

Standpunkte

Matthias Kraus

2. Marburger Kameragespräche: Ungemütliche Bilder am Ende der fünfziger Jahre. Die Schwarz/Weiß-Fotografie des Kameramanns Heinz Pehlke

Kameramann Heinz Pehlke im Gespräch

Wenn Praktiker und Theoretiker aufeinander treffen, sind Kontroversen vorprogrammiert; diese Kontroversen zu einem anregenden Erfahrungsaustausch zwischen Kameraleuten und Medienwissenschaftlern zu integrieren, war eines der Anliegen der „2. Marburger Kameragespräche“ am 3. und 4. März 2000 im Kino Palette, Marburg. Der Rahmentitel ist Programm: 1997 zum ersten Mal und jetzt erneut veranstaltet, sollen die „Kameragespräche“ nun jährlich die akademische und filminteressierte Landschaft Marburgs bereichern.

Im Zentrum der Tagung, die vom BVK (Bundesverband Kamera), der Marburger Medienwissenschaft und dem Kammer-Filmkunsttheater Marburg ausgerichtet wurde, stand die Schwarz-Weiß-Fotografie des Berliner Kameramanns Heinz Pehlke am Ende der fünfziger Jahre. Stärker noch als bei dem ersten Gemeinschaftsprojekt zwischen Theorie und Praxis rückten hier die Filme selbst, die Problematik ihrer Machart, ihr spezifisches Zeitkolorit und die kameratechnischen Besonderheiten in den Mittelpunkt des Interesses: Der Akzent lag auf Filmen und Werkstattgesprächen mit dem 77jährigen Heinz Pehlke und erst in zweiter Linie auf den Vorträgen zum Thema. Der Kameramann ist maßgeblich für die Atmosphäre eines Films verantwortlich, weil auf seiner Arbeit die Erwartungen des Publikums ruhen und weil er die erste Instanz der Umsetzung von Interessen in filmische Wahrnehmung ist. Gerade diese Schnittstellenfunktion zwischen Regie und Sichtbarem wird in der öffentlichen und auch filmkritischen Optik häufig vernachlässigt (Karl Prümm).

Die Begrenzung auf die Schwarz-Weiß-Filme – gezeigt wurden *Die Halbstarcken* (1956), *Das Totenschiff* (1959) und *Schwarzer Kies* (1960/61) – sollte den besonderen bildkünstlerischen Zugang zur restaurativen Zeit eines sich wieder etablierenden Bürgertums aufzeigen (Michael Neubauer, BVK): „Ungemütliche Bilder“ einer bei näherem Hinsehen doch recht ungemütlichen Zeit, die nicht nur von den Verheißungen der Warenwelt und dem Traum von Sicherheit und Glück, sondern eben auch von Korruption, Arbeitslosigkeit, aufkeimender Rebellion und Identitätssuche gekennzeichnet war.

Heinz Pehlke lernte sein Handwerk in den vierziger Jahren bei UFA-Kameraleuten wie Igor Oberberg, Franz Weihmayr, Ekkehard Kyrath, Albert Benitz und vor allem Kurt Hasse. Nach zahlreichen Kameraassistenzen sowie eigenständigen kleineren Produktionen aus dem Dokumentar- und Werbefilmbereich drehte er 1956 mit *Die Halbstarken* unter der Regie von Georg Tressler seinen ersten Spielfilm als lichtsetzender Kameramann. Ab 1958 entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit mit Wolfgang Treu als Schwenker, ein damals angesichts schwerer und unhandlicher Kameras noch unverzichtbarer Beruf. Treu, der Pehlke als seinen Lehrmeister betrachtet und später selbst Filme wie *Das Schloß* (1968, Rudolf Noelte), *Nordsee ist Mordsee* (1976, Hark Bohm) oder *Herr Ober* (1992, Gerhard Polt) fotografierte, drehte mit Pehlke innerhalb von fünf Jahren siebzehn Filme. Diese Zusammenarbeit entwickelte sich im Lauf der Jahre zu einer engen Freundschaft, wie Treu in seinem Einführungsvortrag durchblicken ließ. Nach einem Werbefilm realisierte das Team Pehlke/Treu 1958 unter der Regie von Helmut Käutner den bis dahin aufwendigsten und teuersten Nachkriegsfilm: *Der Schinderhannes*. Viele weitere sollten folgen, bei denen Treu das Handwerk der Kadrage und die Kunst, mit Licht unterschiedlichste Stimmungen zu erzeugen, lernte.

Studieren konnte man diese in Pehlkes erstem Spielfilm *Die Halbstarken*. Die Abwendung vom glatten UFA-Stil, das Bemühen, den Bildern durch harte Kontraste und höherempfindliches Material einen quasi-dokumentarischen Charakter zu verleihen, lässt den Film äußerst frisch und modern erscheinen. In der Diskussionsrunde, moderiert von dem Kameramann Rolf Coulanges und ergänzt um Wolfgang Treu am Podium, erläuterte Pehlke Produktionshintergründe, technische Detailfragen, und vor allem erzählte er viele, viele Anekdoten: Berichte eines Zeugen nicht nur der zeitgenössischen Filmindustrie, sondern auch des von divergierenden Stimmungen zerrissenen Lebensgefühls der fünfziger Jahre.

Die schwere Super Parvo-Kamera, mit der Pehlke drehte, erlaubte, anders als heutige Spiegel-Reflex-Systeme, einen Blick auf das zu fotografierende Bild nur *durch* den laufenden Film hindurch. Das Ergebnis hing also mehr von Berechnung und Erfahrung als von dem tatsächlich Sichtbaren ab, da das Filmmaterial nur in einem gewissen Maße transparent ist. Pehlke schweifte immer wieder ab und beantwortete Fragen selten direkt. In seinen Erzählungen wurde immer wieder die Anteilnahme des unmittelbar Beteiligten spürbar. So berichtete er etwa von dem enormen Konkurrenzdruck unter den Kameraleuten, von den Zufälligkeiten, die ein Engagement befördern konnten und auch von seiner Frustration am Beginn der Fünfziger, als er für die Hamburger Real-Film zahlreiche Filme zu Ende drehte, ohne in den Credits genannt zu werden.

Die Fragen aus dem Auditorium richteten sich immer wieder auf die Art der Zusammenarbeit mit dem Regisseur und den gestalterischen Anteil des Kameramanns am fertigen Produkt. Viele der Entscheidungen in den *Halbstarken* hatte Pehlke eigenständig getroffen, zumal es mit Tressler keine Diskussion über Inhalte gegeben, dieser dem Kameramann relativ freie Hand gelassen habe; so gehen

etwa die expressiven Untersichten allein auf Pehlkes Konto. Ob sich an den handwerklichen Eigenarten seiner Arbeit ein individueller Stil ablesen lasse, beantwortete Pehlke lapidar damit, dass er immer nach fotografischen Lösungen inhaltlicher Zusammenhänge gesucht habe. Ironisch merkte er an, dass sein „Stil“ eine Erfindung der Universitäten sei. Deutlich wurde, dass Pehlke einen eher intuitiven Zugang zur eigenen Arbeit hat, sich nicht festlegen will und Stil als Gemeinschaftsprodukt betrachtet, in ästhetischen Fragen andererseits aber unkorruptierbar wirkt.

Im Spannungsfeld zwischen Pehlkes UFA-Wurzeln und seinem dokumentarischen Zugriff – Pehlke drehte in den späten Vierzigern und frühen Fünfzigern zahlreiche Kurz-Dokumentarfilme – entdeckte der Berliner Filmpublizist Robert Müller ganz spezifische ästhetische Merkmale, die dann doch so etwas wie stilistische Homogenität suggerieren. Anhand einer Reihe von Schwarz-Weiß-Filmen entwarf er ein Panorama charakteristischer Gestaltungselemente von Pehlkes „distanziert moderner Fotografie“: konturierendes, scharfes Licht, die nuancierte Arbeit mit Reflexen und spiegelnden Oberflächen, die sich deutlich von der Sanftheit des UFA-Lichts abhebt und stattdessen auf kurze Brennweiten und klare Schatten setzt. Gerade die Arbeit mit Zwielficht und Lichtakzenten erinnere an vergleichbare Effekte im Film Noir: die Irritationen und visuellen Verrätselungen, die von halbverdeckten Gesichtern oder Körpern ausgehen, das Herein- und Heraustreten aus dem Licht, die deutlich gesetzten Kontraste zwischen Spitzen- und Fülllicht oder alternierendes Licht als Ausdruck einer Atmosphäre von Bedrohung und Unsicherheit. Auch was die Kadrage betrifft, gehe Pehlkes Fotografie, so Müller, über die narrative Logik oft weit hinaus: Eine expressive Kadrage mit für den deutschen Spielfilm ungewöhnlichen Perspektiven, etwa extrem niedrigen Positionen und gewagten Froschperspektiven, vor allem aber Pehlkes Vorliebe für die Binnenkadrage, den Rahmen im Rahmen, verleihen seinen Dramaturgien oft symbolische Akzente. So finden sich erstaunlich häufig Figurenrahmungen durch Fenster, Türen oder Durchreichen, die die Protagonisten gleichsam gefangen halten: Bildkompositionen, deren visuelle Strukturen die Figurenpsychologie reflektieren.

Heinz Pehlke dagegen betonte immer wieder, dass seine Arbeit sich nicht an stilistischen Parametern, sondern immer an den Inhalten orientiert habe, dass also Lichtführung und Kadrage immer kontext- und vor allem genreabhängig gewesen seien. Befragt darauf, wie die Homogenität zwischen Außen- und Innenaufnahmen im *Toten-schiff* gelöst worden sei, antwortet Pehlke, er habe halt einfach „richtig fotografiert“. Die Wiederbegegnung mit dem Film, der an Abenteuerfilme wie John Hustons *Treasure of the Sierra Madre* (1948) anknüpfen sollte und den Pehlke zwischen zwei Freddy-Quinn-Filmen drehte, inspirierte den Kameramann zur ausführlichen Schilderung der Suche nach einem geeigneten Schiff: Drei Wochen lang habe man die spanische Küste nach einem tauglichen Frachter abgesucht, weil sich die Produktionsfirma nicht darum gekümmert habe. Der Bananendampfer, den man schließlich auftrieb, mußte schwarz angestrichen werden. Der von der zeitgenössischen Kritik verrissene Film besitzt indessen wenig von der visuellen Klarheit der *Halbstarcken*.

Pehlkes „ungemütliche Bilder“ stellte Karl Prümm in einen Kontext mit der internationalen zeitgenössischen Schwarz-Weiß-Fotografie und betonte die explorative Funktion des Mediums für den Film. Die visuellen Expeditionen einzelner Fotografen durch die Stadtlandschaften der fünfziger Jahre erscheinen als Ausdruck eines auch technisch präfigurierten Zeitgefühls. Gerade die aufkommende und sich auf allen Gebieten des Visuellen durchsetzende Farbfotografie verhalf der Schwarz-Weiß-Fotografie zu völlig neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Unter der „Bedrohung“ durch die Farbe schöpfte sie noch einmal ihre Möglichkeiten aus. Ihr experimenteller und konstaterender Gestus drücke sich etwa in Hilmar Pabels Stadtansichten aus, die zuweilen auch zum abstrakten Formenspiel gerinnen. Es gehe hier, so Prümm, um die Auslotung sozialer Räume, der Straße als Bild der Zeit, als Bühne und Schauplatz des Öffentlichen, dessen neuer visueller Erfahrungsraum zwischen den Polen Schwarz und Weiß angesiedelt ist; so in den visuellen Zivilisationsstudien von Robert Frank, der seine Figuren in zwischen Statik und Dynamik changierende Arrangements einbindet, oder in William Kleins New York-Bildern, die die Menschenmenge als ästhetisch formbares Material exponieren oder die Wirklichkeit des Stadtbildes in komplexe Raumkompositionen und -staffelungen verschieben.

Die Embleme der Warengesellschaft, die Attraktivität urbaner Architekturen, die Dynamisierung des Raums durch Licht, die Nutzbarmachung schwarz-weißer Kontraste zur Illustration sozialer Kontraste – all dies findet sich modifiziert auch in der Schwarz-Weiß-Fotografie Heinz Pehlkes, besonders anschaulich in Helmut Käutners *Schwarzer Kies*, ein Film, der das Zusammenleben von Bürgern im Hunsrück mit der amerikanischen Besatzungsmacht schildert und geschickt persönliche Tragödien und politische Motive zu einem stimmigen Bild der Zeit verbindet. Pehlke berichtete in diesem Zusammenhang von der Empörung von Kirche und Presse über die soziale Schärfe der Inszenierung und die Notwendigkeit, drei alternative Filmschlüsse zu entwerfen, erläuterte aber ebenso spezifische Beleuchtungsprobleme oder die Realisierung einer komplizierten Rückprojektion.

Die Frage, inwiefern Pehlkes Fotografie Ausdruck eines individuellen Stils ist, konnte die Tagung nicht beantworten. Zumindest aber läßt sich festhalten, dass Pehlke, aus der UFA-Tradition kommend, verschiedenste stilistische Konventionen des zeitgenössischen Films und der zeitgenössischen Fotografie zu einer expressiven Bildsprache verbunden hat, die ihn als Handwerker ersten Ranges auszeichnen. Nach dem Niedergang des kommerziellen deutschen Films und dem Generationswechsel brach für Pehlke der Draht zum Kinofilm rasch ab, und er arbeitete ab den sechziger Jahren hauptsächlich für das Fernsehen. Dass damit der Schwarz-Weiß-Film noch lange nicht am Ende war, zeigten unter anderem die Protagonisten des Neuen Deutschen Films und der Nouvelle Vague oder das mit Cassavetes einsetzende unabhängige amerikanische Kino.

Heute verbindet sich mit dem Label „Schwarz-Weiß“ vor allem das Etikett „Kunstkino“. Die schwarz-weißen Arbeiten so unterschiedlicher Regisseure wie

Francis Ford Coppola, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Tim Burton, Woody Allen und vieler anderer zeigen, dass die Bildgestaltung allein mit Licht und Schatten auch im aktuellen Kino eine neben dem Farbfilm berechnete Nische füllt.