



© Oliver Maier, München

Tom Fährmann wird 1956 in Duisburg geboren. Er studiert Kunstpädagogik an der Westfälischen-Wilhelms-Universität in Münster und beginnt dann 1982 das Studium an der HFF München. Er dreht Werbefilme und beginnt dann 1993 die Zusammenarbeit mit Nico Hofmann (*Der letzte Kosmonaut*, 1993; *Der Sandmann*, 1995; *Es geschah am helllichten Tag*, 1997). Ab 1996 arbeitet er regelmäßig mit Sönke Wortmann (*Das Superweib*, 1996; *Der Campus*, 1998 / Bayrischer Filmpreis Kamera *St Pauli Nacht*, 1999; *Das Wunder von Bern*, 2003). Für Volker Schlöndorff fotografiert er *Ulzhan – Das vergessene Licht* (2007/ Nominierung Deutschen Filmpreis »Beste Kamera«)

Tom Fährmann arbeitet auch als freier Fotograf. Er lebt in München.

[www.tomfaehrmann.de](http://www.tomfaehrmann.de)

[www.abovetheline.de](http://www.abovetheline.de)

# Das Glück des Augenblicks oder: Was treibt mich, so gern Kamera zu machen?

Von Tom Fährmann

Ein Bekenntnis ist die offene Äußerung eines den Sprecher betreffenden Sachverhaltes. Man kennt Schuldbekennnisse, Glaubensbekennnisse oder Bekenntnisse zu einer Tat.

Es geht in einem Bekenntnis um etwas Grundsätzliches, Wesentliches, und ein Bekenntnis ist in der Regel tief verbunden mit der bekennenden Person und berührt daher auch ihre emotionalen und ethischen Dimensionen. Der Begriff Bekenntnis – will mir scheinen – ist nicht gerade en vogue, kommt fast altmodisch daher, was aber seinen Intensitätsanspruch keineswegs schmälert, sondern eher davon zeugt, wie obsolet diese Prozedur in unserer Gesellschaft geworden ist. Kamerabekennnisse? Herzlichen Glückwunsch! Worauf habe ich mich denn da eingelassen?

Was treibt mich, so gerne zu fotografieren, so gerne Kamera zu machen? Es ist die Lust am Bild, genauer an der Abbildung. Wenn ich etwas bis in meine frühe Kindheit zurückverfolgen kann, dann ist es die Faszination an der Verdopplung der Welt auf einer Mattscheibe. Mein Vater, mit vielen Talenten gesegnet, war auch begeisterter Fotograf. Seine zweiäugige Rolleiflex, eine besondere Mittelformatkamera, hat mich von Kindesbeinen an begleitet. In erster Linie weil ich mit meinen Geschwistern Objekt seines fotografischen Interesses war, doch immer wieder auch, weil ich begeistert war von dem Bild auf der 6x6 cm großen Mattscheibe. Was ich da sah, waren magische Miniaturren dessen, was sich vor dem Fotoapparat abspielte, doch diese Realität hier war begrenzt, seitlich wie oben und unten. Und diese Begrenzungen konnte man einrichten, man konnte seinen Standort verändern und so die Realität in diesem Rahmen ordnen, kurz: Man konnte ein Bild machen, aus Zuschauen wurde Gestalten.

Mit neun erwarb ich beim Versandhaus Neckermann eine chinesische doppeläugige Mittelformatkamera zum Preis von 3,95 DM. Das weiß ich bis auf den heutigen Tag noch so genau, da bei meinem damaligen Taschengeld (20 Pfennig pro Woche) der Kauf einen lang anhaltenden Verzicht auf Süßigkeiten und Wundertüten voraussetzte. Ich hatte gerade zwei Filme damit belichtet (leider ver-

schollen), als das Kunststoffgetriebe des Filmtransports zu Bruch ging, aber die Kamera blieb mir als Betrachtungsobjekt für viele Jahre ein treuer Begleiter. Ich weiß nicht, wie viele Stunden, Tage ich in unserem Garten zugebracht habe und die Welt auf diesem kleinen Stück mattierten Glases eingerichtet habe. Vielleicht ist es für jeden Menschen eine wesentliche Aufgabe, den Versuch zu unternehmen, das vielfältige Chaos der Welt zu strukturieren. Da vertieft sich einer in Konstruktionen chemischer Formeln, der andere forscht nach Gesetzmäßigkeiten des Weltalls, wieder ein anderer züchtet preisgekrönte Brieftauben, für mich gab es einen anderen Weg: Ich wollte der amorphen Masse an Informationen, die mein Auge erreichte, Struktur verleihen, ich machte Bilder. Das habe ich mir nie vorgenommen, das war einfach so. Wie meine Haarfarbe oder die Form meiner Hände gehört Bildermachen, solange ich denken kann, zu mir. Und wenn es so etwas wie Talent gibt, dann ist sein Ursprung diese immerwährend brennende Flamme, ein grundloser und zweckfreier Dauerhunger nach Bildern, aus dem sich alles andere entwickelt hat.

Bis heute liebe ich den Umgang mit großen Mattscheiben, weil sie den Wechsel von drei zu zwei Dimensionen direkt leisten. Bei allem, was ein Okular hat, wie Fernrohr, Mikroskop oder Filmkamera, erfordert bei mir die Konstruktion eines Bildes, die Festlegung seines Ausschnittes, die Wahl seiner Brennweite weit mehr Kraftanstrengung, als wenn ich das Gleiche mit einer Kamera bewerkstelligen kann, die über eine Mattscheibe verfügt, auf die ich mit beiden Augen schauen kann. Ich habe viel mit einer Kamera fotografiert, deren Mattscheibe (und damit deren Negativ) eine Größe von 20x25cm hatte. Das sind Gebilde, wie man sie aus den Anfängen der Fotografie kennt und bei denen der Fotograf unter einem schwarzen Tuch verborgen auf einer Mattscheibe das Bild einrichten kann. Wie oft habe ich unter diesem Tuch gehockt und einfach nur betrachtet, was dort vor sich ging. Dieses Glück, dieser einzigartige Moment, die Schönheit dieses Augenblicks, diese kleinen Wunder, davon lebt der Mensch Tom Fährmann.

Dabei habe ich lange nicht daran gedacht, diese Lust zur Grundlage meines Berufes zu machen. Als kleiner Junge wollte ich, streng katholisch erzogen wie ich war, Priester werden, dann, als die Sache mit dem anderen Geschlecht akut wurde, zumindest noch Religionslehrer, was ich auch mit einem zusätzlichen Fach Kunst in die Tat umgesetzt habe. Es kam noch ein Diplom in Pädagogik hinzu, bevor die Leidenschaft am Bildermachen mich schließlich doch dazu drängte, mich mit immerhin schon 26 Jahren an der Münchener Filmhochschule zu bewerben. Die hat mich dann zu meiner eigenen Überraschung tatsächlich genommen, und ab da hat das Bildermachen kein Ende mehr gefunden.

Ich muss zugeben, dass mir ein wenig unheimlich zumute ist, wenn ich lese, was ich hier gerade schreibe, doch da es sich hier – wie weiter oben beschrieben – um ein Bekenntnis handelt, bleibt mir nichts anderes übrig, als die Wahrheit zu schreiben, zumindest aber wahrhaftig zu sein, also das zu benennen, was ich für Wahrheit halte.

Bis heute ist das Faszinosum meiner Arbeit das Glück des Augenblicks, wenn ein Bild entsteht, wenn ich spüre, dass ich das für mich einzig richtige Bild gefunden habe, wenn, nach all dem Auflösen, Vorbereiten, Einrichten, Einleuchten, Ausstatten, nach all dem »In Szene Setzen« endlich der Moment kommt, in dem der Schauspieler ins Bild tritt und der winzig kleine Moment der Wahrheit für mich evident wird. Alles bis dahin ist Hypothese, Vermutung, oft nur Hoffnung, dass die Argumente, Ansagen und Vorstellungen im Vorfeld richtig waren. Erst in diesem letzten Augenblick, kurz vor dem Auslösen der Kamera, bewahrheitet sich, ob alle Vorarbeit richtig war. Dann löst sich die Anspannung und pures Glück erfüllt mein Herz – wenn die Rechnung denn aufgeht.

Damit die Rechnung aufgehen kann, gilt es, einen langen, beschwerlichen Weg zu gehen. Zunächst muss ein Kameramann eine ästhetische Kompetenz entwickeln. Wer nicht spürt, was ein gutes Bild ist, wird es in unserem Beruf nie zu etwas bringen. Aber eine Spürnase will gefördert werden. Instinkt allein ist äußerst wichtig, aber erst seine Entfaltung und Bildung ermöglichen die herausragende Bildlösung. Wie kann ich das schaffen, wenn ich nicht die großen Meister des Lichtes in der bildenden Kunst kennen gelernt habe? Wie kann ästhetische Bildung gelingen, wenn man nicht die herausragenden Meisterleistungen seiner Kollegen kennt? Und doch: Wie sollen eigene, ganz individuelle Bilder entstehen, wenn der Kopf übertoll ist mit den Bildern anderer? Ich gehe mit dem bewussten Anschauen von Filmen sparsam um. Das war immer schon so und das begreife ich als einen intuitiven Schutzmechanismus vor der Gefahr einer optischen Sintflut in meinem Gehirn, in deren reißenden Strudel mein eigenes Bilderschaffen hoffnungslos in nicht mehr erreichbare Tiefen hinab gezogen würde. Martin Walser hat einmal formuliert: »Von allen Stimmen, die aus mir sprechen, ist meine die schwächste.«<sup>1</sup> Wenn das so ist, dann ist es ein Akt der lebensrettenden Selbstverteidigung für mich, der Bilder gebären will, den sowieso schon übermächtigen Bilderstrom, der in mich dringen will, nach Kräften zu begrenzen.

Besonders wichtig, um die richtigen Bilder zu kreieren: Ich muss die zu erzählende Geschichte in all ihren Nuancen und dramaturgischen Wendungen begriffen haben. Denn erst, wenn ich weiß, was es zu erzählen gilt, kann ich entscheiden, welche Bilder dafür richtig sind. Intensive Erfahrung mit dem Geschichtenerzähler

1 Martin Walser, *Meßmers Gedanken*, Frankfurt/Main 1985, S. 7

len ist für mich existenziell notwendig. Ich fürchte, ich habe immer wieder Regisseure damit überrascht, dass ich mich so intensiv mit den zu drehenden Stoffen auseinander gesetzt habe. Aber Bildermachen geht für mich quasi von selbst, wenn ich genau weiß wofür.

Die Arbeit eines Kameramanns erfordert sehr divergierende, sich bei vielen Menschen einander ausschließende Fähigkeiten in einer Person zu vereinen. Kennt man solche gemeinhin als kreativ bezeichnete Menschen, so fällt einem immer wieder ins Auge, wie häufig kreative Kompetenz mit der Unfähigkeit, technische Zusammenhänge zu bewältigen, gepaart ist. Und nicht selten erlebt man Mitmenschen, die große Kompetenz im Beherrschen und Durchdringen technischer Zusammenhänge entwickelt haben, ästhetisch aber eher bescheiden ausgestattet sind.

Beides in sich zu vereinen, ist aber wesentliche Voraussetzung für gute Kameraleute. Denn ein noch so ästhetisch kompetenter Kameramann wird scheitern, wenn er nicht in der Lage ist, die komplexen Zusammenhänge physikalischer, chemischer wie elektronischer Natur zu beherrschen, die bei der Bildaufzeichnung eine Rolle spielen. Umfangreiche Kenntnisse optischer Regelwerke, mechanischer Zusammenhänge, chemischer Abläufe in der Filmentwicklung und Kenntnisse in der elektronischen Datenerzeugung sowie deren komplexe Verarbeitung sind unabdingbar für das Gelingen einer Filmaufnahme. Erst wenn diese beiden so unterschiedlichen Kompetenzfelder Ästhetik und Technik gleichermaßen gestanden werden, beginnt für mich eine ausgereifte Kameraarbeit.

Als ich acht Jahre alt war, entschied mein damaliger Klassenlehrer, dass ich in Zukunft meine rechte Hand maßgeblich für alle Tätigkeiten einsetzen sollte. Als Linkshänder hieß das, die bei Linkshändern rechte Gehirnhälfte, die die logisch-kognitive Arbeit zu leisten hat, für die intuitiven und emotionalen Aufgaben einzusetzen und die linke fürs Emotionale zuständige Gehirnhälfte ab da für kognitiv-logische Leistungen zu verwenden. Ein Unterfangen, das aus heutiger Sicht als eher problematisch gewertet werden kann. Neben einer Neigung zum Stottern, die mir bis in die späten Zwanziger meines Lebens erhalten blieb, mag aber diese Umwidmung meiner Gehirnhälften womöglich ein Grund dafür gewesen sein, weshalb ich gleichermaßen Kompetenzen in Technik und Ästhetik erzielen konnte.

Dass die Links-Orientierung nie so ganz einer Rechts-Orientierung hat weichen mögen, stelle ich jedoch immer wieder in meiner Arbeit fest: Oft sind bei mir gedachte Räume, Personenauftritte sowie Bewegungs- und Lichtrichtungen exakt spiegelverkehrt zu den Vorstellungen meiner meist räumlich rechts orientierten Regisseure. Womöglich liegt ein Grund im Erfolg meiner Arbeit gerade auch dar-

in, dass es bei mir einen eher links-orientierten Bildaufbau und eine ebensolche Lichtgestaltung gibt, die sich von der üblicheren, rechts-orientierten Arbeitsweise unterscheidet und eher ungewohnt erscheint. Ich habe das nie wirklich ergründen wollen, aber es hat mich bisweilen als Gedankenexperiment beschäftigt.

Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur<sup>2</sup> ist natürlich ein wesentlicher Bereich für einen Kameramann, auch wenn man daran am Anfang, wenn man davon träumt, ein guter Kameramann zu werden, vielleicht noch gar nicht so viel denkt.

Von kühler, kontrollierender Distanz bis hin zu tiefer Seelenverwandtschaft ist hier alles möglich. Es gibt Regisseure, die klare Bildvorstellungen entwickeln und solche, denen die Dramaturgie und die Arbeit mit den Schauspielern das Wichtigste ist, und die sich stark auf die visuelle Kraft ihres Kameramanns verlassen wollen.

Ich genieße es, wenn es möglich ist, ein vertrauensvolles Verhältnis aufzubauen, in dem jeder dem anderen seine Vorstellungen und Visionen, aber auch seine Bedenken und Ängste mitteilen kann. Dabei ist es sehr wichtig, seinen Regisseur sensibel zu unterstützen und herauszufinden, was seine Vorstellungen bezüglich des aktuellen Projekts sind. Oft ist das ein gemeinsames Herantasten an die Form, die der Film am Ende einmal haben wird.

Ich bereite mich gerne genau vor: Man hat Zeit, bestimmte Entwürfe zu über-schlafen, man gewinnt einen Gesamteindruck vom Projekt und kann spezifische Auflösungsvarianten aufeinander abstimmen. In einer präzisen Vorbereitung spürt man die Stärken und Schwächen eines Buches noch einmal viel intensiver als bei einem noch so genauen Lesen des Drehbuches. Erst wenn man wirklich überlegen muss: Wie erzähle ich diese Szene, wie komme ich von A nach B, – erst dann werden Ungereimtheiten deutlich, die man sonst gemeinhin überlesen hätte. Außerdem ist es eine effektive Arbeitsmethode, gut vorbereitet am Set die immer größer werdenden Arbeitspensen zu bewältigen.

Es gibt für mich noch ein weiteres Argument für eine ausführliche Vorbereitung: Ich lasse mich, ausgeruht wie ich noch bin, auf verschiedene, manchmal vielleicht auch mühsam zu realisierende Auflösungen ein. Viele für einen Film wichtige und interessante Einstellungen hätte ich am Set unter dem Eindruck eines hektischen Drehtages und mit der Müdigkeit vieler Drehwochen in den Knochen nie mehr entwickeln wollen oder gar entwickeln können. Nun aber war es ausgedacht und vorbereitet und musste jetzt auch gedreht werden. Oft entstanden auf diese Weise die schönsten Szenen eines Filmes.

---

2 Ich weiß, dass es auch Regisseurinnen gibt und habe viel mit ihnen gearbeitet, ich verwende hier jedoch die männliche Form, um undurchdringliches Formulierungschaos zu vermeiden. Gemeint sind gleichwertig beide Geschlechter.

Da wir ja bei einem Bekenntnis sind: Ich bin im Grunde meines Wesens ein ängstlicher Mensch, und der Wunsch nach einer umfangreichen Vorbereitung entspringt vielleicht auch der Angst, am Set in all dem Trubel vielleicht gar keine gute Idee entwickeln zu können. Sei es wie es ist, ich bin mit intensiver Vorbereitung bis jetzt eigentlich immer sehr gut gefahren.

Die Angst, ein sorgfältig geplanter Film verpasse vielleicht die Möglichkeiten, die Schauspieler am Set in spontanen Proben erzeugen können, halte ich für unbegründet. Ich merke schon, wenn sich am Set etwas entwickelt, was besser ist als das, was wir uns dafür ausgedacht hatten. Dann ist es ein Leichtes, das Gute beiseite zu räumen und dem Besseren Platz zu machen.

Gut vorbereitet kann ein Regie-Kamera-Duo Rücken an Rücken jede Schlacht schlagen, da bin ich mir sicher. Und es macht Spaß, auf die allermeisten Fragen eines Drehtages schon eine gute Antwort parat zu haben. Es kommen in jedem Film sowieso genügend Katastrophen auf einen zu, für die man zunächst keine Lösung hat.

Das ist im Übrigen ein weiterer Lustfaktor, den ich an der Arbeit als Kameramann sehr schätze: Ständig gibt es die Notwendigkeit, neue, so noch nicht erlebte Probleme zu lösen. Wer das nicht mag, ist in diesem Beruf fehl am Platz. Ich liebe es, an immer wieder neuen Lösungen für immer wieder neue Probleme zu knobeln. Sehr sogar.

Ein weiterer, wesentlicher Teil meiner persönlichen Vorbereitung besteht darin, in den Hunderten von Fotografie- und Kunstbüchern meiner Bibliothek nach dem ersten Lesen des Drehbuches zu blättern. Ohne dabei nachzudenken, fotografiere ich Bilder, die mich in irgendeiner Form an den Stoff, seine Emotionen, seine Farben, seinen Look, seine möglichen Drehorte oder was auch immer erinnern. So beginnt ganz langsam ein erstes Herantasten an die Gestaltung des Stoffes. Meist wandern diese Bilder durch umfangreiche Photoshop-Nächte, erfahren Farbveränderungen, Ausschnittsvergrößerungen, und es entstehen Collagen, es wachsen erste Bildgefühle für einen neuen Film. Dabei geht es mir nicht darum, die Ideen der Fotografen und der Maler zu kopieren, vielmehr entwickle ich aus einem Meer an Versatzstücken neue Welten, die sich dem neuen Filmprojekt zunächst diffus nähern.

Ich habe am Anfang meiner beruflichen Laufbahn keineswegs meiner Intuition so blindlings vertraut, wie ich das heute mache. Verkopft wäre sicher eher ein zutreffender Begriff für die frühe Phase meiner Berufsausübung gewesen. Zu frisch war all das Gelernte, hatte noch keine Zeit gehabt, in Fleisch und Blut überzugehen. So musste alles die Ratio erledigen. Ich habe nur zu verstehen und zu begründen versucht. Was einer kritischen Nachfrage nicht standhielt, galt nicht.

Das hat sich entschieden geändert. Die Arbeitsweise meiner Frau Brigitte, die als Bildhauerin tätig ist, ihr sicheres Handeln, auch wenn sie es bisweilen nicht zu begründen wusste, hat mich immer fasziniert und mich mit den Jahren gelehrt, meine Intuition zunächst einmal als überhaupt vorhanden anzunehmen, dann zu beginnen, ihr zu vertrauen und sich dann einer gewachsenen Erfahrung vertrauensvoll auszuliefern. Was einmal mit viel Ängstlichkeit begann, ist heute ein starker Rückhalt in meiner Arbeit geworden. Ich mache viele Konzepte und habe in der Regel gute Argumente für das, was ich tue, aber bisweilen kann ich überhaupt nicht sagen, warum das, was ich dann mache, für mich goldrichtig ist. Ich weiß nur, dass es so ist. Wann immer ich meiner Intuition folge, weiß ich mich sicher aufgehoben. Ein wunderbares Gefühl von eingefleischtem Können.

Die Zusammenarbeit mit den Schauspielern<sup>3</sup> ist für mich ein besonderes Thema. Jeder Schauspieler ist daran interessiert, vorteilhaft im Film zu wirken, und alle wissen nur zu genau, wo ihre ästhetischen Untiefen liegen. Meistens führe ich mit den Darstellern vor dem Dreh ein kleines Gespräch, in dem ich dieses Thema offen und offensiv angehe. Wir sprechen darüber, was die »Schokoladenseite« ist, was es zu vermeiden gilt, und wie wir das gemeinsam, Kameramann und Schauspieler bewerkstelligen können. Ich habe stets erlebt, dass dieses offene Vorgehen von allen Darstellern sehr positiv aufgenommen wurde und sie sich vor meiner Kamera sicher fühlten. Das ist mir persönlich wichtig. Denn der gesamte technische Apparat, den ich maßgeblich vertrete und der einzig dazu da ist, dass man die schauspielerische Leistung später auf einer Leinwand betrachten kann, nimmt einen immensen Raum bei einer Filmproduktion ein, und das in jeder Hinsicht.

Die meiste Zeit an einem Drehtag wird von technischen Um- und Aufbauten verbraucht. Da es so kompliziert ist, einen Film zu drehen, saugt die Auseinandersetzung mit den einzelnen Gewerken enorm viel Energie aus allen Beteiligten, und dann schiebt sich sicher noch im entscheidenden Moment des Drehs eine Wolke vor die Sonne, und das intensive Spiel der Schauspieler war vergeblich.

Es gab keine Veranstaltung an der Filmhochschule, bei der ich mehr Verzweiflung, Unvermögen und Hilflosigkeit gespürt habe als die Schauspielkurse, zu denen wir verdonnert wurden. Ich bin für die Seite hinter dem Objektiv geboren, nicht für die davor. Ich glaube, wenn man versucht, ein guter Schauspieler zu sein, dann muss man mehr von sich zeigen als in irgendeinem anderen Beruf. Authentisch zu sein an einem Filmset erfordert mitten in einer Gruppen von Menschen, die einem wildfremd sind, ganz persönlich, ganz intim, ja nackt zu sein. Dann aber ist man völlig schutzlos all diesen Menschen ausgeliefert. Ein guter Regisseur zeichnet sich dadurch aus, dass er Schutz gewähren kann, dass er einen

---

3 Wiederum gilt: Um sprachliche Klarheit zu behalten, verzichte ich auf die umständliche Nennung beider Geschlechter, gemeint sein sollen aber natürlich beide.



unsichtbaren Mantel über seine Schauspieler werfen kann, unter dem sie sich geborgen fühlen.

Auch ich versuche nach Kräften und mit aller mir möglichen Sensibilität, den Schauspielern Schutz zu gewähren. Da ich als Kameramann seit der Erfindung der Videoausspiegelung, die den Regisseur dazu verführt, irgendwo vor einem Monitor zu sitzen und von dort aus das Geschehen zu leiten, der Einzige bin, der ganz nah bei den Schauspielern ist, kann ich eine lebendige, meist nonverbale Kommunikation mit den Schauspielern pflegen. Das mag ich.

Das ungeheure Geschenk, das uns Filmemachern dadurch gewährt wird, dass zu jedem Filmprojekt ein neues Team zusammengestellt wird, das ohne eingefahrene Umgangsformen, wie sie vielleicht in einer Behörde oder einer lange existierenden Firma naturgemäß wachsen, neu anfangen kann, miteinander zu arbeiten, kann gar nicht hoch genug gewertet werden.

Regie und Kamera haben im Arbeitsprozess mit dem Team entscheidende Rollen: Sie legen fest, wie im Team kommuniziert wird. Das kann eine Verführung zu ungezügelterm Despotismus in sich bergen. Mir war es immer wichtig, diese Rolle als eine Chance zu einem menschlichen, fairen Miteinander zu nutzen. Ob ich diese Perspektive in meiner Zusammenarbeit mit dem Team immer habe einlösen können, mögen die beurteilen, die an meiner Seite gearbeitet haben.

Für mich ist – neben der Magie eines Bildes auf der Mattscheibe – das ungeheure Potenzial des Lichtes das größte Wunder meines Berufes. Damit meine ich gar nicht so sehr die Notwendigkeit, etwas zu beleuchten, damit es auf einem Film belichtet werden kann. Was mich am Phänomen Licht fasziniert, sind die unendlichen Möglichkeiten, die ich habe, um etwas »ins rechte Licht« zu setzen. Wenn ich die Schauspieler eines neuen Filmprojektes kennen lerne, studiere ich aufs Genaueste die Formen ihrer Gesichter, ihrer Körper. Wie wird Licht mit diesen Strukturen umgehen, was werden wir sehen, was wollen wir nicht sehen, und wie kann ich es bewerkstelligen, das wir das, was wir sehen wollen, auch wirklich sehen. Welche Charakteristik des Lichtes ist der Situation, der Szene, dem Ort und dem Schauspieler angemessen, und was passiert, wenn ich es absichtlich gegen den Strich leuchte?

Häufig entscheiden Zentimeter einer Leuchtenposition darüber, ob der von mir gewünschte Beleuchtungseffekt tatsächlich zustande kommt. Dabei darf ich den Aktionsspielraum der Schauspieler aber nicht einschränken. Was nutzt es, wenn ich einen Darsteller auf eine Position zwingen und damit seine Konzentration spalte? Dann gibt es in der Einstellung einen unglaublichen, jedoch bestens ausgeleuchteten Darsteller. Wer kann das wollen? Ich nicht.

Ich mag natürliches Licht, Licht das so gebaut ist, dass man es gar nicht als hergestellt begreift. Das bedeutet nicht, dass ein solches Licht unter Umständen nicht sehr effektiv wirken kann. Mir sind aber Leuchtstile zuwider, die ihr Licht dort setzen, wo es szenisch gebraucht wird, egal ob es eine logische Chance hätte, dort zu leuchten. Und ich mag einfache Lichtsituationen. Riesige Bastelaktionen mit zig kleinen Einheiten und endlosen Fahnen und Rahmen sind mir ein Gräuel.

Schließlich ist das meiste, was wir in unserem Leben in Licht getaucht sehen, mit einer einzigen Lichtquelle beleuchtet, mit der Sonne. Und wie facettenreich ist das Ergebnis! Wie unendlich sind die Effekte, die Farben, die Erscheinungsformen dieses Sonnenlichtes im Wechselspiel mit den Dingen, auf die es trifft. Ich bin fest davon überzeugt, dass ein Kameramann die Welt nicht neu erfinden muss, wenn er es gelernt hat, genau zu sehen, zu betrachten. Was wir in der realen Welt an Lichteffekten beobachten können, ist vielfältiger und komplexer als es je ein Mensch erdenken könnte. Es reicht, was man gesehen hat abzuspeichern und bei Bedarf zu reproduzieren.

Dazu muss man allerdings eines können: Man muss sehen können. Da muss eine kleine Glocke leise bimmeln, wenn sich vor den eigenen Augen eine interessante Lichtstimmung auftut, und man muss in der Lage sein zu analysieren, wieso diese Lichtstimmung so außergewöhnlich ist und wie sie sich herstellt. Sonst wird man sie niemals reproduzieren können.

Je länger ich leuchte, desto mehr Freude habe ich daran, mit wenigen Mitteln eine Lichtstimmung zu realisieren. Bisweilen drehe ich – wenn denn die reale Lichtsituation so ist, wie ich es mir vorstelle, ganz ohne künstliches Licht, ein, zwei weiße Flächen zur Aufhellung vielleicht, dann geht es los. In diesen Situationen hilft mir meine Erfahrung als Fotograf ganz gewaltig. Dann allerdings wird die Entscheidung, wann am Tag man an einer Location dreht, von zentraler Bedeutung, und der Himmel muss mitspielen. Das allerdings tut er meiner Erfahrung nach immer, wenn das Projekt ein wahrhaftiges Anliegen verfolgt. Das mag ein wenig versponnen klingen, ist aber eine oft erlebte Erfahrung.

Natürlich macht es auch mir großen Spaß, in ausgedehnten Nachtsituationen oder Innenräumen das gesamte Licht zu bauen, zu konstruieren und seine Effekte vorherzuahnen. Es ist ein lustvoller Stress, ein immer wieder neu beginnendes Spiel, wenn ich meinem Oberbeleuchter alle Ansagen gemacht habe, zuzuschauen, wie nach und nach das, was ich mir im Vorfeld vorgestellt habe, zu einem ganzheitlichen Lichteindruck zusammenwächst. Dabei erlebe ich so gut wie nie böse Überraschungen. Natürlich gibt es einen letzten Schliff, bevor ich mich beim Aufnahmeleiter drehfertig melde, aber das sind nur Nuancen, feine Korrekturen.

Es gibt seltene Drehtage, an denen all meine Sicherheit versagt, an denen ich schon am Morgen spüre, dass sich zu dem Licht, den Bildern kein Gefühl aufbaut.

Meistens empfinde ich pure Freude, Zufriedenheit oder eine leise Erregtheit, wenn ein Bild auf seine finale Form zuläuft. Das gibt mir jedes Mal die Gewissheit, es richtig gemacht zu haben. Doch es gibt Tage, an denen ich von all dem nichts spüre. Es sind in einem Filmdreh nicht viele – einer, zwei, wenn's hoch kommt drei Tage, an denen ich gefühllos bleibe, schwimme wie ein Schiffbrüchiger auf hoher See. Nicht, dass das objektive Bildergebnis später merkbar schlechter ausfiele als an anderen Tagen, allein: Ich fühle nichts. Diese Tage sind für mich ein Martyrium, geprägt von Nervosität und Unsicherheit, und ich bin froh, wenn ich denn schließlich auf meinem Hotelbett liege und in einen hoffentlich traumlosen Schlaf fallen kann.

Die Träume: Bei fast jedem Dreh kehrt eine Kette von Albträumen wieder, die mich mit unterschiedlichem Inhalt nach einem gleichen Muster bedrängen: Es gelingt mir im Traum nicht, unterschiedliche Teile einer Szene, die an verschiedenen Orten gedreht werden sollen, im fertigen Film aber später eine homogene Szene an einem Ort bilden sollen, so aufzunehmen, dass ich das nahtlose Ineinander auch tatsächlich gewährleisten kann. Der Inhalt der geträumten Szene variiert von Film zu Film, wobei sie immer im real zu drehenden Drehbuch gar nicht vorkommt. Schöner Blödsinn, der so manches Bettlaken hat schweißnass werden lassen.

Ein ähnliches Unsicherheitsgefühl wie oben beschrieben habe ich regelmäßig in den ersten Tagen eines neuen Spielfilmdrehs. Das rührt daher, dass ich noch keine fertigen Muster gesehen habe und mich noch nicht in der vom Regisseur und mir entwickelten Ästhetik des Films zurechtgefunden habe. Dann muss ich abends meine Frau Brigitte anrufen, die mich mit Engelsgeduld auf eben diesen Umstand des Neubeginns hinweist, und mir deutlich macht, das ich – wieder einmal – einem alt bekannten Muster folge, und dass sich diese Unsicherheit in den nächsten Tagen sicher – ganz sicher – legen wird.

Im Gegensatz zur Fotografie lebt der Film nicht von einem festen Bild, sondern von einer Abfolge von Einstellungsgrößen, Einstellungslängen und Kamerabewegungen, aus der sich im Schnitt später sein Rhythmus entwickeln wird. Ich glaube, es gibt in einem Film gar nichts Wichtigeres als den adäquaten Rhythmus. Wenn der nicht stimmt, mag der Film seine Geschichte irgendwie transportieren, ein Kunstwerk wird er aber nie. Stimmt aber der Rhythmus, ist es ein Hochgenuss zu spüren, wie er unmerklich, einem Fluss gleich seinen Weg nimmt. Da gibt es leise Quellen, rauschende Stromschnellen, breite ruhige Abschnitte und tosende Wasserfälle, und alles greift unmerklich fließend ineinander. Auch wenn diese Arbeit maßgeblich vom Cutter geleistet wird, benötigen Regie und Kamera doch eine präzise Vorstellung davon, wie sich der Rhythmus eines Films entwickeln soll. Besonders problematisch ist dabei die Tatsache, dass die Geschichte

des Films ja nie chronologisch gedreht wird, sondern, den Notwendigkeiten des Drehplans folgend, fragmentarisch produziert wird. Dabei das Gefühl für den richtigen Rhythmus der einzelnen Szenen im noch nicht vorhandenen Gesamtfilm zu entwickeln, gehört zu dem Schwierigsten, was Regie, Schauspiel und Kamera zu leisten haben.

Mal gilt es, Bewegungen sensibel aufeinander abzustimmen, so dass Schauspieler und Kamera nahezu verschmelzen, ein anderes Mal, das gerade nicht zu tun, um mit einem unterschiedlichen Rhythmus von Kamera und Schauspiel die Bewegung oder die Ruhe des jeweils anderen zu verstärken. Mal ist Schauspiel- und Kameraarbeit ein gemeinsamer Tanz, mal könnten sie nicht unterschiedlicher sein. Ein genaues Wissen um Szeneninhalte, Subtext, Raum, Erzählperspektive, Filmgrammatik und Gesamtrhythmus des Filmes ist Voraussetzung für eine gelungene rhythmische Struktur einer Szene.

Anders als beim Lichtsetzen, das doch eher ein Aufbau, eine Konstruktion ist, ist das Bewegen der Kamera geprägt von Gegenwart. Jetzt und hier muss alles stimmen, muss ich der Situation konzentriert folgen und doch jederzeit die innere Distanz wahren, um exakt kadrieren zu können. Es entsteht Lampenfieber und das aufregende Gefühl, dass es in diesem Augenblick darauf ankommt. Was ich jetzt nicht gut mache, ist nicht mehr zu korrigieren. Natürlich können wir es alle zusammen noch einmal wiederholen, aber ich habe schon den Ehrgeiz, dass es nicht an der Kamera liegen sollte, wenn man einen Take noch einmal machen muss. Das gelingt nicht immer, ist aber ein wichtiges Ziel meiner Arbeit.

Mit größer werdender Flexibilität der Kamerasysteme ist ihre Beweglichkeit stetig gewachsen, was in den vergangenen Jahren häufig zu massiv dynamisierten szenischen Auflösungen geführt hat. Das geschieht auch immer öfter dort, wo diese Art von beweglichem Blick nicht durch den Inhalt der Szene begründet ist. Das Auditorium wird durch eine solche permanent heftig bewegte Kamera tief in die Handlung des Filmes hineintransportiert. Es entsteht der Eindruck, selbst Teil des Geschehens zu sein. Das ist in bestimmten Situationen notwendig, wird aber problematisch, wenn der gesamte Film diesem Muster folgt. Ich glaube, dass der Zuschauer nicht umsonst so heißt. Im Kino besteht der Genuss darin, einer Handlung zu folgen und die Emotionen und Konflikte der Protagonisten intensiv zu erleben. Aber eben nicht nur. Kino bedeutet auch, zwischen Gefühlen und einer leicht distanzierten Betrachtung hin und her oszillieren zu können. Erst da beginnt »Bilder erleben«, »Weite spüren«, »Stille zulassen«.

Ich mache die Erfahrung, dass ich, wenn ich nach der Vorführung eines optisch so massiv dynamisierten Films das Kino verlasse, mich an ganze Passagen gar nicht mehr erinnern kann, geschweige denn einzelne Bilder haften bleiben. Ähnlich wie bei einem Autounfall, bei dem man aufgeregt zwischen Wrackteilen

nach hilfebedürftigen Unfallopfern sucht, fällt es im Nachhinein schwer, sich an Details des Ortes, der Gegenstände oder der Personen zu erinnern, denn zu groß war der Action-Stress. Solchermaßen gestaltete Filme kommen wie 90-minütige Achterbahnfahrten daher und können es sich leisten, ähnlich wie das Fahrgeschäft auf dem Jahrmarkt, inhaltlich wenig zu bieten. Sicher ist, dass die Arbeit mit der Kamera dort ihre Fähigkeit verliert, ein vielschichtiges, subtiles Gestaltungsmittel zu sein.

Nicht nur deshalb kann ich mit dieser Art des Filmerzählens wenig anfangen. Für mich bedeutet Kino zuallererst, einen neuen Blick auf einen Ausschnitt der Welt zu werfen, im Kino möchte ich eine neue Lebenserfahrung machen, und ich möchte sie so erleben, dass ich mit dem Herzen sehe und verstehe. Also geht es um starke Gefühle. Ich liebe es zu spüren, wenn Figuren tatsächlich atmen. Ich liebe es, authentische Situationen zu sehen und Verhaltens- oder Sichtweisen zu erleben, die mir bisher fremd waren. Ich liebe das Kino als ein ästhetisches Erlebnis und als einen zusätzlichen, intensiven Zugang zur Welt, nicht als eine Flucht davor. Solchen Projekten meine Augen leihen zu können wird mich zeitlebens beflügeln.

Ein Letztes: Es wird nicht mehr lange dauern, bis Filmproduktionen vollständig digital erfolgen werden. Was das für technische Implikationen birgt, will ich hier nicht beleuchten. Die digitale Filmproduktion wird das Berufsbild des Kameramanns radikal verändern. Schon heute gliedert sich eine Filmproduktion in den analogen Teil der Filmaufnahme während der Dreharbeiten und den digitalen Teil der Postproduktion, also der Nachbearbeitung an digitalen Rechneinheiten bis hin zur Lichtbestimmung. Zahlreiche Spezialeffekte, die bis vor ein paar Jahren noch vor Ort beim Dreh Teil des Aufnahmeprozesses waren und damit der direkten Kontrolle des Kameramanns unterlagen, wanderten in die digitale Postproduktion. Der Obhut des Kameramanns als dem Hauptverantwortlichen für die Bilder sind sie dann in den meisten Fällen jedoch entzogen.

Ich habe begeistert die digitalen Möglichkeiten – wann immer es ging – erkundet und ihre Möglichkeiten (und es gibt viele) ausgelotet. Nur durch hohes persönliches Engagement und mit viel Mehrarbeit nach dem Dreh ist es mir bei meinen bisherigen Projekten gelungen, die Gestaltung des Bildes umfassend in meinen Händen zu behalten. Wie diese Arbeit in Zukunft strukturell organisiert werden muss, damit Kameramänner weiterhin die volle Verantwortung für das gesamte Bildgeschehen tragen können, steht noch in den Sternen.

Wenn nun in der Zukunft, sollte die digitale Aufnahmetechnik der analogen einmal überlegen sein können, hochauflösende Großbildmonitore das Set pflastern, dann wird jeder die Chance nutzen, dem Kameramann schon während der Aufnahme mitzuteilen, was ihm am dort zu sehenden Bild gerade nicht so gut

gefällt. Michael Ballhaus hat in diesem Zusammenhang von einer fragwürdigen Demokratisierung der Bildgestaltung am Set gesprochen und damit den Nagel auf den Kopf getroffen.

Ich habe so aufrichtig wie möglich versucht, Lüste und Ängste meiner Arbeit zu beschreiben, und ich bin gespannt, wie dieses doch oft fragile Unterfangen einer ambitionierten Bildgestaltung unter solchen Bedingungen seinen Raum behaupten wird.

Wir Kameralleute müssen intensiv darüber nachdenken, welche Modelle es uns ermöglichen können, den Raum für unsere kreative Gestaltungsfreiheit und unseren umfassenden Gestaltungsanspruch bezüglich des Bildes, so wie wir ihn bis jetzt innehaben, auch in einer digitalisierten Zukunft zu behaupten.

München, im Februar 2008