

Bernd Gieseemann

Die Kamera ist ein freies Subjekt

Die 12. Marburger Kameragespräche mit dem Träger des Marburger Kamerapreises 2010 Jost Vacano

Die 12. Marburger Kameragespräche standen in diesem Jahr ganz im Zeichen des Jubiläums anlässlich der 10. Verleihung des Marburger Kamerapreises für herausragende Bildgestaltung. Allein dadurch erwiesen sich die diesjährigen Kameragespräche schon als ein besonders erinnerungswürdiges Ereignis, boten sie doch den Anlass zu einer kleinen Rückschau der Veranstalter, beteiligten Sponsoren und Förderer auf die vorangegangenen neun Preisträger (wovon einige ihrerseits wiederum in Video-Grußbotschaften den Veranstaltern zum Jubiläum gratulierten), sowie auf eine unvergleichliche 10jährige Erfolgsgeschichte, die sich von einer hochambitionierten, mit vielfachem Interesse bedachten, aber doch in recht bescheidenem Rahmen abgehaltenen Veranstaltung zu einem heute international etablierten, von Theorie und Praxis gleichermaßen anerkannten Filmpreis entwickelt hat.

Im Zusammenhang mit dem Marburger Kamerapreis hat sich im gleichen Zeitraum mit den Marburger Kameragesprächen ein einzigartiges Forum des fachlichen Austauschs, eine lebendige Begegnungsstätte von Theorie und Praxis gebildet, die in dieser Konzentration und Intensität in anderen Konstellationen kaum denkbar wäre. Die von den Kameragesprächen von Anfang an beabsichtigte Fokussierung auf das kommunikative Prinzip, auf den umfassenden Dialog zwischen den Beteiligten über alle denkbaren Prozesse der Bildgenerierung, bzw. filmfotografischen Formgebung und Stilbildung hat in den 10 Jahren ihrer Existenz zum Gewinn von unschätzbaren Erkenntnissen für die Medienwissenschaft geführt.

Der Bedeutung dieses Jubiläums entsprechend, wurde mit dem Kameramann Jost Vacano einer der bekanntesten und renommiertesten deutschen Bildgestalter für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Vacano gehört zu den wenigen Kameraleuten, die in unterschiedlichen kinemathografischen Produktionsbereichen und –systemen, als Dokumentarfilmer, im Fernsehspiel der 60er und 70er Jahre, im *Neuen Deutschen Film* und in Hollywood langfristig erfolgreich arbeiten konnten. Gerade diese professionelle Flexibilität ermöglicht präzise Einblicke in die Arbeitsweise Vacanos, lässt im Vergleich und in der historischen Abfolge die Entwicklung von Bildkonzepten und –strategien, Stilgebung, Lichtordnungen, programmatischen Bezügen aber auch äußere, produktionsbedingte Einflüsse transparent und nachvollziehbar werden. Das breite Arbeitsspektrum Jost Vacanos spiegelte sich auch in der Auswahl der im Verlauf der Kameragespräche behandelten Filme wider und gab so Referenten und Publikum die seltene Gelegenheit, die teilweise in sich

sehr verschiedenen Produktionsbereiche konzentriert im bildgestalterischen Werk einer einzelnen Person betrachten zu können.

Gleich zu ihrem Auftakt konnten die 12. Marburger Kameragespräche mit einem weiteren Höhepunkt, und zwar der Präsentation eines zweifach doppelten Erstlingswerks, aufwarten: Vor der Projektion des gemeinsamen Kino-Debüts von Jost Vacano und Regisseur Peter Schamoni, *Schonzeit für Füchse* (1966), wurde der erste Film der beiden Filmemacher überhaupt, der anlässlich der Weltjugendspiele in Moskau von Jost Vacano und Peter Schamoni gedrehte Kurzfilm *Moskau 1957* (1957) gezeigt, der hier zudem seine erste öffentliche Wiederaufführung nach knapp 50 Jahren fand. Mit Verblüffung konnte das Publikum bereits in dieser frühen Arbeit Vacanos wesentliche stilistische und ästhetische Merkmale, die seine spätere Filmfotografie entscheidend prägen, erkennen. Die Bilder zeugen von einer enormen Stärke der Beobachtung und zeichnen sich aus durch den Versuch der Kamera, das Zufällige und Unvorhergesehene zu entdecken. Die hochaufmerksamen, neugierigen Blicke formulieren ein aussagekräftiges, zeitgenössisches Profil der Stadt und ihrer Bewohner. Akribisch registriert die Kamera die geordneten Bewegungsströme und -muster der dahineilenden Passanten. Ins Bild schießende Stadtbahnen und -busse – Symbole der modernen Großstadt – sowie eingestreute, detaillierte ethnografische Porträts der Bevölkerung stellen die Bilder in eine Tradition mit den großen Stadtfilmen, wie *Menschen am Sonntag* (1930). Ganz explizit ausgebildet zeigt sich in dem Kurzfilm aber bereits der Drang Vacanos, den Kamerablick an exponierten Stellen mit der Perspektive des Zuschauers gleichzusetzen und so den Rezipienten direkt in das visualisierte Geschehen zu involvieren. Ganz gezielt positioniert der Kameramann die kleine, federgetriebene Bolex zwischen den Händen der Zugreisenden am Waggonfenster, die den hungrigen Kindern Lebensmittel zuwerfen; verleiht in diesen kurzen Augenblicken den Aufnahmen eine ungewohnte Teilnahme und Körperhaftigkeit, die er bei der Arbeit mit der Handkamera später besonders präferiert.

Im Anschluss an die direkt dem Kurzfilm folgende Aufführung von *Schonzeit für Füchse* nahm der Medienwissenschaftler Prof. Dr. Karl Prümm im ersten Vortrag der Kameragespräche „*Schnappschüsse einer Jagdgesellschaft. Die Politik der Bilder in Schonzeit für Füchse*“ in einer auf die visuelle Formgebung konzentrierten Analyse eine präzise Verortung des Films im zeitlichen Kontext der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft und den Reformbestrebungen des *Neuen Deutschen Films* vor. Der Referent machte deutlich, wie Peter Schamoni gemeinsam mit Jost Vacano über eine genau durchdachte Bildpolitik ein vielschichtiges System visueller Chiffren und Verweise geriert, das in seiner Gesamtheit einen schonungslos deutlichen Einblick in die Befindlichkeiten der Kriegs- und Nachkriegsgeneration eröffnet und damit den in der Roman-Vorlage dominierenden, inneren Monolog des Ich-Erzählers weitgehend kompensieren konnte. Besonders markant zeige sich dies in den wiederkehrenden Jagdsequenzen, die den Film durchdringen, so Prümm. Die weitgehend dokumentarischen, unge-

schönen Bilder der Jagd etablieren ein Todesmotiv, das im weiteren Verlauf der Narration immer wieder aufgenommen und variiert wird. Allein über die Bildebene, erklärte Karl Prümm weiter, werde dadurch die Präsenz einer unveränderlich fortbestehenden Kultur des Tötens in der jungen Demokratie manifest. Vacano operiere bei diesen Aufnahmen mit der Kamera, wie es Etienne-Jules Marey im 19. Jahrhundert mit seiner chronofotografischen Flinte praktiziert hatte. Das „*Bilder schießen*“ verweist damit in einer selbstreflexiven Geste auch auf die prekäre Rolle der Kamera, die im NS-Propagandafilm und in der Kriegsberichterstattung eine folgenschwere Bedeutung gewonnen hatte.

Mit der fotografischen Registratur vorgefundener Wirklichkeit setzten die Bilder aber zugleich auch eine Zäsur zu den Konventionen des traditionellen Kinos. Ihr authentischer Charakter werde gepaart mit einer spezifischen Bewegungsdynamik der Kamera Vacanos, die eine bis dahin unbekannte Unmittelbarkeit zum Geschehen herstellt. Sie erzeuge eine Körperhaftigkeit des Visuellen, so Prümm, die unverkennbar an die revolutionären, weithin bewunderten Bildkonzeptionen der *Nouvelle Vague* oder des *Direct Cinema* anknüpft. Der Einsatz der mobilen Handkamera, dies wurde in den folgenden Ausführungen sogleich betont, stelle aber keineswegs das vorherrschende Stilmittel in *Schonzeit für Füchse* dar. Die Bildkompositionen seien vielmehr geprägt von der Statik und Immobilität der Protagonisten, die sich aus ihrer seelischen Lethargie nicht befreien können. Die Kamera wahre hier stets eine klar abgegrenzte, kühle Distanz zu den Figuren, vermeide strikt jegliche Identifizierung mit den Blicken, sondern verharre stattdessen in einer lauernden Beobachtungsposition, die den Bildern eine analytische, fast soziologische Qualität verleihen. Unterstützt werde dieser Gestus der Kamera durch eine bewusste Überbelichtung einzelner Einstellungen, die in ihrer herausstechenden Direktheit durchaus als Kommentar zum Dargestellten gelesen werden können. *Schonzeit für Füchse*, so bilanzierte Karl Prümm, zeichne sich aus durch die konsequent modulierte Form der Bilder, die den Film als sensible Momentaufnahme der *conditio humana* in der Gesellschaft der Adenauer-Ära, als paradigmatisches Dokument seiner Zeit charakterisiere.

Im anschließenden Gespräch wurden die im Vortrag erörterten Aspekte von den beiden Filmschaffenden Vacano und Schamoni erneut aufgegriffen und diskutiert. Schamoni verdeutlichte, dass er in *Schonzeit für Füchse* die illusionslose Bestandsaufnahme einer „Generation im Aufbruch“ präsentieren wollte, die „aber noch nicht sieht, wohin sie aufbricht“. Ihm war es wichtig, den Skeptizismus und das Verweilen im eigenen Unbehagen der Nachkriegsgeneration herauszustellen. Den Bildern des Films sollte daher ein psychologischer Realismus inhärent sein. Vacanos Filmfotografie, so erläuterte Schamoni weiter, hatte in einem übertragenen Sinne „Röntgenbilder“ zu erzeugen, die die innere Leere der Protagonisten unverhüllt zeige. Ein weiteres Ziel der gemeinsam entwickelten Bildstrategie war ein geradezu aseptischer Blick der Kamera, der sehr unatmosphärische Bilder kreierte, um den traditionellen Stil bewusst zu stören. Dies bedingte auch die

temporäre ‚Tableauhaftigkeit‘ der Bilder, die die innere Geheimmtheit der Protagonisten transportierte. Insofern sei die Konzeption der Bilder in *Schonzeit für Füchse* kein Formverlust, wie ihm von der Kritik immer wieder vorgeworfen wurde, sondern eine kalkuliert gewählte Antiform, die dem Film eine visuelle Radikalität verleihen sollte.

Wie sehr sich Peter Schamoni und Jost Vacano in den gemeinsamen Anfangsjahren ihrer Arbeit gegenseitig dauerhaft künstlerisch geprägt haben, wurde noch einmal in der Laudatio Schamonis auf den Preisträger am Abend der Preisverleihung bemerkbar. In seiner Rede rekapitulierte der Regisseur und Produzent die wesentlichen Stationen ihrer Zusammenarbeit und deutete in sehr persönlichen Worten an, mit welcher Verbundenheit und Dankbarkeit zu Jost Vacano er die frühen Jahre seiner Karriere heute in Erinnerung habe.

Der zweite Tag der Kamerategepräche begann mit der Aufführung von *Das Boot* (1981). Die Kameraarbeit Vacanos zu diesem Film begründete seine internationale Berühmtheit und eröffnete ihm den Weg nach Hollywood. Im Verlauf der eineinhalb Jahre währenden, strapaziösen Dreharbeiten wurden die Beteiligten wiederholt vor zahlreiche technische und inszenatorische Probleme gestellt, die den Prozess der Bildgestaltung massiv beeinflussten. Jost Vacanos Improvisationstalent und sein technischer Erfindungsgeist gehörten daher zu den wesentlichen Themen, die in dem nachfolgenden Gespräch „*Herr Vacano, wie haben Sie das gemacht? Zum Prozeß der Bildgestaltung im Film Das Boot*“ zwischen Jost Vacano, Michael Neubauer (Geschäftsführer des Bundesverbands Kamera) und Wolfgang Treu (BVK-Ehrenpräsident), der ebenfalls als Kameramann bei den Dreharbeiten zu *Das Boot* mitgewirkt hat, diskutiert wurden. Jost Vacano sprach insbesondere über die technischen Modifikationen, die er an der Arri-Kamera vornehmen musste, um den spezifischen Anforderungen bei der Realisation der Bilder gerecht zu werden. Letztlich wurde es erst durch die diversen Veränderungen an der Apparatur, beispielsweise den Einbau eines schwenkbaren Suchers oder einer ferngesteuerten Schärfenziehrichtung, möglich, die spektakulären, in die Filmgeschichte eingegangenen Sequenzen, wie die rasende Durchquerung der schmalen U-Boot Röhre, visuell umzusetzen. Es sei einer der seltenen Fälle in der Filmhistorie, vermerkte Michael Neubauer, bei denen im Verlauf von Dreharbeiten die Technik an das vorgedachte, imaginierte Bild angepasst und materialspezifische Grenzen bei der Realisation der Bildkompositionen durchbrochen wurden und nicht umgekehrt, wie sonst üblich, das am Set existierende Equipment den Rahmen des Möglichen im filmfotografischen Akt diktiere. Wolfgang Treu ergänzte, dass sich Jost Vacano im Produktionsprozess stets als innovativer, mutiger Vordenker erwies und damit die Formgebung der Bilder positiv beeinflussen konnte. So wäre es im Nachhinein als ein Glücksfall zu bewerten, dass ein unerwarteter Sturm die schwimmfähige U-Boot Kulisse, auf der die Außenaufnahmen gemacht wurden, zerstörte, was zunächst fast zum Abbruch der Dreharbeiten geführt hatte. Vacano konnte nun jedoch Alternativen entwickeln und erproben, was schließlich zum

Einsatz einer Frontprojektionstechnik für die gedachten Außenaufnahmen führte, die den Sturmsequenzen des Films erst den authentischen, imposanten Charakter verliehen und die mit der vorherigen, kaum hochseetauglichen Originalkulissee auf offener See nie zu realisieren gewesen wären.

Der dritte und die Kameragespräche abschließende Vortrag „*Zukunftsbilder in Stahl und Fleisch – RoboCop als visueller Trip*“ war dem Film *RoboCop* (1987) gewidmet. Der Filmkritiker Georg Seeblen rekonstruierte in seinen Ausführungen das komplexe Geflecht visueller Details, aus denen die Bildstrategie des Films kreiert wird. Paul Verhoevens pessimistische, den Zeitgeist reflektierende Zukunftsvision erhebe die visuelle Konzeption zu einem integralen Bestandteil des narrativen Geschehens. An exponierten Stellen des Films löse sich die Kamera Vacanos wiederholt von der narrativen Ebene, thematisiere eine eigene Sichtweise und intensiviere den Blick. Vacanos fotografische Operationen skizzierten so eine autonome Grundhaltung der Kamera, präzisierete Seeblen, die sich gegenüber dem Rezipienten als ein freies Subjekt im Sinne der Philosophie Friedrich Wilhelm Nietzsches präsentiere. Aus einer skeptischen, distanzierenden Haltung heraus beobachte sie eine futuristische Welt, der ihrerseits etwas Morbides anhafte. Die Bildstilistik werde durch eine ungewohnt nüchtern-dokumentarische Registratur der postmodernen Urbanität definiert, mit einem Detailrealismus und einer Farbgebung, die, laut Seeblen, eine hohe Affinität zum Werk des Malers Edward Hopper aufweise. Mit seinen filmfotografischen Impressionen konstruierte Jost Vacano eine neuen Kinoblick, der in einer Darstellung des Nihilistischen mündet. Die Kamera verleugne nicht die Trostlosigkeit einer amoralischen, gebrochenen Zukunft, so der Referent, und sei dabei dennoch stets auf der „Suche nach der rettenden Einstellung“, die Hoffnung und Erlösung prophezeie. Letztlich, resümierte Seeblen, offeriere der Kamerablick dem Rezipienten damit auch eine unbekannt, romantische Lesart des Films, die eine völlig neue Sicht auf die Postmoderne in *RoboCop*, abseits vom Mythos des Superhelden, werfe. Der Filmkritiker Georg Seeblen verwies mit seinen eindrucksvollen Erläuterungen auf eine geradezu philosophisch-ästhetische Dimension des Kamerahandelns in dem Film. Seine Analyse orientierte sich dabei ganz auf den Prozess der visuellen Formgebung und bewies erneut, wie schon die Ausführungen von Prof. Dr. Karl Prümm zu *Schonzeit für Füchse* am Vortrag, dass die Fokussierung auf den filmfotografischen Akt ein ungeahntes Spektrum an Interpretationsspielräumen und Deutungsvarianten eröffnen kann. Die Vorträge leisteten damit im Rahmen der Gesamtveranstaltung einen maßgeblichen Beitrag zum Verständnis der Essentialität der Kameraarbeit als stilbildendes Element bei der Genese eines Films.

Die Marburger Kameragespräche konnten auch im Jubiläumsjahr des Marburger Kamerapreises wieder durch einen gelungenen zweitägigen, offen und intensiv geführten Dialog zwischen dem Preisträger, Kameraleuten, Filmwissenschaftlern und interessiertem Publikum überzeugen. Gerade aus der Fähigkeit als verbindendes Element zwischen den verschiedenen Professionen erfolgreich

fungieren zu können und die gemeinsame Diskussion zu befördern, bezieht die Veranstaltung ihren Charme und ihre große Anziehungskraft. Die durchgehend hohe Qualität der diesjährigen Vorträge und Gespräche wirkte nicht nur auf die Vertreter der Filmwissenschaft inspirierend, sondern fand auch bei den Praktikern sichtbaren Anklang. Beklagen diese doch häufig in ihrer Kooperation mit öffentlichen Institutionen immer noch einen hohen Mangel an Kommunikation und Anerkennung. Bewusst forderte der Filmkritiker Georg Seeßlen, die Praktiker verstärkt in den wissenschaftlich geprägten Diskurs über den stilbildenden Prozess der Bildentstehung (*Mise en images*) einzubeziehen und ermunterte vor allem die Kameraleute, sich an der Generierung eines verbindenden Vokabulars, der Entwicklung einer gemeinsamen Sprache in der Diskussion wieder verstärkt zu beteiligen und offensiv Forderungen zu formulieren, wie es schon einmal in den Kino-Debatten der 20er Jahre der Fall war. Kann es doch zumindest als Unzweifelhaft bezeichnet werden, dass dem Marburger Kamerapreis und den Marburger Kameragesprächen von Seiten der Praxis ebenfalls eine hohe persönlich-ideelle und nicht nur abstrakte Wertschätzung beigemessen wird. Dies zeigte sich in eindrucksvoller Weise am Vorabend des Marburger Kamerapreises, als dem Initiator und organisatorischen Leiter der Veranstaltung, Prof. Dr. Karl Prümm, für sein langjähriges, erfolgreiches Engagement zusammen mit dem „Historischen Stadtsiegel der Stadt Marburg“ vom Mitveranstalter, dem Bundesverband Kamera, die „Gläserne Kamera“ als insgesamt viertem Preisträger und erstem Wissenschaftler überhaupt verliehen wurde. Darüber hinaus wurde der hohe Stellenwert, der den Marburger Kamerapreis und Marburger Kameragesprächen zugedacht wird in der Person des Preisträgers selbst, Jost Vacano, manifest, der das Preisgeld spendete, um der Veranstaltung auch zukünftig ihren Fortbestand sichern zu können.