

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 33 (1991)  
**Heft:** 175

**Artikel:** Gespräch mit dem Kameramann Pierre Lhomme : "Kino ist die haute couture des Films"  
**Autor:** Geib, Romain / Lhomme, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866941>

#### **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**

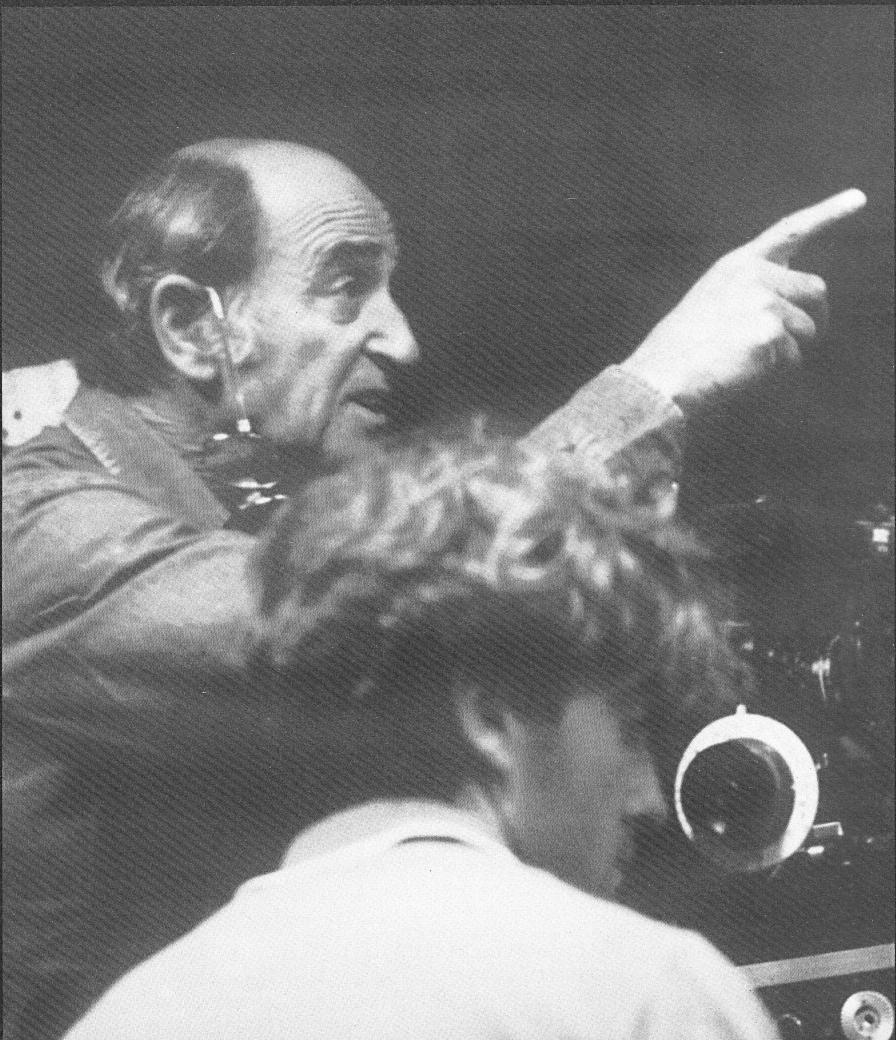
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 13.01.2026

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



Gespräch mit dem Kameramann Pierre Lhomme

**“Kino ist die haute couture des Films”**



LA MAMAN ET LA PUTAIN



CYRANO DE BERGERAC



HOMO FABER

**F**ILMBULLETIN: Pierre Lhomme, Sie sind in der fünften Drehwoche eines Films mit dem Arbeitstitel «Passagier Faber» in der Regie von Volker Schlöndorff. Wie verläuft Ihre Arbeit?

PIERRE LHOMME: Es handelt sich um einen schwierigen Film. Wir haben zahlreiche Ortswechsel, viele Reisen, einen ständigen Teamwechsel. Es ist hart, ständig das Team zu wechseln. Wir haben zwar ein festes Team, aber in jedem Land kommen neue Mitarbeiter hinzu, und man muss sich immer wieder aufs neue aufeinander einstellen. Jedesmal haben wir den Rhythmus eines Neubeginns, nicht aber den von laufenden Dreharbeiten. Diese immerwährende Reise wird wohl ein Hauptbestandteil des Films sein – aber der Film handelt ja auch von einer langen Reise.

FILMBULLETIN: Lieben Sie das Reisen?

PIERRE LHOMME: Nein, ich bin schon reichlich gereist. Ich habe es sehr gemocht. Aber diesmal interessiert mich vor allem der Stoff. Als Volker mir HOMO FABER anbot, kannte ich das Buch seit langem. Ich hatte den ganzen Max Frisch gelesen und wusste, dass die Rechte von «Homo faber» von einem grossen amerikanischen Schauspieler gekauft worden waren. Seit zehn Jahren waren die Rechte nicht frei. Einige Filmemacher sind daran gescheitert. Ich glaube, dass es einigen Mut erfordert, heutzutage einen solchen Autorenfilm zu machen, der beträchtliche Gelder verschlingt, weil in vielen Ländern gedreht wird.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie sich für den Beruf Kameramann entschieden?

PIERRE LHOMME: Mit zwanzig wusste ich, welchen Weg ich einschlagen wollte. Mein erster Berufswunsch war es, Musiker zu werden, was ich dann auch einige Zeit lang war. Ich spielte Klarinette. Ich liebte die Jazzmusik, das Kino und die Architektur. Irgendwann habe ich mir gesagt: Musik ist zwar meine grosse Leidenschaft, aber ich habe kein Talent. Ab da habe ich beschlossen, mich ganz dem Kino zuzuwenden. Ich war besessen von der Idee des Werkzeugs: wenn ich mit einem Werkzeug umgehen kann, werde ich imstande sein, meinen Lebensunterhalt damit zu verdienen. Also wollte ich den Umgang mit Kamera und Scheinwerfer lernen und erst einmal weiterziehen. Das Handwerk ist die Basis, etwas Konkretes, Fassbares. Talent ist nicht fassbar.

FILMBULLETIN: Sprechen wir von Ihrer Arbeit als Kameramann. Stimmt es, dass hohe Anforderungen von Seiten des Regisseurs der Arbeit des Kameramanns dienlich sind, weil sie zu Höchstleistungen motivieren?

PIERRE LHOMME: Das stimmt wirklich! Ein Regisseur, der einem alle Freiheiten lässt, ist nicht der Typ Regisseur, den sich ein Kameramann wünscht. Für den Kameramann als schöpferischem Mitarbeiter an einem Spielfilm zählt die Zusammenarbeit mit einer qualitativ hochstehenden Regie zum wichtigsten Bestandteil seiner Arbeit – in gleicher Masse wie das Interesse fürs Bild. Findet er nur Gefallen am Bildermachen, wird er beim Spielfilm sehr schnell frustriert sein. Mir macht die Zusammenarbeit mit einer Filmcrew genauso viel Freude wie die Bild- und die Lichtgestaltung. Ich bin auch der Meinung,

dass Bildgestaltung und Lichtführung nicht losgelöst vom Stoff, vom Thema existieren können. Und ebenso wenig geht es ohne starke Persönlichkeit des Regisseurs. Ein guter Stoff und ein Regisseur mit Persönlichkeit ermöglichen es auch dem Kameramann, sich auszudrücken und zu entfalten. Inszenierter Regisseur aber nicht mit dem Herzen, muss der Kameramann seine Arbeit rein technisch bewältigen. Je höher die Erwartungen des Regisseurs sind, umso höher die Herausforderung für den Kameramann und seine Crew, das zu verwirklichen, was er sich wünscht. Ist für den Regisseur die Lichtstimmung sogar Bestandteil der Geschichte, handelt es sich um einen Glücksfall.



MISTER FREEDOM

FILMBULLETIN: Für Ihre Arbeit mit *Bruno Nuytten* bei *CAMILLE CLAUDEL* haben Sie letztes Jahr in Frankreich einen "César" für die beste Fotografie verliehen bekommen. Die Zusammenarbeit mit einem ehemaligen Kamera-Kollegen birgt doch sicher so manche Herausforderung?

PIERRE LHOMME: Bruno entdeckte damals das Regiehandwerk. Er verspürte den starken Drang, etwas sehr Kraftvolles, Schöpferisches zu machen und dabei eine Geschichte zu erzählen. Er hat nie zuvor Regie gemacht. Und da er ein sehr guter Kameramann ist, waren die Bilder in seinem Kopf und seine Art, die Geschichte zu erzählen, sehr visuell, viel visueller als gewöhnlich bei einem Regisseur. Die Bilder dieses Erstlingsfilms spiegeln ziemlich genau das, was Nuytten sich in bezug auf die Lichtführung vorstellte. Ich konnte mit ihm Dinge tun, die mit keinem anderen Regisseur möglich gewesen wären. Wir brauchten nicht viel zu reden und verstanden uns doch sehr schnell.

Ich konnte bis ans Äußerste der Lichtstimmungen gehen. Er sagte mir zum Beispiel: «Solange es kein Licht gibt, können Camille und Rodin nicht an ihren Skulpturen arbeiten, aber kaum erscheint der erste Sonnenstrahl...»

Wir sprachen die ganze Zeit vom Licht – von Camille Claudel und vom Licht. Es war sehr aufregend. Andere Regisseure, die bei der Arbeit sehr visuell gedacht haben, sind *Alain Cavalier*, dann natürlich *Bresson*, mit einem sehr starken, wahren visuellen Universum und *William Klein*.

FILMBULLETIN: Welche Art der Zusammenarbeit mit dem Regisseur scheint Ihnen die fruchtbarste, um die besten Einfälle zu Tage zu fördern?

PIERRE LHOMME: Vor allen Dingen befinden sich die besten Einfälle im Drehbuch. Es gab zur Zeit der *nouvelle vague* Regisseure, die mir sagten: ihr Film befände sich irgendwo zwischen den Zeilen des Drehbuchs. Und jedesmal, wenn mir ein Regisseur sowas sagte, habe ich einen schwachen Film gemacht. Nein, die wahre Stärke eines Stoffes, die Quintessenz, die Seele eines guten Films ist immer schon im Drehbuch enthalten, auch wenn der Film anders wird als das Buch. Und die Einfälle, die während des Drehens dazukommen, sind nur selten entscheidend für den Film. Die grundlegenden Linien sind im Drehbuch angelegt. Das ist jedenfalls meine Erfahrung. Wenn jemand ohne Seele geschrieben hat, warum sollte er seinen Film dann plötzlich mit Seele und Engagement drehen. Die entscheidenden Ideen befinden sich also erstens im *Drehbuch*. Sie kommen zweitens *beim casting*. Das Talent eines Regisseurs erkennt man auch an der Wahl seiner Schauspieler. Dann kommt als dritter wichtiger Faktor: *die Wahl der Drehorte*. Es gibt Drehorte, die stimmen einfach hundertprozentig. Andere wiederum sind ziemlich willkürlich und aus irgendwelchen wirtschaftlichen Gesichtspunkten vorgegeben.

FILMBULLETIN: Man beklagt heutzutage in vielen Bereichen eine Vereinheitlichung, so auch im Umgang mit Bildern, bei der Bildsprache. Wie denken Sie darüber?

**Wir lassen uns durch den Begriff "Film" irreleiten. Für mich ist "Film" gleichbedeutend mit dem Kinematographen, dem Kino also.**

PIERRE LHOMME: Es ist schon fast banal, es zu sagen. Aber viele Bilder sind banal und verbraucht. Ohne Fernsehfilme und Serien grundsätzlich zu verachten, bin ich geneigt zu sagen, dass angesichts der Lawine von Pseudo-Filmen alle behaupten, sie machten einen Film. Sogar die Leute, die Werbung machen. Wir lassen uns durch den Begriff "Film" irreleiten. Für mich ist "Film" gleichbedeutend mit dem *Kinematographen*, dem Kino also. Alle Leute, die das Kino lieben und die Kinokunst schätzen, wissen, dass es neben dieser Kunst Hunderttausende Kilometer Film gibt, die kein Kino sind, sondern nur belichtetes Material.

Ich habe einen beträchtlichen Teil meines Berufes beim Kameramann *Henri Alekan* gelernt, der immer folgende Unterscheidung machte: es gibt die *haute couture* und



LE SAUVAGE

die Konfektionsware – „prêt-à-porter“. Das Kino entspricht der „haute couture“, und dieser hohe Anspruch darf einem keine Angst machen. Also verwechseln wir nicht die Konfektion mit den Kreationen der grossen Modeschöpfer! Es gibt Produktionen, deren Budgets genau auf die Gewinnmöglichkeiten abgestimmt sind, deren Herstellung standardisiert ist wie die Herstellung von Schuhen. Das sind Massenprodukte. Kino hingegen ist immer eine risikobehaftete Produktion, ein wahrer Risikoberuf. Es gibt kein Kino ohne ständiges Risiko.

FILMBULLETIN: Das frühere Studio-System der Amerikaner hat es sich zu Nutze gemacht, dass eine Filmindustrie, wollte sie rentabel sein, unterschiedliche Produktionssparten schaffen musste: die „minderwertigen“ B-Filme und die A-Produktionen, die das Prestige der Studios ausmachten.

PIERRE LHOMME: Die B-Filme waren jene, die wir bevorzugten, weil in diesen Filmen eine ganze Reihe von Filmemachern ihre wahre Persönlichkeit ausdrücken konnten. Während die Regisseure, die A-Produktionen drehten, ungeheuren Zwängen ausgesetzt waren. Man denke nur an Regisseure wie *Anthony Mann*, *Robert Aldrich*. Die B-Filme, die sie machten, waren kleine Meisterwerke – das will aber nicht heißen, dass *Minelli* keine Meisterwerke schuf.

FILMBULLETIN: Sie haben mit vielen, sehr unterschiedlichen Regisseuren gearbeitet. Darunter einige, die als

ROI DE CŒUR



schwierig bekannt sind, aber alles Filmemacher, die das Kino weitergebracht haben. Sie lieben die Herausforderung, das Wagnis.

PIERRE LHOMME: Es war einfach die Begegnung mit Filmemachern und Stoffen. Ich war sehr aufmerksam, und ich habe mich auf Regisseure eingelassen. Als junger Kameramann habe ich immer sehr viel gefordert, meistens mehr als der Regisseur selbst. Es macht mich immer sehr traurig, wenn ein Regisseur nachlässt und nicht bis ans Ende dessen geht, was er sich vorstellt. Mit der Zeit wussten die Leute, dass ich nicht alles mache, was mir angeboten wird, und ich es vorziehe, eher *nicht* zu arbeiten, als *irgendetwas* zu drehen. Mit dreissig Jahren wurde ich Chef-Kameramann, und ich

**Es macht mich immer sehr traurig, wenn ein Regisseur nachlässt und nicht bis ans Ende dessen geht, was er sich vorstellt.**

finde, dass ich eigentlich nicht so viele Filme gemacht habe. Freunde und Kollegen von mir haben in der gleichen Zeit doppelt soviel gedreht.

FILMBULLETIN: Passen Sie sich einem Regisseur an oder versuchen Sie einen eigenständigen Part zu übernehmen und einen persönlichen, erkennbaren Stil zu entwickeln?

PIERRE LHOMME: Wenn man eine Leidenschaft hat fürs Kino und den Umgang mit dem Licht, dann hat man in sich seine visuellen Träume. Und man bringt diese Bilder, dieses Licht in jeden Film ein, den man macht, sogar dann, wenn Filmstil, Auflösung, verwendete Objektive und der Rhythmus verschieden sind. Das Gefühl für die Bildgestaltung und das Licht, für ein Gesicht und die Art, dieses Gesicht auszuleuchten, bleibt dasselbe. Deshalb stelle ich mir diese Frage erst gar nicht. Ein Kameramann kann nicht vorgeben, sich völlig anzupassen, seine Persönlichkeit zu verändern. Man kann nicht einfach seine Persönlichkeit verändern! Die Persönlichkeit äussert sich lediglich auf unterschiedliche Art und Weise und folgt dabei dem Stil des Films. Der Regisseur muss einen Stil haben. Am Kameramann ist es, ihm die nötige Grammatik dafür zu liefern, nicht den Stil selbst. Mein Verhältnis zum Licht und zum Kino kann ich nicht ändern. Die grossen Regisseure sind nicht selten die, welche einen dazu bringen, die eigenen Visionen zu übertreffen und Dinge zu wagen, die man spontan nicht so gemacht hätte, wenn der Regisseur es nicht gefordert hätte. Das macht die Begegnung mit Regisseuren aus, die über eine starke visuelle Kraft und Sensibilität



tät verfügen. Tatsächlich arbeiten sie mit der Sensibilität des Kameramanns, und das bedeutet, dass man zusammen einfach weiter kommt. So war es auch mit *Patrice Chéreau*, von dem ich einiges lernen konnte, und dem ich, andererseits, auch manches beibringen konnte. Er hatte vorher kein Kino gemacht, dafür aber Theaterinszenierungen und Beleuchtung. So habe ich mir die Zusammenarbeit immer vorgestellt, mit all jenen Regisseuren, die mir nahe stehen.

FILMBULLETIN: Wie war Ihre Zusammenarbeit mit *Jean-Pierre Melville*?

PIERRE LHOMME: Mit Melville war das etwas Besonderes. Denn vorher hatte ich ausschliesslich für Regisseure aus meiner Generation gearbeitet, mit Freunden: *Philippe de Broca, Alain Cavalier, Chris Marker* und plötzlich sollte ich mit Melville arbeiten, einem Regisseur der älteren Generation. Er war, was man einen "matamor" nennt, eine Art Herr und Meister. Für mich war das eine echte Herausforderung, weil ich ihm beweisen musste, dass ein Kameramann meiner Generation ihm was bringen konnte. Anfangs wollte er mir vorschreiben, wie ich alles zu machen habe, und ich sagte ihm jedes Mal, dass ich die Dinge anders sehe. So gab es die ersten Tage zwischen uns so eine Art Hahnenkampf. Wir machten sogar manchmal zwei verschiedene Ausleuchtungen für ein und dieselbe Einstellung. Aber nach einigen Tagen haben wir uns sehr gut vertragen, und er vertraute mir. Aber ich musste mir dieses Vertrauen richtig erwerben! Es war keine richtig

CYRANO DE BERGERAC

wieder ansah. Es war seine Leidenschaft, und teilte man diese Leidenschaft nicht, dann war er sehr verletzt und warf einem vor: «Ach, du hast ja überhaupt keine Ahnung von Kino!» Als wir uns zum ersten Mal trafen, hatte er alle Filme gesehen, die ich bis dahin gemacht hatte, einfach unglaublich! Ich bedauerte es sehr, dass unser gemeinsamer Film, *L'ARMÉE DES OMBRES* (1969), als er herauskam, sehr schlecht angekommen ist. Heute hingegen hat man erkannt, dass dieser Film einer seiner besten ist, fast sowas wie ein Kultfilm. Damals waren politische Gründe schuld am Misserfolg. Dagegen lobte man die Lichtführung und die Fotografie... Und wenn Ihnen das als Kameramann passiert, dann ist Ihre Beziehung zum Regisseur zerstört. Ich bin überzeugt, er



QUARTET



LA CHAMADE

freundschaftliche Beziehung, sondern immer ein kleiner Machtkampf.

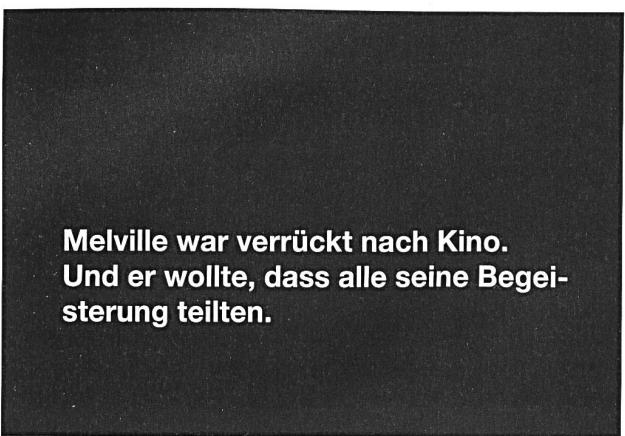
FILMBULLETIN: War Melville für Sie auch eine Herausforderung mit dem amerikanischen Kino, das ihn sehr beeinflusste?

PIERRE LHOMME: Aber sicher. Melville war verrückt nach Kino. Und er wollte, dass alle seine Begeisterung teilten. Er hatte sein persönliches kleines Kino und sagte Ihnen: «Also mein Lieber, heute abend wirst du nicht gleich nach Hause zu deiner Familie laufen. Du kommst mit mir ins Kino, ich werde dir einen meiner Lieblingsfilme zeigen.» Es gab da einen Film von *Robert Wise*, *ODDS AGAINST TOMORROW*, den er sich immer und immer

hatte zweifelsohne einen seiner besten Filme geschaffen und einen seiner aufrichtigsten und wichtigsten. Ich erinnere mich, dass er mir sagte: «Du wirst sehen, bei der Première wird General de Gaulle im Saal anwesend sein...» Und dann bekam der Film wirklich bösartige Kritiken. Sie können sich vorstellen, wie wütend er war. Er war ein sehr ehrgeiziger Mensch. Dieser Film bedeutete ihm soviel, und dann verriss man ihn und sprach stattdessen nur von der Fotografie.

Ich bevorzuge, wenn nicht so sehr von der Kamera-Arbeit gesprochen wird. Ich möchte einfach gute Filme machen!

FILMBULLETIN: Geht Ihre Zusammenarbeit mit Volker



**Melville war verrückt nach Kino.  
Und er wollte, dass alle seine Begeisterung teilten.**

CYRANO DE BERGERAC

Schlöndorff bei HOMO FABER etwa auf eine gemeinsame Vergangenheit zurück?

PIERRE LHOMME: Als ich als junger Kameramann anfing, arbeitete er in Frankreich als Regie-Assistent. Volker ist zu fünfzig Prozent von französischer Kultur beeinflusst, er hat seine Schulen in Frankreich gemacht, war dann Assistent von *Louis Malle*, Melville. Und seit zwei Jahren meldet er sich jedes Mal bei mir, wenn er ein Projekt hat. Wir kannten uns aber mehr über unsere gemeinsamen Freunde. Seit zwei Jahren möchte er nach Europa zurückkehren, um mit europäischen Leuten zu arbeiten. Er hat einige meiner Filme gesehen und wollte mit mir arbeiten. Es hat sich dann herausgestellt, dass viele Regisseure, mit denen ich gearbeitet hatte, in den sechziger Jahren zu seinen Freunden gehörten.

FILMBULLETIN: Wie ist die Zusammenarbeit mit Schlöndorff?

PIERRE LHOMME: Es handelt sich um einen Film, bei dem es ungeheure Mühe macht, sich zu konzentrieren, weil wir ständig unterwegs sind. Wir bemühen uns beide, machen unser Bestes und dann werden wir ja sehen, ob die Mayonnaise gelingt. Entweder wird es ein *road movie* oder ein Reisefilm... Aber ich weiß, dass das Herumreisen eine grosse Rolle in unserem heutigen Leben spielt. Volker mag es sehr zu improvisieren. Das wusste ich nicht, und er hatte es mir nicht angekündigt. Er verspürt einen starken Drang, täglich die Dialoge zu ändern, zu überarbeiten, Geplantes wegzulassen oder durch Neues zu ersetzen. So dass ich mich auf ihn

ten. Ein Schauspieler steht vor der Kamera wie ein Baby, ganz nackt und schutzlos, und man muss als Kameramann alles unternehmen, damit er sich wohlfühlen kann.

FILMBULLETIN: Sie haben oft mit Regisseuren gearbeitet, die als gute Schauspielerführer bekannt sind.

PIERRE LHOMME: Ja, ich möchte hier vor allen *Jean Eustache* nennen, weil er sehr aussergewöhnlich war. Kürzlich habe ich *LA MAMAN ET LA PUTAIN* wiedergesehen: ein grossartiger Film. Eustache verkörpert eine der aufrichtigsten Beziehungen, die man sich zwischen einem Menschen und seinem Kino, zwischen einem Regisseur und seinen Schauspielern vorstellen kann.

**Bei der Ausleuchtung beginne ich gerne mit kleinen Einzelheiten im Hintergrund und wende mich dann erst der Hauptsache zu: dem Gesicht und den Augen.**



LE SAUVAGE

einlasse und das mache, was er von mir erwartet. Die Sachen, die überlegt und langsam gereift waren, lässt er beiseite und macht stattdessen anderes. Und ich habe nicht die Zeit, darüber nachzudenken, weil wir immer auf Achse sind.

FILMBULLETIN: Sie haben den Schauspieler als wesentlichen Faktor eines Films bezeichnet. Welche Haltung nehmen sie ihm gegenüber als Kameramann ein?

PIERRE LHOMME: Mein Verhältnis zum Schauspieler ist so demütig und aufmerksam wie nur irgend möglich. Die Schauspieler stehen an der Front und sind daher sehr verletzlich – sie geben und leiden am meisten. Man braucht ein gutes Verhältnis zu ihnen, Gemeinsamkei-

ten. Der Film hatte einen sehr kleinen Etat, wurde aber mit grösstmöglicher Konzentration und Leidenschaft gemacht. Nach einigen Wochen waren wir so erschöpft, dass wir gemeinsam beschlossen haben, eine Pause einzulegen, weil wir es sonst nicht bis zum Ende durchgehalten hätten. Und so hat jeder sich an einen Ort zurückgezogen, wo er sich erholen konnte, stellen Sie sich das in einer normalen Produktion vor.

FILMBULLETIN: Sprechen wir von den Kamerabewegungen, vom Ballett zwischen Schauspieler und Kamera.

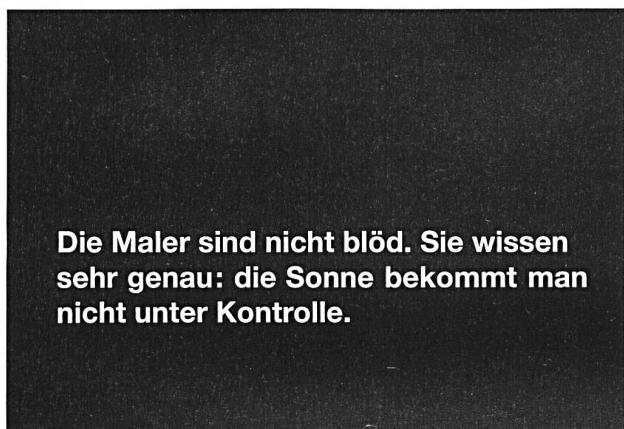
PIERRE LHOMME: Es gibt da einerseits die Lichtstimmung, die Atmosphäre. Aber wesentlich sind doch die Gesichter, die Blicke. Bei der Ausleuchtung beginne ich gerne mit kleinen Einzelheiten im Hintergrund – so suche und entwickle ich langsam Ideen. Dann erst wende ich mich der Hauptsache zu: dem Gesicht und den Augen. Diese Vorgehensweise gilt für die Lichtgestaltung ebenso wie für die Arbeit an der Kamera, weil beides eng zusammengehört. Daraus entwickelt sich nach und nach das Wesentliche der Einstellung.

FILMBULLETIN: Ich habe den Eindruck, Sie arbeiten fast wie ein Maler, nur ist dabei sehr viel mehr Technik mit im Spiel.

PIERRE LHOMME: Je besser es läuft, desto mehr schaue ich blass noch hin. Meine Messungen nehme ich erst ganz zuletzt vor. Es ist nicht anders als bei vielen meiner Kollegen: anfangs geht man noch sehr technisch vor, denn es handelt sich um ein sehr technisches Hand-



werk. Mit der Erfahrung entfallen die technischen Ängste. Man schaut nur noch hin und vertraut seinem Auge. Bei schwierigen Einstellungen jongliert man ständig mit der Technik und setzt sich grossen Zwängen aus. Während das Jonglieren mit blossem Auge meistens die Gewissheit für die Problemlösung mit sich bringt. Beim Hinsehen weiss ich, dass ich auf dem richtigen Weg bin. Nicht der Belichtungsmesser oder meine technischen Kenntnisse, sondern mein Auge sagt es mir. Dieser ganze technische Aufwand beim Kino verdichtet sich zu einem scheinbar einfachen Ergebnis. Schauen Sie, während ein Fotograf 250 Aufnahmen macht, um ein gelungenes Bild zu bekommen, stehen uns 24 oder 25 Bilder pro Sekunde zur Verfügung. Wir können uns nicht ab-



**Die Maler sind nicht blöd. Sie wissen sehr genau: die Sonne bekommt man nicht unter Kontrolle.**

sichern. Wir brauchen also ein sicheres Auge, einen sicheren Blick.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie lieber im Studio als bei Aussenaufnahmen?

PIERRE LHOMME: Im Studio sind Sie der liebe Gott; draussen spielen Sie mit dem lieben Gott und da muss man schlecht und recht *mitspielen* – sonst ist man garantiert der Verlierer! Im Kino hat man oft die Schwierigkeit, dass man die Schauspieler in die Sonne stellt. Aber, Sie werden in den Arbeiten der Maler kaum Personen in strahlender Sonne entdecken. Die Maler sind nicht blöd, denn sie wissen sehr genau: die Sonne bekommt man nicht unter Kontrolle. Die ganze Schwierigkeit für einen Kameramann besteht bei Aussenaufnahmen darin, den Konflikt mit der ständig wandernden Sonne zu lösen. Eine Sonne, die ihm an bestimmten Stunden des Tages dienlich ist, kann an anderen Stunden des Tages die ganze Arbeit zerstören. Also muss der Kameramann sie nutzen, wenn sie ihm gutgesinnt ist, und versuchen, sie fernzuhalten, wenn sie die Gesichter zunichte macht und sie verunstaltet.

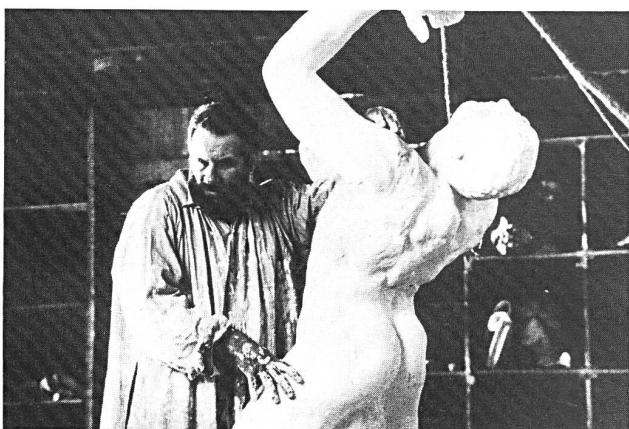
FILMBULLETIN: Wie sieht die Zusammenarbeit mit Ihrem Schwenker *Gilbert Duhalde* aus?

PIERRE LHOMME: Wir kennen uns seit der Filmschule. Er ist nicht immer mein Schwenker. Manchmal bin ich auch selbst an der Kamera, aber eigentlich immer seltener, weil die Filme immer schwieriger werden und sich beides nicht immer vereinbaren lässt. Bei der Zusammen-

stellung meiner Kamera-Crew wähle ich den Schwenker in bezug auf den Regisseur des Films aus. Es muss ein grosses Vertrauen zwischen dem Regisseur und dem Schwenker bestehen, beide müssen sich sehr gut verstehen. Manchmal habe ich auch mit einem mir unbekannten Schwenker gearbeitet, weil er das Vertrauen des Regisseurs hatte. Es ist ungeheuer wichtig, dass ein Regisseur ein gutes Umfeld hat, sich gut aufgehoben fühlt bei seinem Team. Das ist genauso wichtig wie das Sicherheitsgefühl eines Darstellers dem Filmteam gegenüber.

FILMBULLETIN: Es gibt seit einiger Zeit den Trend, sehr kontrastreich auszuleuchten und knalliges Licht zu setzen, sicherlich ein Einfluss aus der Werbung. Andererseits gibt es Kameraleute, die feinste Nuancen aus dem Material herausarbeiten und so zu sehr atmosphärischen Ergebnissen kommen. Welches Licht bevorzugen Sie persönlich?

PIERRE LHOMME: Sie meinen wohl den hohen Kontrast, der von einer einzigen Lichtquelle stammt. Also das Konzept von der *einzigsten Lichtquelle* ist natürlich ein Traum! Aber es ist selten möglich. Wenn wir über hohe und niedrige Kontraste sprechen, kann ich Ihnen folgendes zu meiner Arbeit sagen: Mit Farbfilm hat man leider nicht diese Flexibilität wie bei Schwarzweiss. Man hat immer zuviel Farbe. Der Kontrast ist Sache des Lichts, weil das Filmmaterial heutzutage weich arbeitet – wie wir es übrigens lange gefordert haben. Vor einigen Jahren noch waren die Filmmaterialien so kontrastreich,



CAMILLE CLAUDEL

dass man sich gezwungen sah, haufenweise *low contrast*- und *fogfilter* vor Spitzenqualitäts-Objektive zu schieben. Dabei machte man die optische Qualität dieser Objektive zunichte, nur weil man den Kontrast des Filmmaterials herabsetzen wollte. Heute hat sich das zum Glück geändert. Ich verwende nichts vor meinem Objektiv. Mich interessiert vor allem das Licht.

Es ist auch viel interessanter, sich in einem Film nur eines Teils der Farbpalette zu bedienen. Bei meinem letzten Film, *CYRANO DE BERGERAC*, bin ich sehr weit gegangen, von Sequenz zu Sequenz. Wir haben uns etwa dafür entschieden, eine ganze Nachtsequenz bei Tag zu drehen: um das Licht einer weichen Morgen-

dämmerung zu bekommen, habe ich viele Szenen aus *CYRANO DE BERGERAC* unterentwickeln lassen.

FILMBULLETIN: Der Film *HOMO FABER* spielt in zwei verschiedenen Epochen. Werden Sie die Zeitsprünge unterschiedlich gestalten, um sie gegeneinander abzuheben?

PIERRE LHOMME: Wir sind gerade dabei, Volker und ich, uns die Frage zu stellen. Problematisch ist die Vergangenheit, die wir in der Rückblende zeigen. Bei der ersten flash back Szene, die wir heute gerade gedreht haben, habe ich eine sehr einfache Fotografie gewählt. Ich kann die Rückblende nicht so drehen wie die Gegenwartsebene im Film. Die Frage ist, ob wir nicht einfach die Rückblenden schwarzweiss oder monochrom

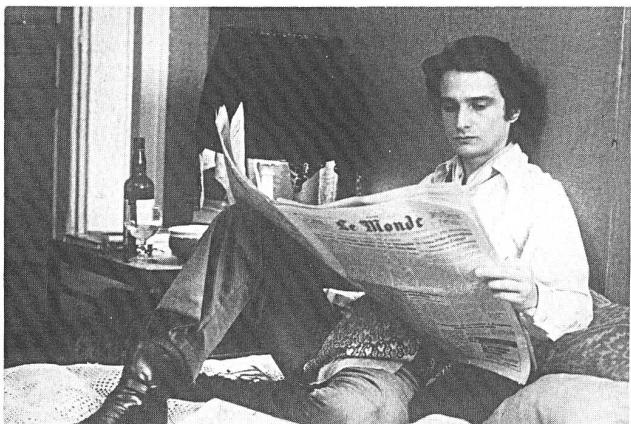


MAURICE

lassen. Natürlich drehe ich sie in Farbe, weil ich von Farbe auch zu Schwarzweiss übergehen kann. Die Gerechtigkeit fehlt uns, geradewegs auf Schwarzweiss-Material zu drehen. Aber mit der Farbe stehen uns noch alle Möglichkeiten offen. Ich fühle mich so auch sicherer, weil Volker die ganze Zeit über improvisiert und Dinge ändert und er gewiss auch noch im Schnideraum einiges ändern möchte. Der Handlungsablauf könnte noch sehr umgestellt werden, und ich muss ihm alle Möglichkeiten offen halten. Es handelt sich um einen Film, der viel Improvisation erfordert.

Das Gespräch mit Pierre Lhomme führte Romain Geib

LA MAMAN ET LA PUTAIN



Pierre Lhomme

Filme als Kameramann:

- 1960 *SAINT-TROPEZ BLUES*, Regie: Marcel Moussy
- 1962 *LE COMBAT DANS L'ÎLE*, Regie: Alain Cavalier
- 1963 *LE JOLI MAI*, Regie: Chris. Marker/Pierre Lhomme  
*PETITE VILLE*, Regie: Mario Ruspoli
- 1964 *METHODE I*, Regie: Mario Ruspoli
- 1965 *LA VIE DE CHÂTEAU*, Regie: Jean-Paul Rappeneau
- 1966 *ROI DE CŒUR*, Regie: Philippe de Broca
- 1967 *LE MISTRAL*, Regie: Joris Ivens  
À BIENTÔT J'ESPÈRE, Regie: Chris. Marker
- 1968 *COPLAN SAUVE SA PEAU*, Regie: Yves Boisset  
*MISE À SAC*, Regie: Alain Cavalier
- 1969 *LA CHAMADE*, Regie: Alain Cavalier  
*MISTER FREEDOM*, Regie: William Klein
- 1970 *LE DERNIER HOMME*, Regie: Charles Bitsch  
*L'ARMÉE DES OMBRES*, Regie: Jean-Pierre Melville
- 1971 *M COMME MATHIEU*, Regie: Jean-François Adam  
*QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR*, Regie: Robert Bresson  
*LA VIEILLE FILLE*, Regie: Jean-Pierre Blanc
- 1972 *SEX SHOP*, Regie: Claude Berri
- 1973 *LA MAMAN ET LA PUTAIN*, Regie: Jean Eustache  
JE NE SAIS RIEN MAIS JE DIRAI TOUT, Regie: Pierre Richard
- 1974 *SWEET MOVIE*, Regie: Dusan Makavejev  
*LA CHAIR DE L'ORCHIDÉE*, Regie: Patrice Chéreau  
*LE GRAND DÉLIRE*, Regie: Denis Berry  
*LA SOLITUDE DU CHANTEUR DE FOND*, Regie: Chris. Marker
- 1975 *LE SAUVAGE*, Regie: Jean-Paul Rappeneau
- 1976 *L'OMBRE DES CHÂTEAUX*, Regie: Daniel Duval
- 1977 *DITES-LUI QUE JE L'AIME*, Regie: Claude Miller  
*LES ENFANTS DU PLACARD*, Regie: Benoît Jacquot  
UNE SALE HISTOIRE, Regie: Jean Eustache
- 1978 *L'ÉTAT SAUVAGE*, Regie: Francis Girod  
JUDITH THERPAUVE, Regie: Patrice Chéreau  
LE NAVIRE NIGHT, Regie: Marguerite Duras
- 1979 *RETOUR À LA BIEN-AIMÉE*, Regie: Jean François Adam  
AURÉLIA STEINER, Regie: Marguerite Duras
- 1980 *LA FILLE PRODIGUE*, Regie: Jacques Doillon
- 1981 *QUARTET*, Regie: James Ivory
- 1982 *LES RÉCITS DE LA NUIT*, Regie: Moumen Smihi
- 1983 *MORTELLE RANDONNÉE*, Regie: Claude Miller
- 1985 *URGENCES*, Regie: Gilles Béhat
- 1988 *MAURICE*, Regie: James Ivory
- 1989 *CAMILLE CLAUDEL*, Regie: Bruno Nuytten
- 1990 *CYRANO DE BERGERAC*, Regie: J.-P. Rappeneau
- 1990 *HOMO FABER*, Regie: Volker Schlöndorff