

Standpunkte

Peter Riedel

Von Kameramännern und Bildgestaltern

Zur Verleihung des Marburger Kamerapreises 2002 an Frank Griebe

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der öffentlichen Wahrnehmung von Filmproduktionen, dass eben jene, die die Bilder schaffen, welche uns auf der Leinwand in ihren Bann ziehen, die den Bereich des Sichtbaren gestalten, selbst kaum in Erscheinung treten, vielmehr hinter ihrer Arbeit verschwinden. Es sind der Regisseur oder die Regisseurin, die Schauspielerinnen und Schauspieler, deren Namen sich mit den *moving pictures* verknüpfen, und denen man primär das gestalterische Wirken zuspricht. Der fundamentale Einfluss der Bildgestalter, die den gesamten Produktionsprozess begleiten, die Szenarien visuell aufschlüsseln, wird notorisch verkannt, bahnt sich nur mühsam einen Weg in das Bewusstsein von Filmkritik und Filmwissenschaft – vom breiten Publikum ganz zu schweigen.¹

Mit dem *Marburger Kamerapreis*, der *Auszeichnung für herausragende Bildgestaltung im Film*, hat sich nun eine Institution etabliert, die zu einer Verschiebung des Blickes, zu einer Veränderung der Wahrnehmungsweise filmischer Arbeit beitragen möchte. Gewürdigt werden national und international herausragende Konzepte der Bildgestaltung in Film und Fernsehen, sei es hinsichtlich der vorbildhaften und bahnbrechenden Leistung bereits etablierter Künstler, sei es in Hinblick auf die hervorstechende Arbeit noch unbekannter Kameralaute, die auf diesem Wege eine wichtige Bestätigung und Ermunterung erfahren sollen. Die Auszeichnung kann für den Bereich des Spielfilms, aber auch für Dokumentar- oder Experimentalfilme verliehen werden.

Was den mit € 5000 dotierten *Marburger Kamerapreis* von anderen Auszeichnungen abhebt, ist seine Einbettung in die über zwei Tage hinweg stattfindenden *Kameragespräche*: Der Preisträger nimmt nicht nur seine Urkunde entgegen, er stellt sich der Diskussion mit Kollegen, Wissenschaftlern, Filmkritikern und nicht zuletzt mit dem Publikum. Unter dem Eindruck der in diesem Rahmen vorgeführten filmischen Arbeiten werden Fragen der Kameraästhetik, des Stils, der Produktionsumstände diskutiert, aber auch Einblicke in die Persönlichkeit der Preisträger vermittelt.

Zunächst als einmalige Tagung über „Kamerastile im aktuellen Film“ geplant, offenbarte sich bereits 1997, bei den ersten von der Philipps-Universität, dem Bundesverband Kamera (bvK) und der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft organisierten Gesprächen, das Potenzial dieser Thematik. Unverhofft groß

war der öffentliche Zuspruch, die ursprünglich vorgesehenen Räumlichkeiten reichten nicht hin, um sämtliche interessierte Besucher aufzunehmen.² Vor diesem Hintergrund entwickelte sich die Idee, die Kameragespräche dauerhaft zu etablieren. Im Jahr 2000, anlässlich der zweiten Veranstaltung, widmete man sich erstmals ausschließlich der Arbeit eines einzelnen Bildgestalters, namentlich des vor kurzem verstorbenen Heinz Pehlke, der wie kein Zweiter die Schwarz/Weiß-Photographie im deutschen Film der fünfziger Jahre geprägt, sie zu einem letzten Aufblühen geführt hat.³ 2001 schließlich verknüpfte man die Gespräche mit der Verleihung des von der Stadt Marburg und der Philipps-Universität getragenen *Marburger Kamerapreises*. Für sein Lebenswerk ausgezeichnet wurde Raoul Coutard, der, zumal in seiner Zusammenarbeit mit Regisseuren der Nouvelle Vague, die Bildästhetik des modernen Kinos in entscheidender Weise geprägt hat.

Mit der Verleihung des Kamerapreises 2002 an Frank Griebe sollte nun die Arbeit eines noch jungen Künstlers gewürdigt werden, der gleichwohl durch seine innovative Gestaltungsleistung dem aktuellen deutschen Film wichtige Impulse gegeben und mit seiner Arbeit bereits weltweit Anerkennung gefunden hat. Griebe fotografierte sämtliche Filme Tom Tykwers, was ihm auch die Bezeichnung „das Auge Tykwers“ einbrachte, und wirkte darüber hinaus an Peter Lichtefelds *Zugvögel – Einmal nach Inari* (1998), Sebastian Schippers *Absolute Giganten* (1999), sowie an diversen Fernseh- und Kurzfilmen mit. Zu seinen jüngsten Projekten gehören der mit Doris Dörrie gedrehte Film *Nackt* (2002), sowie der mit Natja Brunckhorst realisierte Kurzfilm *La mer* (2002), bei dem Griebe auch Regie führte.

Im Anschluss an die Aufführung von *Epilog*, einem 1992 unter der Regie Tykwers entstandenen Kurzfilm (nach *Because* aus dem Jahre 1990 die zweite gemeinsame Produktion der beiden), sowie von *Heaven*, dem Eröffnungsfilm der diesjährigen Berlinale, diskutierte Griebe am ersten Veranstaltungstag mit dem Regisseur Wolfgang Becker (*Das Leben ist eine Baustelle*, 1997) über sein Selbstverständnis als Kameramann und die gezeigten Filme. Am Abend folgte die Preisverleihung im Marburger Rathaus, in deren Rahmen Tom Tykwer seine Laudatio hielt.⁴ Der zweite Tag setzte ein mit der Vorführung von *Winterschläfer* (1997), gefolgt von einem Gespräch mit Michael Gööck, dem Herausgeber des *Camera Magazin*. An den Kurzfilm *Die Aufschneider* (1999, Regie: Annette Ernst) und Sebastian Schippers *Absolute Giganten* schloss sich ein Gespräch mit dem Filmkritiker Daniel Kothenschulte an, dessen für den WDR produzierter *Filmtipp* zu *Der Krieger und die Kaiserin* (2000) das Programm abrundete. Frank Griebe erwies sich im Zuge dieser Diskussionen als erstaunlich auskunftsfreudig, ermunterte selbst das Publikum immer wieder, mit Fragen zu intervenieren.

Frappierend wirkte bereits die geballte Präsentation Griebe'scher Produktionen. Gerade durch die Kombination von Filmen Tom Tykwers mit Arbeiten, die nicht unter seiner Regie entstanden waren, zeigte sich überdeutlich, wie sehr

diese Filme von Griebes künstlerischem Einsatz zehren. Dabei ist es keineswegs so, dass er sich mit vorgefertigten Schemata an die Umsetzung eines Themas begeben würde, vielmehr bestimmt sich die Funktion auch wiederkehrender Stilmittel gänzlich aus den anstehenden Fragen. Der Gestaltungswille wirkt präzise am jeweiligen Projekt, die einzige Grundintention, die der Entwicklung seiner visuellen Konzepte zugrunde liegt, ist offenbar jene, das Vorgefundene zu überschreiten, Texturen und Ordnungsmuster ebenso wie die Intensität und Dynamik von Ereignissen herauszuarbeiten, Verzicht zu leisten in Hinblick auf jegliche Suggestion unvermittelter Authentizität. Es findet sich keine Selbstbeschränkung, keine durch überkommene ästhetische Konzepte vorbestimmte Beschneidung des Experimentierwillens. Griebe ist jemand, der den Dingen und Menschen Formen und Eigenheiten entlockt, die nicht offen zutage liegen; und er eröffnet eine spirituelle, überschreitende Perspektive. Beide Aspekte fasste Tykwer treffend im Begriff des *Sehers* zusammen: Er ist einer, der genau hinsieht, und er ist ein Visionär.

Eine ältere von Tykwer eingebrachte Metapher für Frank Griebes Fähigkeiten, jene des „Auges“, weist wiederum eine immanente Spannung auf, die gleichwohl ins Zentrum der Zusammenarbeit von Regisseur und Kameramann führt: Das Auge, als Organ, bietet ja noch nicht einmal die Registratur des Geschehenen; worauf Tykwer hingegen abzielt, ist, dass Griebe mit seiner Arbeit nicht nur registriert, aufzeichnet, was sich findet oder was ihm vom Regisseur nahegelegt wird, sondern dass er es ist, der die visuelle Dimension überhaupt erst entfaltet. Griebe ist weniger ein Bilder-Finder als ein Bild-Erfinder, ein Erfinder visueller Welten. Der Akt des Sehens speist sich, wie man liest, nur zu einem relativ geringen Prozentsatz aus dem, was von außen vorgegeben ist. Die Beschäftigung des Gehirns mit sich selbst spielt vielmehr eine entscheidende Rolle in der Hervorbringung des visuellen Eindrucks. Griebe, knüpft man an Tykwers Metapher an, ist mehr als ein Auge, er ist, in seiner Bedeutung für die Durchformung des Sichtbaren, wesentlicher Teil des Gehirns. Man hat es mit einer komplexen Verflechtung von Einflüssen zu tun, einer wechselseitigen Durchdringung der Vorstellungswelten von Regisseur und Kameramann, die ihren Ursprung nicht zuletzt in der gemeinsamen Sozialisation findet, einer Sozialisation, die sich auch über eine spezifische Art der Rezeption von Filmgeschichte vollzogen hat.

Diese ist es, die Griebe in erster Linie als sein Vorbild angibt, keine individuelle Person, kein Werk. Die Form ihrer Aneignung wurde von Tykwer im Rahmen seiner Laudatio hervorgehoben, die gemeinsamen Nächte, die beide als Filmvorführer verbracht haben, getrieben von einer unreglementierten Begeisterung für den Film, jenseits aller Differenzierung zwischen Kunst und Kommerz. *Bambi*, *Zombie*, *Gandhi* – Dies ist das von Tykwer genannte Trio, das die Art ihrer Liebe zum Film veranschaulichen könnte.

Es war nun gerade diese Offenheit gegenüber der Vielfalt filmischer Gestaltungsmöglichkeiten, die ein nicht zu überschendes Konfliktpotential in sich barg, einen Dissens mit zumindest einem Teil der anwesenden Kameralleute auf-

scheinen ließ. Dabei traten im wesentlichen zwei Probleme hervor, die wohl beide ihren Ursprung in der allgemeinen Unterschätzung der Bildgestaltung haben, in der verspäteten, erst durch die Gründung des Bundesverbandes Kamera im Jahre 1980 eingeleiteten Schaffung einer eigenen Öffentlichkeit.

Deutlich trat in den Gesprächen der merkwürdige Umstand hervor, dass man es beim Kino zwar mit einer modernen Kunstform zu tun hat, dass aber der Bereich der Bildgestaltung, zumindest was das Selbstverständnis einiger Kameraleute betrifft, von den Diskursen der Moderne weitgehend unberührt geblieben ist. Anders als bei Photographen, Malern, Schriftstellern, Regisseuren oder Drehbuchautoren fehlt bei vielen Bildgestaltern das reflexive Moment, das die theoretischen Strömungen der Zeit in produktiver Weise fruchtbar zu machen versteht. Das Hauptaugenmerk in der gemeinsamen Diskussion liegt vor allem auf technischen Fragen: Wie, mit welchen Mitteln und Tricks, wurden bestimmte Effekte erzielt? Griebe konnte sich hier einer gewissen Bewunderung von Seiten seiner Kolleginnen und Kollegen (vom Rest der Anwesenden ganz zu schweigen) durchaus sicher sein.

In jenen Momenten jedoch, in denen sich das Interesse auf im engeren Sinne ästhetische Fragestellungen verschob, zeigte sich, wie kurz der Weg ist vom *Wie hast du das gemacht?* zum *Sowas macht man aber nicht!* Die Selbstbescheidung hinsichtlich der Wahl stilistischer Mittel schien bereits auf, als von einzelnen Stimmen eine generelle Zuordnung der Kadrage zu einem Blick gefordert wurde. Mochte man bei manchen Einstellungen aus *Heaven* die extremen Aufsichten noch als „Blick eines Engels“ auslegen (wie ergiebig eine solche Herangehensweise ist, sei dahingestellt), so wusste man mit einzelnen Kamerabewegungen aus *Winterschläfer*, deren technische Perfektion keineswegs bestritten wurde, bereits nichts mehr anzufangen.

Es war der Begriff des „Üppigen“, der in Bezug auf die Reichhaltigkeit Griebe'scher Stilmittel eingebracht wurde, und zwar in explizit abwertender Weise. Wozu eine komplizierte, weit ausholende Kamerabewegung, um die weinende Rebecca einzufangen, wenn sich die Trauer der jungen Frau doch auch in einer viel einfacher gestalteten Einstellung zeigen ließe? Unverkennbar löste diese restriktive Auffassung von Bildgestaltung ein gewisses Befremden auf Seiten Frank Griebes aus, seine Antworten schienen mehr aus Höflichkeit zu erfolgen, denn als Bestätigung der Sinnhaftigkeit solcher Debatten: Wer blickt? Dies sei eigentlich nie die Frage gewesen, die Funktionalität einer Einstellung definiere sich über das gegebene Problem, nicht über eine Zuordnung zu einer Person oder Instanz. Letztlich blickten hier allenfalls Tykwer und Griebe, die ihr Material in einer bestimmten Weise zu organisieren versuchten. Und was den Vorwurf des „Üppigen“ betrifft, so habe man während der Dreharbeiten diese Lösung (in *Winterschläfer*) für die angemessene gehalten, man habe es in dieser Form ausprobieren wollen, was aber nicht bedeute, dass Griebe es heute nicht vielleicht anders machen würde. Dass sich kaum ein Weg der Verständigung von dieser Freude am

Experiment, am Abenteuer des Filmemachens, zur Ästhetik der Reduktion und gestalterischen Askese finden wollte, wird sich von selbst verstehen.

Das zweite Problem, das wiederum zu Spannungen zwischen Frank Griebe und einzelnen Kameralenten führte, manifestiert sich im Begriff des *Kameramannes*. Dieser wird im Deutschen bekanntlich in einem sehr weiten Sinne gebraucht: Der Mensch, der den Nachrichtensprecher im Fernsehen abfilmt, wird ebenso als Kameramann bzw. Kamerafrau bezeichnet, wie der aktive Gestalter an filmischen Projekten. Ein Begriff wie jener des *Director of Photography* ist im deutschen Sprachgebrauch nicht etabliert, der Unterschied zwischen den Arbeitsgebieten wird allenfalls durch Hilfskonstruktionen wie der des *Bildgestalters* markiert.

Die Unbefangenheit nun, mit der Griebe erklärte, er habe kein Problem damit, als Kameramann bezeichnet zu werden, ließ die Diskussion abschließend in eine an Verbandspolitik orientierte Definitionsdebatte münden. Gleichwohl muss man in Rechnung stellen, dass es sich bei der Bemühung um eine sprachliche Differenzierung zwischen den Kameralenten im allgemeinen und den *Directors of Photography* im besonderen keineswegs nur um Wortklauberei handelt. Das zentrale, von Michael Neubauer, dem Geschäftsführer des bvK, umrissene Problem ist das des Urheberrechtes: An den umfangreichen Auswertungen ihrer Filme als Fernsehsendung, Video oder DVD verdienen die Bildgestalter keinen Cent. Ein Photograph, der am Set Bilder mit dem von Griebe gesetzten Licht macht, mit seinen Arrangements, hat auf Jahrzehnte hinaus Copyrights an seinen Photos; Griebe hingegen geht mit seinen eigenen Bildern in dieser Hinsicht leer aus.

Gelang es den Photographen bereits im 19. Jahrhundert, sich, wenn auch zunächst nur in begrenztem Maße, Rechte an den eigenen Bildern zu sichern, indem sie die Investition künstlerischen Engagements glaubhaft zu vertreten verstanden, so ist für die filmischen Bildgestalter von heute diesbezüglich noch einiges an Arbeit zu leisten. Die Gründung des bvK verdankte sich nicht zuletzt diesem Umstand.⁵ Wenngleich sich die Argumentationsstrategien, schon aufgrund des gewandelten Kunstverständnisses, natürlich kaum vergleichen lassen, so tritt doch die Ähnlichkeit der Konstellationen hervor: Die ästhetische Frage ist noch klar mit einer juristischen, verbandspolitischen verknüpft, ein Umstand, der auch in der Zusammenarbeit zwischen dem Bundesverband Kamera und der Medienwissenschaft Marburg seinen Ausdruck findet.

Beide Problematiken, die selbstreflexive, theoretische, und die juristische, gründen letztlich in einer allgemeinen Verkennung der spezifischen Leistungen der Bildgestalter, in ihrem Ausschluss aus den öffentlichen ästhetischen Diskursen. Mit den Marburger Kameragesprächen gibt es nun ein einzigartiges Forum des Austausches zwischen Bildgestaltern und Bildanalytikern, mit dem Kamerapreis eine Institution zur Würdigung einer unterschätzten Kunst.

Anmerkungen:

- ¹ Für eine ausführliche Darlegung der Arbeitsschritte, in die die Kameralente eingebunden sind, siehe Karl Prümm: „Die schöpferische Rolle des Kameramannes“. UFITA. Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht. Sonderdruck aus Band 118/1992, S.23-55; Bundesverband Kamera: „Berufsbild Kameramann“. Camera Guide 2002, S.32-42 (online abrufbar unter www.cameraguide.de).
- ² Die Vorträge dieser Tagung finden sich in Karl Prümm / Silke Bierhoff / Matthias Körnich (Hg.): „Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen“. Marburg: Schüren (3. Aufl.) 2002.
- ³ Michael Neubauer / Karl Prümm / Alexandra Schwarz (Hg.): „Ungemütliche Bilder. Die Schwarz/Weiß-Fotografie des Kameramanns Heinz Pehlke“. Marburg: Schüren 2002.
- ⁴ Tom Tykwer: „Der Scher. Lobrede auf Frank Griebe“. Eine leicht gekürzte Fassung findet sich in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 21.3.2002.
- ⁵ Zu den Zielen und Aufgaben des bvK siehe Camera Guide 2002, S.14.