

Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hg.):

Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen

Marburg: Schüren 1999, 176 S., ISBN 3-89472-311-4, DM 29,-

Der vorliegende Band dokumentiert eine Tagung, die im März 1997 an der Philipps-Universität Marburg gemeinsam vom Fach Medienwissenschaft, der Gesellschaft für Film- und Fernschwissenschaft, sowie dem Bundesverband Kamera ver-

anstaltet und als eine gemeinsame Reflexion von Theoretikern und Praktikern über die filmgestalterischen Aspekte der Kameraarbeit und Bildästhetik konzipiert worden ist. Im Zentrum der Beiträge stehen vor allem Fragen nach der generellen Bedeutung der Kameraarbeit für das Filmschaffen und die Probleme der analytischen Beschreibung und Differenzierung von Kamerastilen. Die Verbindung von Analysen, methodischen Überlegungen und Praxisberichten macht den Band zu einer interessanten und wesentlichen Neuerscheinung, deren vereinzelte Defizite der Schwierigkeit des durchaus als Pionierleistung zu lobenden Projekts geschuldet sind und dazu auffordern, den hier eingeschlagenen Weg und die aufgeworfenen Fragestellungen weiter zu verfolgen.

Zwei kurzen einleitenden Texten folgt der umfangreiche Beitrag Karl Prümms über „Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit“, in dem er die Konturen einer bildorientierten Filmanalyse entwickelt. Er wirft den dominanten filmwissenschaftlichen Paradigmen vor, gerade die *Bildhaftigkeit* ihres Objekts sträflich zu vernachlässigen. Dieser Beobachtung ist trotz der zumindest problematischen, mehrfachen Rede von der „Eigentlichkeit des Mediums“ (S.15) bzw. „des Kinos“ (S.16) allemal zuzustimmen, so man daraus nicht den Freibrief für einen generellen anti-theoretischen Affekt ableitet und der Illusion verfällt, sich dem filmischen Bild gleichsam vortheorietisch produktiv nähern zu können. Die Kategorie Bild gehört zu diesem Zeitpunkt vielmehr auf die Agenda analytischer wie theoretischer Reflexionen, ohne daß sich letztere durch erstere ersetzen ließen. Prümms Beitrag, in dessen Zentrum die „fotografische Lektüre“ (S.17) von *Menschen am Sonntag* (1929/30), dem ersten Film des Kameramanns Eugen Schüfftan, steht, demonstriert jedoch durchaus, wie man sich in anspruchsvoller Weise auf eine bildorientierte Analyse einläßt und gleichzeitig deren theoretische Implikationen mitreflektiert. So steht am Beginn von Prümms Aufsatz eine ausführliche, systematische wie historische Rekonstruktion der Kategorie des „Stils“, auf die sich seine Analyse im weiteren bezieht. Der Begriff bleibt für Prümm trotz seines gleichzeitig inflationären und unbestimmten Gebrauchs vor allem aufgrund dessen relevant, daß er an dem mit ihm Bezeichneten einerseits den systematischen Charakter, den „kalkulierten Zusammenhang des Ausdrucks und der Form“ (S.18), zum anderen das dynamische und konstruktive Element hervorhebt. Die Definition von Stilbildung als „ästhetisches Handeln mit dem Ziel der Expressivität“ (S.18) befreit den Begriff zwar nicht aus seinen Aporien, Prümms historischer Durchgang durch Positionen der Filmtheorie weist jedoch seine weitreichende Relevanz und möglicherweise Unverzichtbarkeit auf. Die eigentliche Stärke des Beitrags liegt aber vor allem in dem analytischen Teil zu *Menschen am Sonntag*. Was Prümm hier aus dem präzisen Blick auf das filmische Material, auf die Kadrage und den „Gestus“ der Kamera heraus an Einsichten in die Semantik des Films, in sein Großstadt- und Menschenbild und seine selbstreflexive Dimension entwickelt, ist eindrucksvoll.

Prümms Beitrag setzt für den Band einen Maßstab, den die weiteren leider nur noch bedingt zu erfüllen vermögen. Dies liegt sicher auch daran, daß Prümm ein

historisches Filmbeispiel wählt, in dessen Analyse ein umfangreiches Kontextwissen über die Kunst- und Fotografiegeschichte eingeht, das für neuere Beispiele in dieser Weise kaum abrufbar wäre. Der Stilfrage in Bezug auch auf szenische Arrangements geht der Erfahrungsbericht von Benedict Neuenfels nach, Kameramann zahlreicher Fernsehproduktionen. Norbert Grob beschäftigt sich mit der Kamera als Erzählinstanz und mit dem Kameramann Axel Block, dessen vielfältige Arbeiten in dokumentarischen, eher kommerzielleren und experimentellen Filmen insbesondere die Frage nach einer eigenen Handschrift aufwerfen. Unfreiwillig werden hier an einigen Stellen die Grenzen der Bildbeschreibung deutlich. Wenn etwa ungewöhnliche Kamerastandpunkte mit einer anti-suggestiven Wirkung des Filmbildes und einer Distanzierung der Zuschauer gleichgesetzt werden (S.75), so mag sich dies bei der Betrachtung des Films als durchaus nachvollziehbar erweisen – aus der Beschreibung heraus läßt sich dem pauschalen Schluß von der Kamera auf die Wirkung jedoch nur bedingt Folge leisten. Außerdem wirken manche Szenen, die im Kino ästhetisch überzeugen mögen, in der Beschreibung eher oberflächlich und unoriginell, weil sie nur das Allgemeine des sinnlich Besonderen erfaßt. Dies zeigt noch einmal den Hiatus zwischen filmischem Bild und sprachlicher Rekonstruktion auf, an dem sich die Beiträge des Bandes fast durchweg abarbeiten.

Jost Vacano, Kameramann von Blockbuster-Filmen wie *Die unendliche Geschichte*, *Das Boot*, *Robocop*, *Showgirls* und *Starship Troopers*, vergleicht als Grenzgänger zwischen den Welten die Kameraarbeit im amerikanischen und im deutschen Kino und gibt einen interessanten Einblick in die unterschiedlichen Produktionsweisen und technischen Voraussetzungen. Im Zentrum der weiteren Beiträge stehen zwei Filme: Romuald Karmakars *Der Totmacher* und Lars von Triers *Breaking the Waves*. Der Analyse Klaus Kreimeiers zur Kameraarbeit in *Der Totmacher* wird ein Interview mit dem Kameramann des Films, Fred Schuler, zur Seite gestellt. Michael Gööck, Lars-Olav Beier und Heike Parplies beschäftigen sich in ihren Aufsätzen mit *Breaking the Waves*, dessen Kameramann, Robby Müller, der für die Kamera in zahlreichen europäischen und amerikanischen Produktionen von Wim Wenders, Jim Jarmusch u. a. verantwortlich zeichnet, ebenfalls mit einem Beitrag vertreten ist. Gerade Müllers Vortrag rief eine ebenfalls in diesem Band dokumentierte, lebhafte und kontroverse Diskussion auch zwischen den anwesenden Praktikern aufgrund ihrer divergierenden ästhetischen Auffassungen hervor, eine Diskussion, die noch einmal die Produktivität des Unternehmens vor Augen führt. Filmschaffende, Filmkritiker und Filmwissenschaftler zu einer gemeinsamen Reflexion anzuregen. So bleibt zu hoffen, daß der vorliegende Band sowohl in inhaltlicher wie auch in konzeptioneller Hinsicht Nachahmer findet.

Thomas Morsch (Berlin)