Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 45 (2003)

Heft: 244

Artikel: "Die Kamera fängt stets einen unwiederbringlichen Moment ein" : Gespräch mit Kameramann Edward Lachmann

Autor: Midding, Gerhard / Lachmann, Edward

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865340

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1 Julianne Moore in FAR FROM HEAVEN *Regie: Todd Haynes*

2 STROSZEK *Regie: Werner Herzog (1976)*

1

1

Film heran, ohne eine Sammlung von Tricks und dem Sich-Verlassen auf frühere Erfolge.

FILMBULLETIN Stichwort "Tricks". In Zhang Yimous Film HERO konnte man im Abspann einen *leaf wrangler* entdecken ...

TODD HAYNES Wir hatten einen phantastischen *greensman* und seine Crew, die Blätter *gewrangelt* haben und das, was in den Aussenaufnahmen vorhanden war, noch sanfter gemacht haben. Aber wir hatten bei weitem nicht das Budget, um das zu machen, was die meisten vermutet haben, nämlich den ganzen Hintergrund zu malen. Wir waren vom Herbst des Jahres 2001 abhängig und hatten Glück dabei. Für digitale Verfeinerungen war absolut kein Geld da, wir mussten mit den traditionellen Methoden von Effekten *in* der Kamera arbeiten. Unser Budget betrug vierzehn Millionen Dollar, das war nicht genug, aber wir mussten damit auskommen und entsprechend sorgsam planen.

Das Gespräch mit Todd Haynes führte Frank Arnold

‹Die Kamera fängt stets einen unwiederbringlichen Moment ein›

Gespräch mit dem Kameramann Edward Lachman

2

FILMBULLETIN Ihre Anfänge als Kameramann liegen im europäischen, genauer: im deutschen Kino der siebziger Jahre. Sie haben diese Zeit oft als Ihre Filmschule bezeichnet. Weshalb hat es Sie damals nach Europa verschlagen?

EDWARD LACHMAN Ich war ursprünglich als Kunststudent nach Frankreich gegangen. Doch ich interessierte mich hauptsächlich für den deutschen Expressionismus und war verblüfft und fasziniert davon, wie das Kino in der wieder erwachenden Kulturszene Deutschlands zu einem Medium wurde, um sich selbst, die eigene Geschichte und Identität zu erforschen. Damals wurde das Kino ungeheuer gefördert. Bei einem Besuch in Berlin lernte ich *Werner Herzog* kennen, der gerade beim Festival seinen ersten Film LEBENSZEICHEN vorstellte. Werner und ich verstanden uns augenblicklich, es herrschte ein grosses, gegenseitiges Vertrauen. Er hat mich engagiert, ohne dass er je einen Meter Film gesehen hätte, den ich fotografiert habe.

FILMBULLETIN Waren die Lektionen in dieser Filmschule eher philosophischer oder ästhetischer Natur?

EDWARD LACHMAN Ich wurde mit einer persönlichen, eigenwilligen Herangehensweise ans Geschichtenerzählen konfrontiert, die mich zweifellos geprägt hat. Demgegenüber ist das Erzählen in Hollywood strukturierter und gehorcht festen Konventionen. Das mag

2

«Anschlussfehler ziehen sich durch den ganzen Film, Gesten werden nicht fortgeführt, Zigaretten oder Kaffeetassen wandern beim Schnitt von einer Hand in die andere. Als ich Werner Herzog darauf ansprach, fragte er nur: "Wer sagt denn, dass Anschlüsse immer stimmen müssen?"»

daran liegen, dass die visuellen Kunstformen in Europa eine längere Tradition haben. Regisseure wie Fassbinder, Wenders oder Herzog haben ihre je unverwechselbare Sprache entwickelt. Ihre Inszenierung folgt nicht der strikten amerikanischen Aufteilung in Totale, Nah- oder Grossaufnahme, sie haben eine eigene visuelle Grammatik erfunden.

Gestern habe ich noch einmal STROSZEK gesehen, für den ich die amerikanischen Szenen fotografiert habe (*Thomas Mauch* hat die deutschen Sequenzen gestaltet). Mir fiel erneut auf, wie viele Anschlussfehler es zwischen den Nahaufnahmen und den Totalen gibt. Das zieht sich durch den ganzen Film, Gesten werden nicht fortgeführt, Zigaretten oder Kaffeetassen wandern beim Schnitt von einer Hand in die andere. Als ich Werner seinerzeit darauf ansprach, fragte er mich nur: «Wer sagt denn, dass Anschlüsse immer stimmen müssen?» In einer Szene, in der die Figuren auf einem zugefrorenen See Schlittschuhlaufen, war die Kamera so weit von ihnen entfernt, dass sie wie kleine Flecken wirkten. Ich machte Werner darauf aufmerksam: «Man kann ja niemanden sehen, geschweige denn erkennen.» Und er erwiderte seelenruhig: «Ganz genau.» Er wollte anfangs auch nicht mit Profis arbeiten. An seinen ersten Filmen wirkten ausser dem Kameramann und vielleicht noch dem ersten Regieassistenten fast nur Laien mit, meist irgendwelche Freunde. Werner wollte sich nicht dem Diktat, der Kontrolle des Hergebrachten unterwerfen.

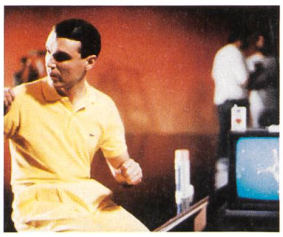
FILMBULLETIN Bei Ihrer Zusammenarbeit mit Herzog stand immer mehr auf dem Spiel als nur das Budget. Wie wichtig war Ihre eigene Abenteuerlust dabei? Die Dreharbeiten zum Dokumentarfilm LA SOUFRIÈRE, die sich in Erwartung eines unmittelbar bevorstehenden Vulkanausbruchs vollzogen, stelle ich mir nachgerade lebensgefährlich vor.

EDWARD LACHMAN Sich auf ein solches Wagnis einzulassen, hatte sicher ebensoviel mit meinem jugendlichen Leichtsinn zu tun wie mit dem unbedingten Vertrauen, das Werner einem einflösste. Er rief mich morgens um fünf in New York an, weil er in der Zeitung von Bewohnern gelesen hatte, die sich entschieden hatten, die Vulkaninsel trotz der Gefahr eines Ausbruchs nicht zu verlassen. Erst als ich richtig wach wurde, dämmerte mir allmählich, worauf ich mich da eingelassen hatte. Ich wusste nicht einmal, wo die Insel Guadeloupe lag. Trotzdem kaufte ich mir ein Flugticket. Als ich ankam, gab es von Werner noch keine Spur; er tauchte erst drei Tage später dort auf. Unterdessen evakuierten die Behörden die Insel. Mir wurde zusehends mulmiger. Dennoch liess ich mich dann aber wieder schnell von Werners Enthusiasmus anstecken. Er strahlte einfach eine unerschrockene und deshalb unwiderstehliche

2

1

«Die europäische Schule war für mich als Kameramann sehr einnehmend und inspirierend. Das amerikanische Kino hingegen kommt aus einer eher literarischen Tradition.»



2

Zuversicht aus. Ich erinnere mich, dass er mich einmal allein zurückliess, um ein paar Bilder der menschenleeren Stadt aufzunehmen, während er mit Jörg Schmidt-Reitwein, dem zweiten Kameramann, den Vulkan besteigen wollte. «Werner», fragte ich ihn, «was soll ich tun, wenn der Vulkan nun ausbricht?» Er erwiderte: «Geh' einfach zum Ozean, da wird schon ein Boot auf dich warten, das dich mitnehmen kann.» Erst später fiel mir ein, dass niemand wusste, dass wir noch auf der Insel geblieben waren. Was für ein Boot hätte da also auf mich warten können?

FILMBULLETIN Nach Ihren "deutschen" Lehrjahren assistierten sie häufig europäischen Kameraleuten wie *Sven Nykvist* und *Vittorio Storaro* bei amerikanischen Projekten, bevor Sie in den frühen Achtzigern verstärkt für unabhängige US-Regisseure arbeiteten. Worin sehen Sie die massgeblichen Unterschiede in der Arbeitsweise, etwa der Konzeption der Kadrierung oder Lichtsetzung?

EDWARD LACHMAN Die europäische Schule war für mich als Kameramann sehr einnehmend und inspirierend. Das amerikanische Kino hingegen kommt aus einer eher literarischen Tradition. Die visuellen Künste erlebten ihre grosse Blüte bei uns eigentlich erst in den Sechzigern. Wir vertrauen Bildern nicht so sehr, wenn es darum geht, Geschichten zu erzählen. Wir verlassen uns viel mehr auf die Dialoge. Hinzu kommt, dass unsere Filme stärker vom Plot vorangetrieben werden, während die europäischen sich mehr an die Entwicklung der Figuren anlehnen. Deshalb fühlte ich mich von diesem Kino viel eher angezogen, weil mich die Möglichkeiten interessieren, wie man mit Bildern das Verhalten, die Gedanken einer Figur vermitteln kann.

Ich baue jetzt sehr allgemeine Gegensätze auf, die natürlich längst nicht für alle Regisseure gelten, mit denen ich in Hollywood gearbeitetet habe. *David Byrne* beispielsweise, für den ich TRUE STORIES fotografiert habe, besitzt eine erstaunliche visuelle Phantasie. Er hat als bildender Künstler angefangen, bevor er die «Talking Heads» gründete. Obwohl der Film sein Kinodebüt war, hatte er Erfahrung bei der Inszenierung von Videoclips gesammelt. Er ging mit ganz präzisen visuellen Vorstellungen an den Film heran, hat Storyboards entworfen.

FILMBULLETIN Auch in den USA haben Sie meist an eigenwilligen Projekten gearbeitet. Ich glaube, Ihr endgültiger Durchbruch gelang Ihnen mit DESPERATELY SEEKING SUSAN?

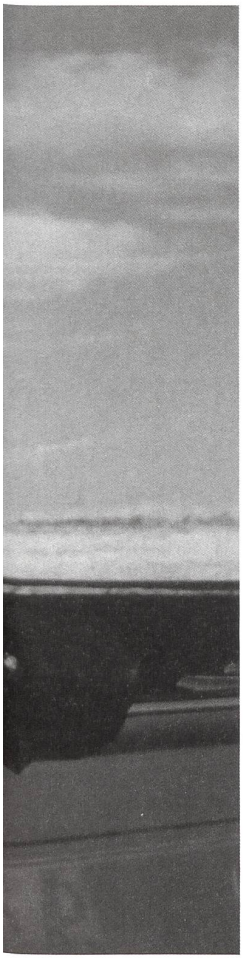
EDWARD LACHMAN Obwohl der Film für Studiomassstäbe ein ziemlich niedriges Budget hatte, kam es mir so vor, als hätte ich mich an Hollywood verkauft! Die Entstehungsgeschichte erscheint mir fast wie die Laune eines Studiochefs: So, jetzt produzieren wir mal einen

1 LA SOUFRIÈRE
Regie: Werner Herzog (1976)

2 *David Byrne in* TRUE STORIES
Regie: David Byrne (1986)

3 *Rosanna Arquette und Madonna in* DESPERATELY SEEKING SUSAN
Regie: Susan Seidelman (1984)

4 *Madonna in* DESPERATELY SEEKING SUSAN



3

«Die besten Erfahrungen habe ich mit Regisseuren gesammelt, die den Kameramann einsetzen wie einen Schauspieler. Man wird zu einem weiteren Werkzeug, um dessen filmische Welt zu schaffen.»

4

Film, der wie ein richtiges New Yorker *independent movie* aussieht! *Susan Seidelman* hatte zuvor nur einen kleinen Hochschulfilm gedeht, SMITHEREENS. Trotzdem hatten wir grosse Freiheit bei der Besetzung und der Wahl der Realschauplätze. Das Grundproblem lag für mich darin, zwei gegensätzliche Welten visuell herauszuarbeiten. Einmal gibt es die Welt der bürgerlichen Mittelklasse, in der die Rosanna-Arquette-Figur lebt. Da herrschen Pastellfarben und ein sanftes Licht vor. Die Welt der Madonna-Figur ist hingegen viel expressionistischer. Da zielte mein Konzept auf einen übersteigerten Realismus. Das Licht der Laternen besitzt beispielsweise eine grüne und gelbe Tönung, die viel stärker ist, als man sie normalerweise auf den Strassen sieht.

FILMBULLETIN Die Bildgestaltung des Films ist stark geprägt von Ihrer Vorliebe für farbiges, expressives Licht ...

EDWARD LACHMAN Ja, das setze ich oft ein. Ich nenne das gern *jukebox colors*.

FILMBULLETIN Das wirft die Frage auf, inwieweit Sie bereit sind, bei einem Film Ihre eigenen Stilvorstellungen durchzusetzen oder zurückzunehmen.

EDWARD LACHMAN Wenn ich ein Buch lese, stellen sich natürlich meine eigenen Assoziationen ein, visuelle Bezüge zu Malern oder anderen Filmen. Diese Ideen bringe ich dann in die ersten Diskussionen mit dem Regisseur ein, um zu sehen, ob wir eine gemeinsame Basis finden. Das Vertrauen, das ein Regisseur in den Kameramann setzt, muss eben auch umgekehrt funktionieren. Die besten Erfahrungen habe ich mit Regisseuren gesammelt, die den Kameramann einsetzen wie einen Schauspieler. Man wird zu einem weiteren Werkzeug, um dessen filmische Welt zu schaffen. Die grössten Schwierigkeiten hatte ich immer mit solchen Regisseuren, die keine eigenen visuellen Ideen haben, sich dann aber nicht recht entscheiden können, wenn man ihnen etwas vorschlägt. Die benutzen einen oft nur, um herauszufinden, was sie nicht wollen. Das ist sehr frustrierend. Man konzipiert eine Szene und leuchtet sie aus, nur um dann vom Regisseur zu hören, das sei genau der Stil, der ihm nicht gefallen würde.

Bei diesem Schlag Regisseure kann es einem auch passieren, dass man sich vor dem Drehen einer Szene auf eine bestimmte Bildgestaltung einigt – und dann schauen sie sich die Muster an und finden plötzlich, die Szene sei viel zu dunkel. Das Interessante an unserer Arbeit ist allerdings auch, dass die besten Dinge entstehen, wenn man Risiken eingeht, beispielsweise bei der Belichtung. Man weiss nicht immer genau, was da herauskommen wird. Selbst mit einer gewissen Erfahrung kann man nicht mit absoluter Bestimmtheit sagen, wie eine Einstellung auf der Leinwand aussehen wird.

1 John Gavin als Steve Archer und Lana Turner als Lora Meredith in IMITATION OF LIFE *Regie: Douglas Sirk (1958)*

2 Julia Roberts in ERIN BROCKOVICH *Regie: Steven Soderbergh (2000)*

3 Julianne Moore in FAR FROM HEAVEN *Regie: Todd Haynes (2002)*

4 THE VIRGIN SUICIDES *Regie: Sofia Coppola*

5 Terence Stamp in THE LIMEY *Regie: Steven Soderbergh (1999)*

1

2

«Bei einem Regisseur sollte man immer spüren können, dass es für ihn lebensnotwendig ist, eine bestimmte Geschichte zu erzählen.»

3

Zumindest gilt das für mich. Andere Kameraleute können das Resultat vielleicht genauer voraussagen.

FILMBULLETIN Besteht für einen erfahrenen Kameramann bei der Arbeit mit Erstlingsregisseuren nicht das Risiko, beim Drehen zuviel Macht an sich zu reissen?

EDWARD LACHMAN Diese Diskrepanz kann natürlich heikel sein. Ein guter Kameramann sammelt ja nicht nur Erfahrungen, in dem er einfach sein Metier ausübt, sondern auch, weil er sich ständig mit ihm auseinandersetzt. Die Gefahr liegt dann darin, dass wir Kameraleute anfangen, das «Wie» des Geschichtenerzählens mit dem «Was» und «Weshalb» zu verwechseln. Bei einem Regisseur sollte man immer spüren können, dass es für ihn lebensnotwendig ist, eine bestimmte Geschichte zu erzählen. Der Kameramann sollte dann nur die Sprache hinzufügen, um dessen Vorstellung visuell auszuformulieren.

FILMBULLETIN Sie würden nicht der Ansicht des Schauspielers Bruno Ganz zustimmen, der einmal gesagt hat, die Stärke eines Regisseurs zeige sich darin, dass er beim Drehen dem Kameramann das Feld überlässt?

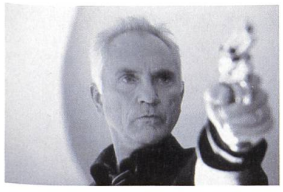
EDWARD LACHMAN Das ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits arbeite ich gern mit Regisseuren wie *Wim Wenders*, die eigene Visionen haben. Wenn ich durch die Kamera blicke, dann sehe ich die Welt mit seinen Augen. Ich kenne seine Arbeit, seine Vorlieben. Andererseits kann auch die Begegnung mit einem Regiedebütanten wie *Sofia Coppola* ungemein anregend sein. Ich begriff augenblicklich, was für ein wunderbares Gespür für die Figuren sie bei THE VIRGIN SUICIDES mitbrachte. Sie nannte mir zwar einige visuelle Referenzpunkte, aber hatte noch keine eigene Grammatik, keinen eigenen Stil entwickelt. Sie setzte grosses, auch grosszügiges Vertrauen in meine Ideen, verliess sich ganz auf mich. Viel schwieriger ist die Zusammenarbeit mit Regisseuren, die irgendwo in der Mitte zwischen diesen Polen stehen.

FILMBULLETIN Ein Regisseur, mit dem Sie mehrmals gearbeitet haben, ist *Steven Soderbergh*, der gelegentlich auch als sein eigener Kameramann fungiert. Wie sah Ihre Zusammenarbeit aus?

EDWARD LACHMAN Steven wollte THE LIMEY gewissermassen aus dem Stegreif drehen, ohne die Vorschriften, die bei einer Studioproduktion herrschen. Wir haben an Realschauplätzen und mit kleinem Team gearbeitet. Ich glaube, er hat mich vor allem wegen jener Filme ausgewählt, die ich in Europa gedreht habe und bei denen ich viel improvisieren musste. Beim Drehen von THE LIMEY und später auch bei ERIN BROCKOVICH war es stets so, dass die Kamera auf die Schauspieler reagiert, und nicht umgekehrt. Ich hatte

4

«Der Film ist ja eine Hommage an Douglas Sirk, an seine Sensibilität und seine politischen Überzeugungen. Dabei war für uns beide reizvoll, wie wichtig die Bilder für das Geschichtenerzählen bei Sirk sind.»



5

den Eindruck, er wollte auf keinen Fall, dass sich so etwas wie Technik oder Ästhetik zwischen ihn und die Schauspieler drängt.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass er auch als Schwenker die zweite Kamera geführt hat?

EDWARD LACHMAN Ja, er mag das, weil er gemerkt hat, dass die Kamera der erste Zuschauer des Schauspielers ist. Er will eine unmittelbare emotionale Reaktion von ihnen. Aber bei allem Wunsch nach Spontaneität besitzt Steven ein aussergewöhnliches visuelles Gespür, er weiss genau, was er will.

FILMBULLETIN Ich vermute, das Gleiche gilt auch für *Todd Haynes*, den Regisseur von FAR FROM HEAVEN?

EDWARD LACHMAN Ja, Todd kommt ursprünglich von der Malerei. Der Film ist ja eine Hommage an *Douglas Sirk*, an seine Sensibilität und seine politischen Überzeugungen. Dabei war für uns beide reizvoll, wie wichtig die Bilder für das Geschichtenerzählen bei Sirk sind. Sein Thema ist die Welt der bourgeoisen Mittelklasse und ihre Werte. Die Schönheit ihres Ambientes scheint die Charaktere dabei zu unterdrücken. Sie sind Gefangene dieser Schönheit, können nicht aus ihrem eigenen freien Willen heraus handeln, sondern opfern sich für einen vermeintlich höheren Wert, für die Gemeinschaft, die Gesellschaft. Die Künstlichkeit dieser Welt ist wie geschaffen für einen Kameramann.

FILMBULLETIN Sirk hat hauptsächlich mit *Russell Metty* gearbeitet. Waren Ihnen deren Filme schon vertraut, oder haben Sie sie jetzt neu studiert?

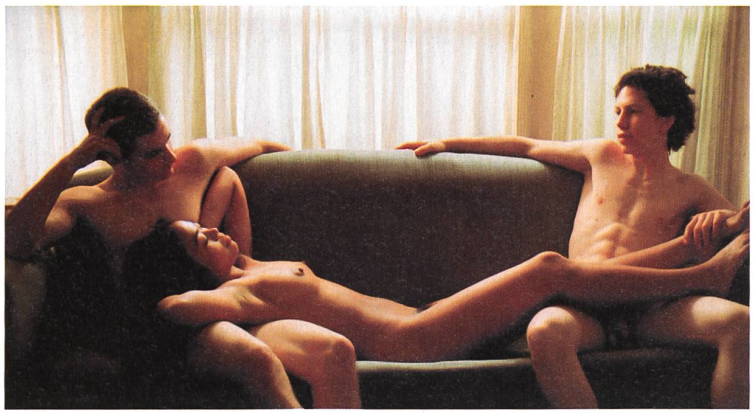
EDWARD LACHMAN Ich hatte IMITATION OF LIFE schon mal gesehen, aber längst wieder vergessen. Unser Film verbindet ja Elemente dieses Films mit ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Ich hab' sie mir natürlich genau angesehen. Ich stehe eigentlich auf dem Standpunkt, dass eine Umgebung ihr eigenes Licht schafft, ich leuchte zunächst einen Schauplatz aus, in dem sich die Figuren dann bewegen können. Dabei dürfen die Lichtquellen im Bild durchaus sichtbar sein. Das ist die moderne Herangehensweise. Bei FAR FROM HEAVEN habe ich das Licht viel stärker auf die Figuren konzentriert, wie man es in den Fünfzigern tat. Die Richtlinie für meine Arbeit waren nicht nur die Notizen, die Todd an uns verteilte, sondern auch einige Texte, die Fassbinder über Sirk geschrieben hat und die mich sehr bewegt haben. Es ist fast, als würde sich mit dem Film ein Kreis für mich schliessen, weil es immer mein Wunsch gewesen war, mit Fassbinder zu arbeiten.

FILMBULLETIN Mit den Filmen von Soderbergh und Haynes haben Sie sich dem Hollywood-Mainstream angenähert, aber trotzdem sind Sie nie ganz ein Teil davon geworden.

1 KEN PARK *Regie: Edward Lachman, Larry Clark (2002)*

2 *Edward Lachman in* NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER *Regie: Wim Wenders (1980)*

1



1

«Bei Filmen mit kleinerem Budget muss man diese erzählerischen Entscheidungen jedoch schon vorher treffen, weil man nicht genug Drehzeit hat. Ich empfinde diese Arbeitsweise als viel intensiver, weil man die Darstellung der Schauspieler gewissermassen in Realzeit dreht und nicht später bei der Montage verändert oder gar manipuliert.»

EDWARD LACHMAN Vielleicht, weil ich gern die herkömmlichen Seherwartungen unterlaufe. Ich wurde gerade von einen Film mit dem Titel BAD SANTA gefeuert, einer schwarzen Komödie. Ich wollte gegen das Klischee arbeiten, dass Komödien immer hell ausgeleuchtet sein sollten. Das war kein Konflikt mit dem Regisseur, *Terry Zwigoff*, der ein sehr kluger Kopf ist. Meine Idee war, alles etwas naturalistischer zu drehen, weil dadurch eine Spannung entsteht, sich eine neue Ebene eröffnet. Aber das Studio hatte nach zwei Wochen genug davon.

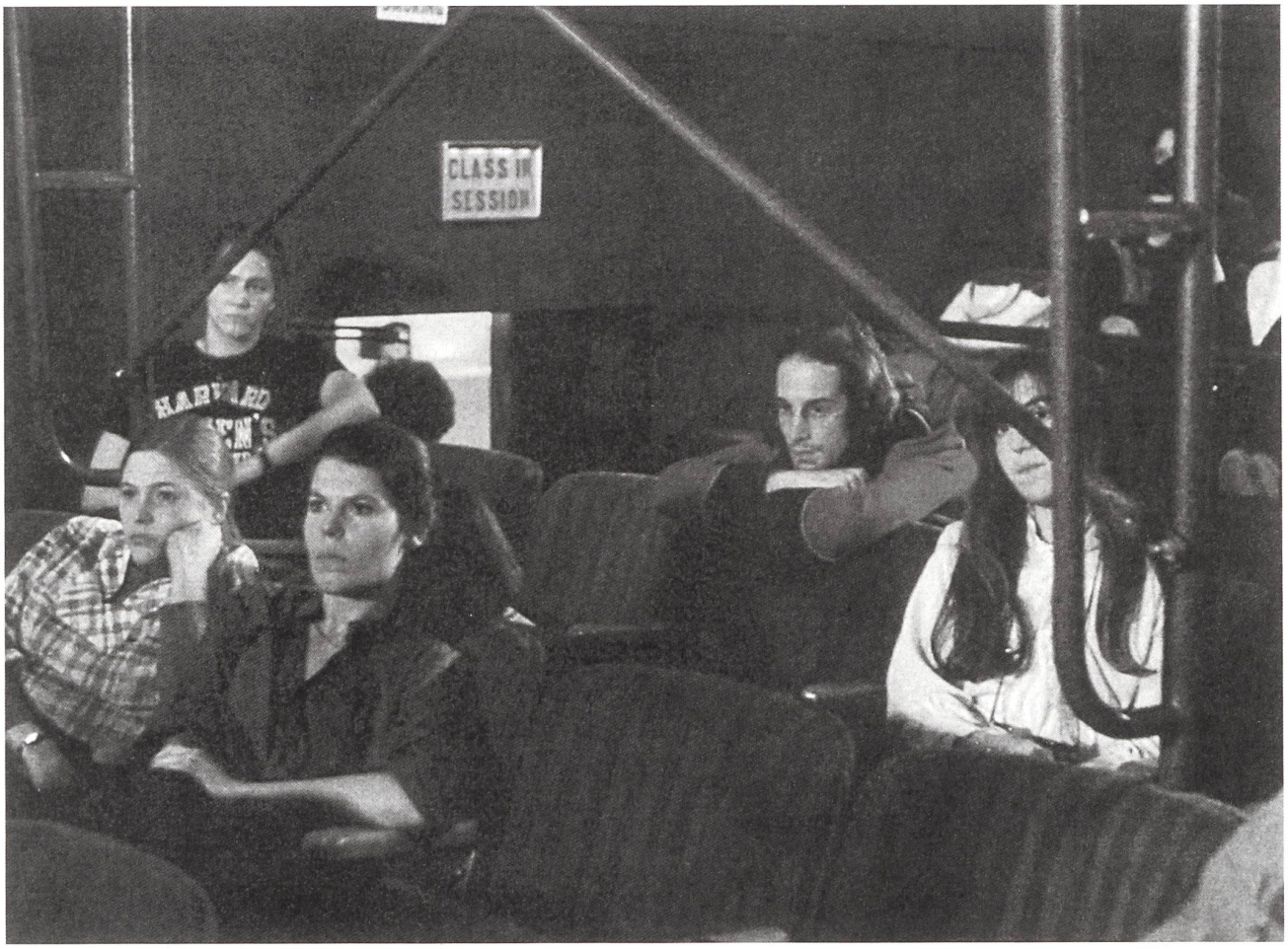
FILMBULLETIN Angesichts Ihrer unverhohlen subversiven Haltung wundert es mich, dass die grossen Studios bei kommerziellen Projekten wie GHOSTBUSTERS II oder TWINS immer mal wieder bei Ihnen anfragen.

EDWARD LACHMAN Das erstaunt mich auch, zumal ich in der Vergangenheit stets abgesagt habe. Ich warte lieber auf ein gutes Projekt, als einen Film zum reinen Broterwerb anzunehmen, zu dem ich keine emotionale Beziehung habe. Da sind Werbefilme ein guter Ausweg, damit ich mich in der Zwischenzeit finanzieren kann. Manchmal habe ich zwei, drei Jahre verstreichen lassen zwischen meinen Projekten.

Aber verstehen Sie mich nicht falsch, ich will nicht allzu abfällig über die Hollywoodstudios sprechen. Es arbeiten eine Menge kluger Leute dort. Aber es gibt einfach zu grosse Mentalitätsunterschiede, die Prioritäten sind anders. Das Wesen der Kameraarbeit besteht für mich darin, beim Drehen schon eine Perspektive vorzugeben, eine eindeutige Erzählhaltung. Bei Filmen mit grösserem Budget bestehen die Produzenten jedoch darauf, dass man immer genug *coverage* dreht. Sie wollen nicht, dass man beim Drehen schneidet, sondern wollen stets genug Material, um später im Schneideraum auf Nummer Sicher zu gehen. So lässt man sich viele Möglichkeiten offen. Aber man verliert oft die Perspektive. Bei Filmen mit kleinerem Budget muss man diese erzählerischen Entscheidungen jedoch schon vorher treffen, weil man nicht genug Drehzeit hat. Ich empfinde diese Arbeitsweise als viel intensiver, weil man die Darstellung der Schauspieler gewissermassen in Realzeit dreht und nicht später bei der Montage verändert oder gar manipuliert.

FILMBULLETIN Das ist fast ein dokumentarischer Ansatz.

EDWARD LACHMAN Ja, und er hat mich oft in Konflikt mit Regisseuren gebracht, die mehr Takes und Alternativen drehen wollten. Bei KEN PARK musste ich als Co-Regisseur selbst an dieses Problem denken. Da hab' ich mich auch oft genug gefragt, ob wir genug *coverage* haben. Ich bin also offener geworden für die Sorge



2

«Viele Hollywoodfilme werden momentan mit Handkamera gedreht, was einen realistischen Gestus fingieren soll. Das stört mich ungemein, ich finde das geradezu anstössig.»

meiner Regisseure. Zwar denke ich weiterhin «Das brauchen wir nicht!», aber es ist natürlich nicht meine Sache, das zu entscheiden. Ausserdem möchte ich meine Haltung auch nicht zum allgemeingültigen Prinzip erheben – es gibt einige Filme, für die man viel *coverage* braucht.

FILMBULLETIN KEN PARK, bei dem Sie zusammen mit dem Fotografen *Larry Clark* Regie geführt haben, ist ein interessanter Prüfstein für dieses Problem. Die Kamera folgt auffällig häufig den Gesten der Schauspieler, bleibt auf ihren Händen.

EDWARD LACHMAN Ja, das habe ich gemacht, um etwas zu haben, von dem ich ohne Schwierigkeiten fort- oder zu dem ich wieder hinschneiden konnte.

FILMBULLETIN Eben haben wir schon einmal kurz den dokumentarischen Gestus angesprochen, den viele Ihrer Spielfilme haben. Das Nebeneinander von dokumentarischem und fiktionalem Arbeiten zieht sich durch Ihr gesamtes Werk. LIGHTNING OVER WATER, den Sie mit Wim Wenders gedreht haben, schillert zwischen beiden Erzählformen. War das eine besondere Herausforderung?

EDWARD LACHMAN Ja, es stimmt, er fällt nicht nur zwischen die Genres, sondern versucht eine Verschmelzung. Das Moment der Inszenierung wird immer wieder deutlich. Ich glaube, das war für Wim die ideale Form, diesen schmerzhaften Film über Nick Ray und seine eigenen Erfahrungen in Amerika zu machen. Auch darin sehe ich eine eher europäische Haltung, den jeweils anderen Erzählgestus zu absorbieren. Diese frühen Erfahrungen haben in mir die Überzeugung wachsen lassen, dass jeder Film etwas Dokumentarisches hat: die Kamera fängt stets einen unwiederbringlichen Moment ein.

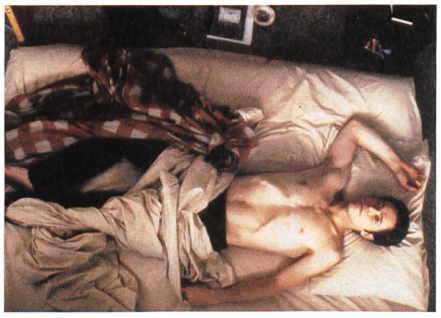
Heute habe ich freilich das Gefühl, dass das Pendel stark in eine falsche Richtung ausgeschlagen ist. Viele Hollywoodfilme werden momentan mit Handkamera gedreht, was einen realistischen Gestus fingieren soll. Das stört mich ungemein, ich finde das geradezu anstössig. Denn ich setze die Handkamera nur ein, damit ein Moment eine emotionale Unmittelbarkeit gewinnt, und nicht, um dem Publikum zu signalisieren: Seht her, ich beherrsche auch den Dogma-Stil. Man kann einer Geschichte nicht einfach einen beliebigen Stil auferlegen.

FILMBULLETIN KEN PARK hatte ich mir tatsächlich vorher viel stärker im Dogma-Gestus vorgestellt.

EDWARD LACHMAN Aber damit hätten wir die Geschichte gewissermassen in ein Ghetto gesteckt. Viele der kleinen Geschichten, die wir erzählen, sind in der Realität verwurzelt. Larry hat sie aus Erzählungen und Beobachtungen gesammelt. Der Kamerastil sollte nicht

1

2



3

«Ich mag es, wenn Ideen aus der Realität, aus tatsächlichen Eindrücken entstehen.»

so nervös wie in den Dogma-Filmen sein, sondern wurde eher von gewissen osteuropäischen Filmen inspiriert, wo ein meditativer, beobachtender Erzählgestus herrscht, wo die Kamera einfach der Handlung folgt. Die Kamera scheint selbst eine beteiligte Figur zu werden, und dadurch versetzt sie auch die Zuschauer in den Raum der Handlung.

FILMBULLETIN Folgen wir noch ein wenig dem Schillern zwischen Dokumentarischem und Fiktion: Selbst einem so stilisierten Film wie LIGHT SLEEPER merkt man noch deutlich Ihre Vorliebe für Realschauplätze an.

EDWARD LACHMAN Das gebe ich zu. Ich ziehe Realschauplätze vor, weil ich mich von ihnen inspirieren lassen kann. Das verrät aber nicht nur meinen dokumentarischen Hintergrund, sondern stammt auch aus der Malerei: ich liebe die Idee des *objet trouvé*. Ich mag es, wenn Ideen aus der Realität, aus tatsächlichen Eindrücken entstehen. Ausserdem zwingt einem ein vorgefundener Schauplatz gewisse Einschränkungen auf,

1 FAR FROM HEAVEN
Regie: Todd Haynes
(2002)

2 *Willem Dafoe*
in LIGHT SLEEPER
Regie: Paul Schrader
(1991)

3 LONDON KILLS ME
Regie: Hanif Kureishi
(1991)

4 *Dennis Haysbert und*
Julianne Moore in
FAR FROM HEAVEN
Regie: Todd Haynes

4

1

die die Lichtsetzung und die Beweglichkeit der Kamera betreffen. Das gilt sogar für einen Film wie FAR FROM HEAVEN, der von extremer Künstlichkeit ist.
Wir hatten nur einen einzigen Dekor, das Haus, das wir in einem stillgelegten Armeedepot in New Jersey aufgebaut haben. Aber da wir ein viel zu kleines Budget hatten, um noch mehr im Studio drehen zu können, musste ich in allen anderen Szenen die Künstlichkeit aus der Realität schöpfen.

Der Beitrag setzt sich aus mehreren Gesprächen zusammen, die Gerhard Midding mit Edward Lachman führte.