzen, die zuweilen fast ein wenig an ein Fernseh-Feature erinnern, etwa die ganze Szene mit der Demonstration.

CHRIS MENGES: Es ist sehr schwierig, über solche Dinge zu sprechen. Wenn man ein Drehbuch liest, so füllt man

sich auf mit Bildern, und ich bin überzeugt, dass viele von diesen Bildern aus dem Unterbewusstsein heraus entstehen. Alles steht in einem Verhältnis zur Art und Weise, wie man aufgewachsen ist, was einem gelehrt wurde, was man erfahren hat. Erlebnisse können nicht aus einem Textbuch kommen. Es bleibt schliesslich eine Frage, wie offen man gegenüber diesen Bildern bleibt. Aber ich bin mir bewusst, dass Ihre Frage damit nicht beantwortet ist.

David Leland, der den Film WISH YOU WERE HERE realisierte und mit dem ich für verschiedene Fernsehaufträge gearbeitet habe, sagte zu mir: «Das Härteste beim Filmmachen ist die Tatsache, dass man Interviews geben muss. Aber mach dir darüber keine Sorgen, glaub nur nicht an das, was du sagst.» Ich sehe tatsächlich eine Gefahr darin, dass man verzweifelt etwas erklären will. Zwar könnte ich mich jetzt zu artikulieren versuchen, aber das würde darauf hinauslaufen, dass ich mich für Dinge rechtfertige, die zum Teil einfach meiner Spontaneität entsprangen. Für mich kommt das, was ich tue ohnehin aus der Lebenserfahrung.

FILMBULLETIN: Ich suche keine Rechtfertigung, aber eine mögliche Antwort auf die schwierige Frage: Was ist denn eigentlich ein *director*? Was ist die Arbeit eines Regisseurs? Was ist in Ihrem Fall auch die Arbeit eines *cinematographers*, des Kameramannes?

CHRIS MENGES: Der Ausgangspunkt ist immer ein Buch, also etwas Geschriebenes, und deine Entscheidung, sei es als Regisseur oder als Kameramann, an einem bestimmten Film zu arbeiten, hängt zwangsläufig von Wor-



ten ab und nicht von Personen. Als Roland Joffé mich beispielsweise fragte, ob ich für ihn bei KILLING FIELDS mitarbeiten wollte, fragte er mich aufgrund der Erfahrungen, die ich in Burma und Vietnam in den sechziger Jahren gemacht habe. In Burma war ich damals als Dokumentarist auf mich allein gestellt, da war niemand, der mir mit der Ausrüstung hätte helfen können. Alle Aufnahmen waren handgehalten, ich musste die Schärfe selber nachführen, und so musste ich mich auch auf relativ knappe Einstellungen beschränken, denn nur so konnte ich sicher gehen, dass sie auch scharf waren. Wenn man sich unter solchen Bedingungen auf längere Dinge einlässt, kann man einfach nicht mehr sicher sein, dass es hinhaut. Wenn man aber so vorgeht, sieht man wiederum zuwenig, also beginnt die Kamera, sich zu bewegen, alles zu erfassen, und schon beginnt die Kamera zu beobachten.

Genau diese Art von Kamerabewegung wollte Roland für KILLING FIELDS. Aufgrund dieser Erfahrung bekam ich den Job. Das waren seinerzeit doch recht dramatische Erfahrungen, verschiedene Freunde von mir wurden erschossen, wir waren während Monaten eingekreist, wurden bombardiert und weiß Gott was. Das mögen dunkle Erinnerungen sein, aber es waren diese Bilder in mir, die ich in KILLING FIELDS einbrachte. Damit besteht eine direkte Beziehung zwischen dem Film und der persönlichen Erfahrung. Das betrifft auch die Art der Fotografie, ihren Stil, die Wahl der Linsen, die Art, wie die Kamera bewegt wurde. Das gleiche gilt für A WORLD APART – nur sind es da meine Erinnerungen an Johannesburg

1963, die eingeflossen sind. Meine Erfahrungen, das Dokumentarmaterial von damals und dann eben die Auseinandersetzung mit den Flüchtlingen und ihren Erfahrungen heute in Bulawayo, das alles fügte sich zu einem Bild, das die Basis der Konstruktion des Filmes war. Ich bin mir nicht sicher, ob ich Ihre Frage wirklich beantwortet habe. Ich versuchte es. (lacht)

FILMBULLETIN: Die Antwort bringt mich jedenfalls auf einen anderen Punkt. Diese Arbeit in Südostasien, in Südafrika in den frühen Sechzigern, das ist – Sie deuteten es selber an – eine Art von Ausbeutung. Sie kommen aus einer anderen Hemisphäre, um für die Leute daheim zu berichten: Sie nehmen viel und können wenig bringen. Wo sehen Sie – auch heute noch – den Sinn solcher Arbeiten, des bildlichen Erfassens der Dritten Welt?

CHRIS MENGES: Ich denke, das hängt sehr vom Film, aber auch von der persönlichen Verwicklung in der Sache ab. Für mich war es immer wichtig, dass ich ganz persönlich etwas lernen konnte aus den Projekten, an denen ich gearbeitet habe. Ich erinnere mich, wie ich vor ein paar Jahren an der National Filmschool hätte Unterricht erteilen sollen, Thema: Beleuchtung. Sie sagten, sie würden mir alles zur Verfügung stellen, ein richtiges Set, genügend Scheinwerfer, Generatoren, aber ich meinte: Es gibt keinen Inhalt hier, und damit würde ich ein schlechter Lehrer sein. Ich sagte: Holt doch einen guten Lehrer, und ich komme dann als Student. Sie engagierten den Kameramann Oswald Morris, und ich machte als Student mit.

Das ist jetzt nur ein Beispiel, aber wenn immer ich an ei-

ANGEL von Neil Jordan (1983)





SHY PEOPLE von Andrej Konchalowski (1987)

nem Projekt mitgearbeitet habe, habe ich versucht, für mich etwas daraus zu lernen. Ich habe mich entsprechend mit den Filmen verändert, habe mich entwickelt. Wie der Besuch im Theater oder im Kino sind das kleine Saatkörner, die in meinem Kopf aufgegangen, die zu ganz verschiedenen Dingen herangewachsen sind. Das ist wie mit der Ökologie: Die Welt ist sehr fragil und mir scheint, sie braucht viel Liebe und darf nicht ausgebeutet werden.

FILMBULLETIN: Das ist ja der Punkt, in dem die Gefahr lauert: die Ausbeutung von dem, was man in Bilder fassen will. Das gilt in einem gewissen Sinn auch für einen Spielfilm wie *A WORLD APART*. Es wird bestimmt Leute geben, die sagen, es sei nicht Ihre Sache, eine Gemeinschaft von Schwarzen darzustellen.

CHRIS MENGES: Ich weiss nicht, warum? – Ich weiss nicht warum. Wirklich, ich kann so etwas nicht verstehen. *A WORLD APART*, das ist eine Welt, in der wir alle leben, und es ist nur eine Frage, wie man darauf reagiert. Ich hätte diese Szenen nicht machen können ohne die Zuneigung und die Ideen der schwarzen Darsteller. Die meisten von ihnen waren nicht einmal Schauspieler. Linda Mvusi, die Frau, die zusammen mit Jodhi May und Barbara Hershey in Cannes als beste Darstellerin ausgezeichnet wurde, ist eine Architektin; sie hat noch nie im Leben in einem Film mitgespielt. Genaugenommen lässt sich sagen: Ohne die Hilfe von Albee Lesotho (der Solomon spielt) und Linda würden all diese Szenen nicht einmal existieren. Es hängt doch auch von ihnen ab, ob sie mir vertrauen wollen. Ich hatte vor dieser Erfahrung

keine Angst. Ich erinnere mich, 1968 einen Dokumentarfilm im Kongo gemacht zu haben, und die Szene mit dem Hühnerfuss in der Suppe ist eine Reminiszenz an meine eigene Erfahrung mitten im Kongo.

FILMBULLETIN: Aber im Endeffekt erzählen Sie für die «schwarze Sache» dann doch die Geschichte einer weissen Frau und deren Familienprobleme.

CHRIS MENGES: Das ist Shawns Geschichte, und das entwertet das Problem nicht. Wir brauchen schwarze Filme, die aus Südafrika heraus entstehen, und sie werden kommen, das ist nur eine Frage der Zeit. Shaws Mutter wurde 1982 umgebracht. Die Tochter schrieb dieses Buch, um mit dem Tod ihrer Mutter fertig zu werden. Ich glaube nicht, dass sie dadurch das Thema der «World apart» verfehlt; das mag für einige Leute der Fall sein, aber das macht den Film weder ehrlicher noch unehrlicher. Gestern sagte mir jemand, alle Schwarzen in *A WORLD APART* kommen gut weg, als Helden, als nette Leute. Ok, das stimmt. Es ist mein Fehler, und ich nehm' das auf mich. (lacht) Es ist in einer Welt mit Apartheid sehr schwierig, schwarze Leute so teuflisch zu zeichnen wie weisse. Es ist die Geschichte einer weissen Familie. Wenn wir dabei im Detail nicht auch das Schicksal einer schwarzen Familie erzählen können, so ist das zuerst einmal ein strukturelles Problem. *A WORLD APART* ist voll von strukturellen Problemen. Mich reizt es richtig, einen weiteren Film zu machen, damit ich sie alle bewältigen lernen kann.

FILMBULLETIN: Was fast zwangsläufig notwendig wird bei

dieser Art von Film ist die Simplifizierung des Politischen...

CHRIS MENGES: ...da hilft uns die Tatsache, dass es ja die Geschichte eines dreizehnjährigen Mädchens ist...

FILMBULLETIN: ...das heisst es zwar, und das wird auch fleissig in Besprechungen behauptet, aber da existiert nichtsdestotrotz der ganz wichtige Part der Mutter, die über weite Strecken allein im Mittelpunkt steht, wo der Ansatz mit der Perspektive des Kindes, das ja ausgeschlossen bleibt, nicht aufgeht.

CHRIS MENGES: Das stimmt. Aber wir müssen die Geschichte der Mutter kennen, um etwas über ihr politisches Verständnis zu erfahren. Das ist wiederum ein strukturelles Problem, von denen es im Film tatsächlich eine ganze Reihe gibt. Ich wollte den Film auch aus Momenten heraus gestalten und wirken lassen, die sich in meiner eigenen Kindheit und mit meinen eigenen Kindern abgespielt haben. Und ich setzte volles Vertrauen in die Geschichte. Die Leute trennen Politik immer wieder vom alltäglichen Leben und begreifen nicht, dass Politik das alltägliche Leben ist.

FILMBULLETIN: Sie haben mit vielen Darstellerinnen und Darstellern gearbeitet, die keine Profis sind. Wo sehen Sie sowohl von der Erfahrung als Kameramann, aber auch aus der Erfahrung als Regisseur den Unterschied zwischen der Arbeit mit Profis und Laien?

CHRIS MENGES: Profis wollen Proben, weil sie mit jedem Versuch eine bessere Leistung erbringen. Bei den Laien ist es genau umgekehrt: Hier muss man im Prinzip die Probe aufnehmen. Das führt zu ausserordentlichen Problemen für den Kameramann. Bei Ken Loach hatte ich genau dieses Problem immer wieder zu bewältigen, weil er keine Probeläufe machte und keine Wiederholungen. Auch in A WORLD APART haben wir darauf verzichtet.

Ein anderer Punkt ist die Frage des Timings, die sich für die professionellen Schauspielerinnen und Schauspieler stellt. Ein Laie hat überhaupt keine Beziehung dazu. Je mehr geübt wird, desto besser läuft das. Aber auf dem Weg dahin geht ein Stück der Spontaneität verloren. Wenn ich die Wahl hätte, so würde ich immer mit Laien arbeiten. Nur: Sie sind schwierig zu finden. Da sind keine Rückgriffe möglich, wie: Ich sah sie in dem und dem Film. Das geht nicht. Hier gilt: Du siehst jemanden, du glaubst an ihn – und: Du übernimmst das Risiko.

FILMBULLETIN: Könnten Sie sich denn vorstellen, dass eine nichtprofessionelle Darstellerin den äusserst anspruchsvollen Part von Barbara Hershey übernommen hätte?

CHRIS MENGES: Es ist recht schwierig, für eine nichtprofessionelle Darstellerin, diesen Zustand von innerem Zorn durchzuhalten. Für eine professionelle ist das sicher einfacher zu bewältigen. Eine Laiendarstellerin könnte sehr wohl wütend sein, aber diese Wut so lange aufrecht zu halten, das ist doch recht schwierig. Ich könnte es mir aber durchaus vorstellen, nur hätte ich diese Person wohl sehr lange suchen müssen. Wenn man sich genügend darum kümmert, was man tut, und weniger um sich selber, so mag man eine Chance haben lebend davonzukommen.

FILMBULLETIN: Ihre langjährige Erfahrung als Kameramann muss Ihnen aber doch sehr viel geholfen haben, um den Regieerstling zu realisieren?

CHRIS MENGES: Ja. Ich hatte offensichtlich einige sehr gute Lehrer: Stephen Frears, Ken Loach, Roland Joffé, Bill Forsyth. Viele Leute, mit denen ich zusammengearbeitet habe, waren sehr klug.

FILMBULLETIN: Könnten Sie kurz beschreiben, was Sie im einzelnen bei diesen Regisseuren gelernt haben?

CHRIS MENGES: Bei Bill, wie fragil Komödien sein können und wie wichtig sie sind; von Stephen, wie wichtig der dramatische, der opernhafe Gehalt eines Filmes sein kann; von Ken Loach die Würde in der Arbeit mit Laien; von Roland Joffé eine Annäherung an die Welt und einen Sinn ganz einfach für das Drama.

FILMBULLETIN: Sie haben auch mit Neil Jordan gearbeitet, mit ihm seinen Erstling ANGEL realisiert.

CHRIS MENGES: Mit Neil Jordan war es interessant, weil er ein begabter Schriftsteller ist, der aber noch nie einen Film realisiert hatte. Für mich war das gar nicht einfach, denn mit einem Regieanfänger muss man aufpassen, dass man nicht beginnt, seine Hand zu halten, sonst er tappt man sich bald dabei, die ganze Arbeit selbst zu machen. Und das kann für niemanden wirklich befriedigend werden. Man muss also einen Weg finden, seine Vorstellungen zu unterstützen. Wenn wir jeweils am Abend den nächsten Tag besprochen haben, überlegten wir auch die Möglichkeiten, die sich für die Kamera ergeben könnten. Dabei versuchte ich aber immer, ihm die Entscheidungen zu überlassen.

FILMBULLETIN: Denken Sie, dass es für einen Regie-Anfänger wichtig ist, erfahrene Techniker auf dem Set zu haben?

CHRIS MENGES: Ich denke schon, nur dürfen das bestimmt keine Techniker sein, die alles besser wissen. Man muss mit Leuten arbeiten, die offen sind, verletzbar, bereit darüber, befragt zu werden, was sie vorher gemacht haben, das aber auch in Frage stellen lassen; die bereit sind, selber zu lernen, bereit sind, zu sterben für das, was sie tun.

FILMBULLETIN: Sie haben für A WORLD APART als Kameramann, der nun Regie macht, einen Kameramann suchen müssen. Was war Ihnen da wichtig?

CHRIS MENGES: Ich hatte Angst, mit einem befreundeten Kameramann zusammenzuarbeiten. Es musste jemand sein, den ich nicht persönlich kannte. So habe ich jemanden gewählt, dessen Arbeit ich wirklich bewunderte, Peter Biziou. Und es war ausgesprochen gut, denn bei Peter konnte ich sagen: Das und das will ich, konnte weggehen und musste nicht weiter darüber nachdenken, denn wenn ich zurückkam, hatte er das vorbereitet. Bei einem Freund hätte ich Angst gehabt, dass wir uns zerstreiten könnten. Auf diese Art habe ich einen neuen gewonnen. Er hat eine wunderbare Arbeit geleistet.

FILMBULLETIN: Was war denn für seine Wahl ausschlaggebend, seine Arbeiten für Adrian Lyne etwa, oder Alan Parker?

CHRIS MENGES: Mir gefiel ANOTHER COUNTRY am besten. Es war eine schwierige Entscheidung, weil ich aufpassen musste, die Fotografie nicht zu dominieren, mich da nicht zu stark einzumischen. Aber wissen Sie: Die Fotografie ist nicht das Wichtigste an einem Film. Das Wichtigste sind all die kleinen Details, die eine Geschichte erst glaubwürdig machen. Die Fotografie kann das oft verderben, denn Filmarbeit besteht aus so vielen

Elementen, die zusammenpassen müssen. Wenn man ein renommierter Kameramann ist, so könnte man einen Punkt erreichen, an dem man meint, die eigene Arbeit sei wichtiger als die der andern – sie ist aber nur Teil, ein Beitrag ans Ganze.

FILMBULLETIN: Wie fielen denn die Entscheidungen zwischen Biziou und Ihnen?

CHRIS MENGES: Ich komme da auf etwas zurück, das ich schon gesagt habe: Das Wichtigste ist der erste Eindruck, den man hat, wenn man ein Drehbuch liest. Die Vision, die dabei entsteht, ist eine Vision, die auf eigenen Erfahrungen beruht, auf der Lebenserfahrung. Von dieser ersten Vision ausgehend schrieb ich meine Ideen auf. Wissen Sie, ich komme aus einer grossen Familie. Ich habe fünf Kinder, und dadurch habe ich ein immenses Repertoire an Schwierigkeiten, die sich ergeben können. (lacht)

FILMBULLETIN: Sie haben auch gesagt, dass der Kameramann dem Regisseur zu dienen habe. Was bedeutet dieses Dienen genau?

CHRIS MENGES: Das heisst sehr Vieles und sehr Verschiedenes. Wenn der Regisseur beispielsweise keine Vision seines Filmes hat, so muss man eine Vision für ihn haben. Es bedeutet, sich um die Schauspieler zu kümmern, sich um die Geschichte zu kümmern. Die technischen Aspekte eines Filmes sollten den Regisseur überhaupt nicht belasten. Dienen bedeutet, hinter dem Regisseur Ausschau zu halten und ihn früh auf allfällige Probleme aufmerksam zu machen, es bedeutet, die Moral, den Humor, die Stimmung auf dem Set aufrechtzuerhalten, ein Auge auf die Arbeitsbedingungen zu halten, so dass die Arbeit mit dem grösstmöglichen Vergnügen geleistet werden kann.

FILMBULLETIN: Da dürfte es aber doch grosse Unterschiede geben, ob Sie an einem kleinen Film wie KES arbeiten oder bei einer grossen Kiste wie THE EMPIRE STRIKES BACK.

CHRIS MENGES: Das war eine ganz interessante Erfahrung, denn ich hatte noch nie diese technischen Mittel zur Verfügung gehabt, Blue-Screen und all die Special-Effects. Das war ganz aufregend. Während viereinhalb Monaten ging ich da jeden Morgen um 8.30 Uhr zur Arbeit, und abends um 18.30 Uhr hatte ich Feierabend. Ich verbrachte jedes Wochenende mit meiner Familie zuhause – ich konnte das kaum fassen, weil das in meinem Beruf nicht üblich ist.

FILMBULLETIN: Es wird viel geschrieben und geredet über das neue britische Kino. Sie selber haben während mehr als zwanzig Jahren innerhalb des britischen Kinos gearbeitet und davor lange Zeit beim Fernsehen: Wie sehen Sie diese Entwicklung, die da im Gang sein soll?

CHRIS MENGES: Ich habe darüber noch nie gross nachgedacht, glaube aber, dass das Kino in Grossbritannien viel zuwenig unterstützt wird. Die Regierung gibt nur gerade 1,5 Millionen Pfund dafür aus im Jahr – das ist die geringste Unterstützung in ganz Europa. Die Regierung kümmert sich einen Deut um das Kino, und das macht die Leute recht zornig. Es war die Fernsehstation Channel Four, die endlich einer Reihe von Leuten eine Chance gab, und diese Chance ist es, die so wichtig ist.

Mit Chris Menges sprach Walter Ruggle



Chris Menges

1941 in Hereford als Sohn des Dirigenten Hubert Menges geboren, wirkte er schon Mitte der fünfziger Jahre im Alter von fünfzehn als Assistent des amerikanischen Regisseurs Allan Forbes. Ab 1961 arbeitete er für das TV-Programm «World in Action», das ihn auf zahlreichen Expeditionen nach Asien und Afrika bringt, mitten in Kriegs- und Krisengebiete. Nach 1968 beginnt Menges sich durch seine Tätigkeit als Assistent auf dem Set von Lindsay Andersons IF für die Fiktion, den Spielfilm zu interessieren, und 1970 wurde er für Ken Loach erstmals als Chef-Kameramann tätig. Als solcher hat er sich in den vergangenen zwanzig Jahren einen Namen als einer der besten Kameramänner der Welt geschaffen. Er ist bekannt für seine natürlichen Töne, das glaubwürdige Bild, das er der Realität abgewinnt – «Knowing what the emulsion takes», zu wissen, wie die Emulsion des Filmmaterials auf welches Licht reagiert, das ist der Kern seiner Weisheit, und sie beruht auf einer immensen Erfahrung.

Fürs Fernsehen hat Chris Menges – zur Abwechslung von der Mitarbeit an Spielfilmen – immer wieder eigene Dokumentarfilme realisiert. A WORLD APART ist seine erste Regie bei einem Spielfilm.

Mitarbeit an den Filmen:

- 1967 POOR COW von Ken Loach
- 1968 IF von Lindsay Anderson
- THE TRIBE THAT HIDES FROM MAN von Adrian Cowell (Dokumentarfilm)
- 1969 KES von Ken Loach
- 1970 AFTER A LIFETIME von Ken Loach
- 1971 GUMSHOE von Stephen Frears
- 1973 LAST SUMMER von Stephen Frears
- OPIUM WARLORDS eigener Dokumentarfilm
- 1974 OPIUM TRAIL eigener Dokumentarfilm
- 1976 COLD HARBOUR von Stephen Frears
- BLOODY KIDS von Stephen Frears
- 1978 BLACK JACK von Ken Loach
- 1980 THE GAMEKEEPER von Ken Loach
- THE EMPIRE STRIKES BACK von Irvin Kershner (zweite Equipe)
- 1981 LOOKS AND SMILES von Ken Loach
- 1982 EAST 103RD STREET eigener Dokumentarfilm
- LOCAL HERO von Bill Forsyth
- 1983 ANGEL von Neil Jordan
- 1984 KILLING FIELDS von Roland Joffé *)
- 1986 MISSION von Roland Joffé *)
- FATHERLAND von Ken Loach
- 1987 SHY PEOPLE von Andrej Konchalowski
- 1988 A WORLD APART in eigener Regie

*) Oscar für die beste Kamera