

Karl Prümm, Michael Neubauer, Peter Riedel (Hg.): Raoul Coutard – Kameramann der Moderne

Marburg: Schüren Verlag 2004, 208 S., ISBN 3-89472-355-6, € 19,90

Über die Handwerker des filmischen Metiers, über die Verantwortlichen für Ton und Musik, für Bild und Licht oder Ausstattung und Dekor, gibt es vergleichsweise wenig Literatur. Nicht Regisseure des Films, nicht Stars vor der Kamera, zählen sie schnell zum obligaten Personal einer Industrie, die, je länger die Abspanne ihrer Produkte geraten, desto mehr ihrer Namen verschleißt und der Vergessenheit überantwortet. Gegen dieser Art unverdienter Negligenz haben Einrichtungen wie der Marburger Kamerapreis unlängst Einspruch erhoben. Sein erster Preisträger war 2001 der für den französischen Film seit den sechziger Jahren einflussreiche Raoul Coutard. Das verbale Umfeld der Verleihung — die Laudatio von Norbert Grob, die Referate von Rolf Coulanges, Rainer Gansera, Jürgen Heiter, Michael Neubauer und Karl Prümm sowie die glücklicherweise zweisprachig, französisch und deutsch abgedruckten Gespräche mit Coutard — sind nun in Buchform nachzulesen. Die Folgebände über die Laureaten der Jahre 2002 bis 2004, Frank Griebe, Robby Müller und Slawomir Idziak, sind mit kürzerer Frist angekündigt.

Die Selbstgewissheit, mit der die Publikation über Coutard auftritt, ist berechtigt, zumal im Hinblick auf die Erneuerung des französischen Kinos aus den Studiokonventionen der fünfziger Jahre. Denn die *Nouvelle Vague* war nicht ausschließlich das Kino der Autoren, auf das die Filmgeschichte sie zwischenzeitlich festgeschrieben hatte, sondern eine Koproduktion von Regie und Kamera, wie auch Mitherausgeber Prümm feststellt: „Die *Nouvelle Vague*, das ist Jean-Luc Godard und Raoul Coutard, Raoul Coutard und François Truffaut.“ (S.113) Mit gleichem Aplomb hätte dies allerdings auch für die Zusammenarbeit der Regisseure mit ihren Cutterinnen und Cuttern zu gelten: Nicht wegzudenken ist etwa für die Syntax der Schnittfolgen im jüngeren französischen Kino der Einfluss von Agnès Guillemot — sie arbeitete bis 1967 für Godard. Anfangs jedoch, als die neuen Filme ihre ersten Bücher und Phänomenbeschreibungen nach sich zogen, wurden die personellen Interdependenzen anders geortet und gewichtet: Jacques Siclier, in seinem 1961 unter dem Titel *Nouvelle Vague?* bei den Editions du Cerf vorgelegten Überblick, machte neben den Regisseuren vor allem den neuen Typus der Schauspieler und die mit ihnen verbundenen Identifikationsangebote an das Publikum, die sich mit den Filmen um 1960 hatten durchsetzen können, für ihren Erfolg verantwortlich. Der Arbeit an der Kamera wurde dort mit keinem einzigen Wort, geschweige denn einem Eigennamen, Rechnung getragen.

Wann immer man den Beginn der Neuen Welle im französischen Kino ansetzt, ob 1959 bei den *400 coups* von Truffaut oder nicht doch schon bei den frühen Arbeiten von Agnès Varda und Claude Chabrol – für einen einzigen, recht spät entstandenen Film, der dennoch pars pro toto das neue Kino in Frankreich

repräsentiert, hatte Raoul Coutard die Kamera geführt, und diese Arbeit — „kompliziert war da nichts gewesen“, berichtet er, „es war einfach nur neu“ (S.174) – hat seine Karriere bestimmt: *A bout de souffle* (1960) von Godard. Den jetzt vorgelegten Band dominiert daher zu Recht die Rückschau auf die bisweilen schwierige Zusammenarbeit der im Namen ebenso gleichlautenden wie cineastisch unterschiedlich sozialisierten Godard und Coutard. Anders als der um sechs Jahre jüngere Filmkritiker und Mitentdecker des Autorenkinos war der 1924 geborene Coutard aus der vielfach anonymen Kriegs- und Reportagebildpraxis gekommen, hatte schon 1945 und dann seit 1950 für die französische Armee in Indochina fotografiert, von dort auch Wochenschaubeiträge geliefert, und mit Pierre Schoendorffer Ende der fünfziger Jahre zwei halbdokumentarische Spielfilme gedreht. Deren Produzent, Georges de Beauregard, war es dann, der ihn für die Kamera von *A bout de souffle* berufen hatte.

Sechzehn Spielfilme haben Godard und Coutard in der Folge gemeinsam realisiert, nahezu alle ‚longs métrages‘ und Episodenbeiträge der sechziger Jahre bis hin zu *Week-end* (zugleich das Ende von Godards Zusammenarbeit mit Guillemot) und zu Beginn der achtziger Jahre noch *Passion* (1982) sowie *Prénom Carmen* (1983). Die Lektüre des anekdotisch Erinnerungten, über die Willkür und notorische Übellauligkeit des Regisseurs, könnte bald langweilen, wäre da nicht der sich von Detail zu Detail verdichtende Eindruck, wie sehr sich die Regiepraxis Godards von der seiner Kollegen durch Angaben des Nicht-Gewollten unterscheidet: „Er sagt“, erzählt rückblickend Coutard, „ich will, dass man das und das nicht sieht – und so kann man ungefähr ahnen. Wenn er zum Beispiel eine Großaufnahme wollte, sagte er: Ich will die Brusttasche am Hemd nicht. Oder was auch immer nicht...“ (S.161)

Der Furor der Negation aber hat der Kamera vermutlich ungeahnte Freiräume überlassen. So zeigen Coutards Ausführungen, dass nicht allein die ungebundene Kadrage und die spontan wirkende Bewegung des Bildausschnittes seine Kameraarbeit auszeichnen, sondern vor allem eine Setzung des Lichts, die sich am Tageslicht orientiert. In Worten hört sich das allerdings so konservativ an wie die Selbsttitulierung Coutards als *impressionniste*: „Die natürliche Schönheit des wirklichen Lichtes auf der Leinwand zu bewahren, das ist die Arbeit des Kameramannes.“ (S.88)

Ohnehin erscheint die Berufung auf Begriffe und Namen der Malerei von zweifelhafter Aussagekraft: Gleich zweimal rekurrieren Beiträger des Bandes auf Elie Faure, jenen Autor, der nach Ansicht Godards zusammen mit Denis Diderot, Charles Baudelaire und André Malraux nicht nur den Inbegriff, sondern auch, wie er wiederholt in Interviews behauptet, die einzigartige und höhere Geltung der französischen Kunstkritik repräsentieren soll. (Vgl. S.54 und S.116f.) Dergleichen Einseitigkeiten aber entgehen den filmhistorischen Kommentaren: die jetzt vorgelegten Referate sind dafür ein Beleg unter vielen. Die Passage aus Faures Gesamt-

darstellung der *Modernen Kunst* (nicht aus seiner frühen Velázquez-Monografie, wie es auf S.116 heißt), die 1965 eingangs des Films *Pierrot le fou* orchestral untermalt aus dem Off verlesen wird, verdiente es in der Tat, nicht bloß affirmativ zitiert, sondern auch kontextuell hinterfragt zu werden: „Velázquez hat in seinem 50. Lebensjahr eine neue Ausdrucksweise gefunden. [...] Er erfasste in der Welt nur noch die geheimnisvollen Veränderungen; Veränderungen, die Formen und Töne einander durchdringen lassen in einem unaufhörlichen Fließen, bei dem kein Stoß, kein Ruck stört und die Bewegung unterbricht. Der Raum allein regiert.“ (S.117 – wobei im Originaltext, neu ediert in den *Oeuvres complètes d'Elie Faure*, Paris 1964, Bd. 2, S.74, anstelle von „Veränderung“, „Fließen“ und „Bewegung“ die weniger filmspezifischen Nomina „échange“, „progrès“ und „marche“ zu lesen bzw. zu hören sind.)

Denn diese Sätze, um 1920 geschrieben, haben vielleicht weniger mit der Bildwelt des spanischen Malers als mit dem Erbe einer impressionistischen Bildauffassung und jenen ‚plans-séquences‘ zu schaffen, die seinerzeit bald zur filmischen Erkundung der räumlichen, der psychischen und der sozialen Konfigurationen etwa in Jean Renoirs *La règle du jeu* (1939) beigetragen haben und die in den symptomatischen Kamerafahrten durch teilmöblierte Appartements der sechziger Jahre, ob in Godards *Le mépris* (1963), in Egon Monks *Wilhelmsburger Freitag* (1964) oder in der *Gare du Nord*-Episode Jean Rouchs von 1965, revitalisiert worden sind. Dass die Arbeit Elie Faures in der umfangreichen kunsthistorischen Literatur seit den Gedächtnisveranstaltungen und Forschungsbeiträgen über Velázquez, die durch den 300. Todestag 1960 veranlasst wurden, weitgehend ausgespart blieb, mag für einen produktiven Eklektizismus auf Seiten Godards sprechen. Schon immer haben ja die Bilder Velázquez‘ in Frankreich sehr eigenwillige Reaktionen hervorgerufen, von Théophile Gautiers überaus sensibler, den Barock mit der Moderne assimilierender Verwunderung über den Verbleib der Grenzen des Bildraums („Mais où est donc le tableau?“) bis zu der mittlerweile kanonischen Demonstration von Michel Foucault, dass der Mensch in ihnen nie präsent, nie existent sei: „Die klassische *Episteme*“ lautet das Restimee seiner den *Meninas* gewidmeten Abschnitte von *Les mots et les choses*, die 1966, nahezu zeitgleich zum *Pierrot*, erschienen waren, „gliedert sich nach Linien, die in keiner Weise ein spezifisches und eigenes Gebiet des Menschen isolieren.“ (Dt. Ausgabe, Frankfurt/Main 1971, S.373) Dass dieser Sicht zufolge in Velázquez‘ Malerei „eine Frage nach der durch das Cogito implizierten Seinsweise nicht zu artikulieren war“, (ebd., S.377) könnte wiederum ein Schlaglicht auf die Funktionalisierung der Figuren im Filmschaffen Godards werfen, mit dem so leicht und so kurzerhand die Kameraarbeit Raoul Coutards amalgamisiert, wenn nicht identifiziert worden ist. Der andere Coutard, der chronistisch den Modus der Existenz seiner Zeitgenossen zu erfassen suchte, ist in der jetzt vorgelegten Publikation kaum zur Sprache gekommen: Seine wegweisende, noch ganz dem dokumentarischen Gestus verpflichtete Arbeit für *Chronique d'un été*, jene soziologisch-ethnographische

Erkundung der Großstadtbewohner von Rouch und Edgar Morin aus dem Jahr 1960, hat offenbar nur einen Eintrag in der Filmografie des Bandes hinterlassen.

Hendrik Feindt (Hamburg)