LEUPHANA
UNIVERSITÄT LÜNEBURG

Von der Leidenschaft, Bilder zu zeigen, die man so noch nicht gesehen hat

Kirchner, Andreas

Published in:
MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Reviews.

DOI:
10.17192/ep2009.2.523

Publication date:
2009

Document Version
Verlags-PDF (auch: Version of Record)

Link to publication

Citation for pulished version (APA):
Kirchner, A. (2009). Von der Leidenschaft, Bilder zu zeigen, die man so noch nicht gesehen hat: Die 11. Marburger Kameragespräche mit dem Träger des Marburger Kamerapreises 2009 Wolfgang Thaler. *MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Reviews.*, (2), 109-114. https://doi.org/10.17192/ep2009.2.523

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 12. Juli. 2025

Perspektiven

Andreas Kirchner

Von der Leidenschaft, Bilder zu zeigen, die man so noch nicht gesehen hat

Die 11. Marburger Kameragespräche mit dem Träger des Marburger Kamerapreises 2009 Wolfgang Thaler

Der Marburger Kamerapreis 2009 wartete mit einer Premiere auf: Mit dem Österreicher Wolfgang Thaler wurde erstmals ein Bildgestalter geehrt, der bislang vorrangig im dokumentarischen Bereich gearbeitet hat. Für Oscar-Preisträger Pepe Danquart fotografierte Thaler die im Kino erfolgreichen, spektakulären Sportdokumentationen *Höllentour* (2003) und *Am Limit* (2007), mit seinem Landsmann Michael Glawogger kooperierte er unter anderem in dessen mehrfach prämierten, innovativ-essayistischen Dokumentarfilmen *Megacities* (1997) und *Workingman's Death* (2004). Dass Thaler sich zunehmend auch im Spielfilmbereich zu Hause fühlt, unterstreichen vor allem die international kontrovers diskutierten Filme *Hundstage* (2001) und *Import/Export* (2007), die er unter der Regie von Ulrich Seidl gedreht hat. Dass alle drei Regisseure – sie sind ohne Zweifel die wichtigsten in Thalers Karriere – während der Marburger Kameragespräche anwesend waren, stellt nicht nur ein weiteres Novum in der Veranstaltungshistorie dar, sondern zeugt auch von der hohen Wertschätzung, die sie ihrem langjährigen Kameramann zuteil werden lassen. Für Referenten, Moderatoren und Publikum der diesjährigen Kameragespräche ergab sich durch diese besondere Konstellation die Möglichkeit, neben dem Kameramann auch die Regisseure der behandelten Filme *Workingman's Death*, *Am Limit* und *Import/Export* zu befragen und in die Diskussion einzubeziehen.

Im ersten Vortrag der Kameragespräche, „Moderne Helden der Arbeit? Bildinszenierungen in *Workingman's Death*", nahm Kay Hoffmann, Studienleiter Wissenschaft im Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms, zunächst eine Würdigung der sich unter anderem durch eine starke Visualität, das Aufgreifen brisanter aktueller Themen und einer großen stilistischen Vielfalt auszeichnenden aktuellen österreichischen Dokumentarfilmlandschaft vor, deren Qualität sich neben *Workingman's Death* auch in Filmen wie *Darwins Alptraum* (2004) und *Unser täglich Brot* (2005) zeige. In Bezug auf den Film selbst widmete sich Hoffmann dessen ausgefeilter Struktur und deckte zahlreiche intratextuelle Verweise sowie wiederkehrende Motive auf, die sich durch die fünf Episoden und den Epilog ziehen. Dabei versehe Thalers Kameraarbeit nicht nur jede Episode mit einem

spezifischen Farbdesign, seine Kamera erzeuge als „dynamisches, fliegendes Auge“ Bilder, die nicht nur die Schwerstarbeit der Arbeiter, sondern auch die der Filmemacher in oft unwirtlichster Umgebung erfahrbar machten. Um dem von einigen Kritikern geäußerten Vorwurf entgegenzutreten, der Film sei zu stilisiert, rief Hoffmann in einem historischen Exkurs in Erinnerung, dass nicht nur der Spiel- sondern auch der Dokumentarfilm von Beginn an hochgradig konstruiert gewesen sei, sich die Erwartungen und Zuschreibungen des Publikums historisch wandelten und die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion ohnehin eine fließende sei. Ein Sachverhalt, der in *Workingman's Death* durch die Einbindung von Ausschnitten aus historischen (Propaganda)Dokumentationen sogar ausdrücklich reflektiert werde.

Im darauffolgenden Gespräch zwischen dem Referenten, dem Preisträger und dem Jury-Mitglied Richard Laufner wurde schnell deutlich, welchen Ansatz Thaler beim Drehen von Dokumentarfilmen vertritt: Um die gewünschten Bilder zu erlangen, fordert er sich selbst und sein Material bis an die Grenzen und darüber hinaus. Bei der Risikoeinschätzung vertraut er, wie bei den Aufnahmen generell, seiner Intuition, seiner Erfahrung und seinem Team – die Kamera dient ihm dabei als eine Art Schutzschild, der ihm hilft, seine Angst zu überwinden. Thaler betonte, dass es ihm wichtig sei, Zeit zu haben, um sich an den Drehorten zu akklimatisieren, sich in die Menschen dort einzufühlen und sich ihr Vertrauen zu erarbeiten, bevor er mit den Aufnahmen beginnt. In Bezug auf die Arbeit mit dem Licht verfolge er einen minimalistischen Ansatz, um die Drehsituation und die Gefilmten nicht unnötig durch den Aufbau von Scheinwerfern zu stören. Er arbeite fast ausschließlich mit dem vorhandenen Licht, das er allenfalls behutsam durch stärkere Glühbirnen, Neonscheinwerfer oder Reflektoren modifiziere. Lichtsetzung bedeute für ihn in erster Linie die Wahl einer auf die Lichtverhältnisse abgestimmten Kameraperspektive bzw. -einstellung und das Abpassen des richtigen Moments, was sowohl blitzschnelles Reagieren als auch langes Warten erfordern könne.

Großen Raum nahmen Fragen nach der Arbeitsaufteilung zwischen Kameramann und Regisseur ein. Thaler räumte ein, dass Michael Glawogger durch seine umfangreichen Recherchearbeiten bereits „den Boden bereitet“ habe, wenn er und der Rest des Teams am Drehort eintreffen. Vor Ort mache Glawogger, der u.a. für Ulrich Seidl selbst als Bildgestalter tätig war, ihn dann auf bestimmte Motive aufmerksam, die er unbedingt im Film haben wolle. So ließen sich beispielsweise die zahlreichen, von Hoffmann zuvor im Vortrag angesprochenen motivischen Verweise innerhalb des Films auf Ideen Glawoggers zurückführen. Zwar kam und kommt es durchaus vor, dass Kameramann und Regisseur die Qualität einzelner Aufnahmen – in der Regel besteht beim dokumentarischen Arbeiten nicht die Möglichkeit, vor Ort Muster zu sichten – unterschiedlich einschätzen, durch die jahrelange Zusammenarbeit sei jedoch ein tiefes Vertrauensverhältnis zwischen den beiden entstanden.

Auf die Frage, ob seine Arbeit als Kameramann im dokumentarischen Bereich generell deutlicher wahrnehmbar sei als beim Spielfilm, sich sein persönlicher Stil unmittelbarer und manifester in den filmischen Text einschreibe, antwortete Thaler differenziert. In Bezug auf *Workingman's Death* sei dies sicherlich zutreffend, nicht aber in Bezug auf *Megacities*, der zu großen Teilen von Glawogger arrangiert bzw. nachinszeniert worden sei. Thaler machte deutlich, dass sein Anteil an der visuellen Gestaltung nicht in erster Linie davon abhängt, ob er im dokumentarischen oder fiktionalen Bereich arbeitet, sondern welche Herangehensweise und Konzeption dem jeweiligen Film zugrunde liegen.

Der zweite Tag der Gespräche begann mit der Projektion der Kletterdokumentation *Am Limit* und einer Auswahl von Passagen aus dem dazugehörigen Making-Of, das einen visuellen Eindruck vom Umgang der Schwierigkeiten des Teams am Drehort – der 1000 Meter senkrecht aufragenden Wand des „El Capitan" im kalifornischen Yosemite-Nationalpark – vermittelte. Das Unterfangen, die Extremkletterer Thomas und Alexander Huber beim Durchsteigen der Königsroute, der „Nose", filmisch zu begleiten, erscheint kaum weniger risikoreich und kühn als der Speed-Rekordversuch der ‚Huber-Brüder' selbst.

Zwar handelt es sich bei *Am Limit* und *Workingman's Death* um denkbar unterschiedliche Dokumentarfilme, in der Unwirtlichkeit der Drehorte und ihrer Bildgewalt sind sie einander aber dennoch vergleichbar. So ist es kaum verwunderlich, dass im anschließenden Gespräch zwischen Wolfgang Thaler, dem Kameramann Charly Steinberger und dem Geschäftsführer des Bundesverband Kamera, Michael Neubauer, zahlreiche Themen des Vortags wieder aufgenommen und vertieft wurden. Wie Thaler berichtete, war der Vertrauensaufbau mit den Protagonisten in *Am Limit* unmittelbar mit enormem Risikoeinsatz verbunden: Um das für die Authentizität des Films eminent wichtige Vertrauen der Kletterer zu erlangen, ging der unter Höhenangst leidende Thaler zu Beginn des Aufenthalts in Kalifornien mit ihnen in die Wand, um ihnen „den Schneid abzukaufen". Während des eigentlichen Drehs positionierten Thaler und Danquart drei junge Extremkameraleute in der Wand; Thaler selbst fungierte hier als Director of Photography und übernahm die Aufnahmen der grandiosen Landschaft des Yosemite-Nationalparks und der Gespräche zwischen den Kletterern.

Die Möglichkeit, im Laufe der Dreharbeiten zu *Am Limit* ausnahmsweise Muster sichten zu können, erwies sich als sehr produktiv: Die Aufnahmen der Operator blieben qualitativ zunächst deutlich hinter den Fotografien des österreichischen Extremkletterers und -fotografen Heinz Zak zurück, der die „Nose" im Vorfeld mit seiner Kamera ‚bewaffnet' durchstiegen hatte. Gemeinsam mit ihm hatten Thaler und Danquart ein visuelles Konzept entwickelt, das die Steilheit der Wand und die Gefahr, die von ihr ausgeht, auf die Leinwand übertragen sollte. Die herkömmlichen Regeln der Kadrage wurden über Bord geworfen, stattdessen sollte den Bildern (und damit den Zuschauern) „der Boden entzogen" und dem Abgrund ungewöhnlich viel Platz eingeräumt werden. Um den Extremkameramännern die

Möglichkeit zu geben, sich voll auf die Umsetzung dieses Konzepts zu konzentrieren, wurden die Super16-Kameras, mit denen sie zu Beginn ausgestattet waren, durch kleinere und leichter handhabbare DV-Kameras ersetzt. Eine Entscheidung, die sich – wie Thaler betonte und die überzeugenden Bilder aus der Wand belegen – gelohnt hat. Der erfolgreiche Einsatz der digitalen Kameras ändert jedoch nichts daran, dass er unter ‚normalen' Bedingungen weiterhin die klassische Aufnahmetechnik bevorzugt. Die Vorteile der digitalen Technik sieht Thaler eher in der Postproduktion. Das Filmmaterial von *Am Limit* wurde komplett auf ein Digital Intermediate gezogen, dessen vielfältige Bearbeitungsmöglichkeiten es ihm erlaubt hätten, die Farben des Films „wie ein Maler" zu korrigieren und zu gestalten.

Der letzte Block der Gespräche war dem Film *Import/Export* gewidmet, den Thaler für den österreichischen Regisseur Ulrich Seidl fotografiert hat. In seinem von ausgewählten Sequenzen illustrierten Vortrag „‚Der gebannte Blick' – Wolfgang Thalers Kameraarbeit für *Import/Export* von Ulrich Seidl" näherte sich der ebenfalls aus Österreich stammende Filmkritiker Bert Rebhandl dem Film über eine Untersuchung der dort differenziert verwendeten Symmetrie. Rebhandl charakterisierte den Rhythmus von *Import/Export* als geprägt vom Wechsel zwischen erzählenden Sequenzen und Szenen, in denen die Handlung nicht vorangetrieben und der Rezipient zur Reflexion des Gesehenen eingeladen wird, ohne ihm eine bestimmte Bedeutung aufoktroyieren zu wollen. Visuell seien diese beiden Grundprinzipien des Films deutlich unterschieden: Komme in den Erzählsequenzen in erster Linie die mobile Handkamera zum Einsatz, seien die Reflexionsszenen geprägt von lang anhaltenden, beinahe starren und symmetrisch aufgebauten Tableaus, wie sie bereits für Seidls frühere Filme typisch waren. Doch nicht nur diese Einstellungen seien symmetrisch komponiert, auch die Gesamtstruktur des Films sei gekennzeichnet von einer symmetrischen, in Wien enggeführten, gegenläufigen Ost-West bzw. West-Ost-Bewegung der beiden Protagonisten. Unter Bezugnahme auf Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a.M. 1979) nahm der Kritiker eine kulturhistorische Einbettung der symmetrischen Formen in *Import/Export* vor, den er als nachreligiöse „Reflexion über die Unsicherheit im Leben" beschrieb, bei dem das „einzige, was einen sicheren Stand hat", die Kamera sei, die nicht nur den Blick des Zuschauers banne, sondern gleichzeitig das sich vor ihr Abspielende als „ästhetisch beherrscht" darstelle.

Da es sich bei *Import/Export* um den einzigen fiktionalen Film der Kameragespräche handelte, kam in der die Veranstaltung abschließenden, vom Mainzer Filmwissenschaftler Norbert Grob geleiteten Diskussionsrunde beinahe zwangsläufig die Frage nach den Unterschieden zwischen fiktionalem und dokumentarischem Arbeiten auf, zumal *Import/Export* wie alle Filme Seidls von einem dokumentarischen Gestus geprägt ist. Bezüglich der Lichtgestaltung fällt der Unterschied eher gering aus: Thalers minimalistischer Lichteinsatz korrespondiert mit Seidls Forderung nach einem Set, das stets „360° bespielbar" sein sollte. Auf zusätzliches Licht wurde folglich weitestgehend verzichtet. Die für den Film

charakteristische Kälte wurde konsequenterweise nicht künstlich hervorgerufen, sondern ist insofern echt, als ausschließlich bei schlechtem Wetter gedreht wurde. Thaler und Seidl betonten, dass der Unterschied zum dokumentarischen Arbeiten, in dem beide ihre Wurzeln haben, darin liege, dass in ihren fiktionalen Arbeiten „alles inszeniert" sei. Dies bedeute zwar nicht, dass kein Raum für Improvisation und Zufall gelassen werde – im Gegenteil, die skizzenhaften Drehbücher Seidls provozierten nahezu ein Maximum an Freiheit und Offenheit –, aber so authentisch die Schauplätze auch wirkten, sie seien allesamt hochgradig arrangiert.

Die Entscheidung, ob mit bewegter oder starrer Kamera gedreht werde, so Thaler und Seidl auf eine Frage Rebhandls, werde nicht im Drehbuch getroffen, sondern während des Drehs vor Ort. Ausschlaggebend seien die Handlung der Szene – in actionreichen Szenen werde eine bewegte Kamera favorisiert – und das ästhetische Potenzial des Drehorts – wenn sich ein gutes Bild ergebe, werde die Kamera bevorzugt starr gehalten. Die Symmetrie, so Thaler im Rückgriff auf den vorangegangenen Vortrag, sei dabei ein probates Mittel, ein „perfektes Bild" herzustellen, das lange stehenbleiben könne. Die kulturhistorischen Implikationen dieser retardierenden Tableaus, die Rebhandl u.a. anhand der „Kreuzigungsszene" des Protagonisten „Pauli" exemplifizierte, seien nicht bewusst intendiert, sondern würden ihm – wenn überhaupt – erst während der Aufnahme bewusst. Für Thaler steht dies weitreichenden Deutungen seiner Bilder allerdings nicht entgegen: „Wenn die Bilder einen solchen Freiraum zur Interpretation geben, dann sind sie gelungen", bemerkte er mit einem Augenzwinkern.

Es sei „die Leidenschaft, Bilder zu zeigen, die man so noch nicht gesehen hat", antwortete Thaler auf die Frage, was ihn dazu bewege, sich beim Drehen seiner Filme immer wieder extremen Situationen und Gefahren auszusetzen. Im Verlauf der Kameragespräche zeigte sich der im Vorfeld zu Recht als „Kameramann der Extreme" apostrophierte Preisträger, der mit seinen teilweise betörenden Bildern entscheidenden Anteil am Erfolg des österreichischen Gegenwartskinos hat, als reflektierter und unprätentiöser Filmemacher, der sich zwei Tage lang geduldig den mannigfaltigen Fragen stellte, bereitwillig Auskunft über seine Arbeit gab und Einblicke in seine Gefühlswelt gewährte. Zwar zeigte sich, dass der Dialog zwischen Theorie und Praxis, ein Kernelement der Marburger Kameragespräche, kein Selbstläufer ist – einerseits blieb der Vortrag des Kameramanns Charly Steinberger zu *Am Limit* qualitativ deutlich hinter denen der ‚Theoretiker' Hoffmann und Rebhandl zurück, andererseits taten diese sich teilweise schwer, sich gegen die Deutungsmacht der ‚Praktiker', vor allem in Person der Regisseure Glawogger und Seidl, zu stemmen. Dennoch ist es den Marburger Kameragesprächen einmal mehr gelungen, Einsichten zu ermöglichen, die weit über das Werk des Preisträgers hinausreichen. Ausgehend von den projizierten Filmen wurden zentrale Bereiche der Filmproduktion angesprochen, die von praktischen Themen wie dem Aufbau eines Vertrauensverhältnisses zu den Darstellern, der Vermeidung von Gefahren vor Ort und der Wahl der technischen Mittel bis hin zu

komplexen Fragen wie der nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Inszenierung und daran anschließend dem von Dokumentar- und Spielfilm reichten. Den Kern der Gespräche bildete die Diskussion über die visuelle Konzeption der Filme und deren Umsetzung, was sich in zahlreichen Fragen nach der Arbeitsaufteilung bzw. Zusammenarbeit zwischen Kamera und Regie manifestierte. Hierbei wurde einerseits deutlich, dass in der hochgradig arbeitsteiligen Filmproduktion zweifellos der Regisseur der „Dirigent des Orchesters" ist, wie Thaler es formulierte. Andererseits zeigte sich im Verlauf der Gespräche ebenso klar, wie untrennbar Regie und Kamera im stilbildenden Prozess der Bildgenerierung (*Mise en Images*) miteinander verwoben sind. Davon, dass der Anteil Wolfgang Thalers an den Filmen ‚seiner' Regisseure nicht hoch genug einzuschätzen ist, legte der ‚Autorenfilmer' Ulrich Seidl in seiner bewegenden Laudatio eindrucksvoll Zeugnis ab.