

Andreas Kirchner / Michael Neubauer / Karl Prümm /
Peter Riedel (Hrsg.)

Ein Architekt der Sinnlichkeit

Die Farbwelten des Kameramanns
Slawomir Idziak

SCHÜREN

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 7 |
| <i>Detlev Buck</i> Laudatio auf Slawomir Idziak | 11 |
| <i>Margarete Wach</i> Slawomir Idziak und die Tradition der Filmschule von Lodz | 17 |
| Eine Insel der Freiheit? Slawomir Idziak im Gespräch mit der Filmwissenschaftlerin Margarete Wach über die Filmschule von Lodz | 30 |
| <i>Karl Primm</i> Verzerrte Blicke – erweitertes Sehen Anamorphotische Bildtechniken in den Filmen von Slawomir Idziak | 43 |
| <i>Thomas Koebner</i> LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE Ein stilles Farbenspiel von Krzysztof Kieslowski und Slawomir Idziak | 82 |
| Farbdynamik und Filmerfahrung Slawomir Idziak im Gespräch mit dem Filmwissenschaftler Thomas Koebner über Krzysztof Kieslowskis LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE | 90 |
| <i>Peter Riedel</i> Jenseits des Sinnprinzips Zur Bildästhetik Slawomir Idziaks | 101 |
| <i>Agata Koziuk</i> Ein Fenster zur Welt Gespräch mit Slawomir Idziak über seine Anfänge als Kameramann und seine Kooperation mit Krzysztof Kieslowski | 115 |

Burkhard Röwekamp

Ein langer Film über das Töten

Krieg und *excess* in BLACK HAWK DOWN

133

Jost Vacano

Apropos Amerika...

Anmerkungen zu BLACK HAWK DOWN

150

Die zweite Heimat

Slawomir Idziak im Gespräch mit dem Kameramann Jost Vacano über
den Film BLACK HAWK DOWN, das amerikanische Produktionssystem und
die Zukunft des europäischen Kinos

156

Biografie

173

Filmografie

174

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren

184

Vorwort

Seit seiner Oscar-Nominierung für *BLACK HAWK DOWN* (2001) gehört Slawomir Idziak¹ zur kleinen Elite von Kameraleuten, die bei den gigantischen, auf den Weltmarkt ausgerichteten Großproduktionen Hollywoods mit der aufreibenden Rolle eines *Director of Photography* betraut werden. 2004 war er für die Bildgestaltung in dem Fantasy- und History-Spektakel *KING ARTHUR* verantwortlich. Gerade hat er in London die ein Jahr lang dauernden Dreharbeiten zu *HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX* beendet. Das sind glanzvolle Höhepunkte einer Karriere, die am Ende der 1960er Jahre im polnischen Fernsehen begonnen hatte. Obwohl buchstäblich Welten liegen zwischen den Anfängen im staatlich reglementierten Medium einer «sozialistischen Republik» und Hollywood, dem Mekka der weltumspannenden Unterhaltungsindustrie, hat sich Slawomir Idziak dennoch seine Individualität und Unverwechselbarkeit bewahrt. Dies gilt vor allem für die Grundüberzeugungen, die den Beruf des Kameramanns betreffen. Slawomir Idziak ist ein selbstbewusster Bildgestalter, der in jeden seiner Filme eigene Positionen und Gestaltungsideen einbringt. Er ist ein mutiger Kameramann, der stets bereit ist, zu experimentieren, Neues zu wagen, sich an noch nie gesehenen Bildern zu versuchen. 1988 beharrte er auf seinem Vorschlag, *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN* in einer Grundfarbe, einem schmutzigen Grün zu drehen, was sich dann als die vielleicht entscheidende Voraussetzung der beklemmenden Wirkung dieses weltweit beachteten Films erwies. Er scheute auch nicht vor dem Risiko zurück, um die Jahrtausendwende, in einer weltpolitisch heiklen Situation, einen Kriegsfilm zu drehen, der mit einem Desaster amerikanischer Soldaten endet. Und jetzt stellt er sich, unerschrocken wie eh und je, den gewaltigen Erwartungen der globalen Harry-Potter-Gemeinde.

Slawomir Idziak ist entscheidend geprägt durch seine Ausbildung an der berühmten Film-Schule von Lodz und durch die hier praktizierte absolute Gleichrangigkeit von Regie- und Kameraklasse. Hier wurde ganz ohne Zweifel sein Impuls geweckt, eine eigene visuelle Dramaturgie zu entwickeln, eine markante und wiedererkennbare Bildpoetik, die selbst seine Hollywood-Produktionen bestimmt. Seine Bilder sind in allen von ihm fotografierten Filmen von

1 Die Schreibweise der polnischen Eigennamen wurde im ganzen Band der deutschen Orthographie angeglichen.

hohem Attraktionswert, fesseln und begeistern das Publikum. Das waren auch die entscheidenden Gründe, Slawomir Idziak 2004 mit dem von der Stadt und der Universität gemeinsam verliehenen Marburger Kamerapreis auszuzeichnen. Nach Raoul Coutard (2001), Frank Griebe (2002) und Robby Müller (2003) war Slawomir Idziak der vierte Kameramann der diese «Auszeichnung für herausragende Bildgestaltung im Film» erhielt. In der Begründung des Beirats hieß es:

«Mit Slawomir Idziak würdigt der Marburger Kamerapreis einen Weltkameramann, der ein umfangreiches Œuvre vorzuweisen hat, dessen Arbeit einen Höhepunkt erreicht hat und von dem aber noch viel zu erwarten ist. Die Verleihung lenkt zugleich den Blick auf Osteuropa, auf den Ursprung von Idziaks Kamerakunst, auf den bedeutenden Beitrag des polnischen Films für das europäische Kunstkino. Gerade in Zeiten der EU-Erweiterung ist dies eine produktive und höchst aktuelle Perspektive. Slawomir Idziak, der Virtuose der Farbgebung und der Filter, der selbstbewußt in die Bilder eingreift und sie verwandelt, der an die poetische Kraft der Bilder glaubt, dessen Kamera eine verblüffende, oft aber auch schockierende Nähe zu den Dingen sucht und so ihre Mikrodramatik enthüllt, der sich von seiner starken Musikalität und seinem ausgeprägten Rhythmusgefühl leiten läßt, streitet seit langem leidenschaftlich für eine stärkere Beachtung der bildgestaltenden Arbeit des Kamera.»

Am 5. März 2004 wurde Slawomir Idziak der Marburger Kamerapreis in einem Festakt überreicht, der im Historischen Rathaus stattfand und in den Rahmen der 6. Marburger Kameragespräche eingefügt war. Dieser Band dokumentiert diese Veranstaltung. Er enthält die Gespräche, die Slawomir Idziak mit der Filmhistorikerin und Filmkritikerin Margarete Wach, mit dem Filmwissenschaftler Thomas Koebner und mit dem Kameramann Jost Vacano sowie mit dem Publikum führte. Pointiert und prägnant erläutert Slawomir Idziak hier seine Programmatik des filmischen Bildes, berichtet von seinen reichen Erfahrungen und offenbart vor allem sein leidenschaftliches Engagement für die Zukunft des europäischen Kinos. Enthalten sind auch die Vorträge von Margarete Wach und Thomas Koebner, die den Gesprächen vorangegangen waren. Ergänzend hinzu kamen die Essays von Karl Prümm, Peter Riedel und Burkhard Röwekamp sowie ein sehr persönliches und aufschlussreiches Gespräch, das Agata Koziuk am Rande der Veranstaltung mit Slawomir Idziak geführt hat.

Die Herausgeber danken dem Beirat des Marburger Kamerapreises für die Mitwirkung bei der Preisfindung. Sie danken der Stadt Marburg, vor allem Bürgermeister Egon Vaupel und dem Leiter des Fachdienstes Kultur, Dr. Richard Laufner, und der Philipps-Universität, vor allem dem Präsidenten Prof. Dr. Volker



Nach der Preisverleihung (v.l.): Bürgermeister Egon Vaupel, Laudator Detlev Buck und Preisträger Slawomir Idziak

Nienhaus und dem Kanzler Bernd Höhmann für die vielfältige Unterstützung. Die Firma ARRI (Arnold & Richter Cine Technik, München) hat als Hauptsponsor die Einrichtung des Marburger Kamerapreises überhaupt erst möglich gemacht. Seit 2004 ist die Sparkasse Marburg-Biedenkopf der zweite Hauptsponsor des Marburger Kamerapreises. Der Bundesverband Kamera (bvk) hat vor allem in Gestalt des Geschäftsführers Dr. Michael Neubauer beide Vorhaben, Kameragespräche und Kamerapreis, von Anfang an konsequent und wirkungsvoll unterstützt. Das besondere Engagement all dieser Beteiligten hat entscheidend dazu beigetragen, dass der Marburger Kamerapreis inzwischen national und international breite Anerkennung findet.

Ein ganz besonderer Dank gilt dem Kammer-Filmkunsttheater und seinem rührigen Betreiber Hubert Hetsch für die herzliche Gastfreundschaft und für die exzellente Projektion der Filme. Die Herausgeber danken Martin Richling für die Aufzeichnung der Kameragespräche, Friederike Beckmann, Katja Sassenscheid und Elisabeth Faulstich für die engagierte Unterstützung bei der organisatorischen Vorbereitung und Durchführung, Agata Koziuk und Dagmara Kremer für die herzliche Betreuung der polnischen Gäste, Helmi Ohlhagen für die hervorragende Gestaltung von Plakat und Flyer, Gunnar Bolsinger für die Zusammenstellung des eindringlichen Videoporträts von Slawomir Idziak,

Heinrich Wack für die umsichtige Organisation der Technik bei den Kamerage-
sprächen und bei der Preisverleihung, Mediakontakt Laumer für die gewohnt
professionelle Betreuung der Pressevertreter und dem Sorat-Hotel, das kosten-
lose Übernachtungen zur Verfügung gestellt hat. Nicht zuletzt gilt der Dank dem
Schüren-Verlag für die wie immer sehr gute Zusammenarbeit und besonders der
Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, die durch einen großzügigen Druckkosten-
zuschuss das Erscheinen dieses Buches ermöglicht hat.

*Andreas Kirchner
Karl Prümm
Peter Riedel*

Margarete Wach

Slawomir Idziak und die Tradition der Filmschule von Lodz

Vivisektion am offenen Herzen

In einer ihrer besten Rollen fasziniert Juliette Binoche durch ihre stumme Schilderung eines Dramas, das sich im Inneren ihrer Figur abspielt. «Ich will die Intimität filmen, Deine Intimität» soll Krzysztof Kieslowski zu ihr gesagt haben. «Diese Absicht habe ich als Einladung verstanden», so Binoche, «und ich war zu einer Operation am offenen Herzen bereit.» Eine adäquate Visualisierung dieser Operation in *DREI FARBEN: BLAU* (1993) war die Aufgabe des Kameramannes Slawomir Idziak, für den Filme machen heißt, «innere Bilder, für die Worte nicht ausreichen, nach außen zu tragen». Nicht nur die Farbe Blau avancierte dabei zu einer Chiffre für Trauer und Erinnerung, welche die melancholische Aura der Fabel bestimmt. Durch die suggestive Bildsprache tarnte der Filter- und Farbenspezialist Idziak virtuos auch das Gleichnishafte der dramaturgischen Konzeption. Was wie ein Kalkül der Regie anmutet, entfaltet dank des halluzinogenen Sogs von Idziaks Bildern die grausame Logik der Zwangsläufigkeit. In wenigen lapidaren Einstellungen wird der Zuschauer bereits im Prolog emotional gefangen genommen: Die Kamera hängt unter dem fahrenden Auto, registriert die Bewegung des Rades. Durch zerfließende Konturen eines Tunnels, vorüber ziehende Lichtstreifen, dröhnende Motorgeräusche werden Fragmente einer beunruhigenden Außenwelt sicht- und hörbar gemacht. In einer Nahaufnahme ist eine tropfende Bremsleitung zu sehen. Während die Kamera einen Jungen bei einem Geschicklichkeitsspiel zeigt, hört man ein vorbeisausendes Auto, das Kreischen der Bremsen, einige Sekunden später einen Crash. Statt einer naturalistischen Darstellung setzen Geräusche aus dem Off die Vorstellungskraft des Zuschauers in Gang, verlängern den Suspense, bis die Kamera zögernd dem Blick des Jungen folgt. Aus dem Autowrack fällt ein Ball und kullert über den Acker: Der Kontrast zwischen Bewegung und Stillstand findet seine Entsprechung in der Gegenüberstellung von Leben und Tod.

Dramaturgie der visuellen Narration

Idziak gilt als ein «Virtuose der Innerlichkeit», als Solitär, der mit seiner exzeptionellen Kamerakunst unter Beweis stellen will, dass nur das Visuelle den Weg ins Unterbewusstsein findet. Mögen die Geschichten bereits den Zuschauer bewegen: In den von ihm fotografierten Filmen sind es vor allem Bilder, die den Weg zu verborgenen Gedanken und Empfindungen bahnen, zu Konflikten und Ängsten, die eine unmittelbare Identifikation ermöglichen. Für ihn steht die dramaturgische Funktion einer Einstellung im Vordergrund, eine Dramaturgie der visuellen Narration, die den ganzen Bildraum zu einer Ausdrucksfläche erhebt, alle sichtbaren Elemente mit potentieller Bedeutung auflädt und dem Zuschauer in einem zwischen dem Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren oszillierenden Spiel die interpretatorische Aufgabe zuweist. Ein exakt kalkulierter Zusammenhang von Aussage, Idee, Form und jeder einzelnen Einstellung, abhängig davon, welchen Platz sie im Gesamtkontext einnimmt, was und warum sie es erzählt. Der Inhalt gibt hier die Form in einem immanenten System vor, aus dem der Stil eines Films erwächst – auf der Ebene des Visuellen, der Farb- und Lichtgebung, der Materialwahl. Wie schon die Einstellung mit einem unbeteiligten Pferd respektive einem auf einem Damm vorbeifahrenden Radler in der Mordszene aus *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN* (1988) vermittelt die Totale mit dem Autowrack in *DREI FARBEN: BLAU* den Eindruck, dass die Welt andauert, während die Zeit für einige Augenblicke stehen bleibt. Etwas ist unumkehrbar zu Ende gegangen. Mit der Abblende ins Schwarz wird sie von der Makroaufnahme einer Feder abgelöst: Nach dem Bild eines gleichgültigen Außenlebens ein Bild des Zerbrechlichen, eine Metapher für die Unbeständigkeit der menschlichen Existenz. Auf Augenhöhe der Protagonistin entdeckt die Kamera die Welt aus ihrer subjektiven Perspektive neu. Das Drama verlagert sich ins Innenleben der Heldin, wenn ihr linkes Auge die Leinwand füllt und in der Iris sich die Figur des Arztes spiegelt. Wie eine Sonde rückt die Kamera ihr dabei auf die Seele, macht das Gesicht von Juliette Binoche zu einer Projektionsfläche für Fassungslosigkeit, Trauer und Schmerz.

Wie man einen inneren Monolog generiert

Eindringliche Introspektionen, die an der Oberfläche der sichtbaren Dinge zu den verborgenen Schichten der Wirklichkeit vordringen, sind ein Markenzeichen des Stils von Idziak, der eine besondere Vorliebe für «establishing shots», so genannte topografische Aufnahmen, entwickelte, rücken sie doch Alltagsgegenstände in eine Übernähe, die das Gewohnte in Bilderrätsel verwandelt, und

erfüllen zugleich die Funktion eines Kommentars. Als kongenialer Kameramann von Krzysztof Kieslowski konnte Idziak diese Vorliebe ausleben: Im Prolog von *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN*, wenn er den Seelenzustand des zukünftigen Mörders einfängt, der wie ein streunender Hund in der Stadt umherirrt und die gelblich-grün gefärbten, monochromen Splitterbilder einer kaputten, abstoßend grausamen Wirklichkeit das destruktive Klima einer verrohten Welt erfahrbar machen; als er den Bedeutungsüberschuss der magischen Gegenstandswelt in *DIE ZWEI LEBEN DER VERONIKA* (1991) produzierte, um in einem visuellen Vexierspiel die Seelenverwandtschaft und das Geheimnis der doppelten Existenz Veronikas zu etablieren; wenn er in *DREI FARBEN: BLAU* Julies Rückkehr ins Leben an Hand banaler Gegenstände wie Tassen, Zuckerwürfel, im Flaschenhals klirrende Löffel ins Bild setzte. Allesamt Momente sensitiver Wahrnehmung, die einem Herantasten an die materielle Realität gleichkommen, bei dem Alltagssituationen und -dinge die Dimension eines persönlichen Mysteriums erlangen und «establishing shots» einen inneren Monolog generieren. Sie bilden den individuellen Mikrokosmos der Hauptfigur, können nur aus der Perspektive ihrer Gefühlswelt verständlich werden. Nicht zufällig macht sich die Kamera Veronikas und Julies Blick zu Eigen, registriert kleinste Details und Gesten, filtert all das, was sich ihrer Wahrnehmung entzieht, aus den Bildern. Aus der Summe der Nebensachen, die für ihr Innenleben an Bedeutung gewinnen, dem Zuschauer aber Rätsel aufgeben, erschafft Idziak Seelenlandschaften, die flüchtig bleiben, da die Details sich zu einem Bewusstseinsstrom fügen: Sie lösen in Dialogen unausgesprochene Gedanken, Assoziationen, Ahnungen aus, geben Augenblicksregungen wieder. Sphären des inneren Erlebens, seelische und psychische Prozesse werden so angedeutet oder in der Abwesenheit der Bilder jenseits des Sichtbaren geortet. Die überraschenden Schwarzblenden in *DREI FARBEN: BLAU*, in denen die Zeit still zu stehen scheint, wirken folglich wie Leerstellen für die Imagination des Zuschauers.

Verfremdende Farb- und Lichtdramaturgie

Um den inneren Gefühlsvorgängen visuelle Gestalt zu verleihen, überzieht Idziak zudem durch den Einsatz von Farbfiltern Bilder mit einem Schleier oder dunkelt sie an Rändern durch Blenden und Unschärfen ab, verändert mitten in einer Einstellung die Beleuchtung. Diese verfremdende Farb- und Lichtdramaturgie, ein weiteres Signum seiner Ästhetik, evoziert je nach Bedarf eine Atmosphäre meditativer Intensität oder «kalkulierter» Authentizität.

Freilich weniger als Ausdruck einer künstlerischen Überhöhung denn als ein Verfahren zur Intensivierung der Wahrnehmung. In *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN* bleibt sie einer «Poetik des Schmutzes» verpflichtet, indem Idziak hand-

kolorierte Grün- und Gelbfilter verwendete, um den harten Realismus noch zu verstärken. Das Ergebnis war ein bis an die Grenze des Erträglichen gehender Hyperrealismus, der dem Zuschauer keine Chance ließ, seinen Blick abzuwenden. Zumal die viragierten Bilder an den Rändern abgedunkelt wurden, um eine Art schmutziger Aureole zu erzeugen, die den Betrachter zwang, auf den Bildmittelpunkt hinzuschauen. Sein enormer Stilwille korrespondierte mit der thematischen Kompromisslosigkeit des Films, der durch die Stringenz von Inhalt und Form ein hohes Maß an Expressivität erreichte. Im Kontrast zu jener bedrückenden Atmosphäre zauberte Idziak die traumwandlerisch-magische Stimmung in *DIE ZWEI LEBEN DER VERONIKA* durch goldgelbe Filter idealisierend herbei und bediente sich blauer Filter bei der «metaphysischen» Fotografie in *DREI FARBEN: BLAU*. Eine ästhetische Strategie der Unabweisbarkeit, die in ihrem Eigensinn durch ungewohnte Kameraeinstellungen und Verfremdungseffekte eine unverwechselbare Bildhaftigkeit behauptet und eigene sinnliche Qualitäten entfaltet; zudem die inszenierte Realität, ob realistisch oder poetisch entrückt, entsprechend der angepeilten Wirkung äußerst suggestiv vermittelt.

Anwesenheit des filmischen Apparats

Die Darstellung eigentlich «unfilmbarer» intersubjektiver Zustände in *DIE ZWEI LEBEN DER VERONIKA* hält Idziak bis heute für seine beste Leistung: Die visuelle Narration sollte Zwischenräume für Erfahrungen öffnen, die nicht greifbar, verifizierbar sind, als ob man flüchtige Begriffe wie ein Geheimnis fotografieren möchte: Wie den Moment von Veronikas Tod auf der Bühne, eingefangen von einer Kamera, die auf einem Trapez hoch über dem Publikum schwebt, wie das flackernde zerfließende Sonnenlicht oder ein durch eine Kristallkugel verzerrter Blick auf die Welt. Hinzu kommen Spiegel-, Fenster- und Lichtreflexe-Motive, die neben einer Reflexion über Leben und Tod die der eigenen Kunstgriffe erlauben. Statt die Illusion einer objektiven Wirklichkeit zu erzeugen, die doch durch Schnitt und Montage selektiv und künstlich bleibt, legten Kieslowski und Idziak in ihren beiden letzten Filmen ganz bewusst deren Erzählstruktur frei. Vor allem die «Blaupausen», die den Zuschauer in *DREI FARBEN: BLAU* für das Nichtsichtbare innerer Prozesse sensibilisieren sollten, offenbarten die Anwesenheit des Erzählers und des filmischen Apparats: «Der Zuschauer ist daran gewöhnt», so Idziak, «dass die Erzählstruktur für ihn unsichtbar bleibt. [...] 95% aller Filme greift jene auf Aristoteles zurückgehende Technik auf, bei der der Erzähler in der Werkstruktur verborgen bleibt. Wir haben versucht, dies umzukehren: Durch die drastische Aufhellung oder Abdunkelung des Bildes inmitten einer Einstellung oder eines Monologs. Es stellte sich heraus, dass die technische Anwesenheit von

uns in diesem Werk sehr gut funktioniert. In einem Actionfilm, in dem wir äußere Ereignisse, schnelle Wendepunkte der Handlung erwarten, würde eine solche Praxis gewiss die Aufmerksamkeit des Zuschauers schmälern.» Wenn Julie ihre «musikalischen Anfälle» bekommt, wie Idziak scherzhaft jene Stellen nennt, in denen sie von Erinnerungen eingeholt wird und die Bilder verlöschen, wirken sie in Verbindung mit der pathetischen Musik von Zbigniew Preisner nicht nur erdrückend – sie erfüllen im Sinne einer visuellen Narration ihre dramaturgische Funktion: Gefühlszustände in Bilder umzusetzen.

Das kreative Regie-Kamera-Tandem

In DEKALOG (1988) engagierte Kieslowski für jede Folge einen anderen Kameramann, um sich so bei der szenischen Auflösung der Stoffe jeweils von neuen Vorschlägen inspirieren zu lassen. Sie hatten einen kreativen Anteil an der Ausgestaltung der Filme und trugen dazu bei – besonders Slawomir Idziak in EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN –, den einzelnen Episoden eine visuell unverwechselbare Handschrift zu verleihen. Mit Kieslowski verband den Konzeptualisten auch ein kreatives Regie-Kamera-Tandem-Verhältnis, ganz in der Tradition der polnischen Ausbildung, die im Zusammenspiel von Dramaturgie und Technik lag. Der Kameramann war der wichtigste Mitarbeiter des Regisseurs, sein Weggefährte, der bereits bei der Drehbuchentwicklung zur Erarbeitung der dramaturgisch-visuellen Konzeption herangezogen wurde. Zu ihm führte den Regisseur sein erster Weg, wenn er ein neues Projekt ins Auge gefasst hatte, von ihm erwartete er, dass er sich mit seiner Vision der Geschichte einbringt. Die Ausstattung, das Setting oder die Kostüme waren dabei zweitrangig. Oft entstanden auf diese Weise unteilbare Regisseur-Kameramann-Paare, die sich über Jahre kreativ ergänzten: etwa Andrzej Wajda und Witold Sobocinski, Jerzy Kawalerowicz und Jerzy Wojcik, Krzysztof Kieslowski und Jacek Petrycki oder später Slawomir Idziak, Agnieszka Holland und Petrycki, Krzysztof Zanussi und Idziak.

Nicht zufällig engagierte Kieslowski bei DREI FARBEN: BLAU den Farbfilter-Tüftler Idziak, der spätestens seit DIE ZWEI LEBEN DER VERONIKA dafür prädestiniert schien, für subjektive Erzählweisen Bilder zu finden. Als langjähriger Kameramann Zanussis war Idziak dafür bekannt, innere Geheimnisse der Figuren sichtbar machen zu können, Röntgenbilder der Seele einzufangen. Zanussis Filme waren durchtränkt von einer Atmosphäre poetischer Metaphysik, gepaart mit einem sehr nüchternen, asketischen Erzählstil. Als Beispiel dafür kann EIN JAHR DER RUHENDEN SONNE (1984) dienen, dessen atmosphärische Dichte und Gespür für feinste Nuancen sich nicht zuletzt der Fotografie von Slawomir Idziak verdanken. Zanussi und Kieslowski realisierten ihre Spielfilme in dem Filmstudio

«TOR», dessen Leitung Zanussi 1980 übernahm. Das polnische System der Spiel­filmgruppen (*Zespoły filmowe*) zeichnete sich durch die Besonderheit aus, dass es in seinen «Arbeitskollektiven» führende Persönlichkeiten der Branche – wie in Wajdas Studio «X» oder im «TOR» – nach thematisch-ästhetischen Vorlieben zusammenführte, was einem kreativen Klima der Zusammenarbeit, des geistigen Austausches und konstruktiver Kritik in hohem Maße dienlich war.

Als im «TOR» die *DREI FARBEN*-Trilogie unter der künstlerischen Leitung von Krzysztof Zanussi koproduziert wurde, gehörten zum «Beraterkollegium» Agnieszka Holland, Edward Zebrowski und Slawomir Idziak, die auch an der endgültigen Version des Drehbuchs von *DREI FARBEN: BLAU* mitgearbeitet haben. Angesichts des Renommées polnischer Kameramänner im Ausland, von denen viele in Hollywood arbeiten, streiten sich heute polnische Fachjournalisten darüber, ob der Begriff «die polnische Kammerschule» zulässig ist. Slawomir Idziak führt dieses Renommée auf das Ausbildungsmodell der Filmschule in Lodz zurück: «In diesem Sinne hat die Filmschule von Lodz eine sehr gute Rolle gespielt, vielleicht etwas zufällig, weil sie nur zwei Abteilungen hatte, für Regie und Kamera, und infolgedessen die Zusammenarbeit von Regisseur und Kameramann am wichtigsten wurde. Der Beruf des Kameramannes hatte ein sehr hohes Prestige. Die Karriere der polnischen Kameramänner in der Welt, von denen viele mit großem Erfolg im Ausland arbeiten, resultiert genau daraus, dass unsere Vorbereitung zu diesem Beruf entschieden anders ist, unsere Stellung im Team ist anders – und dann verblüffen wir ausländische Regisseure, dass wir dramaturgisch so versiert sind, auch kulturelle Zusammenhänge erkennen, dass wir für sie Partner für Gespräche sind und nicht nur ausführende Techniker.»

Das Ausbildungsmodell der Filmhochschule von Lodz

Die Erfolgsstory der polnischen Filmhochschule in Lodz nimmt sich wie eine Zeitreise durch die politische und ästhetische Geschichte des polnischen Kinos aus. Namen wie Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Roman Polanski, Kazimierz Kutz, Jerzy Skolimowski, Kazimierz Karabasz, Wojciech Has, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski, Slawomir Idziak, Adam Holender, Witold und Piotr Sobocinski, Marcel Lozinski oder Zbigniew Rybczynski sind unzertrennlich mit ihr verbunden. Lange Zeit war diese Institution die einzige und bis heute noch legendenumwobene Ausbildungsstätte des Landes, aus der die meisten Filmschaffenden hervorgegangen sind, und wo die bekanntesten Regisseure und Kameramänner unterrichtet haben. Als ein Refugium der künstlerischen Freiheit trug die Filmhochschule maßgeblich dazu bei, dass der polnische Film sich nicht zu einem Propaganda-Instrument entwickelte, sondern ein subtiles Medium der



Bei den Dreharbeiten zu DEKALOG 5 (v.r.): Slawomir Idziak, Krzysztof Kieslowski und Miroslaw Baka

Opposition werden konnte.

Wegen der nahezu vollständigen Zerstörung Warschaus 1948 in Lodz, der zweitgrößten Stadt des Landes, gegründet, entfaltete sie sich bald zu einer wahren Brutstätte von Talenten. Die vierjährige Ausbildung an den zwei Fakultäten für Regie und Kamera orientierte sich an dem polytechnischen Modell der sowjetischen WGiK in Moskau und dem Universitätsmodell der Pariser IDHEC. Folgerichtig fanden sich unter den ersten ausländischen Gastprofessoren Berühmtheiten wie Béla Balázs, Georges Sadoul und Wsiewolod Pudowkin. Zu den Begründern der Schule gehörten der weltbekannte Filmhistoriker Jerzy Toeplitz und der renommierte Dokumentarist Jerzy Bossak, die für Generationen von Studierenden als Integrationsfiguren galten. Die künstlerische Betreuung von Studentenfilmen übernahmen Regisseure wie Aleksander Ford und Wanda Jakubowska, die mit ihren Filmen *DIE GRENZSTRASSE* (Goldene Medaille in Venedig 1948) und *DIE LETZTE ETAPPE* (1947) dem polnischen Nachkriegsfilm die ersten internationalen Erfolge beschert haben. Zu den ersten Dozenten gehörten Filmschaffende der linken Avantgarde-Gruppe «Start», die in der Vorkriegszeit die Notwendigkeit einer professionellen Ausbildung hervorhoben. Neben Antoni Bohdziewicz und Stanislaw Wohl, die in den 30er Jahren an der *École Technique de la Photographie et Cinématographie* in Paris studierten, und dem Dokumentaristen Eugeniusz Cekalski, der während des Krieges in Großbritannien und

Amerika arbeitete und in der Tradition der englischen Dokumentarfilmschule stand, waren es vor allem die Journalisten Jerzy Bossak und Jerzy Toeplitz, die das Profil der Schule prägten. Ihr Mitbegründer und langjährige Rektor (1948–51 und 1957–68) Jerzy Toeplitz lieferte 1949 in seiner Rede beim Kunstakademien-Kongress in Poznan das Credo der Ausbildung in Lodz: «Ein Filmschaffender darf kein Dilettant sein, der sich rein zufällig mit Problemen der Filmproduktion befasst und eine oberflächliche Ausbildung hat. Ein Filmregisseur muss ein Profi sein, der mit fachspezifischen Disziplinen, mit Technik und mit humanistischem Wissen vertraut ist.»

Ziel der Ausbildung war es von Anfang an, Praxis und Theorie zu verbinden, um der eigenen Filmindustrie hochspezialisierten Nachwuchs zu sichern. Zu diesem Zweck errichtete man ein eigenes Produktionszentrum, in dem Studentenfilme unter professionellen Bedingungen entstehen konnten. Wenn Jerzy Toeplitz seinen Studenten die Geschichte des Films zu vermitteln versuchte, flüsterte er ihnen ein, sich an den besten Vorbildern zu messen, legte ihnen die Idee eines künstlerischen Territoriums nahe, wo letztlich nur ein einziges grundlegendes Kriterium Gültigkeit behält: die Konkurrenz der Talente.

Bereits Mitte der 1950er Jahre gehörten die ersten Absolventen der Regie-Fakultät wie Andrzej Wajda und Andrzej Munk zu den Mitbegründern der «polnischen Schule», die in der kulturpolitisch liberalen «Tauwetter»-Periode nach 1956 die Tabus der Stalin-Ära aufgriff und filmästhetische Ansätze jenseits des «Sozialistischen Realismus» entwickelte. Im Dokumentarfilmbereich machten Regisseure der kritischen «Schwarzen Serie» wie Bossak oder Karabasz von sich reden. Als Dozenten in Lodz prägten beide über Jahrzehnte die Ausbildung im Bereich des Dokumentarfilms. Der mehrfach preisgekrönte, surrealistische Diplomfilm von Roman Polanski ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK (1957) gehörte zu den erfolgreichsten Kurzfilmproduktionen der Schule und brachte ihr den Ruf ein, ein Zentrum des Experimentalfilms zu sein. In dieser Ära avancierte die Filmschule zum Synonym für den ambitionierten Film.

Die zweite Säule des Ausbildungsmodells in Lodz bildete «wydział operatorski», die Fakultät für Kamera, jene Disziplin, die entscheidend zum internationalen Renommee der polnischen Kinematographie beitragen sollte. Ausschlaggebend dafür war gerade der interdisziplinäre Ansatz der Schule: Die Verzahnung der technischen Ausbildung mit inszenatorisch-dramaturgischen Aspekten zu Gunsten einer Wirkungsästhetik, die eine Narration durch Bilder zum Transmissionsriemen der dramaturgischen Konzeption erhob. Da die Filmschule zugleich die einzige Ausbildungsstätte des Landes war und die Eintrittskarte für die staatlich subventionierte Filmbranche, fanden die kreativen Regisseur-Kameramann-Tandems oft bereits während des Studiums zueinander. Nicht selten verbanden



Das Verwaltungsgebäude der Filmhochschule Lodz

sie auch gemeinsame Interessen und künstlerische Anschauungen oder eine dokumentarische Vorschule mit dem Ergebnis, dass die Kameramänner bei der Umsetzung eines gemeinsam konzipierten Projektes als Partner der Regie fungierten und nicht lediglich als ausführende Instanz. Neben den beiden «Vaterfiguren» der «polnischen Kameraschule» Jerzy Wójcik (Wajdas *ASCHE UND DIAMANT* [1958], Munks *EROICA* [1958], Kawalerowicz's *MUTTER JOHANNA VON DEN ENGELN* [1961], *PHARAO* [1966]) und Witold Sobocinski (Skolimowski's *HÄNDE HOCH* [1981], Wajdas *ALLES ZUM VERKAUFEN* [1969], *HOCHZEIT* [1973], *DAS GELOBTE LAND* [1975], Zanussis *FAMILIENLEBEN* [1970], Polanski's *FRANTIC* [1988], *PIRATEN* [1986]) gehören zu der Absolventen-Plejade in diesem Fach die Emigranten Adam Holender (Schlesingers *ASPHALT-COWBOY* [1969], Schatzbergs *PANIK IN NEEDLE PARK* [1961]) und Andrzej Bartkowiak (Hustons *DIE EHRE DER PRIZZIS* [1985]), der der bevorzugte Kameramann von Sidney Lumet ist; zu der Generation des «Kinos der moralischen Unruhe» zählen Jacek Petrycki (Kieslowski's *DER FILMAMATEUR* [1979], *OHNE ENDE* [1985]) und Agnieszka Hollands *PROVINZSCHAUSPIELER* [1979], *FIEBER* [1981], *HITLERJUNGE SALOMON* [1990]) und Edward Klosinski, bekannt geworden durch Zanussis *ILLUMINATION* (1973), *TARNFARBEN* (1977), Wajdas *DER MANN AUS MARMOR* (1977), *OHNE BETÄUBUNG* (1978), *DIE MÄDCHEN VON WILKO* (1977) sowie Kieslowski's *DEKALOG 2* (1988) und *DREI FARBEN: WEISS* (1994);



Das Team von DEKALOG 5: Slawomir Idziak in der Mitte des Bildes rechts neben Krzysztof Kieslowski

last but not least Slawomir Idziak, der sich dank seiner kreativen Zusammenarbeit mit Krzysztof Kieslowski ähnlich wie Piotr Sobocinski, der Kameramann von DEKALOG 9 (1988) und DREI FARBEN: ROT (1994), in Hollywood etablieren konnte und auch eigenwilligen Projekten wie Michael Winterbottoms I WANT YOU (1998) oder Andrew

Niccols GATTACA (1997) stilistische Konturen verliehen hat.

In den 1990er Jahren gehörten zu den Nachwuchstalenten Jolanta Dylewska, die 1995 für die Beste Kamera in Niko Brüchers MARIES LIED (1994) mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet wurde, und Arthur Reinhardt, der auch in Deutschland einige Kinoproduktionen fotografierte. Als Kameramann der letzten Filme von Andrzej Wajda machte sich Pawel Edelman einen Namen und zeichnete bei dem Welterfolg DER PIANIST (2002) von Roman Polanski für die Kamera verantwortlich. Einige Lodz-Absolventen in diesem Fach gingen mit der zweiten Emigrationswelle in Folge des Kriegszustands Anfang der 1980er Jahre in die USA: Etwa Zbigniew Rybczynski, der zu den Pionieren der Videokunst und des Musicclips zählt, oder Jerzy Zielinski, der neben Mainstream-Filmen mit Agnieszka Holland WASHINGTON SQUARE (1997) realisiert hat. Aber auch Emigranten, die nicht in Lodz studiert haben, sind in dieser Tradition zu sehen: Etwa Janusz Kaminski, seit SCHINDLERS LISTE (1993) der Kameramann von Steven Spielberg, oder Andrzej Sekula, der nach mehreren misslungenen Versuchen, in Lodz aufgenommen zu werden, nach England emigriert ist, um sich als Kameramann von Quentin Tarantino mit RESERVOIR DOGS (1992) und PULP FICTION (1994) Respekt zu verschaffen.

1959 fusionierte die Filmhochschule mit der Theaterhochschule von Lodz und erhielt ihre eigene Schauspielfakultät. Später erweiterte man ihr Spektrum im Aufbaustudium um Ausbildungsmöglichkeiten zum Produktionsleiter, Fernsehregisseur und Drehbuchautor. Als die Schule Ende der 60er Jahre verstärkt unter politischen Druck geriet, verließ ein Teil der Dozenten das Kollegium. Im Zuge einer antisemitischen Kampagne der Regierung und der darauffolgenden Studentenunruhen im März 1968 wurden viele polnische Intellektuelle in die

Emigration gezwungen. Für Jerzy Toeplitz begann sein Abenteuer in Sydney, wo er mit der Gründung der australischen Filmhochschule beauftragt wurde, zu deren Absolventen Peter Weir und Jane Campion gehören; Jerzy Bossak ging für einige Jahre an die Filmhochschule in Kopenhagen. Auch der Prorektor Stanislaw Wohl und Roman Wajdowicz, der in der Solidarnosc-Ära der



Krzysztof Kieslowski und Slawomir Idziak beim Dreh von DIE NARBE

erste frei gewählte Rektor werden sollte, verloren ihre Posten. Aleksander Ford, während des Krieges im sowjetischen Exil und nach 1945 eine dominante Figur der polnischen Kinematographie, emigrierte in die USA. Zeitgleich büßte die Schule das Recht ein, ihre Gremien selbst zu wählen, das sie im «Tauwetter» von 1956 erworben hat – was ihr kreativ-künstlerisches Klima untergrub.

Künstler zweiter Reihe in einem guten Orchester

Slawomir Idziak, Jahrgang 1945, studierte zeitgleich mit Kieslowski an der Filmhochschule in Lodz und schloss sein Studium 1969 mit einem Diplom als Kameramann ab. Zunächst arbeitete er fürs Fernsehen und das Studio der Kleinen Filmformen «Semafor» in Lodz, fotografierte Dokumentarfilme und realisierte bereits 1972 das erste eigene Projekt: PAPIEROWY PTAK (DER PAPIERVOGEL). Im selben Jahr erhielt er beim Kinder- und Jugendfilmfestival in Venedig für diesen mittellangen Film einen Preis. Der zweite Spielfilm in seiner Regie ist abendfüllend und behandelt erneut ein Kinder- und Jugendthema: NAUKA LATANIA (FLUGUNTERRICHT), 1978 gedreht. Im selben Jahr folgt der Fernsehfilm SEANS (DIE VORSTELLUNG), erst 1980 ausgestrahlt. Fürs Fernsehen inszeniert er 1980 noch BAJKI NA DOBRANOC (GUTENACHT-MÄRCHEN, 1983 gesendet) und DEBIUT (DAS DEBÜT). Mit der polnisch-deutsch-französischen Co-Produktion ENAK realisiert Idziak 1992 seinen vorläufig letzten Kinospielefilm, eine Science-Fiction-Parabel mit Irène Jacob in der Hauptrolle.

Zum Spezialisten für «innere Landschaften» und «metaphysisch» angehauchte

Stimmungen reifte er als Kameramann mehrerer Filme von Krzysztof Zanussi, darunter *ZWISCHENBILANZ* (1974), *EIN MANN BLEIBT SICH TREU* (1980), *DER IMPERATIV* (1982), *EIN JAHR DER RUHENDEN SONNE* («Goldener Löwe», Venedig 1985) oder *DAS LANGE GESPRÄCH MIT DEM VOGEL* (1990). Einige davon sind deutsche Co-Produktionen, wodurch er auch in Westdeutschland bekannt wurde. Hark Bohm engagierte ihn dann für *DER FALL BACHMEIER* (1984) und *YASEMIN* (1988). 1995 verhalf Idziak mit seinem kreativen Einsatz bei *MÄNNER-PENSION* Detlev Buck zum Publikumserfolg, den sie mit *LIEBESLUDER* (2000) nicht mehr wiederholen konnten. Aber auch mit Polens berühmtestem Regisseur Andrzej Wajda hat er gedreht: *DER DIRIGENT* (1979) mit Sir John Gielgud in der Hauptrolle. Internationales Aufsehen erregte sein spektakulärer, eigenwilliger Kamerastil jedoch mit Krzysztof Kieslowskis Meisterwerken.

Mit Kieslowski arbeitete Slawomir Idziak zum ersten Mal 1973 bei dem Fernsehspiel *DIE UNTERIRDISCHE PASSAGE*. 1976 folgt der Spielfilm *DIE NARBE*, dann 1988 *DEKALOG 5* und dessen Kinoversion *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN*. In der Kieslowski-Dokumentation *GESCHICHTEN VON LIEBE UND TOD* (ZDF 1995) von Paul Peter Huth kolportiert Idziak selbstironisch, er habe bei Kieslowski das Vorrecht genossen, stets der erste an der Reihe zu sein: als Kameramann seines fiktionalen TV-Erstlings *DIE UNTERIRDISCHE PASSAGE*, seines Kinodebüts *DIE NARBE* und auch beim *DEKALOG* wurde sein Part, *DEKALOG 5*, als erster Film des Zyklus realisiert. Auf dem Set überließ Kieslowski seinem Kameramann freie Hand, da er auf die Absprachen mit ihm vertraute. «Unsere gemeinsame Arbeit begann mindestens sechs Monate vor Drehbeginn», erklärte Idziak, «während dieser Zeit stand eine detaillierte Beschäftigung mit dem Drehbuch im Mittelpunkt. Dabei wurden manchmal wichtige Änderungen vorgenommen. Deshalb ist es die entscheidende Phase für den Stil und den Charakter meiner Fotografie. Für mich ist diese Form der Zusammenarbeit ideal.»

Nach dem Tod von Kieslowski konnte Idziak seine Visionen erneut in Michael Winterbottoms *I WANT YOU* (1997) einbringen, wo er eine verhängnisvolle «amour fou» in einem Meer aus Blau ertränkt. Wegen der extremen Stilisierungen des «Filter-Spezialisten», der die Stimmungen der Figuren in bizarren Bildern fixierte, warf die Kritik Winterbottom jedoch vor, ein an Manierismus grenzendes Experiment in bloßer Bebilderung von Atmosphären unternommen zu haben. Andrew Niccol holte Idziak dann 1997 nach Hollywood, wo er seinen ausgeprägten Stilwillen in *GATTACA*, dem vielleicht besten Science-Fiction-Film der 90er Jahre, mit verstörend schönen Bildern unter Beweis stellen konnte. Für den großen Unterschied in der Arbeitsweise zwischen Europa und Amerika steht seine letzte Hollywood-Produktion *BLACK HAWK DOWN* (2001), bei der er 15 Kameras und ein Team von 75 Leuten beaufsichtigte. Andererseits sei die große Professio-

nalität mit so einem starken Erfolgsdruck und einer Bereitschaft zum Kompromiss erkaufte, dass Idziak das amerikanische Studiosystem und die Zensur des Marktes in einem Interview mit undurchsichtigen Entscheidungsstrukturen im Kommunismus verglich. Trotzdem demonstrierte er in Ridley Scotts action-



Beim Drehen der Mordsequenz von DEKALOG 5

geladenem Kriegsfilm eindrucksvoll, dass er auch dieses Genre beherrscht, wofür er eine Oscar-Nominierung erhielt. Es verwundert daher nicht weiter, dass Slawomir Idziak auch mit der Rolle eines Künstlers der zweiten Reihe, der anderen hilft, ihre Träume zu verwirklichen, souverän umgehen kann. Sein universelles Credo lautet: «In meiner Vorstellung ist der Kameramann ein Mensch, der seine Vision der Welt in einen Film einbringen soll, wie es in jedem guten Orchester oder einem anderen kreativen Team der Fall ist. Inwieweit seine Welt akzeptiert oder abgelehnt wird, bis zu welchem Grad diese Welt Einfluss auf die endgültige Gestaltung des Films haben wird, hängt von demjenigen ab, der nach wie vor die Verantwortung hat, der über diese Vision der Welt definitiv entscheidet – das heißt dem Regisseur.»