

Martin Richling

## Sammelrezension: Kameraarbeit

2009

<https://doi.org/10.17192/ep2009.2.563>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Richling, Martin: Sammelrezension: Kameraarbeit. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 26 (2009), Nr. 2, S. 197–199. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2009.2.563>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

*Sammelrezension: Kameraarbeit*

**Thomas Brandlmeier: Kameraautoren. Technik und Ästhetik**

Marburg: Schüren 2008 (Reihe Edition film-dienst, Bd.6), 512 S.,  
ISBN 978-3894724863, € 38,-

**Beatrice Ottersbach, Thomas Schadt (Hg.): Kamerabekenntnisse**

Konstanz: UVK 2008 (Reihe Praxis Film, Bd.41), 332 S.,  
ISBN 978-3867640558, € 24,90

Die Beachtung und Würdigung der Kamera als ein zentrales Werkzeug der filmischen Gestaltung ist ein nach wie vor ein marginalisiertes Forschungsfeld. Umso erfreulicher, dass sich nun zwei von ihrer Konzeption her sehr unterschiedliche Bände diesem Thema zuwenden. Während Thomas Brandlmeier sich systematisch mit Historie, Technik und verschiedenen Kameraschulen auseinandersetzt, bevor er sich einer Vielzahl renommierter internationaler Bildgestalter zuwendet, ist der von Beatrice Ottersbach und Thomas Schadt herausgegebene Band als Möglichkeit für den Leser konzipiert, direkte Einblicke in die Arbeit von zahlreichen deutschen Kameramännern zu bekommen. Diese entweder selbstverfassten oder als transkribierte Interviews festgehaltenen Bekenntnisse vermitteln in einem vorwiegend lockeren Plauderton auf angenehme Weise anekdotenreiche, meist subjektive Haltungen zum Beruf des Bildgestalters. Auch wenn in manchen Beiträgen, etwa denen der DEFA-erfahrenen Kameramänner Eberhard Geick und Gernot Roll, der Horizont durch viele interessante historische Details erweitert wird, besticht der Band insgesamt durch die Heterogenität seiner Protagonisten und deren Perspektiven. Junge, den Video-Look des aktuellen deutschen Kinos maßgeblich prägende Kameramänner wie Matthias Schellenberg (*Das weiße Rauschen* [2001] und *Die fetten Jahre sind vorbei* [2004]) stehen unkommentiert und gleichberechtigt neben einem die Filmästhetik der BRD bestimmenden Bildgestalter wie Wolfgang Treu (*Der Schinderhannes* [1958]). Aber diesem Band deshalb eine fehlende Systematik oder wissenschaftliche Methodik und Analysen vorzuwerfen, wäre unangemessen, denn zweifelsohne ist er eben nicht als filmwissenschaftlicher Beitrag gedacht, sondern – wie es die Kennzeichnung als 41. Band der Reihe *Praxis Film* deutlich macht – als ungezwungener Einblick in den Alltag des Berufes ‚Kameramann‘.

Auf seine Weise bietet *Kamerabekennnisse* anschauliche Einblick in die Problematik des Begriffes ‚Kameraautor‘, den Thomas Brandlmeier provokativ als Titel seiner Publikation gewählt hat. Man muss noch nicht einmal näher auf die bekannten Schwierigkeiten der im Zuge der *Nouvelle Vague* stark gewordenen und auch heute der Einfachheit halber in der Filmpublizistik oft benutzten Autorentheorie eingehen, um aus den Beiträgen der *Kamerabekennnisse* zu erkennen, wie stark einerseits die Haltung der Bildgestalter zu den Geschehnissen vor der Kamera die Bilder prägt und andererseits der stark hierarchisch gegliederte Produktionsprozess dazu führt, dass nahezu alle befragten Bildgestalter ihre Funktion nicht nur eng an die Regie anbinden, sondern sich dieser auch explizit unterordnen. Schon im Vorwort Jost Vacanos für Brandlmeiers Publikation lässt sich erkennen, dass der Begriff ‚Kameraautor‘ nicht zuletzt als Waffe im Kampf der Kameramänner um Anerkennung als Urheber der Bilder – und im Zuge dessen nicht zuletzt auch für eine dementsprechende Bezahlung – dient. So ehrenwert und wichtig dieses Unterfangen sein mag: Brandlmeier weiß um die Schwierigkeit des Begriffes und spricht dementsprechend in seiner Einleitung schon wesentlich vorsichtiger vom „Kameraautor im Sinne eines Coautors“ (S.18). Die starke personale Gewichtung von ‚Kameraautoren‘ lässt sich nicht nur am Titel, sondern auch an der quantitativen Gewichtung ablesen. Ungefähr zu vier Fünfteln besteht die Publikation aus gut recherchierten, dichten Porträts von Kameramännern. Auch hier macht sich immer wieder die Schwierigkeit des Autorenbegriffes bemerkbar. Für Kameramänner wie den Film Noir maßgeblich beeinflussenden John Alton scheint er passend, da er, wie Brandlmeier nachweist, seine Vorstellungen und Ideen teilweise gegen große Widerstände durchgesetzt hat. Am Beispiel von Michael Ballhaus wird wiederum klar, wie schwierig die Zuschreibung von Stilmerkmalen und damit die Anwendung des Autorenbegriffes auf eine Person in einer Filmproduktion ist. Denn der für seine Kreisfahrten berühmte Kameramann wurde letztlich von Fassbinder in ihrem gemeinsamen Film *Martha* (1973) zu seiner ersten Kreisfahrt angetrieben – die von nun an in der Außenwahrnehmung jedoch zu Ballhaus’ unverkennbarem Markenzeichen wurde. Brandlmeiers Verdienst besteht darin, diese Widersprüche zuzulassen, anstatt sie unter den Tisch fallen zu lassen.

Abgesehen von diesen programmatischen Schwierigkeiten gelingt es Brandlmeier auf eindrucksvolle Weise sowohl in den Porträts wie auch in den einleitenden Aufsätzen, das im Vorwort angekündigte Vorhaben durchzuführen: mittels einer fundierten Auseinandersetzung mit der Kamertechnik verschiedene Kameraästhetiken zu durchdringen. Dabei fällt es angenehm auf, dass Brandlmeier nicht versucht, eine oder mehrere persönliche Vorlieben als kamertechnischen Masterplan anzupreisen. Stattdessen wird Technik als rein künstlerisches Hilfsmittel aufgefasst, welches viele Möglichkeiten für gelungene Kameraarbeit bieten kann. Zu Beginn liefern ein knapper, aber profunder Überblick über die Literaturlage zur Filmtechnik sowie ein Abriss zur Kameraarchäologie einen auch für den mit der Materie noch nicht vertrauten Leser einen guten Einstieg. An vielen Stellen gelingt es Brandlmeier bereits hier, in aller Knappheit erste Korrelationen

zwischen technischen und ästhetischen Neuerungen aufzuzeigen – so etwa den Zusammenhang zwischen neuen Kameraobjektiven mit mehr Tiefenschärfen und deren stilprägendem Einsatz im Film Noir und dem Neorealismus.

Detailreicher wird das dritte Kapitel. Hier erfolgt eine kenntnisreiche Auseinandersetzung mit Gattungs- und Stilmerkmalen des deutschen Expressionismus, dem Caligarismus und dem Impressionismus. Zwangsläufig erfolgen schon an dieser Stelle Vorgriffe auf die wohl berühmtesten deutschen Kameramänner Carl Hoffmann und Karl Freund, denen später eigene Kapitel gewidmet werden. Erfreulicherweise begrenzt Brandlmeier sich hier nicht nur auf kameratechnische Prozesse, sondern weist etwa mit Carl Mayer auf einen Autor hin, der bereits in seinen Drehbüchern starke visuelle Vorgaben für die Kamera lieferte. Im sich anschließenden Kapitel erfolgt erstmals eine ausführliche plastische Filmanalyse von Murnaus *Der letzte Mann* (1924), die der großen Bedeutung des Films für die ‚Entfesselung‘ der Kamera vom Stativ Rechnung trägt und anschaulich vorführt, dass sich moderne medienarchäologisch-technische und hermeneutische Methoden keineswegs ausschließen, sondern sich gegenseitig befruchten können.

Anhand des Films *Variété* (1925) thematisiert Brandlmeier die Verflechtung von Kameraauge und menschlicher Wahrnehmung. Die vor allem durch extravagantere Kameraführung hervorgerufene „Zersplitterung des Raums und der Verlust eines einheitlichen point of view“ (S.74) lassen Brandlmeier mit Recht *Variété* als Vorläufer der (filmischen) Moderne begreifen, in welcher Raumstrukturen immer offensichtlicher in ihrer Zeitlichkeit grundiert werden. Brandlmeier füllt hier eindrucksvoll bestehende Lücken in bildtheoretischen Diskursen um den vielzitierten *Iconic Turn*, in denen gerade durch Analyse gestützte filmtheoretische Beiträge Mangelware sind.

In den folgenden Kapiteln stellt Brandlmeier anhand des britischen und amerikanischen Kinos Austauschprozesse zwischen verschiedenen nationalen Kamerateams vor allem mit Blick auf die Rolle von emigrierten Filmtechnikern in der schon immer internationalen Filmbranche heraus. Das letzte thematische Kapitel, das sich der Farbe im Kino widmet, weiß einmal mehr durch detailreiche technik-historische Darlegungen zu überzeugen.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass sich auch die Porträts der Kameramänner in das bisherige hohe Niveau nahtlos einfügen. Sicherlich wäre es interessant gewesen, sich auch verstärkt aktuellen Kameraästhetiken und -techniken (die elektronisch-digitale Revolution!) zuzuwenden, doch mindert dies den Wert des Buches nur geringfügig. Vielleicht kann bereits der im Vorwort angekündigte zweite Band zum Thema diese Lücke füllen. Alles in allem ist Brandlmeier ein hoch informatives Buch gelungen, welches mit fundierten, gut recherchierten Beiträgen überzeugt und dabei komplexe theoretische und technische Vorgänge sowohl unpräzise als auch dezidiert wiedergibt, so dass es im besten Sinne die Vorzüge von wissenschaftlichen und populären Publikationen verbindet.

Martin Richling (Marburg)