

Axel Block

Die Kameraaugen des Fritz Lang

Der Einfluss der Kameramänner auf
den Film der Weimarer Republik

Studien zu
Karl Freund,
Carl Hoffmann,
Rudolph Maté,
Günther Rittau und
Fritz Arno Wagner



et+k

edition text+kritik

Die Kameraaugen des Fritz Lang

Der Einfluss der Kameramänner auf den Film
der Weimarer Republik. Studien zu Karl Freund,
Carl Hoffmann, Rudolph Maté, Günther Rittau
und Fritz Arno Wagner

Axel Block

et+k

edition text + kritik

Gefördert durch die Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst, Bonn



BILD-KUNST

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-421-5

E-ISBN 978-3-96707-422-2

E-BOOK-UMSETZUNG: DATAGROUP INT. SRL, TIMISOARA

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © Axel Block

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp&Göbel, Robert-Bosch-Straße 42, 72180 Gomaringen

Inhalt

Einleitung 9

- Die Kameramänner 10
- Die Analysemethode 12
- Die Struktur des Buchs 13
- Die Einzelanalysen 14
- Anmerkungen zum Gebrauch 16
- Dank 16

Technische und produktionstechnische Voraussetzungen 18

- Arbeitsablauf 19
- Vom Operateur zum Kameramann 22
- Kameraarbeit als Geheimwissenschaft 26
- Mehrere Kameramänner bei einem Film 30
- Die Gerätschaft und ihre Handhabung 32
 - Kamerabewegungen 32
 - Studio und Leuchten 35
 - Überlegungen zur Lichtführung 38
 - Das Filmmaterial und die Gradation 42
 - Die Belichtung und das Kopierwerk 52
 - Das Format 59
 - Projektion und Bildfrequenz 61
- Zwei Trickverfahren 66
 - Blenden und Vignetten 67
 - Schüfftan-Verfahren 69
- Tonfilm und Kameraarbeit 70
- Alte Filme heute 72

Filmanalysen 77

- I DR. MABUSE, DER SPIELER (1922).
 - Erster Teil: DER GROSSE SPIELER – EIN BILD DER ZEIT 77
 - Wie der Film beginnt 78
 - Schuss-Gegenschuss, Lichtführung und Handschrift 79
 - Das Erzählen in unabhängigen Kadragan 83
 - Die Nacht des Carl Hoffmann 90
 - Die Erzählperspektive und der Point-of-view 94
 - Die Luft über den Köpfen und die nicht geneigte Kamera 102
 - Die raumlose Konfrontation 103
 - Bilder des hypnotischen Blicks und der Blick
in die Kamera 108
 - Schluss 110

- 2 DER LETZTE MANN (1924) 115
 - Wie der Film beginnt 116
 - Das Motiv als heimlicher Star 118
 - Autonome Kamera und wechselnde Erzählperspektiven 122
 - Wandlungsfähigkeit und Wanderungen des Motivs 128
 - Die von der Erzählperspektive entfesselte Kamera 130
 - Bildwirkung durch Tricks und Vorführgeschwindigkeit 134
 - Schuss-Gegenschuss und andere Schnitte 136
 - Das authentische Licht 141
 - Autonome Kamera-Bewegungen 144
 - Schluss 149

- 3 METROPOLIS (1926) 152
 - Vor der Produktion 154
 - Wie der Film beginnt 156
 - Die neue Raumpäsentation durch Kadrage und Licht 158
 - Die Schönheit der Monotonie 163
 - Montage gegen Bildgestaltung 166
 - Konfrontation von Dramatik und Stilisierung 169
 - Die Darstellung der Vision 172
 - Rittau und Freund, Filmtrick und Wirklichkeit 178
 - Die Entdeckung des Filmbilds 182
 - Schluss 197

- 4 FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (1926) 199
 Vor der Produktion 200
 Wie der Film beginnt 201
 Filmtrick im fantastischen Film 202
 Das Zusammenwirken von Bild- und Lichtgestaltung 204
 Die Zwischentitel im sprechenden Stummfilm 208
 Erzählen mit Bildern 212
 Die Atmosphäre des Lichts 218
 Das statische Bild und die Kadrage 224
 Schluss 231
- 5 DIE LIEBE DER JEANNE NEY (1927) 234
 Wie der Film beginnt 235
 Vorgeblich ungestaltete Bilder schaffen Authentizität 236
 Die Kamera ergreift Partei 242
 Das Profil und die optische Auflösung 249
 Mit Präzision zur Emotion 253
Master-shot-Technik und chronologisches Drehen 256
 Schluss 261
- 6 LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928) 264
 Vor der Produktion 265
 Wie der Film beginnt 267
 Die Großaufnahme und der Aufbau des Films 267
 Die Gestaltung der Raumpräsentation 270
 Montage der Gegensätze 272
 Wahre und gefälschte Symbole 277
 Dekadence und Ohnmacht der Untersicht 279
 Bildgestaltung gegen Erzählung – der Urheber 285
 Die zerstörerische Kraft des schönen Bildes 291
 Das ungeschminkte Antlitz 297
 Reduktion und Abstraktion 301
 Schluss 303
- 7 DER BLAUE ENGEL (1930) 307
 Wie die Produktion beginnt 309
 Wie der Film beginnt 313
 Erster Auftritt Lola Lolas und Etablierung des Milieus 315
 Dissonanzen in der Plansequenz 320
 Bild und Ton synchron 322

Die erste Begegnung zwischen Lola und Professor Rath	324
Die Metamorphose der Maria Magdalena Sieber zur Marlene Dietrich	331
Die Etablierung des Dietrich-light	343
Autorenschaft	347
Schluss	350
8 M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931)	352
Wie die Produktion beginnt	353
Wie der Film beginnt	356
»Der reizarme Sprechfilm« als Polizeifilm	358
Identifikation und Veräußerlichung	363
Lichtführung und optische Erzählung im Räuber- und-Gendarm-Film	365
Der Bruch der Bildgestaltung	371
Verfolgung als Tatsachenbericht	374
Aspekte der Kameraarbeit Fritz Arno Wagners	381
Schluss	386
9 LILIOM (1934)	388
Wie der Film beginnt	390
Die Entfesselung der Kamera durch Fritz Lang und Rudolph Maté	391
Parallelmontage und Erzählperspektive	396
Das Porträtlicht des Rudolph Maté	398
Das Bild im Dienst der Geschichte	401
Schluss	405

Resümee 407

Anhang 417

- a) Die Kameramänner 417
- b) Glossar 437
- c) Literaturliste 455

Index 473

Einleitung

»Es muss einmal festgehalten werden, dass die grundsätzliche Entwicklung im Leistungsvermögen der Kamera in Deutschland stattfand [...]. Praktisch jedes fotografische Mittel, das genutzt wird, um die dramatische Kraft einer Einstellung zu unterstützen, hatte seinen Ursprung in deutschen Studios.«¹ Mit diesem Statement von 1930 bezieht sich Paul Rotha² auf die Zeit der Blüte des Stummfilms, in der man besonders auf die Wirkung und Aussagekraft von Bildern vertraut. Unter dem Druck von Selbstbehauptung, eigener Kreativität und Dramaturgie beginnen die Bildgestalter die klassischen Formen von Malerei und Fotografie aufzulösen. Stark prägt den deutschen Film die Zusammenarbeit der Regisseure, Kameralleute und Filmarchitekten: »[...] schließlich ist ein Arbeitsklima wesentlich, in dem die Vorstellung vom Film als ›Gesamtkunstwerk‹ vorherrscht und das Kollektiv der eng miteinander verzahnten Gewerke wie Drehbuch, Kostüm und Szenenbild, Kamera und Regie mehr ist als die Summe seiner Einzelteile.«³ Diese Kooperation sichert zunächst den Filmbildern einen eigenständigen Stellenwert. Doch das neue Medium bringt nicht nur ständig neue Techniken hervor, sondern fordert auch immer neue bildsprachliche Experimente. Diese fortwährende Veränderung der Kameraarbeit soll in dem vorliegenden Buch bis über die Einführung des Tonfilms hinaus betrachtet werden, und es werden folgende Aspekte herausgearbeitet: Die Einstellung verliert die Wucht der Bildkunst und gewinnt eine neue Qualität, sich der Filmerzählung, dem Erzählkino anzupassen. Diese Verschiebungen zeigen sich auf vielen Ebenen und in mannigfaltigen Schattierungen, wie zum Beispiel der Bildgestaltung, Lichtführung und Kamerabewegungen. Jedoch soll dies nicht als eine Geschichte des Verlusts oder Abstiegs erzählt werden, vielmehr geht es darum, den fortwährenden Wandel und die Eröffnung neuer Möglichkeiten aufzuzeigen.

Mich begeistern die innovative Kraft des Stummfilms, die ausdrucksstarken Bilder, die Lust an der Bewegung, die Experimente mit dem Licht. Und ich erhoffe mir, dass dieser Funke auf den Leser überspringt und im heutigen Film erhalten bleibt. Die Analysen zeigen Veränderungen, an denen es nichts zu bedauern gibt, weil sie aus Innovation, Begeisterung und Experimentier-

1 Rotha (1930): *The Film Till Now*, S. 371 [Übersetzung durch den Autor].

2 Britischer Filmproduzent, Filmregisseur, Filmkritiker, Autor. Sein einflussreiches Buch *The Film Till Now* gilt bis heute als Standardwerk.

3 Jaspers (2019): *Künstlerische Positionen der Filmarchitektur*. S. 31.

freude resultieren. Meine Herangehensweise an die Filmanalysen – das beständige wiederholte Anschauen von Filmen und einzelnen Szenen – hilft mir für meine eigene Kameraarbeit: Genaues Hinsehen beim Film (selbstverständlich nicht nur von alten Werken), in der Kunst, im Alltag bildet für mich Grundlage und Schlüssel bei den Dreharbeiten und beim Schreiben.

Die Kameramänner

Die ersten Männer – den Frauen wird es damals noch schwerer als heute gemacht, einen Zugang zum Film zu finden –, die sich mit der Filmaufnahme beschäftigen, verstehen sich als Handwerker, die die gesamte Technik und den Arbeitsprozess beherrschen. Erst mit dem Erfolg der Filme und dem Aufkommen quasi-industrieller Produktionsformen verfestigt sich eine Arbeitsteilung.⁴ Zunächst bestimmt vor allem das Selbstverständnis der Regisseure die Produktionen, die sich auf ihre lange Tradition am Theater berufen können, damit aber leicht den Blick auf das Neue der Kinematografie verfehlen. Sie sehen ihre eigentlichen Partner weiterhin in den Architekten. Kameramänner sind die Operateure der noch schwer zu beherrschenden Technologie, verstehen sich weiterhin als ausführende und experimentierfreudige Bastler. Filmregisseure, die oft als Schauspieler oder Autoren vom Theater kommen, fühlen sich als autarke Künstler, die mit Hilfe ihrer technischen Gehilfen, also auch den Kameralenten und vielen anderen, ihren Film drehen. So schätzen sie die Zusammenarbeit, sehen sich aber häufig als alleinig verantwortlich für das künstlerische Produkt Film. Spätestens Anfang der 1920er Jahre hat sich die Kameraarbeit so weit entwickelt, dass sie als selbstständiger Partner neben die Regie treten kann. »Bei keiner Kunstform ist der Streit um die Schöpferschaft so heftig wie beim Film. Wer ist der Schöpfer eines Filmkunstwerkes? Kann es ein einzelner Mensch sein? Gleich von Beginn an übersprang der Regisseur diese Frage und behauptete lange Jahre hindurch den Ruf als Urheber.«⁵

Fritz Lang bietet als Regisseur ein perfektes Beispiel, weil er sich einerseits wohlbedacht und von der Öffentlichkeit akzeptiert als Künstler vor seine Filme stellt, andererseits die Kooperation mit *seinen* Mitarbeitern immer wieder stark betont. Dieses Buch widmet sich dieser Zusammenarbeit mit fünf

4 Vgl. Bordwell; Staiger; Thompson (1985): *The Classical Hollywood Cinema*. S. 116.

5 Stindt (1923): *Das Lichtspiel als Kunstform*. S. 59.

Kameramännern, die als sehr unterschiedliche Persönlichkeiten erfolgreich und gefragt sind.

Analysiert werden von jedem Kameramann jeweils eine ausgewählte, exemplarische Sequenz von etwa zwei bis zehn Minuten aus einem Film von Fritz Lang und einem anderen Regisseur. Dies soll einen Blick auf die Wechselbeziehungen zwischen Regie und Kameraarbeit ermöglichen: Wie ändert sich der filmsprachliche Ausdruck mit dem jeweiligen neuen Regisseur oder Kameramann, gibt es eine Rollenverteilung bei Stil oder Handschrift? Der Blick auf diese Zusammenhänge geschieht nicht aus der Perspektive eines Wissenschaftlers, sondern eines Kameramanns. Durch diese aus der Praxis meiner eigenen Dreherfahrung geprägten Betrachtungen sollen ästhetische und technische Entscheidungen durchleuchtet, interpretiert und besser verständlich gemacht werden. Es geht also nicht um einen historischen Abriss.

Schon der erste flüchtige Blick macht deutlich, welche unterschiedlichen Regiepersönlichkeiten mit der Spitzengarde deutschsprachiger Kinematografie bei diesen Filmbeispielen zusammenkommen:

Carl Hoffmann	DR. MABUSE, DER SPIELER (1922, Regie: Fritz Lang) FAUST (1926, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau)
Karl Freund	DER LETZTE MANN (1924, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau) METROPOLIS (1926, Regie: Fritz Lang)
Günther Rittau	METROPOLIS (1926, Regie: Fritz Lang) DER BLAUE ENGEL (1930, Regie: Josef von Sternberg)
Fritz Arno Wagner	DIE LIEBE DER JEANNE NEY (1927, Regie: Georg Wilhelm Pabst) M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931, Regie: Fritz Lang)
Rudolph Maté	LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928, Regie: Carl Theodor Dreyer) LILIOM (1934, Regie: Fritz Lang)

Durch die Gegenüberstellung werden Korrespondenzen zu Filmen Fritz Langs und denen anderer Regisseure augenfällig, und es wird deutlich, dass die Kameramänner als Vermittler ästhetischer Einflüsse wirken. Zu betrachten gilt es, ob und wie sich die Filme Fritz Langs über die Jahre auch unter den unterschiedlichen Kameraleuten optisch verändern. Bringen diese ihre eigene Entwicklung ein, die aus Zusammenarbeiten mit anderen Regisseuren stammen oder den eigenen Ambitionen entspringen? Dass die deutsche

Kameraarbeit international im höchsten Ansehen steht, kann nicht nur an den Regisseuren liegen. Und – wie wir sehen werden – auch die deutsche Geräte- oder gar Kopierwerkstechnik kann diese Stellung nicht begründen. Was also macht diesen Ruhm aus? Wieso konnten sich einige Kameramänner international durchsetzen?

Die Analysemethode

Die Arbeitsmethode dieses Buchs ist simpel, leicht nachahmbar und in der Ausbildung von Studenten vielfach erprobt und basiert auf dem wiederholten Analysieren einzelner Szenen oder Sequenzen. »Hätte ich die Aufgabe, andere im Gebrauch der Filmkamera zu unterrichten, dann würde ich als erstes den Film entweder umgekehrt vorführen oder ihn so oft zeigen, bis Schauspieler und Handlung vergessen sind und das Interesse sich nur noch auf die Werte richtet, die die Kamera hervorgebracht hat.«⁶

Die Analyse geht aus von der Beschreibung einer Szene: Wie wird die Erzählung dargestellt und/oder geht es um die Darstellung einer speziellen Atmosphäre? Wie funktioniert die *Mise-en-scène*? Warum bewegt sich die Kamera? Wie sind die Schauspieler*innen positioniert? Hilft das Licht und wozu? Die Fragestellungen werden erweitert oder begrenzt durch die Aussage und Sinnfälligkeit der entsprechenden Szene. Und selbstverständlich gehe ich mit Sternberg konform, dass das Wort das Bild nicht ersetzen soll: »Words cannot describe an image in motion, words cannot describe an image.«⁷ Als Ausgangspunkt bei der Betrachtung dient die Konzentration auf die kleinsten Einheiten, die Einstellung, um diesen Fragen nachzuspüren, die uns ja auch als Filmemacher bei der Arbeit beschäftigen. Schon durch die Versprachlichung des Gesehenen wird der Blick gelenkt und konzentriert. Dabei wird herausgearbeitet, ob eine visuelle Handschrift einzelner Kameraleute erkannt werden kann, die sich vielleicht durch ihre Arbeit zieht und mit der die Handschrift der Regisseure mal korrespondiert, mal in Konflikt gerät.

Deshalb werden die Filme von den Bildern her erzählt, nicht von der Handlung oder dem Schauspiel, wohl aber in den wechselseitigen Einflüssen und Abhängigkeiten all dieser Elemente zueinander. Ebenso werden die alltäglichen Sachzwänge und spontanen Entscheidungsnoté am Motiv aufge-

6 Sternberg (1991): *Das Blaue des Engels*. S. 352.

7 Anon. (o.J.): *The Blue Angel: The Novel by Heinrich Mann – The Film by Josef von Sternberg*. S. 257.

griffen: Gehe ich mit der Kamera etwas weiter nach rechts oder links? Ist dies die richtige Brennweite? Belichte ich die Kante etwas über oder unter? Ist die Fahrt sinnvoll oder lenkt sie ab? Einzelheiten, die am Ende die Qualität eines Bildes ausmachen, sollen herausgearbeitet und sichtbar gemacht werden. Oft beschränkt sich die Wahrnehmung auf das Verständnis der Geschichte und der situativen Zusammenhänge. Bilder bleiben außen vor oder werden nur wahrgenommen, wenn sie auffällig gestaltet sind; aber gerade dann stehen sie oft nicht im Dienst der Erzählung oder der Inszenierung, sondern stellen sich vor sie, verhindern mehr als sie helfen. So gilt es, sich mit Bildern zu befassen, die nicht sofort ins Auge springen.

Die Struktur des Buchs

Am Anfang steht eine kurze, selbstverständlich nicht vollständige Darstellung der technischen und produktionstechnischen Gegebenheiten der damaligen Zeit. Dieser erste Teil beschränkt sich auf die Gebiete, die für das Verständnis der folgenden Szenenanalysen wichtig sind, zeigt aber auch einige, aus heutiger Sicht, Absonderlichkeiten, die helfen, die Arbeitsbedingungen und die spezielle Rezeption besser zu verstehen (zum Beispiel die viel zu hohe Filmfrequenz bei der Projektion). Technik und Handwerklichkeit wird nur soweit beschrieben, wie es das ästhetische, inszenatorische oder dramaturgische Verständnis erfordert.

Der Hauptteil befasst sich mit den Analysen einzelner Filmszenen und ist zeitchronologisch nach den Produktionsjahren geordnet, um technische Entwicklungen, Terminprobleme und vor allem die ästhetischen Einflüsse besser darstellen zu können. Er beginnt mit dem 1922 von Fritz Lang und Carl Hoffmann gedrehten *DR. MABUSE, DER SPIELER*.

Das Resümee am Ende des Buchs verdeutlicht die wechselseitige Wirkung der Zusammenarbeit, versucht Einflussnahmen zu bilanzieren und fasst die Wandlung der Filmfotografie vom isoliert stehenden, ausdrucksstarken Einzelbild zum auf Chronologie und Dramaturgie gestalteten Filmbild zusammen.

Der Anhang listet nur die angesprochenen Kameramänner dieses Zeitraums auf und gibt einige wenige biografische Angaben, die für das Verständnis des Texts interessant sind. Gleiches gilt für das Glossar, auch hier liegt die Konzentration auf der Hilfestellung für die Analysen. Die Literaturliste führt die zitierten Bücher auf und eine kurze Bibliografie von Lehr- und Standardbüchern soll zur weiteren Auseinandersetzung anregen.

Der Index führt nicht jede Stelle eines Begriffs auf, sondern nur die, an denen inhaltlich eine Angabe gemacht wird.

Die Einzelanalysen

Bei *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1922) wird uns beschäftigen, wie das Erzählen mit Bildern auf den Stilwillen, die bildnerische Handschrift trifft, wie umgegangen wird mit Zeit, Parallelhandlungen und Raum, wie die Form den Inhalt beeinflusst. Die Bildgestaltung wird beherrscht vom frontalen Blick, gelegentlicher Symmetrie, bühnenhaften Inszenierungen. Klassische Gestaltungselemente wie Diagonalen, Dreieckscompositionen, Anschnitte, Vordergründe sind rar. Erzählperspektive und Point-of-view stellen sich in den Dienst der Hypnose. Raumentiefe in der Bildgestaltung herrscht auch deshalb nicht, weil die Schauspieler*innen sich selten in die Motive hineinbewegen. Der Maler Lang bevorzugt das statische Bild und Hoffmann nutzt dies, um Atmosphäre mit dem Licht besser herausarbeiten zu können als bei einer bewegten Kamera. Dies schafft einen für den Film eigenen Stil, dessen gestalterische Monotonie sich wie eine Gesellschaftskritik über den vermeintlichen Glamour des Gezeigten legt. Es wird keine Geschichte erzählt, sondern Anekdoten und die Kameraarbeit betont deren Eigenwert durch tableauhafte Bildgestaltung. Hier werden die Grundlagen und der Ausgangspunkt für die kommenden Kapitel gelegt.

In *DER LETZTE MANN* (1924) geht es um Gegensätze: um Tag und Nacht, statische Bilder und die entfesselte Kamera, das ruhige Beobachten der Hektik und die hektische Darstellung der Ruhe, Realität steht gegen Vision, Eleganz gegen Ärmlichkeit. Die Wandlungsfähigkeit des Motivs überrascht ebenso wie der Wechsel der Erzählperspektiven. Schwelgerisch erzählt der Film mit der Kamera oft entgegen räumliche Logik und Karl Freund experimentiert mit naturalistischen Lichtkonzepten.

Mit *METROPOLIS* (1926) deutet sich eine für einen Lang-Film neue Bildsprache an und der Raum wird durch das Schauspiel erobert. Die Aneinanderreihung statischer Einzelbilder wird nun von Freund ersetzt durch handlungsfunktionale Kadragen, die den Raum präsentieren, Vordergrund und Hintergrund zeigen. Dadurch verändert sich die Inszenierung und es entstehen nicht nur Parallelhandlungen, auch die Charaktere werden tiefgründiger. Das Bild wird begriffen als eine Abfolge, die Kadrage der Einzelbilder korrespondiert mit der vorherigen und der folgenden.

FAUST (1926) demonstriert den hohen Stand der Lichtarbeit Carl Hoffmanns. Sein Ansatz ist kein realistischer wie bei Karl Freund, sondern für Hoffmann zählen der Effekt und die Korrespondenz mit der Bildgestaltung. Auch machen Murnau und Hoffmann nicht weiter mit der bewegten Kamera, das Bild bleibt statisch. Bildgestalterische Elemente wie Diagonale, Proportion und Vordergrund ergreifen die Kadrage, die es bei Lang nicht gibt.

Durch die besondere Bild- und Lichtgestaltung Fritz Arno Wagners gepaart mit der Inszenierung und Montage Pabsts entsteht in DIE LIEBE DER JEANNE NEY (1927) ein hohes Maß an Authentizität durch eine betont unauffällige, beiläufig wirkende Kadrage und Lichtführung. In kleinen Seitenhieben auf den russischen Revolutionsfilm findet dieser Liebesfilm immer wieder ästhetische (Gegen-)Modelle des Erzählkinos.

Bei LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928) wird uns beschäftigt, wie die überaus auffällige Fotografie sich in die Dramaturgie des Films einordnet statt sie zu dominieren. Auch die Lichtführung und selbst Techniken wie das neue panchromatische Material bekommen eine inhaltliche Komponente. Eine straffe Erzählstruktur erlaubt eine Raumdarstellung, ohne die Magie der dominierenden Nah- und Großaufnahmen zu zerstören.

Einer der ersten Tonfilme in Deutschland, DER BLAUE ENGEL (1930), führt die Problematik und die erweiterte Ausdrucksfähigkeit der neuen Technologie vor. Die Mise-en-scène konzentriert sich fast ausschließlich auf die beiden Hauptfiguren und orientiert sich uneingeschränkt am Handlungsablauf. Ein Hauptthema wird auch das Licht sein, als Mittel der Milieuschilderung und Porträtlicht der Marlene Dietrich.

Fritz Langs erster Tonfilm M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931) zeigt nicht nur die Weiterentwicklung dieser Technik, sondern auch eine Umbesinnung Langs. Die Suche nach einer neuen Bildsprache setzt sich fort und bremst überraschend Fritz Arno Wagners unpräzise Bildarbeit aus DIE LIEBE DER JEANNE NEY. Noch haben die Bilder ihre eigene erzählerische Qualität nicht verloren, der Dialog überlässt ihnen kleine Freiräume.

Mit LILLIOM (1934) haben der gesprochene Text und das Schauspiel das Bild von der Eigenständigkeit beraubt. Lang – und auch Rudolph Maté – gelingt damit ein wichtiger Schritt ins amerikanische Erzählkino. Filmsprachliche Formen wie Kamerabewegung, Kadrage, Parallelmontage orientieren sich nun am Inhalt, versuchen nicht mehr, aus sich selbst heraus zu sprechen, eine eigenständige bildnerische Qualität zu entwickeln.

Anmerkungen zum Gebrauch

Die Zitate sind orthografisch und grammatikalisch nicht korrigiert, englischsprachige Zitate sind von mir übersetzt, was in der entsprechenden Fußnote zur Quellenangabe vermerkt wird.

Zur Literaturliste: Wenn nur eine Stelle oder Autor aus einem Sammelband zitiert werden, wird der Sammelband nicht gesondert aufgeführt, sondern nur unter dem zitierten Artikel. Erst bei mehreren Autoren wird der Sammelband zusätzlich separat aufgeführt. Ergänzend gibt es am Ende eine kleine Sammlung von Lehrbüchern und Standardwerken, aus denen zum Teil auch zitiert wird.

Der Index erfasst nicht alle erwähnten Begriffe oder Personen, sondern führt sie nur dann auf, wenn weiterführende Informationen an der Stelle erfasst sind. Auch werden Regisseur und Kameramann im Kapitel des jeweils besprochenen Filmausschnitts im Index nicht genannt.

Links, rechts bezieht sich bei der Bildbeschreibung im vorliegenden Buch immer auf die Abbildung. Dagegen geben Kameraleute bei den Dreharbeiten den Schauspieler*innen die Richtungsanweisung aus deren Blickrichtung an, ebenso dem Beleuchter mit der Strahlungsrichtung des Scheinwerfers.

Das Bildseitenverhältnis der Abbildung ist nicht immer exakt. Um die Abbildungen für den Druck gleich zu halten, kann es Differenzen von bis zu 2 mm geben.

Dank

Für mich als Kameramann und Anfänger im Bücherschreiben kann eine solche Arbeit nur entstehen durch die sachkundige und tatkräftige Hilfe anderer. Mein Dank gilt der Hochschule für Fernsehen und Film in München (HFF), den früheren Kollegen Tom Fährmann und Peter Slansky, allen meinen damaligen Mitarbeiter*innen der Abteilung VII und den Studierenden, deren Diskussionen meinen Blick schärften.

Auch wäre meine Arbeit ohne Hilfe der Bibliotheken nicht möglich gewesen, allen voran der HFF-Bibliothek mit ihrem sachkundigen und geduldi- gen Leiter Peter Heinrich und seinen Mitarbeiter*innen. In Rochester, NY, unterstützten mich Melinda Wallington, die Leiterin der River Campus Libraries, Rare Books, Special Collections, and Preservation der University of Rochester, Stephanie Hofner von der Richard and Ronay Menschel Lib-

rary des George Eastman Museums sowie Sophia Lorent vom Moving Image Department des George Eastman Museums.

Ein besonderer Dank gebührt der Deutschen Kinemathek, dem Leiter der Abteilung Audiovisuelles Erbe – Film, Martin Koerber, und dem Leiter der Abteilung Sammlungen & Ausstellungen, Peter Mänz, dem Verantwortlichen für das Personenarchiv, Gerrit Thies, und *last but not least* der sachkundigen, geduldigen und immer hilfsbereiten Cordula Döhrer in der Bibliothek.

Wichtige Informationsquellen und Inspiration waren die Gespräche mit den Filmwissenschaftlern Karl Prümm, Werner Sudendorf und dem Leiter des Filmmuseums München, Stefan Dröbler, dessen Programmgestaltung immer wieder Anstöße gibt.

Zu Fragen der Restaurierung gab mir Anke Wilkening von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung eine Fülle dankenswerter Informationen.

Und meine Hochachtung gilt den verstorbenen Kameramännern, die ich mit dem Kollegen Arthur Ahrweiler um 1980 interviewte: Richard Angst, Georg Krause, Igor Oberberg, G. F. Peters, Walter Pindter, Oskar Schnirch, H. O. Schulze und dem Kopierwerksleiter Emil Müller.

Dankbar bin ich meinen Freunden, die beraten, gelesen, mir geholfen, mich verunsichert und immer weiter gebracht haben: Kristina Brandner, Helmut Dinkel, Michael Hild, Bernhard Koch, Linda und Melanie Walz.

Doch ohne zwei Wissenschaftlerinnen hätte dieses Buch nicht realisiert werden können, da sie mich von Anfang an unterstützt haben: Michaela Krützen, Inhaberin des Lehrstuhls für Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Hochschule für Fernsehen und Film, München, die mir durch ihr unermüdliches Lesen, Korrigieren und ihre Sachkenntnis das Schreiben und Reflektieren beigebracht hat. Und meine Ehefrau, die Kommunikationswissenschaftlerin Gabriele Mehling, die mir durch unzählige Gespräche Hilfe, Rat, Zuversicht gegeben hat und deren Arbeit mir Vorbild ist.

Ebenso danke ich der tatkräftigen und finanziellen Unterstützung durch die Abteilung Kommunikations- und Medienwissenschaft der HFF. Die Stiftung Kulturwerk der VG BILD-KUNST unterstützte den Druck finanziell großzügig und Frau Britta Klöpfer beriet mich dabei entgegenkommend. Dafür bedanke ich mich und ebenfalls bei meinem Lektor Jerome P. Schäfer für die sachkundige Betreuung.

Technische und produktionstechnische Voraussetzungen

In den Anfängen der Stummfilmzeit läuft die technische Entwicklung der Filmkunst hinterher, denn wenn ein optischer, filmischer Ausdruck gesucht wird, muss die Technik, das Handwerkszeug dafür entwickelt werden – und in Ermangelung einer entwickelten Industrie meist von den Nutzern selbst. Es wird viel gebastelt und gebaut, an, hinter und vor der Kamera. Dekorationen entstehen zum Teil perspektivisch, was auch gleichzeitig den einzig möglichen Kamerastandpunkt festlegt. Edgar G. Ulmer⁸ behauptet, »wenn es nun aber 10 Einstellungen gab, dann baute man auch 10 Kulissen dieses Raumes, denn das Kameraauge war der Fluchtpunkt der Perspektive – das Mobiliar wurde perspektivisch gebaut.«⁹ Technisch gesehen hat Ulmer Recht, es bleibt aber offen, ob ein solcher Aufwand grundsätzlich betrieben wird. Auf jeden Fall dominieren die Architekten aus dieser Tatsache heraus das Bild. Bis zum Beginn unserer Filmbeispiele sind die Kameramänner aber bereits sehr selbstbewusste Mitarbeiter und auf jeden Fall gleichrangig mit den Szenografen. Man könnte auch sagen, dass mit dem Aufstieg der Kameraleute die Bedeutung der Architekten nachließ.

Durch die heute in Deutschland starke Verlagerung der Dreharbeiten an Originalschauplätze verliert das Szenenbild an Einfluss und letztlich haben darunter auch die Kameraleute zu leiden, wenn Motive nicht mehr stimmig sind. Je mehr Filmtechnik und Dienstleistungen wie Kopierwerk in die Hand von Spezialisten übergehen, ist nicht mehr das ästhetisch Gewünschte der Taktgeber technischer Innovation, sondern Techniker und Ingenieure entwickeln das Instrumentarium der Filmherstellung nach ihrer Sicht. So folgt der gegenwärtige Film weitgehend den technischen Vorgaben der Filmgeräte-Industrie und von Filmkunst spricht kaum noch jemand.

8 Edgar G. Ulmer ist Szenenbild-Assistent u. a. bei DER LETZTE MANN, er arbeitet später als Regisseur und emigriert in die USA.

9 Bogdanovich (2000): *Wer hat denn den gedreht*. S. 691.

Arbeitsablauf

Sergei Eisenstein vermisst die kollektive Herangehensweise an einen Film in Deutschland, das einzig Verbindende sei das Geld. »Gibt man einem Kameramann 100 Mark mehr, wechselt er – ohne mit der Wimper zu zucken – zur Konkurrenz. Statt geistiger Solidarität beobachtet man Drill und Disziplin beim Drehstab.«¹⁰ Auch von der Regie scheint er wenig begeistert, sieht dort Parallelen zur Sowjetunion, denn auch dort gibt es nur vage Anweisungen an die Schauspieler*innen und einzelne Einstellungen werden beständig wiederholt. Zugeschaut haben er und der Kameramann Eduard Tissé bei den Dreharbeiten von *FAUST* in den Studios in Tempelhof.

Die Arbeitsbedingungen sind rau, fast über jeden Regisseur gibt es haarsträubende Anekdoten, viel Gebrüll, überlange Arbeitszeiten. »Alles stöhnte; der Betriebschef ging wie ein Truthahn um die Szene – allerdings in respektvoller Distanz; vier Omnibusse warteten, um die Leute zu transportieren; Emil [Jannings] war dem Weinen nahe.«¹¹ So berichtet der Filmarchitekt Robert Herlth von den Dreharbeiten zu *DER LETZTE MANN*. Einig sind sich alle Berichte darin, dass die Regisseure nicht nur die treibenden Kräfte sind, sondern diese Strapazen auch für sich selbst gut bis gut gelaunt wegstecken. Die Regisseure sind also die Diktatoren, die Produzenten, selbst der mächtige Erich Pommer,¹² wirken dagegen hilflos, machtlos. Solange die Interessen der Regisseure auch die ihren sind, brauchen sie nicht in Erscheinung zu treten. Dies gilt aber nur für die herausragenden Produktionen, bei den Durchschnittsfilmen herrscht das Geld.

Bis vor wenigen Jahren war es in Deutschland immer noch bei einigen Produktionen üblich, zwölf bis 16 Stunden pro Tag zu arbeiten, allerdings meist bei einer Fünf-Tage-Woche. Mittlerweile hat sich dies durch verschärfte Kontrollen geändert.

Die Kameramänner machen selbstverständlich mit, Karl Freund benimmt sich aufsässig, verlängert manchmal seinen Vertrag nicht, wechselte in einen anderen Film. Andere bleiben stumm, verlangen viel von den Assistenten:

10 [Eisenstein] (1998): *Eisenstein und Deutschland*. S. 15–16.

11 Herlth (1979): Dreharbeiten mit Murnau. S. 129.

12 Produzent und Firmenchef (1889–1966), langjähriger und einflussreichster »Fabrikationsleiter« bei der Ufa, dann Leiter der europäischen Abteilung der Fox, auch in den USA tätig.

»Bei einem ehrgeizigen, besessenen Chef wie Fritz Arno Wagner, der Tag und Nacht arbeiten konnte, war es schlimm.«¹³

In den Anfängen sind viele Karrierewege möglich. Die Operateure, Aufnahmetechniker, wie sie genannt werden, kommen von der Fotografie oder dem Basteln an den Kameras, drehen auch bis zum Tonfilm mit ihren eigenen Geräten.¹⁴ »Damals [vor 1915] mußte der Operateur noch alles machen, Drehen, Entwickeln, Belichten und den Film auch selbst schneiden.«¹⁵ Einige der Erfolgreichen verfügen auch später noch über die komplette Nachbearbeitungskette, also auch ein Kopierwerk. Zu diesem wichtigen Vorteil werden wir noch kommen.

Die Regisseure sind oft Schauspieler, schreiben kleine Sketche für sich oder andere. Man baut auch mal Kulissen, um sich über Wasser zu halten. Es entstehen Produktionsfirmen, bei denen meist dieselben Namen auftauchen, zwischen Buch, Regie und Schauspieler wechseln sie bisweilen, bei Kamera bleiben sie meist gleich.

Schon zu Anfang der 1920er Jahre ist die Arbeitsteilung vollzogen. Die Operateure lernen von der Pike auf, aber nicht wie heute als Assistenten, sondern als Kofferträger, »Stativkutscher«,¹⁶ ihr technisches Wissen wird nicht gefördert, man will sich keine Konkurrenz großziehen. Die Aussage des Kameramanns Reimar Kuntze klingt da an anderer Stelle vier Jahre später überraschend optimistisch: »Der junge Hilfsoperateur, [...] der sich mit der Zeit einige Ateliererfahrung aneignet und sich eine eigene Apparatur kaufen kann, wird mit der Zeit weiter aufrücken und selbständiger Kameramann werden.«¹⁷

Die Arbeitsabläufe einer Produktion oder eines Drehtags ähneln sehr den heutigen, oder man könnte auch sagen, dass es einen Standardablauf zu keiner Zeit gibt, schon gar nicht bei den größeren Produktionen, um die es hier geht. Die Ehefrau Fritz Langs, Thea von Harbou, schreibt ab einem Zeitpunkt alle seine deutschen Drehbücher und der Produzent Erich Pommer produziert einige davon mit großem Aufwand. Manche Firmen wirken wie ein Familienunternehmen, selbst wenn die Produzenten Filmfabrikanten

13 Oberberg in einem Gespräch am 4. Februar 1983 bei ihm zuhause. [Tonbandprotokoll]

14 Vgl. Pindter: Interviews. Band 81, TC 05:01:23.

15 Hoffmann in: Treuner (1928): *Filmkünstler* [nicht paginiert, sondern Künstler alphabetisch geordnet].

16 Kuntze (1929): Hilfsoperateur oder Stativkutscher. S. 8.

17 Kossowsky (1925a): Die Männer der Kurbel. II. Reimar Kuntze.

genannt werden. Viele Teammitglieder ziehen sich von Film zu Film durch, einige wechseln.

Grundsätzlich gibt es bei Lang ausgiebige Vorbesprechungen – Regiesitzungen – mit den wichtigsten Mitarbeitern, deren zeitliches Ausmaß mit den Drehtagen Schritt halten können. Hierzu werden auch Modelle der Studiobauten angefertigt, die sehr detailgenau besprochen werden, auch Einstellungen werden festgelegt. Lang überlässt nichts dem Zufall, am Drehtag will er nur mit den Schauspielern arbeiten.

Mit knapp zwei Monaten erscheint die Drehzeit bei *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* relativ kurz, bei *METROPOLIS* mit 17 Monaten extrem lang, wobei, wie wir später sehen werden, dies nicht für das gesamte Team gilt. Lange Drehzeiten gelten auch für die anderen hier besprochenen Filme. Kleinere Filme müssen aber manchmal auch mit 20 Drehtagen auskommen. Oft schneiden die Regisseure in der Stummfilmzeit ihre Filme selbst. Darüber, wie sehr Kameramänner in den Postproduktionsprozess eingebunden sind, auch bei der Kopierwerksarbeit, ist mir außer Klagen und Beschwerden wenig bekannt.

Ähnlich unstandardisiert laufen auch die einzelnen Drehtage ab. Einige Kameramänner berichten, dass sie zuerst im Kopierwerk sich über den vorherigen Tag erkundigen. Oft steht am Arbeitsbeginn eine Stellprobe, dann wird aus- und umgeleuchtet, was deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt als heute. Laut Igor Oberberg¹⁸ dreht man etwa eine Einstellung pro Stunde, das macht zehn Einstellungen am Tag, »das ist ein guter Schnitt.«¹⁹ Davon entfallen etwa 50 Minuten auf das Einleuchten und zehn Minuten auf die Aufnahme.

Die Zeitschrift *Mein Film* fasst 1926 zusammen, wer im Studio anwesend sein muss: »Neben dem Regisseur zwei Aufnahmetechniker, weil ein zweites Negativ²⁰ für Amerika gebraucht wird, die Gehilfen der Aufnahmetechniker, mindestens ein halbes Dutzend Bühnenarbeiter und ebenso viele Beleuchter. Neben anderen Mitarbeitern noch zwei oder drei Musiker oder wenigstens ein Klavierspieler.«²¹ Beim Stummfilm wird gerne bei den Aufnahmen Musik gemacht, um die Schauspieler in Stimmung zu bringen, offensichtlich schafft

18 Kameramann. *20.02.1907 Jekaterinburg, Russland. †22.12.1996 Berlin. War Assistent bei Fritz Arno Wagner. Drehte u. a. mit den Regisseuren Karl Ritter, Günther Rittau, Erich Engel und mit Helmut Käutner *UNTER DEN BRÜCKEN* (1946) und *IN JENEN TAGEN* (1947).

19 Oberberg (1983): Interviews. Band 38, TC 02:11:20.

20 Vgl. Kapitel *Mehrere Kameramänner bei einem Film*.

21 *Mein Film*. Nr. 16, 1926. S. 7–8.

der Regisseur es nicht allein. Die Bühnenarbeiter sind für den Bau zuständig, heute wird unterschieden zwischen Baubühne (Umsetzen von Dekorations-teilen u. ä.) und Kamerabühne, die im weitesten Sinne die Befestigung der Kamera verantworten: Hilfe beim Kameraaufbau, Absicherung des Stativs, Podeste für die Kamera, Aufbau und Bedienung von Dolly und Kran usw. Für die Beleuchtung gibt es einen Oberbeleuchter, der seine Mannschaft einsetzt, sein Assistent (heute: Best Boy) kümmert sich meist um die Stromversorgung, die Beleuchter für den Aufbau und die Absicherung der Lampen und Scheinwerfer. Bei *DER BLAUE ENGEL* sind zehn Beleuchter dabei, bei *DER LETZTE MANN* während der Nachtaufnahmen vor dem Hotel sind es 65.²²

Grundsätzlich kann man sagen, dass es keine einheitlichen Standards bei den hier besprochenen Filmen gibt. Zu sehr schwanken die Bedingungen je nach Projekt und Etat. Kleinere Produktionen, die eher serienmäßig produzieren, haben sicher deutliche Vorgaben für Produktionszeiten, Materialverbrauch, Lichtaufwand usw. Aber bei Großfilmen wird mehr maßgeschneidert kalkuliert und gearbeitet, das schließt natürlich Überziehungen nicht aus.

Vom Operateur zum Kameramann

Der Operateur hat ein bewußter Maler zu sein. Erstens, weil der Film als optische Kunst vor allem auch eine Augenweide zu sein hat. Zweitens, weil jede Beleuchtung, jedes Kolorit der Bilder symbolisch wirkt und eine bestimmte Stimmung ausdrückt, ob der Operateur es will oder nicht. Also muß er es wollen. Wenn er jeder »stimmungsvollen« Effektbeleuchtung ausweicht und nur klare, deutliche Bilder geben will, dann gibt er damit die Stimmung einer kalttrockenen Nüchternheit, die den Gefühlsinhalt des Films geradeso beeinflussen wird wie irgendeine Effektaufnahme. Keine Kunst kennt neutrale Mittel. Auch der Film nicht.²³

Fünf Jahre zuvor zeichnet der dänische Regisseur Urban Gad in seinem Lehrbuch noch ein zwiespältiges Bild eines Kameramanns:

Für einen Regisseur, der nicht über langjährige Erfahrung verfügt, ist es ratsam, den Operateur zur Seite zu haben und ihn beim Aufbau der Dekorationen und besonders bei der Ausstattung derselben beständig um Rat zu

22 Anon. (1930): Mehr Licht!

23 Balázs (2001) [1924]: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. S. 95.

befragen. Allerdings stehen die Operateure, was Geschmack und Technik anbelangt, leider durchschnittlich nicht auf einer sehr hohen Stufe; in den meisten Fällen aber werden sie doch Auskunft darüber geben können, ob diese oder jene Einzelheit sich bei photographischer Wiedergabe besonders geltend machen wird.²⁴

Hier sind wir also noch bei den Bastlern und mit der Wiedergabe dürfte die von Farben gemeint sein.²⁵ Ein nicht genannter Regisseur in Kalifornien sieht ein Jahr später die dortigen Kameralleute anders, zumindest die erfahrenen, die für die großen Studios arbeiten, sie seien aufmerksam, aktiv, energisch, tüchtig, intelligent und kompetent. Seine Begeisterung lässt sich kaum bremsen – im *American Cinematographer*.²⁶ Erst Anfang, Mitte der 1920er Jahre verschwindet langsam der Begriff »Aufnahme-Techniker« oder »Aufnahme-Operateur« und die Berufsbezeichnung »Kameramann« taucht auf. Etwa parallel wird dieser immer mehr Ansprechpartner für das Bild und nicht mehr der Filmarchitekt. In den Anfängen wurde bisweilen die Dekoration so gebaut, auch perspektivisch, dass nur eine Kameraposition möglich war. Die Kamera konnte also von einem Techniker bedient werden, der sich nur mit diesem Aufnahmegerät auskennen musste. Da auch nur unter standardisierten Lichtbedingungen gedreht wurde – z.B. Sonnenlicht – machte die Belichtung wenige Probleme. Auch entfiel jede künstlerische Auseinandersetzung mit der Kadrage, da diese vom Architekten gelöst wurde. Erst als die Arbeitsprozesse und auch die zu erzählenden Geschichten komplexer wurden, stiegen die Anforderungen an das Filmbild und den Operateur der Kamera.

Nachdem der Kameramann jahrelang weiter nichts als ein Drehkuli, eine große Null gewesen ist, hat sich doch allmählich die Erkenntnis bei den Regisseuren und Fabrikanten Bahn gebrochen, dass der Kameramann und seine Tätigkeit der Mittelpunkt des ganzen Films ist. [...] Daher ist der gute Kameramann ebenso sehr ein Stück Regisseur, wie der gute Regisseur ein Stück Kameramann sein muss.²⁷

Und der Kameramann muss auch Eigentümer der Kamera sein. Oskar Schnirch²⁸ erzählt, dass er anfänglich eine Debie Holzkamera besitzt, weil

24 Gad (1919): *Der Film*. S. 126.

25 Vgl. Kapitel *Das Filmmaterial und die Gradation*.

26 Anon. (1920): *The Cameraman of Today*.

27 y. (1925): *Mit der Kamera in die neue Saison*.

28 Kameramann. *19.09.1902 Bautsch (heute Tschechien). †05.04.1995 München. Dreht seit 1923 u. a. mit den Regisseuren Adolf Edgar Licho, Werner Hochbaum, G.W. Pabst.

dieses Spezialholz besser auf große Hitze reagiert, aber als dann Debrie mit einem Metallgehäuse herauskommt, beginnen die Probleme: »Da gab es Produzenten, die haben gesagt, nicht in Metall haben sie die Kamera, ne, dann machen sie den Film nicht. So war das.«²⁹

Es bildet sich ein Dreiergespann aus Regie, Kamera und Szenenbild und die immer gigantischeren »Großfilme« erfordern eine stärkere Spezialisierung aller Beteiligten, die in langen, vorbereitenden Regiesitzungen ihre Fachkompetenzen austauschen und so erst einen ästhetisch geschlossenen Film entstehen lassen können. Interessant, wie sich langsam hieraus filmische und damit bildästhetische Standards entwickeln und zu etablieren beginnen; und auch davon wird im Folgenden oft die Rede sein.

In Deutschland wird auch der Kameramann als Künstler gleichwertig mit dem Regisseur angesehen. Seine Meinung zählt sowohl bei der Ausarbeitung des Drehbuchs als auch beim Drehen, bisweilen wird er auch zum Schnitt hinzugezogen. Er wird grundsätzlich lange vor Produktionsbeginn bis zur Zeit des Schnitts eingebunden. Seinen Namen wertachten die Titel wie den des Regisseurs und er erscheint bisweilen in elektrischem Licht vor dem Theater.³⁰

Robert Low, der dies schreibt, arbeitet bei der englischen Fassung der Ufa-Produktion *DER KONGRESS TANZT*³¹ mit und bewundert die deutschen Produktionsbedingungen. Ihn fasziniert das Gemeinschaftsgefühl³² aller Mitarbeiter des Films, ihr Stolz, dabei zu sein. »Die Arbeit selbst ist das Wichtige, nicht die Bezahlung.«³³ Die Story handeln nicht nur Produzent und Autor aus, sondern auch der Regisseur und der Kameramann werden eingebunden. Bei *DER KONGRESS TANZT* sind bei den Gesprächen alle dabei, doch die Hauptarbeit liegt bei Erich Pommer, Erik Charell und Carl Hoffmann. Hier sieht Low den größten Unterschied zu amerikanischen Produktionen und schätzt besonders Pommer, der nicht nur fachlich sämtliche relevanten Arbeitsbereiche beherrscht, sondern auch die Mitarbeiter mit Namen kennt. Dies alles fördere in hohem Maß die Kreativität.

29 Schnirch (1984): Interviews. Band 54, TC 05:40:22.

30 Low (1932): Ufa. S. 8 [Übersetzung durch den Autor].

31 Deutschland 1931. Regie: Erik Charell. Kamera: Carl Hoffmann. Produzent: Erich Pommer.

32 Hierzu interessant auch der Begriff »gemeinschaftsproduktion« Vgl. St. Pierre (2016): *Cinematography in the Weimar Republic*. S. 242–244.

33 Low (1932). S. 23.

Der erfolgreiche amerikanische Maler und Fotograf Harry Lachman, der in Europa bei mehreren amerikanischen Produktionen als Regisseur arbeitet, ergänzt:

Dort [Europa] ist er [Kameramann] nicht nur eine höchst wichtige Person am Set, sondern auch außerhalb. Er ist auch bekannter beim Publikum. Es läuft gerade ein Film in Europa – Carl Dreyers VAMPIR³⁴ – dessen Erfolg einzig wahrgenommen wird als öffentliche Würdigung der herausragenden Fotografie Rudolph Matés. Darüber hinaus umjubelte die Kritik den Film als ein fotografisches Meisterwerk und sie feierten es aus diesem Grund.³⁵

Ein großer Vorteil in Deutschland liegt an dem hohen Ausbildungsstand nicht nur der Kameramänner, sondern aller Mitarbeiter. Wittmer erklärt das auch damit, dass durch die prekäre Devisensituation amerikanische Geräte und Fachkräfte von dort unbezahlbar werden. Es bleibt nur, die eigenen Leute bestens zu schulen. »Der deutsche Kameramann kann – und tut es auch – mit weniger Gerätschaft als sein amerikanischer Bruder ausgezeichnete Resultate erzeugen. Fachkenntnis statt Geld ist das wichtigste Element im Film ›made in Germany‹.«³⁶

In Amerika sieht sich der Kameramann Virgil E. Miller³⁷ als einen der drei Verantwortlichen für den Film, neben dem Regisseur und dem Autor. Er kann weniger beim Aufbau des Plots helfen, aber viel bei der Charakterisierung der Figuren leisten, denn die Kamera kann auch unwahr erzählen und die Atmosphäre kann durchs Licht manipuliert werden. So sieht man, dass schwach gezeichnete Charaktere in einer unwirklichen Atmosphäre den Erfolg des Films verhindern. Das Publikum versteht dann nicht die Absicht des Autors. Der Kameramann, der die Sehnsüchte des Autors kennt, kann diese durch die entsprechende Atmosphäre und Ausleuchtung auch der Porträts auf die Leinwand bringen.³⁸

Mit dem Übergang zum Tonfilm wird der Kameramann mehr zum dem, was wir heute DoP (*Director of Photography*) nennen, also einer für die Bildgestaltung und Lichtführung verantwortlichen Person, die nicht mehr unbe-

34 VAMPIR – DER TRAUM DES ALLAN GRAY. Deutschland, Frankreich 1931. Regie: Carl Theodor Dreyer. Kamera: Rudolph Maté.

35 Lachman (1932): *Technical Ingenuity Reduces European Production Costs*. S. 7 [Übersetzung durch den Autor].

36 Wittmer (1930): *Licht, Achtung, Kurbel – Halt!* S. 39 [Übersetzung durch den Autor].

37 *20.12.1887 in Coffeen, Illinois. †5.10.1974. Drehte u. a. mit den Regisseuren Edward Sedgwick, Lloyd Bacon, Thomas Z. Loring.

38 Vgl. Miller (1927): *The Cinema Triangle*. S. 4.

dingt die Kamera selbst bedienen muss, sondern dies dem ebenfalls gerne englisch genannten Operator (früher heißt er »Schwenker«) überlässt.

Das in diesem Buch immer nur der Begriff »Kameramann« und nicht auch »Kamerafrau« auftaucht, liegt einfach daran, dass es in der damaligen Zeit keine Kamerafrauen gibt. Nach meiner Kenntnis kommen in Deutschland erst in den 1960er Jahren Frauen an die Kamera, oder wahrscheinlich muss man sagen, wurde es ihnen erst erlaubt, denn sie mussten sehr dafür kämpfen. Und selbst heute ist es trotz einer Vielzahl hervorragender und erfolgreicher Kamerafrauen noch keine Selbstverständlichkeit, dass eine Frau für die Fotografie eines Films verantwortlich zeichnet. So sind wir von einer Parität noch weit entfernt. Diese Dominanz der Männer gilt auch für die anderen Sparten hinter der Kamera, mit wenigen Ausnahmen wie beim Drehbuch und der Montage. Einzig beim Schauspiel bröckelte die Isolierung der Frauen früher.

Eine Kuriosität will ich zu den englischen Berufsbezeichnungen anmerken. Durchgesetzt haben sie sich nicht als Erleichterung für das Gendern, sondern der Begriff »Kamerafrau/mann« lässt bis heute, besonders für Juristen, einen Techniker assoziieren. Techniker können Patente erlangen, nicht aber am Urheberrecht teilhaben. So setzte sich in Deutschland immer mehr der Begriff »*Director of Photography*« durch, da er urheberrechtlicher erscheint. Das funktioniert auch, deutsche Kameraleute partizipieren durch starkes Engagement des Berufsverbands Kinematografie (BVK) am Urheberrecht – im Gegensatz zu den amerikanischen Kollegen, die sich trotz der passenderen Berufsbezeichnung vor Jahrzehnten in den USA als Techniker haben einstufen lassen und somit am Urheberrecht nicht teilhaben.

Kameraarbeit als Geheimwissenschaft

Je mehr der Kameramann sich nun gezwungen fühlt, Fachkenntnisse zu erwerben, desto mehr glaubt er, diese vor Konkurrenten schützen zu müssen, und dieses Bedürfnis lähmt sehr schnell den Austausch von Fachinformationen. »Dass wir [Kameraleute] fachliche Gespräche untereinander geführt haben, das kann man eigentlich nicht sagen.«³⁹ Jeder hat seine Geheimnisse oder macht sein Wissen zu einem, die Abschottung wird verbrämt zum Schutz der Illusion oder vor Werksspionage: »Ich will gerne die Neugierigen ein wenig in und vor meinen Kurbelkasten blicken lassen, wemgleich es

39 Pindter (1984). Band 82, TC 05:41:30.

nicht meine Absicht ist, dem Publikum die Illusion zu rauben und dem Fachmann allzu deutliche Tipps in seine Werkstatt zu reichen.«⁴⁰

Man beherrscht die Funktionsweise und Handhabung der Kamera, weiß um den Lampenpark und die dafür notwendige Elektrizität, aber bei dem wichtigsten Thema, der Belichtung und wie man das latente Bild bearbeiten kann, dominiert *Trial-and-Error*. So mag bei dem einen oder anderen auch die eigene Unkenntnis zum Geheimnis stilisiert werden. Selbst ein Fachbuch von Guido Seeber und Victor Mendel⁴¹ von 1927 behandelt nur den Aufnahmeapparat, die Elektrotechnik, Lampentypen und die Arbeitsstätten, also die unterschiedlichen Formen der Ateliers. Die Theorie informiert nur über den kinematografischen Effekt, also warum sehen wir Bewegung, nicht aber über den fotografische Prozess, die Belichtung und Entwicklung. Lehmann und Merté behaupten schon 1919 tollkühn, dass die Behandlung des belichteten Filmmaterials »in genau denselben chemischen Bädern wie bei den in gewöhnlichen Kammern belichteten Negativplatten oder Film [geschieht], ist also genügend bekannt, so dass wir uns dabei nicht weiter aufzuhalten brauchen.«⁴² Nur nebenbei sei erwähnt, dass bis heute die physikalischen, chemischen Vorgänge bei Belichtung und Entwicklung immer noch nicht restlos geklärt sind. Für die rein handwerkliche, operative Seite sieht es in der Fotografie anders aus. Für Amateurfotografen wird schon 1915 empfohlen, auf Messgeräte oder Belichtungstabellen zurückzugreifen.⁴³ Nun kann sich vermutlich kein professioneller Kameramann, der ein Geheimnis hüten muss, erlauben, wie ein Amateur herumzulaufen. Aber einer der bedeutendsten deutschen Fotografen, Albert Renger-Patzsch, kann es und empfiehlt es offen 1925 in einem Artikel, schon wissend, dass Kollegen über ihn lächeln werden.⁴⁴ Lehrbücher für Kameraleute sind eher Gebrauchsanweisungen zum Bedienen von Geräten.

Wenn man nur bei Sonne fotografiert, dann hat man schnell raus, mit welcher Blende man bei welchem Material brauchbare Ergebnisse bekommt. Deshalb wird bis in die 1930er Jahre außen fast nur bei Sonne gedreht, und sobald eine Wolke davor zieht, beginnt die Unsicherheit und man wartet.⁴⁵

40 Hoffmann (1922): *Wie ich die Nacht einfüge*.

41 Vgl. Seeber; Mendel (1927): *Der praktische Kameramann*.

42 Lehmann; Merté (1919): *Die Kinematographie*. S. 53.

43 Vgl. Anon. (1915): *Leitfaden für den Amateur-Photographen*. S. 36–38.

44 Vgl. Renger-Patzsch (2010) [1925]: Über das Fotografieren von plastischen Kunstwerken. In: *Die Freude am Gegenstand*. S. 40.

45 Vgl. Oberberg (1983). Band 21, 0:09:2. Oder Schulze (1983): Interviews. Band 16, TC 05:47:45. Oder: Schnirch (1984). Band 54, TC 02:11:20.

Die Studioarbeit stellt höhere Anforderungen, denn je mehr unterschiedliche Lampentypen auftauchen, desto unübersichtlicher wird die Situation. Trotzdem will man nicht auf Lichtmessgeräte zurückgreifen oder versteht sie nicht. Lieber wird geraten – einige bauen auf Erfahrung – und man überlässt das belichtete Material einem Kopierwerk, das nach Sicht entwickelt. Damit beginnt ein ganz eigener Leidensweg, der weiter unten beschrieben wird.

Trotzdem zählen deutsche Kameralente in Europa zur Elite und sind zum Beispiel im damals kinematografisch noch unentwickelten England, wenn auch nicht gerne gesehen, so doch bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs sehr gefragt. Die englischen Kollegen hoffen von den Ausländern zu lernen, doch die schirmen sich ab, kleben selbst die Blendenzahlen an der Optik ab.⁴⁶

Haben bei der Lösung der technischen Probleme viele die gleiche Unsicherheit, so wird bei der künstlerischen Arbeit die Gerätschaft zu einem großen Mysterium. Die Wahl der Kamera wird nach Prestige und Geldbeutel getroffen.⁴⁷ Ganz vorne liegen die französische Debie oder die deutsche Askania, unerreichbar sind für die meisten die als hochwertiger eingestuften amerikanischen Kameras von Bell & Howell oder gar Mitchell.⁴⁸ Aber die Kamera beeinflusst weniger die Ästhetik, eher die Arbeitsgeschwindigkeit und die Trickmöglichkeiten. Entscheidender wirkt sich aus, »was davor war, die Art der Optiken, die Wahl der Optiken, welche Firma, welcher Charakter und das Kompendium – das war das große Geheimnis jeden Kameramanns. Und das war eigentlich sein Stil, den er zeigte [...]. Der verriet nichts, der sagte noch nicht einmal, mit welchen Optiken er arbeitete, möglichst nicht.«⁴⁹

Das Kompendium, dieser Vorsatz vor dem Objektiv zum Schutz vor Licht-einstrahlung, wird zur »Zauberkiste«, ihm widmet Seeber in seinem Lehrbuch allein 15 Seiten⁵⁰. In ihm finden die Filter Platz, die Kaschs, die Vignetten. Mit dem Kompendium und dessen Zubehör kann sehr stark in die Bildästhetik eingegriffen werden und der Koffer für den Transport dieser Gerätschaften wird gehütet wie ein Augapfel. Den »hat jeder Kameramann selber gehabt, weil jeder Kameramann verschiedene Geschmacksrichtungen hatte mit Filtern, mit Verlauffiltern, [...] mit einem Tubus, den sie vorne anhängen, wo

46 Vgl. Petrie (1996): *The British Cinematographer*. Ab S. 30.

47 Vgl. Die Aufgaben des Kameramanns. *Kinotechnische Rundschau des Film-Kurier*. 30.12.1926.

48 Vgl. Grabenhorst (1929): Gerät in des Kameramanns Hand: Womit wird gedreht?

49 Schulze (1983). Band 16, TC 05:49:22.

50 Vgl. Seeber; Mendel (1927). S. 152–166.

sie die verschiedenen Kaschgeschichten machen konnten. Dann auch die Softscheiben. Das war wie ein Arzt, der so seine kleine Tasche mitbringt und das geeignete einsetzt, weil jeder verschiedenartig gearbeitet hat.⁵¹

Schon 1913 bilden sich in Kalifornien und New York Clubs für Kameramänner⁵², 1919 wird der *ASC (American Society of Cinematographers)* gegründet und die Zeitschrift *The American Cinematographer (AC)* erscheint 1920.⁵³ Sowohl in den Clubs als auch in der Zeitschrift wird ein reger Austausch über Kameraarbeit betrieben, aber auch dort lieben nicht alle die Offenheit nach außen:

Die amerikanischen Filmfabriken sind überein gekommen, in Zukunft keinerlei Aufklärung über Filmtricks zu geben und auch das Erscheinen derartiger Fotografien zu verhindern suchen. Es hat sich herausgestellt, dass die Erklärungen des Tricks zwar manche Besucher zur nochmaligen Besichtigung des Films verlockten, dass im übrigen aber die Desillusionierung des Publikums größer war als der Kassenerfolg des doppelten Besuchs. Die Zuschauer sind den amerikanischen Fabrikanten zu skeptisch geworden.⁵⁴

Aber unter den Kameraleuten wird in den USA leichter und beständiger Wissen ausgetauscht und in der Fachpresse publiziert – bis heute – als in Deutschland. Für mich mit ein Grund, warum die amerikanische Filmfotografie so mutig nicht nur technisch, sondern auch ästhetisch voraneilen kann. Interessanterweise findet der Vergleich deutscher Kameraarbeit mit der amerikanischen umgekehrt auch in den USA statt und führt zu einer dramatischen Angst in Hollywood, die sich sehr gut aus einem zweiseitigen Artikel lesen lässt – zu einem Zeitpunkt, als noch kein deutscher Kameramann in den USA arbeitet:

Monat für Monat sind Zeitungen und Magazine, die dem Film Platz einräumen, gefüllt mit Beiträgen uneingeschränkten Lobs für die Arbeit dieser Kameramänner. Freund, Hoffman[n] und andere wurden mit mehr Adjektiven befeuert als all unsere Präsidenten zusammen. Kritiker, die sich stolz als solche bezeichnen, die keine Superlative benutzen, entschuldigen sich nun, weil sie nicht genug von ihren Gefühlen für die ausländischen Kameramänner ausdrücken können.⁵⁵

51 Pindter (1984). Band 81, TC 05:09:07

52 Vgl. Staiger (1985): Standardization and Differentiation. S. 105.

53 Vgl. Sterling (1987): *Cinematographers on the Art and Craft of Cinematography*. S. IX.

54 *Kinematograph*, Nr. 959. 5.7.1925. S. 21.

55 Hall (1928): *They Are Better in the USA*. S. 7 [Übersetzung durch den Autor].

Dieser Komplex mag auch daher stammen, dass in Amerika der Kameramann nicht als gleichwertiger Partner neben dem Regisseur steht. Zu den vielen ängstlich befragten immigrierten Regisseuren, ob sie zukünftig mit Europäern arbeiten wollen, gehört auch Alexander Korda, der mit der amerikanischen Hierarchie den Frager zu beruhigen sucht: »Sehen Sie, letztendlich ist es nicht der Genius des Kameramanns, der die ausländischen Filme großartig macht. Es ist die Kombination von Regisseur UND Kameramann. Nicht der Kameramann UND der Regisseur; sondern der Regisseur UND der Kameramann. Verstehen Sie was ich meine? Ja?«⁵⁶

Vermutlich wandelt sich der amerikanische Film vom Erzählen mit Bildern zum Erzählen durch Schauspieler schneller als der europäische. Aber ich will mit dieser saloppen These den folgenden Analysen nicht vorgreifen.

Mehrere Kameramänner bei einem Film

Der Stand der Filmmaterial- und der Kopierwerkstechnik erlaubt es in Deutschland bis Ende der Stummfilmzeit nicht, Duplikate von Negativen zu erstellen.⁵⁷ Von einem Negativ, das durch die Kamera läuft, lassen sich problemlos 100 Kopien herstellen, selten soll es gar gelungen sein, bis zu 400 von einem einzigen Negativ zu ziehen. (400 Kopien entsprechen in Deutschland um die Jahrtausendwende einem großen Start eines Films mit mehreren Millionen Zuschauern, mehr Kopien werden in der Bundesrepublik selten benötigt.) Aber 100 Kopien sind für eine Auswertung im deutschen Reich zu wenig, besonders wenn man den Film auch ins Ausland verkaufen will. In der Regel werden drei Negative benötigt, eins für die hiesige Auswertung, eins für Europa und eins für die USA. Also müssen mehrere Negative während der Dreharbeiten erstellt werden. Dazu gibt es zwei Möglichkeiten, entweder dreht man die Einstellung mehrmals hintereinander, bis es drei gute Aufnahmen gibt, oder man versucht mit wenigstens zwei Kameras – und Kameramännern – parallel zu drehen, was für das Bild immer einen Kompromiss darstellt.

Die Problematik, dass mehrere Kameraleute an einem Film arbeiten, wird ausführlich zwischen den Kameraleuten A. v. Barys und Reimar Kuntze in der *Kinotechnik*⁵⁸ diskutiert. In der Theorie – und wie man in vielen Titel-

56 Ebd. S. 8.

57 Vgl. Salt (1983): *Film Style and Technology*. S. 222.

58 Vgl. Barys (1925a): Der »zweite« Operateur.

angaben lesen kann – sind alle Kombinationen möglich: erfolgreicher Kameramann und Anfänger, zwei erfolgreiche, zwei erfahrene usw. Igor Oberberg berichtet,⁵⁹ dass der erste Kameramann prinzipiell für die Arbeit des zweiten verantwortlich ist. Aber er gibt auch Beispiele, wo der zweite mit nur kargen Angaben eigenverantwortlich arbeiten muss. Theoretisch bleibt beiden die Aufgabenaufteilung überlassen, wohl auch weitgehend, wo und wie die Kameras positioniert werden: nebeneinander, um möglichst ähnliche Bildausschnitte zu bekommen, oder – aus der Einsicht, dass dies kaum möglich ist – lieber gleich zwei völlig verschiedene Bildinhalte. Aber es »muß hier also festgestellt werden, daß es einen zweiten, künstlerisch verantwortlichen und schöpferisch tätigen Operateur nicht gibt und nicht geben kann. Er muß sich entweder zwangsmäßig fast vollständig oder freiwillig vollständig den künstlerischen Intentionen des ersten unterordnen.«⁶⁰ Das dürfte auch der Regisseur so sehen, schon um endlosen Diskussionen aus dem Weg zu gehen. »Bei den meisten Spielfilmen liefen zwei Kameras nebeneinander. Der erste Kameramann, der für die Fotografie verantwortlich war, bediente die erste Kamera, ein zweiter Kameramann die andere. Aus der ersten Kamera stammte das heimische Negativ, ... das andere Negativ war für den Auslandsmarkt bestimmt.«⁶¹

Es gibt natürlich auch Regisseure, die den Kompromiss für das Bild beim gleichzeitigen Drehen mit mehreren Kameras nicht eingehen wollen. Fritz Lang gehört sicher dazu. »Wie immer war Lang auch hier erst zufrieden, als mindestens drei der vielen Aufnahmen seinen Intentionen auch schauspielerisch vollkommen entsprachen.«⁶²

Damit erhält man drei von der Kadrage her identische Negative. Nur die Länge der Einstellung differiert leicht. Die Arbeitszeiten belasten dieses Verfahren sehr und nicht viele Regisseure werden dieses Privileg genießen können. G. W. Pabst und Fritz Arno Wagner – wie wir später sehen werden – setzen die zweite Kamera eher so ein wie es heute geschieht, dass nämlich eine völlig andere Einstellung parallel gedreht wird. Da sie aber auch drei Negative von jeder Kadrage brauchen, muss so lange gedreht werden, bis man mit jeder Kamera die nötigen Negative hat.

59 Vgl. Oberberg (1983). Band 22, 0:01:40.

60 Bary (1925b): Antwort auf die Einwände zu meinem Aufsatz »Der ›zweite‹ Operateur«.

61 Brownlow (1997): *Pioniere des Films*. S. 262.

62 Kettelhut (2009): *Der Schatten des Architekten*. S. 145.