

Die Herausgeberin

Gabriela Seidel-Hollaender studierte Germanistik, Film-, Fernseh- und Theaterwissenschaft sowie Politologie in Frankfurt am Main, Berlin und Paris. Sie arbeitete für Filmproduktionen und als Kulturmanagerin, Filmkuratorin und Programmberaterin u. a. für das Berlinale Forum, das Goethe-Institut und die Solothurner Filmtage. 2021–2023 leitete sie den Industry-Bereich der Internationalen Kurzfilmtage Winterthur. Sie ist Autorin, Filmjournalistin und Moderatorin. Derzeit ist sie Projektmanagerin für Internationale Weiterbildung am Erich Pommer Institut (EPI) in Potsdam.

Gabriela Seidel-Hollaender studied German language and literature, film, television and theatre studies, and political science in Frankfurt am Main, Berlin and Paris. She has worked in film production and as a cultural manager, film curator and programme consultant for organisations including the Berlinale Forum, the Goethe-Institut and the Solothurner Filmtage. From 2021 to 2023, she headed the Industry division of the Internationale Kurzfilmtage Winterthur. She is an author, film journalist and moderator. She is currently a project manager for International Training at the Erich Pommer Institut (EPI) in Potsdam.

Gabriela Seidel-Hollaender (Hg.)

Werkstattgespräche: Kreative Allianzen

Wie wollen wir's machen?

Conversations on Creative Collaboration in Film

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnd.ddb.de> abrufbar.



Gefördert vom Kulturwerk der VG Bild-Kunst

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

info@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2026

Alle Rechte vorbehalten

Dieser Inhalt ist urheberrechtlich geschützt und darf nicht zur Entwicklung, zum Training oder zur Anreicherung von KI-Systemen, insbesondere generativen KI-Systemen, verwendet werden. Die Nutzung der Inhalte für Text- und Data-Mining ist untersagt.

Lektorat: Daniela Plügge

Transkription und Formatierung: Annalisa Canale

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen, unter Verwendung von Fotos aus oben: SONNE (Regie: Kurdwin Ayub © Ulrich Seidl Filmproduktion); unten: LOVING IN BETWEEN (Regie: Jyoti Mistry, 2023 © Florian Schattauer, Süd Nord Film)

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Drukarnia Tolek, Mikołów

Printed in Poland

ISBN 978-3-7410-0563-3

Inhalt

Vorwort von Barbara Wurm	7
Einleitung Künstlerische Beziehungen im Film von Gabriela Seidel-Hollaender	9
Von der Schönheit des Unsichtbaren von Rainer Merkel	11

Werkstattgespräche | Conversations

Regie & Co-Regie Director & Co-Director Hoda Taheri (Regie Director) & Boris Hadžija (Co-Regie Co-Director)	15
Regie & Kamera Director & Cinematography Katharina Pethke (Regie Director) & Christoph Rohrscheidt (Kamera Cinematography)	29
Regie & Kostüm Director & Costume Design Jessica Hausner (Regie Director) & Tanja Hausner (Kostüm Costume Design)	49
Regie & Produktion Director & Production Jyoti Mistry (Regie Director) & Florian Schattauer (Produktion Production)	67
Regie & Schnitt/Montage Director & Editor Kurdwin Ayub (Regie Director) & Roland Stöttinger (Schnitt/Montage Editor)	83
Regie & Schnitt/Montage Director & Editor Ruth Beckermann (Regie Director) & Dieter Pichler (Schnitt/Montage Editor)	101

Regie & Schnitt/Montage Director & Editor Nanouk Leopold (Regie Director) & Katharina Wartena (Schnitt/Montage Editor)	119
Regie & Tongestaltung Director & Sounddesign Elene Naveriani (Regie Director) & Philippe Ciompi (Tongestaltung Sounddesign)	139
Mitwirkende Contributors	153
Danksagung Acknowledgements	157
Abbildungsverzeichnis List of Illustrations	159

Vorwort

von Barbara Wurm

Von wenig anderen Medien- und Kunstformen lässt sich so klar festhalten – wie im Fall des Films –, dass nahezu sämtliche kreativen Prozesse und Entscheidungen von mehr als einer einzelnen Person getragen werden. Wer das als Kränkung der Künstler-Genie-Idee versteht, erfährt in den vorliegenden Gesprächen, dass Kollaborationen in der Theorie und vor allem in der Praxis vom Modus des Zusammenarbeiten-Dürfens und -Wollens leben, nicht von dem des -Sollens oder gar -Müssens.

Ob es um die grundlegenden konzeptionellen Fragen geht – wie jene zur filmischen Gattung und Form, ob um das visuelle Konzept oder die eingeschlagenen oder links liegen gelassenen dramaturgischen Wege – stets wird Kollaboration als Möglichkeit zum *Aushandeln*, *Ausbalancieren*, *Austarieren* (Katharina Pethke) – ja, zum *leichtfüßigen Spiel* (Christoph Rohrscheidt) gesehen, das das Filmemachen gemeinsam ertragen und gestalten lässt. Film ist geübte Beziehungsdynamik – meist im solidarischen, prospektiven Sinn. Film ist *geteilte Wahrnehmung* (Gabriela Seidel-Hollaender). Kein Zufall, dass das Kino neben den Bildern und Tönen so oft von Menschen und ihren Reflexionen handelt. Sowie vom kollektiven Traum. Dem Traum des Kollektiven.

Barbara Wurm ist Filmkuratorin und Leiterin des Forums der Berlinale

Einleitung

Künstlerische Beziehungen im Film

von Gabriela Seidel Hollaender

Dieses Buch interessiert sich für das, was nach der ersten Idee für einen Film passiert: für den kreativen Prozess, in dem sich eine filmische Handschrift bildet. Wie wandern Ideen zwischen den Beteiligten, wie verändern sie sich, wie verdichten sie sich? Autorinn:enschaft, so die Annahme dieses Buches, lässt sich nicht als einzelne Geste verstehen, sondern als geteilte Wahrnehmung. Als Praxis, in der ästhetische Entscheidungen im Wechselspiel, durch Reibung und Resonanz entstehen.

Seit Jahren führe ich als Festival-Kuratorin und Moderatorin Gespräche mit Filmemacher:innen. Über Filme zu sprechen und zu verstehen, wie sie entstanden sind, verändert den Blick auf das Werk. Aus genau dieser Erfahrung ist die Idee zu diesem Buch entstanden.

Kreative Allianzen sind kein Randphänomen der Filmgeschichte. Sie sind einer ihrer stillen Motoren. Viele Filmschaffende bleiben über Jahre, manchmal über ein ganzes Werk hinweg, mit denselben Menschen verbunden. Mit derselben Person an der Kamera, im Schnittraum, mit demselben Ensemble. Aus dieser Kontinuität wächst etwas, das sich nicht erzwingen lässt: Vertrauen, ein geteiltes künstlerisches Verständnis, eine Abkürzung im Verstehen, die Räume öffnet, in denen sich Risiken eingehen lassen. So entstehen ästhetische Handschriften, die über den einzelnen Film hinausweisen – Handschriften, die von mehreren Händen geschrieben sind.

Im Zentrum stehen Werkstattgespräche zu aktuellen filmischen Werken, die auf Festivals und im Kino besonderen Eindruck hinterlassen haben; sowohl formal als auch inhaltlich. Die Auswahl der Regisseur:innen und ihrer Filme ist bewusst persönlich und subjektiv und erhebt keinen Anspruch auf eine ästhetische Klammer. Der Fokus liegt auf dem zeitgenössischen Autoren-/Autorinnen-Kino.

Es gibt weitere Paare und auch Trios, die angefragt waren, aber aus zeitlichen Gründen hier nicht vertreten sein können. Besonders fehlen die Allianzen mit Drehbuch, Dramaturgie und Szenenbild. Dass dafür gleich drei Regie-Schnitt-Paare vertreten sind, ist ein besonderer Glücksfall: Der Schnitt ist von allen entscheidenden kreativen Instanzen oft am unsichtbarsten.

Dass Zusammenarbeit überhaupt möglich ist, beruht letztlich auf einem, wie Hannah Arendt es nannte, «schwer genau zu fassenden, aber grundsätzlichen Vertrauen in das Menschliche aller Menschen»¹, denn wer etwas gemeinsam beginnt, schlingt einen Faden in ein Netz von Beziehungen, aus dem ein unvorhersehbares Werk entsteht. Was daraus im Konkreten wird, beschreibt die Regisseurin Miranda July in Bezug auf die Arbeit im Film so: Man könne eine sehr genaue Vision haben und die richtigen Menschen dafür wählen, ihnen Freiheit und Grenzen zugleich geben, «aber am Ende hat man immer diese schroffen, ungleichen Teile, die man ordnen und in Musik verwandeln muss».²

Den Regisseur:innen und ihren Weggefährten:innen sei für ihre Offenheit gedankt, mit der sie Einblick in einen Prozess gewährt haben, der sich meist im Verborgenen vollzieht.

Die Gespräche wurden je nach Präferenz der Beteiligten auf Deutsch oder Englisch geführt und sind hier in der jeweiligen Originalsprache abgedruckt.

Entstanden sind sie auf unterschiedliche Weise: allein, im Team mit Kolleg:innen oder ausschließlich durch Kolleg:innen. Die jeweiligen Namen finden sich bei den einzelnen Interviews.

1 Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus, ZUR PERSON, ZDF, 28. Oktober 1964, online: RBB Fernsehen, Zur Person – Interview-Archiv, rbb-online.de: <https://t1p.de/8lb2>.

2 Miranda July, zit. nach Anna Cafolla, «Miranda July on Her New Book and Creating in the Age of Coronavirus», in: *AnOther Magazine*, 14. April 2020.

Von der Schönheit des Unsichtbaren

von Rainer Merkel

Was ist das Schöne an künstlerischer Arbeit? Dass man sie im besten Fall gar nicht sieht. Man spürt die Kraftanstrengung, die Verausgabung, aber nur ganz vermittelt und wie aus der Ferne. Das ist für Künstler:innen das Beste, was sie tun können. So viel Arbeit investieren wie es eben nur geht und hoffen, dass das am Ende von niemand bemerkt wird. Die Kämpfe, die vielen Probleme, Sackgassen und Irrwege, davon will man nichts wissen, wenn man ein Buch liest, einen Film sieht oder sich ein Gemälde anschaut. Man will darin versinken und sich verlieren.

Über den langen Weg dorthin, die Widerstände und Auseinandersetzungen möchte man lieber erstmal nicht informiert werden. Verzweiflung, Hoffungslosigkeit, Widerstände, Blockaden? Es geht um Leichtigkeit, den großen Wurf, die eine geniale Idee. «Der Handwerker», schreibt Richard Sennet in seinem Buch *Zusammenarbeit*, «weiß etwas Wichtiges über den Umgang mit Widerständen: Er darf nicht dagegen kämpfen, als führte er Krieg gegen Verwachsungen im Holz oder gegen Ungleichmäßigkeiten in schwerem Stein. Wirkungsvoller ist der Einsatz minimaler Kraft.» Das ist das Geheimnis der Kollaboration, der kreativen Allianzen, die ganze Arbeit im Off, die vielen Notizen und Gedanken, die nicht enden wollende Recherche und all die Meta-Arbeit. Das muss am Ende wieder weg. Und man kann nur hoffen: Keiner hat es gemerkt, keiner hat es mitbekommen. Denn wenn jemand was gemerkt hat, dann ist etwas schiefgelaufen.

Deshalb zieht es einen nach einem großartigen Buch oder Film magisch zu der Frage: Wie hat das funktioniert? Wie ist diese Zusammenarbeit gelungen? Was in der Arbeitswelt «Seamless Collaboration» genannt wird, wenn ein Team im besten Einvernehmen einfach nur reibungslos funktioniert, ohne dass jemand groß in Erscheinung tritt, ist in der Kunst ein großes Versteckspiel. Das, was nicht funktioniert, was schief gegangen ist, ist entweder im Laufe des Prozesses gut integriert worden oder bei der Überarbeitung, beim Schnitt oder der Übermalung einfach verschwunden. Die Anstrengung mit dem Einsatz «minimaler Kraft» wieder beseitigt worden. Das ist die Schönheit des Unsichtbaren. Die Menschen, die Protagonist:innen der künstlerischen Produktion, treten, wenn überhaupt, erst später hinter dem Vorhang hervor. Sie haben ihre Arbeit mit so viel Leichtigkeit, Sanftheit und demütiger Professionalität gemacht, dass sie vor dem Lärm und der Aufmerksamkeit zurückschrecken und eigentlich gar keinen Applaus wollen. Und doch wünscht man sich manchmal, jemand würde sie nach vorne ans Licht zerren und ihre Arbeit würdigen, auf sie zeigen und sagen: Ohne dich hätte das nicht geklappt... Ohne dich wäre das Ganze doch gar nichts geworden.

Werkstattgespräche

Conversations



Katharina Pethke und Christoph Rohrscheidt, Dreharbeiten in Finnland 2025

Regie & Kamera

Director & Cinematography

Katharina Pethke (Regie) & Christoph Rohrscheidt (Kamera)

Wie kam es zu Ihrer ersten Zusammenarbeit?

Katharina Pethke: Die Frage ist ja, wie «Zusammenarbeit» definiert werden kann: Als Eltern von Zwillingen waren wir bereits ein gut abgestimmtes Duo, bevor wir angefangen haben, zusammen Filme zu realisieren. Gerade das Austarieren der sensiblen Fragen nach «privat» und «öffentlich» hat uns von Anfang an zu den großen Fragen im Dokumentarischen gebracht, ein Sprung ins kalte Wasser quasi, den ich nie bereut habe.

Christoph Rohrscheidt: Das war leichtfüßig und spielerisch, weil es direkt bei uns zu Hause begann – quasi von der Care-Arbeit hinein in die kreative Arbeit. In DAZWISCHEN ELSA (2019) geht es um unsere 21-jährige Mitbewohnerin, die nicht sicher ist, wie sie ihre Zukunft gestalten möchte. Wir schnappten uns die Kamera und waren mittendrin in unserem ersten gemeinsamen Filmprojekt.

Das Gespräch mit Katharina Pethke und Christoph Rohrscheidt führten Karin Schiefer und Gabriela Seidel-Hollaender im September 2025 per Zoom

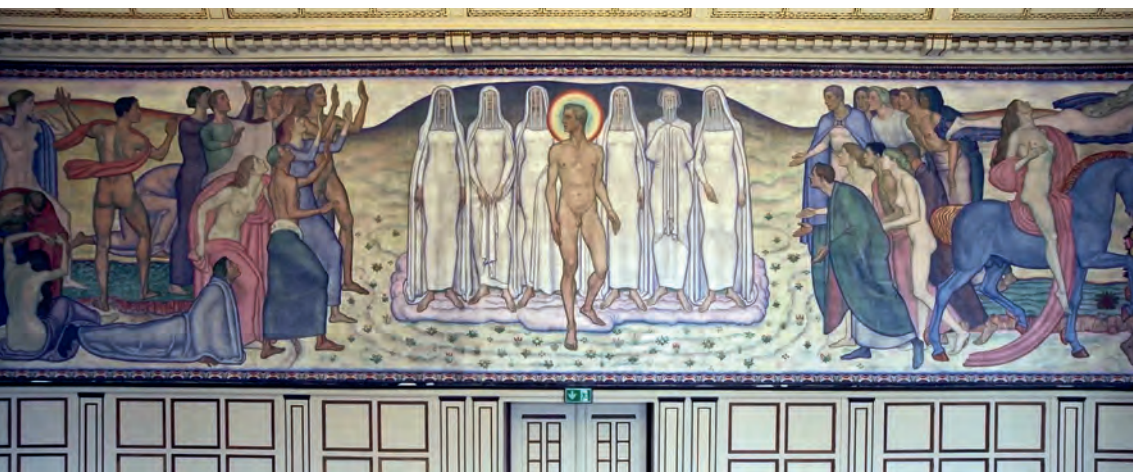
Uns interessiert Ihre Zusammenarbeit in ihrer Kontinuität, beginnend mit DAZWISCHEN ELSA (2019) — mit einem besonderen Fokus auf REPRODUKTION, der 2024 beim Berlinale Forum seine Weltpremiere gefeiert hat. Können Sie kurz skizzieren, worum es in diesem Film geht?

Katharina Pethke (KP): REPRODUKTION ist ein Familienepos, das versucht, den Blick auf gesellschaftliche Strukturen zu weiten. Wir schauen konkret anhand meiner Familie, beziehungsweise anhand der Frauen in meiner Familie, wieso es so komplex ist, von Unvereinbarkeit zu sprechen. Ich hatte zunächst nicht geplant, dass es so persönlich wird.

Katharina, ist es im Lauf der Zeit zum gemeinsamen Projekt geworden oder war es von Beginn an ein gemeinsames Projekt?

KP: Die Filmidee habe ich seit 2012 in mir getragen, als ich nach meinem Studium in Köln als Professorin an die Kunsthochschule in Hamburg zurückkam und feststellen musste, dass sich das Kino, in dem ich lehren sollte, in einem ehemaligen Kreißsaal im Gebäude nebenan befand. Kurz davor war nämlich die direkt benachbarte Geburtsklinik Finkenau geschlossen und in den Hamburger Kunst- und Mediencampus umgewandelt worden: Ich selbst war dort geboren worden. Anfangs hielt ich das einfach nur für eine lustige Anekdote.

Mit dem Kinderkriegen betraf diese Problematik der Unvereinbarkeit uns beide ganz konkret: In der Aula der Kunsthochschule gibt es ein riesengroßes Wandgemälde [«Die ewige Welle» von Willy von Beckerath, 1918], in dessen Mitte der «Verkünder» abgebildet ist: Ein nackter Mann, der von einer Wolke herabsteigt und für seine Ideen von einer Menge bewundert wird. Dieser hauptsächlich auf sich selbst bezogene «Genius» soll wahrscheinlich den «idealen Künstler» darstellen. Unser beider Selbstverständnis war vor der Geburt unserer Kinder mit dieser Darstellung verbunden: Wir waren viel unterwegs, mussten uns vor niemandem rechtfertigen und lebten ohne besondere Rücksichtnahme. Und dann waren wir plötzlich Eltern! Nach einer recht kurzen gemeinsamen Elternzeit ist Christoph dann zu Hause geblieben, während ich wieder zur Arbeit gegangen bin. Wir hatten also eine Umkehr der klassischen Rollenverteilung: Weil ich das bessere Geld verdiente, ging ich wieder zur Arbeit – was in unserer Beziehungsdynamik viele Fragen aufgemacht hat. Dass wir dann diesen Film zusammen gemacht haben, war nur konsequent.



REPRODUKTION (2024): «Die ewige Welle» von Willy von Beckerath, 1918

Christoph Rohrscheidt (CR): Und es war ja auch nicht unser erster gemeinsamer Film. Es wuchs mit den ersten Überlegungen, die Katharina mit mir geteilt hat, ganz organisch zusammen.

Was gab den Anlass für diesen Film?

KP: Das ist ein sehr schöner Punkt zum Thema Zusammenarbeit: Es geht zurück auf einen Urlaub – da waren die Kinder vier Jahre alt, sie haben geschlafen und wir saßen zusammen und ließen den Blick über die Landschaft schweifen. Christoph fragte mich: «Hast du eigentlich eine Idee für deinen nächsten Film?» Und dann kamen so Ideenketten aus mir raus, ich versuchte erstmals zu beschreiben, warum ich das auch filmisch interessant fand: Das Kino und der Kreißsaal ... die ganzen idealisierten Figuren drumherum. Wir nennen das «Plappern»: Das ist superwertvoll, denn es bedeutet, die Dinge ungefiltert rauslassen zu dürfen. Christoph war sofort begeistert und hat dann wie eine Art Katalysator funktioniert – und ich wiederum konnte es durch unser Gespräch noch lauter und klarer formulieren. Es war eine Art organische Wellenbewegung, die immer größer wurde.

War es von Anfang an klar, dass es diese Aufteilung zwischen Regie/Buch und Kamera gibt? Denn bei diesem Prozess, den Sie gerade beschreiben, könnte man sich die Autorenschaft auch teilen.

CR: Ich glaube, es gibt grundsätzlich verschiedene Typen von Kamerapersonen, ich würde mich eher unter jene einreihen, die von der dramaturgischen Seite an



Dreharbeiten zu REPRODUKTION (2024)

die Arbeit herangehen. Es zeichnet alle unsere gemeinsamen Projekte aus, dass in dem gerade skizzierten Safe Space erst mal «geplappert» werden kann, bis es Teil von uns ist. Was für dieses gemeinsame Arbeiten essenziell ist, ist Zeit. Zeit ist einer der größten Faktoren, der unbezahlbar ist... und auch nicht bezahlt wird. Diese Phase kann lange dauern. Es gibt aber auch Momente, in denen wir sehr klassisch vorgehen, ich einen Schritt zurücktrete und mich gern auf meine Arbeit als Kameramann konzentriere: durch den Sucher schauen, beobachten, Bilder gestalten.

KP: Bei DAZWISCHEN ELSA steht «ein Film von Katharina Pethke und Christoph Rohrscheidt». Aber für Christoph ist es eigentlich wichtiger, den Credit als DoP zu haben, weil sein Selbstverständnis als Kameraperson das inhaltliche Arbeiten mit einbezieht. Das kann man in den Credits nicht differenzieren, aber jeder, der ihn kennt, weiß es.

CR: Bei den ersten beiden gemeinsamen Filmen DAZWISCHEN ELSA und UNCANNY ME (2022) kam noch dazu, dass ich auch die Produktion gemacht habe. Daraus entstand ein schönes Selbstverständnis vom «Miteinander-Arbeiten». Vielleicht dient das heutige Gespräch auch dazu, dass wir für uns selbst noch mal herausfinden, was das Besondere ist. Für uns fühlt es sich normal oder natürlich an.

Katharina, Sie haben in früheren Arbeiten auch selbst die Kamera geführt und sich stark mit der Frage «Was zeige ich? Was ist unsichtbar und kann durch meinen

Blick hervorgekehrt werden?» beschäftigt. Wie ist es, die Arbeit an der Kamera zu teilen oder abzugeben?

KP: Ich fühle mich sehr wohl darin, Themen zu durchdringen, indem ich selbst durch den Sucher schaue. Noch schöner ist es aber, die damit verbundene Verantwortung auf zwei Schultern zu verlagern und zu wissen, dass ich mich im Bereich Kamera hundertprozentig auf Christoph verlassen und mich ganz aufs Regie-Führen konzentrieren kann. Ich kann darauf vertrauen, dass das Gedrehte meist meinen Vorstellungen entspricht. Es ist allerdings ein anderes Gefühl nach Drehschluss, wenn ich eben nicht selbst durch den Sucher geschaut habe – dann weiß ich oft nicht, was ich wirklich «fühlen» soll: Durch die direkte Verbindung über das Auge ist mir eine Drehsituation einfach näher. Deshalb gibt es bei uns immer noch viel Dialog – nicht nur direkt nach dem Dreh, auch noch beim Zähneputzen verhandeln wir manchmal über das Erlebte. Wir tauschen uns dann hauptsächlich über die Eindrücke aus, die wir zu einer Szene, einem Ort, einem Menschen haben, den wir gerade begleitet haben.

CR: Ich wiederum finde es toll, mit einer Regie-Partnerin zu arbeiten, die volles Verständnis für die Kameraarbeit hat und eine eigene Vision einbringt. Wir können wirklich auf Augenhöhe debattieren. In beide Richtungen.

KP: Ja, ich bin auch sehr streng [*beide lachen*]. Als wir uns als Team noch aneinander gewöhnen mussten, da habe ich oft gesagt: «Dieses Bild muss so aussehen!»

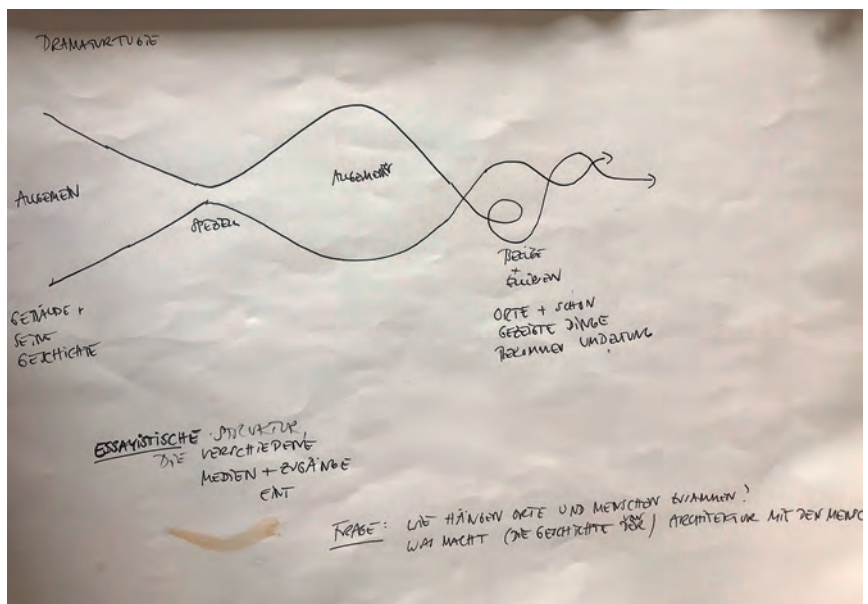
CR: Du hast auf jeden Fall Vorlieben und Vorstellungen.

KP: Ich bin aber flexibel. Es gab auch Situationen, in denen ich nicht weiterwusste und Christoph übernommen hat und die ich im Nachhinein wundervoll aufgelöst finde.

Haben Sie sich vor den Dreharbeiten über die gemeinsame Vision, vor allem über die Bilder ausgetauscht?

KP: Die Arbeit an REPRODUKTION hat insgesamt fünf Jahre gedauert: Von 2019 bis 2024. Der allererste Drehtag war recht ungeplant: Es war mein 40. Geburtstag und sollte ausgerechnet mein letzter Arbeitstag an der Kunsthochschule sein – die Stelle war befristet. Das habe ich zum Anlass genommen, die Feier quasi als performativen Akt zu begreifen – das Persönliche mit dem Arbeitsort zu verbinden, es in eine Art «Agnès-Varda-Moment» zu bringen und zu sagen: «Ich feiere diesen Geburtstag, wo ich arbeite, weil ich dort geboren wurde.» Es war, als hätten wir an

CR: *[Lacht]* Es gab auch die Phase, in der wir dachten, es muss ein Schwarz-Weiß-Film werden. Das wurde redaktionell hart und kritisch hinterfragt. Gut so! Das ist nur ein Beispiel für die vielen Entscheidungen, die zu treffen sind. Im Speziellen bei REPRODUKTION war es tatsächlich eine fünf Jahre lange Suche. Und die wohl am stärksten diesem Suchen entsprechende Form sieht man in der «langen Schlange» – mehrere lange Kamerafahrten durch das Gebäude –, die visuell durch die Gemäuer der Kunsthochschule «kriecht» und diesen Ort langsam abtastet. Es



Erste Skizze von Katharina Pethke für den Film REPRODUKTION (2024)



REPRODUKTION (2024): Schlange

war weder am ersten Tag noch im ersten Jahr klar, welche Form dieser Film am Ende annehmen würde. Es braucht ein gewisses Grundvertrauen auf den Prozess.

KP: Ich hatte nach Filmen gesucht, die Orte quasi als «Protagonisten» einbinden und dabei recht wenig gefunden. Die meisten haben formal nicht zusammengehalten. Daher bin ich auf LETZTES JAHR IN MARIENBAD [L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, Alain Resnais 1961] gekommen, ein Spielfilm, der eine ewige Gegenwart heraufbeschwört: Die Figuren reden über die Vergangenheit, wir wissen aber nicht welche, und sie bewegen sich in der Gegenwart, wir wissen aber nicht welche. Das fand ich interessant. Daher kam uns dann die Idee, Figuren einzubinden. Eine meiner Studierenden, Martha von Mechow, habe ich dann als «Hebamme» durch die Flure laufen lassen und wir sind mit einem Dolly hinter ihr gefahren wie bei LETZTES JAHR IN MARIENBAD ... als Versuch! Das brachte uns insofern weiter, als wir erkannten, dass die Kamerafahrten zwar irgendwie gut waren, aber es kam die Frage auf, ob es überhaupt eine «Figur» im Bild dazu braucht, denn eine erzählende Instanz war ja schon Teil der Off-Erzählung. So kamen wir Schritt für Schritt zu der eher strengeren Form, die der Film jetzt hat.

CR: Die Hochschule hat so viele verschlossene Türen, aber wir fanden, dass es schön wäre, den Menschen dahinter bei ihren unterschiedlichsten Formen von Arbeit – der künstlerischen, der archivarischen oder jedweder anderen – zuschauen zu dürfen und deren Hände zu sehen: Arbeit sichtbar machen. Dieses gemeinsame Suchen beinhaltete noch keine klare Bildsprache, aber zumindest ein Motiv.

Es ging Ihnen darum, die nicht-sichtbaren Wesen, die mit dem Haus in Verbindung stehen, zu erfassen?

KP: Absolut. Wir wollten eine Bildsprache finden, in der es nicht nur um diese eine Familie geht, sondern um Generationen an Studierenden, aber auch an Frauen, die mit ihren jeweiligen Träumen, Wünschen, Hoffnungen da hindurchgehen und oft gar nicht wissen, was dieser Ort an Geschichte bereithält. Im Endeffekt ist es eine Geistergegenwart der vielen Generationen von Studierenden an diesem Ort. Das wollte ich mit dieser speziellen Bildsprache erreichen: ein Abstoßen vom Privaten bzw. Persönlichen. Ich wollte Zeit zum Nachdenken bieten – was aus meiner Perspektive tatsächlich am besten im Kino funktioniert: Ich mag es, den Zuseher:innen Ruhe und Langsamkeit einzuräumen, um das Gesehene und Gehörte mit den eigenen Erfahrungen und Gedanken abzugleichen.

Welche Überlegungen führten zu der Entscheidung, die Zeit des Nationalsozialismus in der Darstellung der Geschichte des Gebäudes außen vor zu lassen?

KP: Das war eine dramaturgische Entscheidung. Aus dem Strang «Nationalsozialismus» wäre ich erzählerisch nicht mehr rausgekommen, wir haben es versucht. Allein in der Geburtsklinik sind ungeheuerliche Dinge passiert, wie etwa Zwangssterilisationen und Selbstmorde von Frauen, die keine Erlaubnis zur Abtreibung bekommen haben. Der Film ist so schon 111 Minuten lang, auch ohne diese Ausführungen. Andeutungen in diese Richtung sind allerdings geblieben, wie etwa die Nennung des Erziehungsratgebers «Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind», nach dem meine Mutter erzogen wurde. Darin steckt allein schon so viel Brutalität. Durch die konkreten Familienbilder wird auch recht viel davon sichtbar.

Es war gewiss eine schwierige Aufgabe für die Kamera, das reichlich vorhandene unbewegte Archivmaterial so zu filmen, dass es kinematografisch wurde. Es gibt schöne Lösungen mit den Händen, die gewisse Dokumente halten. Welche Gedanken haben Sie zu dieser Frage beschäftigt?

KP: Durch die Recherche stand fest, dass es mehr oder weniger ein Archivfilm werden würde – mit kleineren Belegungen, die wir dann hervorgekitzelt haben. Wir wussten also, dass viel in die Vergangenheit geschaut werden würde, und zunächst waren uns Blicke auf Archivtische und Hände wichtig – um das Material im wahrsten Sinne zu be-greifen. Bei den vielen Fotos aus dem Familienarchiv hatten wir im Schnitt vorläufig mit Standbildern gearbeitet und irgendwann hatte ich mich

so sehr daran gewöhnt, dass ich dachte, man kann es vielleicht so beibehalten. An diesem Punkt war Christophs Einhaken wichtig!

CR: Es war schon ein Großteil des Films gedreht und wir hatten bereits einen ersten Rohschnitt. Die Auswahl der Bilder aus dem Privatarchiv war getroffen und es gab diese Platzhalter. Ich wollte aber, dass auch dieses Material – so wie die Kamera, die durch die Gänge fließt – als Bewegtbildmaterial spürbar wird und der Film die bewegte Form nicht verlässt.

KP: Dann hatte Christoph die Idee, meine Hände mit den Fotos in einer Art Gegenlichtsituation zu filmen – ein Balanceakt: Wir hatten eine grobe Idee, was wir erzählen wollten, standen aber vor der Frage, wie man das in den Rhythmus bringen kann. Es war wie ein Ineinandergreifen von Abschnitten: Ich habe den Text geschrieben und eingesprochen, dann haben wir dazu wieder Aufnahmen gemacht und gemeinsam mit dem Editor Simon Quack einen Rhythmus gefunden.

Wie haben Sie die Grenze gezogen zwischen dem, was zu privat ist, und dem, was sich in einen größeren Kontext übertragen lässt?

KP: Bei meinen filmischen Annäherungen, die oft einen Ausgangspunkt in meinem eigenen Leben haben, habe ich festgestellt, dass es verschiedene Schritte braucht, um von einer persönlichen Erfahrung zu einer Erzählung zu kommen. Genauso gehen wir auch mit unseren Protagonist:innen um. Zu Beginn heißt es: «Wir sammeln zunächst komplett ungefiltert und entscheiden am Ende zusammen, was zu sehen ist.» Das ist die wichtigste Voraussetzung für eine vertrauensvolle Zusammenarbeit. Es gab oft Unterhaltungen, in denen wir uns darüber ausgetauscht haben, was wir wie preisgeben wollen. Das Projekt ist zum Glück aber auch in einen größeren Kontext eingebettet – mit der Produzentin Julia Cölten, die inhaltlich intensiv involviert war, mit einer Redaktion, die unterstützend dabei war, mit der dramaturgischen Beraterin Christiane Büchner und eben dem Editor Simon Quack: Sie alle haben uns regelmäßig rückgemeldet, wenn Gefahr bestand, dass etwas «zu persönlich» wird. Es ging dabei auch um ein Abtasten – es muss ja «persönlich» sein, aber es darf nicht «privat» werden. Im Filmprozess haben wir vieles ausprobiert, was aus guten Gründen während der Montage rausgefallen ist.

CR: Wenn man diese Rahmenbedingungen vorfindet – und ich kenne auch andere Produktionen, wo sie nicht gegeben sind –, dann hat man Raum fürs Experiment. Mit Vertrauen ist jedes Experiment wertvoll, weil man daran wachsen und am Ende eine konsistente Form finden kann. Das Material – um aus der Kameraper-



REPRODUKTION (2024): Fotoalbum

spektive zu sprechen – oder auch meine persönliche Geschichte, die da mitverwoben ist, die verlassen mich zwar und wandern in den Schneiderraum, aber es ist nicht weit weg. Vielleicht haben wir das nie auf den Punkt so benannt, aber so sind die letzten Filme entstanden.

KP: Bei allem ist der Dialog zwischen Christoph und mir das Wichtigste: Jederzeit alles erzählen zu können. Es gab ja auch Momente, in denen Christoph nicht im Schnitt dabei war und sich wohl gefragt hat: «Was passiert mit der Geschichte, die auch meine Geschichte ist?» Ihn da immer wieder reinzuholen, ihm das Vertrauen zu geben, dass alles seine Ordnung hat. Auf allen Ebenen Dialog schaffen, Dialog aufrechterhalten.

Katharina, warum sieht man Sie so wenig im Bild?

KP: Die Erzählung ist stark an meine Perspektive geknüpft – wenn diese auf den konkreten Ort in den Bildern trifft, entsteht eine Spannung aus Gesehenem und

Gehörtem. Der Ort ist bewusst kein privater Ort, sondern ein Ort der Arbeit, der Selbstverwirklichung – und wir «belegen» ihn für den Film mit verschiedenen individuellen Erfahrungen. Das ist schon so eine starke Lenkung, dass wir im Schnitt das Gefühl hatten – es gab ja Material –, dass der Film nicht noch mehr Persönliches im Bild braucht.

CR: Es sind die feinen Nuancen, die es ausmachen. Es durfte nicht zur Nabelschau werden. Dafür gibt es kein Grundrezept, das muss man Film für Film wieder neu festlegen. Selbst wenn wir mit einem privaten oder persönlichen Stoff in eine ähnliche Situation kämen, müssten wir es erneut mit der Hilfe aller abstimmen. Die finale Antwort konnte nur der Filmschnitt geben. Da kann man mit der Kamera noch so viele Ideen haben, am Ende löst das der Schnitt.

Was bedeutet es für die Kameraperson zu wissen, dass eine Offstimme viel Information transportieren wird?

KP: Platz schaffen.

CR: Platz für die Sprache schaffen. Und zwar nicht im herkömmlichen Fernseh-sinn, wo es heißt: «Wir brauchen da mal eine Strecke für einen O-Ton», sondern indem man das Ganze zum Konzept macht. «Raum schaffen» ist für REPRODUKTION vielleicht die bessere Formulierung. Sprache und Bild gleichberechtigt wirken lassen. Bescheiden, nicht zu «ästhetisiert», sondern wohl dosiert zu agieren. Darauf achten, wie viel Inhalt jeweils zu sehen ist und dabei eine gewisse Orientierung zu geben.

Wir sind Gott sei Dank in der glücklichen Lage, nicht morgen abliefern zu müssen. Wir haben tatsächlich Zeit, Dinge zu entwickeln. Und es ist auch Teil dieses jetzt schon mehrmals von mir als Safe Space bezeichneten Raums, dass man darin auch scheitern darf. So kann man auch mal ein Quatsch-Bild machen oder eine neue Richtung versuchen. Auf diese Weise hat es sich immer weiter geschärft.

Was ist für Sie, Katharina, das Besondere an Christophs Blick?

KP: Am Ende sind es natürlich Christophs fantastische Bilder, die für mich das Besondere seiner Kameraarbeit ausmachen, aber darum geht es eigentlich gar nicht in erster Linie. Es geht vor allem um das gemeinsame inhaltliche Durchdringen und dass wir so eine tolle Kommunikation haben: «Was möchte das Bild von uns oder was möchten wir von dem Bild?»

Wir wissen mittlerweile sehr genau, welche fünf Bilder wir von einer Szene unbedingt haben wollen. Wir zeichnen sie auch vorher auf, obwohl es ein Doku-



Christoph Rohrscheidt, Dreharbeiten zu REPRODUKTION (2024)

mentarfilm ist. Man kann es vielleicht mit der Frage eines Schauspielers im Spielfilm vergleichen, der wissen will: «Was soll ich denn jetzt hier spielen?» Ich muss begründen können, warum ich ein Bild möchte. Erst wenn ich das vor Christoph verbalisieren kann, ist es unser gemeinsames Bild. Das Nächste ist dann das Technische, auf das ich mich verlassen kann. Aber erst mal ist eine Einigung auf das gemeinsame Bild das Wichtigste.

Es bedeutet akribische Vorbereitung?

KP: Ja. Auch vor dem Hintergrund, dass wir unsere drei gemeinsamen Filme unter den Bedingungen gemacht haben, unter denen wir leben: Wir sind gemeinsame Eltern von zwei Kindern, die zum Zeitpunkt unserer ersten Zusammenarbeit erst drei Jahre alt waren. Wir mussten immer sehr genau wissen, von wann bis wann wir eine Betreuung hatten und ob wir innerhalb einer bestimmten Zeit etwas für unseren Film zustande bringen können. Viel Warten, dass da von alleine etwas passiert, war und ist gar nicht möglich und so hat sich vielleicht auch die sehr dezierte Ästhetik ergeben.

CR: Das stimmt. Und mit dem, was wir im Vorfeld gesagt haben, müssten wir ein kleines bisschen wieder zurückrudern. Denn es klingt ja fast so, als hätten wir immer ewig Zeit gehabt und jahrelang irgendwie jeden Tag drehen können.

So ist es nicht, sondern wir mussten andererseits auch immer recht effektiv vorgehen.

Wann kam der Titel **REPRODUKTION** ins Spiel?

KP: Der Titel war eigentlich schon am ersten Drehtag da. Er ist einfach so passend und vielschichtig: Das Wort bezieht sich auf die biologische Reproduktion, auf die künstlerische Reproduktion, aber natürlich auch auf die Reproduktion von Annahmen. Und deswegen ist ein nüchterner Titel – so wie der Film ja scheinbar auch sehr nüchtern ist – dann doch der passendste.

REPRODUKTION eignet sich für das Thema dieses Buchs ganz besonders, weil er nicht nur aus einer künstlerischen, sondern auch aus einer privaten Partnerschaft hervorgeht und weil Sie beide zugleich selbst das Thema des Films bilden. Dieser Film potenziert die Idee der kreativen Allianz. Wie würden Sie beide dieses Projekt im Kontext dessen, was Sie bisher gemacht haben, einordnen?

KP: Das ist der wichtigste und der dringlichste Film meiner bisherigen Arbeiten – das denke ich vielleicht auch bei jedem Film [*lacht*]. Aber er ist auch der «gefährlichste» Film, weil ich viel Verantwortung übernommen habe in Bezug auf die Geschichte meiner Familie – die dabei aber auch ganz klar meine subjektive Erzählung ist. Der Zweifel ist in meinen Arbeiten dabei immer der wichtigste Motor: Beim Überprüfen meiner Beweggründe und meiner Fragestellungen entwickle ich Sicherheit in Bezug auf den jeweiligen inhaltlichen und formalen Zugang. Die Idee



REPRODUKTION (2024): Studierende



Arbeitssituation, Dreharbeiten zu DAZWISCHEN ELSA (2019) v.l.n.r. Katharina Pethke und ihre Kinder, Protagonistin Elsa

für diesen Film habe ich sehr lange in mir getragen und immer wieder gedacht, dass das Thema möglicherweise zu groß ist.

Sie berichten im Off-Text von der Frage eines Kollegen nach Ihrem Weggang von der Kunsthochschule: «Und was hast du jetzt geschafft?» Indem Sie diese Frage im Film zitieren, stellen Sie sie zugleich neu – könnte man den Film selbst als Ihre Antwort darauf verstehen?

KP: Verkürzt, ja. Diese Frage war ein in Small Talk verpackter Affront, der mich aber auch mit meinem bisherigen Selbstverständnis als Filmemacherin konfrontiert und aufgewühlt hat: Was bedeutet denn «Schaffen»? Was heißt es in Bezug auf die kreative Arbeit – aber was bedeutet es in Bezug auf die Fürsorgearbeit? Einen (oder in meinem Fall: gleich zwei!) Menschen schaffen und dann noch versorgen – das hat mich mehr gefordert als alles andere. Was habe ich also «geschafft»?

War es auch der Ärger, der den Film vorangebracht hat?

KP: Ja, kann man schon sagen. Weil ich so empört war über diese männliche Sicht aufs Schaffen.

CR: Ich würde sagen, es ist eher eine allgemeine Annahme, die dahintersteht: Dass man schaffen müsse und dass eine bestimmte andere Art des Schaffens gar nicht genug gesehen wird.

Wie beschreiben Sie gute Voraussetzungen für eine durchlässige Zusammenarbeit? Was fördert die Kommunikation und die Offenheit zwischen den Gewerken?

CR: Allem voran: das Nicht-Formatierte. Ich fühle mich am wohlsten, wenn ich nicht ausschließlich als Spezialist herangezogen werde, sondern ganzheitlich arbeiten kann: Film begreifen und Film verstehen. Das geht bis in alle Gewerke. Für Stimmung und Teamgeist kann man schon sorgen, egal wie groß oder klein das Team ist. Es ist ja auch «Lebenszeit», gerade im Dokumentarfilm: Warum machen wir das so gern? Weil wir Dinge erleben und Erfahrungen machen und unser Leben auch wiederum in die Filme geben.

KP: Bei der Art, wie wir Dokumentarfilm machen, geht es ums Neugierig-Sein. Und auch darum, überrascht zu werden von Erkenntnissen, Zusammenhängen, Drehsituationen, von Menschen. Deswegen arbeite ich am liebsten mit den Menschen, die mich auch im Leben begleiten. Dazu gehört der Tonmann Timo Selengia, mit dem ich seit 2008 zusammenarbeite. Wir haben ähnliche Weltansichten und können uns auch unsere Verletzlichkeiten mitteilen. Wir haben eine gemeinsame Sprache, wenn sich etwas nicht richtig anfühlt. Gerade bei so sensiblen Themen ist das die Voraussetzung: Dass man äußern kann, wenn sich irgendwas nicht richtig anfühlt. Oder wenn sich etwas wunderbar anfühlt.

Welche Überlegungen prägen Ihre Themensuche, und wie gelangen Sie letztlich zur Auswahl eines Themas?

KP: Es gibt einen Satz von John Baldessari, der bei uns an der Wand hängt: «Great art is clear thinking about mixed feelings.» Da steckt für mich alles drin. Ich gehe von einem Gefühl des Widerspruchs aus, von etwas, das ich nicht genau benennen kann, das mich neugierig macht. Das Empfinden eines Widerspruchs ist der Motor, um Antworten und letztendlich eine Form dafür zu finden. Diese Form ist dann die Erzählung: Es gibt Entscheidungen, Auslassungen, Zuspitzungen etc. Darin besteht für mich die Arbeit, die dann zum Beispiel bei REPRODUKTION fünf Jahre dauert. Der Satz ist für mich zu einer Art Prämisse bei der Entscheidung geworden, ob ich ein Thema behandeln möchte oder nicht: Spüre ich einen

Widerspruch? Und habe ich genug Kraft, ihn vor mir selber für möglicherweise Jahre oder Jahrzehnte zu rechtfertigen, um damit zu arbeiten?

Christoph, Sie sind vermutlich der Erste, der von einer Idee von Katharina erfährt. Was bestärkt Sie, auf ein Thema einzusteigen?

CR: Darauf eine einfache Antwort zu finden, ist schwierig. Aber es ist auf jeden Fall so, dass der Prozess als solcher genauso viel wert ist, wie das, was als filmisches «Produkt» am Ende herauskommt.

KP: Christoph ist zum Glück echt begeisterungsfähig. Es ist einfach so toll, jemanden zu haben, der sagt: «Ja, das machen wir jetzt.»

CR: Ich tue das nicht unkritisch und höre auch sehr auf meinen Bauch.

Braucht man ein Grundvertrauen auf Dinge, die einem begegnen und die sich dann praktisch wie von alleine – so klingt das jetzt gerade – entwickeln?

KP: Ja, absolut! Das Leben als Essay-Film zu begreifen, also zu sagen, wir gehen jetzt da rein und es ist okay, wenn wir wieder raus- und woanders hingehen. So eine Arbeitsweise kann mal in eine Öffnung, aber natürlich auch in eine Sackgasse führen. Beides ist in Ordnung. Dem Prozess voll und ganz zu vertrauen, das ist wichtig.

Wir haben noch nicht über Konflikte gesprochen.

KP: Ja, das stimmt. Wir haben im Vorfeld zu dem Gespräch noch mal überlegt, was für Konflikte es gibt oder gab. Und dann ist uns nur etwas recht Banales eingefallen: dass wir uns mal über die Farbkorrektur gestritten haben. Die Konsequenz aus diesem Konflikt war, dass Christoph mir jetzt immer einen «Look-up-Table» gibt für alles, was ich sichte – also, dass er das Material schon vorab bearbeitet.

CR: Den Fehler habe ich einmal am Anfang gemacht, einfach unbearbeitetes Rohmaterial in den Schnittprozess zu geben, mit dem Katharina dann geschnitten hat. Nach Wochen, in denen sie nur diese faden Kontraste gesehen hatte, fand sie diese blassen Farben irgendwie gut! Es ist dann am Ende eine ganz zarte «Lookgestaltung» entstanden, die ich heute goldrichtig für den Film finde. Wir haben uns da irgendwie in der Mitte getroffen.

Kann es sein, dass es für einen Richtungswechsel in Bezug auf den Film einen Konflikt oder eine Meinungsverschiedenheit braucht?

KP: Ja. Das ist Teil des Prozesses. Ich glaube, dass sich manchmal Leute erschrecken, wie ehrlich wir miteinander sind und Dinge auch ungefiltert auf den Tisch packen. Für uns ist das nicht schlimm. Im Gegenteil: Es ist produktiv, weil es immer zu etwas führt. Oder?

CR: Ja, es ist, wie du sagst: Es ist halt Teil jeden Tags, aber auch unseres generellen Miteinanders. Es wäre schrecklich, wenn wir ständig einer Meinung wären.

Interessant ist, dass Emotionen wie Wut oder Ärger zu treibenden Kräften werden können, um in der Auseinandersetzung weiterzukommen.

CR: Ja. Und auch Katharinas Doktorarbeit und ihre Auseinandersetzung mit dem Porträt und dem Dokumentarischen haben natürlich unsere Zusammenarbeit geprägt: Alles fließt ineinander. Vielleicht ist das überhaupt das Wesentliche an künstlerischen Allianzen: dieses Miteinander-Teilen. Mal überschneiden sich unsere Arbeitsfelder stärker, mal weniger. Ich genieße es immer sehr, wenn wir enger zusammenarbeiten.

Wie wichtig sind Wellenbewegungen zwischen den Projekten, in dem Sinne, dass man nicht nur von einem gemeinsamen Projekt ins nächste geht, sondern dass sich dazwischen auch etwas anderes ergibt?

CR: Nach REPRODUKTION hatten wir eher eine Phase, in der jeder mehr für sich gearbeitet hat – oder in der wir auch Rollen getauscht haben. Unsere Zusammenarbeit ist fluid, und genau das schätze ich daran.

KP: Oder dass Christoph es ausgehalten hat, dass ich über sechs Jahre diese Doktorarbeit über die Arbeit an JEDERMANN UND ICH gemacht habe – den Film über Philipp Hochmair, für den er dann wiederum dramaturgische Beratung gemacht hat. So was beim anderen auszuhalten, das gehört ganz stark dazu.

CR: Und «mixed feelings» auszuhalten.

KP: Dass Christoph sich zum Autor entwickelt hat, das ist etwas relativ Neues. Das macht auch was mit unseren nächsten Projekten. Dass man so parallel wachsen kann, ist schön.

Wie hat die Kombination aus klassischer Kunstsicht und klassischer Filmbildung Ihre Zusammenarbeit geprägt?

CR: In Babelsberg hatte jeder sein Gewerk und sollte möglichst wenig bei den anderen «räubern» und anderes ausprobieren. Katharina hat einen Kunsthochschulhintergrund, bei dem man alle Disziplinen nach und nach kennenlernt. Ich habe mich gefragt: «Wäre das nicht vielleicht auch eher mein Weg gewesen?» Jetzt nach elf Jahren gemeinsamen Lebens hat dieses Selbstverständnis abgefärbt, nämlich dass man nicht auf eine Rolle festgelegt sein muss. Selbstverständlich ist es auch gut, wenn ich – gerade in Crash-Situationen, wo es um Schnelligkeit und Konzentration geht – weiß: Das ist meine Aufgabe, mein Instrument und meine Rolle. Aber das fluid und offen halten zu können, das ist ziemlich toll.

KP: Wahrscheinlich sehe ich das als selbstverständlich an, weil ich es ja nicht anders kenne.

Worauf freuen sie sich besonders, wenn eine neue Zusammenarbeit bevorsteht?

CR: Das Anfangen ist das Schönste! Fertigstellen hingegen verlangt viel Disziplin. Ich freue mich vor allem darauf, neues und unbekanntes Terrain zu betreten. Das Leben mit den Filmen hat ja etwas von einem endlosen Studium – und im steten Austausch mit Katharina wird es dann oft angenehm «nerdig».

KP: Ich freue mich auf das gemeinsame Abenteuer mit Christoph! Das Filmemachen ist eins der größten Geschenke überhaupt: Wir können Zeit zusammen verbringen, oft auch reisen, haben ein gemeinsames Thema und immer etwas, über das wir reden können.



Katharina Pethke, geboren 1979 in Hamburg, ist eine deutsche Regisseurin, die Kunstgeschichte, Germanistik und Visuelle Kommunikation in Hamburg und später an der Kunsthochschule für Medien Köln studierte. Von 2012 bis 2019 war sie Professorin an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Außerdem schloss Pethke 2024 eine wissenschaftlich-künstlerische Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF ab, bei der sie den Porträtfilm und seine formalen Möglichkeiten analysiert.



Christoph Rohrscheidt, geboren 1985 in Chemnitz, ist Kameramann, Regisseur und Dozent mit Schwerpunkt dokumentarisches und KI-gestütztes Filmmachen. Nach seiner Ausbildung und einem Master an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF arbeitet er als freischaffender Kameramann in Hamburg und Berlin und als Director of Photography für Spielfilme und Werbeproduktionen in Europa und in den USA. Seine Arbeiten liefen unter anderem in Venedig und Locarno.