

Standpunkte

Martin Richling

„Kunst ist das richtige Leben - with the boring bits cut out“

Kameras, Kunst und das Kino: Über die siebten Marburger Kameragespräche und den diesjährigen Preisträger Walter Lassally

Das hier titelgebende Bonmot des diesjährigen Preisträgers der Marburger Kameragespräche Walter Lassally zeugt von der Lebendigkeit einer alten Debatte, die im Laufe eines zweitägigen Diskurses um die Kameraarbeit im Allgemeinen und die von Lassally im Besonderen immer wieder aufgegriffen wurde: Der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Realität. Von dieser, einer der sicherlich wichtigsten Fragestellungen aller kunstwissenschaftlichen Disziplinen, lassen sich dann auch die meisten anderen Themen ableiten, die während des 11. und 12. März im Filmkunsttheater der Marburger Oberstadt diskutiert wurden.

Der Marburger Kamerapreis ist für die meisten am Film und an der Kameraarbeit Interessierten längst ein Begriff geworden. Aus der 1997 abgehaltenen Tagung „Kamerastile im aktuellen Film“ hat sich – durch die enge Zusammenarbeit zwischen der Stadt und der Universität Marburg, dem Bundesverband Kamera (bvK), dem Filmkunsttheater im Steinweg und nicht zuletzt dem Schüren Verlag, bei dem die auf den Kameragesprächen basierenden Publikationen erscheinen und der pünktlich zu Beginn der diesjährigen Kameragespräche den Band über Frank Griebe fertig gestellt hat¹ – ein in Deutschland wohl einzigartiges Forum für den Austausch von Praxis und Theorie der Bildgestaltung im Film entwickelt. Ihren Beginn fand die diesjährige Veranstaltung in der Ausstellungseröffnung historischer 8- und 16mm-Kameras des Sammlers und Marburger Film- und Medienwissenschaftlers Günter Giesenfeld mit dem Titel „Vom Kurbelkasten zum Mikrocomputer“.

Schon beim Betrachten des ersten von Lassally fotografierten filmischen Highlights *A Taste of Honey* (1961) im Filmkunsttheater der Marburger Oberstadt zeigte sich, dass bei aller Prominenz und Meisterschaft der bisherigen Preisträger Raoul Coutard, Frank Griebe, Robby Müller und Slawomir Idziak sich für die Debatte um die Wirklichkeit der Bilder wohl kaum jemand besser eignet als Walter Lassally. Denn dieser erlangte seine Bekanntheit neben seiner kunstvollen Kameraführung in *Zorba the Greek* (1965), für die er den Oscar erhielt, vor allem durch seine dem Free Cinema ein Gesicht gebenden Arbeiten wie *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1964) oder eben *A Taste of Honey*. Lassallys filmische Wurzeln im Dokumentarfilm haben seine späteren Spielfilmarbeiten sehr

geprägt. Abgesehen von gänzlich anderen Produktionsbedingungen konnte er sich im Dokumentarfilm Techniken aneignen, welche die Umsetzung der Ideen des Free Cinema oft erst möglich machten. Durch den Einsatz der damals vor allem im Dokumentarfilm gebrauchten Arriflex-Kameras und besonders lichtempfindlichem Filmmaterials ließ sich etwa erst die Abkehr vom Studio und die Hinwendung zu realen Schauplätzen im Film realisieren.

Ein stetes Problem sowohl für alle kreativ am Film Beteiligten als auch für die Filmtheorie besteht in der Spannung zwischen dem individuellen Gestaltungswillen von Kameramännern, Regisseuren oder Schauspielern und den teilweise entgegenwirkenden Prozessen im Produktionsablauf. Nachdem die Studios bzw. die Produktionsgesellschaften heute längst nicht mehr einen so dominanten Einfluss auf die Ästhetik ihrer Filme ausüben wie es etwa im Hollywoodfilm der 40er und 50er Jahre der Fall war, kamen bei den diesjährigen Kameragesprächen einige andere Faktoren zur Sprache, die es dem Kameramann erschweren, die Kontrolle über die Bildgestaltung zu wahren. Die Marburger Medienwissenschaftlerin Angela Krewani stellte in ihrem Vortrag „A Taste of Documentary – Walter Lassally und das Free Cinema“, bezugnehmend auf eine unangenehme Erfahrung Lassallys, unter anderem den oft vernachlässigten Aspekt der Filmmaterialentwicklung heraus, welcher sich oft dem Einfluss der Kameramänner entzieht und doch entscheidenden Anteil an der Wirkung der Bilder hat. Ebenso verhält es sich mit dem Format der Bilder. Oft genug weiß der Kameramann beim Dreh nicht, durch welches Vorführformat der Zuschauer die von ihm fotografierten Bilder sehen wird. Aus der Befürchtung heraus, dass ein etwa im 1:1,66 Format gedrehter Film im 1:1,85 Format gezeigt wird, bei dem der obere und der untere Bildrand zusätzlich abgedeckt werden, kadrierten die Kameramänner bewusst nicht mehr so eng wie sie es eigentlich könnten und sollten, so Lassally. So gerät nicht zuletzt das Moment des Zufalls, welcher in der theoretischen Reflexion oft ausgeklammert wird und den Lassally zudem auch als Auslöser für viele Entscheidungen zur Szenenauflösung anführt, bei dem Disput um die Autorenschaft der Filmbilder in den Blickpunkt. In den später angesetzten Gesprächen Lassallys mit dem Kameramann und Dozenten Axel Block und dem Filmjournalisten Gerhard Midding wurde nach diesen materialbezogenen Problemen auch die diffizile Kompetenzverteilung innerhalb der Filmcrew thematisiert. So nimmt z.B. nicht nur der Regisseur, sondern auch der Schwenker sehr konkret auf die Bildgestaltung Einfluss.

Bereits in *A Taste of Honey* konnte man sehen, dass Lassally die authentische Wirkung seiner Bilder keineswegs in einer Antiästhetik, also bewusst amateurhaften Bildern zu erreichen suchte, wie es in vielen zeitgenössischen Filmen etwa durch eine penetrant wackelnde Handkamera zu sehen ist. Obwohl Lassally seiner Lichtgestaltung eher der Realität des Raums statt psychologisierenden Lichteffekten den Vorzug gibt, wirken seine Bilder alles andere als steril. Seine sich stets der zu erzählenden Geschichte unterordnende Kameraführung bleibt

meist unspürbar, weil sie sich von Szene zu Szene anderer Mittel bedient, gänzlich undogmatisch mal auf natürliches, mal auf künstliches Licht zurückgreift, mal suggestive Handkamerabewegung, mal konventionelles Schuss-Gegenschussverfahren verwendet. Lassallys meisterhafte Beherrschung eines breiten filmischen Repertoires kam auch dadurch zum Ausdruck, dass Krewani nicht nur Lassallys klassisch schöne, intime, aber nicht denunzierende Großaufnahmen der Filmfiguren hervorhob, sondern ebenfalls seinen genauen Blick für die Architektur, die er in strenger Symmetrie wiederzugeben verstehe.

Im anschließenden Gespräch zwischen Lassally und Krewani wurde die Frage erörtert, auf welche Weise ein ‚realistischer‘ Eindruck beim Zuschauer erzielt werden kann. Dabei verwies Lassally auf die entscheidende Bedeutung der Schauspieler, insbesondere ihrer (Nicht-)Ausbildung, die mit der filmischen Tradition eines Landes einhergeht. So habe es große Schwierigkeiten bei einem Filmdreh in Deutschland gegeben, Schauspieler für eine jugendliche Arbeitergruppe zu finden, die es in England nicht gegeben hätte, eben weil in Deutschland keine Tradition des realistischen Spielens existierte.

Als erfahrener ‚Itinerant Cameraman‘, wie sich Lassally in seiner Autobiografie selbst nennt², weiß er zudem von den stets zeitlichen und gesellschaftlichen Paradigmen unterliegenden Techniken, die einen Realismuseindruck beim Zuschauer entstehen lassen. Mit leicht mitschwingendem Sarkasmus bemerkte Lassally, dass heute wohl die Mehrheit der Zuschauer dem grünstichigen Nightshot-Bild einer digitalen Videokamera den höchsten Authentizitätswert zubilligen würde. Erstaunlicherweise fand in dieser Äußerung die nahezu einzige Thematisierung der Videokamera statt, wo doch in Fachkreisen seit längerer Zeit eine Debatte darüber stattfindet, wann und ob die Videokamera die Filmkamera ersetzen wird. Stattdessen wurden dann, wie meistens wenn es um Digitalität und Film geht, die spektakulären, aber schon länger etablierten Möglichkeiten der digitalen Postproduktion diskutiert. Walter Lassally stand hierbei stellvertretend für das gespaltene Verhältnis gerade der älteren Kameramänner und Cineasten zur digitalen Technik. Auf der einen Seite bestätigte er im Gespräch das, was nicht zu leugnen ist: Die digitale Technik erweitert und vereinfacht die Möglichkeiten des Filmemachens. Auf der anderen Seite forderte Lassally für die heutigen Spielfilme gar eine völlig andere Bezeichnung als ‚Kino‘, weniger um der neuen Technik Tribut zu zollen, sondern vielmehr aus einer normativen Argumentation heraus: Die heutigen (digital produzierten) Filme seien im Vergleich zu den Filmen vorangegangener Jahrzehnte minderwertige Billigprodukte, das Handwerk würde nicht mehr beherrscht. An dieser Stelle ergreift Lassally, der laut eigenem Bekunden den Marburger Kamerapreis wichtiger nimmt als den Oscar und mangels Interesse zwei Angebote großer Hollywoodproduktionen ausgeschlagen hat, Partei für das einstige Hollywood-Studiosystem, zu dessen Blütezeit noch jede Großaufnahme ein Meisterwerk gewesen sei.

Nicht zuletzt in den vielen gemeinsamen Literaturverfilmungen mit James Ivory hat Lassally bewiesen, dass er für nahezu alle verschiedenen Zeitalter und Kontinente eine passende Bildersprache zu finden imstande ist. Durch den Vortrag von Midding wurde auch deutlich, dass Lassally bei seiner Zusammenarbeit mit Ivory in *Heat and Dust* (1982) eine ähnlich bedeutsame Blickverschiebung gelang wie mit seinen Arbeiten innerhalb des Free Cinema. In den 60er Jahren verhalf Lassally der in England bis dahin medial nicht repräsentierten Arbeiterklasse durch sein gleichsam unsentimentales wie empathisches Auge zu einem Platz im öffentlichen Bewusstsein. In dem in Indien spielenden *Heat and Dust* gibt Lassally nicht nur dem Exotismus keinen Raum mehr, der lange Zeit die meisten Indienfilme dominierte und in den obligatorischen Tiger- und Elefantenjagden seinen Ausdruck fand, sondern er nimmt auch Abschied von dem hierarchisierenden Blick der einstigen Kolonialmacht auf das indische Volk, deren Vertreter er weder idealisiert noch mit den üblichen Vorurteilen zeigt. Der ‚Itinerant Cameraman‘ hat auch in den entferntesten Kontinenten sein besonderes Gespür für die Inszenierung sozialer Wirklichkeiten nicht verloren.

Anmerkungen

- ¹ Gunnar Bolsinger/Michael Neubauer/Karl Prümm/Peter Riedel (Hg.): Frank Griebe – Das Auge Tom Tykwers. Marburg 2005.
- ² Walter Lassally: *Itinerant Cameraman*. London 1987.