

GEKURBELT, ENTFESSELT, BUNT, DIGITAL

Kameratechnik und Filmkunst in der deutschen Kinematografie

35. Internationaler Filmhistorischer Kongress

im Rahmen des XIX. *cinifest* – Internationales Festival des deutschen Film-Erbes
im Metropolis-Kino (Kleine Theaterstr. 10, Hamburg)

ABSTRACTS

Freitag, 18. November

PANEL 1: KINEMATOGRAPHIE IM WANDEL

MICHAEL NEUBAUER

Berufsbild und Arbeitsrealität der Kameralente im Wandel: Beispiel Deutschland

Die Anfänge der Kinematografie waren auch in Deutschland geprägt durch Allrounder und Erfinder – heute ist das Berufsbild in verschiedene Sektoren stark ausdifferenziert. Tätigkeitsprofile haben sich über mehrere Etappen ausgebildet und verändert. Die konkreten Möglichkeiten und Anforderungen haben Kameralente genutzt, um ihre Bilder im Sinne des Zeitgeschmacks und der jeweiligen technischen Rahmenbedingungen herzustellen und die Grenzen der Ästhetik und der Gestaltungsspielräume aktiv zu erweitern. Es formte sich ein berufliches Selbstverständnis von Kameralenten zwischen Technik und Kunst, Gestaltung und Kommerz aus. Die Wahrnehmung von Kameralenten in der Branche und der Öffentlichkeit hat sich – entsprechend der gesellschaftlichen Rolle und Relevanz von Film und Fernsehen ebenfalls verändert. Zu Beginn des Internationalen Filmhistorischen Kongresses soll mit diesem Beitrag ein geschichtlicher Abriss über die Akteure der Kinematografie und ihre Berufswirklichkeit in den verschiedenen Phasen der deutschen Geschichte von Kino und Fernsehen gegeben werden.

MICHAEL NEUBAUER, *Forstinning bei München*

Dr. rer. pol. Michael Neubauer ist Geschäftsführer des BVK. 1958 in Marburg/Lahn geboren, humanistisches Abitur, Wehrdienst, Praktikum im Filmkopierwerk, Studium SFOF Berlin (staatlich geprüfter Kameraassistent). Ab 1981 tätig als freier Kameraassistent, 1987 Kameramann, ab 1981 Studium an der Ludwig-Maximilians Universität München: Kommunikationswissenschaft, Volkswirtschaftslehre, Politikwissenschaft (1987 M.A., 1995 Dr. rer. pol.), eigene Produktion von Natur- und Imagefilmen, 1995–2002 externer Trainer der Staatlichen Führungsakademie Landshut (Organisations- und Team-Entwicklung), div. Lehraufträge, Autor und Mitherausgeber zahlreicher Publikationen zur Berufssoziologie und Qualifikation von Kameralenten und von Fachbüchern über Bildgestalter, seit 1. Januar 2000 Geschäftsführer des BVK (Berufsverband Kinematografie e.V.), Mitglied im Verwaltungsrat der VG Bild-Kunst, Initiator und Moderator der UrheberAllianz Film&Fernsehen. Arbeitet in München und lebt 25 km außerhalb auf dem Land.

AXEL BLOCK

Krisen der Kameraarbeit. Einflüsse technischer Innovationen auf die Bildästhetik

Nur wenige technische Innovationen hinterlassen beständige und grundlegende Veränderungen der Bildästhetik. Die Einführung von Tonfilm, Farbfilm und CinemaScope sind solche Wendepunkte, nach denen keine Rückkehr mehr möglich war. Sie wirkten sich nicht nur elementar auf Qualifikation und Arbeitsprozesse der Kameraleute aus, sondern veränderten auch ihr Selbstverständnis und ihre Stellung in der Hierarchie des Teams. So wurde mit dem Tonfilm die Kenntnis der Belichtung als die ureigentliche Voraussetzung der Kameraarbeit stärker gefordert und Möglichkeiten der Bildgestaltung elementar beschnitten. Damit begann das Bild seine eigene Aussagekraft zu verlieren und musste verstärkt dem Handlungsablauf dienen. Der Farbfilm wirkte fundamental auf die künstlerische Arbeit mit Licht, Schatten und Kontrasten, forderte technische Routinen, die mächtig an der Identifikation der Kameraleute rüttelten. Nur langsam erkannte man die Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten durch die Farbe. Und CinemaScope zerstörte das vielleicht wichtigste Parameter der Bildgestaltung, denn außer bei Scope existiert ab 1953 kein verlässliches Bildseitenformat mehr. »Shoot and protect« regiert und der Vorführer bestimmt die Kadrage.

Doch wird auch erkennbar, dass technische Klippen Kreativität und Professionalisierung fördern. So verschwand die Bildästhetik nicht, sondern hat sich selbst unter Einfluss kleiner technischer Innovationen verändert, und wenn man so will – weiterentwickelt.

AXEL BLOCK, München

Kameramann seit 1974 (u.a. ca. 30 Kinofilme, 50 Fernsehfilme, div. Auszeichnungen). 1983/84 zusammen mit Arthur Ahrweiler Realisation der Dokumentation MEINE VERANTWORTUNG IST DIE FOTOGRAFIE (Interviews mit Kameramännern über ihre Arbeit im deutschen Film zwischen 1920 und 1950). 1995 Veranstalter eines internationalen Symposiums über CINEMASCOPE UND SUPER-35. Hochschullehrer an div. Hochschulen (u.a. von 1997–2015 Lehrstuhl für Angewandte Bildästhetik, HFF München – Aufbau der Abteilung VII/Kamera). 2020 Autor von »Die Kameraaugen des Fritz Lang« (edition text+kritik, Willy Haas-Preis 2021). 2022 zus. mit Gabriele Mehling, Michael Hild, Bernd Schwamm »Schimanski machen« (edition text+kritik).

PETER BADEL

Volkseigenes Cinemascope und 70mm-Film – Ein Zugewinn für narrative und visuelle Erlebnisse im Kino der DDR

Da das internationale Kino und seine Erfolge beim Publikum mit anamorphotischen Verfahren im Zuschauerraum erfolgreich war, musste die DDR die damit verbundenen Patente und Technologien rechtssicher nachvollziehen und eigene Umsetzungen entwickeln. Ende der 1950er Jahre entstand das volkseigene anamorphotische Verfahren Totalvision, die Objektive zum Aufnehmen hießen zunächst Prokimaskop und die zum Abspielen Rectimaskop und wurden in Jena und Rathenow gebaut. Viel wichtiger aber war der damit verbundene ästhetische Aufbruch im DEFA-Studio für Spielfilm, denn zunächst verbanden junge Autoren, Regisseure und Kameraleute ihre filmkünstlerische Utopie einer lebenswerten Gesellschaft direkt mit dem Aufkommen des neuen Formats: KARLA (1965, Herrmann Zschoche), DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE (1964/65, Frank Vogel), DER GETEILTE HIMMEL (1963/64, Konrad Wolf), GOYA (1970/71, Konrad Wolf), EOLOMEA (1971/72, Herrmann Zschoche) usw. Die wichtigsten Kameraleute dafür waren Günter Ost, Werner Bergmann und Otto Hanisch, an deren Arbeit ich in diesem Zusammenhang erinnern werde.

PETER BADEL, Berlin

Dokumentarist, Kameramann für Kinodokumentar-, Spiel- und Fernsehfilme, Fotograf, Autor. Geboren 1953 in Berlin. Kamerastudium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg. Kameramann im DEFA-Studio für Spielfilme, seit 1992 freischaffend tätig, daneben Symposien zur Kameraarbeit, umfangreiche Lehr- und Mentorentätigkeit an verschiedenen Hochschulen bzw. Akademien. Langjährige freundschaftliche Zusammenarbeit mit dem Regisseur Thomas Heise von 1982 bis heute, häufige Zusammenarbeit mit den Regisseuren Christian Klemke, Kurt Tetzlaff und Jan Lorenzen. Fotografische Sammlung und Kuratorentätigkeit zur sozialen Fotografie der 1920er Jahre.

PANEL 2: Kamera Digital

WINFRIED GERLING / FLORIAN KRAUTKRÄMER

Was ist die (digitale) Kamera?

Die Digitalisierung hat zwar das analoge Filmmaterial weitgehend verdrängt, nicht aber den optischen Apparat, der zur Aufnahmen der bewegten Bilder nach wie vor wesentlich ist. Kameras haben sich verändert und werden modifiziert: Vielfach werden digitale Möglichkeiten eingesetzt, um die Aufnahmen mit älteren, prädigitalen Techniken zu kombinieren oder diese durch Software bzw. Algorithmen simuliert.

Durch diese Veränderungen stellt sich die Frage nach dem Prinzip der Kamera neu: was ist »die Kamera« überhaupt? Wo fängt sie an? Was ist Apparat, was Peripherie?

Kameras sind dann als verschiedene Kombinationen distinkter technischer Objekte zu beschreiben: Body, Objektiv, Display, Sucher. Und sie interagieren mit Peripherien wie Stativen, Selfiesticks, Gimbals aber auch Apps. Sie konstituieren und konkretisieren sich im jeweiligen Gebrauchszusammenhang und bringen so eigene Ästhetiken hervor.

Ausgehend von aktuellen technischen Entwicklungen wie der GoPro wollen wir eine neue Perspektive auf die Theorie der Kamera entwickeln.

WINFRIED GERLING, Potsdam

Professor für Konzeption und Ästhetik der Neuen Medien an der Fachhochschule Potsdam / Fachbereich Design im Studiengang Europäische Medienwissenschaft, der gemeinschaftlich mit der Universität Potsdam betrieben wird. Er ist im Direktorium des Brandenburgischen Zentrums für Medienwissenschaften (ZeM) und seit Oktober 2018 Mitglied des Forschungskollegs »SENSING: Zum Wissen sensibler Medien«, das von der VolkswagenStiftung gefördert wird. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen: praktische, theoretische und historische Reflexion fotografischer Medien, digitale Ästhetik, mediale Umwelten, Medienkunst und die Interaktion von analogen und digitalen Medien. Buchpublikationen zuletzt: »Versatile Camcorders – Looking at the GoPro Movement« (Kadmos 2021, hrsg. mit Florian Krautkrämer), »Bilder Verteilen – Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur« (transcript 2018, Autorschaft mit Susanne Holschbach und Petra Löffler).

Weitere Infos: <http://gerling.emw-potsdam.de>

FLORIAN KRAUTKRÄMER, Luzern

Professor an der Hochschule Luzern Design & Kunst und forscht zur Veränderung von Amateurmedien und Kameras im Zusammenhang der Digitalisierung. Er leitet das SNF-Forschungsprojekt »Interaktiver Dokumentarfilm« und hat 2018 für zwei Semester die Professur für Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg Universität in Mainz vertreten. Zusammen mit Winfried Gerling hat er das Buch »Versatile Camcorders. Looking at the GoPro Movement« (Kadmos 2021) herausgegeben und 2018 das Buch »Aufschub. Das Lager Westerbork und der Film von Rudolf Breslauer / Harun Farocki« (Vorwerk 8). Aktuelle Aufsätze zum Thema sind: »Die Kamera abgeben. Über die Veränderungen von Zeugenschaft und Kamera im Dokumentarfilm.« In: Zeynep Tuna et al (Hg): Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft. Stuttgart 2022; »Stay in the Moment. Vom Filmen nebenbei und der Suche nach dem Amateurfilm im Alltag.« In: Brückner/Groß (Hg): Im Verwandeln der Zeit. Reflexionen über filmische Bilder. Berlin 2022.

Samstag, 19. November

PANEL 3: LICHTEFFEKTE IN SCHWARZWEISS

THOMAS BRANDLMEIER

Der Expressionismus-Irrtum.

Deutscher expressiver Kamerastil und amerikanischer Film noir

Es ist in der Literatur Konsens, dass der amerikanische Film noir bildtechnisch stark vom deutschen expressiven Film und vom französischen Film des poetischen Realismus geprägt ist. Daneben spielen die amerikanischen Gangsterfilme um 1930 eine Rolle, die beweisen, dass gute Hollywood-Kameraleute auch einen kontrastreichen Stil beherrschen, der vom gut ausgeleuchteten Studiostandard stark abweicht. Wir reden also von einem synkretistischen Stil, der hier rückwärts abgewickelt wird.

Prinzipiell gibt es im Film noir also Filme, die sehr französisch wirken oder sehr deutsch oder sich nicht festlegen lassen. Sehr deutsch, das heißt hier mit expressivem Bildstil. Das ist vom Mythos eines expressionistischen Films, der angeblich das deutsche Kino der frühen 1920er Jahre beherrscht hat, abzutrennen. Es gibt zwar Expressionismus im deutschen Film, aber nur in wenigen gültigen Beispielen. Dagegen ist eine expressive Bildgestaltung im deutschen Film weit verbreitet und fast so etwas wie ein Markenzeichen.

Im Film noir gibt es echte Emigrantenfleime, wo z.B. Kamera und Regie in der Hand deutscher Emigranten liegt und die stilistische Herkunft leicht nachvollziehbar ist. Aber genauso gibt es auch Beispiele, die sich nicht unmittelbar an den Personen festmachen lassen und deshalb den Einfluss deutscher expressiver Bildgestaltung besonders eindrucksvoll belegen.

THOMAS BRANDLMEIER, München

geb. 1950, prom. Chemiker, habil. Medienwissenschaftler, Betriebswirt. Lehrt seit 1985 Medienwissenschaft an verschiedenen Hochschulen. 1994 bis 2015 Deutsches Museum, Leiter der Hauptabt. Ausstellungsbetrieb. Publikationen u.a.: »Umweltprobleme der Industriegesellschaft. Ihre Darstellung in Industrie- und Lehrfilmen« (1973), »Die Phytochrom-Chromophore« (1981), »Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken« (1983), »Genre des Alptraums: Die amerikanischen Filme der ›Schwarzen Serie‹ 1941 – 1953« (1985), »Meisterwerke aus dem Deutschen Museum. Band I – VI« (1999–2004), »Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts« (2007), »Kameraautomaten. Technik und Ästhetik« (2008), »Manoel de Oliveira und das groteske Melodram« (2010), »Film noir. Die Generalprobe der Postmoderne« (2017), »Douglas Sirk und das ironisierte Melodram« (2022).

URSULA VON KEITZ

Zur Interaktion von Kameraarbeit und Szenographie in deutschen Filmen der 1960er Jahre

Ausgehend von einigen Beispielen aus West und Ost, darunter DAS MÖRDERSPIEL (BRD/F 1961, Helmut Ashley), SCHWARZER KIES (BRD 1960/61, Helmut Käutner) und DER GETEILTE HIMMEL (DDR 1963/64, Konrad Wolf), geht der Beitrag Formen des Zusammenwirkens von Kameraarbeit und Szenographie in der Filmkunst nach.

Gefragt wird, wie dieses Verhältnis Räume als Spielräume kreiert, Tiefenillusionen wahlweise schafft oder verweigert und welche Bedeutung dies für den Darstellungsstil und ggf. auch für die Genrezuschreibung der Filme hat. Im Fokus stehen dabei insbesondere auch reflektierende Oberflächen, Spiegel und unterschiedliche Texturen der materialen Filmausstattung in Exterieurs wie Interieurs. Deren Prägnanz im Sinne einer »Sprache der Objekte« für die filmische Aussage in einer Schwarzweißästhetik wird herausgearbeitet.

URSULA VON KEITZ, Potsdam

Dr. phil., Professorin für Filmforschung und Filmbildung an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und war von 2014–2020 zudem Direktorin des In-Instituts Filmmuseum Potsdam. Zuvor Professuren an den Universitäten Bonn und Konstanz. 2012 Senior Fellow am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin. 2012–2019 Leiterin des DFG-Langzeitprojekts »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005« (zus. mit K. Hoffmann, Stuttgart u. Th. Weber, Hamburg). Ausstellungs- und Editionstätigkeit. 2000 bis 2007 Assistentin und Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. 1998 bis 2000 Leiterin der Sammlungen und Stellv. Direktorin des Deutschen Filminstituts Frankfurt am Main. Zahlreiche Publikationen zur Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films, u.a. »Kritische Film- und Literaturredition« hg. mit W. Lukas und R. Nutt-Kofoth (Berlin 2022); »Alles dreht sich...und bewegt sich. Der Tanz und das Kino« hg. mit Ph. Stiasny (Marburg 2017).

EVELYN HAMPICKE

Mit Oberlicht und Untersicht – die »Ostzone« bewerben. Der ideologisierte Kamerablick im frühen DEFA-Grenz-Krimi

DEFA-Werbung für die »Ostzone« im Spielfilm-Format? Filmische Überredung zum Dableiben? Schwarze Serie des frühen »Ost-Kinos« mit Kriegstrümmern?

Vielfach wurde bislang die filmische Darstellung des »Westens« im DDR-Film erstaunt oder begeistert wahrgenommen. Verteufelungen des verlockenden Kapitalismus mit Leuchtreklamen und Schaufensterauslagen, Ganoven und verruchten Frauen waren gut gemacht! Die Darstellung des »Ostens« in diesen Filmen fand wenig Beachtung und verblasste daneben.

Also bleibt die Frage, mit welchen Kamera-Blicken, auf was und wen, wurde vor dem Mauerbau in den Ost-Kinos, für den Aufbau des Sozialismus geworben? Welche ikonografischen Klischees wurden bemüht, um an den Mut »zur Kargheit« und zum Bleiben zu appellieren? Gibt es hierbei eine Entwicklung, parallel zur sich verändernden politischen Lage? Bieten die Kameraeinstellungen Zukunftsvisionen und Hoffnungen an?

Die sowjetische Besatzungszone/DDR ist im hier zu betrachtenden Zeitraum (1947 – 1959) real von einer regiden stalinistischen Überformung einerseits und von wirtschaftlichen Problemen durch reale westlich geführte Sabotageakte und finanzielle Ausblutung andererseits geprägt. Es ging um eine politische, wirtschaftliche und ideologische Konkurrenz der Systeme Ost/West im wahren Leben und so auch in einer TV-losen Zeit, um das emotionalisierende Machtinstrument Film, mit Zielrichtung Kinopublikum. Die Filme propagieren sowohl direkt als auch, vor allem in den Kamera-Bildern, latent.

Mit langen Kameraeinstellungen, Beleuchtungseffekten und beliebten Bild-Klischees arbeiten die Filmschaffenden an Gegenwartsgeschichten und Interpretationen der Vergangenheit immer mit deutlicher Werbung für die zu erbauende neue Gesellschaftsordnung.

Dies alles ruft nach dem Genre Kriminalfilm! Spannend und hoch emotional kann damit spezifisch scharf zwischen Gut und Böse polarisiert werden. Und so gibt es heute eine Reihe von zeitgenössischen DEFA-Filmen die man durchaus als Ost-Zonen-Grenz-Krimis zusammenfassen kann.

Und dann wäre da noch die Frage nach dem Hauch von Film Noir, der über diesen schwarz-weiß-Filmen liegt, denn im Dunkeln ist gut beleuchten... wichtiges wird angestrahlt oder leuchtet selbst!

EVELYN HAMPICKE, Berlin

geb. 1953 in Berlin/Ost. Diplom-Kulturarbeiterin, freie Autorin und Kuratorin im Bereich Filmgeschichte. Gastvorträge u.a. an den Universitäten Trier, Marburg, Lüneburg und der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Ab 1988 Mitarbeiterin im Staatlichen Filmarchiv der DDR, dann im Bundesarchiv-Filmarchiv. Gründungsmitglied und Mitglied des ersten Vorstandes von CineGraph Babelsberg e.V. Forschungsschwerpunkte: die filmische Imagebildung durch Kleidung und Mode sowie Propaganda im Unterhaltungsfilm deutscher Diktaturen, Filmrekonstruktionen. Forschung zur filmischen Kunstfigur des »Juden« und des »Zigeuners« im deutschen Kino bis 1933. Kontroverse Arbeiten zu linken Tendenzfilmen der Weimarer Republik und zu Teilbereichen dargestellter Frauen-Emanzipation im DEFA-Film. Aktuelle Projekte: Kuratorin der Langzeitretrospektive OSTSOFAKINO im Thalia Kino, Potsdam. Als Autorin der DEFA-Stiftung Darstellungsvarianten des verfilmten Parteisekretärs im DEFA-Film.

PANEL 4: KAMERA IM KUNSTFILM

CHRIS WAHL

Steinerne Wunder, bewegende Bilder – Die »Kunstfilme« von Rudolf Bamberger und Curt Oertel

Nach dem Zweiten Weltkrieg florierte in Europa ein Genre, das zu dieser Zeit »Kunstfilm« genannt wurde und bei dem es sich um Dokumentarfilme handelte, die Gemälde oder Werke der bildenden Kunst filmisch in Szene setzten. Diese Dynamisierung eigentlich immobiler Objekte war nicht zuletzt eine kameratechnische Leistung. Dass die Ursprünge des Genres im Deutschland der 1930er Jahre liegen, ist eine Tatsache, die bislang nicht ausreichend gewürdigt worden ist, was in diesem Vortrag nachgeholt werden soll. Im Fokus stehen dabei die beiden Pioniere Rudolf Bamberger (Szenograph und Autor) und Curt Oertel (Fotograf und Kameramann), die 1932 gemeinsam den damals fast revolutionären Film DIE STEINEREN WUNDER VON NAUMBURG herstellten. Während Bamberger im Anschluss zwei weitere Domfilme drehte, bevor er in Auschwitz ermordet wurde, machte Oertel im NS-Staat Karriere, nicht zuletzt mit dem 1940 uraufgeführten Kunstfilm in Spielfilmlänge MICHELANGELO. DAS LEBEN EINES TITANEN, der 1951 schließlich, in einer leicht umgearbeiteten Fassung, den Oscar für den besten Dokumentarfilm gewann. Die frisch digitalisierte Fassung dieses etwas in Vergessenheit geratenen Films wird auf dem *cinefest* 2022 erstmals gezeigt. Im Vortrag sollen sowohl die innovativen Strategien der Filme von Bamberger und Oertel vorgestellt und deren verschiedenen Versionen miteinander verglichen, als auch der Frage nachgegangen werden, wer von den beiden für die konzeptuelle Idee verantwortlich war und welche Auswirkungen diese bis heute gehabt hat.

CHRIS WAHL, Potsdam

geboren 1974 in Stuttgart, ist Professor für das Audiovisuelle Kulturerbe an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und leitet dort sowohl den MA-Studiengang »Filmkulturerbe« als auch das DFG-Langfristprojekt »Bilder, die Folgen haben – Eine Archäologie ikonischen Filmmaterials aus der NS-Zeit«. Seit 2015 gibt er die Schriftenreihe »Film-Erbe« bei der edition text+kritik (München) heraus. Er ist zudem stellvertretender geschäftsführender Direktor des Brandenburgischen Zentrums für Medienwissenschaften (ZeM) und Mitglied des Boards der UNESCO City-of-Film Potsdam. Zwei längere Aufsätze im Erscheinen sind: »Filmerbe vs. Filmgeschichte. Über das Jahr 1978, Audiovisuelle Erinnerungskultur und die Domfilme von Rudolf Bamberger« sowie »Rache für Oradour (und andere deutsche Kriegsverbrechen) – LE VIEUX FUSIL als Erinnerungsfilm«.

Sonntag, 20. November

PANEL 5: KINEMATOGRAPHISCHES SELBSTVERSTÄNDNIS

IMME KLAGES

In their own words. Zum Selbstverständnis des Berufsfeld Kamera im Spiegel der Texte exilierter Kameramänner

Günther Krampf schreibt im englischen Exil in der World Film News im Februar 1937 einen Artikel betitelt »the curse of dialogue«, indem er an die deutsche Filmschule (für ihn 1919 – 1925) erinnert: »The cameraman in Germany was the king of the studio. He worked closely with the director on the preparation for a film and his Job was to convey the true meaning of the story through the camera and the camera only« (Krampf, S.4). Das Selbstverständnis der Weimarer Kameramänner, ihre Experimentierfreude und Umtriebigkeit zeigt sich auch in den Texten, die sie teilweise in Trade Journals zu ihrem Fach veröffentlichten. Der Beitrag wird die Texte von Karl Freund, Curt Courant, Günther Krampf und Franz Planer mit deren Beschreibungen des Berufsfelds vorstellen. In den Artikeln werden u.a. Rückblenden auf abgeschlossene erfolgreiche Filme unternommen, die wiederum in einem Kontext der Karrieren der Kameraautoren der 1930er, 1940er, sowie der Nachkriegsjahre geschrieben wurden. Diese Zusammenhänge sollen mit den Berufsbeschreibungen der Artikel analysiert werden. Curt Courant spielt dabei eine aufschlussreiche Rolle, da er im amerikanischen Exil die juristische Auseinandersetzung mit der Gewerkschaft der Kameramänner aufnahm, die seinen Beitritt über Jahre verweigerte und seine Karriere damit beendete. Auch diese juristischen Texte geben Aufschluss auf ein Selbstverständnis des Berufs: Kameramann.

IMME KLAGES, Mainz

Dr. Imme Klages ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Studium der Film- und Fernsehwissenschaft und Neueren Geschichte in Bochum und Lissabon; Dissertation zum Thema »I do not get rid of the ghosts. Zur Exilerfahrung in den Filmen Fred Zinnemanns: THE SEARCH (1948), THE NUN'S STORY (1959) und JULIA (1977)« (Marburg: Schüren, 2018); Forschungsschwerpunkte: Die Kameramänner und Drehbuchautorinnen des deutschen Filmexils 1933–1945 (DFG-Forschungsprojekt), Remigration und Nachkriegskino in Deutschland, Digital Humanities und Filmwissenschaft.

MARTIN JEHLE

Virtuose Performances und performte Virtuosität – Mythenbildung und Selbstmarketing durch innovative Kameraarbeit von Karl Freund bis Emmanuel Lubezki

Als exemplarischer Fall für den Prestigegewinn, der mit der Realisierung langer und mobiler Filmaufnahmen verknüpft ist, gilt DER LETZTE MANN (1924) von Regisseur F. W. Murnau und Kameramann Karl Freund. Die Kamerafahrten wurden von Publikum und Filmbetrieb gleichermaßen als Neuheit wahrgenommen, und die Premiere der für den US-amerikanischen Markt gedrehten Version des Films in New York führte dazu, dass Hollywood auf Murnau und Freund aufmerksam wurde, so dass beide ihren Arbeitsschwerpunkt gegen Ende der 1920er-Jahre in die USA verlagern konnten.

Die Mythenbildung um den Begriff der entfesselten Kamera und der Diskurs um Freund und Murnau können als Prototyp für andere filmhistorische Konstellationen bezeichnet werden, in denen Kameraarbeit als besonders virtuose Leistung von Regisseuren und Kameramännern beschrieben wurde, um Spielfilme zu vermarkten und Filmkarrieren zu befeuern. Dazu zählen die (oft nur scheinbar) tiefenscharfen Einstellungen in CITIZEN KANE (1941), die Kameramann Gregg Toland mit Regisseur Orson Welles hergestellt hat sowie die extrem langen (und ebenfalls durch verdeckte Montage entstandenen) Aufnahmen von Kameramann Emmanuel Lubezki in Filmen der Regisseure Alfonso Cuarón (GRAVITY 2013) und Alejandro Iñárritu (BIRDMAN 2014, THE REVENANT 2015). Den Diskursen zu diesen innovativen Kameraarbeiten zu folgen bedeutet auch, der Faszination nachzuspüren, die virtuose Kameraarbeit immer wieder neu auf Filmwissenschaft, Filmpublizistik, Journalismus und cinephile Kreise gleichermaßen auszuüben scheint.

MARTIN JEHLE, Marburg

Dr. Martin Jehle ist Filmmacher und Dozent für Filmtheorie, Filmpraxis und Filmästhetik. Als Regisseur, Autor und Kameramann arbeitet er für seine Produktionsfirma Anachrom. Seine Kurzfilme wurden auf zahlreichen internationalen Festivals gezeigt und ausgezeichnet. Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit an der Stiftung Universität Hildesheim ist er seit 2020 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Philipps-Universität Marburg und organisiert den Marburger Kamerapreis und die Bild-Kunst Kameragespräche.

PANEL 6: KAMERAÄSTHETIK IM STUMMFILM

ELEANOR HALSALL

Emil Schünemann: Eine grenzüberschreitende Karriere

Emil Schünemann, 1882 in Berlin geboren, gehört zu den wichtigsten deutschen Kameramännern von der Stummfilmzeit bis in die frühen 50er Jahre. Als gelernter Fotograf gelang ihm der Übergang von der Fotografie zum bewegten Bild. Er leistete Beiträge zu verschiedenen Bereichen des Filmschaffens; dazu gehörten zum Beispiel das Erkennen und Beheben technischer Probleme bei der Entwicklung des belichteten Films. Er trug zu der Gestaltung eines Filmstudios für Vitascope im Jahr 1912 bei, und Anfang der 1920er Jahre gestaltete er eine Reithalle zu einem Filmatelier für die Obotrit Film (Offak) um. Auch als Entwickler von Tricktechniken machte er sich einen Namen, wie zum Beispiel bei der Titanic-Verfilmung *IN NACHT UND EIS* (1912, Mime Misu). Seine Filme umfassten Spiel- und Dokumentarfilme, und er hat mit den bedeutendsten deutschen Regisseuren zusammengearbeitet, u.a. mit Fritz Lang, Joe May, und Reinhold Schünzel.

Schwerpunkt dieses Vortrags sind seine internationalen Anschlüsse. 1924 drehte er in Russland den Film *AELITA* (PROTAZANOV); und 1928 befand er sich in Indien wo er für Himansu Rai und Ufa *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* (1928, Franz Osten) und *SCHICKSALSWÜRFEL* (1929, Franz Osten) fotografierte. In Zusammenarbeit mit Rai drehte er den ersten indischen zweisprachigen Tonfilm, *KARMA* (FREER-HUNT, 1932). Seine Arbeit an *SCHICKSALSWÜRFEL* wurde von Satyajit Ray hoch gelobt, und es gab Gerüchte, dass Rai ihn für sein neues Studio Bombay Talkies verpflichten wollte. Dazu kam es zwar nicht, aber Schünemanns Einfluss auf die Arbeit von Josef Wirsching, ist in Klassikern wie *MAHAL* (1948, Kamal Amrohi) zu erkennen.

ELEANOR HALSALL, Southampton

arbeitet als Filmwissenschaftlerin an der Universität von Southampton über die Geschichte deutscher Filmateliers an dem vom European Research Council geförderten Projekt STUDIOTEC: Film Studios: Infrastructure, Culture, Innovation in Britain, France, Germany and Italy, 1930–60.

KATHARINA LOEW

Collageästhetik im deutschen Film der 1920er Jahre

Zum Abschluss seiner Monografie über den Trickfilm (1927) skizziert Guido Seeber seine Vision einer »Tricktechnik von morgen«. Er schlägt vor, durch das Nebeneinandermontieren von Bildfragmenten in einer Einstellung abstrakte Ideen zu visualisieren. Tatsächlich dienten Mehrfachbelichtungen und Bildteilungen bereits im frühesten Film als Mittel, mentale oder verbale Prozesse wie Erinnerungen, Berichte oder Visionen zu illustrieren. Teils unter dem Eindruck avantgardistischer Collagekunst fanden in den 1920er Jahren dann zunehmend komplexe Mehrfachbilder, beispielsweise in *DER VERLORENE SCHATTEN* (1920/21, Rochus Gliese), *SCHATTEN* (1923, Arthur Robison), *HELENA* (1923/24, Manfred Noa), *DER LETZTE MANN* (1924, F. W. Murnau), oder *METROPOLIS* (1925/26, Fritz Lang), weite Verbreitung. Die Collage-Ästhetik solcher Einstellungen unterstreicht die Konstruiertheit des filmischen Bildes und stellt die Kreativität und Virtuosität von Kameratechnik in den Vordergrund. Zuschauer*innen sind angehalten, konzeptionelle und affektive Verbindungen zwischen nebeneinandergestellten und übereinandergelegten Bildern herzustellen. Ausgehend vom Werk Guido Seebers und unter Berücksichtigung transnationaler Wechselbeziehungen (etwa bei Jean Epstein, Germaine Dulac und Dziga Vertov) untersucht dieser Beitrag expressive Split-Screen- und Überblendungseffekte im deutschen Film der 1920er Jahre. Dieses zentrale, wenn auch häufig vernachlässigte Ausdrucksmittel der Kamerakunst gibt zudem Anlass zu theoretischen Betrachtungen über die paradoxe Beziehung zwischen Bild und Unsichtbarem, Abstraktion und Absorption im späten Stummfilm.

KATHARINA LOEW, Boston, MA

*studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Psychologie an der Ludwig-Maximilians Universität München und promovierte in Filmwissenschaft und Germanistik an der University of Chicago. Ab 2011 war sie Assistenzprofessorin für Germanistik und Filmwissenschaft an der University of Oregon. Seit 2015 lehrt sie an der University of Massachusetts Boston. Ihre Monografie *Special Effects and German Silent Film* erschien 2021 bei Amsterdam University Press. Sie ist Mitherausgeberin der Reihe *Cinema and Technology* bei Amsterdam University Press.*