

Falk Schwarz

**Farbige Schatten –
Der Kameramann Robert Krasker**

About this version of *Farbige Schatten – Der Kameramann* *Robert Krasker*

This ebook is assembled from two sources, the book sample PDF released by Schüren Verlag in February 2012 and the final draft PDF for the book by its author Dr Falk Schwarz.

Dr Schwarz and his publisher Schüren have kindly given us permission to share this now out-of-print book about Australia's greatest international feature film cinematographer, Robert Krasker BSC, and I have put together this ebook in its original German for those of you who wish to read it in the language in which it was created.

In the process I have attempted to improve the quality of the images in Dr Schwarz's PDFs along with some minor typographic corrections.

I have done an English translation of *Farbige Schatten – Der Kameramann Robert Krasker* for release as an ebook and in the pages of *The Robert Krasker Project*.

I am not a professional translator so have relied upon online digital translation services, and hope that they prove adequate to the task of telling the story of this inspirational filmmaker.

Robert Krasker himself may have been forgotten by his fellow Australians but many of the films upon which he worked as Director of Photography and before that as camera operator remain dear in the hearts of filmmakers and film lovers around the world.

Those films include *Brief Encounter, Odd Man Out, The Third Man, Henry V, Cry, the Beloved Country, Senso, Romeo and Juliet, The Quiet American, The Criminal, El Cid, Billy Budd, The Running Man, The Fall of the Roman Empire, The Heroes of Telemark* and many more.

– Karin Gottschalk, 2023

Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Wolfgang Treu

Vorwort

Kurze Begegnung

Das Werden eines Künstlers

Die Wanderung

Weit entfernt in Shark Bay

Geburt in Alexandria

Am Fließband in Joinville

Doppelter Glücksfall

I, CLAUDIUS: Frost unter römischer Sonne

THE CHALLENGE: Irreführung am Berg – eine Abschweifung

Auf dem Weg zum Gipfel

Farewell to Périnal

ONE OF OUR AIRCRAFT IS MISSING: Im höheren Auftrag

Erneuter Rückschlag

THE GENTLE SEX: Ein Bahnhof voller Frauen

«*Photographing the Stars*» – Kraskers lässt sich in die Karten schauen

HENRY V: Eine durchaus farbige Herausforderung

CAESAR AND CLEOPATRA: Verhängnis mit Cleopatra

Auf der Höhe des Könnens

BRIEF ENCOUNTER: Melodram auf dem Bahnhof

Lean entlässt Krasker

ODD MAN OUT: Ausgestoßen, doch gerettet

UNCLE SILAS: Der «böse» Onkel

BONNIE PRINCE CHARLIE: Schottland in Pappmaché

THE THIRD MAN: Arbeiten an einem Welterfolg

Als Harry über den Schuttberg steigt – eine Szenenanalyse

Die «schräge» Perspektive

Der Oscar – nichtsahnend in Leeds

Auf den Flügeln des Erfolges

THE ANGEL WITH THE TRUMPET: Ein Mann namens Hartl

STATE SECRET: Junger Mann mit ruhiger Hand – John Harris

CRY, THE BELOVED COUNTRY: Bitteres, dunkles Südafrika

ANOTHER MAN'S POISON: Belichtung – The American Way
«Normally I shoot a night sequence in a studio»: Das BBC-Interview
NEVER LET ME GO: ...better let it go
MALTA STORY: Bomben auf Malta
ROMEO AND JULIET: Tragische Liebe in Technicolor
SENSO: Arbeiten mit Visconti
Breite Bilder – schmale Stories: CinemaScope
THAT LADY: Kostümfilm ernähren auch den Mann
ALEXANDER THE GREAT: Aufbruch in die Sandalen(film)welt
TRAPEZE: Filmen unter der Zirkuskuppel
Krasker – kein «Freund»? Eine Abschweifung
THE RISING OF THE MOON: Das Lächeln der Iren
THE STORY OF ESTHER COSTELLO: Joan und ihr Lieblingskameramann
THE QUIET AMERICAN: Schattenspiele in Vietnam
Zwischenspiel: «Mein schweigsamer Chef» – Kameramann John Harris, BSC,
im Interview
LIBEL, oder: Wer bin ich?
THE CRIMINAL: Hautnahe Gewalt im Gefängnis
EL CID: Spätstil im Großformat
BILLY BUDD: Der «Mandarin» bei der Arbeit
GUNS OF DARKNESS: Erschöpfung in Spanien
THE RUNNING MAN: Reed als «Running Man»?
THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE: Ein doppelter Untergang

Die letzten Jahre

THE COLLECTOR: Das Auge des Sammlers
THE HEROES OF TELEMAR: Schweres Wasser
THE TRAP: Arbeit in Kanada
Das Scheitern neuer Projekte
Der 16. August 1981

«Ist einfacher einfach besser, Mr. Krasker?» Ein mögliches Interview

Anhang

«Photographing the Stars» – Krasker beschreibt seine Arbeit
«The Last Will»
Kraskers Filme als Director of Photography – chronologisch
Studios, in denen Krasker als DoP gearbeitet hat
Techniker und Schauspieler, mit denen Krasker mehr als drei Filme drehte
Literaturverzeichnis
Filmografie – seine 62 Filme im Detail
Abbildungsverzeichnis
Register

Ein Meister des harten Schattens

Vorwort von Prof. Wolfgang Treu

Ich muss 19 Jahre alt gewesen sein, als ich THE THIRD MAN zum ersten Mal sah. Ich saß im dunklen Kinosaal und konnte die Spannung fast nicht aushalten, die von diesem nächtlichen Wien ausging. Ich war fasziniert von der Dichte der Atmosphäre und der unheimlichen Wirkung von Licht und Schatten. Als ich den Film dann Jahre später als angehender Kameramann wiedersah, war ich immer noch beeindruckt, aber ich war mir auch sicher, dass ich meine eigenen Filme so nicht fotografieren wollte. Harte Schatten, unbarmherziges Licht, Stufenlinsenscheinwerfer – ich wollte weiches Licht, natürliche Schatten, Logik des Lichts.

Als ich für dieses Vorwort dann zwei weitere Filme aus den 1940er Jahren¹ von Bob Krasker ansah, habe ich die Virtuosität und Dynamik seiner Bilder bewundert. Mit welcher Konsequenz er Gegenlicht setzte! Kraskers Filme in dieser frühen Zeit sind eher keine *films noirs*. Das war ja der Trick dieser Filme, dass sie sich wenig um die Logik des Lichts scherten. Da liegt eine Frau auf dem Bett, ein Mord steht bevor, die Kamera schwenkt vom Gesicht auf ihren Arm, fährt den Arm entlang und plötzlich sieht man, wie die Hand schlaff herunterfällt. Die Frau ist tot. Das ist *film noir*, erzählt in Symbolen, aber so arbeitet Krasker nicht. Er leuchtet seine Bilder komplett aus, damit möglichst viel zu sehen ist – auch bei Nacht. Es fällt mir auf, dass bei Tag- wie bei Nachtaufnahmen drinnen oder draußen die Gesichter bei ihm immer 100 Prozent «key» haben – also Führungslicht, um die Hauttöne herauszubringen. Bei Nacht könnte man das keylight ein bis eineinhalb Blenden unterbelichten, dann wäre die Haut entsprechend dunkler, aber sein Führungslicht hat immer 100 Prozent, egal in welcher Lichtsituation.

Bei ihm ist das Nachtlicht eher spitz, nicht flach, er legt mehr Schatten auf die Gesichter bis hin zu völliger Abwesenheit des Aufhellungslichts. Das musste man sich damals erst einmal trauen! Ich kann mich gar nicht erinnern, dass ich mich in letzter Zeit so sehr mit dem handwerklichen Aspekt des Lichtsetzens beschäftigt habe wie bei diesen beiden Filmen!

Kraskers Arbeiten bieten Anschauungsmaterial die Fülle. Er glaubte an die Bedeutung des Führungslichts, das in seinen Filmen immer erkennbar bleibt. Das Auge gewöhnt sich an Schatten sehr viel leichter als die Linse. Was wir als helles Licht zu 100 Prozent sehen, das erkennt die Linse vielleicht zu 10 Prozent. Da muss man nachhelfen mit der Aufhellung, die unauffällig sein sollte. Wahre Meisterschaft aber stellt das Gegenlicht dar, das Licht, das zur Kamera hin gerichtet ist, das sogenannte Kantenlicht. Schwarze Haare, schwarzer Anzug vor einem schwarzen Hintergrund

1 ODD MAN OUT und BRIEF ENCOUNTER.

würden nicht unterscheidbar sein. Da muss Trennungslicht eingesetzt werden und dann kommt es zu dieser Art Heiligenschein auf den Köpfen der Schauspieler, die die Figuren bei Krasker haben. Die Trennung von Vordergrund und Hintergrund wird sichtbar gemacht. Bei Krasker sehen die Schauspieler nicht «schön» aus, sondern optimal richtig, der Rolle angepasst.

Als man bei der Neuen Welle in den 1960er Jahren des vorigen Jahrhunderts anging, nicht mehr die Gesichter kunstvoll auszuleuchten, sondern die Räume, wundern sich plötzlich einige Schauspieler, warum sie nicht mehr so optimal zur Geltung kamen. Das wäre 20 Jahre früher undenkbar gewesen. Krasker hatte bei seinen Filmen damit zu kämpfen, dass nur Fresnel-Linsen-Scheinwerfer zur Verfügung standen. Mit ihnen wurden Schatten scharf umrandet. Man verwendete wenig Reflektoren, weil sie die Lichtintensität wiederum herabsetzten. Die Arbeit mit diesen Stufenlinsenscheinwerfern wurde immer dann besonders schwierig, wenn die Schauspieler sich bewegten und von dem einen scharf umrandeten Lichtkegel des Scheinwerfers in den nächsten wechseln mussten. Das war nötig und ließ sich nicht ändern. Man hätte zwischen die Scheinwerfer Aufhelllicht setzen können, aber bei Krasker gehen die Schauspieler eben durch einen Schatten, der nur eine Sekunde auf ihrem Gesicht liegt. Dieses kurze Verschatten kann zu einem Stilmittel des Films werden. Krasker hat es immer wieder angewendet.

Je kleiner der Lichtpunkt, desto härter der Schatten. Je großflächiger eine Lichtquelle ist, desto weicher ist das Licht. In *ODD MAN OUT* sieht man vielen Nacht-Aufnahmen an, dass sie im Studio gedreht wurden. Denn der Horizont war noch erhellt, was bei der damaligen Filmempfindlichkeit draußen einfach nicht machbar war. Aber wieviel Mühe hat sich Krasker gegeben mit dem Licht – etwa auf dem Bahnhof in *BRIEF ENCOUNTER*. Dort sind die Abteile der Züge einzeln von innen beleuchtet. Für jedes Abteil hat er eigene Lampen, Generatoren und Kabel installieren müssen, damit das Licht in den Zügen gut zu sehen war.

Der Unterschied zwischen deutschen und englischen Kameramännern war zunächst, dass es in England immer einen Kamera-Schwenker gab, und der Director of Photography das Licht setzte. Diese Trennung gilt noch heute. Sie war auch bis in die 1960er Jahre in Deutschland üblich. Ich glaube, ich trage eine Mitschuld daran, dass sich das System änderte. Als ich meinen ersten eigenen Film fotografierte, war ich 32 Jahre alt und bis dahin Kameraführer gewesen. Ich hatte diese Arbeit gerne gemacht. Nun fand ich in den Ateliers Schwenker, die in ihren Vierzigern waren. Ob sie sich von mir etwas sagen lassen würden? Ich bat den Produzenten: Lass' mich selber schwenken. Jetzt war ich also nicht nur für die Ausleuchtung, sondern auch für die Bewegung der Kamera zuständig. Ohne mich lief am Set nichts mehr. Wenn ich mal auf einen Kaffee verschwand, stand der ganze Betrieb still. Aber es funktionierte und führte dazu, dass dieses System von anderen übernommen wurde.

Wenn es um England ging, wurde uns Kameramännern immer wieder ein Rätsel aufgegeben – nur die Briten wären in der Lage, hieß es, «englisches Licht» herzustellen. Ich habe nie verstanden, was damit eigentlich gemeint war. Eines Tages ließ mich Stanley Kubrick fragen, ob ich einige der Aufnahmen für seinen Film *Barry Lyndon*, die in Deutschland gedreht werden sollten, übernehmen könnte. Ich war überrascht.

Wieso kam er auf mich? Und dann stellte sich heraus, dass er meinen Film *Der Fußgänger* gesehen hatte, wo wir auf unempfindlichem 50-ASA-Filmmaterial ohne jegliche Hilfe von Scheinwerfern nur mit natürlichem Licht gearbeitet haben. Weiche, schmeichelnde Schatten. Und so etwas «konnte» englisches Licht nicht?

Regisseur, Lighting Director und Kameramann bilden in England sehr viel mehr eine Einheit als in Deutschland, wo der Kameramann für die Fotografie allein verantwortlich ist. Deshalb ist es so schwer, im Nachhinein noch herauszufinden, wer welchen Einfall zu welchem Bild beigesteuert hat.

Die beste Kameraarbeit ist immer die, die der Zuschauer nicht wahrnimmt. Der Zuschauer darf während eines Filmes nicht verlorengelassen, Handlung, Schauspieler und Regisseur müssen ihn so fesseln, dass dem Kameramann nur übrig bleibt, ihn auch optisch nicht loszulassen. Darin war Robert Krasker meisterhaft!

Hamburg, im Juni 2011

Vorwort

Dieses Buch verdankt seine Entstehung einem Ärger. Wer in England mit Leuten vom Film spricht, wird immer wieder hören, welche erstaunlichen Arbeiten englische Kameramänner abgeliefert haben, aber dass es einen gab, der unter den Guten der Beste war. Und dann fällt der Name Robert Krasker. Aber wo ist er gewürdigt worden, wo ist etwas über ihn veröffentlicht, wer hat seine Leistungen beschrieben? Wer war dieser Mann, der zu den einflussreichsten Kameraleuten Britanniens zählte?

Über Robert Krasker etwas schriftlich zu finden, ist schwer. Seine Eintragungen und seine persönlichen Notizen sind verschwunden, die Archive halten wenig über ihn vor, seine Freunde sind gestorben, seine Familie in alle Winde zerstreut. Wer über Robert Krasker etwas wissen will, kann sich nur an seine Filme halten.

Robert Krasker war kein Mann, der sich vordrängelte, keiner, der auf Partys der Großen und Einflussreichen herumstand und seine Kenntnisse und Fähigkeiten ständig auf der Zunge trug. Er war ruhig, still, zurückhaltend und hielt sich privat von dem Glamour des Films fern. Er lebte zurückgezogen, seine persönlichen Freunde und Bekannten hatten nichts mit Film zu tun. Bei ihm eingeladen zu werden, war kein Ritterschlag, sondern ein Freundschaftsbeweis. Krasker stand nur für sich und sonst niemanden. Die Filmleute schätzten ihn und hielten ihn für einen außerordentlich Begabten. Sie zogen den Hut vor seiner Arbeit, aber sie wussten nichts von ihm.

Er wollte auch nichts erzählen. Woher er kam, wer seine Familie war, mit wem er sich befreundete, blieb absichtsvoll im Vagen. Er wusste, warum er es tat. Seine Gründe lassen sich erahnen.

Die Filmwelt vergisst schnell. Wichtige Kollegen, die von dem heutigen Interesse an der Arbeit der Kameraleute profitieren, erwähnen ihn kaum. Seine Filme jedoch existieren weiter. Wer konnte wie er Schatten modellieren, die die Handlung noch einmal auf einer anderen Ebene kommentierten und erzählten? In das Dunkel einer fensterlosen Atelierhalle setzte er mit fein aufeinander abgestimmten Lichtquellen die Schauspieler in jenes dreidimensional erscheinende Licht, in dem sie erst ganz zur Wirkung kamen. Krasker war ein Ästhet des Verschatteten. Er stand an einer Schwelle, wo das selbstverständliche Handwerk eines Kameramannes umschlägt in Filmkunst. Diesen schmalen Grat gilt es, zu beschreiben.

Was Robert Krasker war, versucht dieses Buch zu beantworten. Jedoch wie er war, muss offen bleiben.

Falk Schwarz, im Oktober 2011

Kurze Begegnung

London, Stadtteil Chelsea, ein Donnerstag, Mitte August 1981. Wir kommen gerade aus dem National Film Theatre. In einer Nachmittagsvorstellung gab es wieder einmal den Film THE THIRD MAN. Wir trinken noch ein Pint in einem Pub in der Kings Road. Drinnen ist es ziemlich voll, es ist früher Abend. Wir nehmen an einem kleinen Tisch Platz, neben uns sitzt ein älterer Herr vor einem Glas Orangensaft. Er fällt uns auf, weil er eine Sonnenbrille trägt und einen hellen, faserigen Pullover, der mit seinem schlohweissen Haar nicht wirklich kontrastiert. Eine Sinfonie in blass, denke ich. Wir reden deutsch.

F: «Das ist ja alles wirklich genial an diesem Film: die Musik, die Schauspieler, die Regie, die Location in Wien, diese Abwässerkanäle, alles toll. Aber für mich ist DER DRITTE MANN der Kameramann Robert Krasker. Ohne diese Schatten und dieses Dunkel hätte der Film mich nicht halb so beeindruckt.»

Aus den Augenwinkeln sehe ich, wie unser Gegenüber lächelt.

P: «Ob das Alles seine Ideen waren? So ein Kameramann ist ja auch nur ein Teil des Teams. Wir wissen viel zu wenig über die Arbeit der Kameramänner.»

Ich merke, dass unser Gegenüber unruhig mit seinem Glas spielt. Sollen wir leiser sprechen? Versteht er deutsch?

P: «Dieser Name klingt gar nicht englisch. Krasker – woher stammt er?»

F: «Soweit ich weiß, kommt er aus Australien. Aber dass ein Australier sich so ins Wienerische hineinfinden kann, ist doch erstaunlich.»

In diesem Augenblick erhebt sich der Herr uns gegenüber, schiebt seinen Tisch etwas unsanft nach vorne und versucht, sich zwischen den Tischen durchzuzwängen, steht aber nicht sicher genug, schwankt und fällt fast in unsere Biergläser. Ich springe auf und stütze ihn. Er sagt auf deutsch: «Das ist nett von Ihnen.»

Dann setzt er sich wieder auf seinen Platz. «Mir ist manchmal nicht gut.» Er nippt an seinem Saft. «Es geht schon.»

F: «Hat Sie unsere Unterhaltung gestört?»

Mit einer leicht englisch gefärbten Sprachmelodie antwortet er: «Oh, nein. Gar nicht. Ich dachte nur: Warum soll ein Australier kein Gefühl für das Wienerische haben? Ich bin auch Australier. Nicht alle Australier sind auch dort geboren. Die meisten kamen ja aus Europa. Ich freue mich, deutsch zu sprechen. Meine Mutter sprach deutsch.»

P: «Sie haben zugehört bei unserem Gespräch. Haben Sie etwas mit Film zu tun?»

Der Herr: «Jetzt nicht mehr. Aber ich muss jetzt gehen. Lassen Sie mich durch?»

Wir schieben den Tisch beiseite, er steht auf, dieses Mal deutlich sicherer. Er geht, sagt jedoch kein Wort. Mir ist aufgefallen, wie sehr er bei dem Namen Kras-

ker aufmerksam wurde. Ich frage ins Blaue hinein. «Kennen Sie vielleicht Robert Krasker?»

Der schlanke, hagere Mann hält in der Bewegung inne. Er zögert. Dann sehr leise: «Ich bin Robert Krasker.»

Wir platzen heraus: «Das ist ja ein unglaublicher Zufall!» Und dann: «Könnten wir nicht mit Ihnen ein paar Worte über Ihre Filme reden?»

Er überlegt. «Gerne, doch heute geht es mir nicht so gut. Vielleicht nächsten Donnerstag – zur selben Zeit am selben Platz?»

Dann verschwindet er im Gewühl des Pubs. Wir sehen durch das Fenster, wie er draußen sein Damenfahrrad von der Laterne loskettet und auf die Kings Road fährt.

Am nächsten Donnerstag sitzen wir voller Erwartung zur selben Stunde in dem Pub. Doch Robert Krasker kommt nicht. Wir fragen den Wirt. Er kennt niemanden mit diesem Namen.

Am nächsten Tag meldet die Times: Robert Krasker ist am Donnerstag gestorben.

Das Werden eines Künstlers

*„Der Ostjude siebt mit einer Sehnsucht nach dem Westen,
die dieser keinesfalls verdient. Dem Ostjuden bedeutet der Westen
die Freiheit, die Möglichkeit, zu arbeiten und seine Talente zu entfalten,
Gerechtigkeit und autonome Herrschaft des Geistes“*

Josef Roth, Juden auf Wanderschaft

DIE WANDERUNG

Um Robert Kraskers Geburtstag und Geburtsort legt sich ein Geheimnis. Denn die Nachschlagewerke sind sich keineswegs einig, wann und wo er geboren wurde. Die „Internet Encyclopaedia of Cinematographers“ bietet den 12. August 1913 an und nennt als Ort Perth in West Australien. Für die Internet Plattform „Brit.movie.co“ ist es der 21. August 1913 und Perth, im „Eyepiece“ Magazin von 1990 ist es der 13. August 1913 und als Geburtsort wird Shark Bay angegeben – in West Australien. Das „Große Personenlexikon des Films“ datiert seine Geburt auf den 13. August 1913 in Perth und im „Film-reference“ im Internet wird schließlich der 12. August 1913 genannt. Die online Edition des „Australian Dictionary of Biography“ schließlich gibt - richtig - den 21. August 1913 an und als Geburtsort Alexandria in Ägypten.

Ein derartiges Wirrwirr an Daten findet sich gelegentlich in Biografien von Künstlern, Musikern, Malern. Sei es, weil etwa ein Pianist wie Artur Rubinstein sein wahres Alter verschleiern wollte oder ein Filmmogul wie Louis B. Mayer glaubte, dass seine Abstammung aus einer jüdischen Familie in Galizien seinem Hollywood-Nimbus schaden würde. Warum Robert Krasker mit Informationen über sein Geburtsdatum und seinen Geburtsort solche Verwirrung stiften konnte, ist nicht leicht zu erklären. Er interessierte sich nicht für jegliche Form von Nennung, Eintragung oder Nachruhm. Aber da er sein Leben lang eine sehr private Person blieb, musste er befürchten, dass er bei der Nennung seines Geburtsortes in Ägypten mit weiteren Fragen konfrontiert worden wäre, die seine Geschichte eingefordert hätten. Robert Krasker, der als Kameramann ein Meister des Dunklen und Verschatteten war, wollte seine eigene Herkunft in eben diesem Dunkel belassen.

„Krasker“ war nicht der ursprüngliche Name der Familie. Die Vorfahren kamen aus Ostpreussen und hießen ursprünglich Pommeranz.¹ Später wanderten die Vorfahren nach Russland aus. Als die Urgroßeltern von Robert Krasker Anfang des 19. Jahrhunderts von Russland nach Rumänien einwandern wollten, konnte der Grenzsoldat an der Donau den Namen weder schreiben noch lesen und schon gar nicht verstehen. Also fragte er die Familie, in welcher Gegend in Russland sie denn gelebt hätten. Und da diese Gegend Karoska hieß, wurde ihnen dieser Name zugeteilt. Er verschliff sich im Laufe der Jahre zu „Kras-ker“.²

¹ Ich folge hier Candide Krasker-Anhalt, einer weitläufigen Verwandten, die in einem Brief vom 12. Mai 2009 und einem Telefongespräch diesen Hinweis gab

² im Bretonischen gibt es die Vorsilbe „Kras“, was „in der Mitte“ heisst. „Ker“ bedeutet „Stadt“, sodass eine mögliche Etymologie für diesen Namen heissen könnte: „mitten in der Stadt“

Die Familie Krasker siedelte sich im Grenzgebiet zwischen Bulgarien und Rumänien an. Kraskers Vater Léon wurde am 12. Dezember 1877 in Tulcea geboren, dem heutigen Tulcea, am Tor zum rumänischen Donaudelta. Eine kleine, damals kaum 60.000 Einwohner zählende Stadt, die von Werften und Textilindustrie lebte. Léons Eltern, Vater David, arbeitete als Händler, und Mutter Sophie zog die Kinder auf. Léon gab auf allen amtlichen Dokumenten an, er sei in Rumänien geboren. Doch in seinem Geburtsjahr gehörte Tulcea oder Tulcea offiziell noch zu Bulgarien und fiel erst im darauffolgenden Jahr an Rumänien. Auch hier nahm der Vater, darin dem Sohn nicht unähnlich, eine kleine Retusche der Wirklichkeit vor.

In dem großen Exodus der 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wanderte die Familie nach Frankreich aus. Sie lebte nun in Paris. Dort erlernte Léon Krasker das Handwerk des Goldschmieds, wurde dann aber Unternehmer und Händler. Sein Bruder Aaron, ein Diamantenschleifer, wanderte nach Alexandria in Ägypten und liess sich dort nieder.

In Paris verliebte sich Léon in Mathilde Rubel. Sie stammte aus einer ostjüdischen Familie aus Czernowitz, der Hauptstadt des Kronlandes der Bukowina im Karpatenvorland, an der Grenze zu Galizien. Sie sprach deutsch. In ihrem Geburtsjahr 1881 gehörte Czernowitz noch zur österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie. Mathilde und Léon heirateten am 26. Mai 1904 in Paris – einem Donnerstag.

Im darauffolgenden Jahr wurde in Paris ihr erstes Kind geboren: George. Es war schwierig für die junge Familie, „patriotisch“ zu sein. Ostjuden hatten es in Paris genauso schwer wie in anderen Städten des Westens. Niemand hatte auf sie gewartet. Sie wurden mit Misstrauen betrachtet und oft schlug ihnen offene Feindseligkeit entgegen. Die Aussichten auf eine angemessene berufliche Stellung, die ihrem Können entsprach, war nicht zu erwarten. Wohin also sollte man gehen? Würde es in England besser sein? Die Kraskers zogen weiter – weg von den Eltern und der Familie, weg aus Frankreich. Das Umherziehen war ihnen in die Wiege gelegt.

Es war schicksalhaft, unruhig von Land zu Land weiterzuziehen. In London lebte die Familie im nördlichen Vorort Hackney, einem Stadtviertel, in dem sich viele Juden angesiedelt hatten.

Doch was sie dort erwartete, liest sich in zeitgenössischen Quellen nicht gerade als erhofftes Eldorado. Nach dem großen Exodus der Juden aus Galizien und Russland hatte die Regierung in London gemeinsam mit der „Royal Commission on Alien Immigration“ versucht, Regeln festzulegen, um die Einwanderung der Ostjuden in Bahnen zu lenken. Doch der Andrang machte jede Einzelfallprüfung unmöglich. Die Immigranten siedelten sich vor allem in drei Städten an: London, Manchester und Leeds. Im Londoner Stadtviertel Hackney eröffneten sie hunderte von kleinen Werkstätten und Geschäften. Das Wort von „sweated labour“³ bezeichnete die Qualen, die eingewanderten Juden zugemutet wurden. „To the misfortune of the immigrants, the trades they entered were in decline and characterized by low wages, long hours, irregular or seasonal employment, and poor working conditions...Workshops were housed in garrets, cellars, backrooms in private homes, stables, disused sheds, crumbling warehouses. Most were overcrowded, dimly lit, poorly ventilated, littered with refuse, and permeated with foul odors. Toilet facilities were scandalous.

³ wörtlich: „Arbeit, bei der man ins Schwitzen gerät“ bezog sich auf die stickigen Arbeitsräume, in denen Juden in kleinen Betrieben arbeiten mussten. Diese „sweating labour“ wurde zu einem System, weil die jüdischen Betriebe oft für die großen Fabriken lediglich die wenig hochwertigen Massenprodukte an Textilien, Schuhen etc. herstellten und von den Fabriken zu noch niedrigeren Preisen gedrückt wurden. Wer zu solchen Hungerlöhnen nicht arbeiten wollte, wurde in den kleinen Betrieben schnell durch weitere hinzugezogene Ostjuden ersetzt, sodass sich dieses System immer wieder erneuerte. Vgl. Endelman, *Jews*, 2002, p. 135

It was not unusual for inspectors to find floors smeared with feces, toilets leaking water onto workroom floors, and unenclosed urinals“.⁴

War das die Verheißung? Zeigte West-Europa den jüdischen Einwanderern die kalte Schulter, indem es sie von allen wichtigen Positionen fernhielt und sich gegen sie abschottete? Es sprach sich das unglaubliche Abenteuer des Ostjuden Mark Rubin⁵ herum, der es mit dem Handel von Perlen in Australien zu märchenhaftem Reichtum gebracht hatte. Er war schon zu Lebzeiten eine Legende.

Léon Krasker war noch jung. Wollte er mit knapp 33 Jahren nicht lieber in einem Land leben, in dem er nicht nach Abstammung und Religionszugehörigkeit beurteilt wurde? Er hatte seit zehn Jahren versucht, sich beruflich zu etablieren. Die äußeren Umstände waren ihm nicht günstig gesonnen. Ob es in Australien besser sein würde? Vielleicht sogar leichter? Erlöst aus der europäischen Enge, aber beschwert von Heimweh nach einem Europa, an dem man gleichzeitig hing und von dem man abgestoßen war? Es bedurfte heftiger innerer Kämpfe, um dann endlich die Entscheidung zu fällen: wir wollen es wagen! Vielleicht als Perlenhändler.

Es galt aber eben auch, für die größer werdende Familie zu sorgen. Während des Aufenthalts in London Hackney kamen zwei weitere Mädchen auf die Welt: im September 1906 Georgette und im Dezember 1908 Marie „Mitzi“, die später die Lieblingsschwester von Robert werden sollte. Zu fünft wollte man auf große Fahrt nach Australien gehen.

Nach wochenlanger Fahrt auf dem Dampfer „Nera“ kam die Familie am 12. April 1910 im Hafen von Fremantle in West Australien an. Zunächst fand die Familie Unterschlupf in der Hay Street Nr 99 in Subiaco, einem Vorort von Perth.

Doch Perth sollte nur Zwischenstation sein. Das eigentliche Ziel war Shark Bay, 800 Kilometer westlich von Perth. So brachen sie auf in die Wildnis des australischen Kontinents und ließen alle Formen jener Zivilisation hinter sich, die sie aus Europa kannten. Leider mit fatalen Folgen.

WEIT ENTFERNT IN SHARK BAY

Der Weg nach Shark Bay war weit und sie reisten entlang der Küste auf holprigen Sandwegen und schlecht befestigten Straßen. Ein Abenteuer, mit drei kleinen Kindern. Ein Risiko, weil die ärztliche Versorgung in dem menschenleeren Land nur sehr sporadisch und dürftig war. Die Kraskers kamen aus einem dicht besiedelten Kulturland in Europa und mussten sich jetzt im australischen Outback damit abfinden, dass sie weitgehend auf sich gestellt waren.

Als sie ankamen, war Shark Bay schon nicht mehr das Zentrum der australischen Perlenfischerei. Durch ein Gesetz war gerade geregelt worden, dass Malaien und Japaner, die bisher hauptsächlich die gefährliche Arbeit des Tauchens verrichtet hatten, nicht mehr angestellt werden durften. Nur noch Weiße sollten nach dem kostbaren Gut des Meeres tauchen. Die seichten Wasser um Shark Bay galten 1910 bereits als abgefischt. Die Abenteuerer waren in das 1.500 Kilometer weiter nord-westlich gelegene Broom gezogen, wo dieser Teil der Küste bessere Fänge versprach.

⁴ Endelman, *Jews*, 2002, p. 134, 135/6

⁵ 1867 – 1919 Fontainebleau. Investierte in Perlen und Schafe

Wusste Léon⁶ Krasker von dieser Verlagerung? Warum wollte er dann aber trotzdem in Denham wohnen, wo seine Chancen auf einen Perlenhandel geringer waren? Es bleibt rätselhaft.

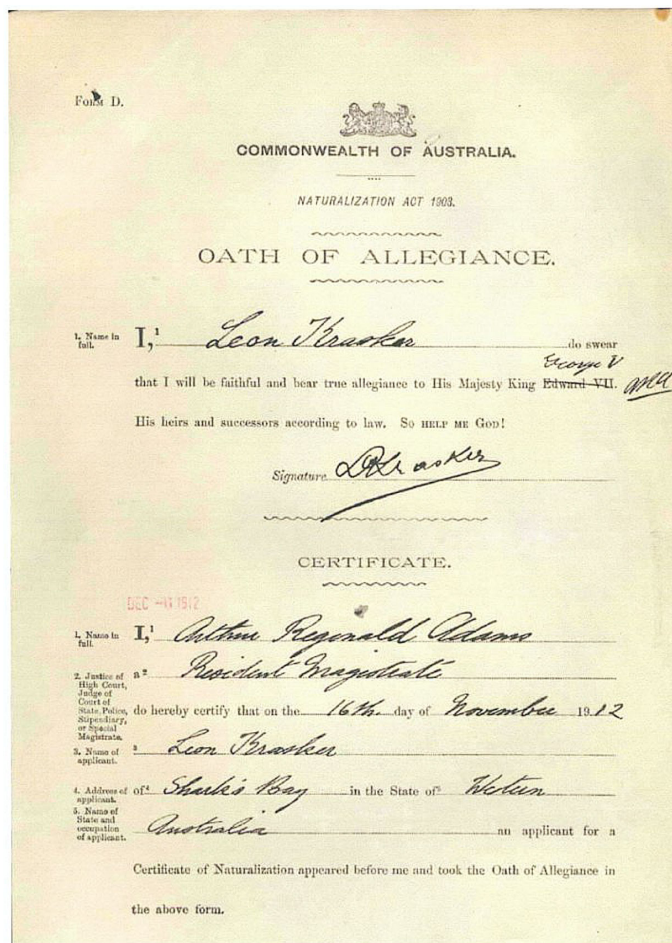
Der Anblick, der sich den Kraskers in dem kleinen Ort Denham bot, war zunächst gewöhnungsbedürftig. Eine sich bis zum Horizont erstreckende Strandlandschaft am Indischen Ozean, flach, soweit das Auge reichte. Über dem Ort selber lag ein fauliger Gestank. Denn die Austern, die noch gefischt wurden, mussten am Strand in Holzbottichen aufgeschichtet werden, damit sie austrocknen konnten. Erst wenn sie trocken waren, fielen die Perlen aus den Schalen – wenn überhaupt welche darin waren. Das Fleisch der Austern selber war ungenießbar.

Leon Krasker und seine Familie richteten sich ein. Wie erfolgreich er seinen Perlenhandel betrieb, wie sich die Familie zurecht fand, wie sie dort lebte und wirkte, entzieht sich heutigen Nachforschungen. Denham hat heute knapp 1.000 Einwohner, den Perlenhandel gibt es nicht mehr und das Gedächtnis dieses Ortes an jene frühen Jahre scheint ausgelöscht. Man kam und ging und hinterliess wenig Spuren.

Im Jahre 1911 wurde den Kraskers ein weiteres Mädchen geboren: Stephanie. Nun waren sie zu sechst und Leon entschloss sich, seine rumänische Staatsangehörigkeit aufzugeben. Nach einer Wartezeit von zwei Jahren konnte jeder Neuankömmling in Australien einen Antrag auf Staatsbürgerschaft einreichen. Im November 1912 unterschrieb Leon Krasker die „Application for Certificate of Naturalization“.

Seine Verlässlichkeit als Bürger der Stadt Denham bescheinigte ihm der lokale Beamte Arthur Reginald Adams. Er leistete einen Treueeid auf den britischen König. Das Formular nennt noch als König von Britannien Edward VII, den Sohn Victorias, der im Jahre 1910 die Regentschaft – unter anderem auch als König von Australien – abgegeben hatte an seinen Sohn George V. Die Formulare im sonst gut verwalteten Commonwealth aber waren noch nicht neu gedruckt und so wurde der neue König einfach handschriftlich darüber vermerkt.

Dem Antrag wurde stattgegeben – die Familie hatte damit via Australien die britische Staatsbürgerschaft erworben. Eine eigene australische Staatsbürgerschaft wurde erst 1949 eingeführt. Leon Krasker



Die Urkunde, mit der Robert Kraskers Vater Leon im November 1912 seine australische Staatsangehörigkeit beantragte

⁶ Von jetzt ab verzichtete Leon Krasker auf den Accent aigu auf dem „e“ und nannte sich nur Leon



konnte nicht ahnen, wie lebensrettend sich dieser Antrag für seine Familie in der Zukunft erweisen sollte.

GEBURT IN ALEXANDRIA

Europa, die alte Heimat, steckte weiterhin in den Köpfen und Herzen. Auch in der Krasker-Familie. Ihre Herkunftsfamilie lebte dort, die Geschwister, die Mutter. Im Jahre 1913 hatte Leon genug Geld beisammen und schiffte sich im Januar vom Hafen Fremantle bei Perth aus nach Ägypten ein. Mathildes Mutter lebte in Alexandria, Leons Bruder Aaron aus der weit verzweigten Familie hatte dort alte Verbindungen, war aber selbst bereits wegen der Erkrankung seiner Frau Anfang 1910 nach Europa zurückgezogen⁷.

Als sie an Bord gingen, war Mathilde Krasker im 2. Monat schwanger mit ihrem fünften Kind. Ob sie ihren Zustand bei der Abreise schon kannte oder nicht – auf jeden Fall wurde

No.	CHILD.			PARENTS.		
	When and Where Born.	Name and Whether present at Registration or not.	Sex.	FATHER.		MOTHER.
				Name and Surname, Rank or Profession of the Father, Age, and Birth-place.	When and Where married, Previous Issue living and deceased.	Name and Maiden Surname of the Mother, Age, and Birth-place.
158	21 August 1913 Alexandria Egypt.	Robert. Not present	Male	Leon Krasker Merchant 36 years. Soulcha Roumania	26 May 1904 Paris France George 8 Georgette 4 Mitsi 5 Stephanie 3 Nil	Matilda Rubel 33 years Chernowitz Austria

INFORMANT.	WITNESS.	REGISTRAR.		Name, if added after Registration of Birth. <small>Note.—This column must not be ruled off.</small>
Signature, Description, and Residence of Informant.	Accoucher, Nurse by whom certified; and Names of Occupiers or other Witnesses.	When registered and Where.	Signature of District Registrar.	
Matilda Krasker Mother 99 Hay Street Subiaco.	Nurse Weintraub Nurse Weintraub. Mrs Rubel	28 January 1914 Registered after declaration duly made according to law. Perth	 	

Robert Kraskers Geburtsurkunde

- (2) geboren 21 August 1913 in Alexandria, Ägypten,
 (3) Name Robert, (nicht anwesend), (4) Geschlecht: männlich,
 (5) Vater: Leon Krasker, Kaufmann, 36 Jahre, geboren in Soulcha, Rumänien,
 (6) Heirat am 26 Mai 1904 in Paris, Frankreich, Geschwister: George 8, Georgette, 7, Mitsi 5, Stephanie 3, keine Kinder gestorben, (7) Mutter: Matilda Rubel, 33 Jahre alt, geboren in Czernowitz, Österreich, (8) wohnhaft in 99 Hay Street, Subiaco, (9) Zengin: Schwester Weintraub, (10) registriert am 28 Januar 1914 in Perth, (11) Unterschrift

⁷ Mail Candide Krasker-Anhalt, München, vom 12. Mai 2009

die Reise nicht verschoben. In Alexandria waren sie unter der Postadresse Sidi-Gaber, dem großen Bahnhof in der Stadt, zu erreichen. Am 21. August 1913, wiederum an einem Donnerstag, wurde in Alexandria in Ägypten der jüngste Sohn der Familie geboren. Er sollte Robert heißen.

Seine Eltern zeigten diese Geburt zunächst nicht bei dem australischen Konsul in Alexandria an, sondern warteten mit der Registrierung bis zum Januar 1914, als sie wieder nach Perth zurückgekehrt waren. Und so wurde unter der Zeugenschaft der Schwester Weintraub am 28. Januar 1914 seine Geburtsurkunde in Perth ausgestellt und amtlich gesiegelt.

DER REITUNFALL

Leon Krasker ging seinen Geschäften nach, die Familie hatte sich in Shark Bay eingelebt, was damals immer wieder auch auf amtlichen Dokumenten als Sharks Bay bezeichnet wurde. Die Kraskers wohnten in Knight-Terrace an der Strandpromenade von Denham, direkt am Indischen Ozean. Leon Krasker wurde zu einem geschätzten Mitglied der Kommune. Er hatte seinen Perlenhandel straff organisiert und ritt jede Woche auf seinem Pferd „Battler“ zu den Fischern entlang der Küste, um ihnen die Perlen abzukaufen. Der Ritt auf seinem Pferd war risikoreich, denn Leon Krasker hatte bei einem Unfall ein Bein verloren und trug nun eine Prothese aus Kork. Immer wieder wurde er aufgefordert, doch lieber in einer Kutsche zu fahren, weil es sicherer war. Eines Tages kam er nicht zurück.

In der Chronik von Shark Bay findet sich eine Darstellung der letzten Stunden von Leon Krasker:

„Krasker used to ride a horse called ‚Battler‘ over to Monkey Mia and Herald Bight to buy pearls. When he returned he always brought mail in his saddle bags from the men at the various pearling settlements. He would take the letters to the post office, and the post mistress Gladys Lloyd would put the letters in the mail bag for the next State ship.

He was always punctual. One day the ship was due and when there was no sign of Krasker. Mrs Lloyd became anxious about him. A search party set out from town on horseback and found Krasker’s body on the road three miles from the turn-off on the road to Herald Bight.

He had stopped to open a gate, and on re-mounting had been thrown from his horse, and in the fall had broken his good leg. The unfortunate man began dragging himself along the ground towards a distant sheep watering point. However the effort was too much and his strength ran out before he could reach it. He perished on the lonely track. Leon Krasker had a notebook and pencil with him, and before he died he scribbled a note relating what had happened to him and wrote a will.“⁸



Bis zu dieser einfachen Wasserstelle schaffte es Leon Krasker nicht mehr. Bis heute ist sie in Denham als „Krasker’s Tank“ bekannt

⁸ Hugh Edwards, *Shark Bay*, p. 189

Auf der amtlichen Urkunde ist als Todesursache eingetragen: „Fell from horse and broke leg and perished from shock on the beach 12 miles from Denham“. Er war 18 Kilometer von Denham gestorben. Sein Todestag wurde auf den 26. September 1916 datiert. Drei Tage später fand die Beerdigung nach dem Ritus der Church of England auf dem Friedhof von Shark Bay statt. Auf seinem Grabstein steht:

*„In loving memory of Leon/ Beloved husband of Matilda Krasker/
died 26th September, 1916 / aged 39 years/ He left his home in health and strength/
No thought of death was near/ He had no time to say farewell/
To those he loved so dear“*

Diese Tragödie liess die Familie hilf- und trostlos zurück. Leon war mitten im Leben gestorben, mitten in seiner Aufbauarbeit, mitten in seinen Geschäften als Perlenhändler. Er hinterliess fünf unversorgte Kinder im Alter von 3 bis 11 Jahren.

Was sollte Mathilde Krasker tun? Zurück zu den Eltern und Schwiegereltern in Frankreich war unmöglich, weil der erste Weltkrieg in Europa tobte. An eine Schiffsreise war 1916 nicht zu denken. Also blieb nichts anderes übrig, als die Rolle ihres Mannes zu übernehmen und neben der Betreuung der Kinder die Geschäfte weiterzuführen so gut es eben ging. Auf einer Geschäftsreise an Bord des Schiffes „Ormonde“ nach Melbourne gab sie für sich im Jahre 1920 als Beruf „Merchant“ an.

LOSFAHREN, ABER WO ANKOMMEN?

Die familiäre Situation in Shark Bay wurde zunehmend schwieriger. Die Kinder entwickelten sich und verlangten nach Schulen, nach Ausbildung, nach Möglichkeiten, sich Kenntnisse anzueignen. Das war dort draussen, so weit entfernt von jeder Zivilisation, nicht möglich. In Denham gab es eine Schule, aber kein Gymnasium, wie sollten die Kinder mit ihren Begabungen, Talenten und Wünschen in dem eng begrenzten Kreis um Shark Bay reüssieren? Shark Bay schien wenig Zukunft zu versprechen. So entschloss sich die Familie Anfang 1923, zunächst nach Europa zurückzukehren. Die Passagierliste weist aus, dass sie an Bord des Schiffes „Hobsons Bay“ am 17. Februar 1923 England erreichten. Von dort reisten sie weiter nach Paris, um bei Verwandten zu leben.

Aber die Rückkehr in die europäische Enge hatte mehr mit Verzweiflung zu tun als mit der Freude an der Heimkehr. Denn sich in Frankreich mit fünf Kindern einzuleben und wiederum dort Ausbildung und Schule zu organisieren, kostete Kraft, Nerven und Lebenszeit. Robert war erst 10 Jahre alt, das älteste der Kinder bereits 18. Auch Frankreich hatte sich verändert. Nach den Schrecken des Ersten Weltkrieges war das Land ausgeblutet, verarmt und versuchte, sich langsam aus dem Trauma dieses Krieges zu lösen. Und nun waren sie wieder in einem Land und einem Kontinent, den sie eigentlich verlassen wollten und doch nicht wirklich konnten.

Sie blieben drei Jahre. Robert war mittlerweile 12 Jahre alt, schwächling, hager und aufgeweckt. Er zeigte künstlerisches Interesse, malte gerne und entwarf Pläne für Bauten. Er ging in Frankreich in die Schule, erlernte die französische Sprache, spielte mit französischen Kindern, doch die Enge der Wohnung, die Nähe zu den Verwandten, das Leben in einer grotesk überfüllten Stadt wie Paris machte es den Kraskers nicht leicht – sie waren die Weiße der australischen Landschaft gewöhnt, die Menschenleere und die Sonne, das Licht und die Wärme des Indischen Ozeans. Paris wurde keine Endstation. Mathilde Krasker entschied sich – wir dürfen annehmen: mit schwerem Herzen – noch einmal nach Australien zurückzukehren.

Über die Gründe kann man nur spekulieren. War der Aufenthalt bei Verwandten keine Dauerlösung, mussten die Geschäfte in Australien beaufsichtigt werden? War das Leben in Frankreich unerfreulich? Robert brach seine französische Schulausbildung wieder ab. Anfang 1926 fuhr die ganze Familie von Marseille an Bord des Schiffes „Céphée“ zurück nach Australien. Sie kamen am 8. März 1926 wieder in Fremantle bei Perth an. Es schien das Familienschicksal der Kraskers auch in dieser Generation zu sein, ruhelos durch die Welt zu wandern.

Denham veränderte sich. Der Perlenhandel wurde schwieriger, eine Frau konnte sich nur mit Mühe in einer reinen Männergesellschaft durchsetzen. Zwar waren jetzt die Mängel von Paris dem komfortablen Leben in einer kleinen Kommune am Rande der Welt gewichen und die unschönen Seiten der französischen Weltstadt verblassten, die schönen leuchteten dafür umso klarer. Robert hatte die Schulausbildung in Frankreich erlebt. Was gab es Adäquates im australischen Busch? Sie waren nicht zuhause in Europa und auch nicht mehr in Australien. Der Plan, sich ein zweites Mal in Denham einzuleben, war durch den Tod des Mannes und Vaters nicht leichter geworden.

Auch in Denham konnten sie nicht bleiben – das wurde der Familie auch bei diesem neuerlichen Versuch nur allzu klar. Drei weitere Jahre dauerte dieser Zwischenaufenthalt in der kleinen Gemeinde. Zwar hatte sich auch dort manches verbessert, und die Anteilnahme an dem Schicksal der Kraskers war für die Familie auch wohltuend. Aber es reichte nicht. Zu tief saßen die europäischen Wurzeln. Wir wissen letztlich nicht, aus welchen Gründen sich Mathilde Krasker entschloss, nun doch alle Zelte in Australien abzubauen und erneut mit den fünf Kindern in das Europa zurückzukehren, das sie schon zweimal verlassen hatten.

An Bord des Schiffes „Balranald“ erreichten sie am 13. Januar 1929, von Melbourne kommend, den Hafen von Southampton. Robert Krasker war nun 16 Jahre alt, besaß eine immer wieder abgebrochene Schulausbildung auf zwei Kontinenten und stand vor der Frage: was wird aus mir?

Was er bei diesem Hin und Her zwischen den Kontinenten aber erworben hatte, waren Sprachen. Er lernte leicht, war intelligent, konnte neue Eindrücke mühelos aufnehmen. Als Junge sprach er englisch in Australien und französisch in Frankreich, mit seiner Mutter sprach er deutsch. Er hatte ein Auge für Licht, für Natur, für Menschen. So lag es nahe, an eine Ausbildung zu denken, die alle diese Talente miteinschloss und zugleich im Trend der Zeit lag: die Fotografie.

DAS PHOTOGRAPHISCHE AUGE

Fotografisches Sehen wird einem nicht in die Wiege gelegt, aber es lässt sich trainieren. Robert schrieb sich in der Kunstschule in Paris ein. Er lernte dort malen und zeichnen, wie man in Proportionen denkt, wie sich Ton und Stein modellieren und bearbeiten lassen. Grundkenntnisse, die ihn sein Leben lang begleiteten, und wann immer es ihm seine Zeit erlaubte, malte und zeichnete er auch in seinen späten Jahren. Es ging ihm leicht von der Hand und er hatte ein Auge für Motive. Dennoch empfand der 17jährige es als eine viel größere Herausforderung, die Welt durch eine Linse zu betrachten. Zumal die Bilder nicht nur laufen gelernt hatten, sondern auch sprechen. Der Tonfilm kündigte sich an. Er war jung, neugierig und aufgeschlossen.

Aber zunächst brauchte er eine ordentliche handwerkliche Ausbildung. Wo liess sich die Fotografie besser lernen als in Dresden, einem Mekka der fotografischen Industrie? Die Leica war 1925 auf den Markt gekommen und im Handumdrehen zu einem Kultobjekt geworden. 1929 hatten Paul Franke und Reinhold Heidecke in Braunschweig die erste zweiäugige Spiegelreflexkamera erfunden. Die Ihagee Werke in Dresden fertigten die ersten

Exakta-Kameras. Professor Robert Luther gründete in Dresden die Photohändlerschule, die aus dem Institut für Photographie der Technischen Universität hervorging. So entschloss sich Robert, der ja deutsch von Anfang an gesprochen hatte, in Dresden Fotografie zu studieren.

Die Photohändlerschule war so angelegt, dass sie Theorie und deren Anwendung in der Praxis lehrte. Fotografieren wandelte sich - es war keine Beschäftigung der Profis mehr, sondern wurde zu einem Hobby für Amateure. Die Industrie erkannte die Möglichkeiten, die in diesem Markt steckten. So taten sich große Werke wie Perutz und Zeiss Ikon und Leica zusammen, und gründeten in Dresden diese Schule, die zukünftige Fotografen ausbilden sollte, damit sie die Kenntnisse und den Ruf der deutschen Erfindungen in alle Welt tragen sollten.

Zunächst befand sich die Schule im Beyerbau auf dem Campus der Technischen Hochschule in Dresden. Dann zog die Photohändlerschule in das Gebäude in der Zinzendorfstraße 47, nicht weit entfernt vom ehemaligen Standort. Im Dresdner Bombendesaster des 13. Februar 1945 versank die Schule mit allen Archivalien, allen Beständen und allen Unterlagen in Schutt und Asche. Nichts blieb übrig, alles war verloren und keinerlei Nachweise zu der Zeit, die Robert Krasker in Dresden verbrachte, sind erhalten.

Doch was waren damals die wichtigsten Fragen für angehende Fotografen? Eine Exkursion „Nachtstreife mit der Kamera“ stand auf dem Lehrplan. „Über die Herstellung schlagschattenfreier Käferaufnahmen“ wurde genauso gelehrt und gerätselt wie über Ausgleichs- und Gegenlichtentwickler. Die Frage wurde gestellt: ist Photomontage eine Spielerei? Der panchromatische Flachfilm war erfunden und wollte erprobt werden. Es wurden differenzierte Überlegungen angestellt, was der Unterschied zwischen einem Knipser und einem Lichtbildner sei und wie sehr die einst verpönten Aufnahmen mit Kunstlicht jetzt zu einem wichtigen Gestaltungszweig der „Lichtbildnerie“ geführt hatten. Wie lassen sich bessere Nachtaufnahmen unter Verwendung von Sternblenden herstellen? Und wie geht man mit der Schwärzungskurve des Negativmaterials um?

Deutschland war auch noch aus einem anderen Grund in jenen Jahren „fotografisch“ hochgeschätzt: der deutsche Film bekam durch Werke wie *Der blaue Engel* (1929) und *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) Weltgeltung. Regisseure wie Fritz Lang und Josef von Sternberg arbeiteten in Berlin. Stummfilme wie *Nosferatu* (1922), *Der letzte Mann* (1924), *Metropolis* (1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929) errangen wegen ihrer expressiven Bildgestaltung höchste Anerkennung. Kameraleute wie Fritz Arno Wagner, Karl Freund, Curt Courant und Eugen Schüfftan lebten und arbeiteten in der deutschen Hauptstadt.

In Wolfen bei Bitterfeld entstand eine der größten Filmfabriken der Welt – schon 1914 wurden dort jährlich 30 Millionen Meter Rohfilm hergestellt. Im Jahre 1924 gab es in Deutschland 200 Filmproduktionsfirmen.

Es war eine wilde, turbulente und unruhige Zeit, in die Robert Krasker hineingeriet. Ausschweifung und Not, Verschwendung und Geldknappheit, Risiko und konservative Bewahrung existierten nebeneinander und gleichzeitig herrschte eine Atmosphäre hoher künstlerischer Kreativität. Vor allem in Berlin. Aber dass sich etwas Neues entwickelte, war auch in der eher friedlich-zufriedenen sächsischen Residenzstadt zu spüren, in der sich wie in einem verkleinerten Spiegel dieses Neue abbildete. Es war eine Zeit des Umbruchs und Aufbruchs. Die Leute beim Film wussten, was die Stunde geschlagen hatte: der Stummfilm war tot, es lebe der Tonfilm! Auch was politisch zu erwarten war, liess sich bereits in Umrissen erkennen.

Robert hatte genug damit zu tun, die neuen Eindrücke zu verarbeiten, die auf ihn einströmten. Er sog diese Erfahrungen auf. Aber die Fremdheit, die Mischung aus kleinbür-

gerlicher Enge und überzogener Selbstherrlichkeit sowie der aufflammende Hass gegen Juden und alles Fremde gehörten ebenfalls zu dieser deutschen Wirklichkeit jener Jahre.

AM FLIESSBAND IN JOINVILLE

Alle sprachen vom Tonfilm, die Amerikaner handelten. Denn so einfach es gewesen war, bei den Stummfilmen die Zwischentitel der jeweiligen Landessprache anzupassen, so kompliziert wurde es, Filme in anderen Sprachen sprechen zu lassen. Synchronisation war noch ein Fremdwort. Und die Kinos wollten Tonfilme - so viele wie möglich.

Die Filmleute verstanden die Botschaft. Als einer der ersten wurde *Der blaue Engel* mit Emil Jannings und Marlene Dietrich in zwei Versionen gedreht: deutsch und englisch.⁹ Aber Hollywood war darauf nicht vorbereitet, Filme auch in Spanisch, Französisch, Italienisch und Deutsch drehen zu lassen. Wo sollte man die Darsteller finden, die Autoren, die Regisseure? Ein Sprachenbabylon drohte, und Hollywood wurde sich bewusst, dass dieses Vorhaben an der Westküste Amerikas nicht zu realisieren war.

Die Bosse von Paramount in Hollywood verlegten die Produktion dieser Mehrsprachenfilme nach Paris. Paramount kaufte die bereits bestehenden Ateliers von Ciné-Romans in Joinville, 26 Kilometer südöstlich von Paris, investierte viele Millionen US-Dollar und liess dort in wenigen Monaten sechs neue, hochmoderne Tonstudios entstehen, in denen zwischen 1930 und 1933 über 300 Tonfilme gedreht wurden.

Meistens Komödien. Um diese Leistung zu erbringen, verwandelte Paramounts französischer Chef Robert T. Kane diese Ateliers in ein Mekka der Filmtalente. Er brauchte und verbrauchte Regisseure, Darsteller, Architekten, Schnittmeister und Kameramänner. Es herrschte ein irrwitziges Produktionstempo. Es gab keine Arbeitszeitbegrenzungen, keine Überstunden, keine Sonderzahlungen. Hier wurde Film-Konfektion am Fließband hergestellt.

Robert Krasker, frisch aus Dresden zurück, hatte einen Tip erhalten und bewarb sich in Joinville. Nicht nur aus Neugier und Freude am Neuen – er musste sich auch seinen Lebensunterhalt verdienen. Jede zusätzliche Hand war dort willkommen. Bob kam als Student, als Zuschauer, als Lernender, aber auch als Übersetzer und Dolmetscher, er wurde Kaffeeholer, Scriptboy, persönlicher Assistent, rechte Hand von Regisseur und Kameramann und lernte schließlich den „alten Hasen“ Philip Tannura kennen.

DER GENERAL UND DIE IMMER GLEICHEN KULISSEN

Tannura wurde 1897 in New York geboren und hatte eine zeitlang in den Edison Photographic Laboratories gearbeitet. Mit 25 Jahren gelang es ihm, in einer Blitzkarriere Chefkameramann zu werden. So drehte er mit Frank Capra *Matinée Idol* (1928) und mit George B. Seitz *Circus Kid* (1928). Ende der zwanziger Jahre wagte er sich in das Pariser Abenteuer bei Paramount. Drei Filme entstanden dort mit ihm: *Le Rebelle*, *Generalen* und *Die Nacht der Entscheidung*. Robert Krasker assistierte.

Für den 33jährigen Amerikaner Tannura war der 18jährige Bob aus Australien ein Geschenk des Himmels. Denn was der Ältere an Kenntnissen und Erfahrung einbringen konnte, das brachte der Junge an Flexibilität und sprachlicher Gewandtheit mit. „What did he say?“ war der ausgemachte Code zwischen beiden – schon war Bob zur Stelle, um dem

⁹ Waldman, *Paramount*, 1998, p. viii

Kameramann aus den USA zu übersetzen, was der Regisseur oder Oberbeleuchter gerade zu ihm in französisch gesagt hatten. Und da Bob ein durchaus luzides Verständnis für alle Fragen zeigte, die mit der Aufnahme und dem Licht zusammenhingen, mochte Tannura den jungen Mann nicht entbehren.

Die Mitarbeit an diesen drei Filmen wurde zugleich zu einer Lektion in filmischem Zynismus. Denn die Story in allen drei Filmen in allen drei Sprachen war immer die gleiche: eine Ehefrau rettet durch ihren sehr persönlichen Einsatz bei dem kommandierenden General ihren pazifistischen Ehemann vor dem Erschießungskommando. George Cukor hatte diese herzerreissende Geschichte zuerst in Hollywood unter dem Titel *The Virtuous Sin* verfilmt – mit Walter Huston und Kay Francis.¹⁰

Dann legte Regisseur Adelqui Migliar in Joinville Hand an die französische Fassung, nannte sie *Le Rebelle* und legte den Akzent weniger auf die liebeslustige Ehefrau, als vielmehr auf den unangepassten Ehemann. Von der Kritik wurde die Kameraarbeit besonders gelobt.¹¹ Tannura und Krasker dürften sich über den flexiblen Umgang mit dem Originalstoff gewundert haben.

Die schwedische Fassung desselben Stoffs betreute Regisseur Gustav Bergman und nannte sie *Generalen*. Jetzt war plötzlich der General Platoff die Hauptfigur und die Marya Ivanova der Originalfassung mutierte zur Maria Sabline in der schwedischen Fassung. Niemand ausser den Schweden im Team verstand ein Wort des Drehbuchs, aber Tannura und Krasker sahen am gleichen Set, wie beweglich Filmautoren sein können, wenn sie den Originalstoff über ihren landsmännischen Leisten schlagen.

Einfacher war die deutsche Version. Bob verstand, was die Schauspieler redeten. Das deutsch sprechende Publikum war für die Manager von Paramount ein besonders interessanter Markt: 64 Millionen in Deutschland, 7,5 Millionen in Österreich, 3,5 Millionen deutschsprechende in der Tschechoslowakei, ausserdem in der Schweiz und in Skandinavien! Conrad Veidt übernahm in der vierten Version die Rolle des Generals Gregori Platoff, Olga Tschechowa spielte die Marya, Trude Hesterberg die Madame Alexandra. Getitelt wurde das Opus *Die Nacht der Entscheidung* und Regisseur war der Russe Dimitri Buchowetski, der in Filmkreisen als der Mann bekannt war, der beinahe *Anna Karenina* mit der Garbo inszeniert hätte – wenn er sich nicht im letzten Moment mit dem Studioboss angelegt hätte, der ihn nach einem Showdown entliess. Es war eine farbige Mannschaft, die in Joinville arbeitete.

Es wurde schnell und umstandslos gearbeitet. Der kalte Zynismus einer nur auf Profit ausgerichteten Industrie, die in abenteuerlichem Tempo jeden Stoff herunterdrehte und ohne künstlerische Ambitionen auskam und die sich vom Markt das Tempo vorgeben liess. So wurden Filme gemacht? Joinville war wie eine Mühle, durch die man sich drehen lassen musste. Und Robert lernte eine Lektion für's Leben: Filme werden nicht wegen der Kunst gemacht, sondern wegen des Profits. Die Ausnahmen bestätigen die Regel.

Robert traf in Joinville auf eine Elite von Emigranten, die dort als Kameramänner arbeiteten und später Filmgeschichte schrieben: der Tscheche Otto Heller, der dann nach England ging und dort u.a. *Ladykillers* fotografierte, der Russe Michel Kelber, der nach Exil und Flucht nach dem Krieg mit Cocteau drehte, der Pole Rudolph Maté, der durch den Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) bereits in den Tempel der Meister aufgenommen war. Der Ungar John Alton, der in Joinville die Kameraabteilung des Studios leitete¹² und später in Amerika die Filmästhetik stark beeinflusste, und schließlich der Amerikaner Harry Strad-

¹⁰ Waldman, *Paramount*, 1998, p. xv

¹¹ Waldman, *Paramount*, 1998, p. 33

¹² Alton, *Painting*, 1995, p. xiii

ling, der zum ungekrönten König in Joinville aufstieg und dort mit professioneller Routine zwanzig Filme abdrehte. Talente sonder Zahl.

Bevor auch Paramount das Irrwitzige des Pariser Produktionsprozesses einsah und die Tore von Joinville sich wieder schlossen, entschied sich Bob, seiner Schwester Mitzi zu folgen und in London zu leben. Einen britischen Pass hatte er, zur britischen Lebensart fühlte er sich hingezogen und den letzten Ausschlag gab, dass Philip Tannura ebenfalls in England arbeiten wollte. Die englische Filmindustrie befand sich im Aufwind, die Wanderjahre würden ein Ende haben.



Ernst, konzentriert, lebenswürdig, ein bißchen aus der Zeit gefallen, aber ein Handwerker und Künstler von hohen Graden: Georges Périnal, Lehrmeister und Vorbild, geboren 1897 in Paris, gestorben 1965 in London

DOPPELTER GLÜCKSFALL

England war gut für Robert Krasker. Dort erlebte er eine unwahrscheinliche Glückssträhne. Durch Tannura, dem er auch in England über die Schulter schaute, lernte er bei den Dreharbeiten für *Service for Ladies* (1932) den Regisseur dieses Films kennen: Alexander Korda¹³. Dieser charmante, redegewandte und charismatische Mann befand sich gerade auf dem Wege, zum Großmogul des britischen Films zu werden. Krasker beeindruckte den Ungarn, der immer auf der Suche nach neuen Leuten war. Korda wiederum konnte Leute begeistern, sie wortgewandt um den Finger wickeln und sie motivieren.

Von Tannura mochte Robert nichts mehr lernen, zumal dieser Kameramann allzu routiniert, allzu selbstverständlich seine Filme herunterspulte.¹⁴ Und schon tauchte ein neuer Kamera-Star am Filmhimmel auf, der für Robert zum bedeutenden Lehrmeister wurde.

1930 hatte der französische Kameramann Georges Périnal mit Cocteau *Le sang d'un Poète* gedreht. Ihm war es gelungen, das Fließende, Traumhafte von Cocteaus dichterischer Fantasie umzusetzen, „ein realistisches Dokument von unrealistischen Gegebenheiten“ zu verfilmen. Es war ein internationaler Triumph. Der Name Périnal war in aller Munde. Danach traf Périnal auf den Regisseur René Clair und verwandelte *Sous les toits de Paris* (1930) in eine luftig schwebende

Kameraarbeit, eine schlichte und zärtliche Liebeserklärung an Paris. Auch der nächste Film *À nous la liberté* (1931) wurde ein Triumph des Teams Clair und Périnal.

Sein Ruf drang auch nach England. Alexander Korda wollte möglichst viele Talente nach England holen. Er fuhr nach Paris und gewann den französischen Kameramann für die

¹³ Welche Bedeutung Alexander Korda für Krasker bekommen sollte, zeigt die Liste der Filme, die Krasker über 18 Jahre für Korda als Regisseur und Produzent fotografierte: **as operator** *The Rise of Catherine the Great* [Czinner and Korda] (1933), *The Private Life of Don Juan* [A. Korda] (1934), *Things to Come* [Menzies] (1935), *Rembrandt* [A. Korda] (1936), *Men are not Gods* [W. Reich] (1936), *The Man who could work Miracles* [Menzies and A. Korda] (1936), *Forget me Not* [Z. Korda] (1936), *I, Claudius* [Sternberg] (1937), *The Squeaker* [Howard] (1937), *The Drum* [Z. Korda] (1937), *The Challenge* [Rosmer, Trenker] (1937), *Over the Moon* [Freeland/Howard] (1938), *The Four Feathers* [Z. Korda] (1938), *The Thief of Bagdad* [Berger et al] (1940), *Old Bill and Son* [Dalrymple] (1940); **as DoP** *Bonnie Prince Charlie* [Kimmins] (1948), *The Third Man* [Reed] (1949), *The Angel with the Trumpet* [Hart] (1950), *State Secret* [Gilliat] (1949), *The Wonder Kid* [Hart] (1949), *Cry, the beloved Country* [Z. Korda] (1950)

¹⁴ Petrie, *British*, 1996, p. 171

Arbeit in London. Er überzeugte ihn mit einem großzügigen Angebot: Anstellung auf Lebenszeit.

Périnal sagte zu. Seine Englischkenntnisse waren eher moderat und so schien es sinnvoll, ihm in England einen Assistenten an die Hand zu geben, der vorsichtig, gewandt, umsichtig, sprachsicher, menschlich angenehm und lernbegierig war: Robert brachte alle diese Voraussetzungen mit. Zwischen den Beiden funkte es sofort. Für die nächsten 10 Jahre blieben Périnal und Krasker ein Team: Périnal setzte das Licht, Krasker führte die Kamera.

Dieser Coup war für Robert Krasker ideal: einen besseren Lehrmeister hätte er sich nicht wünschen können. Er durfte Périnal bei der Arbeit begleiten und konnte auf diesen Erfahrungen schließlich seine eigene ästhetische Kunst aufbauen. So formte er sich zu einem eigenständigen Künstler.

DER MEISTER UND SEIN ASSISTENT

1932 hatte Alexander Korda mit seinen Brüdern Vincent und Zoltan die Firma London Film Productions gegründet. Zu ihrem Markenzeichen erkoren sie die Turmuhr von Big Ben, die auf 11 Uhr gestellt war – eine Stunde noch bis Mitternacht.

Georges Périnal, der neue Chefkameramann, drehte als ersten Film unter Alexander Korda die Regie *The Private Life of Henry VIII (1933)*. Wohl niemand hatte erwartet, dass dieser Film ein Welterfolg werden würde. Eher konventionell in der Filmgestaltung, durfte Périnal allerdings in einigen Einstellungen zeigen, was er in Frankreich perfekt beherrscht hatte. So in einer der letzten Szenen, in der Charles Laughton als der unumschränkte Herrscher seine geliebte Frau wegen ihrer Untreue hinrichten lässt und unruhig in der großen Eingangshalle hin- und herläuft. Durch die Fenster fällt ein vielgliedriger Sonnenstrahl, Heinrich der Achte wirft einen Schatten - symbolisch für seine letzten Lebensjahre.

Bei dem nächsten Film der London Film Productions war Robert Krasker auch offiziell der Kameraführer: *The Rise of Catherine the Great (1933)*. Alexander Korda stieg zum Star der britischen Filmindustrie auf. Es wurde schick, englisch mit ungarischem Akzent zu sprechen. Sein nächster Film *The Private Life of Don Juan (1934)* brachte Britannien ein neues Film-Liebespaar: Douglas Fairbanks und Merle Oberon. Georges Périnal setzte beide routiniert in sympathisch-freundliches Licht. Robert lernte, dass eine der wichtigsten Aufgaben des Kameramannes ist, die Stars des Film in wohligh-warmes, sympathisches und ihre Stärken betonendes Licht zu setzen.

Robert oder „Bob“, wie er im Team bald genannt wurde, etablierte sich in der London Film Produktionsgesellschaft. Er lernte die verschiedenen Kameras kennen, die Linsen, die Filter und begriff die Filmtechnik. Er war ein kluger und vorsichtiger Kollege und ging Périnal zur Hand und hatte immer schon parat, was Périnal brauchte, bevor er es äußern konnte. Bob arbeitete umsichtig und zielstrebig in der Kameraabteilung der London Films.

REMBRANDT UND DAS NORDLICHT

In seinem nächsten Film war der Künstler im Kameramann Périnal herausgefordert: *Rembrandt (1936)*. Charles Laughton spielte erneut die Hauptrolle, Alexander Korda führte Regie und Périnal gelang es, die schwarz-weißen Bilder so zu komponieren, als hätte sie Rembrandt gemalt. Die Lichtführung orientierte sich an dem Nordlicht, das der Meister so oft verwendete. Das Licht fiel stark von oben ein, sodass die beleuchteten Teile in Helligkeit strahlten, aber die verschatteten keineswegs zu dunkel und unsichtbar blieben.

Lee Garmes hat diese Technik genauer erklärt. „Ever since I began, Rembrandt has been my favorite artist. I've always used his technique of north light – of having my main source of light on a set always coming from the north. He used to have a great window in his studio ceiling or at the end of the room which always caught that particular light. And of course I've always followed Rembrandt in my fondness for low key. If you look at his paintings, you'll see an awful lot of blacks. No strong highlights. You'll see faces and you'll see hands and portions of clothing he specifically wants you to notice, but he'll leave other details to your imagination“¹⁵ Alle Register kluger Beleuchtung mussten gezogen werden, um mit dem noch wenig empfindlichen Filmmaterial einen solchen Effekt zu erzielen. Robert Krasker hat für seine eigenen Filme später einen Teil dieser Technik übernommen.

ROSHER, ROSSON & SCHNEEBERGER

Andere Kameramänner, andere Temperamente, andere Techniken und andere Vorstellungen! Viele blickten nach Amerika, weil die Filmindustrie und –technik dort immer einige Schritte voraus war. Wie arbeiteten die Kameramänner in Hollywood? Charles Rosher, in England geboren, konnte es erzählen. Für *Men are not Gods* (1936) hatte Korda ihn aus den USA herübergeholt. Ihm ging ein großer Ruf voraus, denn er hatte im Herbst 1926 F.W. Murnaus Verfilmung *Sonnenaufgang* (1927) in Hollywood ausgeleuchtet. Die expressive Bildgestaltung, die sich sehr an deutschen Vorbildern orientierte, der Gebrauch von harten Schatten mit starken Kontrasten, verfehlte seine Wirkung nicht.

1936 kam auch der Amerikaner Harold Rosson nach England. Der 1895 in New York geborene Rosson oder „Hal“ wie er genannt wurde, gehörte dieser ersten Generation von Kameramännern an, die noch Pioniere waren. Rosson kam 1908 zum Film, bei dem noch jungen Medium also ein Profi, wie ihn nur Hollywood hervorbringen konnte. Da er auch einmal acht Monate mit dem Filmstar Jean Harlow verheiratet war, ging ihm ein Ruf voraus. Bei dem Film *The Man who could work miracles* (1936) arbeitete Krasker neben Bernard Brown, Maurice Forde und Jack Cardiff als Kameraführer. Es war nicht leicht, mit dem amerikanischen Kollegen auszukommen. Auch Jack Cardiff hatte seine Mühe: „Hal had established himself in the studio as an outrageous tyrant, firing one camera operator after another, dissatisfied with the standard of their work.“¹⁶ In diesem Film gab es vier Assistenten - zwei zuviel. Bob musste erfahren, was im langsamen Verlauf von Filmdreharbeiten notwendig ist – Geduld zu haben, Niederlagen einzustecken, schlechte Launen zu ertragen. Und selbsternannte Könige im Atelier Könige sein zu lassen, und die Kamera als Schutzschild vor allzu praller Nähe zu solchen Leuten umzufunktionieren.

Aber es gab auch andere Temperamente. Ebenfalls 1936 kam aus Deutschland der 41-jährige Hans Schneeberger, der im Team von Arnold Fanck gearbeitet hatte und zu den erfahrensten Bergfilmern gehörte. Mit dem Schneepos *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929) hatte Schneeberger die Kinogänger so sehr in Erstaunen gesetzt, dass sie meinten, im Kinosaal die bittere Kälte der Berge hautnah zu spüren. Zudem fotografierte er gemeinsam mit Günter Rittau den *Blauen Engel* - ein viel diskutiertes Meisterstück expressionistischer Kameraarbeit. In dem Film *Forget me not* (1936), Regie Zoltan Korda, lernte Bob nun einen ganz anderen Typ Kameramann kennen: freundlich, kooperativ, am Machbaren orientiert, ohne persönliche Mätzchen. Und Bob konnte mit seinem Kollegen Schneeberger – welch Wortwitz - über „Schnee“ sprechen - eines der Geheimnisse von Kameramännern, denn wie fotografiert man kontrastreich flockige Kälte?

¹⁵ Higham, *Hollywood*, 1970, p. 35

¹⁶ Cardiff, *Magic*, 1996, p. 32 Es fällt in diesem Zusammenhang auf, dass Cardiff weder in seiner Autobiografie noch in den zahlreichen veröffentlichten Interviews jemals den Namen Krasker erwähnt, obwohl er an drei Filmen mit ihm arbeitete, und die schwere Erkrankung von Krasker bei den Dreharbeiten zu „Four Feathers“ das ganze Team in Mitleidenschaft gezogen hatte

Schneebergers und Kraskers Wege kreuzten sich noch einmal, als die Produzenten für die Tagesaufnahmen des *Dritten Mannes* in Wien den Deutschen ins Team holten.

NOCH EIN DENHAM

Der charismatische Alexander Korda hatte die Prudential Assurance Company dazu gebracht, in seine Unternehmungen wöchentlich eine Million Pfund Sterling¹⁷ zu investieren. Er sorgte dafür, dass ein lebendiges und kreatives Arbeitsklima herrschte. Bald reichten die bisherigen Ateliers

nicht mehr aus und 1936 entstand ein neuer Studiokomplex auf einem 40 Hektar großen Gelände bei Denham in Buckinghamshire, nordwestlich von London. Es war eher eine komplette Studiostadt mit sieben Ateliers, Kinosälen und der modernsten Technik - Hollywood fast ebenbürtig. Selbst an



einen französischen Kantinenchef hatte der mit fremdem Geld brilliant jonglierende Korda gedacht. Ausserdem investierte er in die aufkommende Farbfilmtechnik und setzte durch, dass in Denham das erste europäische Technicolor-Labor entstand.

Aber nicht alles lief so wie geplant. Filme sind Kompensationsgeschäfte – auf einen finanziell ertragreichen Film kommen zwei andere, die nichts einbringen oder Verluste machen. Alexander Korda war diese Daumenregel bekannt. Hatte er sich mit den üppigen Studios in Denham übernommen? „Als Alex nach Fertigstellung der Studios seine erste Besichtigungstour beendet hatte, setzte er sich nieder, blickte unbeweglich, den Homburg auf dem Kopf, auf seine Schwäne, barg den Kopf in den Händen und sagte: ‚Ich habe den größten Fehler meines Lebens gemacht.‘“¹⁸

Denham jedoch war Roberts zukünftiger Arbeitsplatz. Zum zweiten Mal in seinem Leben hatte er mit einem Ort mit dem Namen „Denham“ zutun. In Denham in West-Australien hatte er 13 Jahre gelebt und dort war sein Vater gestorben. Im neuen Denham in Buckinghamshire begann er seinen Weg als Kameramann.

Denham wurde in jenen Jahren zu einem Treffpunkt der internationalen Stars, Künstler und Techniker. „At one time, every one of the seven stages hummed with film-making. If the stages hadn't been soundproofed, the whirr of all the cameras would have sounded like fields of cicadas. The studio restaurant was packed with glitterati: Charles Laughton, Marlene Dietrich, Henry Fonda, Miriam Hopkins, Laurence Olivier, Orson Welles, Noel Coward,. When visitors like Bernard Shaw, H.G. Wells and the occasional member of the

¹⁷ Nach heutiger Umrechnung ca 50 Millionen £ pro Woche - eine unvorstellbare Summe. Prudential war die größte Versicherungsgesellschaft in Britannien und erwirtschaftete märchenhafte Gewinne

¹⁸ Korda, Und immer, 1981, p. 112

Royal Family were sitting at nearby tables, it was like Madame Tussaud's with sound".¹⁹ Es ging dort so international zu, dass der Witz kursierte, dass die drei Union Jacks, die über dem Studiogelände von Denham flatterten, die Anzahl der britischen Staatsbürger unter den Anwesenden anzeigen würde.²⁰ „Einer“ davon war, zumindest vom Pass her, Robert Krasker.

FROST UNTER RÖMISCHER SONNE

Josef von Sternberg genoss in den 30er Jahren einen legendären Ruf. Er hatte Filme wie *Der blaue Engel* (1930), *Morocco* (1930), *Shanghai Express* (1931), und *The Scarlett Empress* (1934) inszeniert und Marlene Dietrich zum Weltstar gemacht. Korda kaufte die Rechte an Robert Graves *Roman I, Claudius* und verpflichtete Charles Laughton für die Hauptrolle. Da er als Regisseur bereits in zwei Filmen mit dem Schauspieler gerungen hatte, wollte er jetzt einen anderen Regisseur. Korda konnte Sternberg überreden, und sogar seinen Kameramann Périnal durchsetzen, obwohl Sternberg andere Vorstellungen hatte. Robert Krasker gehörte mit zum Team: er war der Kameraführer.²¹

Am 15. Februar 1937 begannen in Denham die Dreharbeiten. Alle Studios wurden für die gigantischen Bauten benötigt, die Vincent Korda entworfen hatte. Er liess das alte Rom mit den Empfangshallen, palastartigen Sälen und Hallen entstehen, ausserdem waren Hunderte von kostbar gewandeten Komparsen eingesetzt. Der Hauptdarsteller jedoch bewegte sich am Rande eines Nervenzusammenbruchs, er beschwerte sich, dass er die Rolle des Claudius „nicht finden“ könne. Am Set hatte er Aussetzer und erinnerte seinen Text nicht. Aber es kam noch schlimmer: Mitte März wurde Merle Oberon, die die Messalina spielte, durch einen Autounfall verletzt und fiel für die Dreharbeiten aus. Mit einem unwilligen Hauptdarsteller, einem Star im Krankenhaus und einem eiskalt-autoritären Regisseur blieb nur eins übrig: das Projekt abzubrechen.²² Die Verbindung von Sternberg und Laughton sollte ein künstlerisches und geschäftliches Ereignis werden. Kordas Produktionsgesellschaft, finanziell bereits angezählt, hätte einen Erfolg dringend brauchen können.²³



Josef von Sternberg

¹⁹ Cardiff, *Magic*, 1996, p. 36

²⁰ Helbig, *Geschichte*, 1999, p. 65

²¹ Sternberg erwähnt in seinen Memoiren die Kameramänner seiner Filme nicht, obwohl Lee Garmes für die Arbeit an *Shanghai Express* 1932 einen Oscar erhielt. Garmes: „Very few directors know anything about the uses of light. Von Sternberg knew a great deal, but even he couldn't see the necessity for the balance of light and shadow in a shot.“ Higham, *Hollywood*, 1970, p. 35

²² Das Desaster ist nachzulesen in den Sternberg Memoiren „Fun in a Chinese Laundry“, dt. „Ich, Josef von Sternberg“, Hannover 1967, übersetzt von Walter Schmieding

²³ Helbig, *Geschichte*, 1999, p. 69



Der Schauspieler Emyln Williams, selber im Team, beschrieb den Éclat zwischen Sternberg und Laughton: „What Laughton needed was sympathy, what he got from Sternberg was frost“.²⁴

Die wenigen Filmmeter, die erhalten geblieben sind, lassen erkennen, wie intensiv und detailgenau²⁵ Périnal, Sternberg und Krasker in der aufgeheizten Atmosphäre im Studio gearbeitet haben. Die Bilder sind so eindrucksvoll und so symbolisch auch für Kraskers selbständige Arbeit in den kommenden Jahrzehnten, dass sie genauer anzuschauen sind.



Claudius, halb schwachsinnig, halb Staatsmann, humpelt und stottert. Auf seinem Gesicht spiegeln sich alle widerstreitenden Emotionen. Périnal setzt auf starkes Licht von oben, sodass Laughtons Gesicht im Halbdunkel bleibt und nur wenn sich der Kopf hebt, die dunklen Augenhöhlen langsam sichtbar werden.



Laughton/Claudius erreicht der Ruf aus Rom inmitten seiner Schweineställe auf seinem Hof. Er trägt einen Schlapphut gegen die Sonne (alles ist im Atelier gedreht und wirkt durchaus künstlich). Da das Licht direkt von oben kommt, liegt Laughtons Gesicht im Dunkeln und nur durch die Bewegung des Kopfes werden Partien seines Gesichtes sichtbar – wie auch erst Stück für Stück im Film selber die Person des Claudius erkennbar wird. Das Licht- und Schattenspiel verdeutlicht diesen Prozess.

Szene 161/6 im Senat. Claudius sitzt. Das stark gebündelte Licht fällt lediglich auf seine Toga, während der Kopf im Halbschatten bleibt. Die rechte Gesichtshälfte liegt im Schatten, die linke ist leicht

Charles Laughton in drei Studien aus dem unvollendeten Film „I Claudius“

²⁴ „The Epic that never was“, Kommentar am Filmende

²⁵ „The Epic that never was“, BBC Dokumentation 1965, by Bill Duncalf (74)

erleuchtet, aber immer glänzt das Licht auf seinen Schultern. Dann steht er auf, aber der Schatten auf dem Gesicht bleibt. „Profiteering and bribery will stop“, sagt Claudius zum Senat. Und dann in einer Anwendung von gebrochener Größe: „That’s what I am standing for – I.../äh, äh/...Claudius“.

Die inneren Qualen des Claudius, die in Laughtons Mimik überdeutlich ausgespielt werden, verstärken sich noch dadurch, dass die Kamera bis zur Schmerzgrenze an diesem Gesicht und seinen inneren Kämpfen bleibt – leicht gekippt, leicht geneigt, von oben fotografiert, ohne jedweden Schnitt. Nie ist sein Gesicht komplett im Dunkel, sondern immer wieder wird es durch Seitenlicht und eine soft-key-Lampe auch von unten ausgeleuchtet, sodass eine Gesichts-Landschaft aus Licht und Schatten und Halbtönen entsteht.

Wie in einem Lehrbuch vorweggenommen, zeigt dieses Seelenschattenspiel auf dem Gesicht eines großen Schauspielers die Dramatik und die inneren Zermürbungen der Figur, die die Kamera einfängt.

FLIRT MIT FARBE

Krasker fühlte sich in Denham wohl und er machte sich einen Namen. Er gehörte dazu, war aufgeschlossen, arbeitete hart und zeigte Verständnis für die Sorgen der Produzenten: welche Technik können wir nutzen, um die Zuschauer ins Kino zu locken? Korda fand eine neue Antwort: Farbe. 1937 wollte er in Denham *Over the Moon* verfilmen lassen, eine Geschichte, die für seine Frau Merle Oberon geschrieben wurde. Der Amerikaner Harry Stradling wurde als Kameramann engagiert, den Krasker schon aus Joinville kannte und der seit Jahren auch in England arbeitete. Da Stradling sein eigenes Team hatte, fiel für Robert Krasker der Hintergrund ab. Er zog also los mit der unhandlichen 3-Strip-Technicolor-Kamera nach Yorkshire, Monte Carlo, Arosa in der Schweiz und Venedig, um jene bewegten Bilder einzufangen, die für Rückprojektionen im Studio gebraucht wurden. So war Kraskers erster Flirt mit der Farbe ein eher stiller, hintergründiger.

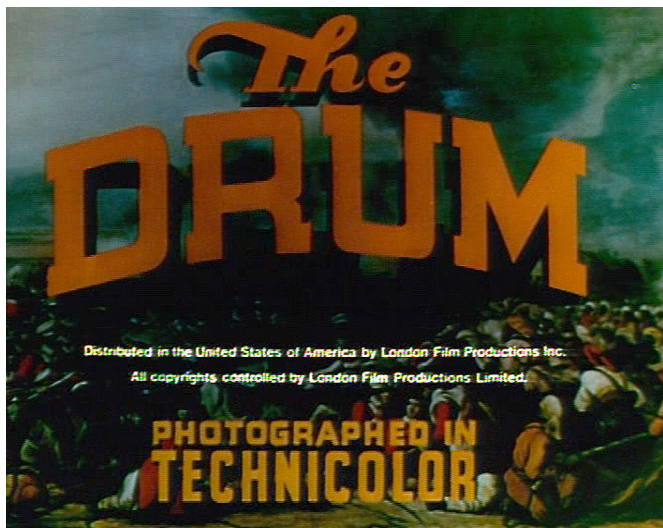


Mit einer der wenigen 3-Strip-Technicolor Kameras reiste Krasker auch nach Arosa. Ein Schwenk - und schon war's vorbei. Der Rest fand im Studio statt

Nach dem finanziell ruinösen Abbruch von *I, Claudius* strapazierte Korda seine Finanziere mit dem nächsten Abenteuer: einem großen Farbfilm, der die ganze Exotik britischer Kolonien einfangen sollte. Glorious Empire! Korda investierte in die neue Technik. So entstand 1938 *The Drum*. Ein Märchen um einen jungen Inder – Sabu – der eine ganze Stadt rettet. Damit das neue Medium Farbe auch voll zur Geltung kam, fanden die Aussenaufnahmen in und um Peshawar und Chitra in Indien statt. Farbe und Indien - das musste doch 1938 zum Hit werden! Périnal jedoch mochte die Strapazen solcher Aussen-Abenteuer nicht auf sich

nehmen und leitete die Studioaufnahmen. Nach Indien fuhr der Kanadier Osmond Borra-daile, ein Spezialist für Aufnahmen an ungewöhnlichen Orten, furchtlos, erfahren, stabil und abenteuerlustig. Alles das war Krasker nicht. Trotzdem fuhr er mit.

Das Farbverfahren von Technicolor kostete Unsummen, die Helligkeit an den Sets musste so drastisch erhöht werden, dass die Bogenlampen vor Hitze zitterten. Das Technicolor-



Verfahren konnte noch nicht mit Schatten umgehen, denn die Schatten enthielten keine kontrollierte Farbe. Das Licht musste grell und hell sein, weil die Empfindlichkeit des Filmmaterials absurd niedrig war. Fülllicht musste mit Seitenlicht abgemildert werden, um wenigstens etwas Dreidimensionalität zu erreichen.²⁶

Auch für den Chef-Filmarchitekten in Denham, Vincent Korda, veränderte sich die Arbeit. Hatte er noch für *I, Claudius* gigantische, aber schwarz-weiße Dekorationen gebaut, so musste jetzt alles farbig ausgemalt werden. Vincent Korda

war ein eher empfindlicher Künstler. „He (Vincent Korda) was a strange man. He was strangely out of character working as an art director, because he was more of a painter or an artist. He made beautiful designs, but he was an expensive art director because usually, if you wanted some paintings for a set, say, the art director would fake something, but Vincent would get the real paintings in. ...He was also laconic and critical of everything“.²⁷

Heute ist die Kopie des Films²⁸ *The Drum* arg verblichen, lediglich das „aufmerksamkeitslenkende Rot“²⁹ der Gala-Uniformen der britischen Offiziere und die roten Turbane der indischen Aufständischen wirken nach wie vor. Die grell ausgeleuchteten Studio-Passagen lassen ahnen, wie sehr Périnal und Krasker noch um die handwerkliche Sicherheit kämpften, wie mit der Farbe umzugehen sei. Die exotischen Aufnahmen aus dem lebensprallen Indien, das noch zur britischen Krone gehörte, lockten die Kinobesucher. Die Kalkulation der Finanziers ging auf. Die Engländer staunten im Kino, wie farbig es in der fernen Kolonie Indien aussah. Und Korda durfte gute Einnahmen verbuchen.

The Challenge - IRREFÜHRUNG AM BERG

Korda hatte ein genaues Auge auf die europäischen Filmmärkte. Wenn irgendwo etwas Erfolg versprach, wollte er mit dabei sein. Er besaß ein Gespür für Erfolgsgeschichten und hing nicht an nationalen Grenzen. Als Ungar, der sich in Europa lange umgesehen hatte, fiel es ihm leicht, mit ausländischen Künstlern und Produzenten ins Gespräch zu kommen. So hatte er gehört, dass der Bergsteiger und Bergfilmer Luis Trenker auf der Suche nach einem Koproduzenten war, weil er sich erneut an die Verfilmung der dramatischen Erstbesteigung

²⁶ Cardiff, *Magic*, 1996, p. 49

²⁷ Bowyer, *Conversations*, 2003, p. 160

²⁸ „Gefahr am Doro-Pass“, Imcone, MC One, 2005

²⁹ Marschall, *Farbe*, 2005, p. 51

des Matterhorns wagen wollte. Dieser „Kampf ums Matterhorn“ wurde zwischen einem Italiener und einem Engländer entschieden. Was lag da näher, als die Briten mit auf den Berg zu nehmen? Korda zeigte sich interessiert.

Trenker hatte sich für die schwierigen Filmaufnahmen am Matterhorn ein Team von Kameraleuten zusammengestellt, die damals zu der Besten des Bergfilms gehörten: Walter Riml, Klaus von Rautenfeld und Albert Benitz. Bei der Erstbesteigung des Matterhorns 1865 erreichte der Brite Whymper als erster den Gipfel, bei dem Abstieg jedoch riss das Halteseil und vier seiner Teammitglieder stürzten zu Tode. Als Whymper nach Zermatt zurückkam, wurde er beschuldigt, das Seil gekappt zu haben, um sich selbst zu retten. Doch der italienische Rivale Carrel (Luis Trenker), der sich in einer Bergfreundschaft Whymper verbunden fühlt, steigt noch einmal auf den Berg und findet das Seil – es ist gerissen, nicht durchschnitten.

Diese Geschichte erzählt der Film *Der Berg ruft*, in der englischen Fassung *The Challenge*. In beiden Filmen spielt Trenker den Naturbuschen Carrell – in der deutschen Fassung liegt



Noch herrscht gute Laune am Matterhorn und Robert Douglas als Whymper, Luis Trenker als Carrel und Joan Gardner als Felicitas verstehen sich prächtig. Die Berge sind echt, wie auch die Rivalität zwischen ihnen

ihm Heidemarie Hatheyer im Arm, in der englischen Joan Gardner. Trenker spricht Denglisch – mit deutlichem Akzent und zudem einem Hall auf der Stimme, der aus der Nachsynchronisation stammte. In beiden Filmen ist er ein eher hölzerner Liebhaber, mit seinen 45 Jahren viel zu alt und zu angegerbt für die 20 Jahre jüngeren Frauen, aber in beiden Filmen wird er zum Symbol des aufrichtigen, einfache Wahrheiten verkündenden Naturburschen. Dabei ist es nicht unkomisch zu sehen, dass in der deutschen Version die Gesichter der Komparsen in der

Gastwirtschaft in Breuil so aussehen wie die Bauern und Bergführer im Alpenländischen, während die Gasthausszenen in der englischen Fassung mit britischen Komparsen eher wenig Ähnlichkeiten einbringen.

Der englische Film hält sich nicht mit den Kraxeleyen am Berg auf, (der deutsche ist 20 Minuten länger), reduziert die Handlung auf den Kampf der Bergsteiger und erspart sich all den Alpenklamauk der deutschen Fassung. Zwei Unterschiede sind allerdings symptomatisch: in der deutschen Fassung versucht Carrell, als er oben am Berg das zerrissene Seil gefunden hat, einen Teil des Seils mit seinem Pickel durchzuhacken. Er überlegt es, tut es jedoch nicht. Denn damit wäre bewiesen, dass Whymper, der ihn menschlich so enttäuscht hat, eben doch das Seil gekappt hat, um sich zu retten. Dieses niederträchtige Gefühl bekämpft Carrell erfolgreich. Er tut es nicht, aber er hat es überlegt. Diese menschliche Nickeligkeit fehlt im englischen Film.

Was aber auch im englischen Film fehlt, ist das Schlußbild. Whymper und Carrell steigen noch einmal hinauf auf den Gipfel. Da sitzen sie nun beide im Glücksgefühl ihres Triumphs im Schnee auf dem Matterhorn und sind versöhnt. England und Italien reichen sich die Hand.³⁰ Warum fehlt diese Sequenz in der englischen Fassung? Wollte man in den spannungsgeladenen Zeiten nicht mit einem deutsch sprechenden Bergfex Seite an Seite auf dem höchsten Gipfel der Alpen Händchen halten? Ein Jahr vor der deutschen Kriegserklärung an England...?

Wie wurde nun produziert? Die Engländer hatten den deutschen Kameramann Albert Benitz gebeten, neben den Bergaufnahmen für den deutschen Film auch die Arbeiten zu leiten, in denen die englischen Schauspieler Szenen am Berg hatten. D.h. die Schauspieler waren mit vor Ort, kletterten mit Trenker und seinem Team auf die Felsen und sprachen ihren englischen Text und wenn nötig, wurde dieselbe (oder eine ähnliche) Szene noch einmal gedreht mit deutschem Text. Die Bergaufnahmen der Kameramänner, die für den deutschen Film gedacht waren, wurden auch für *The Challenge* verwendet und dazwischengeschnitten (Schnitt: Edward B. Jarvis).

So entstand ein englischer Film mit ungewöhnlichen Aussenaufnahmen, die mit einem britischen Team undenkbar gewesen waren, weil britische Kameralente einfach keinerlei Erfahrungen „am Berg“ hatten. Robert Krasker fotografierte weder in Zermatt noch am Berg, sondern lediglich in den Studios in Denham als Assistent von Georges Périnal. Eine der kürzesten Produktionen seiner Karriere. Auf jeden Fall: der englische Regisseur Milton Rosmer hatte wenig zu tun. Danach mochte er überhaupt nicht mehr inszenieren - es war sein letzter Film.

DAS UNGLÜCK

Was sich lohnt, wird noch einmal aufgelegt, ein gutes Team darf nicht ausgewechselt werden! Kordas London Film Productions verdiente mit *The Drum* gut. Warum nicht noch eine ähnliche Story aus dem exotischen Baukasten? Der Nachahmer nannte sich *The Four Feathers* (1938) Eine Militärstory um soldatische Ehre, um Tapferkeit, Mut vor Ort in ausweglosen Situationen und Heldentum britischer Truppen. Ein farbiges Spektakel aus der kolonialen Hochzeit des Imperiums! Der Shakespeare-Darsteller Ralph Richardson quälte sich durch den heißen Wüstensand. Gedreht wurde im südlichen Sudan. Anchorman im Studio war Georges Périnal, Vincent Korda fertigte die (farbigen) Bauten, Zoltan Korda brüllte sich durch die Aufnahmen. Der unermüdliche Osmond Borradaile reiste mit mehreren Kameramännern nach Afrika. Bilder aus der Wüste sollten sie mitbringen, eindrucksvolle Passagen vom Nil und seinen Nebenflüssen und atemberaubende Schlachtenbilder.

Die Stimmung vor Ort war alles andere als gut. „This was no easygoing travelogue, but a tough and exhausting movie. Our home for three months was a tent in the desert with the temperature at a hundred and fifteen degrees³¹...Every day was pure hell. We all got a blast...“³² Krasker besonders.

Jeder war vor der Anophelesmücke gewarnt worden, weil sie die Malaria überträgt und im Süd-Sudan besonders vorkommt. Wer über Kopf- und Rückenschmerzen klagte, Frösteln und Hitzegefühl bekam und dann Fieber, musste sofort vom Teamarzt behandelt werden. Zumal es verschieden gefährliche Formen der Malaria gibt. Robert Krasker hatte keine be-

³⁰ Trenker war Italiener oder genauer: Süd-Tiroler. Er wurde aber als Deutscher angesehen, und liess sich von den Nazis widerspruchslos benutzen

³¹ 46° Grad Celsius

³² Cardiff, *Magic*, 1996, p. 65/66



Der Nil ist auch kein gemütlicher Fluss - vor allem für diejenigen nicht, die wie hier in dieser Szene aus „Four Feathers“ schwere Nilkähne stromauf per Seil ziehen müssen

lastbare Konstitution: kaum 1,70 m groß, eher zart, überaus schlank, drahtig und ein wenig durchsichtig, achtete er wenig auf seine Empfindlichkeit, und neigte zu einer gewissen Nachlässigkeit, wenn es um seine Gesundheit ging. Trotz aller Vorbeugungsmaßnahmen wie Moskitonetzen und Mückenabwehrsalben infizierte er sich. Die Malaria brach bei ihm mit solcher Heftigkeit aus, dass der Arzt ihn nach England zurückfliegen lassen mußte. In London wurde er auf einer Trage ins Krankenhaus gefahren. Er brauchte Wochen und Monate, um sich von dieser Attacke zu erholen. Am Tag nach seiner Einlieferung ins Kran-

kenhaus entliess ihn seine Filmfirma.³³

Wieder war es die Wüste, die Schicksal gespielt hatte. Sein Vater war in der Wüste von West-Australien gestorben. Robert holte sich in der afrikanischen Wüste im Sudan eine Malaria-Erkrankung. Krank und zunächst ohne Arbeit, aber am Leben...

ENDE EINER EPOCHE

Alexander Korda hasste Krisengerede. Doch er wusste auch, dass er mit seinen Produktionen auf dünnem Eis tanzte, weil seine Filme für die amerikanischen Kinos nicht attraktiv genug waren, und die Einnahmen aus den britischen Kinos die Herstellungskosten nicht einspielten. Ende 1936 war der Schuldenstand seiner London Films bereits auf 1,8 Millionen Pfund angestiegen³⁴. Als 1937 der Film *Knight without Armour*³⁵ ein weiterer teurer Kassenflop wurde, konnten nicht einmal mehr seine legendären Verhandlungskünste das Desaster abwenden. Die Uhr des Big Ben, die London Films zu seinem Wappen erkoren hatte, rückte bedrohlich auf 12 Uhr zu. Es war schon nicht mehr fünf vor zwölf für Korda, sondern bereits fünf nach zwölf, und so nahm ihm die Versicherungsgesellschaft Prudential die London Film Productions und die Studios in Denham aus der Hand.

Filmleute denken anders als Banker oder Versicherer. Mit einer Mischung aus Sorglosigkeit, Leichtsinn, stählernen Nerven, Charme, Fantasie und Unbedenklichkeit tanzte Korda weiterhin auf seinem Vulkan, liess sich morgens aus seinem Apartment, das sich auf dem Dach des Claridge's Hotel in London befand, vom Chauffeur in einem Rolls Royce, Baujahr 1937, abholen – und produzierte die nächste Superproduktion in Farbe: *The Thief of Bagdad* (1939). Nach den beiden vorangegangenen Epen nun ein Märchen aus 1001 Nacht

³³ *Eyepiece* 1990, p. 25

³⁴ Helbig, *Geschichte*, 1999, p. 70

³⁵ Der Film kostete im September 1936 noch £187.000, bei Fertigstellung bereits £300.00, was heute etwa £14 Millionen entsprechen würde

mit dem Inder Sabu und dem deutschen Schauspieler Conrad Veidt in den Hauptrollen. Ludwig Berger führte zunächst Regie, Périnal war der Kameramann, Vincent Korda erstellte wie üblich die Bauten und Robert Krasker, der sich von seinem Malaria-Schock erholt hatte, saß als Senior Assistant hinter der Kamera.

Dieses Märchen um den jungen Kalifen Ahmad und seine Liebe zu der Tochter des Sultans wartete mit Film-Tricks auf, die die Welt noch nicht gesehen hatte. Ein fliegender Teppich, der sprechende Geist in der Flasche und ein fliegendes Pferd sollten die Besucher locken. Als die Innenaufnahmen fast schon abgeschlossen waren, passierte der größt mögliche Ernstfall: am 3. September 1939 erklärte Großbritannien Deutschland den Krieg.

Der eigentlich patriotische Korda verliess England. Er nahm den halbfertigen Film mit nach Amerika, verpflichtete erneut den Kanadier Osmond Borradaile als Kameramann, brachte weitere Techniker mit aus England und drehte die Aussenaufnahmen nicht wie geplant in Afrika, sondern im Westen Amerikas im Grand Canyon und Bryce Canyon. Am 5. Dezember 1940 fand in New York die Premiere des Films vor einem begeisterten Publikum statt. Korda hatte wieder einmal Glück gehabt.

Als 1940 die Oscars in Hollywood verliehen wurden, ging ein wahrer Preisregen auf *The Thief of Bagdad* herab und als größte Überraschung erhielt Georges Périnal diese Auszeichnung für seine Kameraarbeit. Der erste Oscar, der jemals einem in England arbeitenden Kameramann verliehen wurde, ging an einen anglierten Franzosen!

Der Film *The Thief of Bagdad* war Kraskers letzte Arbeit für die Vorkriegs-London Film Productions. In den 30er Jahren, einer Blütezeit des englischen Kinos, gab es Geld, üppige Studiozeiten und charismatische Produzenten. Krasker stieg vom Clapper Boy zum Kamerassistenten, und zum Senior Operator und dann zum Assistant Photographer auf. Er durfte mit einem der besten Kameramänner seiner Zeit arbeiten. Nun war der Moment gekommen, die erworbenen Kenntnisse in eigenen Arbeiten umzusetzen.



*The Thief of
Bagdad -
Märchenhafter Kitsch
- doch die Zuschauer
liebten den Film und
verhalfen Alex Korda
zu dringend
benötigtem Cash*

Auf dem Weg zum Gipfel

FAREWELL TO PÉRINAL

England befand sich im Krieg! Die liberalen Produktionsmethoden eines Alexander Korda gehörten der Vergangenheit an. Die Filmindustrie wurde dem Ministry of Information unterstellt. Viele Studios verwandelten sich in Lagerräume für Kriegsmaterialien. Rohfilm wurde bewirtschaftet. England war so überrascht von dem plötzlichen Krieg, dass es an allem fehlte. Der ausladende Korda, der gerade noch sein pathetisches Bekenntnis zu England abgelegt hatte – „Becoming a British citizen and taking a British passport was not, to me, half so important as the feeling that I belonged, the thought that I had put down roots here“¹ - blieb in Amerika. Von Juni 1940 bis Mai 1943 lebte und arbeitete er in Kalifornien². Im Januar 1940 war sein Bruder Zoltan bereits nach Arizona und Kalifornien gereist, um eine Tuberkulose auszuheilen. Die Kordas hatten sich in der schweren Stunde des Landes unsichtbar gemacht – allerdings unter Hinterlassung gigantischer Schulden. Der Name Korda war in Britannien für keinen Kredit mehr gut.

Auch das bewährte Denham-Team zerstreute sich. Mitarbeiter wurden zum Militär eingezogen, andere suchten sich neue Positionen. Die ausländischen Beschäftigten mussten in ihre Heimatländer zurückkehren. Der Prudential Versicherung gehörten die Studios in Denham, die Firma London Film Productions existierte nur noch dem Namen nach. Robert Krasker, der wegen seiner labilen Gesundheit nicht zum Militärdienst eingezogen worden war, musste sich nach Arbeit umsehen. Sein Mentor und Freund Georges Périnal schlug das Angebot aus, mit Korda nach Amerika zu gehen und dort zu arbeiten. Der Standesorganisation der amerikanischen Kameraleute, der „American Society of Cinematographers“ (ASC), wollte er nicht beitreten, was die Voraussetzung für jegliche Arbeit in Amerika gewesen wäre. Auch nach Frankreich kehrte er nicht zurück, obwohl ihm als Ausländer nun in England Arbeitsbeschränkungen auferlegt wurden und er sich nicht mehr frei bewegen durfte. Er blieb, arbeitete aber deutlich weniger.

Für die Produktionsgesellschaft Legeran, die Zoltan Korda noch gegründet hatte und die nur diesen einen Film produzierte, drehten Périnal und Krasker *Old Bill and Son* (1940) in den Studios in Denham. Einige aus dem alten Team waren noch da: der Musikdirektor Muir Mathieson, der Schnittmeister Charles Crichton, der Architekt Vincent Korda, der seinen Brüdern nicht nach Amerika gefolgt war, und der englische Tonmeister A. W. Watkins. Es herrschte eine niedergedrückte Stimmung im Atelier, selbst der Regisseur Ian Dalrymple konnte nach Ende der Dreharbeiten an seinem Film keine Freude finden. „The film opened in London just as France fell – ‚So did the film‘, says Dalrymple“³.

Krasker war zum britischen Zweig der amerikanischen RKO-Radio Film übergewechselt. Sie richteten ihre Büros in Denham ein und brachten eigene Leute mit. Die wenigen Filme, die noch produziert wurden in England, verfolgten eine eindeutige Absicht: für das britische Kriegsziel zu werben. So auch die Handlung von *Dangerous Moonlight* (1941), den Périnal mit Krasker im zweiten Kriegsjahr fotografierte. Ein polnischer Flieger und eine Irin verlieben sich ineinander und als der Pole erfährt, dass er als Pilot in England arbeiten kann, dient er sich der Royal Air Force an. Das Liebespaar wird getrennt, findet aber wieder zusammen. Regisseur Brian Desmond Hurst wollte einen internationalen Mix an Figuren entstehen lassen, damit er den völkerübergreifenden Kampf gegen den Faschismus in Deutschland zeigen konnte.

¹ Kulik, *Korda*, 1975, p. 238

² Kulik, *Korda*, 1975, p. 239

³ Kulik, *Korda*, 1975, p. 267

Dieser Film wurde zu einem Abschied. Es war das letzte Mal, dass Robert Krasker und Georges Périnal zusammen arbeiteten. Krasker wusste, dass er sich nur entwickeln konnte, wenn es ihm gelang, sich aus dem Schatten von Périnal zu lösen. Neun Jahre hatte er mit dem Franzosen gearbeitet, zwölf gemeinsame Filme waren in dieser Zeit entstanden. Der Meister musste den Schüler entlassen, um dem Schüler zu ermöglichen, selber ein Meister zu werden.

PERRY UND DAS LICHT

„Perry“, wie Périnal von seinem Team genannt wurde, hatte Krasker gezeigt, wie sich selbst mit schwachen Lichtquellen Kontraste modellieren liessen, welche frappierende Wirkung Halbschatten haben, wie meisterhaft sich das Chiaroscuro nutzen liess, um die innere Dramatik eines Films aufzunehmen und die Wahrnehmung des Zuschauers zu schärfen. Périnals Bildsprache war niemals von aussen aufgesetzt, sondern immer aus dem Inhaltlichen des Films, von innen heraus entwickelt. Périnal konnte Emotionen in Bilder umsetzen. Die Nahaufnahmen der Menschen nach der Bombardierung der Stadt Everywhere in *Things to Come* und die sich in ihren Gesichtern spiegelnde Furcht, Angst und Lähmung wären ohne eine subtile und sorgfältige Ausleuchtung nicht so wirkungsvoll gewesen. Périnal liebte das Perfekte, die handwerklich saubere Arbeit und darin folgte ihm sein Schüler nur allzu gerne.

Über das Künstlerische hinaus verstanden sich „Perry“ und „Bob“, wie sie sich gegenseitig nannten, auch menschlich gut. Roberts stille Verlässlichkeit muss der ältere Franzose sehr geschätzt haben. Was sie sich zu sagen hatten, verstand nicht jeder am Set: denn Périnal sprach mit Robert französisch. Zumindest so lange, so lange es die anderen nicht hörten.

Périnal schätzte alles Mechanische. Am liebsten, so meinte er einmal, wäre er Kraftfahrzeugmechaniker geworden und hätte in seiner kleinen Werkstatt flotte Flitzer repariert. Das, so meinte er, wäre vielleicht ein größeres Vergnügen gewesen, als die vermessenen Ideen von größenwahnsinnigen Filmemachern ins Bild zu setzen. Diese Liebe zu Autos teilte auch Robert Krasker. Sobald er es sich leisten konnte, fuhr er selber kleine schnelle Sportwagen.

Périnal war aber auch ein „feiner“ Kerl, jemand, auf den Verlass war und der andererseits im Tohuwabohu der unvorhersehbaren Krisen beim Dreh genügend Geistesgegenwart zeigte. Périnals Bescheidenheit und Freundlichkeit strahlten auf das Team um die Kamera herum aus und die focus puller, clapper boys und operators bildeten eine Insel, eine Stütze des gegenseitigen Vertrauens im Studio, fast eine Familie. Périnal und Krasker schienen aus ähnlichem Holz geschnitzt.

Als Georges Périnal 1965 in London im Alter von 68 Jahren starb – im selben Alter übrigens wie Robert Krasker, der auch nur 68 Jahre alt wurde - da schrieb der Regisseur René Clair über seinen einstigen Kameramann: „a little melancholy, a little lonely; gentle and smiling, passionately involved in his work alone, into which he poured the care and the desire for perfection which made him one of the great masters of the art (...) Georges Périnal came to the movies as a modest artisan, and artisan he remained to the end of his days.“⁴

Er hätte mit diesen Worten auch Robert Krasker beschreiben können.

One Of Our Aircraft Is Missing IM HÖHEREN AUFTRAG

England zitterte vor dem Angriff deutscher Bomber auf strategisch wichtige Ziele, England fürchtete die Invasion deutscher Truppen. Würde Hitler es wagen, die britischen In-

⁴ „Film and Television Technician“, May 1965 zitiert nach *Internet Encyclopaedia of Cinematographers*

seln einzunehmen? In den Ateliers fehlte in dieser Lage jene Unbeschwertheit, die gebraucht wird, um Filme zu machen, ein angstfreier Raum, der künstlerisches Arbeiten ermöglicht.

Robert Krasker suchte Kontakt zu neuen Filmemachern, die ihm Beschäftigung sicherten. Er traf auf den Engländer Michael Powell, der sich als Regisseur mit dem Hebriden-Film *The Edge of the World* (1937) als besonderes Talent gezeigt hatte und sofort von Korda unter Vertrag genommen worden war. Dessen Partner war wiederum ein Ungar - Emeric Pressburger, in Miskolc geboren und ein vielseitiges Talent – als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent. Gemeinsam hatten sie die Produktionsgesellschaft „The Archers“ gegründet, gemeinsam wurden sie die Könige des Unterhaltungsfilms in Großbritannien in den 40er und 50er Jahren. Aber über diesen einen Film hinaus reichte die Arbeit mit Powell und Pressburger nicht hinaus. Krasker gelang es nicht, diesen Kontakt zu halten.

Powell and Pressburger produzierten *One of Our Aircraft is Missing* (1942). Im August 1941 begannen die Dreharbeiten für den Film, den Robert Krasker als „Associate Photographer“ gemeinsam mit Ronald Neame als Chefkameramann betreute. Alleine sechs Monate wurde an diesem Werk gearbeitet. Die Dreharbeiten standen unter keinem guten Stern: zwei Monate zuvor war der österreichische Kameramann Otto Kanturek, der seit 1933 in England lebte und arbeitete, bei Luftaufnahmen abgestürzt und gestorben. Es war ein Metekel, das alle verstanden und das allen nahegegangen sein muss.

Gleich die erste Szene in *One of Our Aircraft is Missing* zeigte die unbarmherzig harte Realität des Krieges. Es wird ein Schreiben auf dem Briefpapier der Exil-Regierung der Niederlande in London eingeblendet: „In the summer of 1941 five Dutchmen were executed by the Herrenvolk for assisting in the escape of a British Air Crew“. Wir sehen eine leere Pilotenkabine in einem fliegenden Flugzeug, leere Maschinenräume. In der Flugzentrale sagt ein britischer Flugbeobachter, dass von „B for Bertie“ noch keine Meldung vorliegt. Dann sehen wir das tieffliegende Flugzeug im Morgengrauen in Höhe der Baumwipfel auf einen



Der erschreckende Crash des Flugzeugs am Hochspannungsmast

Stahlmast einer Überlandleitung zufliegen. Es zerschellt und geht in Flammen auf. Der plötzliche Crash ist erschreckend. Im eingeblendeten Text heisst es. „B for Bertie crashed on Sunday morning 04.31 but our story starts some fifteen hours earlier“. Erst langsam enthüllt der Film, dass die britische Flug-Mannschaft über den Niederlanden abgesprungen ist und nun versucht, sich nach England zu retten. Ihre holländischen Helfer werden später von den

Nazis umgebracht.

Diese erste Sequenz ist in ihrer ruhigen Folgerichtigkeit, Konsequenz und Unbeirrbarkeit beeindruckend und ein Beweis für das Können und die Einfühlung des Schnittmeisters David Lean, der in Robert Kraskers Leben noch eine Rolle spielen sollte. Bei den Dreharbeiten zu diesem Propagandafilm lernten sie sich kennen.

Der Film kulminiert in einer Szene in einer holländischen Kirche, in der die flüchtenden englischen Soldaten sich unter die Gläubigen mischen. Der Priester spricht die Liturgie und während des Gebetes öffnet sich die Tür der Kirche und ein deutscher Offizier schreitet stumm und bedrohlich durch die Kirche. Wird er die Briten entdecken? Alle schauen bedrückt, einverständlich, während in dieser wortlosen Szene die Lichtstrahlen hell durch das Kirchenfenster fallen. Auf den ängstlich-verschworenen Gesichtern spiegeln sich in der



„One of Our Aircraft is Missing“ - Die Szene in der holländischen Kirche – nachgestellt in den Studios von Denham

Nahaufnahme Licht und Schatten. Vor allem Halbschatten. Der Raum ist von aussen durch helles Licht durch die Fenster erleuchtet. Durch die halb geöffnete Tür dringt weiteres Licht. Die kunstvolle Lichtsetzung betont die spannungsgeladene und gefährliche Atmosphäre.⁵

In diesem Film gibt es trotz der eindeutigen Botschaft auch eine Ambivalenz. Zwar werden die Deutschen gleich zu Beginn als „Herrenvolk“ bezeichnet und als erbarmungslose Nazis dargelegt, die die Niederlande besetzt halten

und erbarmungslos mit Gegnern verfahren. Als sich aber deutsche Soldaten auf eine der Rettungsinseln im Meer flüchten und dort mit englischen Soldaten zusammentreffen, sind sie eher Kameraden als Feinde.⁶

Krasker arbeitete 1942 noch an *Rose of Tralee* (1942), einer schwerblütigen Liebesgeschichte aus Irland, die von Sehnen und unerfüllter Liebe handelt und in der Musik eine große Rolle spielt. Mit sparsamsten Mitteln erstellt, knüpfte der Film an ein irisches Lied an, das auch in England sehr populär war und die Stimmung dieses Filmes wiedergibt:

The pale moon was rising above the green mountains,
The sun was declining beneath the blue sea,
When I strayed with my love by the pure crystal fountain,
That stands in the beautiful Vale of Tralee

Die fotografische Leistung teilte Krasker sich mit Jack Parker.

ERNEUTER RÜCKSCHLAG

Als ob nicht alle bereits genügend Sorgen hatten in diesem dritten Kriegsjahr, in dem Lebensmittelkarten ausgegeben werden mussten und alle in ständiger Angst vor weiteren An-

⁵ In der Rolle des Priesters lernte Krasker bei dem Dreh den damals 20jährigen Schauspieler Peter Ustinov kennen, auf den er noch öfter treffen sollte

⁶ Der nächste Propagandafilm, den Powell und Pressburger drehten *The Life and Death of Colonel Blimp* forderte eine heftige Kontroverse zwischen Churchill und liberaleren Politikern heraus. Die Frage stellte sich: wie gut durften Deutsche in solchen Filmen dargestellt werden?

griffen der Nazi-Bomber auf London und weitere Städte lebten. Der Krieg wurde immer mehr zu einem Albtraum. Robert Krasker musste sich ausserdem Sorgen um seine Gesundheit machen. Er kämpfte noch immer mit den Spätfolgen der Malaria-Infektion, die er sich 1938 zugezogen hatte. Er nahm regelmäßig Medikamente, was ihm durchaus nicht leichtfiel. Durch die ständige Einnahme von Chinin schwankte sein Blutzuckerspiegel erheblich, und er litt immer wieder unter Fieberschüben. Seine überaus anfällige Statur und schwache Konstitution konnten diese Erkrankung nicht einfach abschütteln.

1942 wurde bei ihm im Alter von 29 Jahren Diabetes diagnostiziert. Und zwar nicht die einfachere Form des Typ 2, die sich leichter behandeln und einstellen lässt, sondern eine Typ 1 Erkrankung, die keine genetischen Wurzeln hat, sondern eine erworbene Erkrankung ist. Die sofortige Behandlung mit Insulin war unumgänglich. Der Mangel musste durch ständige Zufuhr von Insulin ausgeglichen werden. Dieser „diabetes mellitus“ war schwer in den Griff zu bekommen, da die Erkrankung des Autoimmunsystems mit großer Heftigkeit auftrat.

Die Angst war, dass es zu einer Ketoazidose als Folge des Insulinmangels kommen würde. Im Extremfall führt sie innerhalb von kürzester Zeit zu einer Ohnmacht, die ohne rechtzeitige Hilfe von aussen zu einem Koma werden kann und lebensgefährlich ist. Dieses Hineinrutschen in ein Koma war und blieb eine lebenslange, akute Gefährdung für Robert Krasker. Deshalb konnte er nicht ohne Medikamente leben und durfte nicht ohne Menschen sein, die ihm im Ernstfall helfen konnten.

Es muss für den jungen Mann wie das Ende der Karriere gewirkt haben, als die Ärzte ihm dieses Szenario eröffneten. Die Herstellung künstlichen Insulins war erst vor 20 Jahren gelungen. Robert Krasker musste ständig Spritzen mitführen, musste sich mithilfe großer Kanülen Insulin in das Bein spritzen. Ausserdem war die Bestimmung des Blutzuckers immer auch ein Vabanquespiel – wie genau liess er sich erkennen? Es gab die Fingerprobe noch nicht. Man musste sich auf Erfahrungswerte verlassen.

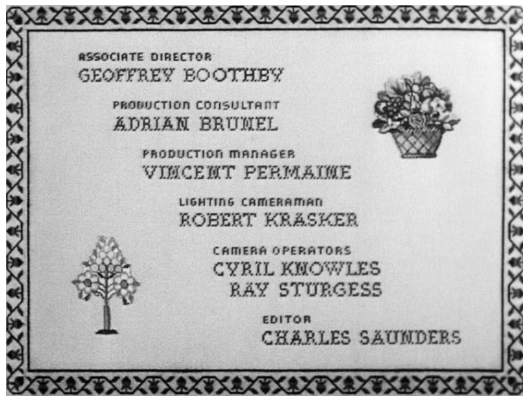
Krasker sah ein, dass er nicht belastbar war, dass er als sozialer Mensch nach medizinischen Regeln leben musste und vieles nicht durfte und vieles nicht konnte. Das frühe Aufstehen, die langen Tage im Atelier, der Stress, die Auseinandersetzungen, die ständigen Verzögerungen, die endlosen Drehterminen im Ausland, die Belastungen durch die vibrierende Hitze der Scheinwerfer im Atelier - seiner Gesundheit wäre das ruhige Leben eines Büroangestellten förderlicher gewesen. Denn konnte er in diesem Haifischteich „Film“ darauf hoffen, dass auf seine empfindliche Konstitution Rücksicht genommen werden würde? Diese Erkrankung bestimmte zwar sein weiteres Leben, seinen Beruf jedoch konnte er nicht aufgeben, schon gar nicht jetzt, kurz vor seinem ersten eigenen Film.

The Gentle Sex - Ein Bahnhof voller Frauen

„Leslie Howard's film The Gentle Sex also presented me with a most interesting problem. Seven actresses, all in their own way beautiful, all playing roles of equal importance, yet all widely different in looks and personalities. To have treated them all with the same technique would have been courting 'flatness' and artistic boredom. I had to work out a different approach for each and mould them into a cohesive and practical whole“
Robert Krasker⁷

Kraskers erster eigener Film. Wie ging er nun, losgelöst von allen Fesseln des zweiten Mannes, mit der neuerworbenen Freiheit um, wie setzte er das Licht, wie fotografierte er die Handlung, wie versetzte er sich hinein in den emotionalen Gehalt dieses Films?

⁷Krasker, *Photographing, Picturegoer*, 1947



Zum ersten Mal nennt ein Filmabspann Robert Krasker als „lighting cameraman“. Damit war er einer der jüngsten DoP in der britischen Filmgeschichte



Hätte Krasker die verschiedenen Frauen dieses Films so einheitlich gemalt wie der Zeichner auf dem Plakat - sein erster Film hätte kaum Aufsehen erregt

1942 - das dritte Kriegsjahr. Der Durchhaltewillen der Briten soll nicht erlahmen. Im Jahr zuvor hatte das britische Parlament ein Gesetz verabschiedet, das alle Frauen zwischen 20 und 30 Jahren zur ATS, zu den „Auxiliary Territorial Services“, zwangsverpflichtete. ATS wurde zur weiblichen Abteilung der Britischen Armee. Die jungen Frauen wurden nicht zum Dienst an der Waffe herangezogen, sondern arbeiteten in Küchen, Büros, Kleiderkammern oder Materialverwaltungen der Armee. Als der Krieg sich in die Länge zog, wurden sie auch als Lastwagenfahrerinnen ausgebildet und halfen an Radargeräten und Flugabwehrgeschützen.

Hier setzt der Film ein. Am Schicksal von sieben Frauen zeigt er, was sie bei der ATS erwartet, wie dieser Dienst für das bedrohte Land die Selbstwahrnehmung und die Biografien der Frauen verändert. Und gleichzeitig beschworen die Initiatoren dieser „letzten“ Reserve angebliche Tugenden der Frauen wie Anspruchslosigkeit, Bescheidenheit, Gehorsam und Unterwerfung. Aber das war die Hypothek, mit der die Frauen in dieser Situation in England antraten. Sie lösen diese angeblichen Tugenden in diesem Film keineswegs ein. Im Gegenteil!

Dieser Film ist auch deshalb bemerkenswert, weil Krasker sich als junger DoP ausführlich zu den Schauspielern und seiner Technik, mit ihnen umzugehen und sie zu fotografieren, geäußert hat. Eines der wenigen Selbstzeugnisse, das zu seiner Arbeit existiert.

Das erste Bild zeigt eine Bahnhofshalle, die wir von oben sehen – ein Mann lehnt an der Brüstung und an diesem vorbei fährt die Kamera auf die Halle zu. Die Halle ist im Atelier von Denham aufgebaut und dieses erste Bild zeigt bereits, wie Krasker arbeitet.

Die Halle „lebt“ von Licht und Schatten, sie hat Tiefenschärfe, Bewegung und Vitalität, sie sieht „gut“ aus, harmonisch, warm, freundlich, mit indirekter Beleuchtung. Es herrscht eine helle Grundstimmung, nichts von Abschied, Schmerzen und Endgültigkeit, wie später im Bahnhof des Films *Brief Encounter*, sondern eine Station im Leben dieser Frauen – sie verabschieden sich dort von ihren Familien und Freunden, um einen Posten anzutreten. Eher häusliches Allerlei, Abschied von der Mutter, aber keine Dramen. Alle wissen, dass sie wiederkommen – vielleicht menschlich verändert, aber nicht physisch gefährdet. Deshalb keine scharfen Licht-Schatten-Kontraste, sondern vielfältig differenzierte Helligkeit.

Vorne sehen wir ein Gitter mit einer Telefonzelle mit der Aufschrift „Southern“. Blickfang ist eine große Uhr, die über der Halle hängt und die 10.05 anzeigt (und sich nicht weiterdreht, obwohl es eher 10.05 am ist, weil trotz der Tageszeit kein Tageslicht in die Halle fällt). Darunter die Schaukästen mit den Fahrplänen, Lampen hängen neben den Säulen, die das Dach stützen. Menschen kommen und gehen, ein Karren wird durch die Halle geschoben. Das Licht ist vielfältig gestreut, durch Reflektoren weniger fokussiert und

kommt von oben, von den Seiten, aus der Richtung der Kamera, die Menschen in der Mitte der Halle werfen vielfältige Schatten. Es sind überall Lichtinseln gesetzt. Der hintere Teil der Halle ist heller. In der Mitte der Halle, wo das Menschengewühl am stärksten ist, fällt starkes Licht von der Decke, die dunklen Anzüge einiger Männer heben sich deutlich aus der Menge ab.



Der Bahnhof im Atelier von Denham. Die indirekte Beleuchtung sorgt für Tiefenschärfe und Plastizität

Jetzt setzt sich die Kamera langsam in Bewegung, aber wir sind noch nicht dabei, wie sich das Objektiv aus den Menschen diejenseitigen heranholt, die wir sehen sollen. Erst nach einer weichen Blende hat die Kamera das Podest verlassen und schwebt nun leicht über den Köpfen der Menschen im Bahnhof. Der Erzähler (Leslie Howard): „Women, women, all over the place, this station is seething with women, they think they're helping, I suppose, rushing about, what can it do to them? Well. Let's swoop down and have a closer look at them, take a cross-section of them, take a handful, a couple of armfull: the weaker sex, the fair sex, the gentle sex“.

Menschengewühl in Halbtotalen. Die Kamera fährt näher heran, erfasst die Gesichter genauer und hat den Gepäckträger im Visier, der für zwei Frauen die Koffer schleppt. Die



erste Nahaufnahme zeigt eine jüngere und eine ältere Frau, wobei die ältere einen Hund auf dem Arm trägt.

Schnitt. Dann Großaufnahme Betty (Joan Greenwood), das Gesicht flächig weiss, sehr hell ausgeleuchtet, eine Frau, die sich nicht versteckt, die sich bekennt, offen ist und schattenlos, die nichts verbirgt, ebenmäßig schön und jung, aber auch ein starker Charakter. Krasker hält das Führungslicht direkt hin-

„Joan Greenwood ... has the sweetest and tenderest of expressions, but to strive always for sweetness and tenderness would merely hide the strength of character that lies behind it all.“

Robert Krasker⁸

ter der Kamera, arbeitet aber mit Aufhelllicht von den Seiten. Die Schönheit ihres ebenmäßigen Gesichts leuchtet. „I cant believe I am off“, sagt Joan zu ihrer Mutter, die erwidert: „For Heavens sake, don't get lost“. Sie bleibt noch einmal stehen und jetzt lässt Krasker das Akzentlicht von schräg oben kommen, sodass in der Bewegung ihre rechte Gesichtshälfte leicht verschattet. Die Kamera fährt ganz nah heran, nur der Hals wirft einen Schatten. Die Frauen trennen sich.

Die Kamera wechselt jetzt wieder zurück auf die Balustrade und zoomt erneut herunter. Anne (Joyce Howard) kommt ins Bild, blond, strahlend, ungewöhnlich hübsch, verletzlich, einen leicht wehmütigen Zug um den Mund. Wieder arbeitet Krasker mit dem Führungslicht von oben, aber die Kamera fährt ihr zwar hinterher in das Gewühl der Menschen, folgt ihr jedoch nicht und hält nun bei Maggie (Rosamund John) mit ihrer Mutter inne, die beide an einem Automaten für Bahnsteigkarten lehnen. Beide tragen einen Hut und Krasker setzt nun das Licht so stark von oben, dass die Hutkrempe bis zu den Augenbrauen einen Schatten wirft⁸.

Auch diese Mutter steckt voller Abschiedsschmerz. „When I get home, the house will never be the same“ Und jetzt montiert Krasker einen Scheinwerfer auf dem Boden, der sein Licht direkt nach oben schickt, sodass die Halspartie von Maggie schattenlos bleibt, aber sich Schatten auf dem Gesicht bilden. Man ahnt: diese junge Frau weiss noch nicht genau, wie sie mit der neuen Situation umgehen wird. Sie wirkt unsicher, wankelmütig, von äußeren Einflüssen abhängig.



„Rosamund John has a most interesting face, almost a perfect oval with smooth and gentle contours. The trouble from my point of view with this type of face is the danger of giving a totally untrue impression of plumpness. I, therefore, usually photographed her from slightly above eye-level, using long shadows to catch the subtle quality of feature“.

Robert Krasker⁸

fotografiert sie Krasker: Licht wieder von oben, mit starkem Fülllicht von den Seiten, sodass ihr Partner Schatten an der Wand wirft, leichte Überzeichnung der Backen, dann Hals abgeschattet, Aufhelllicht von schräg unten. Sie sagt „I want new people“ und dabei ist ihr Gesicht weitgehend schattenlos und wirkt sehr entschlossen. Nur die Nase wirft einen leichten Schatten. Krasker setzt die Kamera bei ihr unterhalb der Augenlinie an und richtet die Linse dann nach oben, sodass Dot aus dieser Perspektive sehr mondän wirkt und noch

⁸ Man erinnert sich sofort an die Szenen, die Périnal und Krasker in „I, Claudius“ komponierten, in denen das Gesicht von Claudius unter dem Schlapphut kaum noch zu erkennen ist, aber jedes Mal, wenn dem Kameramann gerade das Licht auszugehen scheint, macht Laughton eine Bewegung, die sein Gesicht wieder erhellt. Ein unglaublich provozierender Umgang mit dem Chiaroscuro, den Sternberg mit seinen Kameramännern wagte und der sich bis weit über den momentanen Eindruck in der Erinnerung hält



„Jean Gillie was comparatively easy, for she is undoubtedly one of the most lovely women on the screen, but even the completely photogenic face has its pitfalls for the lighting expert, pitfalls that are the more dangerous because they are difficult to detect.“

Robert Krasker

größer scheint, als sie vielleicht wirklich ist. Aber sie beherrscht diese Situation. Ihren Freund jedoch fotografiert der Kameramann von oben. Der Freund ist in dieser Situation der kleinere, der unterlegene, der Mann, von dem sich Dot trennen will, auf den sie herabsieht und der in ihrem neuen Leben nichts mehr zu suchen hat. Als er schließlich ganz schlicht sagt: „I’m gonna miss you“ muss auch der Kameramann Mitgefühl empfunden haben und entlässt ihn mit einem weichen Schnitt aus dieser Perspektive.

Im Gewühl der Menschen im Bahnhof taucht jetzt Erna (Lilli Palmer) auf. Sie ist alleine, sie läuft vor irgendetwas weg, sie ist besorgt, vielleicht auch verwirrt, eine zarte Frau, die Schweres erlebt hat, deren Gesicht von Kummer und Sorgen gezeichnet ist. Sie dreht ihren Kopf nach rechts, weil sie nach irgendetwas schaut und ihre rechte Gesichtshälfte verschattet sich während der Erzähler sagt: [She’s] „so lost and so angry“. Dann wiederum Führungslicht von rechts. Sie irrt durch die Halle – immer verfolgt von dem Wechselspiel zwischen Licht und Schatten. Lilli Palmer, fasziniert den in Gesichter vernarrten Kameramann von Anbeginn – vielleicht weil sie (was allerdings in dem Film nicht ausgesprochen wird) – sehr viel Schlimmes und Unerfreuliches erlebt hat. All dies findet sich auch in dieser ersten Einstellung wieder.⁹

Diese Eingangsszene macht uns mit den Frauen dieses Films bekannt und charakterisiert diese Hauptpersonen bereits durch die Fotografie und die Art, wie sie sich ins Bild setzen. Die Bahnhofsszene alleine dauert fünf Minuten und ist aufgelöst durch 47 Schnitte und drei Kamerafahrten – ein ausgetüftelter, langwierig geprobter, sorgfältig und präzise ausgeleuchteter Prolog zu der eigentlichen Handlung.

WAS IN DER NACHT PASSIERT

Die Frauen arrangieren sich mit ihrem neuen Leben, sie lernen den Drill kennen, sie marschieren, sie müssen große Lastwagen fahren¹⁰ und werden auch zu Nachteinsätzen ab-

⁹ Lilli Palmer sieht in ihren Erinnerungen die Arbeit an diesem Film eher nüchtern. Sie war schwanger, brauchte Geld und nahm, was sich bot. „Das Bild, das man sich von mir machte, kann unmöglich verführerisch gewesen sein. Wahrscheinlich hatte man niemand anderes für die Rolle gefunden. Jedenfalls beschloß man seufzend, es mit mir zu versuchen, nachdem ich noch einen ganzen Monat meiner Schwangerschaft weggelogen hatte. Freudig und eilig machte ich mich aus dem Staube. Wir waren gerettet.“ Palmer, *Dicke Lilli*, 1974, S. 125

¹⁰ Prominenteste junge Frau, die im ATS-Dienst als LKW-Fahrerin ausgebildet wurde, war die damals 16jährige Prinzessin Elisabeth, die 10 Jahre später zur Königin von England gekrönt wurde

kommandiert. Die Männer schätzen sie und manchmal gibt es auch zivile „Berührungen“ – zum Beispiel bei einem Tanz in der Kantine der Kaserne. Eine Band spielt und die hübsche Anne lässt sich von dem Flying Officer David Sheridan (John Justin) auffordern, der sie mit seiner frischen, männlichen Art sofort gefangen nimmt. Während die anderen weitertanzen, gehen beide vor die Kaserne. Draussen ist es Nacht. Eine „Krascher-Nacht“, ein sorgfältig komponiertes Hell-Dunkel.



Eine Streichholzflamme vom Feinsten – sie sollte selbst auf unempfindlichem Kriegs-Filmmaterial das Gesicht erleuchten, nur hat der DoP nachgeholfen: auf der linken Gesichtshälfte von John Justin liegt Licht von einem Scheinwerfer. Joyce Howard – von rechts aufgebellt – schaut verliebt...

Jetzt steckt er sich eine Zigarette an. Das aufflammende Licht des Streichholzes erhellt für Sekunden das Gesicht von David. Die Flamme ist so hell, dass sie kaum von einem üblichen Streichholz stammen kann. Dann zeigt David, was er in der Hand hin- und herrollt: eine Patrone, auf der ein Hakenkreuz aufgeschweisst ist. „It came from a ME-109¹¹ or what was left of it“. Der Jagdflieger David hat diese Patrone in den Trümmern eines Flugzeuges gefunden. Er fragt Anne, ob sie diese Patrone behalten möchte.¹²

Die Kamera breitet in dieser halben Minute den emotionalen Gehalt dieser Szene vor dem Zuschauer aus und erreicht durch das Verhältnis von Licht zu Schatten, dass diese langsam sich anbahnende Beziehung zwischen beiden deutlich wird. Diese Szene ist von innen heraus gestaltet,

sie lässt das Flirrende, Gefühlvolle, das langsam sich Entwickelnde, das Geheimnis dieser ersten Begegnung vor dem Auge des Zuschauers erstehen. Im zweiten Teil der Szene, die durch acht Schnitte aufgelockert ist und lediglich 1'11“ dauert, wird die Stimmung aus der ersten Szene weitergetragen. Die Beiden kommen sich auf eine Zigarettenlänge näher. David wirkt in der Großaufnahme, mit schwachem Licht von links und rechts sehr nachdenklich und sympathisch. „What are we fighting for?“ fragt er Anne. Und setzt fort: „Mainly to create a world fit to living. We are sick of a world where people have to die because they don't know how to live. For the first time in history we have something to live for ... instead of something to die for. You have got to fight for peace“. Und dann setzt David überraschend arrogant hinzu: „Were you listening?“ – „Of course, I was“, antwortet Anne brav.

Die Dunkelheit scheint ein Band um die Beiden zu legen, die schwachen Lichtinseln, die gesetzt sind, lenken die Aufmerksamkeit weg von den kaum erkennbaren Äußerlichkeiten. Hier sprechen zwei miteinander, die sich in einer tragischen Verwicklung in einem Krieg befinden und die dem zarten Gespinnst einer aufkeimenden Liebe nachgeben möchten.

Die Dialog ist filmisch umgesetzt, denn der Subtext wird durch den Kameramann bestimmt – die Beiden verlieben sich ineinander. Das Ambiente, das Drumherum, die vorsichtige Beleuchtung, die Hervorhebung nur mancher Partien der beiden Gesichter, das spielende Mondlicht, tragen alle dazu bei, dass sich der rationale Dialog in sein emotionales

¹¹ Die Messerschmitt Bf 109 (meist fälschlicherweise als Me 109 bezeichnet) war ein einsitziges deutsches Jagdflugzeug der 1930er- und 1940er-Jahre.

¹² Der film-geschulte Zuschauer weiss spätestens an dieser Stelle, dass ein Flieger, der seinen Talisman ver-schenkt – eine Geste von höchstem Symbolwert - vermutlich von den nächsten Einsätzen nicht mehr zurück-kehrt

Gegenteil verkehrt. Wir hören zwar die Worte, aber die Kamera erzählt die wahre Geschichte.

„Photographing the Stars“ - KRASKERS CREDO

Fünf Jahre später hat Robert Krasker in einem Aufsatz in der Filmzeitschrift *Picturegoer*¹³ sein Konzept als Kameramann näher erläutert. Dabei nimmt er auch Bezug auf *The Gentle Sex* - die Zitate sind als Bildunterschriften in dieses Kapitel eingearbeitet. Mit großer Offenheit lässt er sich in die Karten schauen. Seine Eingangsbemerkung zielt in das Herz seiner Arbeit: „The stars of the cinema, like the stars of the firmament, are all different shapes and sizes, and each scintillates in his (or her) own particular way. Each requires a different camera and lighting treatment to bring out the individual quality of perfection“. Aber was heisst Perfektion? Krasker beschränkt sich bei den Personen auf „physical beauty“.

Renée Asherson etwa habe eine freche Stupsnase, die perfekt zu ihrer Rolle der Katherine in *Henry V* passt. „The basis of good camera work, contrary to popular illusion, lies in truth“. Der Schauspieler Leslie Howard lehnte es ab, sich schminken zu lassen, weil er auf der Leinwand „natürlich“ aussehen wollte. Krasker macht darauf aufmerksam, wie schwierig es für ihn war, den ungeschminkten Leslie Howard neben anderen geschminkten Schauspielern zu fotografieren. „I had to combine two different lighting techniques in one shot“.

Für den Kameramann geht es darum, die Individualität eines Schauspielers zu erkennen



Krasker lässt Jean Simmons durch ein Pan Glass schauen

und herauszuarbeiten, sie zu betonen, aber nicht zu überzeichnen. So wäre ein verzerrtes Bild von Joan Greenwood in *The Gentle Sex* entstanden, wenn man sie nur lieblich und zart abgebildet hätte und damit ihren starken Charakter unterschlagen hätte.

Wann ist jemand photogen, fragt der Kameramann. Er kommt zu seiner eigenen Prioritätenliste, worauf er bei einem Gesicht zuerst achtet: „Nose, eyes, lines of expression, chin-line, cheek bones, teeth, hair-line and mouth“. Kein Gesicht

hat zwei genau gleiche Hälften. Nur einmal habe er eine Schauspielerin fotografiert, die genau gleiche Gesichtshälften besaß - Vivien Leigh (in *Caesar and Cleopatra*). Und er überlegt, wie viel einfacher der Job eines Regisseurs und Kameramannes sein könnte, wenn sie sich nicht darum kümmern müssten, ob die richtige oder die falsche Gesichtshälfte ins Bild kommen. Krasker achtet besonders auf Nasen. „An unfortunate nose shadow can literally ‚kill‘ a face’s character“.

Um zu erfahren, wie ein Mensch ist, muss man ihm in die Augen schauen. Die Augen erzählen etwas über den Menschen. „Thus one of the secrets of camera work is to take this human habit into account and inject it into an inanimate object, namely the camera“. Was ihm am liebsten wäre, sind Schauspieler, die unbeeindruckt vor der Kamera agieren und einfach die Linse vergessen.

¹³ *Picturegoer*, June 7, 1947, p. 5, Odhams Press London (Facsimile im Anhang)

Klare Worte, die in ihrer Unbedingtheit programmatisch wirken und Krasker zu einem jener Kameramänner machen, die sich nicht mit kühler Techniklust in die Kulissen stellten und den Beleuchtern sagen konnten, wieviel Watt auf welches Detail zu richten sei. Diese Methode, sich einzulassen auf die jeweiligen Persönlichkeiten, fernab einer nur am Technischen orientierten Sichtweise, lassen Krasker als einen empathiefähigen Bildgestalter erkennen. Das erste Zeugnis dieser Kunst der Einlassung hatte er mit *The Gentle Sex* abgeliefert.

The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France oder EINE DURCHAUS FARBIGE HERAUSFORDERUNG

„And so the style was found and the shooting script made. Robert Krasker, who was a very brilliant lighting cameraman, frankly never took to the style at all; each time I showed him a new set he would look at it, shrug and say ‚Looks terribly phoney‘“ Laurence Olivier¹⁴

„In Henry V, the problem was to present Shakespeare in the modern visual idiom. We couldn't use the normal technique of ‚cutting‘ a scene into short sequences because that would have ruined the soliloquies. So we had to make the picture ‚flow‘ with the words.“ Robert Krasker¹⁵

Schwer vorstellbar, dass der 30jährige Robert Krasker, der gerade seinen vierten eigenen Film verantwortete, der Ikone britischer Schauspielkunst, dem schon damals berühmten Schauspieler und Regisseur Laurence Olivier derart locker und kritisch gegenübertrat! Oliviers unverblümter Satz über Krasker spiegelt den Gegensatz zwischen Beiden: Krasker, der Mann des Realismus, der Wirklichkeit auf Film bannen konnte und wusste, was die Linse seiner Kamera sah und Olivier, der mit vielen Realitäten spielen wollte, kein „photographisches“ Auge besaß, aber ein Konzept des Stoffs. Sein *Henry V* sollte nicht neutral, langweilig und altbacken aussehen, sondern in einen modernen visuellen Stil übersetzt werden. Davon musste der Kameramann überzeugt werden. Dass Krasker gegenüber dem Schauspieler-Helden Olivier so cool und selbstbewußt bleiben konnte, hatte auch damit zu tun, dass ihn Namen, Positionen, Titel, Verdienste und allerlei anderes Pompöses wenig beeindruckten. Er konnte sehr „matter-of-fact“ sein.

Das größte Problem aber war die Farbe. Die Produzenten bestanden darauf. Seit der ersten Begegnung mit Technicolor im Jahre 1937 hatte sich das Verfahren zwar weiterentwickelt, aber nicht grundlegend verändert. Auch Robert Krasker war in den Laboratorien von Technicolor in Denham gebrieft und geschult und kannte die Tücken. Zunächst gab es in dem Kriegsjahr 1943 nur eine einzige 3-strip-Technicolor-Kamera im ganzen Land, die für diesen Film zur Verfügung stand. Dieser Riesenkasten war so teuer wie zwei Eigenheime und gefürchtet – klobig und unhandlich, wie eine auf Stelzen gesetzte Kühltruhe. Die zwei Laufwerke in der Kamera erzeugten im Atelier soviel Lärm, dass eine Tonaufnahme unmöglich wurde. Also mussten die Laufwerke gedämmt („geblimpt“) werden.

Das Innenleben dieser Eisenkiste war heikel. Drei Schwarz-Weiß-Filme liefen synchron durch die Kamera. Hinter der Linse saß ein quadratisches Prisma, das aus zwei 45° Prismen zusammengesetzt war und in der Diagonalen mit einer aufgedämpften Goldschicht versehen war. Dieses Prisma lenkte 25% des einfallenden Lichts direkt auf den ersten Film, der durch einen Filter nur Grüntöne aufzeichnete. Im rechten Winkel zu diesem Filmfenster lag ein zweites Filmfenster, auf das 75 % des Lichts durch das Prisma gelassen wurden.

¹⁴ Olivier, *Bekenntnisse*, 1988, S. 155

¹⁵ Desmond, *A Glimpse, Eyepiece*, 1990, S. 25

Hinter diesem Filmfenster liefen zwei Filme übereinander. Ein Magenta-Filter (Anilinrot) liess blaues und rotes Licht durch, das von diesen beiden Filmen aufgezeichnet wurde. Erst im Labor wurden die drei Filmstreifen zusammengeführt und aus den Farben Cyanblau, Magenta und Gelb mischten sich dann alle Töne der Farbskala. Der Technicolor-Film konnte „gedruckt“ werden.

Es gab allerdings eine Verbesserung, die alle Kameramänner schätzten: die Empfindlichkeit des Technicolor-Filmmaterials konnte um das Dreifache gesteigert werden, sodass nicht wie bei den ersten Filmen ein Lichtbedarf von 3.600 Lux nötig war, wodurch das Atelier vor Hitze vibrierte und alle Schauspieler und Techniker ständig in Schweiß ausbrachen. Man brauchte im Studio keine lichtschluckenden Filterscheiben mehr vor den Scheinwerfern. Jetzt genügten etwa 1.500 Lux, immer noch viel, aber nicht mehr das Vierfache der Lichtmenge wie für einen Schwarz-Weiß-Film. Ausserdem musste bei den langwierigen Studioaufnahmen bedacht werden, dass Scheinwerfer durch den Krieg fehlten und Strom rationiert war.

Farbe setzte aber auch ein völlig anderes Denken voraus. Mit Paul Sheriff, Laurence Olivier und Carmen Dillon wurde beraten, welche Farben vorherrschen sollten, welches die leitenden Farbtöne sein könnten. Viel Herausforderung für einen DoP im zweiten Jahr seiner selbstständigen Tätigkeit!

Doch mitten im Krieg einen komplexen Shakespeare-Stoff zu verfilmen, dazu nicht nur in Farbe und mit Hunderten von Statisten und Pferden, sondern ausserdem noch mit einem gigantischen Budget und einer teuren Ausstattung, schien vermessen. Doch Laurence Olivier und sein Produzent Dallas Bower liessen nicht locker und fanden schließlich in Filippo del Giudice, dem die Firma „Two Cities“ gehörte und der von Oliviers Schauspielkünsten fasziniert war, den richtigen Sponsor. Das War Office der Regierung war ebenfalls hilfreich. Der Film hatte den höchsten Etat, über den ein Film in England bisher verfügen konnte: 350.000 Pfund. Doch die wirklichen Kosten lagen eher bei 475.000 Pfund.¹⁶ Del Giudice konnte solche Summen nicht finanzieren und musste seine Firma im Laufe der Dreharbeiten an J. Arthur Rank abtreten.

Krasker hatte ein gutes Team zusammengestellt: der fünf Jahre ältere Jack Hildyard war Kameraführer, mit dem er schon bei den Dreharbeiten zu *The Lamp Still Burns* (1943) zusammengearbeitet hatte, und als Chefelektriker konnte Bill Wall gewonnen werden, der bereits bei *The Thief of Bagdad* gezeigt hatte, dass er mit den enormen Lichtvolumina, die nötig sein würden, souverän umgehen konnte. Das Schwierigste wurde zuerst gedreht: zur Inszenierung der Schlacht von Azincourt reiste das Team im Spätsommer 1943 für acht Wochen nach Enniskerry in Irland. Die Studioaufnahmen in den Ateliers von Denham dauerten weitere sechzehn Wochen. Anfang 1944 war der Film abgedreht, Ende November 1944 kam er in die Kinos – fünf Monate nach der Invasion der Alliierten Truppen in Frankreich.¹⁷

„MAKE THE PICTURE FLOW“

Krasker hält die Kamera ständig in Bewegung und inszeniert diesen „Flow“ bereits vom ersten Bild an. Eine genaue Darstellung der Kamerabewegungen in den ersten zwölf Minuten dieses Films bis zum ersten Auftritt von Henry zeigen, wie Krasker den spröden Stoff auflöst in eine Reihe miteinander verwobener und aufeinander Bezug nehmender Kamerafahrten.

¹⁶ Helbig, *Geschichte*, S. 197

¹⁷ „This really ist he most extraordinary place. No one appears to take the *faintest* interest in the war. Literally not the faintest, though now and again they are annoyed because they can't get get 500 horses without going to Ireland for them.“ The actress Celia Johnson on her visit to the set, vgl. Johnson, *Biography*, London 1991

In einer fast zweiminütigen Fahrt zieht die Kamera zunächst über ein Modell des elisabethanischen London weg, fährt vom Tower über die London Bridge, über die Themse auf zwei Rundbauten zu, die in der Mitte offen sind. Die Kamera biegt dann zur Seite und konzentriert sich nun auf den ersten Rundbau, in dem gerade die Fahne aufgezogen wird. Die Kamera schaut in das offene Dach hinein. Dann Schnitt auf die Fahne mit der Aufschrift „Globe Playhouse“.

Die Kamera befindet sich jetzt im Theater. Ein rotbestrumpfter Mann mit bräunlichem Hut bindet die Fahne unten fest. Die Kamera bleibt beweglich, wartet auf das Trompetensignal des Mannes und gleitet in einer Halbtotale ohne jeden Schnitt ein Stockwerk tiefer, wo die Musiker auf dieses Signal gewartet haben und nun zu spielen beginnen. Aber die Kamera erkundet das Theater weiter, schwenkt zur Seite - immer noch in einer Halbtotale - und fährt nun auf die Tribüne zu, wo die Zuschauer in ihren bunten Kostümen den Beginn erwarten. In einer seitlichen Drehbewegung kommt der erste Rang in das Bild und von dort lässt eine Frau ein Taschentuch nach unten in das Parkett fallen. Schnitt.

Eine Frau fängt das Taschentuch auf, die Kamera steht jetzt auf dem Boden, bleibt aber in Augenhöhe der Zuschauer. Sie folgt nun in einer halbnahen Einstellung einer Frau, die eine große Kiepe voller Äpfel¹⁸ vor sich herträgt und diese dem Publikum anpreist. Ein gutgekleideter Herr in schwarz geht vorüber, verliert sich aber bald im Getümmel. Die Kamera bewegt sich weiter auf die Bühne zu. Leute begrüßen sich dort, es herrscht noch Durcheinander, die Musik spielt, die Kamera verharrt in der Totale und bleibt symmetrisch zur Mitte der Bühne stehen. Wir dürfen ausruhen. Das Publikum ist vorgestellt, wir haben einen Eindruck von den Verhältnissen in diesem Theater bekommen.¹⁹

Ein Junge erscheint auf der Bühne, der mit einem Schild den Titel des Stücks ankündigt. Die Kamera setzt sich jetzt hinter den Jungen und zum ersten Mal sehen wir das Publikum



*„...On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confin'd two mighty monarchies...“
Großaufnahme Leslie Banks, Prologue „chorus“*

aus dem Blickwinkel der Bühne, wieder aus der Halbtotale. Gegenschnitt. Vom Balkon folgt eine Totale auf die Bühne in einem Neigungswinkel von 45°. Die Kamera bleibt auch dort oben, als Leslie Banks auftritt, der Mann, der den Chor personifiziert: „O for a muse of fire“ beginnt er – aber schon bei dem zweiten Teil dieses Satzes „that would ascend the brightest heaven of invention“, wechselt die Kamera wieder zurück in die Perspektive des Zuschauers im Parkett und folgt aus diesem Blickwinkel in ständigem Wechsel zwischen Halbtotale und halbnaher Einstellung ohne Schnitt Banks Bewegungen.

¹⁸ Der Text gibt „sweet china oranges“ vor, eine Abart der Sevilla-Orangen, die zunächst auch so aussehen, als die Verkäuferin sie vor sich her trägt. Aber schon bei dem nächsten Schwenk sind es eher rotbackige Äpfel

¹⁹ Diese Eingangsszene gleicht in der Fokussierung auf die Menge, aber gleichzeitig auch durch die Herausarbeitung von Individualitäten sehr der Bahnhofsszene in *The Gentle Sex*

Doch dann geschieht etwas Unerwartetes: Banks kommt an den Rand der Bühne, die Kamera fährt von unten auf ihn zu, geht ohne Schnitt über in die Großaufnahme, bleibt in dem leicht geneigten Winkel stehen und Banks darf sich an uns alle richten: „On your imaginary forces work“. Wir werden direkt angesprochen.

Der Nummernboy taucht wieder auf: „Ante Chamber of King Henry's Palace“ Und sogleich schwenkt die Kamera hoch zu dem Geschehen, das jetzt über der Bühne stattfindet, wo der Erzbischof von Canterbury (Felix Aylmer) und der Bischof von Ely (Robert Helpmann) ihre Ranküne aushecken: „My Lord, I'll tell you. That same bill is urged...“ Die Kamera geht auf eine halbnaher Einstellung, behält den Winkel von tief unten bei, schwankt aber leicht in dem Bildausschnitt hin und her, so als wolle sie deutlich machen, dass ein Publikum, das steht, nicht vollkommen ruhig stehen kann. Nichts lenkt ab. Die Kamera ist genauso konzentriert wie die Zuschauer. Kein Wort soll verlorengehen.

Bei der Erwähnung des Sir John Falstaff jedoch kommt Unruhe im Publikum auf, die Kamera zeigt in drei Gegeneinstellungen von oben jeweils in der Totale, also aus der Perspektive der beiden Kirchenmänner, die aufgebracht den Zuschauer. Henry hat Falstaff verbannt, das Publikum ist darüber wütend.

Schnitt. Hinter der Bühne. Die Kamera schaut durch eine offene Treppe von hinten. Die Beiden kommen herunter und die Kamera folgt ihnen durch die Ansammlung der Schauspieler, die sich schminken und kostümieren. Es ist ein Gewühl von Menschen, mit großer Liebe zum Detail inszeniert. Die Kamera bleibt in einer langen Fahrt in der Halbtotale. Erst jetzt, bei 12'30“, kommt zum ersten Mal Henry ins Bild, von links, in Großaufnahme, mit Krone und wallendem rotem Mantel. Vor seinem Auftritt räuspert sich Laurence Olivier noch einmal nervös. Ja, er muss jetzt hintreten vor das Publikum, hinausgehen auf die Bühne, die Kamera folgt ihm jedoch nur ein paar Meter. Sie bleibt im seitlichen Eingang zur Bühne stehen, wechselt von der Großaufnahme in die Totale. Den ersten Auftritt des Königs erleben die Filmzuschauer durch die Bühnentür. Olivier verbeugt sich vor seinem Publikum: „Where is my gracious Lord of Canterbury...“



AUF WEICHEN SOHLEN

Dieses letzte Bild ist enorm tiefscharf und es ist ein sorgfältig komponiertes Bild.²⁰ Links und rechts begrenzen die Türpfosten den Blick auf den König und das Publikum. Das Kamerateam läuft zu großer Form auf - als der König an der Kamera vorbeigeht und ihr den Rücken zudreht, wird das Bild notgedrungen unscharf, bis der Focus Puller dann die Schärfe nachgefahren hat und das Objektiv ihm erlaubt, in der Totale sowohl den Schauspieler als auch das Publikum wieder scharf abzubilden.

²⁰ Es muss hier vielleicht angemerkt werden, dass es nicht der Wirklichkeit eines Drehs entspricht, dass der Kameramann alleine die Einstellungen festlegt. Immer gehen diesen zum Teil stundenlangen Einrichtungen und Proben ausführliche Gespräche zwischen Regisseur, Bühnenbildner und anderen Mitarbeitern voraus. Wer was zu welchem Zeitpunkt beigetragen hat, lässt sich nicht rekonstruieren. Wichtig ist das Ergebnis. Deshalb wird hier pauschalisierend von „der“ Kamera gesprochen oder „dem“ Kameramann als dem letztlich Ausführenden

Krasker und Olivier jonglieren hier virtuos mit mehreren Wirklichkeiten - denn zunächst „spielt“ Olivier den König noch in einer Theateraufführung, aber im weiteren Verlauf des Films „ist“ Olivier der König, bevor er zum Schluss wieder zum Schauspieler wird. Mit dieser distanzierenden Einstellung wird dieses Wechselspiel zwischen den filmischen Realitäten angedeutet.

Die Kamera bleibt immer in der beobachtenden Rolle. Sie verzichtet darauf, selbst zu handeln und entfaltet keine eigene Dynamik. Die Kamera stellt dar, sie verfolgt die Bewegungen der Schauspieler, zeigt den Zuschauern soviel wie möglich und setzt begleitende Bilder zum Text. Die Kamera ist auf einem gummibereiften Wagen montiert und umfährt die Schauspieler. Dann ist sie wiederum auf einem Kran befestigt und kann so mühe- und schwerelos die Höhe des Globe Theaters erfassen. Wenn die Kamera schwenkt, schwenkt sie sanft, manchmal unmerklich, das Auge des Betrachters lenkend. Das Fließende und Gleitende dieser ersten Einstellungen gibt das Konzept vor für den ganzen Film.

Die Herstellung eines Farbfilms blieb für das Kamerateam auch eine Gleichung mit Unbekannten. Der Sucher war seitwärts an der Kamera befestigt, sodass es eine erhebliche Parallaxe gab – der Kameraführer sah nur versetzt, was er fotografierte. Zum zweiten konnten die „rushes“ (Schnellkopien), die das Laboratorium am nächsten Morgen lieferte, nur in schwarz/weiß angesehen werden. Sie liessen also keinerlei Rückschlüsse darüber zu, wie farbesättigt das Bild wirklich sein würde. Erst nach Tagen konnte eine Kopie erstellt werden, die genaueren Aufschluss bot. Zudem musste der Kameramann möglichst wenig Film verbrauchen, weil der Krieg zu Rationierungen zwang und durch die Kamera nicht ein Film, sondern drei Filme gleichzeitig liefen. Die Technicolor-Farbberater, angeführt von Natalie Kalmus, versuchten überdies, die künstlerische Auffassung ihrer Firma den Designern, Architekten, Regisseuren und Kameramännern nachdrücklich zu erläutern.²¹ Drei Viertel des gedrehten Materials wurden im Final Cut des Films verwendet.²²

DIE LANGE KAMERAFAHRT

Wir haben die Bühne verlassen. Nach einer weichen Blende sind wir vor dem „Boar’s Head Tavern“. Es ist Nacht. Ein Lichtschein liegt auf dem Eingang des alten Fachwerkhauses. Das obere Stockwerk ist mit bläulich-grünem Licht erhellt, ein Fenster leuchtet schwach von innen. Links am Haus das tief dunkelrote Zunftzeichen des Gasthauses. Im ersten Stock öffnet eine Frau mit weißer Haube das Fenster (bei 31’50“), schaut heraus und verschwindet wieder, lässt aber die beiden Halbflügel des Fensters offen. Jetzt setzt sich die Kamera langsam von unten in Bewegung und fährt zu dem Fenster hoch. Sehr vorsichtig, zögernd noch, so als wollte sie sagen: dürfen wir das?

Die Totale wird zu einer Halbtotale, die Kamera nähert sich dem Fenster. Noch weiss keiner, was dahinter ist. Die Kamera macht einen halben Bogen und fährt nun direkt auf das Fenster zu, während die Celli der Filmmusik (William Walton) auf den tiefen Saiten Molltöne anstimmen. Erst als die Kamera bereits auf der Fensterbank zu sein scheint, erkennen wir, dass ein alter, bärtiger Mann auf einem Bett liegt – Sir John Falstaff. Die Farben sind verhalten, das Zimmer, eher eine Kammer, ist dunkel, nur eine Wand ist erleuchtet.

²¹ Natalie Kalmus verstand ihre Rolle nicht nur als Beraterin, die aus ihrer Kenntnis des komplexen Technicolor-Verfahrens zu dem Wissensstand des Teams beitrug. Sie mischte sich in alle künstlerischen Fragen ein, behinderte Innovationen im Atelier, wollte viel Licht, wenig Schatten und niedrige Farbsättigung und wurde im Umgang mit Regisseuren und Kameraleuten oft sehr persönlich. Der Produzent David O. Selznick schrieb nach den Aufnahmen von *Gone with the Wind*: „I have tried for three years now to hammer into this organization that the technicolor experts are for the purpose of guiding us technically on the [film] stock and not for the purpose of dominating the creative side of our pictures as to sets, costumes, or anything else.“ Niemand konnte einen Technicolor-Film in jenen Jahren drehen, ohne Frau Kalmus am Set zu haben. Sie hatte ein Gespür für Macht und liess es das Team fühlen.

²² Eder, Audiokommentar, Criterion Collection No 41

Die Kamera fährt weiter - durch das Fenster, auf das Bett und geht über in eine nahe Einstellung, ohne dass die Kamerafahrt durch einen Schnitt unterbrochen würde. John Falstaff (George Robey) liegt im Bett, richtet sich auf, die Kamera steht still und sagt: „God save thy Grace, King Hal, my royal Hal, God save thee, my sweet boy“. Ein alter Mann liegt auf seinem Totenbett und seine letzten Worte gelten der unverbrüchlichen Treue zu seinem König.

Dann hört Falstaff die Stimme seines Königs: „I know thee not, old man“. Nun setzt sich Falstaff auf, die Kamera kommt näher – immer noch in derselben Kamerafahrt - und geht über in die Großaufnahme. Sie fährt dicht heran an sein Gesicht, weicht dem ganzen Schmerz des Mannes nicht aus. Falstaff kann es nicht glauben, als er Henrys Stimme hört: „...that I have turned away my former self, so shall I those that kept me company“. Jetzt ist die Kamera ganz nah an Falstaffs Gesicht, er erträgt diese unbarmherzigen Worte seines Königs nicht, er kann und will sie nicht glauben und sinkt zurück auf sein Kissen. Er stirbt.

Diese ununterbrochene Kamerafahrt dauert 125 Sekunden. Die Kamera scheint die Luft anzuhalten, niemand wagt es, zu atmen, damit diese lange Kamerafahrt gelingt. Das Licht auf Falstaffs Gesicht kommt von rechts und flackert wie die Kerze neben seinem Bett, der Hintergrund besteht aus einem dunkel rot-grünen Vorhang.

Alles ist auf Krieg gestimmt, alle schreien mit und sind voller Siegeslust – aber dort oben, in diesem alten Gasthaus, liegt in einer finsternen Stube ein Mann, für den Siege nichts mehr bedeuten, der sein Leben gelebt hat und vergessen ist. Und so wie man zögert, bevor man die Tür zu einem Totenzimmer öffnet und sich auf der Türschwelle noch einmal besinnt, so fährt die Kamera respektvoll und langsam zu diesem Fenster hinauf.

PFERDE, WAGEN, SCHWERTER - DIE SCHLACHT

Vierundsechzig Minuten Film vergehen, bis es schließlich heisst: auf in die Schlacht gegen die Franzosen! Die Pferde sind gesattelt, die rüstungsbewehrten Mannen auf die Rosse gehoben, die Trompetensignale gegeben, die Lanzen geputzt, die Visiere heruntergeklappt und die Truppen aufgestellt. Und dann heißt es: Attacke! Oder vornehmer: „All things are ready if our minds be so!“



Da fliegt er hin, der mutige französische Ritter, dem ein irischer Reiter und ein irisches Pferd die Identität leihen. Krasker sitzt sicher auf seinem Wagen, der sicher auf Schienen fährt und darf sich sicher sein: dieser Kamerasprint geht in die Filmgeschichte ein

Henry entschliesst sich zum Kampf und der kleine Ort Azincourt, nordwestlich von Arras in Frankreich, gelangt an diesem 25. Oktober 1415 zu Geschichtsruhm.

„God be with you all“ – das ist der Schlachtruf. Henry feuert seine Krieger an, springt elegant von dem Karren auf sein bereitstehendes Pferd. Seine Soldaten schlagen spitze Stämme in die Erde, die den Feind verletzen sollen,



*Das Indirekte sorgt für direkte Abwechslung.
Erst werden die Pferde durch die Pfütze geritten
und dann in den Schlachtentod...*

Geräusch der Hufe im Wasser. Um diesen Effekt noch zu verstärken, schwenkt die Kamera mit den Pferden über dieses Matschwasser auf der Wiese, bis ein Pferd der Kamera zu nahe kommt und damit die Einstellung abbricht. Die Musik dramatisiert diesen Moment des Aufeinandertreffens zusätzlich.

Nun können sich die Krieger nicht mehr ausweichen. Die Kamera ist auf eine Draisine montiert, die auf extra gelegten Schienen auf dem Powerscourt Estate bei Enniskerry in Irland dahinrasen kann. Actiontime. Die Schlachtordnung der Franzosen – und auf dieser Seite befindet sich jetzt die Kamera – ist symmetrisch und wohlgeordnet. Alle stehen auf gleicher Linie, alle Pferde in einer Reihe. Der Kamerawagen hat sie im Blick und fährt los. Leichte Gangart. Mit auf dem Wagen sind hinter der Kamera die Scheinwerfer, die das Licht dieser irischen Tage verstärken und aufhellen. Die Pferde und ihre Reiter werfen lange Schatten. Zwischenschnitt: Die Männer spannen ihre Armbrüste. Schnitt: Henry schaut zu, gefasst.

Dann wieder die Schlachtordnung. Jetzt wird der Kamerawagen schneller. Er bleibt nicht mehr auf Linie mit den Pferden, sondern überholt. Trab, schneller Trab, übergehend in Galopp. Einige Reiter bleiben zurück. Der Haufen der Krieger wird unordentlicher. Die Kamera nimmt weiter Tempo auf und hält die Perspektive: Totale. Dann Galopp. Die Kamera



*„Die Schlacht in Henry V zum Beispiel ist nichts weiter
als prunkvolle Dekoration“
Siegfried Kracauer, Theorie des Films, p. 300*

die Musik lässt die Bläser martialisch aufbrausen, Trommeln werden geschlagen, der König legt sein schützendes Kettenhemd an,²³ die feindlichen Linien formieren sich, armbrustbewehrte Krieger mit Helmen marschieren, die mit Decken geschützten Pferde vorweg, stolz werden die Rüstungen und Schwerter und Lanzen und Fahnen vorneweg getragen – eher farbenprächtig als bedrohlich. Kintopp in Technicolor.

Bei 97' lässt sich der Kameramann etwas einfallen. Noch marschieren die Heere aufeinander zu. Doch die Kamera filmt eine Pfütze auf der Wiese. Die Pferde und Krieger spiegeln sich in der Pfütze und man hört das schmatzende

²³ Doch selbst in diesem emotional aufgeladenen Moment, in dem die Franzosen noch einmal einen Boten auf die andere Seite des Schlachtfeldes aussenden, um die Auseinandersetzung vielleicht doch noch zu vermeiden, wird diese Szene wiederum ins Atelier verlegt, weil „draußen“ eben besser „drinnen“ ist (bei 95')

rast mit den Pferden um die Wette. Dann wird die Kamera zu schnell, sie scheint zu fliegen, Pferde und Mann geben ihr Letztes, Schnitt: die Bogenschützen zielen, Henry hebt den Arm und gibt das Zeichen, die angespitzten Pflöcke kommen ins Bild, durch die die herangaloppierende französische Kavallerie aufgehalten werden soll. Schnitt. Dann nochmal Henry, der das Kommando geben soll. Schnitt auf die Armbrustschützen, die ihre Pfeile abschiessen. Schnitt. Der Pfeilhagel fliegt auf die Gegner zu und trifft sie.²⁴ Dann fallen alle übereinander her, Pferde sinken hernieder, Schwerter klirren gegeneinander, Fahnen geraten in Brand, Krieger sinken tot zur Erde, Pferde brechen zusammen - es gab etwas zu sehen für's Eintrittsgeld.

WAS DIE FARBE VERRÄT

Als der dänische Filmregisseur Carl Theodor Dreyer²⁵ im Jahre 1955 die besten Farbfilm der (ersten) zwanzig Jahre Farbfilmgeschichte analysierte, nannte er auch *Henry V.* „Olivier picked up the ideas for his choice of colours from miniatures of medieval manuscripts.“



Der Maskenbildner hat ein zart-rötliches Make-up geschaffen, das vom Purpur des Mantels inspiriert ist, kontrastierend zu dem zarten Grün des Handschubs, strahlt Henry nur so vor Hobeit, Würde, Macht, Hoffnung, Zuversicht und Edelmut! Henry, Held und Hasardeur!

Aber er schränkt ein, dass hier der Versuch gemacht worden sei, eine Vorlage aus jener Zeit zu „kopieren“, anstatt ein eigenständiges filmisches Farb-Werk zu schaffen. Doch stimmt das?

Olivier und Krasker hatten sich auf eine Farb-Faustregel geeinigt: die Engländer, damit die Guten, sind „rot“, die Franzosen, die zu bekämpfenden, also die nicht-so-Guten, sind „blau“ - bourbonenblau. An diesen beiden Farbgrundtönen orientierten sich die Kostüme und die Dekorationen. Auf der englischen Seite herrschen in allen Farbtönen die „warmen“ Farben vor, bei den Franzosen die eher

„kalten“. Diesem dramaturgischen Konzept folgten alle weiteren Überlegungen.

In den ersten zwölf Minuten des Films dominieren gedeckte Farben – dunkle Rottöne, gemischt mit braun und gelb. Der Vorhang auf der Bühne, vor dem die ersten Minuten ablaufen, ist in warmem Rot gehalten mit dunkelblau unterlegter Heraldik. Erst mit dem Auftritt von Henry kommt plötzlich grelle Farbe ins Bild: seine Jacke ist monochromes, herrscherliches Rot. Alle anderen Kostüme sind eher in dunklen Rottönen gehalten, umso strahlender wirkt dann der „Chef“ selber. Monochromes Rot ist die Farbe des Königs und Henry sieht auch rot: er will die Franzosen vernichtend schlagen und seine Herrschaft auf

²⁴ Percy W. „Poppy“ Day, dem Amerikaner, der seit vielen Jahren für die special effects in Denham zuständig war, haben diese Pfeile schlaflose Nächte bereitet, weil sie auf dem Film nicht zu sehen waren. Das Technicolor Verfahren konnte die dünnen Pfeile nicht abbilden. Also mussten die Trickspezialisten die Pfeile malen und erst durch die Auftragung einer zusätzlichen lavendelfarbenen Schicht auf dem Film gelang es, diese Attacke der Engländer angemessen zu zelluloidieren.

²⁵ Dreyer, *Writings*, p. 173

Frankreich ausdehnen. Rot ist Ausdruck für Lebenskraft, für Lebensenergie²⁶, auf der metaphorischen Ebene steht sie für Lebensfreude, Begierde, Sexualität, Erotik, Fantasie, steht für aktiv, erregend, herausfordernd und herrisch. All das ist Henry. Rot ist aber auch die Farbe des Krieges. Henry ist nicht nur Feldherr, Schlachtenführer, sondern auch Liebender²⁷. Selbst in der langen Liebesszene zum Schluss des Films trägt er strahlendes Rot.

Auch hier kommt dem roten Farbton Symbolkraft zu – Henry ist der aggressive Herrscher, der das Heft in der Hand hat. Katherine ist sein Opfer. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, als Ja zu sagen. Die Farben verraten es: in einem türkisfarbenen Kleid mit weißem Besatz und einer Haube, die den Türkiston des Kleides aufnimmt und einem weißen Schleier, steht sie ihm gegenüber. Diese zwischen grün und blau schwankenden Farben stehen für Treue, Bescheidenheit, Ernst und Hoffnung – eine ideale Königin für das vereinte Reich.

Während dieser langen Szene ändert sich die Beleuchtung. Zunächst ist diese weiss gestrichene (Kitsch-) Kulisse in einem imaginären Palast, in der sich die beiden begegnen, genau das, was Krasker an dem ganzen Film bemängelte: „terribly phoney“. Hohe Stilisierung geht einher mit hoher Künstlichkeit. Aber dann nimmt Krasker die Beleuchtung, die zunächst kalt, klar, hell und schattenlos ist, etwas zurück, macht sie wärmer und erreicht dadurch, dass die emotionale Qualität dieser Szene in den Vordergrund rücken kann.

Katherine and Henry werfen Schatten in dem Erker, in dem sie sich auch räumlich nähern, sie werden zu durchaus realen Menschen. Starkes Licht von oben mischt sich mit Fülllicht, aber durch Diffusion werden ihre Konturen sanfter. Die Kamera bleibt dabei immer in Augenhöhe, leicht angewinkelt gegenüber der Augenlinie, wechselt sanft in der Bewegung zwischen Totale und Halbtotale und naher Einstellung. Alice, die Hofdame, die dabei ist, trägt ein braunes Kleid mit weißem Kragen und weißem Schleier. Sie wirkt wie ihre Farben: unerotisch, gemütlich, verlässlich, bieder – und der Zuschauer ahnt: solange sie da steht, wird der Katherine, der Scheuen, nichts passieren.

Ganz anders die Franzosen. Zunächst ist die Farbe blau sehr kalt. Sie betont die lässige Arroganz der Franzosen und ihren Hochmut. Doch nicht durchgehend. In dem Moment, wo die Kostüme und Dekorationen einen ultramarinblauen Ton bekommen, wirken sie auch wohltuend, beruhigend und passiv. Krasker setzt unbeirrt auf Lichtstärke. Die grell-weißen Wände des königlichen Palastes signalisieren Lebensfreude, aber auch wenig Disziplin und Chaos.

Auf den französischen Gewändern finden sich die drei goldenen Lilien in blauem Feld – die Fleur-de-Lys, das Zeichen der Königswürde in Frankreich. Und gleichzeitig ein Beweis dafür, wie fein dieser Film gestrickt ist: denn die Lilien erscheinen auch auf der Rüstung des englischen Königs in der Schlacht von Agincourt. Im späten 14. Jahrhundert übernahmen die englischen Könige die Fleur-de-Lys auch für sich, um damit den Anspruch auf den französischen Thron zu demonstrieren.

Die Farbsymbolik dieses englischen Technicolor-Films ist ausgefeilt. Der Mantel des französischen Königs zum Beispiel ist perlgrau, eingearbeitet sind die drei Lilien. Grau gilt als das Symbol für das Unentschiedene, Indifferente, grau ist wichtig, um Kontraste auszugleichen. Das ist die Rolle von König Charles VI von Frankreich, der zögert, der sich von dem Dauphin bedrängt fühlt, dem die Worte fehlen, der vor Taten zurückschreckt und gerne die Schlacht gegen die Engländer vermieden hätte.

²⁶ s. auch Keller, *Faszination*, 1999, S. 40

²⁷ In der Szene mit Renée Asherson trägt Olivier seine rote Königsjacke, die ihm nicht recht passen will. Sie ist einfach zu weit, an der Taille durch den Gürtel gerafft und wirft deutlich Falten. Bei der hohen Perfektion und Professionalität dieses Films - Absicht, Zufall oder Kriegsarmut?

Caesar and Cleopatra - VERHÄNGNIS MIT CLEOPATRA

Trotz anfänglicher Widerstände kamen „Larry“ Olivier und Robert Krasker gut miteinander aus während der Dreharbeiten. Doch nicht so gut, dass sie ein weiteres Mal miteinander gearbeitet hätten. Als *Henry V* im November 1944 in die Kinos kam, sahen ihn in den ersten sechs Monaten nahezu zwei Millionen Menschen.²⁸ .

Robert Krasker galt jetzt auch als der „Mann fürs Farbige“. So wurde auch der Produzent und Regisseur Gabriel Pascal auf ihn aufmerksam. Pascal war ein gewandter, vielsprachiger Filmproduzent aus Ungarn. Er hatte in Deutschland gearbeitet und in Italien, bevor er nach England kam. Hier gelang ihm, den schwer zugänglichen Dramatiker George Bernard Shaw überzeugen, dass die Filmrechte seiner Dramen bei ihm gut aufgehoben seien.

Nach zweieinhalbjähriger Vorbereitung begannen im Frühjahr 1944 die Dreharbeiten zu *Cäsar und Cleopatra*. Krasker stand nun innerhalb von zwei Jahren wiederum einer umfangreichen Produktion vor - das Budget war zweieinhalb mal so hoch wie bei *Henry V*, die Bauten verschlangen Unsummen, die in Denham entstanden. Architekt war John Bryan, die Kostüme stammten von Oliver Messel.

Doch die Dreharbeiten zogen sich hin, der Regisseur verfiel sich in Nebensächlichkeiten. Zunächst war noch Krieg. Durch Bombenalarm mussten die Dreharbeiten in Denham ständig unterbrochen werden. Ausserdem war im vorletzten Kriegsjahr alles knapp. Jeder musste ständig improvisieren. Dann kam der erste Einschlag: Vivien Leigh, die Frau von Laurence Olivier, hatte eine Fehlgeburt. Die Dreharbeiten wurden für fünf Wochen unterbrochen. Claude Rains war bei allem Wohlwollen kein Cäsar. Aber schlimmer noch: Vivien Leigh konnte sich in ihre Rolle nicht hineinfinden.

Der größte Schlag aber traf Robert Krasker selber. Seine Diabeteserkrankung hatte sich schon bei *Henry V* bemerkbar gemacht. Zwischen dem Ende der anstrengenden Arbeiten zu diesem Film und dem nächsten lagen nur wenige Wochen, zu wenig, um wirklich auszu-ruhen. Krasker ging nicht immer sorgfältig mit seinen Injektionen um. Manchmal vergaß er sie. Nach wenigen Wochen Drehzeit wurde er mit der akuten Gefahr, in ein Koma zu fallen, ins Krankenhaus eingeliefert. Sein Blutzuckerspiegel musste ausgeglichen werden. Die Therapie würde viele Wochen in Anspruch nehmen. Die Produktionsfirma entließ ihn und verpflichtete Frederick A. Young, für den diese Arbeit der erste Farbfilm seines Lebens wurde.²⁹

In den Szenen zu Beginn des Films zu Füßen einer Pappmaché-Sphinx, die auf echtem Sand aus Ägypten stand, den Pascal persönlich dort eingesammelt hatte, schien Krasker noch seine Kameraarbeit sorgsam zu verdichten. Doch kein Kameramann der Welt konnte diesen Film retten! Shaws Witz blieb buchstäblich im Sand stecken.



Caesar. What's the matter?

Cleopatra: You're bald! That's why you wear a wreath.

²⁸ Allerdings brauchte der Film mehrere Jahre, bis er seine Kosten wieder eingespielt hatte.

²⁹ Auch Jack Cardiff, der für die zweite Kameraeinheit zur Verfügung stehen sollte, die in Ägypten filmte, trat kurzfristig von seinem Vertrag zurück und suchte sich andere Arbeit. F.A.Young und Edward Scaife beendeten die Aufnahmen in Ägypten

Auf der Höhe seines Könnens

Brief Encounter - MELODRAM AUF DEM BAHNHOF

*„Night, the shadow of light,
And Life, the shadow of death.“ Swinburne*

Robert Krasker liebte Autos, Züge, alles Mechanische – in *The Gentle Sex* hatte er bereits gezeigt, wie er einen Bahnhof als Ort des Abschieds und des Ankommens inszenieren konnte. In *Brief Encounter* (1945) gesellte sich eine weitere Qualität hinzu: der Bahnhof als Ort eines Melodrams. Zwei Menschen, die sich nicht kennen, begegnen sich, verlieben sich und entsagen einander – und treffen sich immer wieder auf dem Bahnhof.

Für jemanden wie ihn, der in Bildern dachte, Schatten zu modellieren verstand und Kontraste herauszuarbeiten wusste, waren dampfende Lokomotiven, abweisende, dunkle Bahnsteige, anonyme Bahnhofshallen, durchrasende Züge, dunkle Unterführungen und leere Wartesälen als symbolhafte Kulisse für Entsagung, Unerfülltheit, und Sehnsucht einfach eine Steilvorlage. Regisseur David Lean musste Krasker nicht lange überreden.



*Massive Scheinwerferbatterien links und rechts des durch-
fahrenden Zuges entlassen keine Dampfvolke unbeachtet in den
Nachthimmel. So brillant angestrahlt war Carnforth Station noch nie
– und das im letzten Kriegsjahr!*

Die erste Einstellung zeigt einen Zug, der durch den Bahnhof fährt, bedrohlich, laut, abweisend, gefährlich. Aber nicht bei Tag, sondern bei Nacht. Noch vor dem Vorspann des Films sehen wir einen Bahnsteig, links einen Wassertank, hinter dem eine starke Lichtquelle liegt, rechts das Dach des Bahnsteigs, das teilweise beleuchtet ist. Hinter dem Signal weiter vorne im Bild steht verdeckt eine starke Scheinwerferbatterie. Die Kamera ist auf dem Bahnsteig in einer ungewöhnlichen Perspektive montiert: leicht nach oben gekippt, sodass das Bahnsteigdach zu sehen ist, aber auch die beiden

Lichtquellen von rechts und links. Jetzt braust ein Zug von links diagonal durch das Bild, der mächtige, weiß aufwirbelnde Dampf der Lokomotive türmt sich im Scheinwerferlicht zu riesigen Gebirgen auf. Erst nach dem letzten Wagen, als wieder Ruhe einkehrt auf dem Bahnhof, beginnt der Vorspann mit den ersten Akkorden des c-moll Klavierkonzertes von Rachmaninoff.

Während der Vorspann läuft, liegen die Gleise noch in trügerischer Nachtruhe. Nach dem Abspann rast ein Zug jetzt umgekehrt aus der rechten unteren Ecke des Bildes laut pfeifend auf den Zuschauer zu – noch immer ist die Kamera auf dem Bahnsteig in einem Neigungswinkel montiert. Sie bewegt sich nicht, schaut dem Zug nicht hinterher, die As-

soziation zu Tragödie und Schrecken ist deutlich.¹ Der diagonal durch das Bild rasende Zug gibt dem Bild fast eine Dreidimensionalität.

Das ist das Setting. Von hier aus entwickelt sich die Geschichte zwischen Laura und Alec, die Laura im Film in einer Rückblende erzählt. Der Bahnhof spielt dabei eine Hauptrolle. Der Film ist so dramaturgisch verwoben, dass sich in der ersten Szene das Drama wortlos ankündigt und in der letzten Szene das Rätsel sich auflöst. Eine Art Mosaik, das sich erst zum Schluss ganz zusammensetzt. Der Erfrischungsraum, in dem die entscheidenden Szenen spielen, liefert zugleich die Klammer, die das Geschehen zusammenhält.

TRAGÖDIE IM ERFRISCHUNGSRAUM

Der Bahnbeamte Albert Godby (Stanley Holloway) schaut auf seine Taschenuhr, lächelt und nickt, weil der Zug pünktlich durchgefahren ist. Mr Godby setzt über die Schienen, springt auf den Bahnsteig und geht pfeifend in das Bahnhofscafé. Schnitt. Café von innen (Studio in Denham). Mr Godby kommt herein, die Kamera steht hinter der Theke, über dem Kopf von Myrtle Bagot (Joyce Carey)². Und während die Kamera über Kopfhöhe und in dichter Naheinstellung dem Palaver der Beiden zuhört, zeigt sie in einer leichten Schwenkbewegung ein Paar, das weiter hinten im Erfrischungsraum an einem Tisch sitzt – bedrückt, stumm, mit einer Aura von Wehmut um sich. Die Tür geht auf und Dolly Mes-siter (Everley Gregg)³ tritt ein – eine Freundin, die sich unaufgefordert zu dem Paar setzt.

Die Kamera bleibt in der Position, zeigt das Paar von oben, bleibt dicht über ihren Köpfen. So, als hätte sie sich noch nicht entschieden, ob sie überhaupt an diesem Paar festhalten will. Aber als sich Dolly zu den Beiden an den Tisch setzt, senkt sich die Kamera kaum merklich ab auf die Augenhöhe der Drei. Obwohl der Zuschauer noch nicht wissen kann, wie diese einzelnen Personen zusammenhängen, lässt sich das Drama nun ahnen.



Mehr Abschied ist nach sieben Wochen nicht möglich. Laura und Alec trennen sich mit dieser Berührung - für immer

Alec Harvey (Trevor Howard) wagt es kaum zu sprechen. Laura ist starr vor Schmerz. Beide hören Dollys Worte nicht. Schließlich sagt Alec: „Ich muss gehen“ und steht auf.

Die Kamera aber bleibt auf Laura gerichtet und „steht nicht mit auf“. Alec dreht sich noch einmal um – Schnitt - und nun sehen wir in einer extremen Nahaufnahme, wie Alec seine

¹ Wie immer ist alles eine Frage der Perspektive. Hätte die Kamera den Zug bei Tag aufgenommen und wäre sie vielleicht noch entlang des fahrenden Zuges mitgeschwenkt, es hätte der Auftakt für einen netten (anderen) Film werden können.

² Joyce Carey begegnete Robert Krasker noch einmal in *Cry, the Beloved Country* (1950).

³ Krasker hatte die Schauspielerin schon in *The Private Life of Henry VIII* kennengelernt, arbeitete mit ihr in *I, Claudius* zusammen sowie in *The Gentle Sex*.

Hand auf Lauras Schulter legt – vier Sekunden lang. Diese Berührung lässt Laura erschauern. Die Kamera verharrt in der halbnahen Einstellung, als ob sie Laura sehr, aber nicht allzu sehr in den Schmerz schauen will, den ihr Gesicht zeigt. Sie folgt mit den Augen Alec zur Tür. Ob er wiederkommt?

Dolly geht zum Tresen, um sich Schokolade zu kaufen und als sie sich umdreht, ist Laura verschwunden. Draußen rast ein Expresszug durch den Bahnhof. Kurz darauf steht Laura wieder in der Tür des Cafés – zitternd und leichenblass. Die Kamera bleibt auf der Position vor dem Tisch, zeichnet den Tisch unscharf, um Laura an der Tür zu zeigen. Laura kommt an den Tisch zurück. Die Linse verfolgt sie mit einem leichten Zoom. Jetzt senkt sich die Kamera unter Augenhöhe in eine halbnaher Einstellung und während Laura den Kognak mit Widerwillen schlürft, bleibt die Kamera auf sie gerichtet. Etwas ist passiert, aber was?

Die Struktur des inneren Monologs, in dem Laura diesen Film erzählt, verhindert jedoch, dass der Zuschauer an dieser Stelle „aussteigt“, weil er nicht versteht, was sich dort ereignet. Die Musik von Rachmaninoff hält die Spannung, die Bilder enträtseln sich durch die Dichte der Symbolik, die Augen von Celia Johnson sind so lebendig und so sehr „Spiegel ihrer Seele“, dass sie jeden Augenblick fesselnd wirkt.

FLASHBACK UND AUFLÖSUNG

Diese Szene wiederholt sich am Ende des Films – den beiden Liebenden ist klar geworden, dass sie gegen die Zwänge der Gesellschaft, gegen die Moral ihrer Umgebung, gegen ihre eigenen Familien nicht handeln können und sich trennen müssen – ohne jemals den Vollzug ihrer Liebe gelebt zu haben.

Zunächst ist alles wie in der ersten Szene - die Kamera bleibt in einer halb-nahen Einstellung etwas unterhalb der Augenhöhe des Paares, sie bewegt sich nicht, es gibt keinen Zwischenschnitt. Die Kadranzeige zeigt Alec auf zwei Dritteln des Bildes, die Kamera berührt fast seine Schulter. Es ist seine Szene.

Alec rührt in der Teetasse: „Woran denkst Du?“

Laura: „Ich denke an nichts“

Alec: „Ich liebe Dich. Mehr als ich sagen kann. Ich liebe Dich von ganzem Herzen“.

Laura: „Ich möchte sterben, wenn ich das könnte“

In diese letzte Minute platzt die Freundin Dolly hinein, die das Schicksalhafte dieses Momentes nicht begreift und so für eine Doppelbödigkeit dieser Szene sorgt, sodass das Schwere und Verzweifelte umso stärker wirkt. Alec und Laura sind über ihre Anwesenheit entsetzt.

Die Kamera fährt wie zu Beginn des Films auf Lauras Gesicht zu, aber die Nahaufnahme wird nun unterlegt durch den inneren Monolog Lauras, die den ganzen Film als Flashback ihrem Mann erzählt. „Das Schicksal war bis zur letzten Minute gegen uns...“ Und mit weit geöffneten Augen flüstert sie nach Alecs Weggang: „Oh Gott, könnte ich ihn noch einmal sehen, nur für eine Sekunde“.

In diesem Moment höchster Emotionalität wird die Kamera um fast 40° zur linken Seite gekippt. Gleichzeitig fährt sie von der Nahaufnahme in die Großaufnahme. Für Laura dreht sich alles – aber es dreht sich die Kamera nicht mit, sondern sie fällt förmlich aus dem Rahmen und kommt erst in dieser Bewegung näher. Der unterlegte Pfeifton verstärkt noch den Eindruck, dass Laura das Blut in den Adern gefriert. Selbst als sie aufspringt und aus dem Wartesaal herabstürzt, verharrt die Kamera in dieser Einstellung. Laura kann ihren Schmerz nicht mehr beherrschen. In dieser Szene beobachtet die Kamera nicht mehr,



Der Moment der Panik. Die Welt ist aus den Angeln. Die Kamera kippt zur Seite - der Boden wankt, die Wände werden schräg.

sondern wird selber zur Mitwirkenden: sie zeigt, wie sich für Laura die Welt aus den Angeln hebt, in dem sie selber aus der Rolle „kippt“. Dieser Paradigmenwechsel kommt in Kraskers Filmen hier zum ersten Mal vor. So lässt sich die innere Gestimmtheit eines Menschen mit filmischen Mitteln umsetzen.

Die Kamera folgt ihr nun auf den Bahnsteig. Laura will sich vor den durchfahrenden Zug werfen. Im letzten Moment überlegt sie es sich, schreckt zurück und bleibt wie versteinert

stehen, mit leerem Blick und wild durcheinander gewehten Haaren, geblendet von den Lichtern des Zuges. „Ich wollte es tun, aber ich konnte es nicht – ich hatte nur noch einen Wunsch: nie wieder etwas zu fühlen. Ich wollte nie wieder unglücklich sein“.

WENN SCHATTEN SICH AUF SCHATTEN LEGT

Der Film ist dunkel. So wie ein verdunkelter Bahnhof im letzten Kriegsjahr. Der Kameramann verlangt dem Filmmaterial das Letzte ab. Er belichtet nur in Grenzwerten. Die Scheinwerfer sind so ausgerichtet, dass sie wirklich nur das Detail beleuchten, das die Kamera sehen will. Die Geschichte spielt nicht nur im emotional Dunklen, sondern auch wirklich in finsterner Nacht. Und nirgendwo ist es dunkler als auf dem Bahnhof, den Krasker für dieses Melodram entstehen lässt.⁴

Es sind oft die kleinen Szenen, die zeigen, wie ein Kameramann sich einen Stoff zu eigen macht. Laura kommt die Schräge zum Bahnsteig hoch (bei 20'). Es ist noch eine Zeit, wo die Begegnung mit Alec nicht ihr Denken bestimmt, obwohl sie im Monolog sagt, dass sie „einen Moment“ lang daran gedacht hätte, ob Alec vielleicht in dem Zug nach Churley sitzen könnte.

Die Kamera bleibt zunächst hinter einem Geländer. Licht kommt von links unten und beleuchtet Lauras Mantel, während das Gesicht mild diffus von rechts aufgehellt wird. Es ist wieder Nacht. Laura geht die Schräge zum Bahnsteig hinauf. Der Zug nach Churley auf

⁴ Die Aufnahmen von Mitte Januar bis Mitte Februar 1945 in dem Bahnhof von Carnforth in Lancashire, wenige Meilen nördlich von Lancaster, am Tor zum Lake District, verliefen ungewöhnlich harmonisch. Es wurde fast jede Nacht gedreht bis zum frühen Morgen, die Schauspieler waren von einem Team von fast 80 Mitarbeitern umgeben. Celia Johnson schrieb an ihren Mann: „You'd think there could be nothing more dreary than spending 10 hours on a station platform every night but we do the whole thing in the acme of luxury and sit drinking occasional brandies and rushing out now and again to see the express roaring through“ (Fleming, *Johnson*, p. 171) Während die Schauspieler in Windermere in einem trotz des andauernden Krieges eher luxuriösen Hotel wohnten und jeden Abend mit einem Rolls zum Dreh gefahren wurden, lebten die Techniker und sonstigen Mitarbeiter in und um Carnforth.

dem gegenüberliegenden Gleis setzt sich mit hell erleuchteten Fenstern⁵ gerade in Bewegung.

Jetzt hat der Zuschauer es mit drei Bewegungsabläufen zu tun: Laura geht langsam, wie in Gedanken. Der Zug wird schneller, aber gleichzeitig setzt sich auch die Kamera in Bewegung und folgt Laura nun, bis sie sich auf eine Bank setzt. Zunächst hat die Kamera Laura aus einer halb-Totale ganz im Blick. Erst in der Bewegung jedoch senkt sich die Kamera kaum merklich ab, sodass sie – als Laura sich setzt – bereits auf ihrer Augenhöhe angekommen ist.

Diese Gleichzeitigkeit mehrerer Bewegungsabläufe, die unterschiedlich schnell sind, zeigen auf eine sehr raffinierte Art, wie sehr das Innere von Laura bereits aufgewühlt ist, wie sehr in Laura mehrere Bewusstseinsvorgänge gleichzeitig ablaufen: ihre Familie, sie selbst und dieser Arzt, der ihr das Sandkorn aus dem Auge entfernte und ihr nicht mehr aus dem Kopf geht. Ihre innere Welt ist in Bewegung – die Kamera findet dazu die Bilder.⁶

Krasker zeigt in solchen Szenen und Bewegungsabläufen, wie sehr er an dem deutschen Expressionismus geschult war und wie sehr ihn die markante Setzung von Licht und Schatten in hartem Chiaroscuro faszinierte. Vor allem mussten ihm die Schauspieler folgen – was für Trevor Howard als Neuling in der Branche weniger schwierig war als für Celia Johnson, die eine reiche Theatererfahrung mitbrachte.⁷

DUNKEL WAR‘S, DUNKLER WURD‘S

Nach ihrem ersten Kinobesuch hakt Alec Laura unter und sie gehen die Treppen zum Bahnsteig hinunter. Als die Treppe zuende ist, treten sie in den Schatten. Die Beiden sind nicht mehr zu sehen, sondern nur zu ahnen. Es ist einfach dunkel, sie sind komplett verschattet. Als sie aber aus diesem Dunkel heraustreten, wirken ihre Gesichter, die von diffusem, punktuell starkem Licht erhellt sind, viel intensiver und ausdrucksstärker als ohne diese Dunkelphase. Was einen Augenblick lang in einer Bewegung im Dunkel verschwindet, taucht dann umso strahlender wieder auf. Man muss bloss den Mut haben, abzuwarten, bis das Dunkel zum Licht wird.

Krasker und Lean inszenieren die Licht- und Schattenseiten einer tabuisierten Beziehung und bedienen sich aller Symbole und Deutungen, die ihnen auf diesem nächtlichen Bahnhof zufallen. Wobei die Umsetzung in Kamerabewegungen und Perspektiven einen zweiten Blick lohnen. Ein weiteres Beispiel.

Laura verlässt den Erfrischungsraum. Sie weiss jetzt, dass sie sich in Alec verliebt hat. Sie möchte ihm noch einmal zuwinken. Schnitt. Sie kommt auf den Bahnsteig. Aber man sieht ihr Gesicht nicht. Es befindet sich im Schatten. Aber wir wissen ja: sie ist gleich wieder zu

⁵ Die Fenster des Zuges sind von innen mit Scheinwerfern erleuchtet - wenn man bedenkt, dass die einzelnen Abteile untereinander nicht verbunden waren und so in jedes Abteil eigene Scheinwerfer und Anschlüsse und Kabel gelegt werden mussten, lässt sich bei zwanzig sichtbaren Abteilen überschlagen, wieviel Vorbereitungen zur lichttechnischen Aufarbeitung dieser Szene nötig waren.

⁶ Andererseits könnte auch richtig sein, dass Krasker ganz einfach nur das Bild des Bahnhofs an einem frühen Abend beleben wollte und deshalb für Bewegung sorgte. Aber so flüchtig dachte der Mann neben der Kamera nur selten und David Lean sowieso nicht.

⁷ Celia Johnson beklagte sich über die Dunkelheit des Films. Mitte März 1945 wurden in Denham die Traumsequenzen gedreht. Die Kostümbildner und die Make-up-Spezialisten wollten Celia Johnson im Ballkleid besonders festlich ausstatten. Nach dem Dreh schrieb Celia Johnson: „The whole of the hairdressing wardrobe and makeup departments have been on their toes in a wild attempt to make me look glamorous. On the whole, they succeeded fairly well but I saw some of the rushes today and the whole thing is perfectly pitch dark so all their sweat and toil has been completely unnecessary.“ (Fleming, *Johnson*, p. 174).



Alles ist bis auf das I-Tüpfelchen abgestimmt. Das Licht von oben, das auf Hut und Mantel fällt, die Aufhellung des Hintergrundes, die halb-nabe Position der Kamera, die Lauras Profil andeutet

sehen. In dieser kurzen Schattenphase kann sich auch der Gesichtsausdruck noch einmal wandeln.

Sie dreht sich nach links und geht nun gedankenverloren auf dem Bahnsteig auf und ab. Die Kamera schaut ihr in einer halb-nahen Einstellung von schräg hinten zu und folgt ihr. Dabei ist ihr Gesicht nur im Halb-Profil zu sehen, die Kamera aber bleibt solange hinter ihr, bis sie sich umdreht und die gleiche Strecke wieder zurückgeht. Jetzt kommt starkes Licht von oben, sodass sich der Schatten ihrer Hutkrempe tief ins Gesicht zieht. Ein Scheinwerfer hellt das Gesicht von rechts auf,

sodass die Konturen sichtbar werden und in dem Moment, in dem Laura zum ersten Mal das Gefühl hat, dass sie sich in etwas hineinbegibt, das ihr Angst macht, schießt ihr von rechts die Dampfwolke einer Lokomotive ins Gesicht. Sie sieht klar und doch wieder nicht. Im inneren Monolog stellt sie sich vor, wie Alec nachhause kommt, seine Frau begrüßt und dann fragt sich Laura, ob er ihr wohl davon erzählt, dass er sie auf dem Bahnhof getroffen hat? ⁸

DER KUSS IN DER UNTERFÜHRUNG

Die Beziehung entwickelt sich. Zwei Donnerstage später sind Alec und Laura Boot gefahren, Alec ist fast ins Wasser gefallen, die Beiden trocknen ihre Sachen in der Hütte des Bootsverleihers und gestehen sich ihre Liebe. Arm in Arm gehen sie wieder zum Bahnhof zurück. Es ist Nacht.

Eine Bahnsteigunterführung. Das Bild ist gedrittelt. Die ersten beiden Drittel zeigen eine tote, leblose, abweisende Wand. Im letzten Drittel ein Zugang zu dieser Unterführung. Die Kamera ist tiefgesetzt, fast auf dem Boden. Dann nähern sich in diesem Zugang zwei Schattenrisse – die weit voraus zu sehen sind: Alec und Laura. Der Punktcheinwerfer in dem Zugang ist gnadenlos hell. In dieser kalten Umgebung möchte Alec Laura zum ersten Mal küssen? Sie stehlen sich einen Kuss, bevor der nächste Passant in die Unterführung kommt? Die Kamera bleibt von unten ganz nah dran. Sie drehen sich zueinander, auf Lauras Schultern liegt Licht von oben.⁹ Alec küsst sie heftig und leidenschaftlich.

Mitten im Kuss „steht die Kamera auf“, geht zurück und in die Halbtotale, weitere Schatten kündigen weitere Menschen an. Durch einen Schacht fällt Licht in die Unterführung.

⁸ Der Bahnsteig, auf dem Laura jetzt auf und ab geht, wurde im Studio nachgebaut. Als sie sich dem einfahrenden Zug zuwendet, sind wir wieder in Carnforth.

⁹ Auch diese Szene wurde im Atelier in Denham gedreht.



Der Kuss in der Unterführung

Die Beiden gehen schnell weiter, als wären sie erwischt worden. Ihre Liebe hat keine Chance.

LIEBESERKLÄRUNG BEIM TEE

Brief Encounter, Kurze Begegnung - wo können Begegnungen kürzer sein, als auf einem Bahnhof? Menschen kommen an und fahren ab, warten und erwarten. Teil dieses Bahnhofs ist der Erfrischungsraum, der in der filmischen Realität dazu gehört, in Wirklichkeit jedoch im Atelier in Denham stand. Er ist auch Schauplatz der ersten Liebesszene zwischen Alec und Laura. Da in diesem Film eben nicht ausgesprochen wird, was

ist, sondern die wahren Dinge unausgesprochen bleiben müssen und nur angedeutet werden, steht der Kameramann vor der Aufgabe, das Unsagbare filmisch umzusetzen.

Laura und Alec trinken noch eine Tasse Tee im Erfrischungsraum¹⁰. Alec erzählt von seinen Forschungen zur Versteinerung von Lungen durch Industriestaub.¹¹ Laura sieht ihn an und sagt plötzlich: „Sie sehen auf einmal so jung aus – wie ein Junge“. „Wie kommen Sie darauf?“ – „Ich weiss nicht“. Wieder ist im Hintergrund das Rachmaninoff Konzert zu hören und nun fährt die Kamera ganz langsam über die Schulter von Alec hinweg auf das Gesicht von Laura zu. Sie ringt mit sich, gewinnt ihre Kontenance mühsam zurück. Krasker leuchtet ihr Gesicht flächig aus. Keine Schatten. Und durch diese Fahrt auf Laura zu wird klar: beide reden jetzt nur noch Worte, aber denken an etwas völlig anderes. Beide geraten in eine Art Trance – es ist der Moment. Starkes Licht von oben lässt Lauras Hutkrempe Stirn und Nase verschatten, das Licht spielt auf ihren Schultern, ihre Augen und Nase sind lichtweiss und schattenlos. Der Augenblick der Wahrheit ist nah. Endlich dürfen sie sich bekennen.

Celia Johnson entscheidet diese Szene für sich – fragil, weich, aufgelöst, weiblich, liebenswert, mit den großen gefühlvollen Augen, die die Kamera nicht loslassen. Als Alec sie darum bittet, dass sie sich auch am nächsten Donnerstag wiedersehen, bleibt die Kamera noch in seiner Augenhöhe. Als er sagt: „Ich bitte Sie – ganz demütig“. Schnitt. Großaufnahme und die Kamera blickt leicht von oben. Wir sehen auf Alec herunter. Er ringt um diese Frau, er bittet sie – und der Kameramann reagiert und zeigt ihn in Großaufnahme – aber von oben. Volles Licht auf seine Stirn. Erniedrigt sich dieser Mann, weil er bittet, statt zu fordern?

In seiner Studie hat sich Richard Dyer ausführlich mit dem Inhalt des Films auseinandergesetzt.¹² Aber wie hier der emotionale Gehalt der Story von einem Team von einfühlsamen

¹⁰ Ein Kritiker hat angemerkt, der Film liefe nach dem Motto: „Make tea, not love.“

¹¹ Diese Szene gelang Trevor Howard nur mit Mühen, er konnte den Text nicht, verhaspelte sich, brauchte endlos und Celia Johnson wurde immer müder während des Drehs (s. auch Fleming, *Johnson*, London 1991, p. 175)

¹² Dyer, *Brief*, London 1993



Auch für sekundenlange Einstellungen ist großer Aufwand nötig. Laura besucht Alec zu einem Schäferstündchen und geht durch den Korridor des Hauses (Bauten: Lawrence P. Williams). Alles wurde nachgebaut – selbst das Treppenhaus

Filmmachern umgesetzt wurde, erstaunte die Branche. Regisseur David Lean, damals 37 Jahre alt, Kameramann Robert Krasker, damals 32 Jahre alt, und Produktionsleiter Ronald Neame, damals 34 Jahre alt, waren ein junges, fast gleichaltriges Team, die zu den Talenten des britischen Films zählten und allesamt an dieser bildlichen Umsetzung beteiligt waren. Lean besaß ein durchaus fotografisches Auge, dachte in Sequenzen und hatte den fotografischen Stil des Films detailliert diskutiert und festgelegt. Ronald Neame erlag der Versuchung nicht, sich als Nebenkameramann zu installieren, obwohl er selber zu den Topleuten der Branche gehörte.

LEAN ENTLÄSST KRASKER

Als *Brief Encounter* im Februar 1946 in die Kinos kam,

machte er das Team schlagartig berühmt. Der Film war kein Kassenmagnet, aber erspielte sich in wenigen Jahren Kultstatus. David Lean war als Regisseur „gemacht“, Robert Krasker wurde mit jedem seiner Filme berühmter. Es sprach sich in der Branche herum, dass ein neuer Stern am Himmel der Kameraleute aufgegangen war.

David Lean wollte noch in demselben Jahr die Dickens-Verfilmung *Great Expectations* realisieren. Aus dem letzten Projekt ergab sich, dass Regisseur und Kameramann ihre Zusammenarbeit fortsetzen wollten. Robert Krasker wurde als DoP engagiert. Im September 1945 sollte Drehbeginn sein. Die Kernmannschaft war identisch mit dem Team von *Brief Encounter*: wieder produzierte die Firma Cineguild, Anthony Havelock-Allan war Drehbuchautor und Produzent, Ronald Neame der ausführende Produzent, George Pollock der Regieassistent, Arthur Ibbetson der Kameraführer, Jack Harris besorgte den Schnitt und Margaret Furse die Kostüme.

Im Spätsommer 1945 begann Krasker mit Aufnahmen in St. Mary's Marshes in Kent, einer grünen, wassergesättigten Landschaft an der Themsemündung. In dieser Umgebung sollte die Begegnung des jungen Pip mit dem Sträfling Magwitch stattfinden – eine dunkle, erschreckende Szene.

Als David Lean die ersten Meter Film dieser Aussenaufnahmen sah, war er entsetzt. Kevin Brownlow schildert in seiner Biographie von David Lean diesen Eclat:

„David [Lean] remembered the situation with some embarrassment. „You have to cast technicians as you cast actors“, he said. „Bob Krasker had photographed *Brief Encounter* and I took him on *Great Expectations*. But I was devastated by the first two or three lots of rushes because the photography hadn't got the guts I wanted for Dickens. It's no good having those outsize characters, convicts and crooks and God knows who, in polite lighting. It doesn't work. If you're going to do Dickens you have to have very strong photography, black shadows and brilliant highlights. Bob's rushes were flat and uninteresting.“

David told him that what he was doing seemed little different to *Brief Encounter* and that it needed to be „much more daring, huge great black shadows, great big highlights – over the top.“

Krasker was a brilliant cameraman, on that everyone agreed. Part of his trouble was the fact that he was shooting on the Medway in misty conditions which were bound to register low in contrast. But he had done exteriors in sunlight, and they, too, had disappointed David.

Ronald Neame, himself a former cameraman, also believed that Krasker was not on top of his form. Neame suggested that Krasker could resign because of ‚ill health‘ and Guy Green would be hired to replace him. David said to Neame, „Well, can you arrange it?“

„It was one of the most awful things I've ever had to do in my life and as the producer I had to do it“, said Neame. „I said, ‚David and I feel we should make a change. I know it won't affect your career and we'll do it very quietly and secretly‘. But obviously, Bob was very upset. To be taken of a film is a terrible thing.“...

„And then I saw *The Third Man*, which Bob Krasker photographed, and I thought, ‚Oh my God, what a terrible mistake I made. What an injustice.‘ Carol got it out of him later, because it was wonderfully photographed, all the contrast and guts he didn't have on *Great Expectations*.“¹³

Diese Darstellung enthält viele Fragen. Zunächst: Guy Green und Robert Krasker kannten sich, seit sie 1942 an dem Film *One of our Aircraft is Missing* gearbeitet hatten. Würde ein Mann wie Green selbst in dem harten Filmgeschäft so einfach einen Kollegen verdrängen? Konnte er die Kränkung nachempfinden? Warum widersprach Ronald Neame seinem Regisseur nicht, der doch aus eigener Anschauung wissen musste, dass Aussenaufnahmen vom Wetter abhängig sind und bei aufziehendem Nebel in der Themsemündung nun eben keine scharfschattigen Aufnahmen zu bekommen sind?¹⁴ Und was meint Lean damit, dass die Fotografie dieser wenigen Szenen so aussah wie in *Brief Encounter*? Wollte Lean andeuten, dass Bob Krasker jeden Film in demselben Stil fotografierte, also zu einer Anpassung an den jeweiligen Stoff nicht in der Lage war? Und wirkt die späte Einsicht des David Lean, dass Krasker bei *The Third Man* alles wieder „richtig“ machte, nicht eher herablassend?

Als Guy Green gefragt wurde, was denn zwischen Lean und Krasker wirklich vorgefallen sei, antwortete er:

„Bob Krasker was a wonderful cameraman. I don't know what went wrong, maybe it was a personality thing.“¹⁵

Wenn es jedoch etwas Persönliches zwischen Lean und Krasker war, das zu dieser Trennung führte: warum wurden dann professionelle Gründe vorgeschoben, die die Kränkung für den Kameramann noch viel schwerwiegender erscheinen liessen? Warum schickte Lean seinen Produzenten Ronald Neame¹⁶ vor, um den Kameramann zu entlassen? Wäre ein solcher Rausschmiss nicht Chefsache gewesen?

¹³ Brownlow, *Lean*, p. 213/214

¹⁴ Lean benutzte übrigens diese offenbar unzureichenden Aufnahmen für die Anfangssequenz des fertigen Films. Waren sie nun also wirklich so schlecht?

¹⁵ Brownlow, *Lean*, p. 214

¹⁶ Neame beschreibt den Vorfall in seinen Memoiren eher kühl: „(Krasker) was obviously upset when he learned of our decision. I told him how genuinely sorry I was, adding, ‚You're too talented for this to affect your career‘. And it was true.“ (Neame, *Straight*, p. 99)

Eine mögliche Erklärung liegt in dem Ego der beiden Männer. Lean konnte mit einem Charakterzug von Krasker nicht gut umgehen: mit seiner Hartnäckigkeit. Krasker war kein einfacher Kameramann. Wenn er sich in eine Story hineingefunden hatte und sich die Bilder in seinem Kopf festgesetzt hatten, dann war er für Hinweise von aussen schwer zu erreichen. Er liess mit seiner freundlichen, äußerlich konzilianter Art Regisseure auflaufen. Er war ein Künstler in seinem eigenen Recht. Während der Dreharbeiten wich er der Kamera nicht von der Seite.

Krasker war aber auch loyal. Daran gab es auch keinen Zweifel. Aber bei Dreharbeiten, die sich über Monate erstrecken, lernt man auch die Schattenseiten des anderen kennen. Ob Lean und Krasker aneinander gerieten während der Dreharbeiten, ist nicht belegt. Merkwürdig ist auch der Umstand, dass Krasker sich übergangslos für den Rivalen von David Lean, nämlich Carol Reed, entschied. So, als wäre der Wechsel schon vorher angedacht worden.

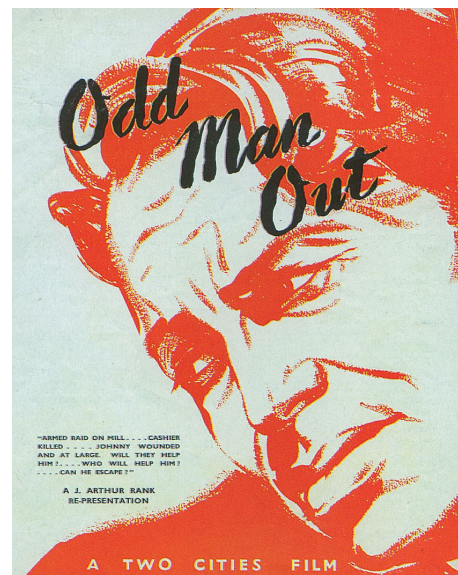
Leben lässt sich nur im Augenblick erleben und erst im Nachhinein verstehen. Krasker arbeitete nie wieder mit Lean oder Neame zusammen. Hätte dieser Regisseur ihm weiter vertraut¹⁷, wäre ihm vielleicht ein Welterfolg wie *Lawrence of Arabia* zugefallen, aber dann kein Welterfolg wie *The Third Man*...

Odd Man Out - AUSGESTOSSEN, DOCH GERETTET

Als Carol Reed hörte, dass einer der jungen Topleute der Film-Fotografie soeben von dem Kollegen entlassen worden war, verpflichtete er Krasker sofort für *Odd Man Out*, der ebenfalls in den Denham Studios gedreht werden sollte und zum gleichen Zeitpunkt begann. Krasker durfte mit ansehen, wie in der Halle nebenan jener Film entstand, den er nicht machen durfte, während er nun Wand an Wand einen Film fotografierte, den er zunächst gar nicht machen sollte.

Carol Reed war ein anderer Typ. Ihm ging es wenig um Technik, eher um die Schauspieler. Er hatte keine Probleme damit, neben sich einen starken Kameramann zu wissen, der eigene Vorstellungen entwickelte. Reed interessierte sich nicht für Kameramänner. Er war ungeduldig im Studio, hasste lange Beleuchtungsproben und jeglichen Aufwand, den Kameraleute trieben. Nicht dass er das Ergebnis nicht geschätzt hätte, aber der Weg dahin war ihm oft zu langwierig.¹⁸ Gefiel ihm die Arbeit eines Kameramannes nicht, engagierte er bei dem nächsten Film einen anderen. Nur mit einem einzigen drehte er in seinem Leben vier Filme: Robert Krasker.

Krasker brauchte lange, bis die Beleuchtung für eine Szene nach seinem Eindruck „stimmig“ war. Er gab sich ungerne mit halben Lösungen zufrieden. Reed wusste es, und Krasker wusste es auch – trotzdem kamen beide miteinander zurecht. Reed brauchte für die inten-



¹⁷ Eine der Merkwürdigkeiten der Filmgeschichte: Green, gleichalt mit Krasker, arbeitete seit 1940 als DoP und hatte bereits drei Filme mit Reed gedreht (*Climbing High* 1938, *The Stars Look Down* 1940, *The Way Ahead* 1944). Aber offensichtlich wollte Reed ihn nicht für *Odd Man Out*, was vom Sujet und von der Fotografie her zu ihm gepasst hätte. Green war also „frei“ für David Lean. Da Reed offensichtlich wenige Monate vor Drehbeginn noch keinen Kameramann verpflichtet hatte, stellt sich die Frage: wen wollte er für *Odd Man Out* ursprünglich engagieren?

¹⁸ s. a. Morris, *Huston*, p. 131-143

siven Proben mit den Schauspielern oft nicht den ganzen Set, sondern zog sich in andere Räume zurück. In dieser Zeit hatte Krasker alle Möglichkeiten, die Beleuchtung im Studio auszutüfteln, die er für nötig hielt. Jeder wusste um die Schwachstellen des anderen und so entwickelte sich eine Partnerschaft, die über siebzehn Jahre hielt.

Reed war als unehelicher Sohn eines bekannten englischen Schauspielers mit allen Attitüden der reichen Oberschicht großgeworden. Manchmal eher arrogant als einvernehmlich, leistete er sich in Chelsea ein großes Haus, fuhr einen Bentley - dagegen wirkte der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Krasker noch kleiner und schwächlicher.



Ernst ist die Lage, konzentriert das Kernteam von Odd Man Out - vorne links Carol Reed, neben ihm Produktionsleiter Frank Bevis, dann Robert Krasker, Operator Russell Thomson, ganz rechts Kameraassistent Laurie Friedman

Es gibt in jedem Film tonangebende Meister und eher stille Helden. In *Odd Man Out* gehörten Robert Krasker und Fergus McDonnell zu der zweiten Kategorie. Robert Krasker setzte die Dramatik des Films in Bilder um, Fergus McDonnell schnitt diese Sequenzen zu einem *Furioso* zusammen - in der sechsminütigen Überfallszene einhundertundsechs Schnitte! Die Schlachtszene in *Henry V* hatte nur halb so viele!

FLUCHT INS DUNKEL

Johnny McQueen ist zu 17 Jahren Gefängnis verurteilt und ausgebrochen. Er versteckt sich in einem Haus in Belfast und sitzt nun mit seinen Freunden zusammen, um den Raub zu planen. Für die „Sache“ der Organisation brauchen sie Geld – für welche Organisation oder Sache ist nicht ganz klar. Doch da im unteren Raum des Hauses eine Madonna auf

einem Kalenderblatt hängt, ist die Assoziation zur IRA nicht abwegig.¹⁹ Johnny will den Raubüberfall selber ausführen. Als er sich die Schuhe zuschnürt, sagt er zu Kathleen: „Don't worry, I'll be fine“ - da reißt ihm das Schnürband.

Zunächst fällt auf, wie nah Krasker an die Schauspiel-er in diesem klaustrophobisch engen Raum herangeht. Das Licht kommt von oben, aufgehell mit starkem Seitenlicht. Er benutzt ein Weitwinkel-Objektiv und bleibt so dicht dran, dass man den Atem der Männer zu spüren glaubt. Johnny wird von unten fotografiert, wenn er steht, bleibt die Kamera in Kniehöhe. Ursprünglich wollten Regisseur und Kameramann diese Perspektive durchhalten, um die Dämonisierung eines Kriminellen zu vermeiden. Doch Johnny (James Mason) sieht so sympathisch, so bürgerlich aus, dass es schwerfällt, keine Sympathien für ihn zu empfinden. Die Enge des Raumes ist identisch mit der Enge der Welt, in der diese Terroristen (als solche muss man sie bezeichnen) leben.



Der enge Raum, in dem der Überfall ausgebeckt wird

Der Film spielt in einer Zeitspanne von acht Stunden. Der Überfall auf das Lohnbüro einer Baumwollspinnerei in Belfast findet am Nachmittag noch bei Helligkeit statt. Nach diesen ersten 18 Minuten herrscht 93 Minuten im Film nur noch dunkle Nacht.



DER ÜBERFALL



Als Johnny nach den langen Monaten im Versteck von Nolan und Murphy zu dem Überfall abgeholt wird, kann er die Reizüberflutung durch die Straßen, Plätze und Menschen kaum aushalten. Alles dreht sich, er ist einer Ohnmacht nahe. Die Kamera wird jetzt vom Beobachter zum Akteur. Sie sieht mit den Augen von Johnny. Sie blickt von oben auf die Straßenbahnschienen, die sich in rasender Fahrt verzweigen, die Häuserwände werden schräg und bekommen etwas Bedrohliches. Die Kamera schießt zentimeterdicht über das Kopfsteinpflaster, sodass die einzelnen Steine nicht mehr wahrgenommen werden können. Johnny sieht nur noch verstörende Details wie etwa die großen Reifen eines Busses. Er begreift seine Umwelt nicht mehr. Alles stürzt auf ihn ein. Die Fußgänger kommen ihm wie hinter einer Mattglasscheibe vor, alles verschwimmt in seiner Wahrnehmung, er hält sich die Hand vor die Augen. Derart verwirrt steigt er vor der Fabrik aus

¹⁹ s.a. Evans, *Reed*, Manchester 2005, p. 70



dem Auto aus. Er schaut nach oben und sieht den steilen Schornstein der Baumwollspinnerei. Die Assoziation ist: wie kann ich das schaffen?

Reed und sein Kameramann haben in diesen wenigen Sekunden durch eine Fülle von Details und Ideen den inneren Zustand von Johnny filmisch dargestellt. Die Kamera sieht nicht nur, sie spielt selber mit. Die Kette von symbolträchtigen Details - von dem gerissenen Schnürband bis zu dem Schornstein - lässt die Spannung in diesem ersten Kapitel nahezu unerträglich werden. Den

rasant geschnittenen Überfall selbst hat Karel Reisz²⁰ in seinem Buch so präzise und genau geschildert, dass hier auf eine Analyse verzichtet werden kann.

DER ERSTE TRAUM

Johnny erschiesst bei dem Überfall den Kassierer und wird selber verwundet. Durch ein scharfes Lenkmanöver fällt er aus dem Fluchtauto, seine Kumpel lassen ihn zurück. Er findet Unterschlupf in einem Luftschutzbunker. Der Bunker ist hell, die Backsteinwände reflektieren das Tageslicht von aussen. Die Sonne wirft ein schmales Lichtsegment auf den staubigen Zementfußboden. Hilflos liegt Johnny in einer Ecke, stützt den Kopf an die Mauer. Die Kamera fährt an seinem dunklen Mantel entlang bis zu den Fingern, die schmale Spuren in den Sand des Bodens malen. Über den Handrücken läuft Blut. Johnny ist schwer verletzt.

Ein Fußball fällt in den Bunker. Draußen spielen Kinder. Johnny erwacht und schaut ungläubig auf und nun ändert sich das Licht: durch ein Seitenfenster des Bunkers fällt stark gebündeltes Licht, die vorher normal erleuchteten Wandteile werden dunkel, von aussen strahlt ein Scheinwerfer gegen die vergitterte Tür zum Bunker. Man sieht die Decke des klaustrophobisch engen Raumes. Johnny hat erschöpft geschlafen. Es ist der Übergang vom Tag zur Nacht. Wieder verlässt die Kamera ihren Beobachterposten, registriert nicht mehr, sondern sieht mit Johnnys Augen. Er



Der Traum im Bunker - Gitter überall

halluziniert, dass er sich in seiner alten Gefängniszelle befindet. Der Gefängniswärter kommt herein und holt den Ball. Johnny spricht ihn an und erzählt ihm, was er soeben erlebt hat – in einer Reflexion wie aus einer anderen Wirklichkeit. Als Johnny in seinem Monolog sich fragt: „I must have passed out“ wechselt das Licht wieder zurück in die vorherige Stimmung, und der Gefängniswärter verschwindet durch eine Überblendung und nun steht ein kleines Mädchen im Bunker und holt sich erschreckt ihren Ball zurück. Auch die Kamera wird wieder zu Beobachterin. Der Traum ist vorbei.

²⁰ Reisz, *Film Editing*, p. 261ff.

AUF DEN NASSEN STRASSEN BELFASTS

Die Polizei hat nach dem Raub die Innenstadt abgeriegelt. Jeder wird auf der Straße kontrolliert. Johnnys Freunde suchen ihn. Vor der Kneipe „Five Bells“ fallen sie der Polizei auf. Als die Beamten sie mit der Taschenlampe anleuchten, laufen sie weg. Die Polizei nimmt die Verfolgung auf. Krasker setzt Licht in die Straßen von Belfast, als wäre es die Generalprobe für das Wien in *The Third Man*. Die Straßenlampe auf dem kleinen Platz vor dem



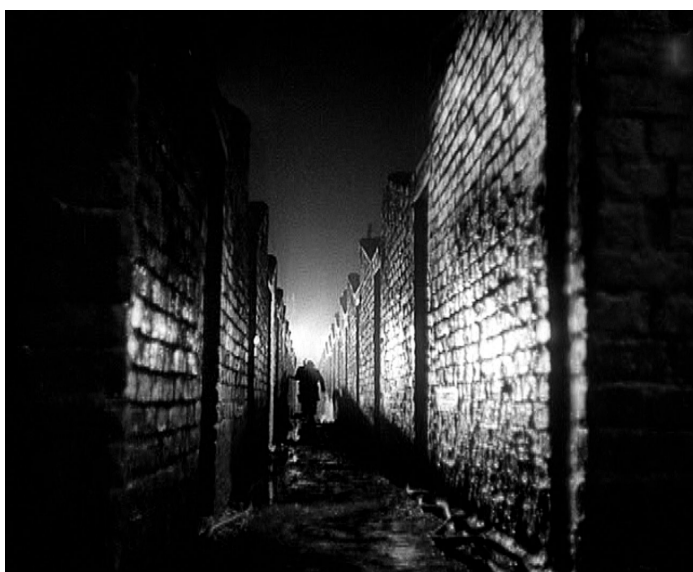
Geschäft leuchtet, die Fenster des Ladens sind hell, aber das wirkliche Licht kommt von der Scheinwerferbatterie hinter dem Geschäftshaus. Die Straße ist nass, das Wasser reflektiert zusätzlich und verstärkt die unheimliche Stimmung.

Krasker stellt Atmosphäre²¹ her, dazu kann er kein Licht nutzen, das aus Quellen stammt wie etwa der Straßenlaterne. Sein Licht ist Scheinwerferlicht. Er kümmert sich nicht um die Realitäten unserer Welt, er schafft eine filmische Wirklichkeit,

die ausschließlich die Story befördert. Licht soll Spannung erzeugen, den Zuschauer lenken. Mit dem starken Hintergrundlicht nimmt er in Kauf, dass die drei Flüchtenden nur als Schattenfiguren zu sehen sind, ihre Gesichter bleiben im Dunkel.

Schnitt. Sie laufen einen engen Weg entlang zwischen zwei Steinwänden. Wo kommt das Licht her? Ganz links hinten hinter der Steinmauer steht ein Scheinwerfer, der so platziert ist, dass er nicht zu sehen ist, obwohl doch die Männer in seinem direkten Lichtkegel zwischen den engen Wänden laufen und ihnen ihre immer größer werdenden Schatten vorausleuchten.

Schließlich springen sie über einen alten Bretterzaun und verbergen sich dicht aneinandergedrückt. Sie haben einen Ascheimer umgestoßen, der Deckel fällt mit einem Höllenlärm auf die Erde und schepert weiter, bis sich Pat auf ihn wirft. Die Polizei läuft auf der anderen Seite des Zauns vorbei. Sie werden nicht entdeckt. Für den Augenblick gerettet!



Es sind kleine Szenen wie diese,

²¹ Details spielen eine wichtige Rolle: während die Männer über diesen kleinen Platz laufen, zieht im Stockwerk über dem Laden jemand wegen des Geschreis sein Rollo zu – er will mit dem Ganzen nichts zu tun haben

die zu dem Detailreichtum dieses Films beitragen, obwohl der Ausgang von vorneherein gewiss ist: Johnny hat keine Chance, erlöst zu werden – weder durch die Liebe von Kathleen noch durch die mutige Hilfe seiner Freunde. Die Kamera lässt ihn durch die dunklen Straßen von Belfast – die weitgehend im Atelier nachgebaut wurden – torkeln, taumeln und stolpern. Je länger diese Odyssee dauert, desto weniger Licht fällt auf sein Gesicht, bis es schließlich im nass-feuchten Schneegestöber des Hafens zum finalen Shootout kommt. Im Schatten.

DER ZWEITE TRAUM

Odd Man Out lebt von starken Kontrasten. Es ist ständig nacht in diesem Film, dann aber stolpert Johnny in einen geradezu schmerzhaft hellen Saloon. Die Kellner erkennen ihn und sperren ihn in eine Art *Séparé* im Schankraum, den es in alten englischen Kneipen noch gab. Dort ist er geschützt, festgehalten und gleichzeitig dem Gastwirt ausgeliefert. Johnny stößt das Bier um. Es fließt auf den Tisch. Die schäumenden Bierblasen werden zu Gesichtern und in ihnen tauchen die Menschen auf, die an diesem Tag sein Schicksal waren: der Kassierer der Spinnerei, den er erschoss, die beiden Frauen, die ihn kurzfristig aufgenommen haben, der Pferdekutscher, der ihn fuhr. Die Tragödie der letzten Stunden zieht noch einmal an ihm vorüber. Und dann reden alle durcheinander in dieser Bierlache, seine Freunde, seine Kumpel, seine Freundin. Plötzlich schreit Johnny auf. Die ganze Kneipe dreht sich zu ihm um.



Die Halluzination in der Bierlache

Die Expressivität dieses letzten Aufschreis verstärkt Krasker noch, indem er die Quadrierung dieses Bildes bis an den oberen rechten Rand nutzt, sodass der Zuschauer den Eindruck gewinnt, dass Johnnys Aufschrei fast aus dem Bild fällt. Und trotz dieses „high key“-Lighting vergisst Krasker nicht, die Falten seines schwarzen Mantels so mit Licht herauszuarbeiten, dass er geradezu klassische Falten wirft. Ästhetik im Untergang.

Kein Hollywood Licht

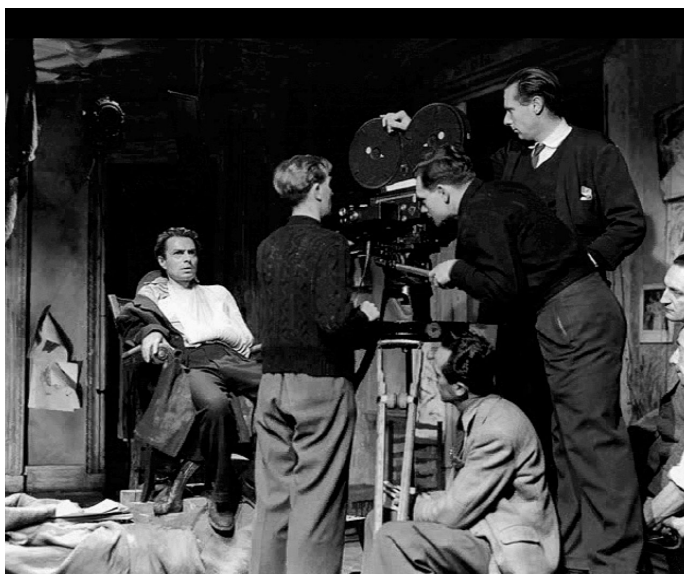
Mit Geduld setzte Krasker die Scheinwerfer, experimentierte mit Reflexen, mit Lichttupfern, mit Lichtflecken, ordnete immer wieder die Scheinwerfer neu, experimentierte und probierte andere Lichtstärken und versuchte, ein lebendiges Dunkel zu gestalten, durch das die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt werden sollte. Vor allem das Hintergrundlicht einer Szene nahm seine ganze Sorgfalt in Anspruch. Er brach so mit allen Sehgewohnheiten eines an Hollywood-Helle gewöhnten Publikums.

Kraskers Art auszuleuchten hatte nichts mit dem amerikanischen High-Key-Lighting zu tun. Er wollte in dieser Phase keine hellen, „schönen“ Filme. Für ihn gab es nur filmische Realität. Bei ihm wurde Licht zum Ausdrucksmittel der Handlung, seine Lichtregie suchte die Tiefe der Bilder, der Schärfereich der Linse wurde bis in die Grenzbereiche genutzt und durch die fein gestaffelten Übergänge von Hell zu Dunkel entstanden drei-dimensionale Bilder. Low-Key-Lighting verstärkte das Geheimnisvolle, das Schwere, das Bizarre, das zwielichtig-Dämonische in diesem Film. Es entstand „Stimmungslicht“.

Krasker kam mit dieser Auffassung einem Werk wie F.W. Murnaus *Der letzte Mann* sehr nahe, über dessen Lichtsetzung Richard Blank schreibt: „'Natürliche' Lichtquellen spielen überhaupt keine Rolle. Es wird das beleuchtet, was Bedeutung hat. Die Lichtquelle ist der Scheinwerfer. Sofern Straßen oder sonstige Lampen im Bild zu sehen sind, gehören sie zum Dekor, sind nicht richtungweisend für das Licht der Szene“²².

Der Film war von Anbeginn ein großer Erfolg. „*Odd Man Out* received unanimous praise from the London critics“. The Dublin Evening Mail schrieb im März 1947: „The finest piece of cinema turned out in Britain since the British started making pictures“. Als der Film in Amerika herauskam, schrieb der *American Cinematographer*: „There has not been such lighting and imaginative use of the camera since Orson Welles's *Citizen Kane*.“²³

Für Krasker lief alles wie von selbst - durch die Farbgestaltung von *Henry V* war er den Fachleuten aufgefallen, mit *Brief Encounter* rückte er in die erste Liga der britischen Kameramänner auf, *Odd Man Out* machte ihn in Europa und darüberhinaus bekannt, für *The Third Man* erhielt er den Oscar und wurde berühmt.



Einmal unter der Kamera, einmal neben der Kamera - der DoP ist immer dabei. Carol Reed hält sich an einem heißen Becher Tee fest

Uncle Silas - DER „BÖSE“ VERWANDTE

Krasker arbeitete an *Odd Man Out* bis Januar 1946. Danach wurde die Auftragslage dünn. Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs lag die englische Filmindustrie in einer Agonie darnieder, die Zahl der produzierten Filme sank gegenüber 1945 um die Hälfte. Es

²² Blank, *Film*, Berlin 2009, p. 95

²³ alle zitiert nach Wapshott, *The Man*, p. 186ff.

herrschte die nackte Not. Wie sollten da Filme entstehen? Auch Krasker bekam diese Baise zu spüren. Man musste von etwas leben.

Zwar besaß er nach wie vor Kontakte zu dem Produzenten Filippo del Giudice, für dessen Firma Two Cities er bereits fünf Filme fotografiert hatte. Die unter dem Dach der Rank-Organisation angesiedelte Firma war allerdings finanziell angeschlagen. Trotzdem produzierte sie *Uncle Silas* – Charles Frank²⁴ inszenierte. Robert Krasker fotografierte zum letzten Mal in den Denham Studios. Eine schwarz-weiß Produktion mit Derrick de Marney²⁵, der 17jährigen Jean Simmons and der Griechin Katina Paxinou in den Hauptrollen.

Eine der ersten Einstellungen zeigt das Vestibül des Landsitzes von Caroline Ruthyn's Vater (Reginald Tate) – eine große Halle, in der die Sonne durch die Fenster scheint und lange helle Muster auf den Fliesenboden zaubert. Ein Beispiel für bestes Hollywood-High-Key-Lighting (Krasker konnte auch anders...).

Als der Vater stirbt und Caroline (Jean Simmons) sein Vermögen erbt, wird der zwielichtige Bruder des Vaters – eben jener Uncle Silas – ihr Vormund. Er nimmt sie mit auf seinen eigenen Landsitz und nun beginnt das unheimliche Geschehen. Eine Madame de la Rougierre (Katina Paxinou) wird ihr zur Seite gestellt. Krasker nutzt nun alle Möglichkeiten, mit wenig Licht und viel Schatten jene düstere Stimmung herzustellen, die für die Handlung gebraucht wird. In einer Alptraumszene lässt er den Schatten der Nase der „bösen“ Rougierre bis tief hinauf in die Stirn reichen und zeigt damit eindeutig: diese Frau kann uns das Fürchten lehren.

Als Caroline nachts ihren Onkel zu einer Auseinandersetzung herausfordert, vergrößert Krasker seinen Schatten so überdimensional, dass die gegenüberliegende Wand zur Projektionsfläche wird. Denn die



Möchte man dieser Frau nachts auf dem Korridor eines alten, halb verfallenen Schlosses begegnen? Die Griechin Katina Paxinou, vom Kameramann tief verschattet

besten Schatten - das wissen wir - kommen nicht von Tischlampen, Stehlampen oder Deckenlampen, sondern vom Scheinwerfer. Ein echter Film Noir! Obwohl der Zuschauer weiß, dass die unschuldig-ehrliche, sanfte und freundliche Caroline letztlich gerettet wird und alle Filmgreuel nur dazu angetan sind, die endgültige Rettung durch den Liebsten hinauszuzögern. So hat Kraskers Kameraarbeit eine andere Funktion als bei *Odd Man Out*, wo der Zuschauer mitansehen musste, wie ein Mensch zugrundegeht.

²⁴ Charles Frank, geb. 23 January 1910, hatte sich bis zu diesem Film hauptsächlich mit Synchronisationen beschäftigt. Er konnte sich auch nach *Uncle Silas* nicht als Regisseur durchsetzen.

²⁵ Krasker hatte mit ihm schon *Dangerous Moonlight* (1941) gedreht.

Bonnie Prince Charlie - SCHOTTLAND IN PAPPMACHÉ

Alexander Korda war zurück! Er hatte seine Anteile an United Artists verkauft, besaß wieder Geld und gedachte nun, dort wieder anzuknüpfen, wo er 1942 aufgehört hatte: als Filmproduzent, wenn nötig als Regisseur.

Er wollte es noch einmal wissen, und obwohl die Zeiten sich geändert hatten, gedachte er nach den alten Rezepten neue Filme zu drehen. Etwa einen historischen Kostümfilm - mit viel Aufwand an Komparsen, Dekorationen, Farbe und Landschaftsaufnahmen! Am besten zusammen mit einem weiteren Kapitel aus glorreicher britischer Vergangenheit! Das musste die nachkriegsdepressiven Briten ins Kino locken.

Dieses Mal sollte der Irrweg des Charles Edward Stuart nacherzählt werden, der im Jahre 1745 in Schottland landete, um den herrschenden Hannoveranern den englischen und schottischen Thron zu entreissen. Er kam mit einem Schiff und einer Handvoll Soldaten an, aber dann gelang es ihm, die schottischen Clans für seine Sache zu begeistern. Mit ihrer Hilfe nahm er Edinburgh ein. Doch der Siegeszug dauerte nicht lange. Gegen die britische Übermacht von 30.000 Soldaten wagte sich Bonnie Prince Charlie mit seinen 5.000 Soldaten am 16. April 1746 in die Schlacht von Culloden (Nord Schottland). Sie wurde zum Desaster, die Truppen wurden aufgerieben. Ein halbes Jahr irrte er durch Schottland, von der Bevölkerung versteckt, bevor er dann nach Frankreich fliehen konnte.

Bonnies Kampf war so aussichtslos, er selber aber so sympathisch, seine schottischen Mitbürger so aufrecht und furchtlos - David Niven sollte Bonnie spielen, ausgestattet mit „a voice hardly large enough to summon a waiter“²⁶.

Fast eineinhalb Minuten lang schwenkt die Kamera zu Beginn über die schottischen Berge und Täler, zeigt die Nebelschwaden über den Seen und die wilde Landschaft, hält sich an karstigen Bergrücken auf und fährt auf die sanften Täler zu. Dann geht Charlie an Land und trifft auf den Schafhirten Donald (Morland Graham), ein loyaler und bodenständiger Stuart-Anhänger. Er hütet seine Schafe in der felsigen Gegend. Sein Gesicht ist differenziert ausgeleuchtet, die Kamera darf ganz nah an ihn heran. Darüber wölbt sich der hohe schottische Himmel, blau und sonnig, mit vereinzelt Wolken, ein Prachttag im hohen Norden Britanniens. Nur leider: der Himmel ist gemalt und die Felsen stehen im Atelier.

SHEPPERTONS SCHOTTLAND

Mit dem Abstand von 60 Jahren ist schwer zu verstehen, warum die Filmmacher auf die Idee kamen, die schottische Landschaft im Atelier in Pappmaché nachzubilden. Klar, man war vom unzuverlässigen Wetter im Norden der britischen Inseln unabhängig. Aber wie stand es mit dem „Realismus“ solcher Dekorationen?

Gleich zu Beginn in der Szene zwischen Flora McDonald und ihrem Vater fährt die Kamera auf sie zu und der Schatten des Kamerakastens ist auf ihrem Kleid zu erkennen. Niemand scheint diesen Fehler gesehen zu haben.

Noch ein Detail: als Charlie die schottischen Clans überredet hat, mit ihm gegen London zu marschieren, da stehen er und die Clanchefs nebeneinander (im Atelier) und sehen (im schottischen Hochland) zu, wie die Krieger und Soldaten von den Hügeln zusammenströmen und sich versammeln. Und Schnitt und Gegenschnitt zeigen jedesmal aufs Neue: die Landschaft, die mal dunkel, mal hell ist, weil der Mann für die Aussenaufnahmen (der Kanadier Osmond Borradaile) auf das schottische Wetter angewiesen war, harmonisiert

²⁶Aus der Kritik des *New Yorker*, zitiert nach *Halliwel's Film and Video Guide 2003*.

nicht mit der Ausleuchtung der Gesichter im Atelier! Zwölfmal wechseln solche Farb- und Atmosprünge hin und her, bis es den Zuschauer schwindelt.

Robert Krasker könnte erklären, wie es zu diesem Gegeneinander von Einstellungen kam, die nicht zueinander passen. Obwohl der Film in Schottland spielt, fielen Borradailes Aussenaufnahmen fast unter den (Schneide-) Tisch: von den 111 Minuten des geschnittenen Films sind ganze 8 Minuten 50 Sekunden Originalaufnahmen – also 9 Prozent. Alles andere ist im Atelier gedreht. Meist in Taghelle, denn dieser Krasker Film ist der hellste seit *The Gentle Sex*.

Auf den letzten Metern des Films zeigt der Kameramann Mitgefühl für die Frau im Leben des Charlie: Flora MacDonald (dargestellt von der 25jährigen Margaret Leighton). Eine schöne große Frau, die durch ihr liebevolles Engagement den Stuart rettet, ohne mit ihm aber nach Frankreich zu fliehen („You will always live in my heart“). In einer der letzten Einstellungen fährt Krasker beim Abschied vom Prinzen mit der Kamera von unten an sie



„He came in the mist and he's gone in the mist“ –
Flora (Margaret Leighton) nimmt Abschied von Bonnie
an der Küste der Insel Skye

heran, kippt die Kamera dann leicht und gleitet so in eine Großaufnahme hinein, die Schmerz, Gefühl und Abschied dieser Frau zeigen. Es findet sich keine Hollywood-Licht-Gloriole in ihrem Haar, es bedarf keiner Diffusion und weiterer Lichtspiele, um das Schöne und Gefühlsvolle ihres Ausdrucks auf den Film zu bannen.²⁷

EIN DEBAKEL

Wie wohl dem Team zumute gewesen ist, als nach 30 Wochen Drehzeit und vier verschiedenen Regisseuren und zig Drehbuch-

schreibern alles im Kasten schien? Korda war über den absehbaren Mißerfolg dieses Films so wütend, dass in seiner Gegenwart hinfort *Bonnie Prince Charlie* nicht mehr erwähnt werden durfte.²⁸ An der Kasse versagte das Opus komplett, die Kritiker machten sich lustig. Richard Winnington schrieb: „It is that London Films, having surveyed the finished thing, should have quietly scrapped it“²⁹. *The Manchester Guardian* verlegte sich auf Ironie: „To turn to dullness the most poignant and romantic episode in the last 250 years of British history was, in its way, a remarkable achievement“.³⁰ Auch Krasker bekam etwas ab: „The action

²⁷ Die schottischen Kritiker wandten gegen diesen Film ein, dass er die Begegnung zwischen Bonnie Prince Charlie und Flora MacDonald zu einer Liebesgeschichte ausschlächtet, was historisch nicht belegt und damit eine Geschichtsklitterung war, die sich die Filmleute einfallen ließen, weil sie glaubten, dass eine solche Episode den amerikanischen Zuschauermarkt für diesen Film erschließen würde. Aber gerade diese letzte Einstellung, die Flora noch einmal in besonders gutem „Licht“ erscheinen ließ, stieß bei den Schotten auf keine Gegenliebe. Ihr Nationalheld als weich gespülter Liebhaber!

²⁸ Korda, *Und immer*, München 1981, p. 33.

²⁹ zitiert nach: *Halliwells's Film and Video Guide 2003*, New York 2003.

³⁰ alle Zitate zitiert nach Kulik, *Korda*, p. 305

is slow, the photography uninspired, and the accents are mixed“. *The Scotsman* nahm sich Vincent Korda vor: „Here was what was to be the film’s most shocking deficiency – the inadequacy of the studio sets“.

The Third Man

ARBEITEN AN EINEM WELTERFOLG

„Jedes Misslingen hat seine Ursache, jedes Gelingen sein Geheimnis“
Joachim Kaiser

Filmen ist kein Sonntagsspaziergang. Krasker musste den Mißerfolg wegstecken. Viel Zeit war sowieso nicht, weil ein halbes Jahr später ein neues Projekt beginnen sollte, das alle Kräfte forderte. Produzent Alexander Korda hatte die Idee, der spionageerfahrene Autor Graham Greene schrieb das Drehbuch und Regisseur Carol Reed war sich sicher, dass das zerbombte Nachkriegs-Wien genau die richtige rätselhaft vieldeutige Kulisse für eine Gangsterstory abgeben würde. Wien war zwar von den Siegermächten in vier Zonen aufgeteilt worden, doch die Wiener nutzten die Reibungsverluste zwischen den Alliierten virtuos und so ging die Stadt weiter ihren Geschäften nach. Die ideale Kulisse für *The Third*

Man. So fanden sie denn zusammen - ein erfindungsreicher Produzent, ein berühmter Autor, ein feinfühliges Regisseur, ein grandios-zynischer Darsteller und ein einfühlsamer Kameramann. Gemeinsam gelang ihnen ein Welterfolg!



*Robert Krasker bei den Arbeiten zu
The Third Man in Wien*

Kordas London Film Productions hatte mit dem amerikanischen Produzenten David O. Selznick einen Vertrag geschlossen, der beiden Mitspracherechte an diesem Film einräumte. Die britische Technikermansschaft traf Mitte Oktober 1948 in Wien ein. Drei Kamerateams sollten sieben Wochen lang drehen - Stan Pavey in den Abwässerkanälen, John Wilcox und Hans Schneeberger bei Tag und Robert Krasker als der verantwortliche Chefkameramann bei Nacht. Carol Reed überwachte alle drei Teams und versuchte, sich sechs Tage lang in der Woche 24 Stunden wachzuhalten.

Die Wien Film von Karl Hartl³¹ stellte die technische Zusatzausstattung. Zur Empfangsparty für die britischen Kollegen brachte er einen unbekanntes Zitherspieler mit: Anton Karas. Reed

kannte ein solches Instrument nicht und war fasziniert. Krasker war der einzige aus dem britischen Team, der mit den Österreichern fließend deutsch parlieren konnte. Auch sonst schien die österreichisch-britische Verständigung zu funktionieren.

Warum der Aufwand mit drei Kamerateams? Reed hatte Angst davor, dass es in Wien im strengen Winter 1948/49 schneien könnte – Schnee wollte er für den Film nicht. Schnee deckt zu, der Film sollte aufdecken. Ausserdem mussten, um eine möglichst dichte Atmo-

³¹ Karl Hartl und Alexander Korda kannten sich gut, weil Hartl in den 20er Jahren Kordas Produktionsleiter in Budapest gewesen war. Hartl war überdies ein vielseitiger Mann – er hatte während der deutschen Besatzung in Österreich die Filmgeschichte des Landes gesteuert und gehörte nach dem Krieg mit zu den Ersten, die entnazifiziert wurden. Robert Krasker, von dem Charme und der Persönlichkeit dieses Mannes fasziniert, drehte mit ihm zwei weitere Filme.

sphäre und Stimmung zu erzeugen, sehr detaillierte Einzeleinstellungen gedreht werden – vor allem bei Nacht. Krasker und Reed waren sich einig, dass das Licht jene Stimmung erzeugen muss, von der der Film lebt: Spannung, Geheimnis, Angst. Harte Kontraste, scharfe Schatten, kantiges Chiaroscuro.

ALS HARRY ÜBER DEN SCHUTTBERG STEIGT..

Der Amerikaner Holly Martins (Joseph Cotten) ist auf Einladung seines Freundes Harry Lime nach Wien gekommen. Nach seiner Ankunft erfährt er, dass Harry tot ist – gestorben bei einem Unfall. Je länger er



Ein höchst amüsiertes Joseph Cotten - im Hintergrund der Stuhl des DoP



Drehpause im Nachtclub „Metropole“ - Siegfried Breuer erzählt Joseph Cotten Neues über Wien, Alida Valli dreht dem Kameramann den Rücken zu, der ganz rechts am Bildrand zuschaut

Beteiligte befragt, desto klarer wird, dass etwas nicht stimmt mit diesem Unfall. Ist Harry wirklich tot? Als Holly sich nachts verfolgt fühlt, schreit er einen Mann im Dunkel an: „What kind of a spy you think you are, satchelfoot³²? What are you tailing me for?“ Da geht das Licht im Hauseingang an und vor ihm steht der „tote“ Harry (Orson Welles). Holly erfährt, dass Lime in einen mörderischen Schmuggel mit gestrecktem Penicillin verwickelt ist. Die Polizei kann Harry nur verhaften, wenn er aus dem russischen Sektor herauskommt. Holly soll den Lockvogel („I'll be your dumb de-

coy duck“) spielen und sich mit Harry Lime im Café „Marc Aurel“ verabreden. Der Freund als Lockspitzel.

In dieser Szene spannt der Film die Zuschauer zweieinhalb Minuten lang auf die Folter. In 42 Schnitten und 21 Einstellungen, in Bildern von dunklen Straßen, Plätzen, Schuttbergen, von Menschen mit angespannten Gesichtern, bei unheimlichem Licht und tiefer Nacht warten alle auf Harry - wird er



Carol Reed (ganz rechts) erklärt, Angela Allen hört zu und Bobby Krasker friert - trotz Lederjacke mit Dufflecoat

³² Lexika weisen dieses Wort nicht aus. Offenbar bezieht es sich auf einen Baseballspieler in Amerika, der besonders große Füße hatte. Also: „Großfüßiger“ oder „Du mit Deinen Quadratatschen“.

kommen? Holly sitzt im Café und quält sich in der Rolle des Verräters. So lässt sich Spannung herstellen - die Szenen-Abfolge im fertig geschnittenen Film.

Nr	Szene	Sek	Licht	Kamera-fahrt	Dialog
1	Halb-Totale, Das Café „Marc Aurel“, Holly nimmt an einem Tisch Platz	3	Die Häuserfront ist hell, aus dem Café kommt starkes Licht		(Musik: Zither variiert verschiedene Themen, eher bedrohlich)
2	Halb-nah, fotografiert von aussen, Holly sitzt hinter der Fensterscheibe, eine Tasse Kaffee steht vor ihm, auf der Scheibe klebt ein Schild „Doppel-Filter“, er wartet	3	Bild ist nach links <u>verkantet</u> , die Vorhangstange im Fenster wirft einen Schatten auf Hollys Augen		
3	Totale - Das Haus gegenüber, eine Ruine, unten sind die Türen vernagelt, im ersten Stock leere Fensterrahmen	6	Die eine Hälfte des Hauses ist hell angestrahlt, der Busch vor dem Café ist genauso scharf wie das Gegenüber	Kamera schwenkt die Ruinen-Häuserzeile entlang	
4	Halb-nahe Einstellung. Holly im Café. Lehnt sich nach vorne, um nach Harry Ausschau zu halten	3	starkes Licht von aussen, fotografiert von aussen durch die Fensterscheibe		
5	Totale - Blick auf den Josefsbrunnen auf dem Hoher Markt, umgeben von ausgebombten Häusern	3	Sicht aus dem Café, im Vordergrund die Büsche der Cafétterasse, die Markise darüber ist mit ausgeleuchtet, dann der Platz mit scharfem Licht auf der Ruine, die Scheinwerfer stehen hinter dem Josefsbrunnen		
6	Halb-nah, ein Polizist steht auf einem Sims der Ruine, dreht den Kopf nach rechts	3	scharf von unten angestrahlt, wirft Schatten gegen die Hauswand, vor ihm ausgeleuchtet die Statue eines Engels		
7	Halb-Totale, eine Gasse, eng, links und rechts hohe Häuser	1	Straße ist nass, das Scheinwerferlicht von rechts vorne zu Beginn der Gasse spiegelt sich auf dem Straßenbelag		
8	Nah – ein Polizist vor dem Portal eines alten Hauses, dreht Augen und Kopf nach rechts	1	Licht von scharf unten, Hintergrund schwach erhellt		
9	Halb-Totale, nach links <u>verkantet</u> , eine verfallene Straße, links ein Schutthaufen, rechts eine Plakatwand „Salesianer“, „wieder erhältlich“	2	scharfes Licht von links vorne, auf dem nassen Kopfsteinpflaster spiegelt sich der Scheinwerfer, Türen des Hauses reflektieren das Licht		
10	Großaufnahme – ein Polizist mit Stahlhelm, sein Atem ist sichtbar in der kalten Luft	2	Licht von unten, Seitenlicht nur auf Mund und Nase		
11	Halb-Totale, dunkle Durchfahrt durch einen Torbogen	2	Vorne starkes Licht von rechts, nasses Pflaster, starkes Licht auch auf rechter Seite, Torbogen wird „plastisch“		
12	Großaufnahme – Gesicht eines Polizisten mit Stahlhelm, hält gespannt Ausschau nach Harry	1	Licht von unten, das Gesicht ist nur um Mund und Nase erhellt, er bewegt die Augen, kaum den Kopf nach rechts		
13	Totale – eine verfallene Straße, nasses Kopfsteinpflaster, im Hintergrund Ruine und Josefsbrunnen	2	Scharfes Licht von rechts auf die Häuserwand und die Türen, scharfer Schatten des Hauses auf dem Pflaster		

14	Großaufnahme – ein Polizist, sein Atem ist wegen der Kälte sichtbar	1	nur die Augenpartie beleuchtet		
15	Halb-Totale, dunkle nasse Gasse, vorne links ein Schild „Weinhaus“, daneben Schild „Café“	2	Das Ende der Gasse ist schwach hell, nur ein Teil des Hauses durch Licht hervorgehoben, vorne das „Weinhaus“ sichtbar, Scheinwerfer vor dem Haus kaschiert		
16	Halb-nah, zurück ins Café „Marc Aurel“, wo Holly gelangweilt mit der Kaffeetasse spielt (s. Nr 4)	2	durch das Fenster von aussen fotografiert, Licht von rechts, Hintergrund hell		
17	Halb-Totale, Josefsbrunnen, auf dem Sims steht ein Polizist, beugt sich vor	2	scharfes Licht von unten, Polizist wirft Schatten auf der Mauer		
18	Totale – Haus „Alte Hofapotheke“, der überdimensionale Schatten eines Mannes mit Hut nähert sich, bildet sich an der Hauswand ab, kommt Lime?	4	Hinter der linken Hauswand steht eine Batterie Scheinwerfer, die diesen Schatten auf die Wand projizieren, vorne die Steinengel des Brunnens beleuchtet und scharf abgebildet		
19	Halb-nah, Polizist steht auf dem Sims des Josefsbrunnen (s. Nr 17), stark verschattet, schaut nach unten	15	Massives Licht von unten und von der Seite, Schatten des Polizisten nicht vergrößert, die Häuserfassade dahinter teilweise beleuchtet (Hausaufschrift „Versicherung“), Calloway tritt aus dem Dunkel und nur seine linke Gesichtshälfte ist erkennbar	Kamera fährt an dem Brunnen herunter, hält inne und fährt in das Dunkel am Fuß des Brunnens, wo Calloway und Paine warten	Calloway: „Paine“
20	Totale - zurück zur Hofapotheke, der große Schatten kommt näher (s.Nr 18)	3			
21	Großaufnahme – Sims, Polizist beugt sich vor	3	Schatten um Nasenpartie		
22	Halb-nah, zurück zum Café (s. Nr 4, 16), wo Holly sich vorbeugt, als hätte er etwas gesehen	1	starkes Licht von rechts und von vorne, ohne dass es sich in der Scheibe spiegelt, im Gesicht wieder der Schatten der Fensterleiste		
23	Totale – zurück zum Schatten (s. Nr 18, 20), der weiter an der Häuserwand entlangwandert	9	Von rechts starkes Licht auf dem Geschäft „Halder“, Schatten verschwindet und um die Ecke kommt ein alter Mann mit Luftballons, die Ballons sind von der rechten Seite angestrahlt		(Musik verändert sich, wird heiterer)
24	Halbnah – zurück zu Paine und Calloway (s. Nr 19)	3	beide bleiben im Schatten und beugen sich nur wenig ins Licht vor und verschwinden wieder im Schatten		
25	Großaufnahme – der Polizist schaut um die Ecke, geht mit dem Kopf zurück	1	nur die Nasenpartie ist beleuchtet		
26	Halbnah – wieder zurück ins Café – Holly dreht sich vom Fenster zurück, ist enttäuscht (s. Nr 4,16,22)	2			
27	Großaufnahme - Paine und Calloway im Schatten unter dem Brunnen (s. Nr. 19,24)	4			Paine: „Look, Sir“
28	Halbnah – Café, Holly dreht sich ruckartig um (s. Nr. 4,16,22,26)	1	volles Licht von rechts		

29	Halb-nah, Innen im Café, Anna taucht auf	6	Perspektive der Kamera von unten, schwaches Licht, starke Lampe im Hinter-grund		Anna. „How much longer are you going to sit here?“
30	Halbnah – zurück zu Paine und Calloway am Brunnen (s. Nr 19,24,27)	5	starke Schatten		Paine: „Shall I go over there, Sir?“ Calloway: „No, leave them for a while“.
31	Totale – Platz vor dem Café, daneben ein Schut-berg, der Ballonverkäufer geht vorbei	5	Licht nur von rechts, keine Spiegelung, Straße trocken		
32	Halbnah – zurück zu Paine und Calloway, die sich vom Luftballonverkäufer weg-dre-hen (s. Nr. 19,24,27,30)	5	Paine im Halbschatten, Cal-loway Licht auf Gesicht und Mantel		
33	Halbnah – der Luftballon-verkäufer kommt näher	7			
34	Halbnah – Paine und Cal-loway wollen ihn loswer-den (s. Nr 19,24,27,30,32)	4			„Mein Herr, Ballon?“ Paine: „Nein danke“.
35	Großaufnahme – der Verkäufer kommt doch näher, nimmt den Hut ab und verbeugt sich	2	sehr helles Licht auf dem Gesicht		„Ballon?“
36	Halbnah – zurück zu Paine und Calloway (S. Nr 19,24,27,30,32, 34)	4			Paine: „Nein danke, gehen Sie jetzt, Ver- stehen Sie nicht? Gehen Sie weg.“
37	Halbnah – Verkäufer wackelt mit gezogenem Hut	2			„Ballon, mein Herr“
38	Halbnah – Paine und Cal-loway (s. Nr 19,24,27,32, 34, 36)	2			Paine „Gehen Sie weiter“.
39	wie vorige, Paine löst sich aus dem Schatten und gibt dem Verkäufer eine Münze	8	Licht von rechts		„Come on, schnell, schnell, nur einen“
40	Halbnah – der Verkäufer setzt seinen Hut auf und geht	1			
41	Totale, nach rechts <u>verkan- tetes Bild</u> , Platz, im Hin-tergrund eine Schutthalde, links und rechts im Bild steinerne Engel im Licht	7	Mauervorsprünge sind beleuchtet und werfen lange Schatten, in der Ferne Mauer-durchbruch, Bewegung dort, Lime steigt über eine Halde aus Schutt	Kamera fährt nicht näher heran	(Musik: Zither intoniert Thema ‚Der dritte Mann‘)
42	Halbnah – Lime tritt aus dem Schatten einer Mauer, raucht Zigarre, schwarzer Mantel, schwarzer Hut	7	Licht von rechts, Kamera in erdnahe-r Position, helles Gesicht		

WENIGER IST MEHR

Nur in zehn Schnitt-Sequenzen wird überhaupt gesprochen. Der Rest ist stumm, nur unterlegt von der Zithermusik. Der Dialog zwischen Paine, Calloway und dem Ballonverkäufer³³ führt zunächst in die Irre. Eine Nebenhandlung, die deshalb so spannend wirkt, weil alle denken: „Was muss dieser Ballonverkäufer sich jetzt einmischen? Hoffentlich kommt nicht



Schatten, nichts als Schatten



heraus, dass hier die Polizei wartet? Merkt Lime vielleicht vorher, dass er in eine Falle läuft?“ Aber auch Ironie ist im undurchschaubaren Spiel: Paine kauft sich ausgerechnet einen Luftballon, der ja symbolisch für Freude, Frieden, Kinderspiel steht. Was soll er jetzt damit? Eine Art von Comic Relief, die ins Gegenteil umschlägt: die Spannung steigert sich noch.

In Figur 18 erscheint zum ersten Mal der gigantische Schatten des *Dritten Mannes* – auf der Front der „Alten Hofapotheke“ – ein Kunstgriff, den Krasker schon in *Brief Encounter* und *Odd Man Out* verwendete. Doch der Schatten ist (noch) eine Täuschung, weil Harry nicht aus dem Schatten tritt, auch bei der Wiederholung nicht (Nr 20) und erst in der Figur 23 – bei der zweiten Wiederholung - wird plötzlich aus dem gigantischen Schatten nicht Lime, sondern ein alter Luftballonverkäufer.

Dieses Verwirrspiel verschafft dem Publikum eine Pause zum Durchatmen. Die aufgebaute Spannung entlädt sich – in einer Groteske. Aber der Film lässt nicht locker. Die nächsten Szenen

sind in einem *precipitato* geschnitten. Die kürzeste Einstellung beträgt eine Sekunde, die längste – eine Kamerafahrt – 15 Sekunden. Die Kamera (Fig 19) fährt vom oberen Teil des Josefsbrunnens herunter auf Paine und Calloway, die dort im Schatten warten. Aber sie werden den Ballonverkäufer nicht los. Gleichzeitig läuft der Countdown unerbittlich weiter.

In kurzen Sequenzen – selten mehr als drei Sekunden – werden Gassen gezeigt, die still und unbelebt daliegen wie im Koma, aber durch die Lime kommen könnte: eine feuchte Straße (Fig. 7), das Licht spiegelt sich auf dem Pflaster, die nächste Gasse (Fig 9) ist nass, obwohl es im Film nie geregnet hat, und die Reflexe des Lichts spiegeln sich auf den Rundköpfen der Steine. Besonders spannend ist der Torbogen (Fig 11), in dem ein rätsel-

³³ Ein „Mann von der Straße“, den Reed für diesen Film engagiert hatte und der das deutsche Wort „Luftballon“ unter Weglassung des Kompositums so aussprach, dass daraus ein „Balloon“ werden konnte, den er in einen deutschen Satz einbaute. Dieses Spiel mit der deutschen Sprache wird in diesem englischen Film bewundernswert durchgehalten, wo ganze Passagen in deutsch stengelassen werden (z.B. die Schmähungen der Zimmerwirtin Hedwig Bleibtreu), ohne sie zu übersetzen. Man wusste, was gemeint war, ohne die Worte zu verstehen. Stellenweise ist *Der Dritte Mann* ein wunderbarer Stummfilm, der allein von der Kraft der Bilder lebt.

hafter Lichtfleck zeigt, wie lebendig ein solcher Torbogen durch geschickte Beleuchtung wirken kann.

Licht ist Mittel zum Zweck. Das Licht setzt der Chefkameramann und die Scheinwerfer werden vom Oberbeleuchter ein- und ausgeschaltet – so einfach ist das. Aus dem Café „Marc Aurel“ kommt starkes Licht, das draußen noch verstärkt wird. Immer wieder will die Kamera die Reflexion des Lichtes auf der nassen Straße. Der Spiegeleffekt gibt Rätsel auf – was wird jetzt als nächstes passieren? Nasses Kopfsteinpflaster, in dem sich die einzelnen Steine dreidimensional herausmodellieren, wirkt geheimnisvoller als glatter, nasser Asphalt!

Nicht alle Straßen sind an diesem Abend feucht, an dem es Harry Lime an den Kragen geht. In Figur 31 ist die Straße, auf der der Ballonverkäufer geht, trocken. Hat das Scriptgirl vergessen zu notieren – „Nacht, nasse Straße“?

SPANNUNG LÄSST SICH STEIGERN

Die Einstellungen zwischen halb-nah und Totale wechseln ständig (Fig 1 zu 2, 3 zu 4, 5 zu 6 usf). Wir sehen nie nur das Detail in der Nahaufnahme, sondern immer auch das Ganze. Wir werden nah herangeführt und gleichzeitig auf Abstand gehalten. In den 42 Schnitten sind nur sieben Großaufnahmen enthalten – meistens Polizisten, deren Atem die Kälte der Nacht zeigt, die den Kopf wenden oder stur nach vorne schauen. Die Kamera ist fixiert und bewegt sich nicht – trotzdem korrespondieren die Einstellungen miteinander. So lehnt sich Holly in Figur 4 aus dem Fenster, um nach Harry zu schauen. In Figur 5 wird gezeigt, was er sieht. In Figur 6 dreht der Polizist den Kopf nach rechts, in Figur 7 wird eine Gasse gezeigt, durch die Lime kommen könnte. Und so weiter.

Krasker verlässt sich ganz auf die Wirkung von Schatten. Dabei nimmt die Kamera immer wieder eine tiefe Perspektive ein, fotografiert von unten (Fig. 29). Aber niemals sind Schatten nur dunkel – jeder Schatten wird aufgehellt durch Lichtflecken, Lichtinseln, die oft nicht bewusst wahrgenommen werden. Strahlende Helligkeit hätte Krasker für Revuefilme reserviert, die er nicht drehte!

Zweimal arbeitet die Kamera (Figur 9 und 41) in dieser Szenenabfolge mit verkanteten, d.h. schrägen Perspektiven. Einmal mit Holly im Café, was noch einmal betont, wie sehr ihm der Boden unter den Füßen schwankt, wie wenig er weiß, wie Harry reagieren wird, wenn er den Verrat merkt. Tut so etwas ein Freund einem Freund? Die andere verkantete Einstellung zeigt den Schuttberg, im Vordergrund mit den Überresten einer alten baulichen Pracht, über den nun hinten rechts der Mann steigt, auf den diese 42 Schnitte hingeführt haben.



Die Aufeinanderfolge dieser Szenen und Schnitte appelliert in den Zuschauern an ganz archaische Ängste. Die Stille, die Zithermusik, die abgesenkte Kamera, das unheimliche Licht, das ständige Dunkel, die schräge Perspektive, die Unwägbarkeit des Kommenden. Ein *Film noir*, der von und durch die Kraft seiner Bilder lebt.

DIE „SCHRÄGE“ PERSPEKTIVE

„It was Carol's idea that every shot ' should be photographed at a slight angle and although



this wasn't apparent perhaps to everybody, it did impart a kind of moodiness to the whole picture, and I'm sure it was this idea of Carol's that helped me to win the Oscar"

Robert Krasker in an interview with the BBC 1954



Wer sich diese Einstellungen anschaut, dem kann schon schwindelig werden. Kaum eine Kante ist senkrecht, alles ist gekippt und verschoben, die Perspektiven machen unruhig. Inhalt und Form gehen eine Synthese ein. Denn als Holly seinen Freund Harry nicht am Bahnhof trifft und er erfahren muss, dass er tot ist, kippt für ihn die Wirklichkeit. Karl (Paul Hörbiger), der Portier in der Stiftsgasse, der alles gesehen hat, aber sich besser nicht erinnert, ist der Erste, für den der Boden zu wanken beginnt. Anna (Alida Valli) weiß nicht mehr, was sie glauben soll – lebt Harry oder ist er tot? Holly versteht die Welt nicht mehr, als er nachts den toten Harry trifft. Alles wankt und schwankt, das Gerade verbiegt sich. Die Kamera reagiert und verkantet die Perspektive. Nichts scheint mehr gerade und festgefügt. Selbst die letzte Szene in der Unterwelt, wo Lime bereits verwundet ist und sich die Treppe hochzieht, nimmt die Kamera aus der Schräge auf.



Andererseits gibt es genügend „gerade“ Einstellungen, in denen nichts gekippt ist. Wieder entsprechen sich Form und Inhalt. Als Paine und Calloway dahinter kommen, dass Lime in der Unterwelt verschwunden ist, da gibt es keine Schrägen im Bild. Die berühmteste „gerade“ Einstellung ist die letzte: Anna geht den Hauptgang des Zentralfriedhofes in Wien entlang und kommt – nur durch einen Schnitt unterbrochen – direkt auf die Kamera zu und geht doch an ihr vorbei. Holly wartet vergebens. Sie würdigt ihn keines Blickes. Jetzt herrscht Klarheit, jetzt vergeht der Schwindel und macht einer neuen Wirklichkeit Platz.

Die schrägen Perspektiven haben diesen Film berühmt gemacht³⁴, obwohl viele Zuschauer diese raffinierte Art des fotografischen Kommentars zunächst nur unterbewußt wahrgenommen haben. „A kind of moodiness“, wie Krasker sagt, rührte an tiefsitzende Ängste.

³⁴ „Seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte Robert Krasker schließlich im Herbst 1948. In Passagen deutlich an den deutschen, filmischen Expressionismus der 20er Jahre erinnernd, fotografierte er bei „Der dritte Mann“ eine moribunde Welt der Ruinen und Schatten, der Wiener Treppenhäuser und weiten, nächtlichen Plätze, der katakombenhaften Drainagen und endlos erscheinenden Friedhofswege. Dabei setzte er bewusst schräge Blickwinkel als spannungsfördernde und Atmosphäre schaffende Stilmittel ein“. Aus: *Das große Personenlexikon des Films*, Bd 4, S. 476 Dennoch macht es etwas ratlos, dass Krasker nicht einmal diese schrägen Blickwinkel für sich reklamieren mochte, so als wollte er sagen: „Ich war immer nur ausführendes Organ. Die Ideen hatten andere...“ (Anm. des Autors).

Ist *The Third Man* ein Film Noir? In den Auflistungen der *Films noirs* fehlt er. Abgesehen davon, dass solche Kategorisierungen wenig helfen, werden doch alle visuellen Stilmerkmale eines *Film noir* erfüllt: low-key-lighting, kräftige Hell-Dunkel-Kontraste, auffällige Schattenbilder, Schrägeinstellungen, niedrige Kameraperspektiven, Dreh bei Nacht. Es war ein Stil, der sich in den späten 20er und 30er Jahren ausgeprägt hatte und der unter anderem mit dem Namen des deutschen Kameramannes Eugen Schüfftan verbunden ist. Karl Prümm schreibt über Schüfftans Arbeit: „Die Dunkelheit ist der Untergrund, auf dem das Sichtbare nur spärlich, immer auf der Grenze zum Verschwinden, fragmentarisch und bloß momenthaft aufleuchtet. ... Die harten Kontraste von Hell und Dunkel werden nun mit souverän beherrschten künstlichen Lichtquellen noch einmal zugespitzt.“



Wer würde nicht mit Schaudern eine solche Straße entlanggehen?

Diese Technik des Zuspitzens beherrschte Krasker. Seine Ausleuchtung entsteht immer aus dem Filmischen heraus, spiegelt nie angebliche Realität wider. Es ist immer die Realität des Kameramannes. Dabei nutzte Krasker oft Seitenlicht, das noch zusätzlich der „Logik des Abwesenden“ (Prümm) dient und so Geheimnisse und Unauflöslichkeiten befördert.

„Seitenlicht dynamisiert das Bild, sprengt die Bildgrenzen, denn das Seitenlicht verweist auf eine Lichtquelle, auf einen Raum außerhalb des Bildes. Für den Zuschauer wird ein irritierendes Spiel zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren eröffnet. Von diesem grenzüberschreitenden Licht geht eine starke Beunruhigung aus.“³⁵

Beunruhigung aber, Schwankendes, Unheimliches, nicht Greifbares, Dunkles und Schattenhaftes, Schwindelerregendes, Rätselhaftes sollten die Merkmale des *The Third Man* sein.- Carol Reed und seinem Team war ein Klassiker der Filmgeschichte gelungen.³⁶

DER OSCAR

Als der Film am 2. September 1949 im Plaza Theater in London uraufgeführt wurde, schlug er alle Rekorde. Bereits drei Monate später wurde er auch in Deutschland gezeigt. Premiere war am 6. Januar 1950. Die Menschen standen Schlange an den Kinokassen, alle wollten diesen Film sehen. Das „Harry Lime Thema“ und der „Café Mozart Walzer“ mit Anton Karas erschienen auf 78er Platten, die zu Tausenden verkauft wurden. Die Menschen summten auf der Straße das Zither-Solo nach.

³⁵ Beide Zitate aus Prümm, Bierhoff, Körnich, *Kamerastile im aktuellen Film*, Marburg 1999, p. 46/47.

³⁶ Reed versuchte vier Jahre später, an den Erfolg von *The Third Man* noch einmal anzuknüpfen. Mit dem Film *The Man Between* verlegte er die Handlung nach Berlin, benutzte ähnliche Elemente wie schräge Perspektiven, geheimnisvoll um sich schauende Menschen, ließ Ruinen und Schuttlanschaften ausleuchten und erzählte wiederum eine Geschichte, die zwischen dem Ostsektor und den Westsektoren dieser ebenfalls geteilten Stadt spielt. Darsteller waren James Mason und Claire Bloom. „Imitation Third Man with an uninteresting mystery and a solemn ending. Good acting and production can't save it“ (*Halliwel's Film and Video Guide*). Ob Krasker die Ruinen von Berlin ähnlich gelegen hätten wie die Ruinen von Wien?

Der überwältigende Kassenerfolg führte zwischen Korda und Selznick zu einer ernsten Auseinandersetzung. Korda fand, dass er Selznick zuviel vom erhofften amerikanischen Erfolg abgetreten hatte und forderte Nachbesserungen. Selznick weigerte sich, Korda hielt die Negativkopie des Films unter Verschluss. Erst nach erbitterten Auseinandersetzungen konnte der Film am 2. Februar 1950 im Victoria Theater in New York aufgeführt werden.

Die kritische Rezeption des Films war durchweg positiv. Doch nicht alle Kritiker jubelten. C.A. Lejeune warf Reed vor, er mache es sich zu leicht: „Mr Reed has never before elaborated his style so desperately, nor used so many tricks in the presentation of a film“. Im „Observer“ vom 4. September 1949 hieß es: „The most distracting is a habit of printing his scenes askew, with floors sloping at a diagonal and close-ups deliriously tilted, a device that can be used with great effect in short passages ... but is apt to grow tiresome with repetition.“³⁷

Die amerikanische „Academy of Motion Picture Art and Sciences“ in Hollywood war anderer Meinung. Regisseur Carol Reed, Schnittmeister Oswald Hafenrichter und Kameramann Robert Krasker wurden für ihre Leistungen in diesem Film für den Oscar vorgeschlagen. Der Preis für die beste Kameraleistung war geteilt in schwarz-weiß Fotografie und Farbfotografie. Vier Mitbewerber wurden neben Krasker nominiert: Milton Krasner (* 1901) für *All about Eve*, John F. Seitz (*1892) für *Sunset Boulevard*, Harold Rosson (*1895) für *Asphalt Jungle*, Victor Milner (*1893) für *The Furies*.

Alle vier Kameramänner, deutlich älter als Krasker, alle Amerikaner, waren seit Jahrzehnten in Hollywood beschäftigt. Milner hatte schon 1934 einen Oscar erhalten, alle anderen bis dato nicht. Würde Kraskers eher europäischer „Stil“ in Amerika preiswürdig sein?

Am 29. März 1951 – einem Donnerstag - fand in Hollywood die Oscar-Preisverleihung statt. *All About Eve* wurde zum besten Film des Jahres gewählt. Die Auszeichnung für den besten Regisseur ging an Joseph L. Mankiewicz, aber nicht an Carol Reed - wie erhofft. Die Gesichter der anwesenden Briten wurden länger.

NICHTSAHNEND IN LEEDS

Am Morgen des 30. März 1951 saß Produktionsleiter Adrian Worker im Queen's

Hotel in Leeds in Nord-England beim Frühstück. Wie üblich hörte er Radio. Da kam über die Nachrichten die Mitteilung, dass Robert Krasker den Oscar für die beste schwarz-weiß-Fotografie erhalten hatte. Worker sprang wie elektrisiert vom Tisch auf. „Was, unser Kameramann? Und er hat mir nichts gesagt!“ Er war mit Krasker gerade auf Besichtigungstour für die Aussenaufnahmen des Films *Another Man's Poison*. Er rannte in Kraskers Zimmer, vergaß anzuklopfen, und schrie nur: „Bob, you did it!“

Y.E. News, Friday, March 30, 1951.

ACE CAMERAMAN WINS OSCAR

ROBERT KRASKER, ace cameraman, sitting in the lounge of the Queens Hotel, Leeds, to-day, was all but overwhelmed with congratulations when it

became known that he had won an "Oscar" for black and white photography in the British film "The Third Man," for which he was chief cameraman.

Mr. Krasker was in Leeds with a party of film people on his way to Malham, to start shooting scenes for the new Bette Davis picture, "Another Man's Poison," part of which is being made in an old farmhouse on the Malham moors and includes shots of the village post office.

Included in the party for Malham were Irving Rapper, director, Adrian Walker, production manager, Val Guest, script writer, George Fowler, assistant director, and other members of a location crew.

FOR MALHAM FILM

Bette Davis and her husband, Gary Merrill, who is to co-star in the new film, are due to arrive in Yorkshire on April 8.

By mid-day to-day a party from the location crew were up on the moors near Malham making preparations.

"The Third Man" is the only British film to appear in the list of Motion Picture Academy awards, announced to-day. It was directed by Carol Reed.

EVENING POST
FRIDAY, MARCH 30

Cameraman Krasker hears the news

CONGRATULATIONS were flying round the lobby of the Queen's Hotel, Leeds, today. And a slight handsome young man in a cotton jacket was being very modest about his success.

He is ace cameraman Robert Krasker, one of the "Oscar" winners. Mr. Krasker arrived in Yorkshire late last night with director Irving Rapper and a location crew to visit Malham where the outside scenes for Bette Davis's new film, "Another Man's Poison" are to be filmed.

Adrian Worker, the film's production manager, heard of the award in a news broadcast while he was breakfasting in the hotel.

³⁷ zitiert nach *The C.A. Lejeune Film Reader*, p. 241.

Charges to pay s. d. POST OFFICE No. OFFICE STAMP

RECEIVED 3/5

TELEGRAM

Prefix. Time handed in. Office of Origin and Service Instructions. Words.

At 45 m

From NY B 6078 12.40 CHERTSEY WY 15

To

By

BOB KRASKER 25 CASTLEBAR RD LEALING-W 5

I AM SO GLAD BOB CONGRATULATIONS = CAROL * * *

25 W 5 KRASKER * *

For free repetition of doubtful words telephone "TELEGRAMS ENQUIRY" or call, with this form

FORM No. 66. WESTERN UNION (THE WESTERN UNION TELEGRAPH COMPANY) TD.../BT

RECEIVED AT 22 GREAT WINCHESTER STREET, LONDON, E.C.2. (TEL. LONDON WALL 1234.)

ANGLO-AMERICAN TELEGRAPH CO., LD. CANADIAN NATIONAL TELEGRAPHS. 7 69

RECEIVED AT 22 GREAT WINCHESTER STREET, LONDON, E.C.2. (TEL. LONDON WALL 1234.)

E 471 ZG NEW YORK 22 31

REISSAR- K.S.

LT ROBERT KRASKER
CARE OF REISSAR
LDN=

ROBERT KRASKER C/O.
MISS JENIA REISSAR,
27, KENT BRIDGE COURT,
SLOANE STREET SW
(DON'T MAIL TILL ADVISED.)

MY HEARTIEST CONGRATULATIONS ON WELL DESERVED HONOR OF THE ACADEMY AWARD SINCERELY=

DAVID O SELZNICK.

Charges to pay s. d. POST OFFICE No. OFFICE STAMP

RECEIVED 14

TELEGRAM

Prefix. Time handed in. Office of Origin and Service Instructions. Words.

At 14 m

From XW C 6175 3.50 BROMPTON RD A 17

To

By

BOB KRASKER 25 CASTLEBAR RD W 5 =

BRAVO BOB TOUTES NOS FELICITATIONS POUR OSCAR AFFECTUEUSEMENT = PERI AND LUCETTE * *

For free repetition of doubtful words telephone "TELEGRAMS ENQUIRY" or call, with this form

An diesem Abend gab es in Leeds eine Party wie schon lange nicht. Krasker strahlte³⁸, war auch etwas beschämt, dass nur er und kein anderer aus dem Team einen Oscar erhalten hatte und verlor für einige wenige Stunden seine sonstige Scheu, sich selber im Mittelpunkt zu sehen. Selbst die Presse nahm Notiz.

Nach seinem Lehrmeister Georges Périnal, nach Guy Green und Jack Cardiff war er nun der vierte britische³⁹ Kameramann, der diese Auszeichnung erhielt. „Peri“ gratulierte von ganzem Herzen: Eines der ersten Telegramme kam – distanziert? – von Carol Reed⁴⁰. Dass er selber keinen Oscar für seine Leistung erhielt, muss ihn geschmerzt haben. Die Kollegen gratulierten: Harry Stradling, selber mehrfacher Preisträger, den Krasker in Joinville kennengelernt hatte. Selbst von dem Doyen der amerikanischen Farbkameramänner, von Joseph Ruttenberg, den Krasker nur flüchtig während seiner Londoner Drehs kennengelernt hatte, kam ein Telegramm. Produzent David O. Selznick, der bis zuletzt Zweifel wegen des Films hatte, gratulierte, denn im Erfolg sind alle einig. Krasker selber

³⁸ s. Harris, *My Life*, p. 16 – nicht bei den Dreharbeiten zu „State Secret“ erhielt Krasker die Nachricht, sondern bei „Another Man’s Poison“. „State Secret“ war bereits Mitte Oktober 1949 abgedreht.

³⁹ Zwar lebten und arbeiteten diese Preisträger in Britannien, aber Périnal war Franzose und Krasker in Ägypten geboren und in Australien aufgewachsen, nur Green und Cardiff durften sich als „waschechte“ Briten bezeichnen. „Peri“ konnte stolz sein, dass sein Schüler ebenfalls für Oscar-würdig befunden wurde. Es dauerte weitere sieben Jahre, bis ein weiterer britischer Kameramann diese Auszeichnung erhielt: Jack Hildyard. Er hatte an drei Filmen mit Krasker gearbeitet und könnte mit etwas Fantasie als sein Schüler bezeichnet werden...

⁴⁰ Wir wissen nicht, ob auch ein Glückwunsch von „David“ (Lean) dabei war, der ja vielleicht seinem kicked-out-camera-man hätte gratulieren können, ebenso wie der ehemalige Freund Ronald Neame – die Sammlung im BFI enthält keine Hinweise.

FORM No. 6B.

WESTERN UNION
(THE WESTERN UNION TELEGRAPH COMPANY)
(NEW YORK, U.S.A., WITH LIMITED LIABILITY.)

CABLEGRAM
(ENGLAND VIA WU CABLES)

ANGLO-AMERICAN TELEGRAPH CO., LD. CANADIAN NATIONAL TELEGRAPHS.

RECEIVED AT 22 GREAT WINCHESTER STREET, LONDON, E.C.2. (TEL. LONDON WALL 1234.)

PA493 OB231 O.BHA225 INTL LT=

TDBH LOS ANGELES CALIF 15 30 12 35P=

LT ROBERT KRASKER=
 CARE BSC LTD
 37, BISHOPSGATE LONDON EC2

19 ROBERT KRASKER,
 C/O BRITISH SOCIETY CINEMATOGRAPHERS,
 87, BISHOPSGATE, E.C.

CONGRATULATIONS WELL DESERVED AWARD=
 JOSEPH RUTTENBERG=

hatte keinen Moment daran gedacht, nach Kalifornien zu fliegen, um an der Zeremonie teilzunehmen. Dass er einen Oscar gewinnen könnte, glaubte er selbst zuletzt. Der britische Konsul in Los Angeles übernahm seine Trophäe.

Die Statue wurde ihm ein halbes Jahr später in einem Londoner Pub übergeben – kunstlos eingewickelt in braunes Packpapier. Der Konsul drückte sie ihm ein-

fach in die Hand - so fand denn der berühmte goldene Schwertträger, der auf einer Filmrolle steht, in Kraskers schmalem Reihenhaus in Ealing in der Castlebar Road 25, seine Bestimmung - zunächst als Türstopper.⁴¹

FORM No. 6B.

WESTERN UNION
(THE WESTERN UNION TELEGRAPH COMPANY)
(NEW YORK, U.S.A., WITH LIMITED LIABILITY.)

CABLEGRAM
(ENGLAND VIA WU CABLES)

ANGLO-AMERICAN TELEGRAPH CO., LD. CANADIAN NATIONAL TELEGRAPHS.

RECEIVED AT 22 GREAT WINCHESTER STREET, LONDON, E.C.2. (TEL. LONDON WALL 1234.)

PA595 LA460 L.SWA069 INTL PD=SW LOS ANGELES CALIF

45/49 30 314P=

LT ROBERT KRASKER= 20 OB
 LONDON FILMS PRODUCTIONS
 L 146 PICCADILLY LONDON

PLEASE ACCEPT HEARTIEST CONGRATULATIONS ON THIRD MAN
 WINNING BLACKANDWHITE CINEMATOGRAPHY AWARD STOP IF
 IT MEETS WITH YOUR APPROVAL I CAN BRING OSCAR TO YOU WHEN
 RETURNING TO ENGLAND NEXT JUNE=

BRITISH CONSUL=

of origin. In the case of Letter Telegrams (LT) only the date of filing is shown

⁴¹Desmond, *Glimpse*, September/October, p. 26. Als ihn Freunde darauf aufmerksam machten, dass dieser Umgang mit der Auszeichnung vielleicht doch etwas zu leger sei, stellte er den Oscar später in seiner Wohnung am Sloane Square auf den Kaminsims - und niemand durfte ihn berühren.

Auf den Flügeln des Erfolges

The Angel with the Trumpet - HART, HÄRTER - HARTL

Zwei Jahre vergingen zwischen dem letzten Drehtag von *The Third Man* im März 1949 und der Verleihung des Oscars im März 1951. Alles war knapp, und das Land erholte sich nur mühsam von den Folgen des Zweiten Weltkriegs. Am 7. August 1947 hatte die Regierung Attlee einen Beschluss in Kraft gesetzt, der die amerikanischen Filme in England auf null setzte: die ad-valorem-Steuer. Ab sofort mussten 75 Prozent der geschätzten Kasseneinkünfte amerikanischer Filme im voraus an den Schatzkanzler überwiesen werden. Ein Aufruhr brach los. Die amerikanische Filmindustrie wehrte sich und legte alle Filme für England auf Eis. Die Rank Organisation versuchte gegenzusteuern und die britischen Filmproduktionen zu erhöhen. Ein halbes Jahr später wurde der Beschluss mit dem Erfolg rückgängig gemacht, dass die englischen Kinos mit amerikanischen Filmen überschwemmt wurden. Ranks Firma geriet ins Wanken. Korda hatte sich durch die Zukäufe der Shepperton Studios zunächst konsolidiert und erholte sich weiter durch den Erfolg von *The Third Man*.

Diesen nationalen Filmaufschwung spürte Krasker in seinem Auftragsbuch kaum. Beschäftigung zu finden war schwierig. Zunächst blieb er im „Stall“ der Leute um Alexander Korda und schlug sich auch mit Produktionen durch, die seinen Ambitionen nicht wirklich gerecht wurden. Bread-and-butter-stuff – zwar hatte er für seine Arbeit an *The Third Man* ein gutes Honorar erhalten, aber eben kein üppiges. Wenn der Film „im Kasten“ ist, nehmen die Kameraleute den nächsten Job an. Die Nachbearbeitung ihrer Filme findet ohne sie statt.

Für Krasker ergaben sich aus der Bekanntschaft mit dem Wiener Karl Hartl, die er Alexander Korda verdankte, zwei weitere Aufträge. Hartl sollte seinen Erfolgsfilm *Der Engel mit der Posaune* noch einmal in englischer Fassung produzieren. Hartl hatte für diesen Film die Elite der österreichischen Schauspieler engagiert: Paula Wessely, Helene Thimig, Hedwig Bleibtreu (auch in *The Third Man*), Maria Schell, Curd Jürgens, Paul Hörbiger (ebenfalls in *The Third Man*) und den jungen Oskar Werner, den Hartl entdeckt hatte.



Karl Hartl

An diesen Erfolg wollten sich die Engländer dranhängen. Darin wird die über die Zeiten wechselvolle Geschichte einer Klavierbaurdynastie in Österreich erzählt.

Der technische Stab war in wichtigen Positionen identisch mit dem Team von *The Third Man*. Das Drehbuch wurde mit Hartls Hilfe von englischen Autoren umgeschrieben, die Schauspieler Jack Hawkins, John Justin und Wilfrid Hyde-White sollten zusammen mit Maria Schell und

Oskar Werner spielen. Hartl führte selber Regie, sprachliche Probleme waren minimiert, weil sein Kameramann Bob Krasker fließend deutsch sprach. In den Shepperton Studios wurde gedreht.

Am 4 April 1949 sollte Drehbeginn sein. Alle waren anwesend, nur der Regisseur nicht. Karl Hartl musste eine englische Arbeitserlaubnis beantragen, die von der Behörde im letzten Moment mit dem Argument abgelehnt wurde, dass es bereits genügend arbeitslose bri-

tische Techniker und Schauspieler gab. Ohne eine solche Erlaubnis aber keine Arbeit im Studio!

Was war zu tun? Den Beteiligten war klar, dass ohne Hartl ein solches Remake keinen Sinn machte und so entschlossen sie sich zu einem gewagten Schritt: sie fragten den Schauspieler Anthony Bushell (1904-1997), der in dem Film den Baron Hugo Traun spielte, ob er nicht die Regie übernehmen könne oder doch zumindest teilweise oder vielleicht nur dann und wann, vielleicht auch jeweils nur nach Absprache... Bushell verstand zuerst nicht, bis ihm klar wurde, was die Produzenten wirklich wollten: nicht seine Fähigkeiten, sondern seinen Namen! Zögernd willigte er ein. Regisseur aber war und blieb der listenreiche Karl Hartl aus Wien!¹

So steht auch heute noch in den Verzeichnissen der englischen Filme unter dem Titel *The Angel with the Trumpet*: „directed by Anthony Bushell“. Das Filmgeschäft kommt ohne Tricks nicht aus.

Im Jahr darauf wurde *The Wonder Kid* in England verfilmt, der in der deutschen Fassung *Entführung ins Glück* hiess und wiederum mit Oskar Werner besetzt war. Dieses Mal erhielt Karl Hartl eine offizielle Arbeitserlaubnis – die Zeiten hatten sich normalisiert. Die Aussenaufnahmen in den österreichischen Alpen wurden von Günther Anders fotografiert, die Innenaufnahmen in den Shepperton Studios von Robert Krasker. Beide Produktionen liefen mit kleinen Budgets und kurzen Drehzeiten. Beide Filme sind heute nur noch in gut sortierten Archiven zu finden.

State Secret - JUNGER MANN MIT RUHIGER HAND

State Secret, der nächste Film, war eine ungleich größere Produktion. Das Geld beschaffte wiederum Kordas London Film, als Regisseur wurde Sidney Gilliat verpflichtet, mit dem Krasker noch nicht gearbeitet hatte. Douglas Fairbanks spielte die Hauptrolle. Es ist die Geschichte eines Chirurgen, der zufällig von dem Tod eines Diktators in einem stalinistisch regierten Land erfährt und nun von den Geheimdienstlern gejagt wird.

Gilliat hatte ein wechselvolle Karriere hinter sich. Zunächst als Drehbuchautor und dann als Regisseur befand er sich 1949 in einer prekären Situation, weil er sich zwar von Rank getrennt hatte, aber bei Korda noch nicht so richtig Fuß fassen konnte. So führte er zwi-schendurch in diesem abenteuerlichen Film Regie.

Für Krasker gab es zwei Neuerungen. Zum ersten Mal nach dem Krieg sollten Aussenaufnahmen in Italien stattfinden. „Jeder Künstler hat neben seinem Vaterland eine zweite Heimat – Italien“² Krasker freute sich auf Italien, holte die Bergstiefel aus dem Schrank und machte sich mit dem Stab auf den Weg dorthin, wo die Dolomiten am schönsten sind: Fai della Paganella im Trentino!

Sodann stieß ein junger Assistent zu seinem Team, der mit seinen 25 Jahren über eine ruhige Hand, ein offenes Ohr, eine hohe Lernfähigkeit und stählerne Nerven verfügte: John Harris. Bob überließ die Kamera dem jungen Team. Seine „Kamera“ war sein Auge, seine Wahrnehmung und dann erst sein Lichtmessgerät, seine Filter und gelegentlich eine starke

¹ s.a. Barthel, So war es, München 1986, p. 233.

² zit. nach Heinrich Neuhaus, Klavierpädagoge am Moskauer Konservatorium.



Taschenlampe, die er immer bei sich trug. John Harris³ wurde zunächst als focus puller beschäftigt. Und er blieb im Team.⁴ Aber in den Dolomiten wartete neben aller Schönheit vor allem harte Arbeit:

„We had 6-7 weeks in Italy, half of it working up in the Dolomites, staying at a ‚Refugio‘ at about 6.000 ft. To start with, it was very tiring climbing up 1.000 ft. each morning to get „to work“, we had a couple of dozen porters to carry all the equipment. Many time we were roped up for safety, but after a week or so we used to dash around like mountain goats!“⁵

Cry, the Beloved Country - BITTERES, DUNKLES SÜDAFRIKA

Alexander Korda zog sich immer weiter aus der aktuellen Produktion seiner Filme zurück. Sein Bruder Zoltan, der politisch sehr viel radikaler dachte als Alexander, verfolgte ein Lieblingsprojekt: die Verfilmung des Buches *Cry, the beloved Country* von Alan Paton. Eine flammende Anklage gegen das Apartheid-System in Süd-Afrika. Diese Idee fand bei seinem Bruder wenig Anklang. Alexander Korda, ewig auf der Suche nach Investoren und deren Geld, arbeitete mit Leuten zusammen, die ihre Interessen in südafrikanischen Minen gefährdet sahen, wenn das Apartheid System angegriffen werden sollte. Gleichberechtigung für Schwarze? Kaum auszudenken! Alexander war mit Winston Churchill befreundet – wie würde er auf einen derartigen Film reagieren? Und wie würde die britische Öffentlichkeit den Film aufnehmen? Die Brüder stritten und stritten, doch schließlich setzte sich Zoltan über alle Argumente hinweg und begann mit den Dreharbeiten.⁶

Zoltans Liebe galt Afrika und den Eingeborenen. Mit Patons Buch wollte er nicht nur einen Weltbestseller verfilmen, sondern auch auf die ausbeuterischen Verhältnisse in dem Land aufmerksam machen. Die Frage war nur, ob die südafrikanische Regierung bereit sein würde, die Aufnahmen zu genehmigen. Denn bereits durch den Welterfolg des Buches von Alan Paton war die Apartheid-Politik der weißen Regierung unter Druck geraten.

Paton sah sich unzählige Filme an, um den richtigen Schauspieler für die Rolle des Reverend Kumalu zu finden. Als er einen Clip aus dem Film *Lost Boundaries* (1949) sah, entschied er sich spontan für den amerikanischen Schauspieler Canada Lee (1907-1952). Lee war durch seine angebliche Nähe zur kommunistischen Partei in Amerika auf die „Blacklist“ des Un-American Activity Committee geraten, womit seine Karriere als Schauspieler praktisch beendet war. Doch Korda interessierte sich wenig für diese amerikanische Hetzjagd. Lee stellte sich den Probeaufnahmen, wobei Korda sich nicht ganz sicher war, ob bei einer Großaufnahme das künstliche Auge von Lee sichtbar sein würde, das von einem Boxunfall

³ John Harris, Jg. 1925, verließ die King's College School in Wimbledon mit 16 Jahren, wurde dann zunächst Kamerahelfer bei Gainsborough Pictures at Lime Grove, Shepherds Bush in London. Sein erster Spielfilm war *Young Mr Pitt* (Regie Carol Reed, DoP Freddie Young). Danach arbeitete er als Focus Puller in den Pool-Street-Studios, Islington. Während seines dreijährigen Dienstes als offizieller Fotograf bei der Marine war er im Fernen Osten stationiert. Nach seiner Rückkehr bewarb er sich 1949 bei Bob Krasker und wirkte zunächst als Kamerahelfer an *State Secret* und *Cry, the Beloved Country* mit. Als Bob ihm den Job des Operators in *Another Man's Poison* antrug, traute er sich diese Arbeit zunächst nicht zu. - Harris drehte als Kameraführer 20 Filme mit Robert Krasker, und arbeitete ausserdem mit DoPs wie Geoff Unsworth, Chris Challis, Desmond Dickinson und Claude Renoir. 1996 zog er sich aus der aktiven Arbeit zurück.

⁴ Zu den wenigen Quellen, die über Robert Krasker Auskunft geben, gehören die Lebenserinnerungen von John Harris „*My Life and Travels in the Film World 1941-1996*“ (privat, unveröffentlicht), aus denen hier zitiert wird.

⁵ Harris, *My Life*, p. 16.

⁶ Einzelheiten über die turbulente Entstehungsgeschichte des Films bei Kulik, *Korda*, p. 136 und Korda, *Und immer*, p. 292-293.

herrührte.⁷ Korda gelang noch ein weiterer Besetzungscoup: für die Rolle des Reverend Msimangu verpflichtete er den jungen Sidney Poitier. Ende Juli 1950 flog Lee nach Johannesburg. Die südafrikanische Zeitung *The Dispatch* nannte in ihrer Ausgabe vom 19. Juli 1950 die Bedingungen für das Filmteam: „Canada Lee, Charles McRae and Sydney Poitier, prominent Negro actors, are to be allowed into the Union to take leading parts in the film *Cry, the Beloved Country*. Their entry is on condition: that they are brought out for the sole purpose of appearing in the film; that accommodation is arranged for them; and that they take no part in politics.“⁸

Canada Lee fand es nicht einfach, derart zum Schweigen verurteilt zu sein. Denn was er in Süd-Afrika sah, entsetzte ihn. Die Apartheid erschien ihm wie ein Alptraum. „The black South African was treated as ‚a slave‘, to be kicked around, and he lives in such mortal fear that even a band of his own people never comes to his defense when he is in trouble“.⁹ Doch um den Film nicht zu gefährden, blieb er politisch zurückhaltend.

Die Dreharbeiten begannen am 3. August 1950. Zunächst wurde sieben Wochen lang in und um Ixopo, 86 km südöstlich von Pietermaritzburg, gefilmt. „This was Zulu country, all very beautiful, with lots of rain, and lots of mud.“ Kalte Winterregen verwandelten den Boden in ein Meer von rotem Schlamm. Schlechtes Wetter verzögerte die Dreharbeiten, die Temperaturen sanken und parallel dazu die Stimmung des Teams. Nach den Aufnahmen im Zulu-Land ging es zurück nach Johannesburg, um weitere fünf Wochen „in shanty towns, really horrible places“ zu drehen.¹⁰ Anfang November 1950 flog das Team zurück zu den Innenaufnahmen in den Shepperton Studios in London.

ARMUT IM ZULULAND

Es ist die Geschichte des bitterarmen schwarzen Pfarrers Stephen Kumalo, der in Ixopo lebt. Als er erfährt, dass seine Schwester in Johannesburg Hilfe braucht, entschließt er sich, sie zu besuchen. In Johannesburg angekommen, kann er das Ausmaß des menschlichen und gesellschaftlichen Leidens der Schwarzen nicht fassen. Sie leben in Elendsvierteln ohne Hoffnung und ohne Zukunft. Dann erfährt er, dass seine Schwester Prostituierte geworden ist, und dass sein Sohn bei einem Raubüberfall einen Weißen erschossen hat.

Der Film beginnt ähnlich wie in *Bonnie Prince Charlie* mit langsamen Schwenks über die Landschaft um Ixopo, die langen, friedlichen Wege, die sich auf die Hügel hinaufziehen, die grasenden Rinder, das sich im Wind wiegende Gras. Aber dann lässt der Kommentator keinen Zweifel daran, dass hier keine Idylle zu erwarten ist: die Weiden im Tal sind trocken und versteppt, die Kühe dürr, die spielenden Kinder unterernährt, die Hütten grob zusammengeslagen, durch die Dächer regnet es hindurch. Elend im Zulu Land.

Stephen Kumalo sitzt hinter seinem Tisch im Wohnzimmer: das Bäffchen dünn geworden, die Anzugjacke durchlöchert, sein Gesicht strahlt Ruhe, Demut, Bescheidenheit und Güte aus. Die Kamera geht dicht heran – halb-nah und bleibt zunächst in dieser Position. Ähnlich wie in *Odd Man Out* entsteht in der bezwingenden Nähe der Kamera eine Atmosphäre der Ausweglosigkeit. Die Kamera entlässt den Zuschauer nicht mehr, er muss die Armut, die Gewalt, die leidvolle Ungerechtigkeit in diesem Land ertragen. Die Bilder schonen niemanden. Die Kontraste in der Gesellschaft werden in Licht und Schatten umgesetzt, es gibt

⁷ s. hierzu Smith, *Becoming*, p. 198.

⁸ Die Regierung von Süd-Afrika hatte offenbar ein ambivalentes Verhältnis zu ihrem „Star“-Autor. Auf der einen Seite verabscheute sie die Kritik dieses Buches am Apartheid-System, auf der anderen Seite war die Regierung stolz auf den Erfolg von Paton. Der Film *Cry, the Beloved Country* wurde in Süd-Afrika uraufgeführt und wurde dort zu einem großen Erfolg.

⁹ Smith, *Becoming*, p. 315.

¹⁰ beide Zitate Harris, *My Life*, p. 16.



kein Entrinnen. Die Kamera erzählt in Bildern, was Worte nicht vermögen. Dennoch scheint der Kameramann derart in seiner Dramaturgie befangen, dass Übertreibungen nicht ausbleiben.

HAUPTSACHE: SCHATTEN

Kumalo liest ein Buch und die Kamera filmt ihn in Tischhöhe, das Licht kommt von oben und seitlich von links. Das Fenster hinter ihm

sorgt für weitere Helligkeit. Das Kind bringt ihm den Brief, er schickt es in die Küche (Kumalu: „Perhaps you are a little hungry“). Das Kind dreht sich weg und nun kommt das Licht plötzlich von rechts, ist mit Seitenlicht von links aufgehell, sodass das Kind zweifachen Schatten wirft. Als Kumalus Frau hereinkommt, senkt sich die Kamera ab und fotografiert sie von unten herauf. Er zeigt ihr den Brief. Ihr Körper wirft einen scharfen Schatten auf die Zimmerwand, sodass das Licht nun wieder von rechts einfällt, während es vorher bei dem Kind von links kam. Beide haben Angst davor, den Brief zu öffnen, weil sie ahnen, dass er schlechte Nachrichten enthält. Als Frau Kumalo zur Tür geht, wirft sie plötzlich einen scharf umrissenen Schatten auf die gegenüberliegende Zimmerwand – so dass das Licht nicht mehr von rechts, sondern nun wieder von links kommt.

Diese Links-Rechts-Lichtdramaturgie entbehrt zunächst der Logik und orientiert sich an der Stärke des jeweiligen Effekts. Der innere Sinn eines solchen Wechsels ist auch durch die Filmrealität nicht erklärt. Zum Schluß dieser Sequenz verläßt Kumalu das Zimmer und sein Gesicht bleibt für Sekunden im Dunkel, bevor er dann nach draußen tritt. Die Wirkung ist frappierend: das Gesicht scheint in einer neuen Phase, durch den Übergang verschattet und gereinigt, bereit für die nächste Szene.

Krasker hatte in diesem Film viele schwarze Gesichter auszuleuchten. Schwarze Haut schluckt Licht. So war es eine Herausforderung, das Licht so zu setzen, dass der an sich dunkle Film nicht noch dunkler wurde. Feine Abschattungen wie auf den Gesichtern der Weißen benötigen auf schwarzer Haut viel Licht. Mehr Licht aber bedeutet auch Spiegelung und Reflektion auf der Haut, sodass Stirn, Nase und Wangen der Schauspieler sehr dumpf geschminkt werden mussten. Trotzdem lullt dieser von Anfang bis Ende in moll gestimmte Film in eine Dunkelheit ein, die mit Filtern, Netzen und Unterbelichtung die strahlende südafrikanische Sonne nicht einmal ahnen lässt.

VERWIRRENDE EISENBAHNFAHRT

Kumalu fährt mit der Eisenbahn nach Johannesburg. In den Händen die Bibel, in der Psalm 23 aufgeschlagen ist: „I walk through the valley of the shadow of death, but I fear no evil: for thou art with me“. Kumalu ist verstört und innerlich aufgewühlt durch die verwirrenden Bilder dieser ersten Eisenbahnfahrt seines Lebens. Wie lässt sich sein innerer Zustand mit der Kamera darstellen?

Der Zug rattert an Bergwerken mit riesigen Aushub-Hügeln vorbei, an zerstörten Landschaften, an staubiger Wüste und abweisenden Gebirgen und gleichzeitig wird das Wirrwarr der Gleise, der Brücken und Häuser, der vorbeifliegenden Werbeplakate, der armseligen Siedlungen, und der entgegenkommenden Züge immer unerträglicher. Kumalu wird

schwindlig. Die Kamera schummelt nicht, sondern bleibt hart dran: sie hält alle Eindrücke erbarmungslos in einem Winkel von 90 Grad zur Fahrtrichtung fest, sodass Häuser, Fabriken, Schornsteine so schnell vorbeifliegen, dass sie kaum mehr einzeln wahrnehmbar sind. Kein Schwenk beruhigt, die unbequeme Perspektive wird nicht gelockert, die Bilder verbreiten Atemlosigkeit und Unerbittlichkeit. Kumalu erlebt diese Fahrt in ähnlicher Panik wie Jonny McQueen in *Odd Man Out* die Fahrt zu dem Raubüberfall im Lohnbüro. Auch hier wieder wird die Kamera selber zum Akteur und sieht die Bilder durch die Augen des Reverend Kumalu.

Diese kaum vier Minuten dauernde Sequenz ist in ihrer Kompromisslosigkeit ungewöhnlich. Das muss sich ein Film trauen, den Zuschauer derart hart ranzunehmen und ihm keinerlei optische Milde zu gönnen. Kumalu kommt in Johannesburg an und muss miterleben, wie sein Sohn zum Mörder wird. Johnny McQueens Scheitern wird auch in einer verwirrenden Fahrt vorweggenommen. Die Kamera weiß es früher als alle anderen.

Aber das Leid des Stephen Kumalo ist so groß, dass ihn die Kamera auch mit Samthandschuhen anfasst. Sie schont ihn. Als er einen Schwächeanfall erleidet und halb besinnungslos in der Ecke seines Raumes sitzt, scheint auch die Kamera mitzuweinen. Sie bleibt auf Distanz, versagt sich Großaufnahmen, bleibt diskret und taktvoll im Hintergrund.

DIE SCHLÜSSELSZENE

Kumalo erfährt, dass sein Sohn Absalom in Panik den weißen Arthur Jarvis erschossen hat – ausgerechnet einen Mann, der den Schwarzen die Hand reichte¹¹. Kumalu findet seinen



Sohn schließlich in der Gefängniszelle. Das Licht fällt durch die Gitter an der Wand, Absalom tritt durch den Schatten der Tür auf den Korridor. Sein Vater ist den Tränen nahe, die Kamera bleibt starr fixiert auf Brusthöhe der Schauspieler, das Licht von oben wird mit Seitenlicht von rechts verstärkt.

Dieser junge Mann muss sich seinem Vater stellen, er muss die Tat erklären, es gibt gegenüber seinem Vater

kein Wegschauen, auch die Kamera bleibt dicht an den Gesichtern. Das high-key-Licht sorgt für Schatten, die Augenhöhlen sind dunkel, die Augen kaum zu sehen. Im Gegenlicht das Gesicht des Vaters. Er kann nicht verstehen, was sein Sohn getan hat. „Why did you not fight against the devil?“, fragt er. Absalom bleibt die Antwort schuldig. Die Kamera, ganz auf den Vater fixiert, lässt jetzt das Gesicht des Sohnes unscharf werden, als wolle

¹¹ Gleich zu Beginn des Films zeigt ein Farmer dem Vater Jarvis ein Bild, das in einer Zeitung erschienen ist. Dort reicht sein Sohn Arthur einem Schwarzen die Hand. Die beiden weißen Farmer sind sich einig, dass hier eine Grenze überschritten ist. Diese Diskussion entstand auch zwischen den Brüdern Korda – Zoltan fand es absolut notwendig, den Schwarzen in Afrika die Hand zu reichen. Alexander hielt dagegen. Die Art, über „schwarze Underdogs“ zu reden, ist heute kaum noch vorstellbar. Das schändliche Apartheid System hielt sich noch bis 1994.

sie kein Wort des Vaters verpassen. Die Tiefenschärfe der Einstellung wird bis an die Grenzen ausgereizt. Als nach diesem emotional bewegenden Gespräch der Vater den Gefängnisbeamten nach einem neuen Besuchstermin fragt, da verzichtet die Kamera darauf, das Gesicht des Vaters noch scharf abzubilden. Wir haben genug gesehen! Die Tragödie ist für alle kaum auszuhalten!



WENN KAUM NOCH ETWAS ZU SEHEN IST

Wie sich die Bilder gleichen. Der Sohn in der Todeszelle - lauter Gitter, wie in dem Bunker von Odd Man Out

Zurück in Ixopo begegnen sich der weiße Farmer James Jarvis, dessen Sohn Arthur erschossen wurde, und Stephen Kumalu, dessen Sohn die Tat begangen hat, ein letztes Mal. Es ist Nacht. Der Farmer, versöhnlich, aber vom Pferd herunter, Kumalu auf seinen Stock gestützt, sich demütig verneigend, als er angesprochen wird. Herr und Untertan! Der Farmer kündigt Kumalu an, dass eine neue Kirche im Dorf gebaut wird. Er solle nicht wegziehen. Auf den weißen Farmer fällt fahles spärliches Licht, aber Kumalu bleibt fast vollständig im Dunkel. Sekundenweise lässt sich nur noch ahnen, dass er dort vor dem schwarzen Berg, mitten in dieser Schicksalsnacht steht. Nur ein einzelner Lichtfleck liegt auf seinem Gesicht. Sonst herrscht schwarze, dunkle, erbarmungslose Nacht, die keine Hoffnung mehr zulässt. „This is the night – when will it be?“, fragt der Farmer. Und Kumalu antwortet: „When the sun rises“. Im Morgengrauen wird Kumalus Sohn gehängt.



Mit *Cry, the Beloved Country* hat Kraker seine radikalste Arbeit abgeliefert, ein in der Tat „schwarzer“ Film, der mit kras-

sen Kontrasten die menschenunwürdigen Zustände in Südafrika zeigt. Was diesen Film heraushebt, ist die Art, wie die Kamera sich in die Gesichter der Schauspieler hineinfühlt, wie sie ihre Sympathie und Mitleidensfähigkeit zeigt, die Regisseur und Kameramann so zu gestalten wussten, dass weit über das menschliche Drama hinaus sich die Zustände in diesem Land abbildeten. „Zolly“ liess Bob gewähren, auch wenn er sich zuweilen den Grenzen der Leistungsfähigkeit des Filmmaterials näherte. Durch die nachdrückliche Dramaturgie in schwarz verschmelzen Form und Inhalt dieses Films.

Die Arbeit in Süd-Afrika war schwierig. Zoltan Korda hatte den denkbar schlechtesten Ruf als Mensch und Regisseur. Es war bereits der fünfte¹² Film, den Kraker mit ihm drehte –

¹² als Kameraführer *Forget me not* (1936), *The Drum* (1937), *The Four Feathers* (1938), *The Thief of Bagdad* (1939).

allerdings zum ersten Mal als Chefkameramann und so war er seinen Attacken, cholertischen Ausbrüchen, Schreikrämpfen und Beschimpfungen direkt ausgesetzt. Kameraführer John Harris wusste nichts Gutes von den Dreharbeiten zu berichten: „Zolly ... was a ‚bastard‘, and not the easiest to work with.“¹³ Canada Lee sehnte die Trennung von Korda herbei. „In November the shoot was finally over, and so was the honeymoon with Korda. Director, cast and crew could hardly wait for the divorce. According to Lee, nearly everyone on the set hated the director and one script girl suffered a nervous breakdown.“¹⁴ Deshalb war es umso schwieriger für alle, als Korda die Crew und die Darsteller im Mai 1951 und ein weiteres Mal im Juli 1951 zu Nachaufnahmen ins Studio nach London einbestellte. Zu dieser Zeit war Canada Lee bereits schwer erkrankt. Als der Film schließlich in die Kinos kam, wurde er in Großbritannien weniger als Anklage wahrgenommen, sondern eher als Melodram. Die politische Aussage wurde weitgehend ignoriert. Die *Times* schlängelte sich aus der Botschaft dieses Films heraus: „‘Cry, the beloved country’ is indeed a kind of sermon, but it is content that its message should be implicit. Apart from that, it also happens to be a remarkably good film“.¹⁵ Das Manuskript wurde als „extremely intelligent“ gelobt, auf dem Edinburgh Film Festival erhielt das Werk 1952 den Silver Laurel Award. Ein politisches Nachspiel blieb aus.



Die Schatten werden länger - aber dieses Mal kommt nicht The Third Man



Die weiße Farmerin erlebt den letzten Morgen - das erste Licht ist sorgsam komponiert

Another Man's Poison - BELICHTUNG – THE AMERICAN WAY

Mit dieser Produktion wagte Robert Krasker den Sprung über den Atlantik, ohne ihn zu überqueren: seine erste rein amerikanische Produktion. Douglas Fairbanks jr, den er schon in *State Secret* fotografiert hatte und von den Dreharbeiten des Films *Catherine the Great* kannte, war der Produzent. Gedreht wurde in den Nettlefold Studios in Walton-on-Thames. Aussenaufnahmen in Yorkshire, wo Krasker die Nachricht von seinem Oscar-Gewinn erreichte. Der amerikanische Regisseur Irving Rapper hatte einen Star mitgebracht: Bette Davis. Sujet des Films ist ein verwickeltes Kammerspiel um eine gewissenlose Frau, die zuerst ihren Mann und dann seinen Freund umbringt und zuletzt das Gift, das für den Freund bestimmt war, selber verabreicht bekommt.

Die Amerikaner wussten, warum sie Krasker wollten. Seine Lichtgestaltung in *The Third Man* wurde auch in Amerika allgemein bewundert. *Another Man's Poison* spielt in ähnlich geheimnisvollem Dunkel. Nur eins baten sich die Amerikaner aus: viel Licht auf Bette Davis!

¹³ Harris, *My Life*, p. 16.

¹⁴ Smith, *Becoming*, p. 317.

¹⁵ *The Times*, London, 23 April 1952, page 9.

Sie war in der 30er und 40er Jahren der höchstbezahlteste Star Amerikas gewesen und hatte mit dem oscarpreisgekrönten Film *All About Eve* ein spektakuläres Comeback geschafft.

KAMERAFAHRT MIT PARALLAXE

In der ersten Einstellung befindet sich die Kamera wieder auf einem Bahnhof. Wieder ist es Nacht. Jemand öffnet ein Tor, geht den Bahnsteig entlang – es ist nicht zu erkennen, wer es ist. Eine Dampflokomotive fährt ein. Der Dampf kräuselt sich über den versteckt gelegten Scheinwerfern. Eine Frau geht dem Zug entgegen. Die Kamera folgt ihr in einer langen Fahrt von hinten. Sie geht schräg hinüber zum Bahnhofsgebäude. Sie kommt an einer Lichtquelle vorbei, die für Bruchteile von Sekunden ihren Mantel und ihr Haar erleuchten, dann verschwindet sie wieder im Dunkel. Licht von rechts. Aber bevor sie die Telefonzelle

erreicht, kommt kurz Licht von oben und lässt wiederum nur für Bruchteile von Sekunden ihr volles, perfekt frisiertes Haar erkennen. Erst dann betritt sie die Telefonzelle, das Licht der Zelle springt an und sie wählt eine Nummer.



Etwas zu zeigen und es doch nicht richtig zu zeigen, etwas anzudeuten und doch im Geheimnisvollen zu belassen und so die Fantasie des Zuschauers anzuregen, setzt die Parameter für diesen Film. John Harris' erster langer Kameraschwenk als Operator:

„We were up on a camera crane and had trouble with the camera which when cold, wouldn't get up to speed! It eventually worked. As the train slowed we craned in slowly, picked up Bette Davis crossing the platform to a phone box, we continued getting closer until we finished on a close-up of the telephone. My 1st shot! ... In those days we didn't have the terrific advantage of nowadays with 'direct-look-through-the-lens' studio cameras. The operator had to rely on a viewfinder attached to the side of the camera, which gave one about 7-8 inches of parallax, which could cause enormous problems on certain shots, the viewfinder worked on a sliding cam controlled by the 'focus puller'. As the focus point came near to the camera, the viewfinder angled out to compensate. Which was some help. But not much“.¹⁶

Bereits im Gespräch in der Telefonzelle wird Starausleuchtung eingesetzt: Bette Davis zeigt ihr Gesicht im Profil, aber es hat volles Licht von rechts, Kontrastlicht in der rechten oberen Ecke der Kadrierung, ausserdem Licht von oben auf ihrem Haar. Der Einsatz der Scheinwerfer ist hochpräzise – als Janet wenig später mit dem Tierarzt Henderson (Emlyn Williams) im Auto heimfährt, liegt auf ihrem Gesicht ein kreisrunder Lichtkegel, der absolut perfekt das Oval des Gesichts ausfüllt. Alles um sie herum bleibt dunkel. Wenn sie ihr Gesicht bewegt, bleibt der kreisrunde Lichtkegel starr und nur der Haaransatz tanzt aus

¹⁶ Harris, *My Life*, p. 18

dem Focus. Ein solches Licht/Schatten-Spiel ist nur mit einer routinierten SchauspielerIn möglich. John Harris notierte: „Bette Davis was so professional, she was quite amazing“,¹⁷

HIGH KEY LIGHTING – AMERICAN STYLE

In amerikanischen Filmen jener Zeit galt das Prinzip des „Hollywood-Lichts“: alles musste möglichst „natürlich“ sein und den Erfahrungshorizont der Zuschauer bedienen. Kommt jemand in ein dunkles Zimmer, knipst er das Licht an und die volle, hochkomplexe Ausleuchtung springt an. Diesen Effekten hatte Krasker in keinem seiner bisherigen Filme angewandt. Wenn Licht gesetzt wurde, dann immer, weil Regisseur und Kameramann es für richtig hielten, um die Atmosphäre so und nicht anders herzustellen und die Stimmung in Hell-Dunkel-Kontrasten zu malen. „Natürliches“ Licht hiess für Krasker, dass es „natürlich“ vom Scheinwerfer kam.¹⁸

Als Janet Frobisher (Bette Davis) in ihr – wie sie meint – leeres und dunkles Haus zurückkommt, knipst sie das Licht der Lampe an (bei 7'45“) und strahlend hell legt sich der volle Lichtkegel der Lampe auf ihr Gesicht, das sich wie durch Magie im richtigen Winkel befindet! Doch der Kameramann mogelte: denn vor dem Anschalten lag schon ein Lichtschimmer auf ihrem Haar, der aus keiner „natürlichen“ Lichtquelle stammen konnte.

Auch das Umgekehrte gilt: als beide das Zimmer verlassen, drehen sie sich um und schalten das Licht bewusst wieder aus – wie jeder brave Hausvater beim Verlassen des Raumes (bei 24'30“).¹⁹ Noch einmal (bei 25'58“) schaltet Janet eine Lampe an, mit der dann erstaunlicherweise das Sofa davor mitbeleuchtet wird, wohin der Schein der Lampe niemals reichen würde.

Für John Harris war diese Arbeit unter dem Lighting Cameraman Bob Krasker nicht ganz einfach. Später meinte er dazu: „Bob did give me a pretty hard time, but I soon learnt and from the second film onwards we worked very well together! He was a very hard taskmaster, but also a fine teacher.“²⁰

DIE EINSAMKEIT DES PREISTRÄGERS

Wie es im wahren Leben gehen kann: auf den höchsten Triumph folgt die tiefste Niederlage. Als bekannt wurde, dass Robert Krasker einen Oscar gewonnen hatte, ging ein Erstaunen durch die Filmbranche. Es war zugleich eine Aufwertung aller Filmtechniker in England, weil die Amerikaner eher zurückhaltend waren in jenen Jahren, Preise für englische Filme auszuloben.

Bob hatte wohl damit gerechnet, dass eine solche Auszeichnung bei den Kollegen auch Neid hervorrufen könnte, er hatte es jedoch nicht für möglich gehalten, dass die Filmproduzenten diese Auszeichnung in ihr Gegenteil verkehren würden. Denn statt ihn nun zuzuschütten mit Aufträgen, weil alle von seinem Talent und seinem Können profitieren wollten, dachten die Chefs eher andersherum, dass Robert jetzt seine Gage ins Astronomische

¹⁷ Harris, *My Life*, p. 18.

¹⁸ Allerdings dreht Holly in *The Third Man* bei seinem letzten Besuch bei Anna auch an einem Lichtschalter – eher spielerisch knipst er das Licht aus und wieder an, ohne dass daraus bereits eine Veränderung der Lichtdramaturgie zu erkennen gewesen wäre.

¹⁹ Denkt eine Frau, die gerade ihren Mann umgebracht hat und nun von dessen kriminellen Freund bedrängt wird, wirklich noch an die Stromrechnung ihres Hauses?

²⁰ zit. nach Desmond, *Glimpse*, p. 30.

hinaufschrauben würde. Zwar wurde Kameraarbeit geschätzt, weil sie notwendig war, aber weiterhin als dienende Leistung verstanden. Geld gab man für Stars, Regisseure und Drehbuchautoren aus – aber für Kameramänner?

Das Ergebnis: keine Aufträge. Es war wie abgeschnitten. Seine Agentin Julie Reissar telefonierte sich die Finger wund. Der alte Korda“stall“ zerfiel, es wurden weniger Filme in England gedreht als Techniker auf dem Markt waren. Nach Beendigung von *Another Man's Poison* blieb nichts anderes übrig, als eine Zwangspause einzulegen.

Krasker wurde klar, dass er versuchen musste, seinen beruflichen Radius zu erweitern. Wenn England nicht genügend Aufträge für ihn hatte, würde Amerika hilfreicher sein? Ein amerikanischer Oscar müsste doch dort den Eintritt erleichtern. Er wandte sich im Sommer 1951 an die „Academy of Motion Picture Arts and Sciences“ in Hollywood, um in dieser Organisation Mitglied zu werden. Freunde hatten ihn der Akademie empfohlen. Drehbuchautor Charles Brackett, seit 1949 Präsident der Akademie, schrieb ihm wohlwollend zurück: „Your name has been submitted by qualified sponsors, and the Board of Governors has authorized me to extend you an invitation to become a member of the Cinematographers Branch of our organization“.²¹

Doch um in Amerika arbeiten zu können, brauchte er die Mitgliedschaft in der „American Association of Cinematographers“ (ASC), die jedoch für Nicht-Amerikaner schwer oder gar nicht zu bekommen war. Robert Krasker schrieb an Douglas Fairbanks jr, dessen Firma Dougfair *Another Man's Poison* produziert hatte. Doch Fairbanks machte ihm wenig Hoffnung: „I want to warn you that the Cinema Photographers Guild is one of the toughest in the business to get in. Your reputation is so great that it is possible to expect a special dispensation; but I do not want to be a false friend and be unduly optimistic. I think you should be warned that there is a certain amount of unemployment here and the old timers are very hard on newcomers arriving... However, I will do what we can to put in a good word where we think it will count“.²² Umso merkwürdiger, dass im Vorspann des Films *Another Man's Poison* Robert Krasker als Mitglied des ASC ausgewiesen wird.

Auf Nachfrage stellt sich heraus, dass der ASC kein Gesuch um Aufnahme von Robert Krasker erhalten²³.



Dennoch: die amerikanische Verbindung erwies sich als haltbar. Zwar nicht in Amerika selber, aber US-Produktionen in Europa kamen immer wieder auf Robert Krasker zurück und sicherten ihm Beschäftigung, Einkommen und Bekanntheit.

„Normally I shoot a night sequence in the studio“

Am 2. März 1950 wurde im Programm „Forces Educational Broadcast“ der BBC eine Diskussion ausgestrahlt, an der Robert Krasker und der Filmarchitekt Wilfred Shingleton teilnahmen. Beide erzählten aus der Praxis der Filmarbeit. Gesprächsleiter war Robert Mac Dermot. Zunächst wurde die Frage diskutiert, ob Filme besser draußen oder im Studio gedreht werden. Krasker: „On location you can get very good results which would be impos-

²¹ zit. aus Brief an Krasker vom 6. Juli 1951, Archiv des BFI.

²² zit. nach Brief vom 10. September 1951 aus Hollywood, Archiv des BFI.

²³ Antwort ASC Kim Weston vom 26. Juli 2010.

sible to get in the studio, and which reduce the cost of the film.“ Auf jeden Fall könnten Filme davon profitieren, wenn sie vor Ort gedreht werden.

Dann wird über die Arbeiten an *State Secret* in den Dolomiten diskutiert. Krasker beschreibt noch einmal die besonderen Schwierigkeiten, die sich durch die ständigen Wetterumschwünge in den Bergen ergaben. „It's very difficult to carry out a whole sequence in the same quality of light.“ Wichtig sei vor allem, zuerst die Aussenaufnahmen abzuschließen, bevor im Studio gedreht wird. „It's very important to shoot the location stuff before the studio work begins. Once you are in the studios and you know what location shots you have to match, it is just a question of getting the right studio lighting.“

Dann warnt Krasker davor, aus Kostengründen die Zahl der Techniker bei einem Film allzu sehr zu beschränken. Gleichzeitig dürfen aber Kameramann und Architekt dem Regisseur nicht die Verantwortung aus den Händen nehmen. „I think there has been a danger lately of the Art Director and the Cameraman taking too much of the production on to their hands and becoming the masters of the Director, instead of his servants“.

Dann aber setzt Krasker zu einer Rundumkritik an Regisseuren an: „The Director should only make a film of a story he really wants to make. That undoubtedly is part of the reason why today our screens are filled with so many mediocre films that the public will not bother to go and see and partly the reason for our dropping box office returns. No, today many Directors are just given the subject and told to get on and make a film of it. That's all wrong.“

Krasker sieht die Gefahr, dass der Kostendruck sich ungünstig auf die Filmarbeit auswirkt. „In the Dolomites we had a night sequence to shoot. Well, normally I would shoot a night sequence in the studio, not on location, because you can't get the best effect by shooting in daylight and using filters. But these days when cost mean everything, I just had to shoot it on location by daylight, and leave a lot to the laboratories and hope that by cutting we would get the best out of it.“ Und das Ergebnis? Shingleton: „I think it was first rate“.

Wollen nicht die Techniker oft zu hohe Perfektion? Krasker: „Personally, I don't think so. ... Myself, as a technician, I naturally strive for the best“.

AUSFLUG NACH AUSTRALIEN

THE FILM WEEKLY, October 25, 1951

“Talent here for top pix”—ace cameraman

SYDNEY, Tuesday: Australian films to date had laid too much emphasis on bush and beaches, neglecting major towns and cities—still little known overseas—Australian-born cinematographer Robert Krasker, who won an Academy Award for his “Third Man” camerawork, said in an interview today.

Before coming here Krasker had just shot Korda's “Beloved Country,” on South African location, and

the Bette Davis starrer “Another Man's Poison.”

Short, easy-mannered, quiet-spoken, Krasker at 38 is probably the youngest holder of a cinematographer's Oscar.

Robert Krasker hatte im zweiten Teil des Jahres 1951 keine Arbeit. Im November 1950 war *Cry, the beloved country* abgedreht, von März bis Mai 1951 dauerten die Dreharbeiten an *Another Man's Poison*, aber weitere Projekte waren für das Jahr nicht vorgesehen. Bob brach nach Australien auf, in die alte Heimat. Mitte Oktober 1951 gab er der australischen Zeitschrift *The Film Weekly* ein Inter-

view, in dem er u.a. sagte, dass er in erster Linie nach Australien gekommen sei, um Ferien zu machen, gleichzeitig aber, um die australische Filmszene zu beobachten. Dann sagt er einen merkwürdigen Satz: „If I win another Academy Award, I hope it will be on an Aus-

tralian film. If I get the chance to direct my own films here I may stay for good“. Dann heißt es weiter, dass seine Pläne unbestimmt seien, aber warum könnten in Australien keine erfolgreichen Filme entstehen? Es gäbe genügend australische Künstler, die ausserhalb des Landes reüssierten, aber im Land selber nicht genug Anerkennung fänden.

Auf Nachfrage bekennt Krasker, dass sein bester Film *Four Feathers* sei - eine perfekte Unterhaltung mit Top-Stars, in Farbe, einer guten Story und für jedermann nachzuvollziehen. Weil er an die Bedeutung exotischer Settings glaube, sei er auch nach Australien gekommen.

Zum Schluss des Interviews erzählt er noch, dass in Groß Britannien nach wie vor große Starproduktionen en vogue sind, und englische Studios mehr amerikanische Stars importieren.

Das Gespräch ist sicher kein künstlerisches Bekenntnis, eher ein Versuch, sich an landesübliche Vorstellungen anzupassen, um eventuell dort Arbeit zu finden. Dass er *Four Feathers* in seinem Schaffen eine solche Bedeutung zumisst, mag damit zu tun haben, dass er für derartige Filme in Australien eine gute Chance sah.

Never Let Me Go - ...better let it go

Im Sommer 1952 wurde Krasker engagiert, an einer „kleinen“ amerikanischen Produktion mitzuarbeiten, die in den MGM Studios in Borehamwood entstehen sollte, mit Aussenaufnahmen in Cornwall – seine erste Arbeit in diesen großen, gut ausgestatteten Studios im Nordwesten von London. Die Amerikaner, auf die er in dieser Produktion stieß, hätten verschiedener nicht sein können.

Der Regisseur Delmer Daves inszenierte, steckte jedoch in einer künstlerischen Krise. 1949 war er mit *Broken Arrow* aufgefallen, inszenierte aber seitdem eher glücklos. Clarence Brown, der für MGM diesen Film produzierte, hatte einst als Regisseur von Garbo-Filmen von sich reden gemacht. *Never let me Go* wurde sein letzter Film, danach zog er sich aus dem Filmgeschäft zurück. Nach dem Welterfolg von *Gone With the Wind* hing Clark Gable in einer Imagekrise fest. Gerade 51 Jahre alt geworden und ein wenig zu alt für diese neue Rolle, sollte ihn diese Produktion vor allem weiter auf der Leinwand präsent halten. Gable hielten die Produzenten für einen money-bringer. Und dann die 32jährige Gene Tierney, die seit 12 Jahren filmte und deren Rollenprofil nach dem Erfolg von *Laura* nicht sehr scharf umrissen war. Viele Interessen flossen in diesem Film zusammen, eines aber wurde vor allem bedient: der amerikanische Antikommunismus.



Mit diesem Lächeln, das so viel verspricht, wickelt Clark Gable nicht nur Russinnen um den Finger

Die Russen sind in diesem Film betrunken, unzuverlässig, hinterhältig, eiskalt, aber vor allem von größter Schlichtheit und Einfachheit. Jedes Vorurteil gegenüber den Sowjetrussen sog

das Drehbuch von Ronald Millar und George Froeschel genüsslich auf. Dabei beginnt der Film nicht ohne Tempo und Witz. Daves schneidet Aufnahmen von der jährlichen Truppenparade auf dem Roten Platz in Moskau mit Aufnahmen von der (nachgestellten) Pressetribüne zusammen. Als der englische Rundfunkreporter von „Jo Stalin“ spricht, sind die beiden neben ihm stehenden russischen Kontrolloffiziere noch unbewegt. Als er aber sagt: „Stalin – the great Russian Nero“, da ziehen die Kontrolleure den Stecker und erst als er sich verbessert: „The Great Russian hero – of course“ erlauben sie ihm, seine Reportage fortzusetzen.

Philip (Clark Gable) hat sich in den Kopf gesetzt, die Russin Marya (Gene Tierney) zu heiraten. Sie ist Tänzerin. Gable besucht sie in dem allgemeinen Aufruhr an diesem Paradedag hinter der Bühne. Die Kamera zeigt das Durcheinander hinter den Kulissen aus der Vogelperspektive. Erst dann fährt die Kamera (Operator Skeets Kelly)²⁴ in einer eleganten, schwungvollen Fahrt herunter, kippt leicht aufwärts und kommt nah an Gable heran. Jetzt sieht der Zuschauer durch eine Kulissenöffnung von rechts die strahlende Helligkeit der Bühne und in diesem Rahmen erscheint Marya im Ballettkostüm. In dem Moment, in dem die starke Hintergrundhelligkeit ihr das Gesicht zu verdecken droht, tritt sie ins Vorder-



Darf man nicht einmal nur schön aussehen? Gene Tierney als Balletttänzerin Marya, die auf den amerikanischen Befreier hofft. Lebendiger Wechsel von Licht und Schatten auf ihrem Gesicht

grundlicht und nun fährt die Kamera näher an ihr Gesicht heran – bis zur Großaufnahme. Das Gesicht ist verschattet – starkes Licht von oben, Licht von der Seite, das ihre Augen- und Nasenpartei leicht schattig werden lässt und bei aller Maskenhaftigkeit wird unter der Bühnenschminke die liebende Frau sichtbar.

Die Beiden heiraten, fahren auf ihrer Hochzeitsreise nach Tallinn, baden und planschen im Wasser (im Tank im Studio). Dann wollen sie ihre Ausreisevisa – doch am Flugzeug wird das Visum von Marya im letzten Moment zurückbehalten und Gable in die Maschine gezwungen. Die Liebenden werden getrennt.

ESTLAND IN CORNWALL

Der Journalist Philip hat nur noch einen Gedanken: wie bringe ich meine Frau aus der Sowjetunion heraus? Er trifft in Cornwall auf den Fischer Joe (Bernard Miles), heuert ihn und sein Boot an und tuckert über Nordsee und Ostsee vor die Küste von Estland, wo er durch einen geheimen Code seine Frau am nächtlichen Strand badend anzutreffen hofft. Doch an diesem Tag – und jetzt wird es irrwitzig – hat die Ballerina eine Sondervorstellung zu absolvieren, deshalb geht er an Land (der Fischer wartet im Boot), raubt einem Offizier die Uniform, schleicht sich in das Theater, kuriert im Vorübergehen – perfekt russisch sprechend – noch einen General, trägt die mittlerweile ohnmächtige Marya in einen Wagen, wird aber von einer Ballerina erkannt, geht auf eine halsbrecherische Verfolgungsjagd, die mit einem spektakulären Sturz ins Wasser endet – und aus dem untergehenden Auto retten

²⁴ Kelly arbeitete ein zweites Mal für Krasker bei dem Film *Libel* (1959).

sich die Liebenden und – oh Wunder – der Fischer Joe wartet genau an jener Stelle, nimmt sie an Bord (wir sind wieder im Wassertank in Borehamwood), während die verwunderten Russen an der falschen Stelle nach ihnen suchen. Als er sie endlich wieder im Boot hat, meint Fischer Joe: „You are ten minutes late“.

Selbst wer beide Augen zukneift, kommt nicht an Fragen vorbei, die auch den Kameramann betreffen: gleicht die estnische Landschaft mit den verschlungenen engen Wegen und Straßen wirklich Cornwall? Ist das Theater in Tallinn so konstruiert wie Her Majesty's Theatre in London? Ist bei den wenigen Worten, die Gable russisch spricht, wirklich niemandem aufgefallen, dass er einen amerikanischen Tonfall hat, den jeder Russe sofort erkennen würde?

The Malta Story - BOMBEN AUF MALTA

Nach diesem amerikanischen Zwischenspiel, fotografierte Kraker noch in demselben Jahr eine rein britische Produktion: *The Malta Story*. Die Rank-Organisation wollte noch einmal die Luftschlacht um die Insel Malta im Zweiten Weltkrieg nachstellen.

Erzählt wird die Geschichte des Flight Lieutenant Peter Ross (Alec Guinness), der eigentlich nach Ägypten fliegen will, aber in Malta hängenbleibt. Er verliebt sich in Maria (Muriel Pavlow), und sie entschließen sich trotz des Protestes der Mutter Melita (Flora Robson) zu heiraten und schmieden Pläne für die Zukunft. Bei seinem letzten Einsatz, in dem Ross die Nachschubflotte der Deutschen ausfindig macht und dem Hauptquartier die Koordinaten funkt, wird er von den Deutschen identifiziert und von ihren Jagdflugzeugen abgeschossen.

Regisseur war der Ire Brian Desmond Hurst - für Kraker kein Unbekannter. Es war der dritte Film, an dem sie zusammenarbeiteten²⁵, ausserdem gab es am Set viele bekannte Gesichter: den Regieassistenten George Pollock (*Brief Encounter*, *The Third Man*), den Darsteller Hugh Burden (aus *One of Our Aircraft*), den Darsteller Jack Hawkins (*State Secret*), den Schnittassistenten Derek Armstrong (*The Third Man*, *State Secret*) und ausserdem traf er wieder auf Renée Asherson, die er für *Henry V* fotografiert hatte. Auch Flora Robson war wieder dabei, die hier eine Maltekin spielt. Nur mit Alec Guinness arbeitete er zum ersten Mal. Aussenaufnahmen im Herbst 1952 auf Malta, Innenaufnahmen in den Pinewood Studios bei London, in denen Kraker noch nicht gearbeitet hatte.

Kraker war von *One of Our Aircraft is Missing* (1942) schon daran gewöhnt, dass in Fliegerfilmen die Trickspezialisten die wahren Helden sind. Sie simulieren, wie Flugzeuge vom



Zwei ausdrucksstarke Studien - die Menschen auf Malta sind schwer geprüft durch die dauernden Luftangriffe auf ihre Insel.

²⁵ Kraker war operator on *Dangerous Moonlight* (1941) und *Caesar and Cleopatra* (1944).

Himmel stürzen, Spitfires sich jagen, Schiffe explodieren, Rauchwolken über Malta aufsteigen und (Papp-) Steine durch die Luft sausen. Es kracht, pfeift, jault und scheppert. In einem Film, in dem das zentrale Wort „Engage“ – „Feuer“ ist, hat ein Kameramann eher eine technische Funktion und fotografierte Seelenzustände werden zu Beiwerk.

„*Romeo und Julia* ist mein ehrgeizigster Film“

Robert Krasker

Romeo and Julia - TRAGISCHE LIEBE IN TECHNICOLOR

Nach fast sechs Monaten Pause und nach zwei kleineren Filmen, veränderte sich das Auftragsbuch im Jahre 1953 sehr zu Kraskers Gunsten. Er kannte den Produzenten Earl St. John, mit dem er schon bei den Dreharbeiten zur *Malta Story* gearbeitet hatte. So erfuhr er von einem neuen Projekt: *Romeo und Julia*. Fotografiert an den Originalschauplätzen in Italien, mit einer üppigen Drehzeit: sechs Monate. Kein schnelles Herunterfilmen, sondern Ruhe, Sorgfalt, Überlegung. Der Regisseur Renato Castellani sollte Italianita und Einfühlung in diesen „italienischen“ Stoff mitbringen. Als Krasker in London mit Castellani zum ersten Mal zusammentraf, stellte sich nicht nur heraus, dass sie beide gleich alt waren, sondern sich auch in künstlerischer Hinsicht auf Anhieb verstanden.²⁶ Shakespeare und Farbe – das traute er sich zu.

Die Rank Organisation trieb das Geld für diesen Film auf, die Kernmannschaft bestand aus Engländern. Für die Hauptrolle wurde der 25jährige Laurence Harvey engagiert; die Julia sollte die 19jährige Susan Shentall spielen, eine Neu-Entdeckung. *The Times* schrieb: „It is no doubt the business of the film industry to surprise its public, and certainly nothing could be more surprising than the choice of Miss Susan Shentall, a young girl of 18, who has never before appeared on the stage or the screen, for the part of Juliet which the Rank Organisation is to make in Verona ... Soon after she met the director of the film, Signor Renato Castellani, she was given a photographic test by Mr. Robert Krasker ... The result was so satisfactory that she was then invited to undergo another test ... According to Signor Castellani, she is a born actress with an instinctive understanding and appreciation of Shakespeare's poetry.“²⁷ Es war ihr erster und blieb ihr letzter Film.

Die weiteren britischen Schauspieler waren wohl bekannt: Flora Robson (Nurse), Mervyn Johns (Bruder Laurence), Bill Travers, Sebastian Cabot (in der ausladenden Rolle des Capulet), Lydia Sherwood und Norman Wooland. Alle italienischen Darsteller wurden nur in Nebenrollen eingesetzt und „starben“ ihren Filmtod, nachdem sie die ersten Sätze gesagt hatten. Auch die Kernmannschaft der Techniker war britisch: der Kameramann und sein Team²⁸, der Regieassistent, der Produktionsleiter, die Technicolor-Farbberatung, Schnitt, Make-up, Frisuren, Ton, Script und nicht zu vergessen die schwere, riesige Technicolor-Kamera, die nach wie vor mit drei Filmstreifen gleichzeitig arbeitete und wegen der lauten Motoren in einem massiv schweren Gehäuse „geblimpt“ werden musste. Für alle anderen Positionen wurde italienisches Personal engagiert. Ein großes Team, das untergebracht, gepflegt, entlohnt werden musste, zudem eine filmgefrässige Kamera, die mit Mengen von teurem Rohfilm versorgt werden wollte. Die Kosten stiegen stündlich.

²⁶ Für seine Verfilmung von *Hamlet* nutzte Olivier 1948 denselben Stab wie für *Henry V* Allerdings mit einer Ausnahme: Krasker war nicht dabei. Dabei hätte er Zeit gehabt. Aber Olivier wollte trotz allen Lobs, die diesem Film auch für die Fotografie zuerkannt wurde, einen anderen Kameramann. Der Kollege Desmond Dickinson übernahm.

²⁷ *The Times*, London, March 17, 1953, p. 2.

²⁸ Krasker arbeitete mit zwei Kameraführern: dem Engländer John Harris und dem Italiener Francesco Izzarelli, zum weiteren Kamerateam gehörten – nicht erwähnt in den Stablisten - Ray Parslow (focus puller) und John Cabrera (technischer Assistent) sowie der Mechaniker Tommy.

Mitte April 1953 sollten die Aufnahmen in einer Industriehalle vor den Toren Roms beginnen. John Harris gehört dazu: „About eight of us were put into a hotel out at Fregene, a resort on the coast 22 miles West of Rome, as it seemed they were not ready to start. Not that we minded, it was so peaceful there. But when we did start, the sets had been built on one of the Exhibition Halls on the outskirts of Rome, that was about three weeks. Then the whole ‚circus‘ moved North to Venice, I guess we had six weeks there.“²⁹

Dann folgten zehn Wochen Dreharbeiten in Verona und dann noch einmal drei Wochen in Siena. Zum Schluß zwei Wochen in Rom, um einige Szenen in den Bauten nachzudrehen. Im Juni musste eine Zwangspause eingelegt werden, weil die Kamera nach London zurücktransportiert wurde. Man brauchte sie für die Krönung der Königin Elisabeth II am 2. Juni 1953. „While we were North of Venice, the Queen’s Coronation took place, as we had one of the eight Technicolor cameras in the UK, and it was needed for the big event back home, we had a couple of days off. I remember we were invited to the British Consul’s House, overlooking the Grand Canal, to listen to the BBC with lunch and drinks. Flora Robson (the nurse), one of the cast, got quite emotional with a few tears, me being a bit of a cynic, thought she acted rather well!“³⁰

Am Set wurde englisch gesprochen, Krasker und Castellani unterhielten sich in französisch. Sie schaukelten sich gegenseitig mit Ideen und Einfällen hoch, zwischen ihnen gab es oft ein wahres Feuerwerk von Einfällen und Inspirationen. Castellani verstand es, die Schauspieler zu begeistern, vor allem half er der jungen Susan Shentall, ihre anfängliche Unsicherheit zu überwinden, wenn sie vor dieser gespenstisch riesigen Kamera feinste Seelenregungen zeigen sollte. Castellani besaß ein überbordendes Temperament, was sich bei den Dreharbeiten entlud: „I’ll always remember Castellani’s swearing, he used to come out with ‚Porco Diavolo‘ and ‚Catso Crudo‘ many times a day. Ray [Parslow] used to chalk up on the ‚blimp‘ the number of times he used each one! Happy days!“³¹

Die Arbeit an diesem Film stellte Krasker vor neue Anforderungen: bisher waren seine Filme zu 80 Prozent im Atelier entstanden. Jetzt also sollte sich das Verhältnis umkehren: 80% an Originalschauplätzen und nur 20% in Kulissen. Dabei blieb die Kamera ein schwer bewegliches Ungetüm und Krasker musste viele Proben aufwenden, um sie derart in Bewegung zu halten, wie noch in keinem anderen seiner Filme.

Castellani hatte ein Farbkonzept für den Film entworfen: gedeckte Farben, harmonisch aufeinander abgestimmt, kein knalliges Rot, eher rotbraun, orange, viel blau und grün, aber immer mit anderen Farben gemischt, wohltuend anzuschauen, ästhetisch hochkarätig, von dem hellen klaren Himmel Italiens inspiriert, dennoch mit Patina überzogen, um dem Inhalt gerecht zu werden.

VERONA IN KNIEHÖHE

Zuerst einmal: dieser Film ist hell. Es scheint die Sonne. Selbst in den nächtlichen Gassen ist es noch hell. Castellani wollte nichts Düsteres, kein Melodram, keine *Third-Man*-Dunkelheit. Die Menschen werfen Schatten, nicht weil die Scheinwerfer angeschaltet sind, sondern weil die Sonne vom Himmel scheint. Dass man dafür sorgen muss, dass die Helligkeit auch in die verstecktesten Winkel gelangt, war wiederum Filmwirklichkeit.

Das erste Bild (nach dem Chorus): das Tor von Verona in der Stadtmauer, und damit auch jeder weiss, wo wir sind, steht „Verona“ oben in Stein gehauen (ein Einfall der Filmarchi-

²⁹ Harris, *My Life*, p. 19.

³⁴ Harris, *My Life*, p. 19.

³⁵ Harris, *My Life*, p. 20.

tekten?). Man geht zum Markt. Es ist Tag. Die Wachen grüßen freundlich die Hereinkommenden. Die Kamera folgt den Marktbesuchern durch mehrere Torbögen³², dann fährt die Kamera auf den belebten Markt zu, zunächst von oben, dann senkt sie sich ab auf Augenhöhe der Menschen und sucht sich ein erstes Detail: einen jungen Mann, der mit zwei Körben auf die Kamera zukommt. Schon bei der Fahrt durch die Torbögen wird das Tageslicht verstärkt, das von rechts einfällt, sodass die Menschen Schatten auf der anderen Seite des Durchgangs werfen. Natürliches Licht, verstärkt durch Scheinwerfer.

Die Kamera befindet sich in Kniehöhe. Die Vorbeikommenden werden nun von unten gezeigt. Als es zu der ersten Schlägerei zwischen den Capulets und den Montagues kommt, prügeln sie sich auf dem Boden des Marktes, sie reißen Körbe mit Paprika und Früchten um, fallen in die Gemüsekarren. Als der cholerische junge Mann, von dem die Provokation ausging („You bite your thumb at us, Sir?“) mit einem Holzscheit Abraham, einen Montague, erschlägt, bleibt die Kamera wie verwundert in ihrer bodennahen Perspektive.

DAS INNERE LEUCHTEN

Julia betet. Sie kniet vor einem kleinen hölzernen Altar in ihrem Zimmer. Gelblich-braunes Licht liegt auf Gesicht, Hals und Händen. Sie trägt eine nach hinten gelegte kunstvolle Frisur, die Haare fallen dekorativ um ihre Schultern. Weißes Licht liegt auf den Ärmeln ihres



Kleides, die Ölkerze vor ihr wirft einen Schatten auf die Wand, die seitlichen Flügel des kleinen Holzaltars ebenfalls – Licht von oben und von der Seite.

Sie erhebt sich, verzweifelt, ihr Gesicht ist dunkel, verschattet, sie dreht sich von der Kamera weg und nun geht sie auf ihr Bett zu – immer noch das Licht auf ihren Schultern und dem Haar. Sie geht am Bett vorbei und wirft einen langen Schatten auf das Bettuch - Licht jetzt gebündelt von links. Sie setzt sich an den Fuß des Bettes, der grüne Über-

wurf betont das Weiß ihres Nachtkleides. Sie geht zur Tür und lehnt sich an die Wand und schaut sehnsuchtsvoll aus dem Fenster. Jetzt kommt das helle, weiße Licht von außen und strahlt ihr ins Gesicht (bei 33'). Beginn ihres Sehnsuchtsmonologs.

DIE GEFÄHRLICHE SCHRÄGE

Romeo möchte Julia treffen – um jeden Preis. Also erklimmt er die Mauer des Capulet-Palastes, um in den Garten zu springen. Vorlauf für die Balkonszene. Die Kamera bleibt ausen vor der Mauer und ist auf halber Höhe positioniert. Starkes Licht liegt auf dem Palais gegenüber, starkes Licht von unten aber auch auf Romeo, die Bäume hinter ihm werden von links beleuchtet. Die Perspektive ist seitlich verdreht, die Kamera kaum merklich gekippt, aber da sie so nahe an der Mauer steht, muss sie „den Hals verdrehen“, um Romeo überhaupt innerhalb der Kadrierung zu halten. Der junge liebestrunkene Mann füllt durch

³² Nicht alle Paläste, Gärten und Kirchen, die in diesem Film unter „Verona“ erscheinen, stehen auch wirklich in dieser Stadt. Nehmen wir es, wie es gemeint ist.

die schräge Perspektive von unten nur einen kleinen Teil des Bildes aus. Eine schräggestellte Kameraposition, wie sie aus *The Third Man* in Erinnerung ist.



EIN LEICHTFÜSSIGER KAMERAKLOTZ

Der Innenhof der Capulets. Lichtflecke liegen auf dem Pflaster des Innenhofes, die Treppe zum Balkon ist im unteren Teil nur knapp beleuchtet, im oberen Teil, wo die Szene spielen soll, sehr viel heller. Die Kamera bleibt in Brusthöhe, Romeo kommt ins Bild, mit blauem Wams und grünem Umhang, Licht scharf von rechts, er wirft Schatten auf die Säule im linken Bildteil.

Die Kamera setzt sich in Bewegung, folgt ihm nicht direkt, sondern fährt seitlich weiter, die Säule bleibt im Bild, verschattet das Bild, sie muss an ihr vorbei, insgesamt drei Säulen trennen das Bild, die letzte besonders lang. Und erst als die Kamera seitlich um die Säule herumgefahren ist, zieht sie jetzt Romeo hinterher, der die ganze Zeit im Dunkel mit dem Rücken zur Kamera auf die Treppe zugeht. Er steigt die Treppe hinauf, die Kamera hebt vom Boden ab und folgt ihm in deutlichem Abstand. Er geht die Stufen langsam hinauf, die Kamera folgt, wie auf Samtpfötchen, als die Treppe einen Knick macht, fährt sie an ihm seitwärts vorbei, und bekommt nun diesen Renaissance Balkon in den Blick, auf dem Julia erscheinen wird. So eindrucksvoll die feine Abstufung der Kamerabewegungen ausgedacht ist, so wenig lässt sich leugnen, dass die Blaustichigkeit bei aller Sorgfalt und alle Forschung auch im Jahre 1953 nach wie vor eines der Hauptprobleme von Technicolor war - vor allem bei Einstellungen in der Nacht.

TRAUUNG HINTER GITTERN

Während die Nurse in der Kirche betet, stehlen sich Romeo und Julia davon und treffen von zwei Seiten in einer Zelle



aufeinander. Die beiden Räume sind durch ein Gitter, so groß wie ein Fenster, getrennt. „So smile the heavens upon this holy act“, sagt Bruder Laurence (Mervyn Johns) und er traut sie – inoffiziell. Und als die Beiden sich durch das Gitter die Hände reichen und sich zum ersten Mal nah sind, da fährt die Kamera von der Seite näher heran, wie auf leisen Sohlen, die Zärtlichkeit dieser Szene unterstützend, um ja nichts zu versäumen: Romeo küsst ihre Hand und dann erst berühren sich die Lippen der Beiden.

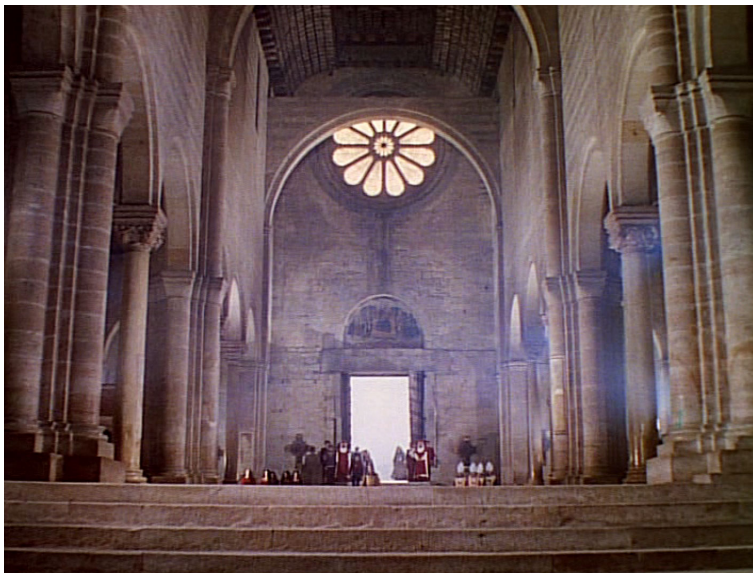
Der besondere Reiz dieser Szene liegt in dem Gitter, das sie trennt. Die Kamera wechselt zwar die Seiten, sodass immer einer von beiden die Schatten der Gitter im Gesicht hat, aber das Symbol „sitzt“ – sie sind vereint und doch getrennt und in großer Liebe und Zuneigung stehen sie sich gegenüber. Julia trägt einen weißen Schleier und einen ockergelben Umhang um ein dunkel graublaueres Kleid. Romeo einen grauen Umhang und darunter sein blau-gelbes Wams. Als er geht und Julia noch einmal ihre Hand durch das Gitter streckt, lässt die Kamera das Gitter unscharf werden. Die Kamera nimmt den Blick der Beiden ein, sie sehen das Gitter nicht mehr, sondern nur noch ihre liebenden, sich verbindenden Hände.

DIE KAMERA AUF DER TREPPE

In der Kirche nach dem Selbstmord der Liebenden (bei 2h10'). Die Kamera sieht aus einer ungewöhnlichen Perspektive: sie fotografiert den Innenraum in einer angekippten Totale, ist auf einem Kamerakran montiert, der unterhalb der sechsten Stufe einer Treppe steht, die in den Kirchenraum hinaufführt. Die Kadrierung ist so gewählt, dass sowohl das Dach der Kirche als auch die Säulen links und rechts und der Eingang scharf abgebildet werden. Extremes Weitwinkel. Zwischen den Säulen wird blaues Licht sichtbar. Die Rosette über dem Eingang ist lediglich hell, aber strahlt nicht in den Raum hinein. Das Kirchenschiff ist matt, eher festlich zurückhaltend beleuchtet. Die Totale bleibt erhalten, weil angesichts des Unglücks, das beide Familien betroffen hat, der große Raum des Spirituellen sich hier öffnet, aus der Enge der menschlichen Katastrophen sind die Gestorbenen in die Weite eines anderen Raumes übergetreten. Eine sehr „katholische“ Bildwahl.

Die Kirchentore öffnen sich. Die Prozession unter Anführung des Prinzen von Verona kommt herein und bewegt sich feierlich auf die Kamera zu. Um aber näher zu kommen,

müssen sie gleich nach ihrem Eintritt einige Stufen hinuntergehen, verschwinden also aus der Sicht der Kamera, die stationär bleibt, bis zur Brust und werden erst wieder voll sichtbar, als sie aus einer Schräge langsam auf die Kamera zuschreiten. Alle müssen einen langen Weg zurücklegen, um die nebeneinander auf dem Kirchenboden (im Rücken der Kamera) Liegenden zu erreichen.



Die Perspektive ist gewagt: denn die Kamera kann durch die Blickrichtung auf

die Decke und das gesamte Kirchenschiff trotz des extremen Weitwinkels nicht die Ebene des Kirchenbodens wahrnehmen. Deshalb verschwinden die Menschen zunächst zur Hälfte und tauchen dann erst wieder in voller Größe auf, als sie dicht vor der Kamera stehen. Durch diese lange Wanderung³³ des Prinzen durch die Kirche erhält das Geschehen etwas

³³ Eine ähnlich lange Einstellung, in der der Zuschauer noch einmal alle Handlungsrätsel bedenken kann, findet sich am Ende von *The Third Man*, wo Alida Valli den Hauptgang des Zentralfriedhofes in Wien entlanggeht, dann aber die Kamera und Joseph Cotten rechts liegen lässt. An der Kamera stand übrigens bei dieser Szene nicht Robert Krasker, sondern sein deutscher Kollege Hans Schneeberger.

Erhabenes, über den Moment Hinausreichendes. Selbst die Kamera scheint die Last des Leidens, das diesen beiden jungen Menschen angetan wurde, zu spüren und versagt sich, einfach eine schöne Kamerafahrt hinzulegen. Sie leidet mit.

DIE ERNÜCHTERUNG

Castellani hatte eine Tragödie inszeniert, in der sich die perfekt ausbalancierten Bilder quer zum Inhalt stellten. Krasker erzählt mit seinen Bildern, Kadrierungen, Kamerafahrten, Schwenks und ungewöhnlichen Perspektiven eine andere Geschichte als das Drehbuch. Dort geht es um Tragik, Morde, Rivalitäten, Liebe und Selbstmorde und Krasker geht es um Ästhetik, Balance, Feingefühl, Lichtwerte, Farben und Harmonie. Seine Bilder zeigen ein „schönes“ Trauerspiel. Aber lassen sich nicht dramatische Szenen mit schönen und harmonischen Farben malen?

Die Londoner *Times* vergaß in ihrer Rezension ihre sonst gewohnte Zurückhaltung: „...this *Romeo and Juliet* fails to pull off a marriage which has everything to commend it. The coloured shadow obscures the substance, and not all that the eye rejoices in can compensate for the poor fare served up to ear and mind. For its treatment of Mercutio alone the film stands condemned ... The brawling in the market-place, the ceremonies, the affair of the letter that goes astray are illustrated with a wealth of detail and colour, and even when the film is walking hand-in-hand with the words it still fails to create any emotional response“. Auch Krasker wurde von der Kritik nicht ausgenommen:

„The modern camera, as Mr. Robert Krasker and his film prove, can present spectacles of startling beauty, and why should not authenticity and loveliness of background go hand-in-hand with loveliness of line and a satisfactory production of the play as Shakespeare wrote it? ... In such a film as this the camera's meanderings through Verona must count almost as a virtue since the views are lovely and the proceedings they interrupt are of little merit; in a better film they would be an unforgivable distraction.“³⁴

Die *British Society of Cinematographers (BSC)* verlieh Krasker für das Jahr 1954 den „Best Cinematography Award“, den zweiten in ihrer Nachkriegsgeschichte. Einen Gegenkandidaten gab es nicht. Er war damit im Kreis der britischen Filmtechniker der „Kameramann des Jahres“.

Auf dem Film-Festival wurde *Romeo and Juliet* die höchste Auszeichnung, der „Goldene Löwe, Leone d'Oro 1954“, verliehen, den Renato Castellani triumphierend in Empfang nahm. Eine Auszeichnung, die die matte Reaktion der Kritik in England schönte. Der Film wurde Ende September 1954 in einem Großeinsatz in 57 Kinos in England gestartet. Dennoch kamen zu wenig Zuschauer. Der Film versagte an der Kinokasse.

Senso - ARBEITEN MIT VISCONTI

Der reiche Aristokrat, Pferdezüchter, Marxist und umschwärmte Regisseur Visconti und der australische Händlerssohn Krasker aus der Londoner Vorstadt - sie schienen ein ungleiches Paar. Während der mehrwöchigen Dreharbeiten von *Romeo and Juliet* befand sich auch das Team von Luchino Visconti in Verona, um den Film *Senso* zu drehen. Die Teams nahmen locker Kontakt auf. Krasker suchte auch deshalb die Nähe des anderen Teams, weil „seine“ Hauptdarstellerin aus *The Third Man*, Alida Valli, bei Visconti nun die Hauptrolle der Comtessa Livia Serpieri spielte.

³⁴ *The Times*, London, September 22, 1954, p.10.

Visconti drehte seinen ersten Farbfilm und hatte mit seinem Kameramann Aldo Graziati überlegt, ob der Aufstand im LaFenice Theater in Venedig nur mit Kerzenlicht beleuchtet werden könne - so wie es auch 1866 üblich war. Kraker wurde um seine Meinung gefragt, konnte es sich nicht vorstellen - in schwarzweiss vielleicht, in Farbe bei der nach wie vor geringen Empfindlichkeit des Filmmaterials jedoch nicht. Zusätzliches Licht aber zu Kerzen hätte einen Mix gegeben, der unscharfe Bilder geliefert hätte. Ausserdem verhielten sich die Farbtemperaturen nicht harmonisch zueinander. Visconti war von dem eleganten Französisch des englischen Kameramannes beeindruckt, von seinen technischen Kenntnissen und seiner Fähigkeit, sich in Konzepte hineinzudenken.



Romeo and Juliet war Mitte Oktober 1953 abgedreht. Die Teams flogen wieder zurück nach England. Nur zwei Monate später erreichte Kraker in London ein dringender Anruf von Visconti. Sein Kameramann G. R. Aldo³⁵ war am 14. November 1953 im Alter von 51 Jahren bei einem Autounfall bei Albara di Pianiga in der Nähe von Padua tödlich verunglückt. Der Film *Senso* aber war nicht abgedreht. Es fehlten Schlüsselszenen. Visconti erinnerte sich an den Briten und engagierte Robert Kraker. Da die Zeit drängte und die Dreharbeiten nicht ohne Chefkameramann auskamen, hielten sich die italienischen Gewerkschaften zunächst zurück und erlaubten die Beschäftigung eines „Fremden“.

Kraker flog erneut nach Italien. Unter den Szenen, die fehlten, war u.a. auch die Revolutionsszene im Fenice-Theater, über die er mit Visconti bereits diskutiert hatte.

Folgende Szenen von *Senso* fehlten noch, als Kraker übernahm:

- der italienische Aufstand gegen die Österreicher während der „Troubadour“ Aufführung im La Fenice Theater in Venedig - 15'30
- Livia in ihrem Haus in Venedig - 1'39
- Livias Kutschfahrt von Aldeno nach Verona - 1'30
- die Auseinandersetzung zwischen Livia und Franz in Verona - 11'

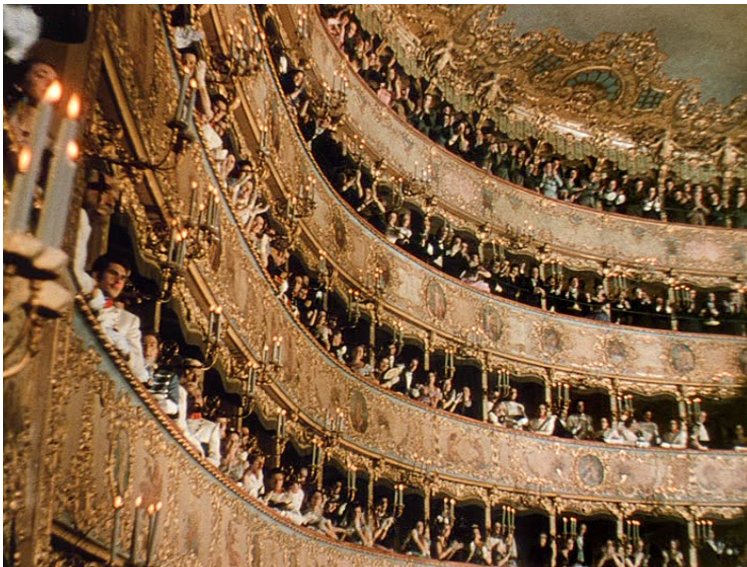
Insgesamt fast dreißig Minuten, also etwa ein Viertel des späteren Films. Da Kraker dringend zu den bereits im Januar 1954 beginnenden Dreharbeiten zu *That Lady* nach Madrid fliegen musste, konnte auch er nicht bis zum endgültigen Ende der Dreharbeiten bleiben. Was noch zu tun blieb, vollendete Giuseppe Rotunno, der Kameraführer von Aldo.

Senso erlaubt wie kaum ein anderer Film einen Vergleich, wie zwei durchaus unterschiedliche Kameramänner mit demselben Stoff umgehen. Es war immer noch Viscontis Film und der Regisseur, der die Feinheiten der Lichtsetzung gerne den Technikern überliess, hatte sein Konzept mit Aldo entwickelt und mit Kraker detailliert abgesprochen.

BEGEGNUNG IM SPIEGEL

Venedig 1866. Die österreichische Okkupation Venetiens nähert sich dem Ende. Die Italiener haben mit den Preußen einen Beistandspakt geschlossen. Unter dem Vorspann läuft bereits der dritte Akt des „Troubadour“, gefilmt von oberhalb der Bühne. Unter der Stretta des Manrico schwenkt die Kamera in den Zuschauerraum, in den Parkettreihen sitzen die österreichischen Offiziere, in den Logen im Halbrund des Theaters dicht gedrängt die ita-

³⁵ G.R. Aldo ist ein Pseudonym für Aldo Graziati. Nach *La Terra trema* war es Aldos zweiter Film mit Visconti.



lienischen Zivilisten. Vorherrschende Farbe im Parkett ist weiß, auf den Rängen italienisch bunte Vielfalt. Die Kamera fährt entlang der Logen, nimmt sich Zeit, von rechts unten nach links oben in einer langsamen Fahrt und dann wieder - immer steigend - von rechts nach links hinauf, bis sie die oberen Stehplatzränge erreicht hat. Große nationale Begeisterung auf den Rängen, als Manrico singt: „Di quelle pira l'orrendo foco, tutte le fibre m'arse avvam po“.³⁶ Die Italiener jubeln, die Öster-

reicher wissen nicht, wovon gesungen wird. Warmes, weißes Licht liegt auf den Uniformen der Österreicher mit ihren blassroten Kragen. Inmitten mit Zylinder und Frack der Marquis Ussoni. Wieder die Kamera von oben in der Perspektive desjenigen, der jetzt miterleben will, was sich nach dieser patriotischen Arie in dem übervollen Theaterraum abspielt.

Auf dem Rang stecken sich die jungen Leute heimlich Flugblätter zu. Gefilmt von rückwärts, in Kniehöhe, mit sehr wenig Licht, die Kamera verschwörerisch, mitwirkend. Unruhe im Publikum. Dann Blick hinauf von ganz unten auf die Ränge, „es lebe Italien“, ein Flugblattregen geht auf die Leute im Parkett nieder, jeder will lesen, was darauf steht. Tumult, Aufruhr, Ratlosigkeit. Die Kamera steht ganz niedrig auf der Bühne, schwenkt an den Logen mit den aufgeregten Leuten entlang und dann erst verharrt sie in Höhe der Logenbrüstung der Ussonis.

In der Loge: der untere Teil des Bildes dunkel und verschattet, Führungslicht aus dem Zuschauerraum, als Conte Serpieri an die Brüstung tritt. „Es ist wirklich eine Schande, schauen Herr General sich das an“, sagt er empört. Auftritt der Gräfin Serpieri (Alida Valli). Sie kommt seitwärts der Kamera ins Bild und trägt ein Kleid mit tief ausgeschnittenem Rücken. Sie geht bis zum Ende der Loge, schaut in den Zuschauerraum und dreht sich dann erst um. Bevor ihr Gesicht aber ganz sichtbar wird, liegt es für Sekunden im Schatten des Logenpfostens. Erst als sie sich hinauslehnt, fällt ihr das Licht ganz ins Gesicht und ihr Kopf zeichnet einen Schatten auf dem Logenpfeiler. Roberto wirft ihr aus dem Zuschauerraum einen Strauß Blumen zu. Sie steht an dem Pfeiler und lacht.

Nächste Einstellung: die österreichischen Offiziere im Parkett. Die Kamera tief, ganz auf dem Boden, filmt die Gesichter von ganz unten. Leutnant Franz Mahler (Farley Granger) lehnt sich im Kreis der Offiziere etwas zurück, seine Haltung ist höhnisch und provozierend: „Amüsant, nicht wahr? Das ist die Art Krieg, wie Italiener sie lieben, ein Konfettiregen und als Begleitung dazu Mandolinemusik“. Als Ussoni das hört, fordert er ihn.

Auch hier kommentiert die Kamera. Durch die Perspektive von unten, durch das klar zeichnende, unbarmherzige Licht, wird die Pose eines Mannes gezeigt, der aggressiv, arrogant und überheblich auf die Italiener herunterschaut und aus dieser Attitüde heraus lebt. Und mit diesem wenig einnehmenden Mann will sich Livia einlassen? Der Zuschauer sieht durch die Kamera bereits jetzt, dass Leutnant Mahler vermutlich zu den Schurken des Films gerechnet werden muss.

³⁶ „Tremble, ye tyrants, I will chastise ye, my flaming beacon ye have upraised.“

WIE AUS EINEM SPIEGEL

Die Atmosphäre in dieser ersten Viertelstunde des Films ist dicht, aufgeheizt, die Farbin- tensität korrespondiert mit den aufgewirbelten Gefühlen. Die Kamera ist mobil, versteckt sich nicht, zeichnet zunächst chronologisch auf. Das Operngeschehen wird von oben ge- filmt, mit deutlichem Abstand, es wird zwar gesungen, aber es geht um etwas Anderes. Die Italiener wollen keine Österreicher im Land! „Eure Zeit ist um“. Die Kamera tut mit, ist dabei, filmt Details wie den Souffleur, der aufgeschreckt aus seinem Kasten schaut, aber sie bleibt bei aller Dichte der Personen distanziert. Besonders den Hauptpersonen gegenüber.

Kurz bevor der Leutnant in Livias Loge und damit in ihr Leben tritt, fährt die Kamera in einer leichten Kurve auf einen hüftho- hen Spiegel zu. Livia steht davor und richtet sich die Haare, lächelt, genießt ihre Schönheit und ihre Garde- robe. Die Kamera sieht diese Frau nur indirekt, eben durch einen Spiegel. Zweifel sind angebracht: diese von ihrer Wirkung überzeugte Frau, die sich den Charmeur Leutnant Mahler in ihre Loge einbe- stellt, die ihren eigenen Mann kühl und rücksichts- los behandelt, in sich versponnen nur ihren eigenen Gefühlen lebt - zu dieser Frau hält die Kamera Abstand. Zunächst durch den Spiegel.



Zweifel sind angebracht: diese von ihrer Wirkung überzeugte Frau, die sich den Charmeur Leutnant Mahler in ihre Loge einbe- stellt, die ihren eigenen Mann kühl und rücksichts- los behandelt, in sich versponnen nur ihren eigenen Gefühlen lebt - zu dieser Frau hält die Kamera Abstand. Zunächst durch den Spiegel.

Leutnant Mahler betritt ihre Loge. Die Kamera filmt ihn zunächst wieder von unten. Er begrüßt den General und geht auf Livia zu. Die Kamera folgt ihm nicht, sondern fährt noch einmal auf den Spiegel zu und zeigt nur indirekt, wie Livia und Franz sich zum ersten Mal begegnen. Das Bild im Spiegel ist unruhig, denn im Hintergrund ist ebenfalls die Vorstel- lung zu sehen, weil Livias Loge direkt neben der Bühne liegt. Letzter Akt „Troubadour“ und eine Livia, die den Leutnant zunächst scheu, dann irritiert und dann fordernd anschaut. Als sie sagt: „Wollen Sie nicht Platz nehmen“, wendet sich die Kamera beiden zu. Füh- rungslicht von rechts oben. Das Spiegelbild erreicht eine dreidimensionale Tiefenschärfe in diesem Verwirrspiel.

Krasker schafft in diesen ersten fünfzehn Minuten des Films mit seiner Kameraarbeit eine hohe Dichte. Er modelliert Schatten, die in der drangvollen Theaterenge jene Gesichter herausfiltern, an denen die Geschichte sich weiterentwickelt. Die Kamera gibt dem Ganzen einen warmen Grundton, eine Harmonie, die jedoch immer wieder gebrochen wird durch den Aufruhr und das Neue, was sich ereignen wird. Österreichische Behaglichkeit und Be- häbigkeit gesetzt gegen den italienischen Feuereifer des aufbrechenden Nationalismus. Krasker wählt viel Licht, gedeckte Farben, die im Kontrast zu den hellen Uniformen der Österreicher besonders intensiv wirken.³⁷ Krasker entgeht dabei nicht immer der Versu- chung, auch ausgesprochen „schöne“ Bilder zu fotografieren und einen - vielleicht konser-

³⁷ Hierzu Geoffrey Nowell-Smith, der Visconti-Biograf: „I would go further and say that Krasker's diffuse lighting gives absolutely the effect that Visconti needed for his opening sequence. Indeed, the use of different lighting effects...is essen- tial to the formal articulation of the film. p. 75.

vativen - Stil der Ausgewogenheit einzubringen, jedoch immer unterlegt von dem irritierenden Gefühl, dass sich Schreckliches anbahnt - menschlich und (auch) politisch.

Das erste Bild nach der Fenice-Sequenz dagegen (fotografiert von Aldo) zeigt etwas ande-



Bei den Dreharbeiten zu Senso: auf der Holzboxe Robert Krasker, neben ihm Neil Binney, der Farbberater, am Sprachrohr Luchino Visconti

res: kalter, fahler Schatten, so, als würde eine Dimension der Sympathie für die Menschen, für den Ausdruck auf ihren Gesichtern fehlen. Kühl, klar, eindimensional, im Kontrast mit der Fenice-Sequenz zunächst schockierend. Ein anderer Stil, der eher an dem klaren Licht Italiens orientiert ist, mit „weißen Schatten“ arbeitet, was weniger sentimental und melodramatisch wirkt, sondern sehr viel mehr Raum lässt für die Assoziationen des Publikums.

Erst in der letzten Auseinandersetzung zwischen einem herrischen Leutnant Mahler und einer zutiefst gekränkten und gedemütigten Livia setzt Krasker alles auf eine Karte: sensibel, ausgetüftelt in der Wirkung, zart, mitfühlend, aber auch skeptisch gegenüber Livia fängt er die Seelenlandschaften der beiden Protagonisten ein. Und so wird auch deutlich, wie hilflos sie den Attacken ihres von ihrem Geld ausgehaltenen Freundes ausgesetzt ist, der ihre Liebe mit Füßen tritt. Doch wie wird sie reagieren? Kränkung, Wut, Zorn und Rache ringen in ihr. Sie verrät Mahler, er wird erschossen, und der Zuschauer erinnert sich an ihre erste Begegnung, die wir durch den Spiegel gesehen haben: der Dekadent und die ver-

wöhnte Gräfin, die beide aus dem Spiegel nicht heraustreten können und ihrem Schicksal in die Arme laufen.

Visconti war von der Arbeitsweise seines englischen Kameramannes beeindruckt und drang auf eine Fortsetzung ihrer Partnerschaft. Krasker, so meinte er, könne er die Arbeit komplett überlassen und müsse sich um die technischen Einzelheiten von Licht und Kamerafahrten nicht kümmern, ihn entlaste dieser Mann eher. So entstand der Plan, den nächsten Film von Visconti *Le Notti Bianche* (1957) ebenfalls von ihm fotografieren zu lassen. Krasker hatte das Drehbuch gelesen, die Positionen mit Visconti abgesprochen und war bereits seit mehreren Tagen vor Ort in Italien. Doch die italienischen Gewerkschaften, die eifersüchtig darüber wachten, dass niemand ihnen die Arbeit wegnahm, protestierten. Am Freitag vor Drehbeginn setzten sie ein Ultimatum: wenn der englische Kameramann nicht bis zum Montag ersetzt werde, würden alle Techniker streiken. Visconti musste nachgeben. Giuseppe Rotunno übernahm.

Breite Bilder – schmale Stories:

Mit der für die Glanz- und Glitterwelt des Films eigenen Übertreibung lancierte 20th Century Fox in Hollywood im Jahre 1953 den ganz großen Coup: fallender Kinobesuch? Mehr Leute vor dem Fernsehschirm? Jetzt nicht mehr! Denn CinemaScope ist erfunden, der Welt

neueste Sensation! Sehen und Erleben bis an die Grenze des Möglichen! Hereinspaziert, Leute, überlasst Euch dem Taumel im Kinosaal!



Durfte Krasker da abseits stehen, die Hände zweifelnd in den Hosentaschen vergraben, wohl wissend, dass optische Tricks auch Hokusfokus sind, Erfindungen einer auf Täuschung versessenen Industrie? Taschenspielertricks der Lichtzauberer? Was war jetzt anders – ausser dem Bildausschnitt?

CinemaScope galt als Standard, als die Fox ihren Film *The Robe* (Kamera Leon Shamroy) am 16. September 1953 in New York uraufführte. Eine vor das Kameraobjektiv gesetzte anamorphotische Linse stauchte das Bild auf dem Film, für die Projektion im Kinosaal wurde das Bild dann durch eine weitere anamorphotische Linse wieder entstaucht und entzerrt. Statt des alten Seitenverhältnisses 4:3 nun 2,55:1. Die Leinwände mussten plötzlich gebogen sein, damit die Bildränder nicht wegliefen und oft nahm so eine Leinwand eindrucksvoll die gesamte Vorderfront des Kinos ein.

Krasker drehte als einer der Ersten in Großbritannien in den Jahren 1954 und 1955 drei Filme in CinemaScope: *That Lady*, *Alexander the Great* und *Trapeze*. Im *Kinematograph Weekly* vom September 1955 begründete er sein Engagement für dieses Verfahren:

WORKING IN CINEMASCOPE: THE IDEAL MEDIUM FOR SPECTACUL

„I find CinemaScope a wonderful medium, strides ahead of the normal sized screen and of the many other systems which have now come into being; and when the power of definition in the CinemaScope lens is finally perfected, I think it will be the complete answer to modern screen entertainment. CinemaScope represents the eye of the public. It takes them right into the picture, and I long for the day when we shall be able to use 3-D photography in CinemaScope proportions.

CinemaScope was, of course, ideal for the filming ‚Alexander the Great‘ in Spain. For interiors director Robert Rossen was able to maintain a complete co-ordination between the set designer, André Andrejev, and myself so that all the sets representing the pre-Christian Palace of Pella were designed especially to cater for the shape and range of the CinemaScope lens, resulting in an infinity of depth of a most impressive quality.

Again, on location over the huge stretches of Spanish countryside, which were used for the exterior scenes, CinemaScope proved the ideal medium for obtaining the utmost value for the many scenes of spectacle and action, including three full-scale battles.

But it is not only in spectacle that this medium comes into its own. In ‚Alexander the Great‘ as in his other successes, such as ‚Body and Soul‘ and ‚All the Kings Men‘, Robert Rossen tends to use an unusually high proportion of close-ups for getting right under the skin of his characters.

Although this might appear a strange technique for the huge CinemaScope screen, Rossen’s almost startling magnification of character allied to lightning-quick cuts back to the main scene have produced very pleasing and favourable results.

Another of Robert Rossen’s bold and enterprising methods of film making is to build interior settings wherever possible in their own natural surroundings in the open air. Naturally, on a subject such as ‚Alexander the Great‘ pillars in many cases took the place of walls, and with the all-embracing lens of the CinemaScope camera I was able to take full advantage of the magnificent background panorama of Spanish landscape“.³⁸

Dies Zeilen – noch geschrieben während der Dreharbeiten zu *Alexander the Great* - lesen sich wie ein Werbetext. „*Wonderful medium, ideal, infinity of depth, most impressive quality, pleasing and favorable results*“. Krasker griff höchst selten zur Feder, um seine Arbeit zu erklären. Es sind überhaupt nur zwei Texte von ihm überliefert. Dies ist einer davon. Er muss auf zwei Ebenen gelesen werden: einmal auf der schönen Oberfläche, wo alles hollywoodmäßig Klasse ist, wo die Linse sich öffnet und märchenbreite Landschaften einfängt. Und dann: mit welchem technischen Problemen dieses Format behaftet war, und wie wenig die Kameraleute wissen konnten, wie ihre Aufnahmen wirken würden. Stochern im Nebel bei heller Sonne..

Gleich zu Anfang schränkt Krasker das Statement „*wonderful medium*“ ein, wenn er davon spricht, dass die Linse noch nicht die „*power of definition*“ habe, die dieses Verfahren braucht. Die Linsen von Bausch und Lomb waren nach Aussage der Kameramänner völlig unzureichend, man durfte gar nicht wagen, an ein Gesicht zu nah heranzufahren, weil sich die Proportionen verschoben. CinemaScope- sei „*the complete answer to screen entertainment*“? Mit dieser Formulierung stellt Krasker bewusst oder unbewußt die ganze CinemaScope Aufregung in die Unterhaltungsecke: schön und breit. Also für künstlerisch ambitionierte Filme ungeeignet? *The Third Man* in CinemaScope? Die Skepsis versteckt sich im Lob.

Krasker nimmt Bezug auf die zwei Filme von Rossen, in denen er mit den Kameraleuten Jimmy Howe und Burnett Guffey arbeitete. Beides waren Schwarz-Weiß-Filme. Er schränkt zwar auch sogleich ein, dass so viele close-ups eine „*strange technique*“ für einen Film wie *Alexander* seien, aber weicht in seiner Argumentation aus, weil man nicht gut s/w mit farbigem CinemaScope vergleichen kann. Gut, es geht um Nahaufnahmen, die Rossen liebt. Aber dass man mit diesem Verfahren „*under the skin of his characters*“ gelangen kann, das stimmt für s/w, wäre aber für CinemaScope erst noch zu beweisen. In *Alexander* sind Großaufnahmen selten, dass die neue Technik „*favourable results*“ liefert, klingt so wie ein Plädoyer für mildernde Umstände.

Kraskers Bekenntnis zu dem neuen Verfahren lässt sich „in der Zeit“ verstehen. Krasker war von den neuen Möglichkeiten dieses Verfahrens zunächst wirklich begeistert und nach

³⁸ *Kinematograph Weekly*, No. 2518, September 29, 1955, p. ix.

den Fingerübungen mit *That Lady* und *Alexander* gelang ihm mit *Trapeze* ein großer Wurf. Die Linsen wurden besser, die Kameras perfekter und als schließlich Panavision erfunden war, erfüllte sich, was er hier andeutet. Immerhin drehte er ein Viertel aller seiner Filme in CinemaScope.

Doch die Formulierung „under the skin of his characters“ war ein Schlüsselsatz für Kraskers Selbstverständnis als Kameramann. Er konnte und wollte sich nicht zufriedengeben mit einer flächigen, belanglosen Ausleuchtung und Abfotografiererei. Krasker suchte nach „Wahrheit“ - auch Gefühlswahrheit, mit seiner Kamera vermied er jegliche Bloßstellung, aber die inneren Kämpfe und Zwänge, die ein Schauspieler in der Rolle zeigte, sollten durch Licht und Schatten, durch Grautöne und Halbschatten intensiviert werden.

Exodus nach Spanien

Amerikanische Filmproduzenten wissen zu rechnen. Als die Gewerkschaften in Hollywood zu viele Privilegien für ihre Mitglieder durchsetzten, und die Dreharbeiten ständig kostspieliger wurden, begannen die Produzenten, nach anderen Drehorten zu suchen. England bot sich als ideales Land in Europa an: keine Sprachprobleme, ausreichend große Studiokapazitäten und Techniker, die an amerikanischen Standards gemessen werden konnten. Und England war billiger, denn das Land erwachte erst langsam aus der Lähmung durch den Zweiten Weltkrieg. Nur ein Problem stellte sich für Großproduktionen: es gab zu wenig Komparsen und die Sonne spielte nicht mit. Für Massenszenen heuerten die Produzenten gerne Soldaten an – das war mit dem englischen Militär nicht zu machen. Ausserdem gerieten bei großen Landschaftsszenen oft störende Überlandleitungen ins Bild.

Das Alles war in Spanien viel einfacher. Große, unberührte Landschaft, die sich gut mit Komparsen, die vom spanischen Militär ausgeliehen wurden, bevölkern liess. Spanien unter Franco war zudem eine Diktatur und wenn man einmal eine Drehgenehmigung hatte, gab es kaum noch Hindernisse. Allerdings existierten keine ausreichenden Ateliers und keine Techniker, aber wenn man nun die britischen Techniker in rasch aufgebaute Ateliers nach Spanien importieren würde...?

That Lady - KOSTÜMFILME ERNÄHREN AUCH DEN MANN

Drei alte Freunde - ein Ungar, ein Ire und ein in Shanghai geborener Regisseur - pokerten mit zwei Geldgebern, ob sie wohl mit ihrer neu gegründeten Firma Atalanta Pictures Ltd. einen Kassenknüller drehen könnten. Einer von ihnen, Terence Young, inszenierte *That Lady* zwar, aber so richtig Geld kam nicht dabei heraus. Die Vorlage für den Film lieferte ein Roman der Irin Kate O'Brien und der Star der Verfilmung sollte für den nötigen Glamour sorgen: Olivia de Havilland³⁹, in Tokio geboren und bekannt als die Herzdame Errol Flynn, oscar-dekoriert und in der zweiten Hälfte ihrer Karriere.

Die Geschichte spielt im 16. Jahrhundert in Spanien. Anna von Mendoza, auf einem Auge blind, wird heimlich von ihrem König geliebt. Aber sie heiratet einen seiner Minister. Der König ist untröstlich. Als ihr Mann jedoch stirbt, hofft der König erneut auf ihre Gunst, doch sie verliebt sich wiederum in einen anderen und so nimmt die Tragödie ihren Lauf.

Üppige Kostüme (Entwurf Mariano Andreu), pompöse Bauten (Alfred Junge⁴⁰, ein Deutscher, der in den Borehamwood Studios die Ausstattung leitete), eine von Sentiment durchsottene Handlung – und trotzdem bedeutete es auch ein Risiko, einen Kostümfilm zu

³⁹ Krasker arbeitete noch ein zweites Mal mit de Havilland zusammen in dem Film *Libel* (1958).

⁴⁰ Krasker kannte Junge schon als Filmarchitekt von den Dreharbeiten zu *Never Let Me Go* (1952).

drehen. Die Attraktivität dieses Genres erreichte ihren Höhepunkt während des Krieges, weil vor allem Frauen diese Filme ansahen. Das änderte sich jedoch.⁴¹ Die Nachkriegs-Teenager kümmerten sich wenig um raschelnde Krinolinen, Spitzentüchlein und turmhohe Allongeperücken. Ausserdem sank der Filmbesuch. Und dagegen sollte vor allem helfen: CinemaScope.

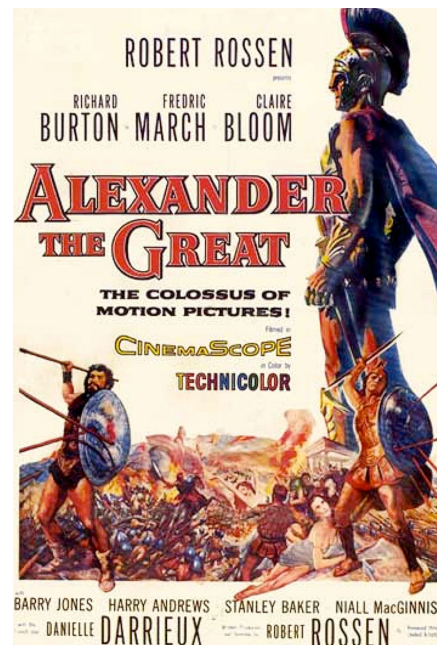
Für Krasker hieß das: raus aus England, auf nach Spanien, „cinemascopische“ Ausweitung der Reisetätigkeit. Nach Irland (*Odd Man Out*), Wien (*The Third Man*), Süd-Afrika (*Cry the beloved Country*), Italien (*State Secret, Romeo and Juliet, Senso*), Malta (*The Malta Story*) begann jetzt mit Spanien in seinem Leben ein neues Kapitel.

That Lady wurde im Frühjahr 1954 in und um Madrid gedreht, für die Studioaufnahmen nutzte das Team die Hallen in Borehamwood. Doch leider scheint der Film selber seither verschollen zu sein. Weil aber der zweite CinemaScope-Film Kraskers dem ersten dicht folgte, sind Analogschlüsse nicht völlig unzulässig und so könnte *Alexander the Great* die Erkenntnis liefern, die *That Lady* uns vorenthält.

Alexander the Great - AUFBRUCH IN DIE SANDALEN(FILM-)WELT

Februar 1955 in Madrid. Fast sechsmonatige Dreharbeiten stehen bevor. Das Geld kommt aus Amerika, die Stars sind international: zwei Amerikaner spielen die Hauptrollen - Richard Burton, mit blonder Perücke, ist Alexander, Frederic March ist Philipp von Mazedonien. Die Engländerin Claire Bloom spielt Alexanders Kurzzeitgeliebte, die Briten Stanley Baker und Barry Jones geben Attalus und Aristoteles ein Gesicht, die Französin Danielle Darrieux soll die verschlagene Mutter Alexanders sein.⁴² Noch internationaler ging es bei Crew zu: der Amerikaner Robert Rossen führte Regie, der Pole Michal Waszynski⁴³ leitete die Produktion, der Deutsche Bernhard Vorhaus war der Regieassistent, der Neuseeländer Michael Forlong erarbeitete die Schlachtszenen, der in Russland geborene André Andrejew konstruierte die Bauten, der Italiener Dario Simoni sorgte für die Ausstattung und schließlich war Prinz Peter von Griechenland für die technische und historische Beratung zuständig. Ausserdem gab es einige für Krasker bekannte britische Gesichter im Team: Cliff Richardson erdachte wie schon bei *Bonnie Prince Charlie* die speziellen Effekte, Ralph Kemplen besorgte den Schnitt. Das Sprachengewirr war groß.

Der Film entstand ausschließlich in Spanien. In und um Madrid wurden die Schlachtszenen gedreht. Das Wetter war gut, die Sonne strahlte, die Scheinwerfer aufgebaut, die Bauten standen. „Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen“ – und jedermann erwartete



⁴¹ s.a. Sue Harper, *Bonnie Prince Charlie Revisited*, in *British Cinema Book*, a.a.O, p. 277.

⁴² Burton, ihr Film-Sohn, war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten 30 Jahre alt, Danielle Darrieux, die Film-Mutter, 38 Jahre. Er – nicht mehr richtig jung und mit blonder Perücke, sie – zart, jugendlich, überschminkt. Wer nicht aufpasste, konnte die Beiden für das Liebespaar des Films halten. Ausserdem gelang ihr alles, nur nicht boshaft und verschlagen zu sein.

⁴³ Michael Waszynski (1903-1965) holte Krasker immer wieder zu großen Projekten. Beide verband eine Bekanntschaft in (Film-) Freud und Leid. Sie arbeiteten ausserdem zusammen bei *The Quiet American* (1957), *El Cid* (1960) und *The Fall of the Roman Empire* (1963).



So füllt man ein CinemaScope Bild. Alexander schrieket die Versammelten seines Hofstaates ab. Die griechische Sonne scheint vom spanischen Himmel. Die Scheinwerfer tun ein Übriges...

sich das Breitwand-Fest...

Sandalenfilme haben ihre eigene Logik. Sie spielen unter heißer Sonne, meist draussen, es ist hell, die Menschen sind leicht gekleidet, die Frauen tragen Togen, die Männer auch nicht viel mehr. Landschaft ist wichtig. So auch hier: oft sitzt jemand auf einem Hügel, andere kommen zu ihm heran in einer Prozession,

meist von unten nach oben, damit auch klar wird: der Herrscher sitzt oben! Es wird viel geritten, auf- und abgestiegen, von oben herunter kommandiert. Überhaupt: Pferde. Sie stehen sich vor der Schlacht in einer Phalanx gegenüber, marschieren aufeinander zu, immer ist ein kleiner Fluss dazwischen, durch den sie hindurchstolpern. Die Kamera achtet von vorneherein darauf, dass die Bildränder besetzt sind, dass sich viel tut links und rechts, dass das Geschehen nicht nur mittig ist, sondern dass die Komparsen, die Pferde, die Wagen, die Lanzen, Speere und Schwerter dekorativ das Bild ausfüllen.

Die Kamera füllt den Rahmen. Alexander ruht, seine Mutter kommt zu ihm. Rechts im Bild eine schön verzierte Weinkanne, dann Alexander hingestreckt der ganzen Länge nach. CinemaScope favorisiert Liegen, Betten, Sofas. Sie sind so schön breit... Im Hintergrund – sich nähernd – die Mutter. Noch ist sie nicht im Fokus der Kamera⁴⁴, kommt langsam ins Bild. Die Kamera bleibt in der knietiefen Position.



Alexander (Richard Burton) empfängt seine Mutter (Danielle Darrieux) liegend. CinemaScope erfordert es...

Beispiel zwei. Die Ausfüllung des Bildes. Die Kadrierung wurde wichtiger als die Aussage des Bildes. Rechts der Kopf einer Statue, aus Gips nachgebildet einem Original, das in Griechenland stand. In der Mitte - ebenfalls aus Gips - ein Kriegsheld - und dann ganz links die Säulen des großen Tempels, zwischen denen sich Olympias, die Mutter Alexanders ergeht - nicht ohne Grund, wie der Zuschauer in den nächsten Bildern erfährt. Aber eine solche „Komposition“ zeigt auch, was dem Kameramann nun abverlangt wurde: statt „sprechender“ Bilder, statt einer Licht/Schatten Dramaturgie, durch die die Geschichte auf einer zweiten Ebene lebendig wird, eine Art „repräsentative“ Fotografie, die dem Aufwand des Films und vor dem neuen Format gerecht wird. Das war der Stand der Bemühungen im Jahre 1955, aber es blieb nicht so!

⁴⁴ Die ersten CinemaScope-Linsen benötigten einen zweiten Scharfsteller („focus puller“). Denn nicht nur das Kameraobjektiv selber musste nachgefahren werden, sondern auch das vorgeschaltete anamorphotische Objektiv. Zwischen beiden durfte keine Abweichung entstehen – dazu mussten die beiden focus puller perfekt synchron arbeiten. Die Tiefenschärfe der Aufnahmen bildete in den ersten Jahren von CinemaScope ein schwer zu überwindendes Problem.

Es gibt Rundköpfe, Holzköpfe und Eierköpfe. Den letzteren produzierte die Kamera, wenn sie zu nah an die Schauspieler heranging und damit die Leistungsfähigkeit der Linsen überforderte. Ergebnis: halb-nah ist die Grenze. Großaufnahme und CinemaScope waren wie Wasser und Feuer.

Der Film hat solange einen Innenspannung, solange der Konflikt zwischen Alexander und seinem Vater Philipp das tragende Element bleibt. Als der herangewachsene Sohn seinen Vater fordert, entspinnt sich ein harscher Dialog zwischen beiden - die Kamera bleibt auf Augenhöhe, achtet darauf, dass das Bild dicht ist, geht halb-nah an die beiden Schauspieler heran. Kunstvoll ist das Licht gesetzt - eine helle Grundstimmung - wie im ganzen Film - wenig Reflektion vom ruhigen Hintergrund. Beide Schauspieler nehmen eine halbliegende Position ein, um dem neuen Gesetz der Breite zu gehorchen, beugen sich zueinander und halten wieder Abstand voneinander - die Kamera bleibt statisch. Keine Kamera-Bewegung löst die Szene auf.



Rossen und Krasker wollten für diesen Film Weite und Größe, Ausladendes und Entgrenzendes, Einstellungen in der Totalen unterstrichen symbolisch die Größe dieses Herrschers und seines Riesenreichs. Die Fotografie sollte wiedergeben, was Produzent und Regisseur aufgeboten hatten, aber der Film hatte Schwierigkeiten, eine Balance zwischen Gestaltung und Prunk zu finden. „The lack of imagination is present throughout, it’s as if director Robert Rossen all of a sudden found himself behind the camera with neither a real vision nor a real passion for the project“⁴⁵

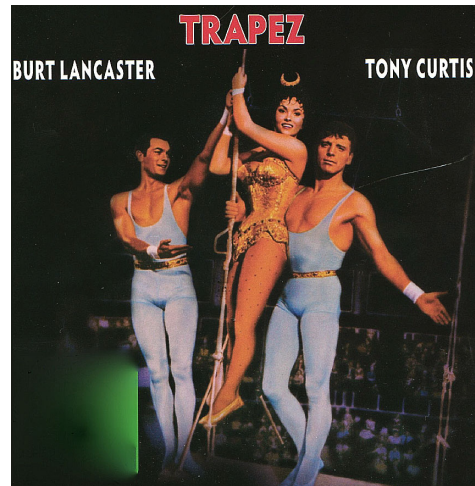
Ein Bild bleibt in Erinnerung. Als Alexander den persischen König Darius vernichtend schlägt, wird er auf der Flucht von seinen eigenen Leuten ermordet. Er bleibt zurück in seinem Thronwagen, mit einem einzigen Mann und zwei Pferden - der weltmächtigste König, der „king of kings“, der über einen großen Hofstaat verfügte, der Herrscher über ein Reich, das sich vom Bosphorus bis zum Indus erstreckte, geht in einer flachen Wasserlache zugrunde.



⁴⁵ Craig Butler, *All Movie Guide*.

Trapeze - UNTER DER ZIRKUSKUPPEL

Tage nur trennten das Ende der Dreharbeiten in Madrid vom Beginn der Probeaufnahmen für den Film *Trapeze* in Paris, wiederum eine amerikanische Produktion. Kameraführer John Harris war wenig erheitert: „We finished *Alexander* I think in the 1st or 2nd week in July, in Spain. I flew home on a Friday and on ... the Sunday I set off to get the ferry at Dover to go to Paris. This sounds terrible for Ursula [his wife-FS], and it was. But ...there didn't seem to be much alternative, if I was to continue working with Bob Krasker, and with the baby due in about 10 weeks...“



Die Produktion hatte den Cirque d'Hiver des Zirkus Bouglione in 110, Impasse Amelot im Dritten Arrondissement gemietet. Ein Riesenbau mit Plätzen für 5.000 Zuschauer, doch bei aller Größe ohne die Vorteile und Annehmlichkeiten eines Studios. Man wollte Authentizität. Lediglich die Szenen in der Absteige und einige Tricksequenzen wurden im Studio von Billancourt gedreht. Die Arbeit mit den Darstellern sollte im August beginnen, doch da die technischen Vorbereitungen das übliche Maß überstiegen, hatte die amerikanische Hecht-Lancaster Produktionsgesellschaft den Technikern mehrere zusätzliche Probe-Wochen eingeräumt.

Die Trapezaufnahmen stellten die größten technischen Anforderungen. Das Kamerateam liess Gerüste bauen und Podeste für die schwere Cinemascope-Kamera; es wurden Scheinwerfer positioniert und Linsen erprobt. Darüber arbeiteten die Artisten unter der Zirkuskuppel. Als Kameraführer John Harris an einem Morgen die Kopien vom letzten Tag gesehen hatte, lief er seinem Chef aufgeregt entgegen: „Bob, Du glaubst es nicht: der Flieger auf dem Trapez ‚zieht‘ nach, und ist mehrfach zu sehen“. Ein Effekt, den man in keinem Film möchte.

Die Kameraleute nennen dieses Nachziehen eine Bewegungsunschärfe¹. Sie entsteht dadurch, dass im Normalbetrieb bei 24 Bildern pro Sekunde die Belichtungszeit 1/48tel Sekunde beträgt. Die Umlaufblende der Kamera arbeitet mit einem Öffnungssektor von 180 Grad - so kommt die krumme Zahl zustande. Um Bewegungsunschärfe zu vermeiden, muss nun der Sektor der Umlaufblende verkleinert werden, sodass sich die Belichtung entsprechend verkürzt. So wird das Bild schärfer, weil die durch das Bild fliegende Figur in einer kürzeren Zeit abgelichtet wird und sich damit der fotografierte Zeitausschnitt der Flugbewegung verkleinert. Allerdings wird dann je nach Sektoröffnung eine sehr viel höhere Lichtmenge notwendig. Bei 90 Grad Öffnung, also dem Doppelten, beträgt die Belichtungszeit dann eine 96tel Sekunde, was ausreicht, um die Geschwindigkeit des Fliegers unter der Zirkuskuppel ohne Unschärfe abzubilden.

Der Chefbeleuchter fuhr bereits die Generatoren, Lampen und Scheinwerfer an der Kapazitätsgrenze. Draußen war Sommer und drinnen steigerte sich die Hitze fast bis ins Unerträgliche. Die Artisten auf dem Trapez klagten über feuchte Hände und Schweißausbrüche, was die Arbeit unter der Zirkuskuppel noch gefährlicher werden liess. Ausserdem wurden die Trapez-Artisten durch das grelle Scheinwerferlicht geblendet, sodass die Beleuchter Reflektoren einsetzen mussten, was aber die Lichtstärke wiederum verminderte.² Das Team

¹ Ich folge hier den Erläuterungen von Prof. Wolfgang Treu, Kameramann, der sich liebenswürdigerweise diesen Film für dieses Buch ansah (Schreiben vom 19.1.2010),

² s.a. Fishgall, *Against*, p. 138 ff.

Die Kamera unter der Zirkuskuppel

In Paris wird der amerikanische Film „Trapez“ gedreht

Paris, im Juli 1955.

Schwüle Hitze liegt über Paris. Wo sonst im Sommer in der Rue Amelot im 3. Arrondissement alles ausgestorben ist, herrscht heute aufgeregtes Durcheinander. Vor dem Winterquartier des Zirkus Bouglione parken Lieferwagen mit ungewöhnlichen Beschriftungen „Transports Guimache“ oder „P&J-Catering Services“. Einige Wagen haben französische Kennzeichen, andere englische. Auf einem Lastwagen laufen zwei knurrende und fauchende Generatoren. Überall wild durcheinander liegende Kabel. Viele Menschen laufen hin und her, einige in Blaumännern, andere in Hemden und Jeans.

Es gibt zwar Zirkus, aber dieses Mal Filmzirkus. Die Filmleute sind eingefallen. Ein Team aus England und ein Team aus Frankreich, ausserdem Stars aus Amerika. Von dort kommt auch das Geld. Noch wird geprobt. Trapez soll der fertige Film heißen.

Ein junger alerter Herr aus dem Produktionsbüro nimmt uns in Empfang. Drinnen im Zirkus ist es gleißend hell, heller als draußen. „Wir brauchen soviel Licht, weil wir in Farbe filmen“. In der Mitte der Manege steht ein Stahlgerüst, das hoch hinauf reicht. Ganz oben die Kamera, die von dort den Artisten unter der Zirkuskuppel ins Gesicht schauen kann. „Aber nicht zu sehr“, sagt der freundliche Herr von der Produktion. „Denn natürlich werden weder Tony Curtis noch Burt Lancaster selber unter der Zirkuskuppel den Salto mortale proben, sondern sie werden von Artisten gedoubled.“. Deshalb muss die Kamera so geschickt fotografieren und der Schnittmeister so genau arbeiten, dass zumindest der Anschein erweckt wird, als wären die Schauspieler auch die Artisten.

Unter der Zirkuskuppel sitzt

ein junger Mann auf dem Trapez und schwingt langsam hin und her. „Er wird den dreifachen machen“, sagt der smarte Herr, „er ist das Double für Tony Curtis.“ Wir sehen von unten, wie die Kamera im gleichen Takt wie das Trapez mitzuschwenken versucht. Der Mann hinter der Kamera ist kaum noch zu sehen. Drei Männer schieben und ziehen an dem überdimensionalen fotografischen Gerät.

Jetzt schnappt der Mann auf dem Trapez sich ein Seil und saust elegant auf den Zirkusboden herunter. Genug für heute morgen! Er klopft sich das Magnesiumpulver von den Händen, zieht sich noch eine zweite Jacke an, obwohl es so heiß ist, und kommt auf uns zu. Er begrüßt uns mit „High“: ein Amerikaner. Er heißt Fay Alexander und ist einer der wenigen in der Artistenwelt, der den dreifachen Salto wagt. „Vor drei Jahren habe ich ihn zum ersten Mal geschafft“, erzählt er in seinem breiten Amerikanisch. „Das war bei den Ringling Brothers in Amerika. Bei dem Dreifachen sind mehr Menschen gestorben als bei jeder anderen Zirkusnummer. Du hast eine irre Geschwindigkeit und der Fänger muss dich packen - fliegst du zu schnell, kann er dich nicht halten, fliegst du zu langsam, greifst du daneben. Selbst mit Netz bleibt es ein Risiko“.

In diesem Moment klettert ein junger Mann fluchend die Leiter von dem Gerüst herunter: „Catso crudo - das kriegen wir nicht hin“. Wir schauen ihn an. Engländer? Italiener? Er spricht zu einem schlanken Mann, der als einziger hier eine Sonnenbrille trägt und Schlips und Kragen. Der so Angesprochene lacht. „Das ist John Harris. Der Kameraführer. Und ‚catso crudo‘ ist ein unübersetzbares italienisches Schimpfwort, das wir von früheren Dreharbeiten kennen.“ Und beschwichtigend zu Harris: „Don’t worry, John. Wir

finden eine Lösung. Wenn nicht heute, dann morgen. Wir haben noch ein paar Tage Zeit“.

Dann zu uns gewandt: „Ich bin Robert Krasker, der Chef-Kameramann. Unser größtes Problem ist im Augenblick, dass wir die schwere CinemaScope Kamera so hin und her bewegen müssen, dass wir den Pendelschwung des Trapezes mit der Kamera mitverfolgen können. Der Zuschauer meint, mitzuschwingen, und ich kann Ihnen versichern: er wird den Atem anhalten“.

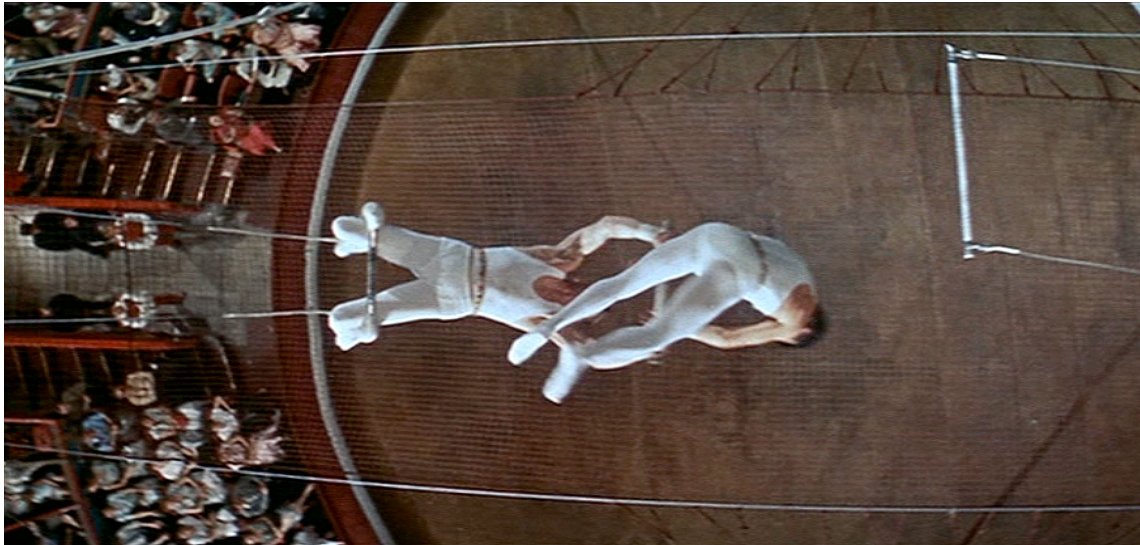
„Es geht in dem Film um die Beziehung von drei Leuten – zwei Artisten, die beide um die Liebe einer Frau kämpfen. Sie wollen aber auch den dreifachen Salto schaffen. Im Augenblick macht mir noch die Geschwindigkeit des Fliegers Sorge – denn wenn er so hoch hinauf schwingt, dass er fast durch das Zirkusdach fliegt, dann ist er beim Rückschwung so schnell, dass der Film diese Bewegungen nicht mehr abbilden kann. Man sieht dann den Artisten mehrfach.“

Bevor wir noch nach dem Rätsel hinter diesen Worten fragen können, spricht ihn ein Beleuchter an: „Monsieur Bob, encore une autre Brute?“ Und Monsieur Bob verschwindet im Gewirr der Scheinwerfer und Kabel.

Wann kommen denn die Stars aus Hollywood, will ein Kollege wissen. Der Mann aus dem Produktionsbüro zieht ein Papier aus der Tasche. „Am 7. August machen wir eine große Parade über die Champs Elysées, damit alle wissen: der Film Trapez wird in Paris gedreht. Da sind sie dann auch dabei.“

Bis dahin weiß vielleicht auch der Herr mit der Sonnenbrille, wie er seine Kamera im Trapez-Takt halten kann. Catso crudo...

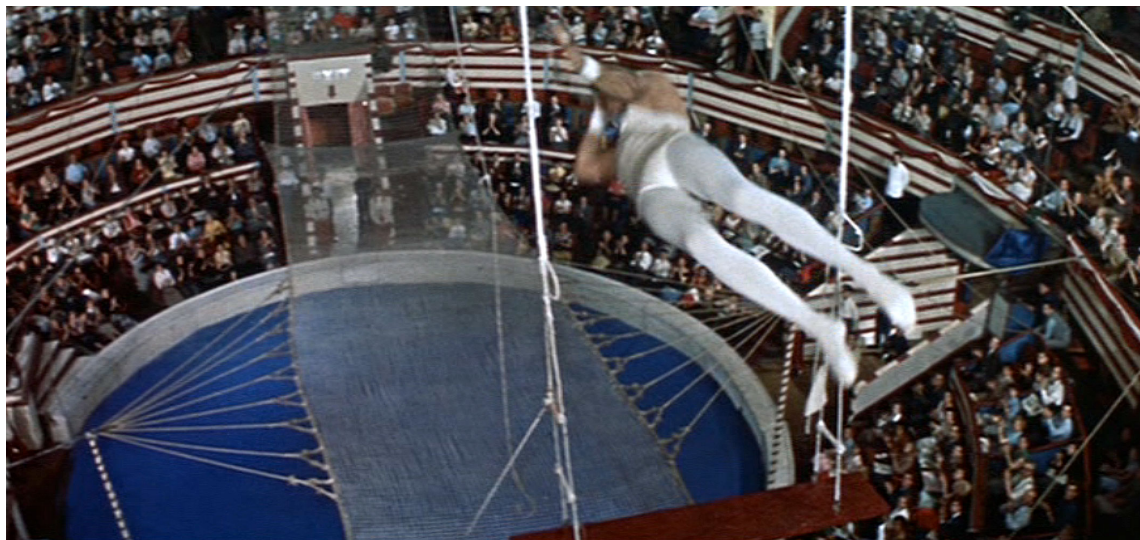
um John Harris war ebenfalls nicht zu beneiden: um die Artisten von oben fotografieren zu können, musste die Kamera unter der Zirkuskuppel montiert werden. Dort aber herrschten Temperaturen von mehr als 40 Grad. Schließlich half alles nichts - es mussten mehr Generatoren und mehr Bogenlampen eingesetzt werden, damit die Aufnahmen in größtmögli-



Die Kamera ist an der Zirkuskuppel montiert und schwenkt mit den beiden Artisten mit. Das Weitwinkelobjektiv betont noch die besondere Stärke von CinemaScope: der Bildausschnitt lässt sich mit der Action müßelos füllen.

cher Qualität entstehen konnten.

Kameraführer John Harris notierte: „The first things we did for two weeks, was using ‚doubles‘ for the main artists, long shots of them on the trapeze. It was some of the most difficult work I had ever done, the sudden acceleration as they swung past the camera



Der Moment der Momente: der Fänger kommt zurück auf das Sprungbrett. Bis vor einer Zehntelsekunde war es noch das Double, aber bereits in dieser artistischen Drehung ist es nieder Burt Lancaster

took a lot of getting used to. At one point I had a sneaking feeling that I might not be ‚up to this sort of work‘. But somehow, with a lot of luck, I got through this first stage.“³

³ Harris, *My Life*, p. 24.



Die Lampe über dem Tisch schwingt wie das Trapez. Aber Mike möchte nicht erinnert werden

Regisseur Carol Reed und Bob Krasker waren sich einig, dass die Kamera bewegte, dramatische Bilder von den Menschen auf dem schwingenden Trapez liefern sollte. Dazu gehörte auch eine Drehung der Kamera um 360°, um unter dem Netz in der Manege, die Artisten filmen zu können, wenn sie vom Tra-

pez herunterstürzen. Die Kamera musste mit

einem Kurbelkopf geschwenkt werden, was bei der Größe, Schwere und Unhandlichkeit des Apparates große Geschicklichkeit und Kraft erforderte.

Carol Reed wollte die Zirkusatmosphäre so realistisch wie möglich - man sollte den Zirkusgeruch aus Sägemehl und Tieren im Kino geradezu riechen können. Krasker bepakte das superbreite Format des Films mit ‚action‘ - in jeder einzelnen Sequenz spielt sich zusätzlich zu der Handlung in der Manege etwas ab: in der Mitte traben Pferde, am Bildrand jonglieren Männer, hinten springen Artisten vom Trampolin, ein Löwe entkommt aus dem Käfig (gefilmt mit split-screen-Technik). Es werden Nebenfiguren gezeichnet: ein Mann versucht,

seine Pythonschlange in einer Nummer unterzubringen, ein Lilliputaner beklagt sich, dass er ständig weiter wächst, ein Pferdedompteur bewacht eifersüchtig seine Frau. Vor diesem Hintergrund entwickelt sich die Geschichte von Mike Ribble und Tino Orsini, die beide den dreifachen Salto üben. Zwischen sie drängt sich eine schöne, aber wirkungsvernarnte und ehrgeizige Frau: Lola (Gina Lollobrigida).



Mike verfällt Lola - doch nicht Lola muss hier Artistik zeigen, sondern hängt etwas unbequem in der Schräge, doch nicht sie bewegt sich, sondern der projizierte Hintergrund und so darf sie tun, was das Publikum liebt: verführerisch aussehen

Die Techniker müssen in solchen Filmen mit einem Handicap leben: jeder Zuschauer weiss, dass die Schauspieler nicht selber unter der Zirkuskuppel fliegen. Dennoch soll es nicht zu erkennen sein. Wenn die Trapezkünstler springen, geht die Kamera in die Totale, sodass man die Gesichter der Artisten nicht genau erkennt. Doch wenn sie wieder auf ihr Sprungbrett zurückkehren, müssen sie ihr Gesicht zeigen. In den meisten Fällen wird für dieses Landemanöver von der Totale in eine halbnah Einstellung geschnitten: die Schauspieler, nicht die Artisten schwingen in Blickrichtung der Kamera auf das Brett zurück, das nur wenige Zentimeter über dem Boden des Studios aufgebaut war, aber dennoch schwindelnde Höhe suggerierte. Schwieriger wird es, wenn sie auf die Kamera zuschwingen, um das Brett zu erreichen, die Kamera sie also von vorne filmt. Da musste Schnittmeister Bert Bates (den Reed für fast alle seine Filme beschäftigte) in der Bewegung das Double gegen den Schauspieler „tau-

schen“.⁴

Spannung sollte herrschen bis zu dem Höhepunkt - als die beiden Artisten den Dreifachen wagen, ist ihre Nummer im Zirkus eigentlich schon beendet, und das Netz unter ihnen abgebaut. Aber sie springen trotzdem und es gelingt - der Triumph ist groß, doch Mike steigt aus der Nummer aus, weil zuviel zwischen ihm und seinem Partner steht. Er verschwindet in die Nacht - Lola am Arm.

„Faszinierend“, meinte die Kritik, sei die fotografische Leistung dieses Filmes. Die Bilder sind hell, das CinemaScope-Format brillant genutzt, die Kamera „entfesselt“. Es scheint, als habe der Techniker Robert Krasker den Künstler ein wenig im Stich gelassen. Was auch hätte sein können, zeigt ein Blick in die Filmgeschichte.

Krasker - kein „Freund“? - Eine Abschweifung

1926 drehte der deutsche Regisseur Ewald André Dupont den Film *Variété*. Ein Stummfilm, der einen ähnlichen Handlungsaufriß hatte wie *Trapeze*, nur mit der Verschärfung, dass der Fänger (Emil Jannings) im entscheidenden Augenblick überlegt, ob er den Flieger, der ihm seine Frau weggenommen hat, nicht einfach fallen läßt. Was den Film über alle



Der Artist steigt die Seilleiter empor - Freund bleibt mit der Kamera steil unter ihm



Die Kamera ist in der Kuppel des Wintergarten installiert - sie schaut dem Artisten von oben zu



Im Kopf des Fängers geht alles durcheinander - Eifersucht, Wut, Rache? Freund packt es in Bilder



Die Kamera wird zum Akteur und „sieht“ mit den Augen des Artisten

weiteren Varianten dieses Zirkusgenre hinaushebt und zu einem Meisterwerk macht, ist die Kamera von Karl Freund.

⁴ Gespräch mit John Harris am 6. Februar 2009 in West Wittering/Sussex.

Über die Stummfilmdramatik hinaus, gelang es Freund, mit seiner Kamera selber zu agieren, die Zuschauer durch sie hindurch die Welt des Artisten sehen zu lassen, eine „Inanspruchnahme des Raumes“⁵ zu gestalten und der Kamera eine Hauptrolle, eine Neben-Regie, zukommen zu lassen. Die Kamera ist nicht nur Chronist, sondern Akteur. Die Zuschauer wurden mit einer völlig neuen Art des Sehens konfrontiert. „Fluchtpunkt und Standpunkt sind nicht mehr fixiert“⁶. Die Stunde der Kamera war gekommen.

Epilog

Trapeze war ein großer Erfolg. „In the spring of 1956, Hecht and Lancaster became the biggest independent production company in Hollywood. This was fortified with the new \$40 million contract with United Artists and the release of their biggest box office success together, *Trapeze*. Produced by James Hill for \$4 million, the film grossed over \$7.2 domestically alone. It was Lancaster's dream to make a definitive film about the circus“.

Als Robert Krasker nach einjähriger Abwesenheit in London in seine Wohnung zurückkam, fällte er eine Entscheidung: er hatte an zwei Großproduktionen mitgewirkt und bei dieser anstrengenden Arbeit gutes Geld verdient. Jetzt galt es, eine größere und schönere Wohnung zu finden, als das kleine Häuschen in der Castlebar Road draussen in Ealing. Die freie Zeit in den nächsten Monaten nutzte er, sich im Zentrum der Stadt, in einem der schönsten Stadtteile Londons einzuquartieren: in Chelsea. Und zwar direkt am Sloane Square, der zwar laut war, aber eben auch belebt und von wo aus man vieles zu Fuß erledigen konnte. Sein „liebster“ Regisseur Carol Reed wohnte nur ein paar Häuser weiter. Von jetzt ab lautete seine Adresse: 1 Harrogate House, W1, erster Stock. Und eine seiner ersten Aktionen war es, im Wohnzimmer ein Plakat mit dem Bild von Gina Lollobrigida aufzuhängen, das sie ihm während der Dreharbeiten von *Trapeze* in Paris mit einer persönlichen Widmung geschenkt hatte. Es hing viele Jahre in seinem Wohnzimmer und erinnerte daran, wie sehr gerade die weiblichen Stars in seinen Filmen immer wieder Grund hatten, sich dieses Kameramannes zu erinnern, der sie so schön, vorteilhaft, vorsichtig und glamourös ins Bild gesetzt hatte.

Krasker und Harris waren erschöpft nach diesem Marathon. 1956 sollte ruhiger werden - nur zwei kleinere Produktionen standen auf dem Programm, was nicht mehr als ein halbes Jahr Arbeit sein würde. Und keine endlosen Aussenaufnahmen in fernen Ländern - nur ein Trip nach Irland.

The Rising of the Moon - DAS LÄCHELN DER IREN

John Ford war „in town“. Sein langjähriger Freund Michael Morris, dritter Baron Killanin und Mitglied einer der ältesten Familien Irlands, hatte mit Ford schon *The Quiet Man* produziert und gedreht. Mittlerweile war Michael Killanin in das olympische Komitee Irlands gewählt, aber für seinen amerikanischen Freund mit den irischen Wurzeln wollte er diesen Film produzieren. Es sollte ein kleiner Film werden, der aus drei Kurzgeschichten besteht, die allesamt Typisches über die Iren zeigen. Als Moderator dieser Trilogie hatte Ford aus Amerika Tyrone Power mitgebracht. Aber der ganze weitere Stab sollte aus Engländern und Iren bestehen. Da sich Kraskers Ruf sehr wohl in Hollywood herumgesprochen hatte, fiel die Wahl auf ihn. Schwarzweiss im Normalformat - das war sein Metier. John Ford liess ihm freie Hand und konzentrierte sich ausschließlich auf die Schauspielereführung.

⁵ s. Brandlmeier, *Kameraautoren*, ab p. 72 In diesem Artikel setzt sich der Autor ausführlich mit dem Film *Variété* auseinander.

Die erste Episode dieses Films spielt draußen in der irischen Landschaft. Ein Polizist (Cyril Cusack) will einen alten Freund, den alkoholbewährten Brummbär Dan O'Flaherty (Noel Purcell) verhaften, weil er einen Nachbarn verprügelte, weil der ihm minderwertigen Whisky verkaufte. Doch der Polizist tut sich schwer, weil er den großen Mann schätzt und für seine Renitenz Verständnis hat. Denn die fünf Pfund Strafe, die er zahlen soll, wird er nicht zahlen. Lieber geht er ins Gefängnis. Auch als der Verprügelte selber ihm großzügig die fünf Pfund anbietet, kann ihn diese Geste nicht umstimmen. Zu seinem Abschied versammelt sich das ganze Dorf.

Krasker kannte Cyril Cusack und Noel Purcell von den Dreharbeiten zu *Odd Man Out*. Cusack spielte die kleine Rolle des Pat aus der Gang von Johnny; Purcell in einer kleinen Szene den bedrängten Straßenbahnschaffner - alle Schauspieler waren vom Abbey Theatre in Dublin.



Zwei, die sich verstehen, obwohl sie sich nicht verstehen dürfen - Noel Purcell und rechts dahinter Cyril Cusack in der ersten Episode. Kraskers Kamera kniet auf dem Boden

Krasker setzt in schwarz-weiß ganz auf milde Kontraste. Er filmt das Innere des einfachen Hauses von Dan mit wenig Schatten. Es ist eine Stimmung ohne Aggression, eher milde, ein wenig lächelnd, wie dieser große Mann unbeugsam und starr sich widersetzt. Auch die Kamera scheint Verständnis zu haben. Die Fotografie ist eher zurückhaltend.

Ähnlich in der zweiten Episode. Ein Zug mit einer alten Dampflokomotive hält an der Station Dunfaill. „One Minute's Wait“ ruft der Schaffner und alle stürzen heraus, um am Tresen des Bahnhofsbüffets einen Schluck zu trinken und etwas zu essen. Dann stürzen sie wieder hinein, aber der Zug kann nicht abfahren, weil noch eine Ladung Hummer abzuwarten ist, die für ein wichtiges Essen in der Stadt gebraucht wird. Und so verzögert sich die Abfahrt noch einmal und dann immer wieder, weil immer etwas Neues dazwischenkommt. So mokiert sich John Ford mit leichter Hand über das irische Zeitverständnis. Es kommt nicht so drauf an - man kommt schon an, aber wann, ist eben nicht so wichtig.⁷

Die Lokomotive spuckt viel Rauch aus, den Krasker auf diesem ländlichen Bahnhof gut gebrauchen kann, um ihn den Charakterköpfen um die Nasen wehen zu lassen. Der englische Lord beschwert sich, weil er wegen einer Ziege umsteigen muss in die dritte Klasse, wo er doch die erste gebucht hatte. Daraufhin reagiert der irische Schaffner mit einem einfachen Handgriff: er steckt das Erste-Klasse-Schild einfach vor das Dritte-Klasse-Abteil.



Der Zug ist abfahrtsbereit, aber er fährt nicht. Die Kamera genießt die Perspektive

⁷ Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass dieses Irland mit seinem Charme und seiner Andersartigkeit von dem deutschen Autor Heinrich Böll ab 1954 in vielen Artikeln beschrieben wurde und er damit einen Riesenerfolg hatte (Heinrich Böll, *Irishes Tagebuch*) und Irland auch in Deutschland damit zum Thema machte - wie dieser Film.

Krasker bleibt dicht an den Menschen, augenzwinkernd kommt auch die Kamera immer wieder in das Bahnlokal zurück und schaut hinter dem Tresen den prächtigen irischen Typen ins Gesicht. Die Kamera macht sich so leicht, so kaum merklich und diskret und ist fast Teil der Szene. Da muss das Licht nichts Zusätzliches erzählen und mit Bedeutung anfüllen - es ist so wie es ist und die Iren leben gut damit.

Die dritte Episode jedoch lässt den Kameramann aus der hingezauberten irischen Idylle erwachen. Die britische Besatzungsmacht will einen irischen Revolutionär aufhängen. Vor der Kaserne gehen die Menschen in stillem Protest schweigend auf und ab. Krasker wendet jetzt eine Technik an, die er zuletzt in *The Third Man* benutzt hatte: die schräge Perspektive. Alles ist schräg - das Büro des englischen Kommandanten, die Szene in der Zelle, und

draußen am Hafen. Er baut Spannung auf, fragt durch die Kamera, ob die Briten die irische Situation nicht aus einer Schräglage heraus sehen.



Draussen ist Nacht und drinnen ist es nicht viel besser - der Vorraum der englischen Kommandatur, den Krasker geheimnisvoll in eine Schräge setzt

Der britische Kommandant ist entsetzt über den Auflauf der schweigenden Menschen. Noch entsetzter wird er, als zwei tief in schwarz gekleidete Nonnen darum bitten, den Angeklagten in seiner Todeszelle noch ein letztes Mal besuchen zu dürfen. Wütend erlaubt der Kommandant ihnen „fünf Minuten“. Danach verlassen die Nonnen wieder die Zelle und verschwinden aus der Kaserne. Der Sergeant (Denis O’Dea) jedoch, der vor der Kaserne Wache hält, sieht gerade noch, dass eine der Nonnen Schuhe mit hohen Absätzen trägt. Er wundert sich, unternimmt aber

nichts. Als der Kommandant dann in die Zelle kommt, um den Todeskandidaten abzuführen, tritt ihm triumphierend eine junge Frau entgegen und hält ihren Pass hoch: „Sie werden eine Amerikanerin nicht hängen wollen“. Die falsche Nonne hatte mit dem Freiheitskämpfer die Kleider getauscht.



Habe ich ihn entkommen lassen - oder doch nicht? Denis O’Dea kann es nicht fassen, dass ihn der Sänger so genarrt hat. Die Kamera erfasst den Moment des Erkennens

Im Abbey Theatre wird der verurteilte Revoluzzer umgeschminkt und verlässt nun als Barde mit einem Esel wieder das Theater. Die Großfahndung nach ihm läuft, aber er kommt durch alle Kontrollen. Bis er an der „Spanischen Arkade“, direkt am Hafen, auf den Sergeant trifft, der dort Wache hält. Während er mit seiner Frau (Eileen Crowe) streitet, frisst der Esel des Bardens die Abendmahlzeit des Serganten aus dem Korb. Aber es ist nicht nur lustig. Die Kamera türmt bedrohliche Schatten auf. Denn abgelenkt durch die Frau und das Tier merkt der Sergeant zu spät, dass sich der angebliche Sänger absetzen will und ein Ruderboot schon auf ihn wartet. Als er ablegt, kann der Sergeant es nicht fassen, dass er diesen

Mann entkommen liess. Die Kamera geht dicht heran, verschattet das Gesicht dieses irischen Schauspielers, der in *Odd Man Out* den unnachgiebigen Polizeichef gespielt hatte.



*Herb von aussen, aber doch in einer liebevollen Beziehung
- Eileen Crowe als Frau des Sergeanten und Denis
O'Dea, der Polizist, dem der Revolutionär entkommt
und der nicht einmal traurig darüber ist*

Diese letzte Episode „1921“ ist nicht nur schauspielerisch eindrucksvoll, sondern auch durch die Kameraarbeit und die Lichtsetzung so intensiv, dass man meint, in die innere Gemengelage des Sergeanten hineinschauen zu können. Denn der Polizist in ihm muss die Flucht verhindern, der irische Patriot in ihm möchte den Flüchtigen entkommen lassen. Wenn es ambivalent wird, geht die Kamera erbarungslos nah an die Schauspieler heran, setzt auf die harten Kontraste des Lichts, das keineswegs von der Laterne im Hintergrund kommt, sondern - wie immer bei Krasker - aus den Scheinwerfern, die vor allem über den Schauspielern und hinter der Kamera postiert sind. Als die Frau des Sergeanten sich mit den Worten verabschiedet: „We are going home now

and I keep the bed warm for you“ weiss der Zuschauer: es wird alles gut. Der Traum von der Belohnung ist ausgeträumt, was bleibt, ist das harte, aber auch liebevolle Leben.

Ganz anders *The Story of Esther Costello*, inszeniert von dem amerikanischen Regisseur David Miller. Ein Mann, den gern zu haben, keine Kleinigkeit war. Unfreundlich am Set, leicht entflammt, mit einer Mischung aus Verachtung und Arroganz - so ging er mit dem Stab um. Joan Crawford hatte sich Krasker als Kameramann ausbedungen. Aber es gab auch heitere Einlagen am Set. John Harris, wieder als Kameraführer dabei, erinnert sich: „At the end of the day's shooting Bob [Krasker-FS] and I used to get invited into Joan's [Crawford-FS] trailer, on the set for a drink! It generally used to be odka and tonic, as that was what she had. This didn't happen every night, which is probably just as well, as one had to drive home. Joan was a fantastic actress, she really did know it all, and if the scene wanted tears she could do it ‚at the drop of a hat‘. The problem was then that she couldn't stop.“⁸



„Joan Crawford wanted Bobby to light her. There is one scene where she takes a 40-yard walk down a picture gallery. She starts way back, full figure, finishing up close-up head and shoulders. Joan Crawford's was not the easiest face to photograph. So he lit all this with a whole series of 500watt Pups, all one above the other on this long stand. The quality of the direction of the light never actually altered all that way. Her face remained in perfect balance. Now it took him quite a long time to do that, but on the screen it looks superb“. (Ronnie Maasz)

⁸ Harris, *My Life*, p. 26.



„On another occasion we were doing day exteriors outside a nursing home, somewhere around Weybridge. We had a lot of hold-ups, not down to Bob, but the usual logistics, and we ended up by having to finish the sequence with darkness literally upon us. So Bob lit this huge lawn, outside this house, using brutes for day'. When you cut it together, it was absolutely amazing. I've never seen it done before or since. How he managed to match pure daylight with arc lights, is nothing short of genius.“ (Ronnie Maasz)

Es ist die Geschichte eines blinden und tauben irischen Mädchens, das von einer wohlhabenden Amerikanerin in ihr Heimatland mitgenommen wird und dort lernt, mit ihrer Behinderung ein weitgehend normales Leben zu führen. Es taucht dann der getrennt lebende Mann der Amerikanerin wieder auf, der Geld riecht und eine große Spenden-campagne auflegt, weil das Schicksal der Esther Costello viele rührt. Dieser Ehemann (Rozzano Brazzi in einer undankbaren Rolle) zweigt Geld aus dem Fond ab und vergewaltigt das Mädchen.

Kameraassistent Ronnie Maasz⁹ hat von den Dreharbeiten berichtet, die sehr typisch für Kraskers Arbeitsstil sind, und die hier mit Bildern erläutert werden.

The Quiet American - ABENTEUER IN VIETNAM

Anruf von Produzent Michal Waszynski im Herbst 1956. Ob Krasker Zeit hätte für einen Film mit Aussenaufnahmen in Saigon? Regisseur und Autor des Films würde Joseph L. Mankiewicz sein. Vor dem Hintergrund des chinesischen Neujahrsfestes sollten im Februar 1957 die Dreharbeiten in Saigon beginnen. Titel des Films *The Quiet American*. Produziert von Mankiewicz' eigener Firma Figaro Incorporated. Auch hier war der Stab international: der Vietnameser Vinh Noan und der Pole Michael Waszynski als Produktionsleiter, die literarische Vorlage stammte von Graham Greene, der Amerikaner Audie Murphy spielte die Hauptrolle neben dem Briten Michael Redgrave, dem Franzosen Claude Dauphin und der Italienerin Giorgia Moll. Die Innenaufnahmen fanden in den Cinecitta Studios in Rom statt. Bei den Technikern gab es ein Wiedersehen mit William Hornbeck¹⁰, der den Schnitt besorgte und Dario Simoni¹¹ war für die Bauten zuständig. Kameraführer sollte John Harris sein. Ende Januar 1957 flog der britische Teil des Teams in einem langen Flug nach Saigon - einer Stadt, die noch gezeichnet war von den Folgen des ersten Indochina-Krieges, in dem die Franzosen erfolglos die Kommunisten bekämpft hatten.



Joseph L. Mankiewicz

Erzählt wird in dem Film die Geschichte des Journalisten Thomas Fowler (Michael Redgrave), der als Korrespondent in Vietnam arbeitet und mit der Vietnamesin Phuong (Gior-

⁹ all quotes on this page from Desmond, *A Glimpse*, p. 30.

¹⁰ Der Amerikaner William Hornbeck (1901-1983) gehörte bis zum Kriegsausbruch zum Team von Alexander Korda, dann ging er wieder nach Amerika. So gab es für Krasker nach 15 Jahren ein Wiedersehen, als Hornbeck für diesen Film engagiert wurde. Von folgenden Filmen kannten sie sich: *Things to Come* (1935), *Rembrandt* (1936), *Men are not Gods* (1936), *The Man who could work Miracles* (1936), *Over the Moon* (1937), *The Drum* (1937), *The Four Feathers* (1938), *The Thief of Bagdad* (1939).

¹¹ Der Italiener arbeitete weitgehend in britischen Ateliers. Krasker hatte mit ihm bereits bei *The Third Man*, *The Angel with the Trumpet*, *Malta Story* und *Alexander, the Great* gearbeitet.



Sparsames Licht und starke Schatten lassen im Kontrast ein Gesicht „interessant“, aber auch zwielichtig aussehen - zwei Szenenbilder mit Michael Redgrave

gia Moll) zusammenlebt. Eines Tages lernen sie einen Amerikaner (Audi Murphy) kennen, der sich in Phuong verliebt und sie heiraten will. Fowler glaubt, dass der schweigsame Amerikaner in dunkle Geschäfte verwickelt ist, lässt sich in eine Intrige einspannen und lockt den Nebenbuhler in einen Hinterhalt. Er wird ermordet, die Intrige erweist sich als erfunden, Phuong kehrt zu Fowler nicht mehr zurück.

Fowler ist ein zwielichtiger Typ. Er ist nervös, lebt von Zigaretten, verbirgt hinter zynischen und sarkastischen Bemerkungen seine wahren Gefühle, gibt den souveränen Angstlosen und verdankt doch sein Leben dem beherzten Eingreifen des Amerikaners. Fowler kann nicht zwischen echten Gefühlen und rhetorischer Beredtheit unterscheiden. Zum Schluß steht er als der wirklich Betrogene da. Mankiewicz schreibt ihm brillante Dialoge. „It was often enough that pungent situations, witty dialogue, and smart playing concealed the director’s indifference to what a film looked like or his inability to reveal the emotional depths beneath dialogue“.¹²

Die Kamera „malt“ Fowler von Anfang so - zwielichtig, undurchsichtig, lässt sein Gesicht im Schatten, setzt hell/Dunkel-Kontraste und verstärkt dadurch den Eindruck dieses Mannes, der sich so ganz und gar „unliebenswürdig“ gibt. Audie Murphy jedoch, der schweigsame „unschuldige“ Amerikaner, erscheint in hellem Licht, sein Gesicht ist offen, klar, nichts Verschattetes. So erzählt auch hier die Kamera neben der Handlung auf einer zweiten Ebene Charakteristisches mit Licht und Schatten. Ebenso undurchsichtig ist die Figur des Inspektor Vigot (Claude Dauphin), von dem der Zuschauer letztlich auch nicht weiss, welches Spiel er spielt. Zweifel ob seiner Gesetzestreue zersteut auch die Kamera nicht - sie läßt über sein Gesicht und das Gesicht Fowlers die Schatten der Flügel des Deckenventilators laufen und erzeugt damit eine Unruhe, die durch das beständige Wiederholen derselben Drehung auch etwas Unheimliches und Bedrohliches bekommt.

Zu den wichtigen Szenen bei den Dreharbeiten in Saigon zählte der Platz in der Innenstadt, auf dem mehrere Bomben explodieren. John Harris erinnert sich: „We were based in Saigon, one big event that had to be carefully staged was the blowing up of a large square right in the middle of Saigon. We had two American special effects men to arrange all this. On the day in question, they started work at 6am, just about dawn. They said it would be ready by 2pm, and it was. We had several cameras set up around the square, with some action including the main artists, so the timing had to be right, could only do it once! It was very loud and quite sensational, when the dust cleared Joe (Mankiewicz-FS) told everybody

¹² Thomson, *The New Biographical*, p. 557.

what a great scene it was, and how pleased he was, especially with the two special effects guys.“¹³



Der Chodi-Tempel in Tay Ninh, nordwestlich von Saigon.

Ein Teil der Dreharbeiten fand in Tay Ninh statt, der heiligen Stadt mit dem Choditempel, etwa 90 Kilometer nordwestlich von Saigon. Mankiewicz hatte zunächst eine Warnung erhalten, dass er mit einem Attentat rechnen müsse, wenn er dieses vietnamesische Heiligtum,



das Buddhismus, Taoismus, Konfuzianismus und Christentum vereint, filmen lassen würde. Doch der unerschrockene Amerikaner forderte lediglich eine Bodyguard an, ließ den Tempel bei Tageslicht auch von innen aufnehmen und von aussen beleuchten und nichts passierte.

Weit sind die Beiden nicht gekommen - mit Rikscha 4025 will Robert Krasker seinen Kameraführer John Harris durch die Stadt fahren. Krasker nahm zwar für dieses Foto sogar seine Sonnenbrille ab und steckte sie in die Hemdtasche, aber sonst - die Freude währte kurz - der linke Reifen ist platt

¹³ Harris, *My Life*, p. 27.

My silent DoP

Cameraman John Harris,
BSC, talks

Falk Schwarz: You worked with Bob Krasker on many films. When you first met him, he was already a well-established DoP. How did you get to know him?

John Harris: I was 24 when I first became assistant to Ted Scaife who was Bob's operator on *State Secret* in 1949. Everything was new to me, I had to load and reload the camera, I made sure the batteries were charged, I had to get all sorts of things and was not really aware that the slim figure, always with a tie, was the DoP. He did not talk very much, sometimes he would sit behind the camera, look through the finder and then talked to the gaffer. Only later got I to know that the man behind the sunglasses was Robert Krasker. He sure had a reputation in the industry.

Your second film with him was Cry, the beloved country which was filmed in South Africa.

I was still assistant. And also on the second unit. I remember we had to carry the heavy equipment up the hills in Zululand very early in the morning only to shoot the sunrise – in black and white. While the others were still asleep. I said to myself: never again on the 2nd unit. But the film industry does not take those complaints seriously. I hated the dirt and the rain and the mud and Bob and the rest also hated the director Zoltan Korda. In that we were united. But sometimes Bob really looked strained. He really did.

You became his operator two years later with the film Another Man's Poison. Were you very nervous?

Oh, indeed. There was this first long shot on the station at night. I was sitting on the crane, Bob came up, looked through the lens, found it OK and went. I was up there completely alone with the focus puller and we had to do the whole long track shot in one go. From the station to the phone-box. And, you know, that was Bette Davis acting, one of the big stars from America. Not

someone. It was bitterly cold. The motor of the camera would not work, so we had to take the film out, let the motor run for some minutes, then put the film back in and try again. It worked but I learned a lesson from that.

Was Krasker helpful?

Not really. He asked me if I wanted to become his operator on that film, I said 'yes' and those were the consequences. I never had the slightest doubt that in a very serious situation Bob would help me out. But he was a hard taskmaster. And somehow I grew up to the challenge.

What was he like?

The first thing one realized was that pan glass he always wore round the neck. Later he had it worked into his sunglasses and so he wore them constantly and saw everything eight points too dark. But I think it had to do with his diabetes - he was terribly sensitive on the eyes. He also had a bag of coloured filters, bits of old glass he would stick paint on, also he used to have his own cloud filters. It looked tatty but it sure worked. Then there was the meter. It was an old one, looked somehow worn. Although he had it on a leash, he frequently put it down somewhere. And when he needed it, he shouted: 'Meter, Meter, Meter'. He held it always directly into the light of the brute to establish the density. But sometimes when he could not find it, he said: 'Never mind. I do the balancing anyway by eye'. When things got more complicated Bob would sometimes rely on Ronnie [Maasz] or me to work it out. He used to like to fine 'tune' his lighting by watching a rehearsal through the camera, I would do the operating necessary by using the side viewfinder. It would mean that sometimes I would only get one rehearsal with the camera myself. Used to be a bore sometimes if it was a particularly difficult shot for me.

In the old black-and-white days - how fast was the film and which lenses did you mostly use?

Negative film was slow – mostly ASA 64, later a bit better. Bob wanted me to shoot mostly with a 35mm lens, sometimes 40mm. But we used the wide-angle lens at 25mm on

many occasions – for example on the shot in the cathedrale in *Romeo and Juliet* when the Duke of Verona discovers the two dead bodies.

Were there many arguments about his tendency to make too dark pictures?

There was always the tendency to say: if it is too dark, we reshoot it. If Bob said, 'We can't shoot, not enough light', the director came forward and said, 'Let's try it. If it is not working, we'll do it again'. But in most cases it somehow worked and it was not done again – and that angered Bob. He was such a perfectionist! However, there were exceptions. Tony Mann took every word he said seriously. But I have never seen Bob bossy or difficult to work with or shouting or swearing at others. He was always calm and most of the time rather shut within himself. Sure he was very well in track. But he was a silent DoP.

Bob loved „day for night“ shots?

I don't think so. But he sure could use those effects if he had to. He was brilliant with filters. For such a scene we used the red filter No 72, closed the aperture and possibly even had a dark net over the scene so as to make it look absolutely realistic. And when we saw the rushes on the next day, we knew it had come out well.

Were you nervous when you looked at the rushes which showed how successful the photography of yesterday was?

Not really. Should there be blame, Bob took it very coolly. But mostly it was the other way round: the director said: 'how beautiful', Bob smiled and the work continued.

When did you learn about Bob's diabetes?

We knew it all along. When we were shooting *The Quiet American* on location in Saigon he suddenly realized that he hadn't got enough of his insulin. He looked grey and weak. We had to suspend shooting and if it had not been for our mixer, Basil Fenton-Smith, whose mate was a BOAC pilot and who flew the medication into Saigon, Bob would have been in trouble. It was a grave situation. And as I worked with

him ever so often, I had a good look if he had his medicine with him.

You photographed in your day many a „leading lady“ – I assume it was not always easy-going?

Well, we – the camera-team – could always hide behind the camera and were a bit off focus while the DoP and the director had to take all the blame and the misgivings of actors and actresses if something did not go the way they would have liked it. Ted Scaife once made a remark which really blew us off. 'That leading lady', he said, 'does not need a lighting director, but a plastic surgeon'. Well, in those moments Bob looked at us, not knowing why we were laughing, with some misgivings.

Why do you think had he got a legendary reputation in the industry?

He was deeply involved in every film he did. He knew the script intimately, he knew the dialogues, he sometimes even suggested alterations to the script. So his lighting always came from within the story. And if you look very carefully you will see why his films are so extraordinary: his backlighting of a scene. It is something that you really don't see – unless trained – it is the light you feel, that creates the atmosphere in a picture, it is indirect, sometimes magical, hard to realize where it comes from. On that he worked very diligently, it sometimes took him longer than anyone of us would have had patience, the result was that the actors in the film seemed to have by some magic a third-dimension to them.

You think he was more of an artist than a technician?

Bob was a modest man, fair and he always knew quite clearly the effect he wanted, and moreover, knew singlemindedly how to achieve the best possible results. He was also extremely generous, as many who were in need will testify, a lover of children, and greatly beloved by them. He was a man to look up to. Very restrained. Not easy to get to. But he was by all of us held in great respect.

Interview recorded in February 2009 and March 2011 in West Wittering/Sussex.

Zwischenspiel

Krasker hatte zwei Jahre lang hauptsächlich mit Amerikanern zu tun: amerikanische Filmfirmen, US-Geld, US-Regisseure - John Ford, David Miller, Jo Mankiewicz prägten die Jahre 1956 und 1957 mit langwierigen Aussenaufnahmen. In der zweiten Hälfte des Jahres 1957 kehrte Krasker nach London zurück. Brian Desmond Hurst wollte ihn für die Kameraarbeit an *Behind the Mask*, einem Drama um einen ärztlichen Kunstfehler. Hurst war ein alter Bekannter: schon 1941 hatte Krasker noch als Kameraführer mit ihm *Dangerous Moonlight* gedreht. Hurst war zwar in Belfast geboren und machte aus seiner patriotischen irischen Gesinnung oft kein Hehl, zog es aber vor, in Belgravia, im vornehmsten Stadtteil Londons, zu residieren und dort ein beneidenswertes Bohemien-Leben zu führen - nicht weit von Kraskers neuer Wohnung am Sloane Square. 1952 sahen sie sich bei den Dreharbeiten zu *The Malta Story* wieder. 1895 geboren, brachte Hurst eine gewisse Nonchalance und Gelassenheit mit ins Atelier. Er machte zuverlässige, handwerklich saubere Filme und stand ein wenig zwischen den Welten, weder modern, noch altmodisch, mit einem Wort: grundsolide.¹



The director directs - eine Hand für die unvermeidliche Zigarette, die andere für den Film, auch wenn der Finger nach unten zeigt - Tony Britton am Schreibtisch weiss, was gemeint ist. der Herr im weißen Pullover ist der Oberbeleuchter

Zwei Produktionen mit dem Regisseur Richard Lester vervollkommneten den Terminkalender für 1958: in Jeff Kruger's Flamingo Club in London drehte Krasker zwei kurze Filme mit Chris Barber's Jazz Band und dann dem Tony Kinsey Quartet. *Have Jazz Will Travel: London* und *The Sound of Jazz* sind als Filme leider verschwunden, aber was muss es für ein Fest für einen Lighting Cameraman gewesen sein, schattensatte Bilder zur Musik zu entwerfen, Gesichter aus-zuleuchten, Instrumente ins Bild zu setzen und in einem nach-dunklen Jazzclub die Atmosphäre und Stimmung einzufangen? Juwelen der Kamerakunst - sicher-lich.

Libel - oder WER BIN ICH?

1958 war ein Mann in Kraskers berufliches Leben getreten, der (fast) alles in den Schatten stellte, was er bis dahin bei Dreharbeiten erlebt hatte: Anthony Asquith, Sohn eines britischen Premierministers, aufgewachsen in der Oberschicht des Landes. Er hatte, wie die Times schrieb, „a child-like simplicity and innocence, a child-like power of enjoyment, a love of boyish pleasures - playing and watching games, telling and hearing favourite jokes - and a childish unselfconsciousness at once comic and delightful. But there was nothing child-like about the depth and richness of his culture, his critical penetration, the subtle

¹ leider war der Film *Behind the Mask* für diese Arbeit nicht auffindbar.

refinement of his sensibility and the vigilant, unprejudiced fairness of his judgement“.² In anderen Worten: es war ein Vergnügen, für ihn und mit ihm zu arbeiten. Er war witzig, großzügig, anregend, besessen, loyal, vollkommen uneitel und freute sich, wenn alle motiviert ihrer Arbeit nachgingen. Er kritisierte selten, fragte nur gelegentlich nach, warum jemand diese Einstellung so und nicht anders wollte. Er hatte Respekt vor jedermann - egal ob Stars, Techniker oder dem Reinigungspersonal.



Konzentriert, ein wenig zusammengekauert - so zeigte sich „Puffin“ Asquith im Studio und mancher Besucher fragte sich verwundert: wo ist der Regisseur? Richtig - unter der Kamera

„Puffin“, wie er von fast allen genannt wurde, drehte mit Bob *The Doctor's Dilemma* (1958)³ nach der Komödie von George Bernard Shaw. Im Studio passierte etwas, das sehr typisch für Asquith war. Dirk Bogarde hat es erzählt: „Leslie Caron played Mrs Dubedat beautifully. The almost final scene had me lying dead on a sofa, with all the doctors standing around me, sadly looking at their failure. She had to come from a door, high up in the room, walk along the gallery, come down some stairs, and then say to the doctors ‚I'm so sorry to have kept you waiting so long‘. It was a difficult shot for the camera...very mobile and fluid. Puff, as he always almost did, tucked himself like a pixie under the camera, on the dolly. He sat there hugging his knees to his chest, squashed under the camera caul. I was dead. The take started. I heard the door open and close. Then Leslie's feet walking measuredly

along the gallery ... slowly and with dignity coming down each tread of the stairs ... and the gentle swish-swish of her silk skirt as she came towards the sofa. As she said ‚I'm so sorry to have kept you waiting so long‘, there was a great cry from Puffin, exploding with laughter. ‚No! Oh, no! My dear, you haven't at all!‘ and he leapt to his feet and knocked himself out on the camera! What a glorious man!“⁴

Willkommene Tugenden am Set wie Exzentrizität, Wohlwollen, Lockerheit, Großzügigkeit und Humor, vielleicht auch eine homoerotische Ausstrahlung, die beide Männer verband, ergaben einen weiteren Film - ein Jahr später folgte *Libel* (1959), wiederum in der Hauptrolle mit Dirk Bogarde, dieses Mal mit der Amerikanerin Olivia de Havilland. Krasker hatte bereits mit ihr an *That Lady* gearbeitet. Er wusste, wie er sie zu fotografieren hatte und setzte sie sehr weiblich und ausstrahlungssicher ins Bild. In schwarz-weiß durfte der Kameramann alle Register seiner Lichtkunst ziehen und den Zweifeln in diesem Courtroom-Drama die Schatten hinzugesellen.

Libel erzählt die Geschichte von Jeff Buckingham (Paul Massie), der in Sir Mark Loddon (Dirk Bogarde) jenen Mann zu erkennen glaubt, den er aus dem Krieg kannte. Aber ist Sir Mark auch wirklich Sir Mark? Kann es nicht sein, dass der Schlossherr in Wirklichkeit Frank Welney ist, ein Doppelgänger von Mark, der den wirklichen Adligen umgebracht hat? Er geht mit seinem Verdacht vor Gericht. Lady Margaret Loddon (Olivia de Havilland) hält bedingungslos zu ihrem Mann, aber als einige Indizien gegen ihn zu sprechen

² quoted after Minney, *The Films*, p. 225.

³ John Harris, der Kameraführer, notierte: „It was quite an exhilarating film to be on, very good acting from all concerned, Puffin was a joy to work with, knew pretty well what he wanted and how to achieve it, when the camera wasn't tracking he used to sit on the floor in front to watch it! So all in all one couldn't find a nicer film to have been connected with“. Harris, *My Life*, p. 31.

⁴ quoted after Minney, *The Films*, p. 175.



Im Gerichtssaal. Er kämpft mit seinen Zweifeln, kann sich nicht erinnern, die Schatten der Vergangenheit bellen sich nicht auf. Lady Margaret dagegen hat volles Licht von vorne (hinter der Kamera) - sie erfährt erst, lernt, was da wohl noch kommt

beginnen und schließlich von der Anklage auch noch ein Mann in den Gerichtssaal gebracht wird, der das Gedächtnis verloren hat, nicht mehr sprechen kann, der schwer verletzt wurde, aber den ihr Mann wiedererkennt, da kann sie nicht anders und glaubt nun auch, dass ihr Mann gar nicht ihr Mann ist, sondern eben dieser Frank Welny. Sie wendet sich ab. Durch einen Zufall klärt sich zum Schluß alles auf. Sir Mark ist doch Sir Mark. Und er vergibt seinem übereifrigen Widersacher.

Die Geschichte eines Zwiespalts, auch eines Selbstzweifels. Das Licht unterfüttert diese selbstquälerische Leistung von Dirk Bogarde - alle um ihn herum sind sich sicher, nur er nicht. Auf ihm liegt der Schatten. Sein Gesicht ist nicht das Gesicht eines offenen Menschen. Als aber auch seine Frau, die zunächst im hellsten Licht dasteht, Zweifel bekommt, da werden auch die Schatten auf ihrem Gesicht intensiver und das Licht macht es für den Zuschauer



Helfen da noch Erklärungen? Jetzt sind beide gepackt von Zweifeln, von schuldverwürfen, von Resignation und Verdacht. Das Ehepaar in der Krise - Schatten auf beiden Gesichtern Wer hilft jetzt wem?



Kann Margaret es glauben, dass ihr Mann nicht ihr Mann ist, sondern ein anderer. Sie sagt sich von ihm los. Sie hat tiefe Schatten im Gesicht, Bogardes Gesicht ist fast nur noch im Profil zu erkennen

unmöglich, jetzt noch (beim ersten Sehen) zu unterscheiden, wem sie eigentlich glauben sollen. Das Licht erzählt - erneut - die Geschichte auf seine Weise.

Apologie der Großaufnahme

Krasker hatte kein Faible für die Art, mit der Linse Leuten zu nahe zu rücken. Er setzte Großaufnahmen eher sparsam ein. Wann sieht man schon im wahren Leben jemandem so nah und so direkt ins Gesicht? Da die Frage, ob denn Sir Mark wirklich

Sir Mark ist, bis zum Schluß offen bleibt und der Film seine Spannung aus diesem Ringen um Identitäten zieht, spielt jede noch so kleine Gefühlsregung eine Rolle, muss jeder Veränderung auf dem Gesicht nachgespürt werden. Wer lügt, wer sagt bewusst oder unbewusst die Wahrheit, wann kommt die Erinnerung zurück? Hier muss die Großaufnahme helfen, hier ist sie von großer Wichtigkeit. Die Schauspieler leisten Extremes - die Zweifel,

die sich auf Bogardes Gesicht abspielen, werden durch Seitenlicht, Licht von unten, sparsames Licht hinter der Kamera verstärkt. Dabei gelingt es der Kamera, keineswegs nur flächige Schatten abzubilden, sondern sie in sich aufzuhellen, in verschiedenen Nuancierungen das Chiaroscuro mit einem zarten Schleier von Halb- und Grautönen zu überziehen. Die Kamera scheint geradezu eine Freude daran zu haben, das weiblich volle und



Dirk Bogarde kämpft mit den Geistern der Vergangenheit. Für ihn ist diese Gerichtsverhandlung ein Alptraum - er wahrnt die Fassung



Die Kamera schaut Olivia de Havilland direkt in die Augen - wird sie ihren Zweifeln nachgeben?

ebenmäßig harmonische Gesicht von Olivia de Havilland so abzubilden, sodass sie liebenswert selbst in ihrem Zweifel wirkt. Ein leicht zu fotografierendes Gesicht? Vielleicht. Die Schauspielerin aus Amerika hatte die uneingeschränkte Sympathie des Kameramannes und er nutzte alle Möglichkeiten, die ihm die Technik gab, um den mitleidlosen Blick der Linse in diesem Fall zu lindern.

The Criminal - HAUTNAHE GEWALT IM GEFÄNGNIS

Schon unter dem Vorspann zeigt die Kamera, was sie hier sein will: kühler Beobachter des brutalen Lebens in einem Gefängnis. Neue Gefangene werden registriert, ein ewig singender Gefangener tänzelt durch die Korridore und verbreitet die neuesten Nachrichten, die Wächter schauen streng und uninteressiert, dieses Gemisch aus Gewalt, Bürokratie, Sadismus und Menschenverachtung wollte Losey zeigen. Kein Film für schwache Nerven.

Gleich in den ersten Minuten nimmt die Kamera in einer eindrucksvollen Fahrt von unten nach oben die verschiedenen Etagen des Zellentrakts in Besitz. Regisseur Joseph Losey, aus Amerika vor den McCarthy-Verfolgern geflohen, wollte eine Gesellschaft abbilden: „I tried to show the life in prison as it really was: where the guards were bribed and where there were ruling gangs in opposition to each other - a kind of gangsterism in prison where there was a code which you could not, under penalty of death, violate; where there was a kind of violence of unbelievable brutality but mixed with humour and a certain kind of compassion“.⁵

Johnny Bannion (Stanley Baker) ist der inoffizielle Boss in dem alten viktorianischen Gefängnis. Er kontrolliert seine Mithäftlinge. Aufseher Barrows (Patrick Magee) verfolgt ihn mit Hass und auch einem gewissen Respekt für den harten Kern in dem Verbrecher. Nach-

⁵ Ciment, Losey, p. 186.

dem Bannion entlassen ist, raubt er die Wettkasse der Pferderennbahn aus. Er vergräbt die Beute auf einem Feld. Eine ehemalige Freundin verrät ihn, er kommt wieder zurück in das Gefängnis. Aber nun haben sich die Zeiten geändert. Mit einer brutalen Schlägerei in der kleinen Zelle versucht er, die alten Verhältnisse wiederherzustellen - umsonst. Als er aber hört, dass seine Kumpane, die sich um das Geld betrogen fühlen, seine Freundin Suzanne (Margit Saad) als Geisel genommen haben, um ihn zu zwingen, das Versteck zu nennen, bricht er aus. In einer wilden Schiesserei wird er getötet.

Von den 96 Minuten des fertigen Films spielen 55 Minuten in der klaustrophobischen Enge des Gefängnisses. Da ist die Kamera in ihrem Element. Sie bleibt nah dran, arbeitet trotz des hohen Drehtempos mit ausgeklügelten Licht- und Schatten-Effekten, bewegt sich vor-



Patrick Magee, in der Rolle des Chief Warden, duldet keine Unruhe im Gefängnis. Die Kamera filmt ihn von leicht unterhalb mit starken Licht- und Schatten-Effekten. Eine Studie in Gewalt

wärts, rückwärts, fährt hinauf und wieder hinunter und lässt die Menschen nicht aus den Augen. Vor allem an Gesichtern scheint die Kamera geradezu zu kleben. Die Großaufnahmen (anders als in *Libel*) sind mitleidlos, in der Enge der Zellen und Trakte kann man gar nicht anders, als sich direkt und nah anzusehen. In diesen Gesichtern spiegelt sich zunächst keine Milde und Sympathie. Bannion ist brutal, unnachsichtig, kalt, berechnend, mutig und hat doch auch Mit-

leid mit seinem weichen Zellengenossen, der seine baldige Entlassung herbeisehnt. Die Kamera folgt Johnny unaufhörlich, Trepp auf und Trepp ab, bleibt aber fast immer in Augenhöhe mit diesem Mann. Wir sehen die Welt durch Johnnys Augen. Wir ahnen, was Johnny denkt, und wir meinen zu wissen, wann er zuschlägt. Joseph Losey zeigte, wie genau er Schauspieler führen kann, und wie wenig er den Zuschauern diesen menschlichen Mikrokosmos ersparen will.⁶ Die Kamera arbeitet nicht nur mit Linsen mit kurzer Brennweite, sondern setzt auch ein Weitwinkelobjektiv ein, das die Nähe zu den Personen noch verdichtet. Die Schlägerei in der engen Zelle wäre ohne diese hautnahe Technik nicht so beklemmend. Als die Kamera Johnny vor das Gefängnistor folgt, breitet sie die ganze Helle des Tageslichts und die Weite des Tages aus. Man darf durchatmen. Plötzlich ist überall Licht. Seine Freundin Suzanne darf geradezu in Licht baden. (Losey: „I think the part of the story *outside* the prison in *The Criminal* is false“⁷).

Der Film musste mit einem Mini-Budget auskommen. Es standen nur £60.000 zur Verfügung (1985 etwa \$200.000). Der Dreh war auf Tempo getrimmt, pro Tag mussten drei bis vier Minuten Film und zwischen fünfzehn und fünfundzwanzig Kameraeinstellungen⁸ entstehen, sodass der Film mit weniger als 40 Tagen Drehzeit fertig war. Bei dem knappen

⁶ Es lässt sich nachlesen, wie intensiv Losey Kontakte zu Männern der Unterwelt aufnahm, um ihr Denken zu erfahren, wie sehr er mit ihnen versuchte, ins Gespräch zu kommen und wie genau er die Atmosphäre von Gefängnissen studierte, er sprach mit Häftlingen, mit Wächtern und Direktoren. (s. Ciment, Losey, ab Seite 182).

⁷ Ciment, Losey, p. 186.

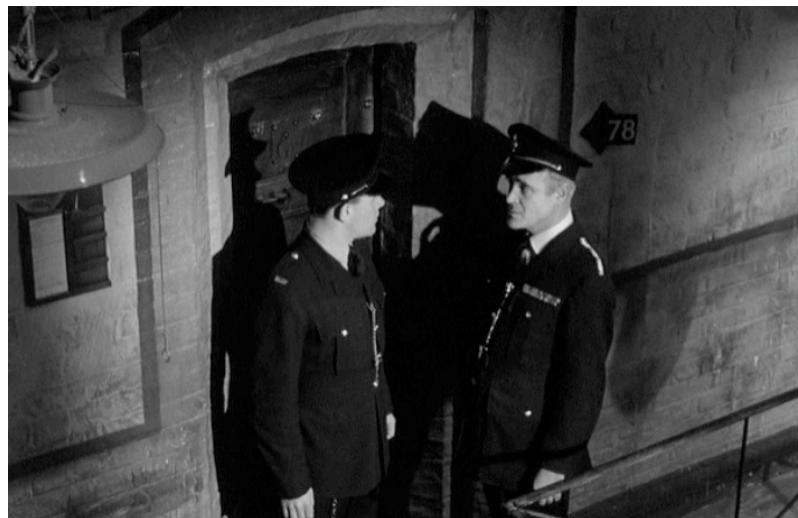
⁸ Ciment, Losey, p. 188.

Budget konnte sich auch Krasker keine Extravaganzen leisten. Er bewies, dass er nicht nur hochgenau und differenziert ausleuchten konnte, sondern auch im Ernstfall schnell und effektiv arbeitete. Losey und sein Produzent fanden bei ihm ein offenes Ohr für alle Probleme dieser Produktion:

„We came to doing the set, we copied exactly the interior of one of the old Victorian prisons which still exists and still is used. But there was no stage in the whole of England large enough to carry the set. So when the cameraman, Robert Krasker, came on the film, I said ‚We haven't got money and we haven't got room to make more than half the set‘, and he



Die Kamera bewegt sich, sie geht in die Knie, sie filmt von oben, sie umkreist ihre ‚Opfer‘ - wie diesen Wächter, der die Nachtrube einläutet, oder sie belauscht von oben das Gespräch zwischen dem Chief Warden und seinem Untergebenen



Kraskers Trickkulisse - man sieht den doppelten Zellentrakt nicht

said ‚that's all right. I'll fix that in no time, and in the long shots from the far angle we will put mirrors, and I can arrange them in such a way that the set will appear to be double and nobody will ever notice that it's a repeat action. It will just look twice as big as it really is.‘ I remember Albert

Dimes [an underworld king-FS] came on the set, when we first began shooting on it,

to look at it, and I said ,How is it? Is it all right?‘, and he said ,It’s so right I want to get the hell out of here!⁹

⁹ Ciment, *Losey* p. 185.

El Cid

Das Beste daraus machen



„In El Cid Krasker surpasses even his own brilliant record“
American Cinematographer¹

„Ground-breaking colour cinematography at extreme times of day...“
Making Pictures: A Century of European Cinematography²

Oktober 1960. Krasker macht Probeaufnahmen von Sophia³ Loren, mit 27 Jahren bereits ein Weltstar. Wie wirkt das Gesicht, schwarz umrahmt von Trauerkleidung, weil ihr - im Film - der Liebhaber gerade den Vater erschlagen hat? Die Nase macht Sorgen. Wirklich? Aber die schönen Augen, betonte Backenknochen, Licht von oben ist möglich, ein voller, sinnlicher Mund, Seitenlicht wäre vorteilhaft. Sie wird gut wirken in Technirama-70.

Robert Krasker, Director of Photography, sieht auf jedem der Fotos von dieser größten Produktion, die er jemals fotografiert hatte, ernst und nachdenklich aus. Nicht wegen seiner *leading lady* - sie würde er gut herausbringen in diesem neuen Verfahren Technirama. Das war nicht so sehr die Frage. Doch die Kamera blieb nach wie vor ein schwer beweglicher Riesenklotz, die Heerscharen von Beleuchtern und Scheinwerfern mussten dirigiert und eingesetzt werden. Gleichzeitig sollte sich die Kameraarbeit nicht in repräsentativer Ablichtung erschöpfen. Zwar hatte Krasker sich schon bei *Henry V* an den Aufwand gewöhnen können, den solche Filme erfordern; aber 17 Jahre später wurde alles noch überdimensionaler: 1.700 Soldaten der spanischen Armee und 3.500 Männer aus den umliegenden Dör-

¹ Lightman, *The Photography*, January 1962, p. 50.

² created by Imago, the Federation of European Cinematographers, London, 2003, p. 234

³ Entweder ‚Sofia‘ (Scicolone), oder ‚Sophia‘ (Loren) - der Beschrifteter des Clapperboards entschied sich nicht.



fern waren als Komparsen verpflichtet, außerdem 500 Reiter der Ehrengarde der Stadt Madrid. Im Team Maler, Tischler, Klempner, Maurer, Strippenzieher, Elektriker, Fahrer, Köche, Näherinnen. Allein 384 Arbeiter bauten an den Verschalungen der Burganlage von Peniscola, um die Spuren der Moderne zu tilgen. Die filmischen Schlüsselpositionen waren in amerikanischer Hand: Elektrik, Schnitt, Ton, Bauten, Spezialeffekte. Nur das Kamerateam um Robert Krasker bestand aus Engländern. Ein amerikanischer Japaner (Yakima Canutt) betreute die Schlachtszenen, ein Spanier (Manuel Berenguer) fotografiert sie, ein Italiener zeichnete mit für die Kostüme und Bauten verantwortlich: Veniero Colasanti, der schon bei *Trapeze* dabei war. Produzent Samuel Bronston rang mit seinem amerikanischen Landsmann Charlton Heston um jeden Dollar seiner Gage, Sophia Loren konnte sich bis Wochen vor Drehbeginn nicht entscheiden, ob sie überhaupt mitspielen wollte. Schließlich handelte sie die Bedingung aus, nur 10 Wochen von den insgesamt 22 Wochen Drehzeit am Set sein zu müssen.

Der Italiener Raf Vallone und die Französin Genevieve Page⁴ flankierten die Stars. Die weiteren Schauspieler kamen aus England. Im Technikerteam natürlich viele Spanier. Jeder Drehtag verschlang Unsummen. Jedes komplizierte Einleuchten des englischen *lighting director* hielt die Produktion auf.

Der Regisseur Anthony Mann arbeitete erst seit einigen Jahren in Europa. Er hatte zuvor erfolgreiche Western gedreht, in denen Landschaft eine wichtige Rolle spielte und die von den besten Kameramännern Hollywoods fotografiert wurden: Ernest Haller, Loyal Griggs, Charles Lang, William Daniels. Mann brachte ein Gefühl für Größe und Weite von Landschaften mit und ihre dramaturgische Funktion für die Helden seiner Filme. Wie James Stewart ohne die Berge, Steppen, Täler und rauen Wüsten Amerikas in seinen Western nicht denkbar wäre, so konnte auch Rodrigo, der Cid, nicht ohne die karge, spröde Landschaft Kastiliens zu einem Nationalhelden Spaniens werden. Mann wollte diese Verzahnung zwischen Landschaft und Helden nicht im Dialog entwickeln, sondern durch Bilder erzählen. Mann dachte in Bildern



Die Chamartin Studios in Madrid

⁴ Besetzungslisten dürfen nicht zu ernst genommen werden: Zur Zeit des Drehs in Spanien ist Genevieve Page, die die rachsüchtige Mutter der beiden rivalisierenden Könige Alfonso und Sanchez spielt, 34 Jahre. Die Söhne aber sind in ihren Mid-Zwanzigern... Ähnliche biografische Schief lagen gab es schon in *Alexander* mit Danielle Darrieux getreu dem alten Schauspielermotto: „Wir haben alle mal alt angefangen“.

und machte den Cid zu einem „disguised Western, working toward an ordeal by combat that defines honour“⁵.

„Anthony Mann’s films are about journeys undertaken by a hero in which he crosses a landscape and emerges with a new understanding of himself.“⁶ Mann und Krasker gingen im Frühherbst 1960 lange auf Motivsuche in Spanien⁷ und fanden sehr bald, was sie suchten: die Türme und Gassen von Toledo, den Strand und die Burg von Peniscola, Valladolid, das Schloss von Belmonte. Der langsame, aber keineswegs statische Rhythmus des Films sollte in gleitenden, ruhigen Bildern entwickelt werden, und weil Krasker dem Technirama-System⁸ und dem neu entwickelten Filmmaterial viel zutraute, würden auch Bilder dabei sein, die in Grenzbereiche des Lichts führen. Krasker konnte jetzt in Farbe und Technirama umsetzen, wovon er in schwarz-weiß so oft Gebrauch gemacht hatte - Dunkelheit, aus der sich das Motiv herauschält, Stimmungen, die von „farbigen“ Schatten leben. So hellte er in vielerlei Abstufungen das Dunkel auf und machte es zugleich lebendig. Die Kamera „führt“ das Auge des Zuschauers, das sich die Lichtinseln im Dunkel sucht. Mann und Krasker wollten den Cid nicht eindimensional als strahlenden Helden auf den Schlachtfeldern zeigen, sondern auch die eher dunklen Seiten seiner Macht nicht unterschlagen.



*Regiebesprechung am Set in Madrid -
Sophia Loren, Charlton Heston und Regisseur Anthony Mann*

Kraskers Fotografie ist „bold and daring“⁹, sie versucht, unbeeindruckt von den Dimensionen einer solchen Filmproduktion zu bleiben. Charlton Heston notiert unter dem 14. November 1960 in seinem Tagebuch: „Obviously, the first day of shooting was largely a social ritual. Bob Krasker, our British cameraman, whose photography is one of the outstanding qualities of *El Cid*, is not fast even when pressed. Under the circumstances, he was delighted to design a setup that took some five hours to light. I must admit it’s a beautiful shot.“¹⁰

⁵ Thomson, *The New Biographical*, p. 558.

⁶ Basinger, *Anthony Mann*, p. 181.

⁷ Die Filmleute konnten nur hoffen, dass niemand wusste, dass Schloss und Festung von Peniscola auf der Halbinsel vor Valencia erst im 14. Jahrhundert gebaut wurden - also 200 Jahre nach dem Tod des Cid.

⁸ Für diese Produktion auf 70mm Film wurde eine umgebaute Technicolor-Kamera benutzt, in der der Eastman Colour Negativfilm horizontal am Objektiv vorbeigeführt wurde (wie im VistaVision Verfahren). Aufgenommen wurde durch eine anamorphotische Linse, die die Bilder wie im CinemaScope Verfahren seitlich zusammengedrückt („squeezed“) und zwar auf einem Filmbild, das durch acht Perforationslöcher weitertransportiert wurde. Der Kinofilmstreifen wurde dann auf 70mm „entzerrt“, sodass ohne Vorsatzlinse projiziert werden konnte. Da 50% der Stauchung in der Kamera und 50% bei dem Druckprozeß stattfanden und da der anamorphotische Prozeß prismatisch und nicht zylindrisch arbeitet, gab es auch bei Großaufnahmen keine Verzerrung mehr.

⁹ Lightman, *The Photography*, p. 31.

¹⁰ Heston, *Actors*, entry under November 14, 1960.

Die Landschaft

Die Kamera schummelt nicht in diesem Film. Der Film kommt ohne Rückprojektionen, ohne allzu künstliche Aufbauten unter freiem Himmel und ohne Filmtricks aus. Authentizität und Action - das wollten die Produzenten und das macht die Stärke des Films aus. Vieles sollte draußen, unter der Sonne Spaniens spielen und nicht in Ateliers künstlich nachgestellt erscheinen.



Die Soldaten des Cid reiten bei aufgehender Morgenröte mit ihren Fackeln über den Strand am Mittelmeer. Ein gewagtes Bild, weil Belichtung, Action und Aufnahme stimmig sein mussten, denn die Morgenröte verändert sich ständig und keine Stimmung ist an zwei aufeinanderfolgenden Tagen gleich. Noch gewagter:

Als die Schlacht gegen die Mauren ansteht, lässt die Kamera die Soldaten über den Strand marschieren. Das schwache Licht der Morgendämmerung wird von Licht hinter der Kamera verstärkt, sodass auf den weißen Turbanen der Krieger ein reflektierender Schimmer liegt. So entsteht bei schwachem Licht ein faszinierendes Bild der Bedrohung durch diese Schlacht - als der Feind noch kein Gesicht hat. „Virtually breaking every precept in and out of the photographic rule books, cinematographer Krasker purposely filmed certain exterior scenes under incredibly difficult light conditions to achieve calculated effects of stunning visual mood and dramatic force.“¹¹

Die Kamera ist selten unbewegt, im Kontrast zu den schnellen Schlachtszenen sorgt sie in langen ruhigen Einstellungen dafür, dass der Film ausgeglichen wirkt. Der Cid als Teil dieses kargen, fordernden Landes! Diese fotografische Dramaturgie ist in der Szene zu erkennen, in der der Cid einen Lepraaussätzigen trifft und mit ihm einen Schluck Wasser teilt. Das Licht wird durch Scheinwerfer von links mit harten Schatten verstärkt, wodurch der Eindruck der Felsbrocken, des harten sandigen Bodens und der Einsamkeit sich dreidimensional herauszumodellieren scheint. Die Landschaft wird nicht geschönt, nicht weich gezeichnet, sondern in ihrer ganzen Härte und Schroffheit gezeigt.

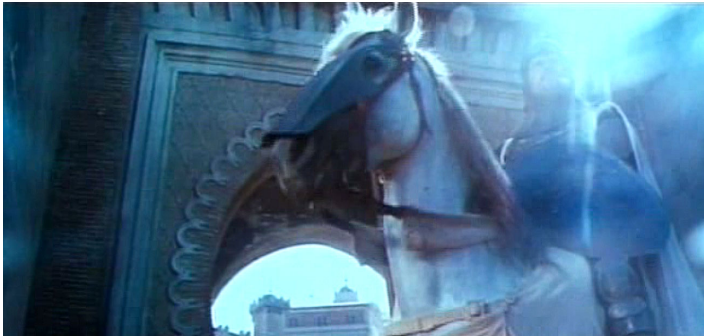


Ganz zum Schluß des Films, als der Cid bereits gestorben ist und nun am Morgen der Schlacht von seinen Getreuen auf seinem Pferd festgeschnallt wird und als Toter durch die feindlichen

Linien reitet, da kommt dem Team der Zufall zur Hilfe. Anthony Mann hat die Inspiration des Augenblicks geschildert.

¹¹ Lightman, *Photography*, p. 44.

„The moment when El Cid came out strapped on his horse with his shining armor and his white horse, I was lying on the sand and looking up at the big arch and the mosque. I was looking up, and a rider passed. It wasn't even Heston. It was no one, just an extra. Well, he passed in his armor, and as he came out of the shadow into the light his armor shone. I yelled to Bob Krasker, ‚Look at it, that's what we want, that's God, that's the sun, we've got to get the sun on us'. And we let him ride out, and by God that was how he shone and there was no spotlight or anything. It just happened to be the moment when the sun hit it, and it was so white it was electrifying.“¹²



Die Schlachten

Die Dreharbeiten an der letzten großen Schlachtszene vor Valencia nahmen vier Wochen in Anspruch. ‚Chuck‘ Heston verlor die Geduld und notierte unter dem 1. März 1961 in seinem Tagebuch, warum denn solche Szenen nicht von einer zweiten Einheit gedreht würden. Die geharnischten Reiter auf ihren Pferden, die Fußtruppen, die Kämpfe Mann gegen Mann, die wütenden Attacken und verzweifelten Verteidigungsversuche, die Flucht der Verlierer, all das wollte scharf abgebildet werden, das Licht sollte stimmen und die Kamera auf

dem Kran an der richtigen Stelle sein¹³. Die fertige Kinoverision der Schlacht dauerte 11 Minuten und war damit so lang wie die Schlacht von Agincourt in *Henry V.*



Anthony Mann¹⁴ tat sich schwer, diese zentralen Szenen in dem Film dem Regisseur der zweiten Einheit, Yakima Canutt, zu überlassen. Er wollte sie selber beaufsichtigen. Schließlich - so notiert Charlton Heston unter dem 10. April 1961- habe Canutt bei dem Tournament vor Belmonte ein Ultimatum gestellt: entweder ich drehe die Szene oder ... Er drehte sie.

Rechts die Reifenspur des Kamerawagens auf dem Sandstrand vor Peniscola

Die Schauspieler

Die Fotografie erreicht auch auf der großen Leinwand eine Verdichtung der Einstellungen und Farben, die diesem Film Authentizität verleihen. In einer der ersten Szenen zwischen Rodrigo und Chimene gehen die beiden im großen Rund der Palasthalle aufeinander zu - alles um sie herum ist dunkel, nur der innere Kreis des Mosaiks ist erleuchtet. Direktes Licht von oben. Sie treten aus dem Dunkel des Nicht-Kennens jetzt in eine strahlende Beziehung und Zukunft. Die Licht ist ökonomisch gesetzt: sehr gebündelt von oben, mit leichten Aufhellungen von den Seiten, Lichtflecken auf den Treppen, sodass diese kurze

¹² Basinger, *Mann*, p. 157.

¹³ Kleinmütige würden im Sand des 11. Jahrhunderts eine Reifenspur des Kameralastwagens entdecken...

¹⁴ John Harris erinnert sich: „Tony Mann was a bit of a ‚shouter and curser‘, but I reckoned his bark was worse than his bite. One good thing about him was that he didn't seem to bear a grudge on anybody; he might have a blazing row with somebody over something, but then ten minutes later, it would seem as though nothing had happened. Mind you if he didn't like somebody, then their life could be hell. Funny thing about American technicians, if they got a good ‚bollocking‘ from Tony, over anything, and even if they were in the right they never answered back, or stood up for themselves. The English crew would answer or even shout back if they were right“ (Harris, *My Life*, p. 40.)



Szene geradezu plastisch wird, aus dem Dunkel herausmodelliert scheint. Lightman spricht denn in diesem Zusammenhang auch nicht mehr von „Malen mit Licht“, sondern von „Sculpture with Light“¹⁵. Als die Kamera näher herangeht und die beiden Liebenden in halb-naher Einstellung zeigt, wird starkes Licht von oben eingesetzt, das nur die eine

Hälfte des Gesichts von Heston beleuchtet. Schwaches Licht auf seinem Hinterkopf lässt den Kontrast noch deutlicher werden. Für Sophia Loren liegt die Lichtquelle hinter der Kamera und das Führungslicht von schräg oben. Das Hintergrundlicht verstärkt noch einmal die Wirkung - der Cid und Chimene finden sich in ihrer Liebe und wissen doch auch, wie gefährdet diese Beziehung sein wird, wieviele Schatten sich auf ihr Verhältnis legen werden. Zu einer solchen (dramatischen) Einstellung gehörte auch Mut: die Gesichter weltberühmter Schauspieler so zu verschatten und sie nicht einfach glänzend hell abzubilden, waren viele nicht gewöhnt. Hestons Tagebucheintragen zeigen auch, dass zwar die Schauspieler die Art des DoP zu schätzen wussten, aber nicht immer die nötige Geduld für seine Arbeit aufbrachten: unter dem 16. Januar 1961 notiert Heston: „Then we turned to our big problem scene, where the Cid talks to Chimene about his disappointment, etc. We finally worked out a version that seemed to work, but the master shot was very hard to light ... and at last Sophia decided to go home, with the scene unshot...“¹⁶.



Robin Browne, clapper loader bei *El Cid*, hat die Technik beschrieben, mit der Krasker Gesichter ausleuchtete: „Then there was the way he would light women. Such a simple technique. He always used a small fresnel key lamp immediately above the camera, dead centre and very high above the artist so that the light wouldn't be picked up in the eyes, it would always model the high cheek bones and always put a discreet shadow under the chin. Then he would fill it with a single light at very low level with the eyes so that you could get a highlight in the eyes, just like a Rembrandt portrait. They worked wonders with Sophia Loren who gave him the gift of a gold Rolex watch for his achievement“¹⁷.

Der Film wurde im Oktober 1961 in Italien uraufgeführt und war ein kommerzieller und künstlerischer Erfolg. Die *New York Times* schrieb, der Film sei „magnificently assembled and photographed“. Auch an der Kasse reüssierte *El Cid*: er kostete 6 Millionen Dollar und spielte fast 36 Millionen ein. Robert Krasker wurde noch in demselben Jahr der „Best Cinematography Award 1961“ der *British Society of Cinematographers* verliehen. Die Mühe wurde anerkannt.

¹⁵ Lightman, *Photography*, p. 46.

¹⁶ Heston, *Actors*, entry under January 16, 1961.

¹⁷ Desmond, *A Glimpse*, p. 28.

-
-
-

„We'll get you as sunburnt as possible, and then we dye
your hair to ashblond and I can make you look like an angel!“
Robert Krasker to Terence Stamp¹

Billy Budd

Der ‚Mandarin‘ bei der Arbeit

Engel, Mandarine und ein Komiker! Krasker wollte den jungen Terence Stamp in einen strahlenden Apoll verwandeln, geheimnisvoll, schön, vollendet, ebenmäßig, streng und rein.



Krasker, nicht unempfänglich für männliche Reize, setzte auf Stamps Haar starkes Licht, sodass seine weichen jungenhaften Züge umso klarer herauskamen und sein blondes Haar noch blonder wirkte. Musste nicht so ein Jüngling auch einen Claggart (Robert Ryan) berühren? - Terence Stamp hielt den ersten Kameramann seines Lebens eher für einen Mandarin - undurchsichtig, verschlossen,

rätselhaft. Zwischen beiden agierte ein Regisseur, der schwierige Situationen gern mit Witzen entschärfte. Sechs Wochen ging das so - ein diabeteskranker Krasker in seinen späten Vierzigern, um seine körperliche Konstitution ringend, schwindlig in der ewigen Schaukelbewegung des Schiffes, genervt durch die drangvolle Enge an Bord und ihm gegenüber ein 23jähriger Sonnyboy, unbekümmert, unerfahren, unsicher, heimweh- und seekrank.

Terence Stamp zu Krasker: „The light is too bright. You are killing my eyes.“

Krasker (rather waspy): „Oh, listen, you actors with the pale blue eyes, you just have to find a way to keep your eyes open. I can't change my lighting - it has to be like this.“

Die Laune am Set von *Billy Budd* war wie üblich tagesabhängig. Nach sieben Monaten Arbeit an *El Cid* in Spanien konnten Krasker und Harris im Frühsommer 1961 nur wenige Wochen pausieren. Dann mussten sie erneut nach Spanien reisen - dieses Mal nach Alicante, wo sechs Wochen lang auf zwei Schiffen gedreht wurde. „Everything we did on the location shooting there was at sea, we used two replica 17th Century Men-of-War. The film was shot in CinemaScope, but in B&W. Really nice to use that format with the wide open seascape. They tried to keep the unit as small as possible for obvious reasons. Even with a reduced unit, the actors, camera and sound, make-up and hair, the actual sailors who managed the ship, I still think there must have been 60 people on board. The problem was always to get everybody out of shot who wasn't meant to be in it! One day we got the riggers to build a small camera crane out of tubular scaffolding, it got us up about 10', and it worked well. But it was a most weird sensation floating up or down with the ship doing the same or opposite. I could never get either Bob or Peter [Ustinov-FS] to come and check the set-up through the camera when we had it up high at one of the ‚cross-trees‘“².

Mit Peter Ustinov zu arbeiten, hiess: gutes Essen, viel zu trinken und viel zu lachen. Die Erfahrung hatten Krasker und Harris schon zwei Jahre zuvor bei *Romanoff and Juliet* so in

¹ Audio Commentary by Terence Stamp and Steven Soderbergh on DVD Warner Video 110801.

² Harris, *My Life*, p. 41.



Robert Ryan als Claggart in dem Moment, als Billy ihn nachdenklich stimmt

Todi und Rom gemacht. Ustinov war mit der Besetzung ein Risiko eingegangen.,,Robert Ryan ... agreed to play the part of Claggart, the embodiment of evil, while I gave the part



Billy kommt an Bord. Die Kamera filmt von oben in das Ruderboot, mit dem er übersetzt

of Billy Budd , the embodiment of good , to an unknown, a hesitant, uncertain young actor called Terence Stamp. Captain Vere, the Pontius Pilate of this Passion, I played myself, not because I thought I was particularly suited to the role,

but because I could find no one else at the price...“³



Der Blick in die Takelage - Kameraführer John Harris muss sich ganz schön verbogen haben...

³ Ustinov, *Dear Me*, p. 308.

1785 - Billy wird auf einem englischen Kriegsschiff zwangsverpflichtet. Die Mannschaft leidet unter dem erbarmungslosen Oberbootsmann Claggart (Robert Ryan)⁴, aber Billy kann ihn mit seiner Frische und Ehrlichkeit und seiner jugendlichen Weltsicht bewegen. Doch Claggart will sich diesen Moment der Schwäche nicht eingestehen, klagt Billy vor dem Kapitän an und behauptet, er habe eine Meuterei geplant. Billy kann vor Empörung nicht sprechen und schubst Claggart. Er fällt und verletzt sich tödlich. Der Kapitän muss



Der dramatische Moment - Billy hat Claggart umgestoßen, er ist mit dem Hinterkopf gegen die Wand gefallen. Claggart ist tot. Die Kamera postiert sich hinter ihm - wir sehen den Kapitän aus der Perspektive des Toten

entscheiden, dass bei einem Kriegseinsatz keine Gnade für denjenigen gilt, der einen Offizier tötet. Billy wird gehängt.

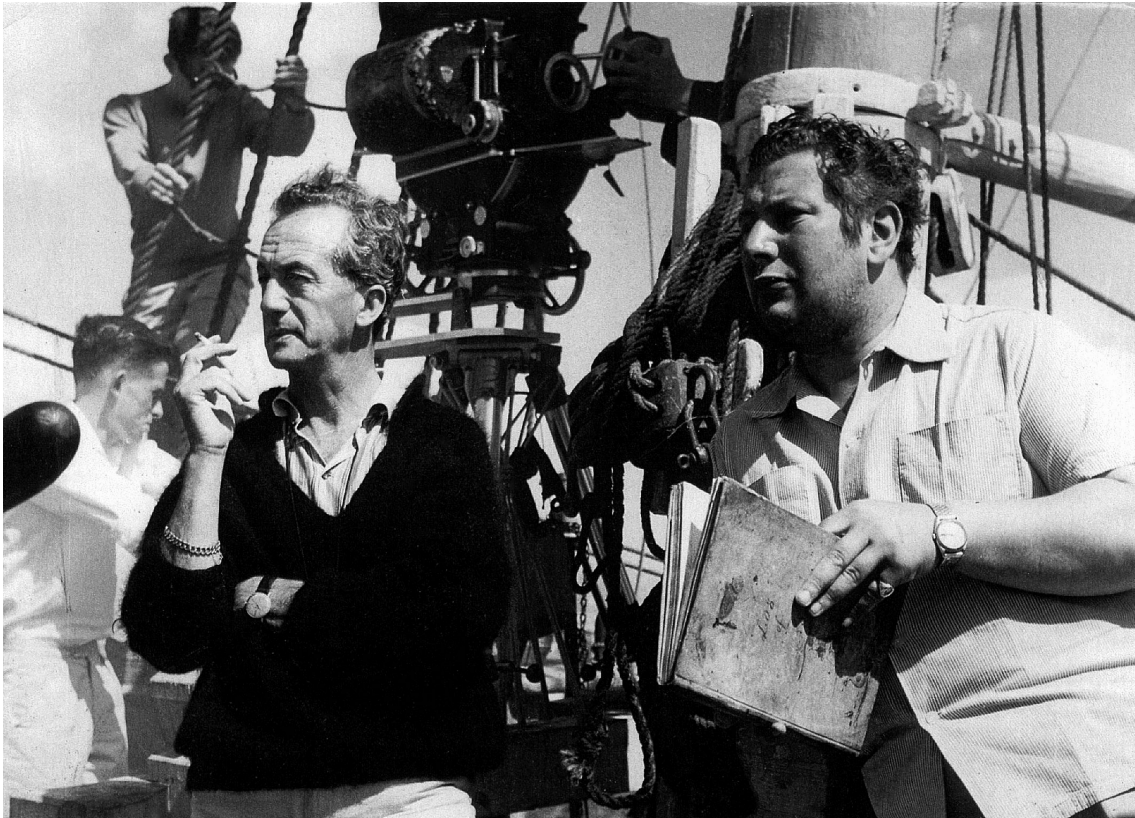


Die Kamera sucht sich erstaunliche Perspektiven - schaut von ganz oben oder parallel zum Mastbaum von ganz unten ganz steil nach oben. Unter Deck in den Mannschaftsquartieren duckt sie sich wie die Männer, die mit der geringen Höhe zu kämpfen haben und

sich fügen müssen in das unmenschlich brutale Regime des Oberbootsmannes. Die Kamera nimmt die schlingernden Bewegungen des Schiffes auf, und die Schatten werden beweglich, huschen über das Gesicht (wie oben bei Billy), verändern sich, werden stärker und schwächer, je nachdem, wie sehr sich das Schiff durch die Dünung bewegt.

Über ein Drittel des Films spielt unter Deck. In der Kajüte des Kapitäns wird argumentiert, ob Billy verurteilt werden muss oder nicht, ob es mildernde Gründe gibt, ob nicht Claggart diesen aufrechten jungen Mann aus niedrigen Beweggründen provoziert hat. Diese Auf-

⁴ „*Billy Budd* is a parable for which Peter Ustinov chose Ryan to play Claggart, the master-at-arms so affronted by the grace and fineness of Budd that he drives Budd to murder him. There is a terrifying instant in which Billy's good nature nearly softens Claggart, and Ryan turns on him - 'You would charm me, too. Get away!' in which Melville's story gains a note of homosexual dread. *Billy Budd* may need to be sung; is it too elemental for photography? But Ryan's Claggart is indelible. Who else could have played the part without insinuating some sinister charm or humor?“ Thomson, *Dictionary*, p. 770.



Bei Sonne auf dem Mittelmeer und ohne Sonnenbrille, dafür aber mit der unvermeidlichen Zigarette - Krasker (links) in sommerlicher Kleidung, Peter Ustinov hält den Finger im Drehbuch und die Schauspieler am Text

nahmen fanden für weitere sechs Wochen im Elstree Studio in Borehamwood statt. Die Dekorationen waren auf einer hydraulisch bewegten Plattform gebaut, sodass während der Aufnahmen das Schwanken des Schiffes nachgeahmt werden konnte. Auch das Hauptdeck des Schiffes war darauf montiert. Die Kamera befand sich ausserhalb dieser Dekorationen, sodass sie frei blieb von den Bewegungen der Hydraulik.

Während sich sonst die Schatten je nach der Bewegung der Menschen richteten und vorhersehbar mitgingen oder zurückblieben, war es nun plötzlich so, dass sich die Schatten von aussen bestimmten und nach den Bewegungen des Schiffes richten mussten. Der Zuschauer erlebt also eine aussengesteuerte Dramaturgie des Lichts, die durch das Auf und Ab des Schiffes vorgegeben war.

Als schließlich der Film „im Kasten“ war und sich alle sicher sein konnten, dass ein eindrucksvolles und wichtiges Werk entstanden war, lud der Regisseur zu einem Essen ein. John Harris war dabei: „Near the end of the shooting, Peter very kindly asked us to a dinner party at their rented house near the studio. Bob was invited, as was Melvyn Douglas. Champagne flowed like water, I remember that the first course was a giant heap of caviar ladled onto one's plate by Susanne [Ustinov's then-wife-FS], can't imagine now what the main course was. What a scintillating event it was...“⁵

Time Magazine schrieb: „A beautiful, terrifying and heartbreaking film“. Ustinov: „When I took the splendid review of that most difficult and influential of magazines, *Time*, in to the director of publicity, he withdrew the cigar from his mouth, and lisped in his gritty worldly-wise voice: ‚Oh Jesus, don't say we got a good notice in *Time Magazine*. That's the kiss of death.“⁶

⁵ Harris, *My Life*, p. 42.

⁶ Ustinov, *Dear Me*, p. 310.

Erschöpfung in Spanien

Als *Billy Budd* abgedreht war, konnte Kraker bilanzieren: seit Oktober 1960 hatte er die meiste Zeit in Spanien zugebracht, und nun sollte auch der nächste Film komplett in Spanien gedreht: *Guns of Darkness* mit dem alten und respektierten Freund Anthony Asquith. Eigentlich hätte er absagen müssen, denn er war einfach erschöpft von diesem durchgehenden Stress. Im Herbst 1961 wurde sechs Wochen lang in und um Malaga gedreht.



„*Guns of Darkness*: a politically and emotionally naive Englishman, with his wife, is involved in a South American revolution“ - so wird der Film in der Biografie von Anthony Asquith zusammengefasst. Wie üblich war die Stimmung am Set leicht, harmonisch und freundlich. „[Anthony Asquith] was delightful to be with, endearingly boyish and always kind and considerate.“⁷ Was allen unauslöschlich in Erinnerung blieb, war die Abschiedsparty nach sechs Wochen Drehzeit in Malaga. Producer Thomas Clyde hat es erzählt: „Pedro Vidal was our first assistant, and talked to the local crew in Spanish. Puffin, dressed as usual in his boiler-suit even in that very hot weather, with a belt round his waist, was not their idea of a film director, but they accepted him. He spoke to them in English. The party was given in the restaurant of our hotel. It was to offer our thanks to the Spanish crew. Puffin said he wanted to make a speech and thank them personally. We had our doubts whether many of them who knew barely a word or two of English, would understand the speech. - He stood on a chair and talked for twelve minutes in perfect Spanish - and cultured Spanish at that. We had not the vaguest hint of it. Everyone went wild with delight when they heard him speak Spanish.“⁸ Ein anrührendes und heiteres Ende eines Drehs fern von England.

Inzwischen war eine Entscheidung gefallen: Bob wollte sich ein Appartement in Spanien kaufen, möglichst mit Blick auf das Meer. In Torre de Marbella fand sich das Geeignete, was endlich auch die Möglichkeit eröffnete, den langen strengen Wintern in England zu entgehen. Bob kaufte noch ein zweites Appartement daneben hinzu und baute nun die beiden Appartements zu einer sehr gemütlichen Wohnung aus. Damit das Flat am Sloane Square nicht völlig leer stand, nahm er einen Untermieter auf. So war das Flat bewohnt, und die Kosten verringerten sich. Aber würden sich nach *Guns of Darkness* genügend Anschlußaufträge für Spanien ergeben?

Bob durfte beruhigt sein: in den nächsten Jahren fuhr nicht er zu den Dreharbeiten, die Filme kamen zu ihm.

REED ALS „RUNNING MAN“?

Auch Carol Reed erschien in Spanien. Er hatte in den letzten Jahren nicht nur Glück gehabt. Er musste 1961 aus der amerikanischen Produktion *Mutiny on the Bounty* mit Marlon Brando aussteigen und an den Regisseur Lewis Milestone übergeben. Hinzu kam, dass

⁷ Minney, *Puffin*, p. 195.

⁸ Minney, *Puffin*, p. 196.

Reed schon bei dem frühen Versuch, an den Erfolg des *The Third Man* mit dem Film *The Man Between* anzuknüpfen, nicht wirklich erfolgreich war. Nach *Trapeze* fiel er in eine persönliche und künstlerische Krise. Konnte er noch einmal an die großen Erfolge der späten vierziger Jahre anknüpfen? Ihn faszinierte eine Geschichte, der ein ähnliches Beziehungsdreieck wie zwischen Lime, Holly und Anna zugrundelag, und er liess sich von John Mortimer das Drehbuch zu *The Running Man* schreiben.

Als der 49jährige Robert Krasker und der 56jährige Carol Reed erneut aufeinander trafen, hätten sie sich eingestehen können, dass die Krise der britischen Filmindustrie auch ihre eigene war. Reed war korpulent geworden, trank viel Alkohol und rang um seine künstlerische Existenz. Bob war über den Niedergang der englischen Filmproduktion erschrocken. Er vermisste das Engagement und die Lockerheit früherer Jahre. Zwei Männer im besten



Drehtarbeiten zu The Running Man in Spanien - ganz links mit Sonnenbrille Carol Reed, unter der Kamera, an das Stativ gelehnt, Robert Krasker

Alter, aber waren sie nicht letztlich auch schon „Veteranen“?

Die Geschichte eines Versicherungsbetruges. Weil Rex (Laurence Harvey) sich von einem Versicherungskonzern hintergangen fühlt, schließt er bei demselben Konzern eine Lebensversicherung ab und inszeniert - selber Flieger - seinen Absturz und seinen Tod. Die Witwe Stella (Lee Remick) nimmt die Prämie und die beiden fliehen nach Spanien. Dort aber treffen sie durch Zufall auf eben jenen englischen Versicherungsagenten Stephen

(Alan Bates), von dem sie die Summe kassiert hatten. Zunächst vermutet Stephen nichts, verliebt sich aber in Stella. Rex verliert die Nerven, möchte das Spiel nicht mehr weiter mitmachen und versucht, den unliebsamen Agenten zu ermorden. Als dieser Versuch fehlschlägt, flieht er mit dem Flugzeug nach Nord-Afrika, stürzt über Gibraltar ab und stirbt.

Die Aussenaufnahmen fanden ab Ende Juni 1962 in Algericas, Gibraltar und Cadiz statt, die Innenaufnahmen im Ardmores Studio in Bray, in der Nähe von Dublin. Es gab ein Wiedersehen mit Laurence Harvey, mit dem Krasker 1953 *Romeo and Juliet* gedreht hatte. Carol brachte „seinen“ Cutter Bert Bates mit, der alle seine Filme schnitt und ein Teil der „Familie“ war, mit der er sich umgab, wenn er sich auf ein neues Filmabenteuer einliess.

Kraskers Fotografie bleibt in diesem Film sehr zurückhaltend. Es scheint, als hätte den Kameramann, der so souverän und meisterlich mit Licht und Schatten umgehen konnte, das gleissende spanische Sonnenlicht eher gestört. Liess sich die zwielichtige Atmosphäre zwischen den drei Menschen besser mit weniger Helligkeit erzählen? Die Stimmung des Films vermittelt sich nicht über die Lichtsetzung. Selbst die Nachtszenen in La Roque, wo vor dem Hotel die Zigeuner tanzen und die Drei vor diesem farbigen und bewegten Hintergrund versuchen, ihre Beziehung zu retten, findet Krasker nicht zu jener Dichte und Nähe, die ihm bei *El Cid* zufiel. Fühlten sich die Darsteller in ihren Rollen wohl? Remick „whose cover-girl prettiness lacks the contours of true beauty and who had not yet learned



So richtig entspannt können Stella (Lee Remick) und Rex (Laurence Harvey) den Abend auf dem Marktplatz von La Roque nicht geniessen. Der Fluch der bösen Tat verfolgt sie

nens. Und in diesem Moment schaut auch die Kamera in den Brunnen und bildet das Gesicht des Mannes ab, der mit seinem Betrug nicht gut leben kann, und in der Spiegelung des Wassers sieht, wie er sich verändert hat.

Als Stella mit der Leiche ihres Mannes konfrontiert wird, schaut ihr die Kamera direkt von unten ins Gesicht und modelliert noch einmal gegen den strahlend hellen Himmel alle Nuancen eines „schönen“ und leidenden Gesichts.



Rex hat die Identität eines australischen Schaffarmers angenommen. Jetzt sieht er sich im Wasser des Brunnens - sieht so ein Mörder aus?

Diese letzte Minuten des Films führten in der Wirklichkeit des Drehs zu einem schweren Unfall. John Harris, der Kameraführer saß an diesem 24. August 1962 mit der Arriflexkamera im offenen Flugzeug, um von dort oben den Absturz der Maschine von Rex zu filmen. Plötzlich fing der Motor der EP9 an zu stottern, dem Piloten gelang es nicht, die Maschine abzufangen und sie knallte auf die Wasseroberfläche und ging unter. John wurde herausgeschleudert, verlor die Kamera, tauchte wieder auf und konnte von den sofort alarmierten RAF-Mannschaften gerettet werden. „We had both had a very lucky escape from death“¹⁰ Das Team hatte den Absturz aus nächster Nähe mit angesehen „They were nearly as shaken as we were having seen the plane crash“. Mit einem gebrochenen Schlüsselbein und Platzwunden kam er davon. Bob besuchte seinen Kameraführer jeden Tag im Krankenhaus.

EIN „MÜHSAMER“ MANN?

The Running Man war der letzte Film, den Reed und Krasker miteinander gedreht haben. Wie angespannt war das Verhältnis zwischen Reed und dem Kameramann, mit dem er seine größten Erfolge erarbeitet hatte? In den Lebenserinnerungen des DoP und Kollegen Oswald Morris (*1915) findet sich ein indirekter Hinweis. Reed hatte mit Morris den Film *Our Man in Havana* (1959) beendet, danach schrieb Reed ihm: „I don't know what we would have done without you on the picture - your help and patience is something that I have

⁹ Moss, *The Films*, p. 244.

¹⁰ Harris, *My Life*, p. 45.

to transcend humdrum competence of an actress“⁹ Schauspieler, Regisseur und Kameramann versteckten sich hinter ihren großen Sonnenbrillen und würden sich am liebsten nicht in die Augen schauen lassen...

Trotzdem ist die Kamera nicht gleichgültig. Als Rex vor dem Brunnen auf dem Marktplatz sitzt und das Verhältnis zu Stephen zunehmend problematisch wird, schaut er in das Wasser des Brun-

only come across once before - on *The Key (1957)*¹¹. Auch diesen Film hatte Morris fotografiert.

Ein solches Kompliment hätte Krasker nicht erhalten. An ihn kam man nicht leicht heran. Er konnte knurrig sein und emotional gelegentlich sehr unterkühlt. Zu ihm Kontakt zu finden, war offenbar schwer, weil er so deutlich zwischen dem Beruflichen und dem Privaten trennte. Er hatte seine Abwehr sehr feingeschliffen, weil er innerlich „privat“ bleiben wollte. So war er für Leute von aussen ein „mühsamer“ Mann. Kumpelhaftigkeit und Vertraulichkeit lagen ihm so fern, dass sein engster Mitarbeiter John Harris auf die Frage, wie denn Krasker eigentlich als Person war, nur die Schultern zucken konnte und antwortete, dass er genau das nicht wisse.¹² Dass aber Krasker dennoch zu den erfolgreichsten Kameramännern in der britischen Filmgeschichte zählte, hatte er seiner Begabung, seiner Einführung und seiner aus ihm selbst generierten Kunst zu verdanken.

Reed schätzte Krasker, aber er wusste auch, was er von ihm nicht erwarten konnte: Hilfe und Geduld. Trotzdem arbeitete er öfter mit ihm als mit jedem anderen Kameramann, weil er sicher sein konnte, dass Krasker der beste sein würde, dass in dem Moment, in dem man



Ein erschöpfter Krasker bei den Dreharbeiten in Süd-Afrika

ihn einfach machen lasse, eine Präzision und Vertiefung der Arbeit zu erwarten war, die den jeweiligen Film weit über das fotografische Mittelmaß hinaushob. Erst kam der Film, dann die Person.

Hier löst sich auch das Rätsel, warum von Krasker als einem „legendären“¹³ Kameramann gesprochen wird, seine hohe Kunst gelobt wird, aber darüber hinaus offenbar kaum etwas über ihn berichtet werden kann. Oder die Literatur voll von Bezügen zu seiner Arbeit ist, aber nichts über ihn und über seine Person enthält. Dass selbst in Biografien und Autobiografien seiner engen Mitarbeiter, der Regisseure und Darsteller, die gerne und oft mit ihm gearbeitet haben, wenig über ihn zu lesen ist. Er hatte nichts Lockeres oder Leichtes um sich. Im

Gegenteil: durch seine zarte und anfällige körperliche Verfassung war er oft so angespannt, litt er so sehr unter seiner Diabetes-Erkrankung, dass er auch aus diesem Grund unter Spannung stand. Wer

sich ständig nicht gut fühlt, kann auch keine gute Laune verbreiten.

Krasker gestaltete mühelos Schatten und stellte damit viele in den Schatten, aber über den eigenen Schatten zu springen, das gelang ihm nicht. So blieb er selber im Schatten.

EIN DOPPELTER UNTERGANG

Es gibt ein Bild, auf dem sich Krasker an den Kopf fasst, Bronston sich hinter der Sonnenbrille vergräbt und John Harris skeptisch die Hände in den Hosentaschen lässt. Das „Team“ begutachtet die Vorbereitungen für den nächsten gemeinsamen Film *The Fall of the Roman Empire*. Wird das Erfolgsrezept von *El Cid* ein zweites Mal aufgehen? Aber schon

¹¹ Morris, *Huston*, p. 137.

¹² Der Widerspruch zu dem Interview (S. 123), in dem sich John Harris zu dieser Frage äußert, ist nur ein scheinbarer. Denn die Antworten, die er dort gibt, sind das Kondensat aus vielen Quellen und langen, immer wieder neu geführten Gesprächen. Die oben zitierte Antwort erfolgte spontan während des ersten Gesprächs in Sussex (FS.).

¹³ *American Cinematographer*, March 1999, p. 116.

bei der Besetzung zeigten sich Widerstände: Charlton Heston sagte ab, Kirk Douglas fand das Drehbuch unattraktiv, Sophia Loren wollte eine Spitzengage von 1 Million Dollar. Der



Produzent setzte noch eins drauf: das Forum Romanum, das bei Madrid entstand, wurde der größte Bau in der Filmgeschichte werden: sechs Monate nagelten und hämmerten daran 1.100 Arbeiter, die Kulisse kostete 2,4 Millionen Dollar, auf 200.000 qm wurden 27 Gebäude errichtet, jeder Bildhauer, Stukkateur und spanische Kunststudent wurde engagiert. 5.000 Komprasen waren engagiert. Die Gesamtkosten des Film sollten bei 20 Millionen Dollar liegen. Dreimal so teuer wie *El Cid* - weiter, schöner, größer, höher.

Regisseur Anthony Mann verbreitete Optimismus. Im Februar 1963 war es bitterkalt in der Sierra de Guadarama bei Segovia, wo die beiden Filmarchitekten Colasanti und Moore ein römisches Grenzcastell aufgebaut hatten. Krasker fotografiert so, dass die Schneeflocken geradezu auf der Haut zu spüren sind. Er lässt die Soldaten marschieren, die Fanfaren blasen, die Pferde unruhig scharren und alle frieren bei den tiefhängenden Wolken und dem unfreundlichen kalten Klima und auch die starken Bogenlampen, die die Taghelle verstärken, wärmen nicht. Sophia Loren bewegt sich wie auf einem Laufsteg und führt ihre neuesten Kleider und Garderoben vor, Boyd bemüht sich um eine Liebesbeziehung zu ihr - aber auch da scheint eine Kälte zu herrschen, die in diesem ersten Drittel des Films das Thema vorgibt.



Größer, höher, schöner, breiter - Aufwand als Selbstzweck

KRASKER'S FOLLY

Krasker liess sich überhaupt nicht unter Druck setzen, auch bei einer solch gigantischen Produktion nicht. Clapper boy Robin Browne: „One day we had this incredible crowd scene, with maybe five thousand costumes extras, but it was

a cloudy day and Bob wouldn't shoot. So the whole day was put over to rehearsals imagine what that would have cost!“¹⁴ Doch weitere Hürden bauten sich auf. Auch ein erfahrener DoP kann sich irren. John Harris hat es miterlebt.

„Up near Segovia there was this big Roman viaduct over a ravine. They had built a set on one side of the ravine, using the viaduct as the approach to the fort. Unfortunately as they wanted to see the snow-covered mountains in the background, the whole of the wall of the fort was back-lit and pretty dark. So Bob had the bright idea of building an enormous three-tiered rostrum, about 120ft long to have some 50 Brutes put on it. - Imagine what that took to organise - the generators, the cabling, the crew, and getting those Brutes - from Germany, France, Italy and England, just to get the 50.

¹⁴ Desmond, *A Glimpse*, p. 28.

The gaffer was Bruno Pasqualini, whom Bob had met on Romeo and Juliet so they used to speak Italian together. Well, it took Bruno two weeks just to get the cabling sorted out. The great day came to put them on all at once. But to be quite honest, with the power on, one could hardly see any difference on this wall. Bob was terribly disappointed that his idea hadn't worked, and everything had to be dismantled, and sent back. Tony Mann's unforgettable reaction to this was to call the whole rig, 'Krasker's Folly!'"



Das Einmessen der Lichtstärke...



...und das Ergebnis im fertigen Film. Die Tiefenschärfe des Ultra-Panavision Systems gibt es her

Es gelingen ihm spektakuläre, ja geradezu poetische Einstellungen. Vor allem, wenn es sich um Sophia Loren handelt, deren Gesicht er mit den sparsamsten Möglichkeiten optimal ausleuchtet. Die perfekte Mischung von Makeup, Garderobe und emotionaler Intensität ihres Spiels macht auch vergessen, dass Stephen Boyd an ihrer Seite blass bleibt. Boyd, dessen Karriere durch diesen Film ruiniert war, besaß ein amerikanisch geprägtes, sehr quadratisches Gesicht, um das Krasker herumzulaufen schien, ohne es aus jenem Winkel ausleuchten zu können, der seinen Charakter gezeigt hätte. Sehr flächiges Licht - bis er zur Mitte des Film zu einem Hilfsmittel griff, das bereits bei *Billy Budd* großen Erfolg gehabt hatte: farbiges Licht von oben, diffuses Licht auf dem Gesicht, sodass das Haar fast durchsichtig schien.

Ansonsten konnte auch der einfallsreichste DoP nicht viel anderes machen als schon bei *El Cid* :

die Kameras auf einen Dolly setzen, damit sie in jede Richtung und in jeden Winkel des Forum Romanum hineinschauen können, die Heerscharen von Komparsen von oben, von unten, von vorne zu fotografieren, aus jedem Winkel und dabei sein, wenn die Pferde geritten werden, die Gespanne vorbeirumpeln, die römischen Wagen auffahren. Die Sonne geht auf und unter - in eindrucksvollen Bildern. Aber die schönsten Bilder täuschen nicht darüber hinweg, dass der Untergang eines Reiches eher in Worten als in Bildern erzählt werden kann. Der Senator Caecina bringt es auf den Punkt: „We have changed the world, can we not change ourselves?“

Krasker wurden die achtmonatigen Dreharbeiten zuviel. Hatte er sich mit dieser neuen Super-Produktion übernommen? Die Wartezeit, der Aufwand, die schlechte Laune am Set, die Wutanfälle des Regisseurs, der Druck der viel zu hohen Produktionskosten - das Alles hatte er hundertmal ertragen und als die Geißel im Leben hinter der Kamera hingegenommen. Sein Insulinspiegel war instabil, er musste sich in Behandlung begeben, er fühlte sich schlecht. Doch die Produktion durfte nicht darunter leiden. So fragte Bronston den Kollegen Jack Hildyard, der zuletzt 1944 Kraskers Kameraführer gewesen war und sich seitdem zu einem respektierten DoP emporgearbeitet hatte. Hildyard übernahm für eine Zeitlang, bis sich Bob wieder gut genug fühlte, um den Anforderungen des Drehs zu genügen.



*Da will so recht keine Stimmung aufkommen - es ist kalt und es regnet im Januar 1963
und Robert Krasker friert erbärmlich auf der Sierra Guadarama.
Ganz rechts der Filmarchitekt John Moore, in der Mitte an der Kamera John Harris*

Als der Film fertig war, dauerte er drei Stunden und gefühlte fünf. Die Leute kamen, aber an den Kinokassen stellte sich bald heraus: es kamen nicht genug. Die Kritiken waren unfreundlich und verständnislos. Bei der Schlußrechnung musste Bronston Konkurs anmelden: von den Kosten war nicht einmal ein Drittel wieder hereingekommen. Bronston verlor die Studios in Madrid und verschwand. Der „römische“ Untergang war auch sein eigener.

DIE VERÄNDERUNG

Auch für Robert Krasker kein erfreulicher Schlußpunkt nach monatelanger Arbeit! Gleichzeitig konnte er sich der Einsicht nicht verschliessen, dass er mit seiner Diabetes in dem engen medizinischen Versorgungsnetz seiner Heimatstadt London besser aufgehoben war als im fernen Marbella. Hinzu kam, dass die Gefahr, in ein Koma zu fallen, keineswegs gebannt war, und er auf ständige Begleitung angewiesen blieb. Auch das war in Spanien schwieriger als in London.

Die Filmszene in England hatte sich verändert. Musste Krasker sich in der neuen Situation, die um die Wende zu den 60er Jahren entstanden war, nun zu den eher konventionellen, am Studiosystem orientierten Kameramännern zählen lassen? Die Filmindustrie war dabei, sich aufzuspalten: auf der einen Seite die low-budget-Filme, die mit wenig Aufwand hauptsächlich vor Ort gedreht wurden und die großen Produktionen, in denen nicht mehr die Masse der Komparsen entscheidend war, sondern Filmtricks, erfindungsreiche Bauten, gewagte Kamerafahrten. Die handgehaltene Arriflex-Kamera, mit der Walter Lassally in *A Taste of Honey* (1962) arbeitete, war ihm fremd. Zu den damaligen „angry young men“ des britischen Kinos hatte er keinen Kontakt. Zu Regisseuren wie Lindsay Anderson, Tony Richardson oder Karel Reisz führte kein Weg. Gleichzeitig entstand 1962 der erste James-Bond-Film *Dr. No*, der seinen geradezu unglaublichen Erfolg dem technischen Aufwand der Produktion verdankte, und damit ein Genre etablierte, das sehr „britisch“ zu sein

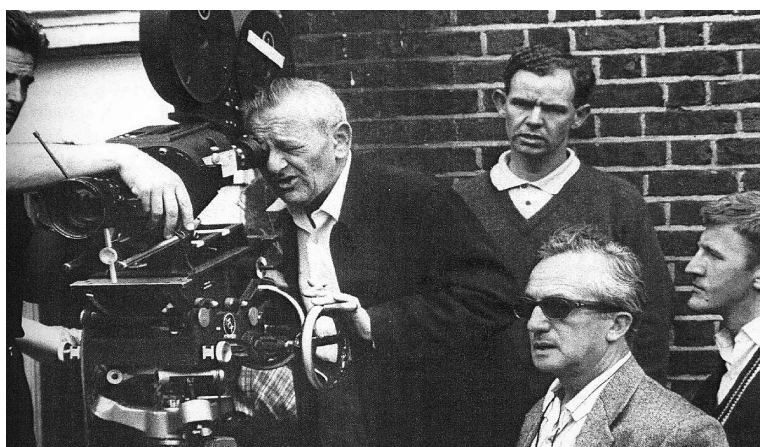
schien: die Agentenkomödien. Statuarische Sandalen- und aufwändige Historienfilme hatten ausgedient. Neue junge Männer bekamen in den Studios das Sagen, die eine Atmosphäre von scharfer Kalkulation und unnachsichtig organisierten Drehplänen umsetzten. Es musste schneller und hektischer gearbeitet werden. Die Zahl der Einstellungen, die pro Drehtag in den „Kasten“ sollten, erhöhte sich zunehmend. Der gewohnte Arbeitsrhythmus veränderte sich, der Ton wurde anders - diese Entwicklung machte auch vor den DoPs nicht halt.

The Collector - DAS AUGEN DES SAMMLERS

So war es zunächst ein gutes Omen, als die amerikanische Columbia Produktionsgesellschaft Krasker für die Aussenaufnahmen des Film *The Collector* nach dem gleichnamigen Roman von John Fowles engagierte. Die Innenaufnahmen und damit fast 80 Prozent des Films hatte der amerikanische Kollege Robert Surtees in Hollywood gedreht. Krasker fiel die Rolle zu, die Aussenaufnahmen zu fotografieren - zu verfolgen, wie dieser „Menschenammler“ durch London fährt und sich sein Opfer sucht. Zu Regisseur William Wyler, Jahrgang 1902, geschätzt, erfahren, erfolgreich, einer der Großen Hollywoods, gab es genügend Brücken und Gemeinsamkeiten, um sich mühelos zu verständigen. So arbeitete er mit seinem Kameraführer John Harris im April 1964 in London und Kent. Krasker konnte auch ein Wiedersehen mit Terence Stamp feiern, den er in seiner ersten Rolle als Billy (Budd) fotografiert hatte¹⁵.



Die Kamera nimmt die Perspektive des Psychopathen ein - wie er London erlebt, wie er in seinem Lieferwagen durch die Straßen fährt und schließlich diese junge Frau betäubt und in seinen Wagen zerrt. Die Suche wird nicht von aussen erzählt, sondern direkt und hautnah von innen, weshalb die Kamera mit dem Lieferwagen fährt, mit Weitwinkel und Tele beklemmende Situationen zeigt, bei denen der Zuschauer sich jedes Mal fragen muss: wird es ihm gelingen? Die Kamera ist das Auge des „Sammlers“, sie sieht, was er sieht, die Kamera filmt durch das durch Lamellen verhängte Rückfenster des Wagens, man ahnt mehr, als man sieht und lediglich in dem Moment, wo er zugreift, bleibt die Kamera ausserhalb des Wagens. Wir sehen nur, wie der Wagen dicht an die Mauer herangefahren ist und der „Sammler“ die Frau in den Wagen zerrt. Der Spannungsaufbau bis zu diesem Zeitpunkt ist



Wyler an der großen Technicolor-Kamera - John Harris (neben ihm) fühlt sich verdrängt, Robert Krasker ist locker

aussergewöhnlich - Londoner Straßenszenen aus der Sicht eines Psychopathen, dessen mörderisches Tun jeden treffen kann. Wiederum wird die Kamera selber aktiv, kriecht in den Kopf des Sammlers hinein und lässt uns die Welt aus seiner Perspektive erleben.

Die wenigen Wochen, die diese Arbeit in Anspruch nahm, wurden erschwert durch die ständig erneuerten Anfragen, die Regisseur An-

¹⁵ für diese Rolle erhielt er den „Best Actor Award“ bei den Filmfestspielen in Cannes 1965.



Man muss sich anstrengen, um durch die rückwärtigen Jalousien des Wagens zu schauen - aber Freddie (Terence Stamp) lässt sein Opfer Miranda (Samantha Eggar) nicht aus den Augen

thony Mann an Krasker richtete. Gemäß dem alten Hollywood-Grundsatz, dass nichts so sehr die Schaffenskraft antreibt wie ein Flop, wollte Mann nach seinem römischen Desaster nun einen Abenteuer-Stoff verfilmen: *The Heroes of Telemark*. Er hatte die Firma Benton Films in Großbritannien dazu gebracht, die Finanzierung dieses Films sicherzustellen. Im November 1964 begann der Dreh in Norwegen.

The Heroes of Telemark - SCHWERES WASSER

Anthony Mann entwickelte in einem Film der BBC sein filmisches Konzept, lässig an die Bar eines kleinen Cafés in Norwegen gelehnt, frei aus dem Gespräch improvisierend. Die Bilder müssten sprechen, sagt er, nicht die Schauspieler. „In films people don't listen“, meint er, „Leute erinnern, was sie gesehen haben, nicht, was sie gehört haben“. Die filmische Umsetzung des Dialogs mache einen Film aus.

Dazu brauchte er gute Kameraleute. Krasker hatte sich überreden lassen, obwohl die Strapazen nicht gering sein würden. Der Film musste im Winter spielen. Also zog bei bitterer Kälte von minus 20 Grad ein Team von 120 Schauspielern, Technikern und Helfern nach Rjukan in Mittel-Norwegen, um die Geschichte der verhinderten Nazi-Atombombe zu erzählen.

Die Nationalsozialisten wollten 1942 in einem Werk in Rjukan schweres Wasser herstellen, was zur Herstellung einer Atom-Bombe notwendig ist. Norwegische Untergrundkämpfer sprengten zunächst die Fabrik in die Luft, doch die Nazis fertigten weiter. Als sie den ersten Behälter mit diesem schweren Wasser nach Deutschland schaffen wollten, versenkten norwegische Kämpfer die Fähre im See - nicht nur das schwere Wasser versank im Wasser, sondern auch viele der nichts-ahnenden Passagiere.



Auch bei minus 20 Grad und grau bedecktem norwegischem Himmel lässt sich mit den eingebauten Pan-Glasses noch die Szene beobachten

Der Film basierte auf wirklichen Geschehnissen, Kirk Douglas und Richard Harris führten die Besetzungsliste an, die Schwedin Ulla Jacobsson spielte die Frau, um die die beiden Männer rivalisieren. Michael Redgrave war wieder dabei und der Schauspieler Robert Ayres, Bert Bates besorgte den Schnitt wie schon bei *The Running Man*, der amerikanische Kollege

Bill Warrington, mit dem Krasker zuletzt 1946 gearbeitet hatte, betreute die Spezialeffekte. Um den Untergang des Fährschiffes nachzustellen, hatte die Produktion den Filmtrickspezialisten John P. Fulton eingeflogen, der „Red-Astaire“ Hollywoods, der das Unmögliche filmisch möglich machte.

Krasker wurde zugestanden, ein ungewöhnlich großes Kamerateam mit nach Norwegen zu nehmen. John Harris, der zu Drehbeginn nicht dabei sein konnte, übernahm von John Burrows und war dann neben Ronnie Maasz als Kameraführer eingesetzt. Der norwegische Kollege Egil S. Woxholt filmte die Verfolgungsjagd im Schnee. Obwohl die Panavision-Kamera schwer und unhandlich war, gelang es ihm, sie so bewegt und dicht über dem Schnee zu führen, als würde sie selber die Hänge hinunterrasen.

Unter Pelzmützen versteckt, in tiefe Mäntel mit Innenpelzen eingehüllt, mit Snowboots und dicken Handschuhen, stand die Filmcrew bereit und doch kam der Dreh nur langsam voran. Erschwert wurde sie durch die Auseinandersetzungen zwischen Douglas und Harris, die sich auf die Nerven, aber nicht aus dem Weg gingen. Anders als in *The Fall* inszenierte Tony Mann ganz auf Spannung und Bewegung, um den verzweiferten Kampf der Norweger gegen die Nazis so eindringlich wie möglich zu erzählen.

John Harris litt wie die anderen unter dem schlechten Betriebsklima am Set: „Conditions were very difficult, apart from the cold, the location was difficult, the whole town was in a valley, and as we were there in the winter, the sun never got high enough to shine on the town... When working in the actual Heavy Water factory, we all had to wear special goggles to prevent us getting any ‚water‘ (a slight acid content) in our eyes. Also carried a little phial of some neutralizing liquid, in case the worse happened. Kirk Douglas was his usual objectionable self. He certainly became my most unpleasant actor to work with. Never got much cooperation out of him. Tony Mann, our director, called him ‚a professional shit‘, not to his face of course, which summed him up to a ‚T‘. Even Richard [Harris] hated him, they were always swearing at each other“.¹⁶



Day for night mit Filtern - die Kamera filmt von unten und der Soldat scheint ins Bild zu fallen



DAS ABSEILEN

Die Untergrundkämpfer seilen sich nachts über eine steile Felswand in das Tal ab, indem die Fabrik steht. Die Kamera beobachtet von der anderen Seite der Schlucht, wie die Männer langsam und geräuschlos einer nach dem anderen sich nach unten hangeln. Dann nimmt sie eine Perspektive von unten ein, sodass losgetretener Schnee, Eis und Steine in die Kamera zu fallen scheinen, geht in die Halb-Totale von der Seite, um zu zeigen, wie die Männer sich von der Felswand abstossen, schaut von oben in die

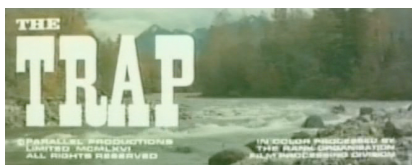
¹⁶ Harris, *My Life*, p. 52.

gefährliche Tiefe, und durch diese ständigen Perspektivwechsel steigert sich die Spannung der Szene. Der eiskalte, trockene Schnee hüllt die Männer ein wie Watte - nichts ist zu hören ausser den Tritten der erbarmungslos auf und ab marschierenden deutschen Wachsoldaten. Kälte sichtbar zu machen, fühlbar geradezu, wie Schnee alles erstickt, wie die Männer gleiten und rutschen, sich wieder aufrichten und trotzdem an ihrem Ziel festhalten, diese Fabrik mit einer Ladung Dynamit zu zerstören. Das ist dichte Kameraarbeit, mit wenig Licht umgesetzt, plastisch dunkel, dem Zuschauer zugemutet und an der Fahlheit der Nacht orientiert.

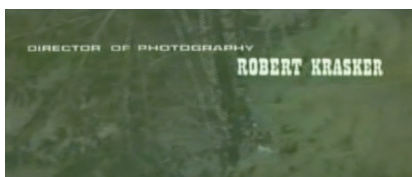
The Trap - Arbeit in Kanada

Krasker hatte nie in Amerika gearbeitet. Erste Versuche, das eigene Betätigungsfeld auszuweiten und vielleicht auch in Hollywood zu drehen, liessen sich in den fünfziger Jahren nicht realisieren. Jetzt - 1965 - schien es zu spät, noch große Veränderungen vorzunehmen. Krasker fühlte sich oft ausgezehrt und schwach. Seine Diabetes machte ihm zu schaffen. Konnte er sich noch auf sich verlassen? Reichte seine Leistungsfähigkeit, um einen Film durchzustehen? Krasker kämpfte einen wenig aussichtsreichen Kampf gegen eine Erkrankung, die jederzeit lebensbedrohend werden konnte. Kameraassistent Chic Anstiss erinnert sich: „When I was working with him towards the end, he had been at St. George’s Hospital and used to go and see a consultant. But when that consultant retired, he went into hospital for about a week to get re-stabilised, but the treatment didn’t work and he came out worse than when he went in. One day, driving back from somewhere, he passed out and ended up crashing into something. Despite having had a longterm love affair with motor cars, such as his Austin Healey 100, Jaguar XJ6, and Triumph TR1 tourer, he decided to give up his driving license so as never to put others at risk again.“¹⁷

Ein schwerwiegender Schritt - ein DoP ohne Führerschein? Krasker liess sich nicht entmutigen und sagte ein Jahr später zu, als ein Produzent ihn fragte, ob er an einem Film mitarbeiten würde, der weitgehend in Aussenaufnahmen in West Kanada gedreht würde. Im Oktober 1965 begannen die Dreharbeiten auf Bowen Island, sechs Kilometer westlich vor Vancouver im Howe-Sund. Später zog die Mannschaft 1000 Kilometer nord-östlich landeinwärts nach Pendleton, Bay Park, Babine Lake.



Oliver Reed, Neffe von Carol Reed, spielte in dieser low-budget-Produktion einen ruppigen Hinterwäldler, der in den Wäldern Kanadas sein Leben fristet und sich eine junge Frau nimmt (Rita Tushingham), die er zunächst durch seine Brutalität schockiert, die aber Liebe in ihm zu erwecken versteht, als er sich schwer verletzt auf ihre Hilfe verlassen muss.



Ein Wald- und Naturburschenfilm, der von den Aussenaufnahmen lebte. Nur die Szenen in der Hütte und der Angriff des Wolfsrudels wurden in den Hollyburn Studios in Vancouver nachgedreht. Nach knapp drei Monaten Drehzeit konnten am 10. Dezember 1965 alle

Beteiligten wieder nachhause zurückkehren. Zum letzten Mal hieß es im Abspann eines Spielfilms: „Director of Photography: Robert Krasker“.

Krasker hatte einen weiten Weg zurückgelegt - von dem Kammerspiel *The Saint Meets the Tiger* bis zu dem Abenteuerfilm *The Trap* - in vierundzwanzig Jahren achtunddreißig große Feature-Filme, davon siebzehn in Farbe, neun in CinemaScope/Panavision - was für eine Bilanz!

¹⁷ Desmond, *A Glimpse*, p. 29.

DAS SCHEITERN NEUER PROJEKTE

Bob privatisierte und richtete sich in diesem neuen Zustand ein. Zunächst pendelte er noch zwischen Marbella und London, dann wurden die Aufenthalte in den siebziger Jahren in London immer länger. Schließlich entschied er sich, die beiden Appartements in Marbella zu verkaufen. Sein einstiger Kameraführer Bob Huke (*Uncle Silas*) interessierte sich und kaufte sie. Bob kämpfte mit seiner Erkrankung. Da er keinen Führerschein mehr besaß, kaufte er sich ein City-Bike und radelte nun langsam und auf kleinen Rädern durch Chelsea. Er lud weiter Gäste zu sich ein, ging auf Parties, amüsierte sich mit Freunden, lebte weiterhin mit seinem Freund und Lebenspartner David zusammen, liess aber auch Treffen mit Ron nicht aus. Er lebte seine Homosexualität, konnte damit auch freier umgehen, wurde aber zunehmend grauer und schwächer und traute sich nicht mehr viel zu. Sein Gesundheitszustand schwankte. In guten Zeiten war er unternehmungslustig, in schlechten eher depressiv.

Als Carol Reed ihn wissen liess, dass er das Lionel-Bart-Musical *Oliver* verfilmen würde, bot er ihm auch die fotografische Leitung an. Doch Bob konnte und wollte sich einen ganzen Film nicht mehr zumuten. Reed engagierte daraufhin Oswald Morris. Die Probeaufnahmen für den weiblichen Star Shani Wallis, die noch unbekannt war, richtete jedoch Krasker aus.

1968 hatte der amerikanische Regisseur Blake Edwards sich vorgenommen, einen Film mit dem Titel *Darling Lilli* in Europa zu drehen. In irischen Studios sollten die Innenaufnahmen stattfinden. Doch die einsetzenden Studentenunruhen verwirrten auch die Filmindustrie und so entschied sich Edwards kurzfristig, den ganzen Film in Belgien zu realisieren. Chic Anstiss berichtet, wie mehrere Kameramänner frustriert in Irland festsaßen: „We had this situation of too many cameramen. Bob Krasker, Bob Huke, Johnny Coquillon, Michael Bailey, but no operators. So Krasker sent the driver into Dublin to get some white gloves, which he then gave to Bob Huke and the other cameramen and said. ‚Right. You’re operators now‘.¹⁸ Keiner wurde beschäftigt, weil Edwards den Film von Russell Harlan und William A. Wellman fotografieren liess.¹⁹

Krasker blieb am Sloane Square wohnen, mit seinem Untermieter Ken Bradshaw verband ihn eine Freundschaft. Er lebte in einer Wohngemeinschaft, in der jeder sein eigenes privates Umfeld besaß. Bob merkte sehr bald, dass nicht nur er die Filmindustrie, sondern die Filmwelt auch ihn zu vergessen begann. Gleichaltrige Kollegen wie Oswald Morris oder Guy Green filmten sich von Erfolg zu Erfolg, selbst der ältere Frederick A. Young war nach wie vor aktiv - Krasker ging noch zu den Treffen der *British Society of Cinematographers*, um etwas an den Gesprächen der alten und neuen Kollegen teilzunehmen und zu fachsimplen. Aber manchmal fühlte er sich zu schwach und blieb fern.

KURZFILME

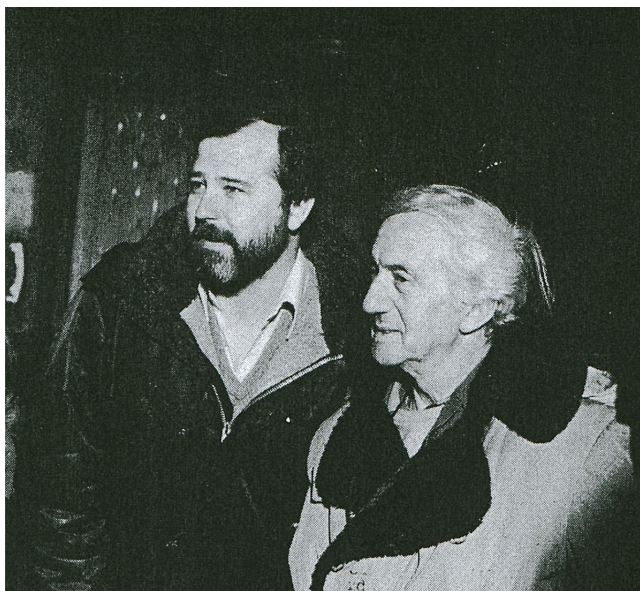
Dann erreichte ihn eine Anfrage von Astrid Frank, einer jungen Deutschen, die einen Kurzfilm mit dem Titel *Red* (1976) drehen wollte und ihn fragte, ob er nicht die Ausleuchtung übernehmen könnte. Der 24-Minuten-Film wurde weitgehend in Medmenham Manor, einem Kloster aus dem 16. Jahrhundert an der Themse, gedreht. Kubricks *Barry Lyndon* war

¹⁸ Desmond, *A Glimpse*, p. 29.

¹⁹ In einigen Enzyklopädien wird Krasker als der DoP des Films *The Birdman of Alcatraz* genannt, den zunächst Regisseur Michael Crichton drehen sollte, aber dann von John Frankenheimer übernommen wurde. Der Drehbeginn lag im Spätherbst 1960, sodass Krasker daran garnicht hätte arbeiten können, weil die Produktion des Films *El Cid* ebenfalls zu diesem Zeitpunkt begann.

gerade zuvor erschienen und Frank fragte Krasker, ob er nicht auch Kerzenlicht einsetzen könne. Darauf Krasker: „Who wants all this candle stuff!“²⁰ und leuchtete mithilfe weniger Tungsten Studio Lampen mit Fresnel Linse und einer Leuchtstärke von 1.000 Watt die Szene aus und erreichte damit eine Wirkung, die der in Kubricks Film nicht nur gleichkam, sondern sie zu übertreffen schien.

In demselben Jahr wollte Regisseur Hugh Hudson einen Werbefilm *Gercha* drehen - in schwarz-weiß: „Black and white as an art had gone out of fashion. People didn't know how



Leszek Burzynski und Robert Krasker 1980

to shoot in black and white any more. When it was decided to do it in black and white, we had to look for the best person. Where was Bob Krasker? Where is the guy who did *Third Man* and *Odd Man Out*? Answer: He's retired. Where? He lives in Chelsea. I lived in Chelsea. Went to find him and talk to him and he did it. He was very meticulous, that's for sure, although he never slowed you up. That commercial was all done in one take and so you can imagine how complicated it was to light. But he did it brilliantly.“²¹

1980 folgte der Kurzfilm *Cry Wolf* von Leszek Burzynski, der in Cricklewood aufgenommen wurde. Beide Kurzfilme wurden zwar auf Festivals gezeigt, verschwanden aber schnell

und Kraskers Kameraarbeit blieb weitgehend unbeachtet. Aus dieser Zeit stammt auch das letzte Bild, das wir von Robert Krasker besitzen. Grau geworden, mit langsam sich weiß färbendem Haar, vor der Zeit gealtert - ein kranker Mann.

DER 16. AUGUST 1981

An diesem Wochenende war Ken Bradshaw, der Untermieter im Harrogate House am Sloane Square, verreist. Krasker sass mit seinem Freund David vor dem Fernseher. David kam es merkwürdig vor, dass Bob zu schlafen schien. Er stupste ihn an, Bob rührte sich nicht. Da bekam David es mit der Angst, riss die Wohnungstür auf und rannte den Korridor hinunter, um bei zwei jungen Frauen zu klingeln, die mit Bob befreundet waren und die er um Hilfe bitten wollte. Als die Drei dann den Korridor zurückkamen, sahen sie zu ihrem Schrecken, dass die Tür zu Bobs Appartement zugefallen war - David hatte den Stopper nicht zwischen Tür und Rahmen geschoben.

Nun erst recht in Panik, alarmierten sie die Feuerwehr. Der Leiterwagen war nach wenigen Minuten zur Stelle, die Feuerwehrleute brachen ein Fenster der hochgelegenen Wohnung auf und fanden Bob bewußtlos vor dem noch laufenden Fernseher. Er wurde ins Krankenhaus gebracht. Trotz sofort einsetzender Wiederbelebungsmaßnahmen gelang es den Ärzten nicht, Bob aus dem Koma zurückzuholen. Noch an demselben Abend erlitt er einen schweren Herzinfarkt und starb am nächsten Tag. Er wurde 67 Jahre alt. Er war der Krankheit erlegen, gegen die er vierzig Jahre lang gekämpft hatte.

²⁰ Diese letzte Zeit in Kraskers Leben folgt sehr eng dem Text und den Recherchen von Kevin Desmond „A Glimpse of Krasker“, die 1990 in der Zeitschrift „Eyepiece“ erschienen und dem hiermit besonders herzlich gedankt sei.

²¹ Desmond, *A Glimpse*, p. 30.

Als Ken Bradshaw am Montagmorgen seine Wohnung betreten wollte, fand er die Schlösser ausgewechselt. Erst auf seinen entschiedenen Protest hin, liess ihn dann Mitzi Krasker, die Schwester von Bob, in die Wohnung. Offensichtlich war „aufgeräumt“ worden und alle Spuren beseitigt, die darauf schliessen lassen konnten, dass hier ein Homosexueller gelebt hatte. Kraskers Nichte Jacqueline verhinderte, dass die Times einen großen Nachruf druckte mit dem Argument, dass noch nicht alle Familienmitglieder von seinem Tod informiert seien. Die Familie traf dieser Schicksalsschlag völlig unvorbereitet.

Eine Woche später, am 25. August 1981, fand auf dem Mortlake Friedhof im Borough of Hammersmith and Fulham in London morgens um 10.30 Uhr die Beerdigung statt. Es hatten sich nicht viele Menschen eingefunden. Kaum 20 Personen zählte John Harris. Die Feier war kurz, dann wurde seine Leiche im Krematorium eingeäschert. Am nächsten Morgen wurde seine Asche auf dem Plot 43 des Friedhofes in alle Winde verstreut.

KRASKER.—On August 16th, 1981, suddenly, but peacefully, at Sloane Square, Robert, aged 67 years, beloved brother, uncle and friend. Funeral Service at Mortlake Crematorium, 10.30 a.m., Tuesday, 25th August, 1981. Flowers and inquiries to: W. S. Bond Ltd., 127 Fulham Palace Road, W.6. Phone 748 3185.

The Times, August 20, 1981

ROBERT KRASKER

Robert Krasker, the film cameraman who worked on some of the most distinguished British pictures of the 1940s, died on August 16 at the age of 67. He won an Oscar for black and white photography on *The Third Man* and was a highly respected craftsman of the classic school of lighting cameramen.

He was an Australian, born in Perth in 1913, who studied art in Paris and photography in Dresden before coming to London in 1930. He entered the film industry with Sir Alexander Korda's London Films, working as assistant cameraman or camera operator on such pictures as *Things to Come*, *The Drum*, *The Four Feathers* and *The Thief of Baghdad*. His first film as director of photography was in 1941 and after working on *The Gentle Sex* and *The Lamp Still Burns* he attracted wider attention for Laurence Olivier's film

of *Henry V* in 1944. He collaborated with David Lean on *Brief Encounter* and another leading British director of the period, Sir Carol Reed, on *Odd Man Out* and *The Third Man*; his atmospheric lighting and bold use of camera angles contributed greatly to the artistic impact of all three films.

During the 1950s Krasker spread into international pictures, including Visconti's *Senso*, Reed's first American film, *Trapeze*, *Romeo and Juliet*, *Alexander the Great* and *The Quiet American*. Later he provided striking black and white images for Joseph Losey's *The Criminal* and Ustinov's *Billy Budd*, while helping to enrich the visual sweep of the Anthony Mann colour epics, *El Cid* and *The Fall of the Roman Empire*. Other later work included Mann's *The Heroes of Telemark* and William Wyler's *The Collector*.

The Times, August 26, 1981



Bob Krasker im Gespräch mit dem Kameramann John Wilcox 1962

Literaturverzeichnis

- Barthel, Manfred, So war es wirklich, Herbig Verlag, München, 1986.
- Basinger, Jeanine, Anthony Mann, Middletown, CT 2007.
- Bowyer, Justin, Conversations with Jack Cardiff, London, 2003.
- Brandlmeier, Thomas, Kameraautoren, Technik and Ästhetik, Marburg, 2008.
- Brownlow, Kevin, David Lean, London, 1996.
- Cardiff, Jack, Magic Hour, London, 1996.
- Ciment, Michel, Conversations with Losey, London, 1985.
- Desmond, Kevin, A Glimpse of Krasker, Eyepiece, Part 1: September 1990, Part 2: November 1990, London.
- Dreyer, Carl Theodor, In Double Reflection, (edited by Donald Skoller), New York, 1973.
- Dunker, Achim, Die chinesische Sonne scheint immer von unten, Herbert von Halem Verlag, Konstanz, 2008, (new edition 2024)
- Edwards, Hugh, Shark Bay Through Four Centuries 1616-2000, Shark Bay, 1999.
- Endelman, Todd M., The Jews of Britain 1656-2000, University of California Press, Berkeley, 2002.
- Evans, Peter W., Carol Reed, Manchester, 2005.
- Fishgall, Gary, Against Type – The Biography of Burt Lancaster, New York, 1996.
- Fleming, Kate, Celia Johnson, A Biography, London, 1991.
- Halliwell's Film and Video Guide, New York, 2003.
- Harper, Sue, 'Bonnie Prince Charlie' revisited, in The British Cinema Book, Bloomsbury Publishing, London, 2009, (now in 3rd edition, 2019).
- Harris, John, My Life and Travels in the Film World 1941-1996, privately published, Sussex, 1996.
- Helbig, Jörg, Geschichte des britisches films, Stuttgart, 1999.
- Heston, Charlton, The Actor's Life, Journals 1956-1976, New York, 1976.
- Higham, Charles, Hollywood Cameramen: Sources of Light, London, 1970.
- Keller, Max, Faszination Licht, Prestel, München, 1999.
- Korda, Michael, ...Und immer vom Feinsten (Charmed Lives, A Family Romance), München, 1981.
- Kracauer, Siegfried, Theorie des Films, Frankfurt, 1964.
- Krasker, George, The Kraskers, unpublished, 2000.
- Kulik, Karol, Alexander Korda – The Man Who Could Work Miracles, London, 1975.

Lejeune, C.A., *The Lejeune Reader*, Manchester, 1991.

Lightman, Herbert, *The Photography of 'El Cid'*, in *American Cinematographer*, January 1962, s. 30.

Making Pictures: A Century of European Cinematography, created by Imago, London, 2003.

Maltin, Leonard, *Behind the Camera – The Cinematographer's Art*, New York, 1971.

Marschall, Susan, *Farbe im Kino*, Marburg, 2005.

Minney, R.J., *The Films of Anthony Asquith*, Cranbury, 1976.

Morris, Oswald, *Huston – We Have a Problem*, Lanham, 2003.

Moss, Robert F., *The Films of Carol Reed*, New York, 1987.

Neame, Ronald, *Straight from the Horse's Mouth*, Lanham, 2003.

Nowell-Smith, G., *Luchino Visconti*, London, 2003.

Olivier, Laurence, *Bekentnisse*, Berlin, 1988.

Palmer, Lilli, *Dicke Lilli – gutes Kind*, Zürich, 1974.

Petrie, Duncan, *The British Cinematographer*, London, 1996.

Karl Prümm/S. Bierhoff/M. Körnich (Hrsg), *Kamerastile im aktuellen Film*, Marburg, 1999.

Reisz, Karel/Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, New York, 1953.

Smith, Mona Z., *Becoming Something – The Story of Canada Lee*, New York, 2004.

Thomson, David, *The New Biographical Dictionary of Film*, New York, 2002.

Threadgall, Derek, *Shepperton Studios, An Independent View*, London, 1994.

Ustinov, Peter, *Dear Me*, London 1997.

Wapshott, Nicholas, *The Man Between, A Biography of Carol Reed*, London, 1990.

Waldmann, H., *Paramount in Paris*, London 1998.

Weniger, Kay, *Das große Personenlexikon des Films*, 8 Bände, Berlin, 2001.