

Standpunkte

Auf der Suche nach dem unfertigen Bild

Die Marburger Kameragespräche 2006 und ihre Preisträgerin Judith Kaufmann

von Andreas Kirchner und Martin Richling

Den diesjährigen Marburger Kamerapreis erhielt mit Judith Kaufmann eine Kamerafrau, die anders als die international renommierten Preisträger der letzten Jahre wie Raoul Coutard, Robby Müller, Sławomir Idziak und Walter Lassally, über ein vergleichsweise übersichtliches Œuvre verfügt und deren Wirkungskreis sich bislang auf den deutschen Film konzentriert. In Analogie zu Frank Griebe, Preisträger des Jahres 2002, wurde damit dieses Jahr nicht das Lebenswerk eines Bildgestalters gewürdigt, sondern die Aufmerksamkeit auf eine in der aktuellen nationalen Filmszene herausragenden Kamerafrau gelenkt. Vielleicht war es auch diesem Umstand geschuldet, dass in den diesjährigen Gesprächen tendenziell mehr kritische Töne zur Arbeit der Preisträgerin zu hören waren als zu den oftmals kanonisierten Arbeiten der Preisträger der letzten Jahre.

Wie bei allen anderen Kunstgattungen auch, braucht es beim Film erst eine historische Zäsur bevor ein objektiver Blick auf ihren tatsächlichen Stellenwert erfolgen kann. So wird es Judith Kaufmann angesichts der hohen Anzahl heutiger Filmklassiker, die von der damaligen Tagespresse oftmals harsch kritisiert wurden, verschmerzen können, dass viele der anlässlich der Marburger Kameragespräche im Filmkunsttheater in der Oberstadt gezeigten und von ihr fotografierten Filme wie *Scherbentanz* (2001, Chris Kraus), *Elefantenherz* (2001, Züli Aladag) und *Erbsen auf halb 6* (2003, Lars Büchel) von der Kritik ebenfalls oftmals zwiespältig aufgenommen wurden.

Einer Kamerafrau, die nicht nur ein außergewöhnliches Interesse für dramaturgische Fragen hegt, die an vielen Drehbüchern teilweise monatelang gemeinsam mit dem Regisseur feilt, bevor sie am Set die konkrete visuelle Umsetzung des Stoffes vollzieht, die für *Fremde Haut* (2004, Angelina Maccarone) den Hessischen Filmpreis für ihre Kameraarbeit bekam und sich auch für das Drehbuch (mit-)verantwortlich zeigt, wird es dagegen nicht gleichgültig sein, dass diese Kritiken bei den erwähnten Filmen oftmals inhaltliche und dramaturgische Schwächen ausmachten, während die Kameraarbeit in vielen Fällen explizit lobend erwähnt wurde. Dem Verhältnis von Romanvorlage, Drehbuch und filmischen Bildern kam deshalb bei den diesjährigen Kameragesprächen nicht zufällig ein zentraler Stellenwert zu.

Der erste Vortrag der Filmkritikerin Marli Feldvoß (Frankfurt/Main) „Nähe

und Distanz – Strategien der Kamera in *Scherbentanz*“ enthielt den Vergleich einer Textpassage mit der entsprechenden Filmszene, welcher implizit die Frage nach der Übertragbarkeit von schriftlichen Bildern der Romanvorlage zu den Filmbildern stellte. Feldvoß unterstrich ihre These von der wesentlich gelungenere filmischen Umsetzung des Stoffes mit einem Vergleich der um Originalität bemühten sprachlichen Bilder im Roman („saßen warm und weich wie auf Eingeweiden“ oder „mein Bruder rutschte in der Ecke herum und marterte Erdnüsse“) zu der dichten Bildsprache der Filmsequenz. Die Kamera diene, so Feldvoß, im Film als bedeutungsgebende Instanz. Die Verwendung einer Teleoptik mit flacher Schärfe sowie einer Weitwinkeloptik mit großer Schärfe korrespondiere jeweils mit der sich auf der diegetischen Ebene abspielenden Spannung aus Nähe und Ferne, aus der sich vor allem das Verhältnis der Figuren herleite. Auch weitere dominante Stilmittel der Kamera wie Farbe und Licht würden zwischen den Polen von Kalt und Warm zur Unterstützung der Dramaturgie, der Untermalung von Nähe und Distanz, verwendet.

In dem anschließenden Gespräch zwischen der Kritikerin, Judith Kaufmann und dem Publikum wies die Kamerafrau auf die komplexe Verwendung des Regens im Film hin. Der in der Romanvorlage absente Regen diene im Film nicht nur als atmosphärischer Verstärker von Tristesse und Melancholie, sondern auch als dramaturgische Figur, welche den Raum – das Auto, in dem die beiden Brüder sich befinden – umrahme und von der Außenwelt abschließe.

Weiter wurde deutlich, dass Kaufmann, die sich zu Vorlieben wie der Verwendung von natürlichem Licht bekannte, stets in der Lage ist, ihren persönlichen Geschmack den Erfordernissen der Geschichte unterzuordnen und sich aller zur Verfügung stehender formaler Mittel zu bedienen. Dieser Umstand machte es schwer, Kaufmann einer bestimmten stilistischen Richtung, einer ästhetischen Philosophie wie etwa dem ‚Realismus‘ zuzuordnen.

Im Laufe des Gesprächs wurde auch ein weiteres potentielles Missverständnis ausgeräumt: Wen bei dem geschilderten Interesse Kaufmanns für Fragen des Drehbuchs die Vorstellung befiel, diese schreibe zusammen mit dem jeweiligen Regisseur konkrete Bildideen in das Drehbuch und gehe dann am Set einfach daran, ihre Visionen filmisch aufzuzeichnen, wurde eines Besseren belehrt. Die Gegebenheiten vor Ort, die Schauspieler und nicht zuletzt die zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel beeinflussen die letztlich gefilmte Szene dermaßen, dass von der anfänglich skizzierten Idee oft nicht mehr viel übrig bleibe und erst kurz vor Drehbeginn eine Bildidee entstehe, welche dem tatsächlich aufgenommenem Bild als Vorlage diene.

Der zweite Tag der Kameragespräche begann mit dem Film *Elefantenherz*, woran sich ein Gespräch zwischen dem Kameramann Martin Langer (Hamburg) und Judith Kaufmann anschloss. Die Frage nach dem Umgang mit der Technik, deren Verhältnis zum kreativen, künstlerischen Part der Kameraarbeit nahm

hierbei eine Schlüsselrolle ein. Ähnlich einigen Preisträgern der letzten Jahre wie Walter Lassally und Robby Müller betonte auch Judith Kaufmann, dass die Beherrschung der Technik zwar eine fundamentale Voraussetzung für ihre Arbeit bedeute, sie jedoch niemals zu sehr im Vordergrund stehen sollte. Vielmehr sei eine Mischung aus Präzision und Unfertigkeit für die Qualität eines Bildes erforderlich. Dieser Maxime entgegen laufe oft das Sicherheitsbedürfnis der Produzenten, aber oft genug auch der Regisseure und Kameramänner, die für alle Fälle gerüstet sein wollen und einen viel zu großen Apparat an Lichtgeräten und sonstiger Technik mit sich führen, der das Team unbeweglicher, langsamer und oft auch unkreativer mache. Rolf Coulanges, Kameramann und Mitglied des Beirats des Marburger Kamerapreises, vertrat hierbei die Position, dass es auf den persönlichen Mut zum Risiko ankomme. Geldfragen oder materialästhetische Fragen (Super 16 / 35mm oder Video) seien oft nur Ausreden, da es heute mit jedem Kameratyp und gerade mit knappen Budgets möglich sei, das Equipment auf das Nötigste zu begrenzen. Mitten im Gespräch sorgte Judith Kaufmann für ein Novum bei den Marburger Kameragesprächen, indem sie – ganz Teamplayer – mit Henrik Sauer ihren langjährigen Assistenten nach vorne bat, der sie als Spezialist für technische Fragen immer auf dem neuesten Stand halte.

Prof. Dr. Karl Prümm (Marburg) kam im letzten Vortrag „Vom inneren Sehen. Zur Bildgestaltung in *Erbsen auf halb 6*“ über die Reflexion des den Film bestimmenden Motivs der Blindheit und des Sehens sowie die zahlreichen filmhistorischen Bezüge von *Erbsen auf halb 6* zu einer prägnanten Definition von Judith Kaufmanns Kameraarbeit.

Gleich zu Beginn des Films, der prologartig auf die gesamte Handlung vorausdeute, lösten sich die Bilder von der Narration und entfalteten einen Diskurs der Form, wie er im modernen Kino auch bei den Filmen von Antonioni, Godard, Tarkovskij oder Kieslowski anzutreffen sei. Der Zuschauer erhalte nicht nur Einblick in die Vorstellungsbilder der blindgeborenen Lilly, in ihr „inneres Sehen“, das sie auf den Sprung ins Wasser vorbereitet, sondern auch in die Traumbilder Jakobs, die sein Sehen überlagern und ihn – zeitgleich mit Lillys Sprung – mit seinem Wagen ins Wasser stürzen lassen. Durch diese Synchronisierung würden Lilly und der bei diesem Unfall erblindende Jakob schon in der Eingangssequenz miteinander vereint – und ihre Unterschiede charakterisiert.

Die bereits hier deutlich zu Tage tretende Formemphase weise Judith Kaufmann als eine reflexive Formalistin aus, die mit artistischer Eleganz aus der Fülle zur Verfügung stehender Gestaltungsmittel das zur jeweiligen filmischen Situation passende auswähle und so wesentlich zu der gelungenen Gratwanderung zwischen dem sich in einem nachvollziehbaren Milieu abspielenden Geschehen und der Märchenform des Films beitrage.

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen, die sich mit dem Thema Blindheit beschäftigen, schaffe es *Erbsen auf halb 6* dank Kaufmanns sensibler Bildspra-

che auf einen übermäßigen Gebrauch der Dialoge zu verzichten. Sparsam eingesetzte Vertikalshots und dezent verschattete Bilder ließen eine vorsichtige Annäherung an das Ausgeliefertsein der Blindheit zu. Die gleitenden Übergänge zwischen ‚Normal‘-, Vorstellungs-, Berührungs-, Gefühls-, Traum-, Erinnerungs- und Hörbildern machten nicht nur deutlich, wie reflexiv, vielfältig und kunstfertig Judith Kaufmann mit der filmischen Form umzugehen wisse, sondern sie seien außerdem in der Lage, die Vorstellungen des Sehens und der Blindheit zu korrigieren und zu erweitern, was Prümm als eine zentrale Leistung des Films herausstellte. Durch seine differenzierte, empathische Beschäftigung mit dem Motiv der Blindheit werde *Erbsen auf halb 6* zu einem gelungenen Beispiel selbstreflexiven Kinos in der Tradition von Filmen wie *Licht im Dunklen* (1961, Arthur Penn), *Die Liebenden von Pont Neuf* (1991, Léos Carax) oder *Dancer in the Dark* (2000, Lars von Trier).

Im anschließenden Gespräch zwischen der Preisträgerin, Karl Prümm, Regisseur Lars Büchel – nach Henrik Sauer das zweite Mitglied aus Kaufmanns Team auf dem Podium – und dem Publikum wurden dementsprechend ausführlich formale Aspekte diskutiert. Kaufmann begründete die Wahl des CinemaScope-Formats durch dessen inhärente Möglichkeit, die Figuren im Raum zu isolieren, und erläuterte auch die metaphorische Dramaturgie des Lichtes im Film: Die anfänglich dunkel gehaltenen Bildern würden, der Entwicklung der blinden Protagonisten entsprechend, im weiteren Verlauf des Filmes bewusst immer heller gestaltet. Die Diskussion einer von mehreren Seiten als nicht geglückt empfundenen Szene des Filmes, in welcher der erblindete Regisseur seine todkranke Mutter besucht, die ein von einem roten Fahnenmeer umgebenes Fest am Strand gibt, warf wiederum interessante Fragen zum Verhältnis von Szenerie und Kameragestaltung auf. Hat die Kamera, wenn eine Szene wie die eben beschriebene Gefahr läuft, vom Interieur und inhaltlichen Ablauf her überladen zu werden, die Möglichkeit dem entgegenzuwirken? Ist es letztlich für die Kamera einfacher, das Bild poetisch zu gestalten, wenn der aufgenommene Gegenstand, das Milieu, trist, grau, ‚realistisch‘ ist wie etwa in den Filmen *Scherbentanz* und *Elefantenherz*? Der Kameramann Wolfgang Treu, Ehrenpräsident des bvK, konnte sich zumindest vorstellen, dass die beschriebene Szene durch eine extrem stilisierende Sicht an Poesie gewonnen hätte. Oder wäre dies zuviel an visueller Inszenierung gewesen? Judith Kaufmann, die, das wurde im Verlauf der Kameragespräche klar, das perfekte Bild gar nicht erst anstrebt, weil es die Gefahr der Sterilität in sich birgt, hatte auf diese Frage keine Antwort. Wie auch? Wo eine fertige Antwort existiert, muss man nicht mehr weitersuchen. Und gerade das Negieren vorgefertigter Bildlösungen, die exzessive Suche nach den verschiedensten Ausdrucksformen zeichnet die Arbeit Judith Kaufmanns aus.