

Zwei Kameramänner, zwei Reporter, ein Cutter haben tagelang in einem kleinen, dunklen Raum Filme angeschaut. Stephan Stuchlik über das Los von Juroren und den Entscheidungsprozess, der zu den Gewinnern der Wechselkategorie Krisenberichterstattung des 25. Deutschen Kamerapreises führte.

# Über die Ästhetik von KRISENBILDERN



Für den Film „Flucht aus Ilowajsk“ (WDR) wurde Kameramann Ivan Lyubysch-Kirdey nominiert. Foto: WDR



Ebenfalls nominiert: Matthias Gruic für den Film „Der Hoffnungsträger“ (SRF). Foto: SRF

Auch während der Kaffeepause Diskussionen über Licht- und Bildgestaltung, die Emotionalität des Bilds und die Umsetzung der inhaltlichen Filmidee (v. l.): Martin Weiss, Stephan Stuchlik, Peter Juras, Zejlko Pehar und Bernd Angermayr. Fotos: WDR/Wilschewski

„Die Zeit hätte der Kameramann auf jeden Fall bei der Einstellung gehabt.“ Peter Juras regt sich auf. „Wenn er etwas tiefer geht und dann die Blende nachzieht, ist das ein Bild, aber so kann er das auf keinen Fall drehen.“

Es ist der zweite Tag in München-Unterföhring, ich sitze mit vier Kollegen in einem dunklen kleinen Raum, den der Bayerische Rundfunk „Lounge“ nennt, ein großer Fernseher, an der Wand so etwas wie eine griechische Maske und ein scheußlicher Schriftzug aus den 90ern, Dekorationen alter Produktionen. Der Abspann des Syrien-Films läuft noch, aber wir sind schon bei der Frage, wie das lange Interview mit dem Flüchtling gedreht wurde.

„Das sehe ich genauso“, sagt Martin Weiss. „Das hätte man anders auflösen können.“ Ich sage: „Mhmm, schwierig.“ →

Denn natürlich ist das die Grundfrage bei der Kategorie „Krisenberichterstattung“: Wie viel in so einem Film ist freie Entscheidung des Kameramannes und wie viel ist der Situation geschuldet?

Ich bin müde, draußen scheint die Sonne, wir sitzen im Stockdunklen, gucken seit gestern Morgen einen Film nach dem anderen, kurze, lange und ganz lange Filme und keiner ist so richtig aufmunternd. Der Krieg in der Ukraine, der Zusammenbruch des Sudans, die Gaza-Krise, Flucht aus Syrien, das schauen wir, in bunter Reihenfolge: zwei Kameramänner, zwei Reporter und ein Cutter. Jeder im Raum hat schon eine ganze Menge Krisen gesehen – aber jetzt sollen wir beurteilen, was andere Kollegen in anderen Krisengebieten hätten sehen sollen, schwierig eigentlich.



Die gemeinsame Krisenerfahrung hilft bei der Urteilsfindung (v. l.): Kameramann Peter Juras, Cutter Bernd Angermayr, Reporter Martin Weiss, Kameramann Zeljko Pehar und Reporter Stephan Stuchlik.

„Nee, man sieht an der Szene doch, dass es da jetzt wirklich ruhig war, da ist im Hintergrund auch nix los, der hätte Zeit gehabt, ganz sicher“, meint Zeljko Pehar, „und die andere Einstellung da, wisst ihr, der Gang mit dem alten Mann, der geht so auch nicht.“ „Genau, da siehst du nur den Rücken, da hättest du schon einmal rumlaufen können, nach vorne, auch durch den Matsch.“ Ich bin wieder in der Spur, ganz so schwierig ist es auch nicht. „Über den Rest vom Film haben wir gestern schon diskutiert, also stellen wir den erst einmal zurück. Der Schnitt war ...“ „Nix Besonderes, also o.k., aber nicht preiswürdig.“ Bernd Angermayr, unser Cutter schüttelt nur den Kopf. „Also gut, dann gucken wir jetzt den Maidan-Film nochmal.“

Das Erstaunliche an den ganzen Tagen: Wir haben eigentlich sehr schnell Einigkeit darüber, was gut gedreht ist und was man hätte besser machen können. Da hilft die gemeinsame Krisenerfahrung, nicht nur bei der Frage der Bildbewertung. Alle hier im Raum sind streng, denn alle sind der Mei-

nung, dass Kameraarbeit in Krisengebieten unbedingt gewürdigt werden muss, es ist schließlich das erste Mal, dass es die Kategorie beim Deutschen Kamerapreis gibt. Und wenn, dann soll es auch der richtige Kollege sein.

#### Wie bewegt man sich im Seuchengebiet?

Den einsendenden Fernsehanstalten fällt es anscheinend schwer, sich mit der neuen Kategorie zurechtzufinden: Eingereicht worden ist ein buntes Allerlei von Produktionen. Einen Film aus dem friedlichen Kiew haben wir beispielsweise schon aussortiert, weil er zwar während der Ukraine-Krise gedreht wurde, aber erkennbar keine andere Kameraarbeit erforderte als zu Friedenszeiten ohne den Krieg im

Osten. Und ich hatte am Tag zuvor einen kleinen Wutausbruch, weil ein anderer Film wild zwischen Archivmaterial und den qualitativ höchst unterschiedlichen Drehs von mehreren verschiedenen Kameraleuten wechselte. Wessen Arbeit man da beurteilen sollte, hatten die Einsender offengelassen. Und dann war er noch schlecht getextet, also wirklich.

Vieles fordert dann wieder uns als Jury: Ist es etwa schwieriger ein Porträt in einem Seuchengebiet zu drehen als in einem Kriegsgebiet? Bewegt man sich anders? Müssen wir also die Bilder nach anderen Kategorien beurteilen? Oder genügen die Kriterien, die wir uns aus der Hand selbst für die Beurteilung gesetzt haben: Licht- und Bildgestaltung, die Emotionalität des Bilds und die Umsetzung der inhaltlichen Filmidee?

Die kleinen Momente, in denen die Arbeit wirklich Spaß macht: Wenn man merkt, dass alle im Raum ähnlich ticken und ähnliche Dinge bemerken. In einer halbständigen Reportage über den Sudan ist allen die 30-Sekunden-Sequenz aufgefallen, in der der

Kameramann nicht nur originelle Bilder aus dem Jeep dreht, sondern sich auch noch platt in der Wüste auf den Bauch gelegt hat, um die Vorbeifahrt seines Teams zu drehen. In der Reportage aus dem Ukraine-Krieg hält der Kollege im Moment, als aus kürzester Entfernung geschossen wird, die Kamera nicht in Richtung der Angreifer, sondern filmt Großaufnahmen der Angegriffenen. Schön auch die Szene aus der Gaza-Reportage, in der ein UN-Vertreter Kriegsgeschädigte besucht und sich zu ihnen auf den Boden setzt. Das soll eigentlich einen Dialog auf Augenhöhe zeigen, der Kameramann entlarvt die Szene als inszeniert, indem er mit einem Schwenk die nackten Füße der Kriegsoffer und die sorgsam polierten Lackschuhe des UN-Mannes einfängt.

Es sind Bilder, die sich weit weg von dem bewegen, was uns als Agenturmaterial aus den Krisen der Welt Tag für Tag ins Haus geliefert wird. Man sieht die Mühe, die sich die Kollegen in schwierigsten Umständen machen, ihre Nähe zu den Opfern der Katastrophen und im besten Fall das große Verständnis dafür, wie die jeweilige Krise, in der sie arbeiten müssen, tickt und funktioniert.

#### Die Richtigen haben gewonnen!

Und noch einmal eine DVD einlegen und noch einmal einen Stick in den Fernseher schieben: Die Filme, die nach der Vorauswahl übrig bleiben, haben wir zweimal gesehen, die von unserer letzten Shortlist schauen wir uns sogar noch ein drittes Mal an, weil man „auch von uns, von der Jury, verlangen kann, dass wir uns richtig Mühe geben, so wie die Kameraleute in den Krisen“, wie Martin das formuliert hat. Einen guten Film kann man auch mehrmals gucken, das wäre meine Meinung dazu.

Die Preisträger am Ende stehen dafür nach Minuten fest, wir sind uns schnell einig. Die langen Diskussionen darüber, ob es etwa wichtiger ist, dass der Autor versteht, wie ein Kameramann in der Krise arbeitet oder der Kameramann versteht, wie der Autor die Krise sieht, haben wir da schon hinter uns, natürlich auch die obligatorische Debatte, ob man im Bürgerkrieg ein Stativ auspacken darf. Die Richtigen haben gewonnen, das ist auch ein zufriedenstellendes Gefühl.

Dann gehen endlich die Jalousien hoch und es wird wieder hell im Raum. Zeit, das kleine Buffet an der Wand zu plündern. Die Jury ist fertig mit der Arbeit. Nur, ich muss noch einen Artikel darüber schreiben.

„Was willst du denn da reinschreiben?“, fragt Zeljko mit der Butterbrezel in der Hand.

## Slawomir Idziak: „Ich lebe meinen Traum“

Er hat mit Krzysztof Kieślowski so verstörende Meisterwerke gedreht wie „Ein kurzer Film über das Töten“, mit Detlev Buck Komödien wie „Männerpension“: Der polnische Kamerakünstler Slawomir Idziak (70) wird am 20. Juni beim 25. Deutschen Kamerapreis als Ehrenkameramann 2015 gefeiert.



Er schuf die Bilder der Filme „Drei Farben. Blau“ und „Ein kurzer Film über das Töten“: Slawomir Idziak.

#### Herzlichen Glückwunsch zum Ehrenpreis! Was bedeutet er Ihnen?

Den Preis betrachte ich als großes Privileg, umso mehr, als ich mich Deutschland sehr verbunden fühle. Es war das erste nichtkommunistische Land, in dem ich als Kameramann tätig war. Und im Laufe der Jahre habe ich häufig in Deutschland gearbeitet und habe auch viele Freunde dort.

Zurück zu Ihrer Anfangszeit. Damals haben Sie ein regelrechtes Regie-Kamera-Tandem mit den polnischen Regisseuren Krzysztof Zanussi und Krzysztof Kieślowski gebildet. Wie war Ihr Verhältnis zu den beiden?

Die Zusammenarbeit mit Zanussi war für mich wie eine zusätzliche Filmschule. Von ihm habe ich viel gelernt, nicht nur, ein Gefühl für visuelle Umsetzungen zu entwickeln, sondern auch, die eigenen Ideen zu begründen. Kieślowski war einer der wichtigsten Regisseure, mit denen ich zusammengearbeitet habe. In Polen hat der Kameramann einen anderen Stellenwert als andernorts, er ist der engste Vertraute des Regisseurs, wir Kameraleute waren per definitionem Ko-Autoren, und das bestimmte auch mein Verhältnis zu Kieślowski.

Wie groß waren bei Ihren großen Hollywood-Produktionen Ihre künstlerischen Freiheiten als Bildgestalter? Bei „Black Hawk Down“ erkenne ich sofort Ihre Handschrift.

In Amerika hat man ein anderes Verständnis von Filmemachen. Wenn in Amerika der DoP (Director of Photography, Anm. d. Red.) bei den großen Produktionen ins Boot geholt wird, sind fast alle wesentlichen Entscheidungen schon getroffen, was das Set-Design, das Storyboard und die Animatics anbetrifft. Aber bei „Black Hawk Down“ war Ridley Scott auch als Koproduzent mit seinem eigenen Geld an dem Film beteiligt, und so hatte er als Regis-

seur eine größere Entscheidungsfreiheit als das sonst der Fall ist. Bei Ridley Scott konnte ich mehr meiner Ideen umsetzen als in anderen Fällen. Aber bitte, wir sprechen hier auch über einen Regisseur, der berühmt ist für seine visuelle Herangehensweise. Bei dem Film bin ich jedenfalls stolz auf die Farbdramaturgie – und ich war es auch, der Ridley bewegt hat, mit einem Multikamerasystem zu arbeiten.

Das Experiment mit Filtern und Farben ist eine Konstante in Ihrem Werk ...

Das mag sein, aber es ist nur ein Bestandteil in der reichen Palette von künstlerischen Stilmitteln der Bildgestaltung. Der Gebrauch von metaphorischen, symbolischen Bildern zum Beispiel, das visuelle Spiel mit dem Realismus, all diese Bestandteile einer visuellen Dramaturgie gehören zu dem, was ich den Studenten in meinen Kursen vermittele. Leider wird ansonsten über visuelle Dramaturgie nicht viel gesprochen, meist geht es nur um Dramaturgie im literarischen Sinne.

Gibt es noch ein Traumprojekt, das Sie gerne realisieren würden?

Mit meinen Kursen lebe ich schon meinen Traum. In Krakau bin ich gerade an einem Projekt beteiligt, an dem nicht nur Kameraleute teilnehmen, sondern auch Programmierer und ein Spieleentwickler. Dort diskutieren wir über die Zukunft des Filmemachens. Gleichzeitig können die jungen Leute praktisch kostenlos neue Techniken ausprobieren und Filme machen.

Mit Slawomir Idziak sprach Ulrike Toprak

»Monitor«-Redakteur Stephan Stuchlik (48) hat Erfahrungen als Reporter in Krisengebieten. Von 2005 bis 2010 arbeitete er im ARD-Studio Moskau. Für die Kriegsberichterstattung aus Georgien (mit Thomas Roth) wurde er 2009 mit dem Liberty-Award ausgezeichnet.

#### Deutscher Kamerapreis 2015

WDR Fernsehen  
MO / 22. Juni / 23:30

Einsfestival  
SO / 28. Juni / 8:45