

Selfmademan und Meister der Handkamera.

Laudatio auf Jost Vacano anlässlich der Feier des BVK zu seinem 85. Geburtstag am 11.04. 2019 im Münchner Arrinkino.

Von Karl Prümm

Jost Vacano ist eine starke, herausragende Persönlichkeit. Wie hätte er auch sonst die Anstrengungen, ja die Tortur einer so langen juristischen Auseinandersetzung aushalten können. Die Basis seiner Hartnäckigkeit und Konsequenz in Rechtsfragen ist wiederum seine höchst erfolgreiche Karriere als Kameramann und Bildgestalter, seine Rolle als exzellenter Vertreter seiner Profession, seine enorme Bedeutung für die *Bildkultur* dieses Landes. Ich gehe nun von der 3. Person in die direkte Anrede über, denn diese ist ungleich herzlicher.

Du bist bis heute, lieber Jost, für viele Deiner Kolleginnen und Kollegen ein bewundertes und verehrtes Vorbild, weil in allen Deinen Filmen eine ganz bestimmte Grundhaltung, ein Ethos klar zu erkennen sind. In jedes Deiner Projekte bist Du mit aller Leidenschaft und Intensität eingestiegen. Du hast immer alles gegeben. Dabei hast Du aber auch immer großen Wert auf *Deinen* Blick auf die Geschichte und auf das Drehbuch gelegt, auf *Deine* eigenen Bildvorstellungen. Du bist keinem Konflikt aus dem Wege gegangen, um das durchzusetzen, was Du für richtig gehalten hast. Und so warst Du in allen Deinen Filmen ein ganz wesentlicher, ein prägender Akteur, stets ein Koautor und ein Koerzähler. Projekte, bei denen Du nicht auf Augenhöhe mit der Regie arbeiten konntest, hast Du abgelehnt. Die Ziele, für die der BVK Jahrzehnte gekämpft hat, waren für Dich von Anfang selbstverständlich.

Diese ausstrahlende Ich-Stärke erklärt sich vielleicht aus der Tatsache, dass Du als Kameramann ein absoluter Autodidakt, ein reiner Selfmademan bist. Du hast Dich als Bildgestalter *selbst gemacht* - aus einer Zwangssituation heraus. 1954 hast Du Deine Abiturprüfung abgelegt. Mitte der 1950er Jahre war der denkbar schlechteste Moment, um in der Bundesrepublik eine Karriere als

Kameramann zu starten. Es gab keine Ausbildungsgänge, die kamen erst sehr viel später, es war nur möglich, sich in den Beruf einzufädeln über Assistenzen und Meister-Schüler-Verhältnisse. Aber da waren die Plätze rar, und ein Kunstkino, das Dir eigentlich vorschwebte, gab es so gut wie gar nicht. Und so musstest Du ein über das andere Mal Abweisungen hinnehmen durch eine selbstgefällige, satte, in den Kassenerfolgen ihrer populistischen Filme sich sonnende, immobile Filmindustrie. Neulich noch hast Du von den vergeblichen Anrufen bei den Münchnern Produzenten, sonntags um 11 erzählt, der vermeintlich günstigsten Stunde, um eine Assistenz bei einer Filmproduktion zu ergattern. Falko Ahsendorf hat einen wahren Notschrei von Jost aus dieser Zeit, eine Annonce in einer Zeitschrift entdeckt, die ungefähr lautete: Hochmotivierter junger Kameraassistent, mit PKW, ist noch zu haben....

So waren damals die Zeiten. Da blieb nur die Selbstausbildung, denn Du wolltest unbedingt in diesen Beruf hinein, das Studium der Elektrotechnik an der TH München war reine Beschäftigungstherapie. Im Gesprächsbuch mit Marko Kregel hast Du erzählt: „Wenn ich im Kino saß und mir Filme ansah, habe ich immer versucht zu rekonstruieren: Wie haben die das jetzt gemacht? Wie ist das entstanden? Ich habe mir da also sehr viel Wissen angeeignet, eigentlich nur vom Filme anschauen. Ich hatte für technische Geschichten dann auch immer eine Lösung parat. Später in meiner Arbeit, wenn ich mit solchen Sachen konfrontiert wurde.“

Das konnte ich zuerst gar nicht glauben. Aber so war es wirklich. Übrigens: Das hat mich als Filmanalytiker außerordentlich motiviert. Ich sagte mir, wenn der Jost Vacano allein durch das Filmeschauen einen so komplizierten Beruf erlernt hat, dann muss es doch, verdammt noch mal, erst recht möglich sein, die Kameraarbeit, die Gestaltungsleistung und die Gestaltungsentscheidungen an den Filmen abzulesen!

Ein großes Glück für Dich bedeutete die Begegnung mit Peter Schamoni, einem der Erstunterzeichner des Oberhausener Manifests, Mitglied der Münchener Gruppe. Dadurch wurdest Du als Kameramann Teil der Erneuerungsbewegung, die damals begann (u. a. Alexander Kluge und Edgar Reitz) Kurzfilme zu drehen. Auf diese Weise entstand Dein erstes Filmprojekt. Es war wohl eher eine Kameraexpedition in eine unbekannte und verschlossene Welt, nach Moskau, zu den Weltjugendfestspielen 1957, mit denen die Sowjetunion die westliche

Hemisphäre beeindrucken wollte. Eine Dreiergruppe, bestehend aus Peter Schamoni, dem Filmkritiker Hans-Dieter Roos und Dir, bricht auf mit dem durchaus naiven und verwegenen Plan, heimlich auf der Reise und in Moskau einen Film zu drehen. Du hattest Dir eine Bolex-Kamera mit Federwerk geliehen, die mit 60 Meter Rohfilm „geladen“ werden konnte. Bei diesem abenteuerlichen Unternehmen kam alles auf den Kameramann an. An eine gezielte Motivsuche oder gar an eine überlegte Regieführung war nicht zu denken. Verabredet war nur die generelle Strategie, die Fassade der Propaganda zu durchbrechen und das wirkliche Leben in Moskau einzufangen. Um nicht aufzufallen, musste blitzschnell gedreht werden, die Verantwortung lag beinahe ausschließlich beim Kameramann.

Es gibt ein inzwischen legendäres Foto, das bei einem Zwischenstopp im Bahnhof von Smolensk entstanden ist und das Peter Schamoni aufgenommen hat. Da steht Jost auf dem Dach eines Eisenbahnwaggons, aus dem Bahnhofsgebäude quillt eine unübersehbare, dicht gedrängte Menschenmasse heraus, wohl um den Zug und die fremden Passagiere zu bestaunen. In gespannter Körperhaltung, das Auge am Okular, mit beiden Händen die Bolex umfassend, filmt der *Mann mit der Kamera* in die Menge hinein, greift sich Gesichter heraus. In diesem Bild und in dieser Szenerie sind bereits alle Elemente enthalten, die für die Kameraarbeit von Jost charakteristisch sind. Hier sehen wir den leidenschaftlichen Bildersucher, der das Wagnis nicht scheut, der bis zum Äußersten geht und alle Hindernisse überwindet und der die Bewegung über alles schätzt. Schon im ersten 11minütigen Kurzfilm tritt die besondere Liebe zur Handkamera hervor, die Dein ganzes Werk kennzeichnen wird.

Die Handkamera ist das wohl persönlichste Ausdrucksinstrument des Kameramanns, denn sie ermöglicht eine maximale Verbindung zwischen Körper und Apparat, zwischen Auge und Kameramaschine. Daraus entsteht ein intimes Körperbild, indem Körperbewegungen, Körperstöße, das Atmen und der Pulsschlag sich einschreiben in das Bild. Solche Bilder sind im Grunde *Spiegelbilder*, denn sie kehren die Blickrichtung der Kamera um und zeigen uns die Subjektivität, die Körperpräsenz und das Körperhandeln des Operateurs.

Die Handkamera ist der Schlüssel zu Deinem Werk. Da ist einerseits Deine subjektive Radikalität, Deine Lust an der Bewegung und am bewegten Bild zu

spüren. Eine Bewegungseuphorie, ja eine Bewegungsextase, die ganz Deinem Temperament entsprechen, durchziehen alle Deine Filme. Die Kamera ist dort stets ein Energie – und Kraftzentrum, dadurch werden physische und leibhaftige Bilder gewonnen. Und zum zweiten – und das ist genau so zentral – ergibt sich eine starke Bindung an das dokumentarische Bild, an den beobachtenden und erkundenden Gestus der Kamera, ein ausgeprägter *Realismus*, zu dem Du Dich auch immer wieder bekannt hast.

Und noch eine weitere Grundauffassung, die Deine Arbeit bestimmt hat, muss an dieser Stelle hervorgehoben werden: Der Kameramann, so hast Du mehrfach gesagt, sollte niemals vergessen, dass er Verpflichtungen hat gegenüber dem Zuschauer und gegenüber der Geschichte, die es zu erzählen gilt. Du hast also immer großen Wert gelegt auf eine Balance zwischen dem subjektiven Ausdrucksbegehren der Handkamera und den objektiven Notwendigkeiten Deiner Profession, die Zuschauer nicht zu überfordern, indem die Kamera sich zu auffällig macht, die Form sich verselbständigt und die narrativen Aufgaben vernachlässigt werden. Das erklärt auch Deine harsche und heftige Kritik an *Dogma 95*.

Diese Balance zwischen Subjektivität und Objektivität ist eine kluge und souveräne Position, die sich in Deinen Filmen bewährt hat. Es gibt in Deiner Filmografie aber auch die radikal formbetonten Filme, in denen der subjektive Gestaltungswille quasi rücksichtslos zur Geltung kommt und in denen sich die Kamera ganz dem offenen Sehen, der fließenden Bewegung, der Atmosphäre des Raumes und dem einzigartigen Moment hingibt. Diese Filme zählen zu Deinen Schönsten. *Supermarkt* (1974) gehört gewiss dazu

Der Aspekt der Bewegung spielt auch eine entscheidende Rolle in dem ersten gemeinsamen Kinofilm, den Du mit Peter Schamoni gedreht hast, in *Schonzeit für Füchse* aus dem Jahre 1966 nach einem Roman von Günter Seuren. Vier Jahre nach dem Oberhausener Manifest erwartete die filminteressierte Öffentlichkeit mit Ungeduld auf den großspurig angekündigten *Neuen Deutschen Film*, der nun endlich über die Kurzfilme hinauskommen sollte. *Schonzeit für Füchse* ist deutlich inspiriert durch die Bewegungskonzepte der Nouvelle Vague und des Direct Cinema. Hier zeigt sich zum ersten Mal Deine Fähigkeit, auf der Höhe der Zeit zu sein und innovatorische Impulse aufzunehmen. Gleich zu Beginn deutet die Kamera in einer langen Plansequenz

durch das Bürogebäude eines Filmverleihs, der Godards *Une femme mariée* (1964) vertreibt, ihre neue Beweglichkeit an, die an Raoul Coutard erinnert. Umso schmerzhafter wird die schreckliche Erstarrung empfunden, die dann den ganzen Film beherrscht. Die junge Generation (hervorragend dargestellt von Helmut Förnbacher, Christian Doermer, Andrea Jonasson und Monika Peitsch) durchschaut eigentlich alles, die Unhaltbarkeit der Verhältnisse, die ungebrochene Herrschaft der Väter und der alten Nazis, aber sie ist unfähig zu handeln, verharrt in Passivität und Depression. Der Film zeigt messerscharf: 1968, die Revolte der Jungen ist unumgänglich, sie wird kommen, und zwar schon bald! In den grandios gefilmten Jagdszenen brechen die Gewalt und die Fixierung auf den Krieg offen aus. Die späte Adenauerära wird als eine einzige, in die Jahre gekommene Jagdgesellschaft definiert, die ihr Jägerlatein fortspinnt und sich in feudalistischen Ritualen erschöpft. Dieser großartige Film mit seiner ausdifferenzierten Bildsprache war sehr erfolgreich, auf der Berlinale wurde er mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet und erhielt den Deutschen Filmpreis in Gold. Von Teilen der Kritik erfuhr er aber auch heftigste Ablehnung. Uwe Nettelbeck, damals ein einflussreicher Kritiker, schrieb in der *Zeit* einen dämlichen und phrasenhaften Verriss. Durch das bloße Fortschreiben dieses Fehlurteils ist *Schonzeit für Füchse* bis heute die historiografische Anerkennung versagt geblieben. Diese aggressive Ablehnung – davon bin ich überzeugt – hat einiges verhindert. Ansonsten hättest Du im Neuen deutschen Film eine noch viel stärkere Rolle gespielt.

Du warst danach aber keineswegs arbeitslos, denn Du hattest inzwischen im Fernsehen Fuß gefasst, im Fernsehspiel, das in den 1960er Jahren im Aufbruch begriffen war und eine Blütezeit erlebte, das die elektronische Produktionsweise hinter sich gelassen hatte und zum filmischen Erzählen übergegangen war. Da eröffnete sich für Dich ein reiches Betätigungsfeld. Du hast höchst erfolgreich mit den Regisseuren Eberhard Itzenplitz, Oswald Döpke, Rainer Wolffhardt, Rolf Hädrich und Peter Beauvais zusammengearbeitet – das ist die Crème de la Crème des bundesrepublikanischen Fernsehens. Du hast das Fernsehspiel dieser Jahre ganz wesentlich und richtungweisend mitgestaltet. Diese Leistung hat kein Geringerer als Günter Rohrbach mehrfach gewürdigt. In den von Dir fotografierten Fernsehfilmen erkannte er einen Modernisierungsschub, eine grundlegende Erneuerung des Mediums, die Durchsetzung einer völlig anderen Bildlichkeit. „Die Ufa-Kameraleute setzten

nur Licht, sie rührten die Kamera nicht an“, äußerte er in einem Interview. Aber in Deinen Filmen habe sich das vollkommen geändert: „Da sah ich plötzlich Bilder, wie ich sie bei den Franzosen gesehen hatte. Es war eine bewegte Kamera, die nicht einfach nur stand, sondern selber erzählte.“ Rohrbach war begeistert, wie Du die durch das Theater geprägten Regisseure aus ihrer Arbeitsroutine produktiv aufgestört hattest. Rohrbach weiter: „Einer unserer wichtigsten Regisseure war damals Peter Beauvais. Er hatte normalerweise einen anderen Kameramann, und ich habe ihm Vacano mehr oder weniger aufgedrängt. Er machte dann den Film *Der Unfall* mit ihm und wollte anschließend nicht mehr mit Vacano arbeiten. Ihn irritierte, dass Vacano die Kamera sehr autonom bewegte, so dass er nicht mehr wusste, welcher seiner Schauspieler gerade im Bild war.“

Rohrbach brachte Euch dann doch wieder zusammen, und ihr habt danach noch 6 Filme zusammen gedreht- darunter die bemerkenswerte zweiteilige Verfilmung des Romans *Deutschstunde* (1971) von Siegfried Lenz mit schier endlosen Plansequenzen und einer lebendigen, spontan reagierenden Kamera. Auf ein absolutes Meisterwerk dieser Jahre, auf den mit einer 35mm-Kamera gedrehten Film *Mord in Frankfurt* (1968), Buch und Regie Rolf Hädrich, muss unbedingt noch verwiesen werden. In einer 10minütigen Kreisfahrt im Gerichtssaal eines der Frankfurter Auschwitz-Prozesse hast Du die Essenz dieses Films in überwältigender Weise zum Ausdruck gebracht. Die Kamera umzingelt regelrecht den polnischen Zeugen der Verbrechen und erfasst dabei die bösen Blicke der Angeklagten und die perfiden Fragen der Verteidiger, die alles abstreiten, bis sich schließlich die Ausgangskonstellation grotesk verkehrt: Der Zeuge wird zum Beschuldigten. Lange vor Michael Ballhaus, der als der Erfinder der Kreisfahrt gefeiert wird, hast Du dieses erzählerische Mittel für Deine Filme perfektioniert.

Durch die aufsehenerregenden Leistungen im Fernsehen wurde auch die Filmindustrie wieder auf Dich aufmerksam. Bei so wichtigen Produktionen wie *Supermarkt* (1974; Regie: Roland Klick) und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975; Regie: Volker Schlöndorff) wurdest Du mit der Bildgestaltung beauftragt. Die Arbeit in den Bavaria-Studios (1980 – 1984) unter der Leitung von Günter Rohrbach war eine wichtige Etappe in Deiner Karriere. Hier wurdest Du mit dem Anspruch konfrontiert, nun endlich einmal deutsche Filme für den Weltmarkt zu drehen. Das technische Know-how, das Du vorfandest, entsprach

aber keineswegs einem Weltniveau. Daher war nun eine ganz wesentliche Facette Deiner Arbeit gefordert, Dein technischer Sachverstand, Deine Begeisterung am Basteln und Tüfteln, Deine Rolle als Kameraingenieur und Kameraerfinder. Nie hast Du hingenommen, dass eine Gestaltungsabsicht an der Technik gescheitert ist. Du hast vielmehr die Grenzen des Möglichen und Machbaren immer wieder beharrlich erweitert. Schon bei *Supermarkt* ist es Dir durch den komplizierten Einbau eines Fotokamera-Objektivs in eine Filmkamera gelungen, die Lichtempfindlichkeit erheblich zu steigern und so beinahe gänzlich auf künstliches Licht zu verzichten. Für die rasanten Bewegungen im superengen Studionachbau des U-Bootes hast Du eine eigene Kamera, die „Josticam“, entwickelt, die gesteigerte Mobilität mit maximaler Bildkontrolle verbindet.

Die Oscar-Nominierung für *Das Boot* (1980/81) eröffnete Dir die phantastische Möglichkeit, nach Hollywood zu wechseln und dort beinahe ein Jahrzehnt mit großem Erfolg zu arbeiten. Nur wenigen deutschen Kameraleuten ist eine solche transatlantische Karriere geglückt: Karl Freund, Eugen Schüfftan, Michael Ballhaus. In Hollywood kam eine Fülle von Herausforderungen auf Dich zu. Du warst gezwungen, Dich mit einem ganz anderen Produktionssystem und mit ungewohnten Rollenmustern auseinandersetzen. Du musstest Dich mit den Bedingungen des Starsystems vertraut machen. Es galt, den Übergang vom kameraführenden *Director of Photography* zu einem *Supervisor des Bildes*, den Wechsel vom europäischen *Cinéma pauvre* zu den schier unbegrenzten technischen Potentialen eines Kinos mit weltweiten Absatzmöglichkeiten zu bewältigen. Als einer der ersten Kameraleute überhaupt hast Du im großen Maßstab mit den revolutionären Techniken der digitalen Bildgestaltung gearbeitet. Alle diese Herausforderungen hast Du glänzend gemeistert und bist Dir zugleich treu geblieben, hast in der Neuen Welt Deine Identität bewahrt. Den physischen Kontakt zur Kamera hast Du nicht aufgegeben, obwohl das nicht gerne gesehen wurde. In den ersten beiden Hollywood-Filmen hast Du noch selbst die Kamera geführt. Bei den dann folgenden Produktionen hast Du zumindest bei den Proben, die Position des Kameramanns eingenommen. Vor allem in den Kooperationen mit dem Regisseur Paul Verhoeven ist die europäische Prägung Deiner Bilder unübersehbar. Diese äußert sich an der präzisen Gestaltung jeder einzelnen Einstellung und an den vielfältigen ikonografischen Bezügen, die durch Deine Bildarbeit hergestellt werden.

Das Boot – das ist und bleibt jedoch der Film Deines Lebens. Dies ist nicht allein der Tatsache geschuldet, dass Dich dieses Projekt juristisch noch immer in Atem hält. In keinem anderen Deiner Filme haben Deine Bildvorstellungen und Deine Bildarbeit den filmischen Blick und die Wirkung so entscheidend bestimmt. In seiner gerade erschienenen Marburger Dissertation „Der Kameramann Jost Vacano“ hat Bernd Giesemann treffend von einem „Mitsein der Kamera“ in der Hölle des U-Boot-Krieges gesprochen. Durch den von Dir gewählten dokumentarischen Gestus und durch Deine körpernahe Handkamera erfährt der Zuschauer beinahe schon unmittelbar diese Extremform des „totalen Krieges“. Bis in die Tiefen der Ozeane reichten die wahnhaften Eroberungs- und Vernichtungspläne des NS-Regimes. Am Körper der U-Boot-Besatzungen wurde dieser grauenhafte Krieg ausgetragen. Deine Bilder, die keine Heroisierung und Verklärung zulassen, zeigen mit aller Radikalität die Leiden, die schreckliche Verlassenheit und den sinnlosen Tod dieser jungen Männer. Diese Bilder sind um die ganze Welt gegangen und sind längst Teil der kollektiven Erinnerung. Gäbe es ein UNESCO-Weltkulturerbe für Filmbilder, würden diese Sequenzen aus dem *Boot* ohne Zweifel dazugehören.

Zu Deinem 85. Geburtstag gratuliere ich Dir von ganzem Herzen und wünsche für die Zukunft alles Gute!