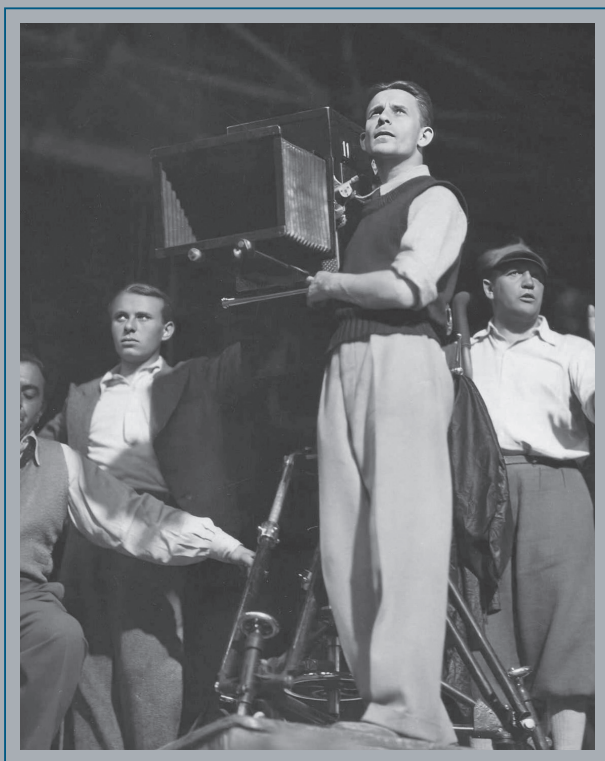


Die Kamera im Fokus



Von der gekurbelten
zur digitalen Filmkunst in der
deutschen Kinematografie

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition
text+kritik

Die Kamera im Fokus

Von der gekurbelten zur digitalen Filmkunst in der deutschen Kinematografie

Ein CineGraph Buch

Herausgegeben von Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer
und Jörg Schöning

Die Kamera im Fokus
Von der gekurbelten zur digitalen Filmkunst
in der deutschen Kinematografie

Redaktion
Hans-Michael Bock und Erika Wottrich

Mit Unterstützung durch die Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg und das Bundesarchiv.

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

ISBN 978-3-96707-896-1

ISBN e-pdf 978-3-96707-897-8

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co

KG München 2024

Levelingstr. 6a

81673 München

www.etk-muenchen.de

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

Umschlagentwurf: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf

Umschlagabbildung: Dreharbeiten zu SCHLOSS IM SÜDEN

(1933, Geza von Bolvary) (collection hmb)

Layout, Satz: bitter grafik, Hamburg

Druck und Verarbeitung: Laupp & Göbel GmbH,

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Inhalt

GEKURBELT, ENTFESSELT, BUNT, DIGITAL	7
Michael Neubauer »WER HAT DENN DA DIE KAMERA GEMACHT?« Berufsbild und Arbeitsrealität der Kameraleute im Wandel: Beispiel Deutschland	11
Axel Block KRISEN DER KAMERAARBEIT Einflüsse technischer Innovationen auf die Bildästhetik	37
Peter Badel VOLKSEIGENES CINEMASCOPE UND 70MM-FILM Ein Zugewinn für narrative und visuelle Erlebnisse im Kino der DDR	53
Florian Krautkrämer WAS IST DIE DIGITALE KAMERA? Synthetisches Bild und Ubiquität der Kamera	71
Katharina Loew SPLITScreens – VON SEEBER BIS <i>SUNRISE</i> Montageaufnahmen im Stummfilm der 1920er Jahre	81
Thomas Brandlmeier DER EXPRESSIONISMUS-IRRITUM Deutscher expressiver Kamerastil und amerikanischer Film Noir	93
Evelyn Hampicke MIT GEGENLICHT UND UNTERSICHT DIE »OSTZONE« BEWERBEN Kommentare zum ideologisierten Kamerablick im frühen DEFA-Grenzkrimi	103
Ursula von Keitz SCHWARZWEISSE TEXTUREN Interaktionseffekte von Kameraarbeit und Szenografie in einigen deutschen Filmen der 1960er Jahre	115

Eleanor Halsall EMIL SCHÜNEMANN Ein »früher bestbewährter Kameramann«	129
Imme Klages »TECHNIKER, DIE GLEICHZEITIG KÜNSTLER SIND« Zum Selbstverständnis der Kameramänner Günther Krampf, Curt Courant und Franz Planer im Exil	143
Chris Wahl EINE DEUTSCHE KARRIERE Curt Oertels <i>Michelangelo</i> (1937–40)	153
Martin Jehle VIRTUOSE PERFORMANCES UND PERFORMTE VIRTUOSITÄT Mythenbildung und Selbstmarketing durch innovative Kameraarbeit von Karl Freund bis Emmanuel Lubezki	169
Dank	181
Autorinnen und Autoren	182
Register	184

GEKURBELT, ENTFESSELT, BUNT, DIGITAL

Die Kamera ist technisches und zugleich auch künstlerisches Herzstück der Filmproduktion. Ihre Entwicklung (inklusive all der damit zusammenhängenden Technologien wie Filmmaterial, Optiken und Lichtsetzung) ist ein Prozess, der mit den »Bewegten Bildern« begann und durch die Digitalisierung der Aufnahme keineswegs abgeschlossen ist. Im Zuge dieser (Weiter-)Entwicklung lösten technische Innovationen wie etwa die Einführung des Tons Ende der 1920er Jahre oder der Farbe immer auch ästhetische Entwicklungen aus – genauer: Technik und Ästhetik waren und sind stets in Wechselwirkung zueinander zu verstehen. Sie bedingen sich gegenseitig.

Vor mehr als 50 Jahren hat Hans-Michael Bock – gemeinsam mit Rudolf Körösi, Kameramann u.a. bei Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner – im Auftrag des Redakteurs Hans Brecht für den »Filmclub« des NDR3 den Dokumentarfilm 18 BILDER MIT DER HAND. KAMERAMÄNNER DES DEUTSCHEN STUMMFILMS (1972) hergestellt. Die Großen des Stummfilms waren da natürlich schon verstorben, doch konnten noch zahlreiche ihrer Schüler und Assistenten interviewt werden, die dann im Tonfilm selbst zur Spitze gehörten. So gab es Gespräche mit Richard Angst, Günther Anders, Konstantin Irmen-Tschet, Igor Oberberg sowie mit Margarete Wagner und Martha Seeber, den Witwen von Fritz Arno Wagner und Guido Seeber, mit dem ARRI-Erfinder August Arnold, mit Produzent Günther Stapenhorst und – nicht zu vergessen – Schauspieler Fritz Rasp. Die Begegnung mit diesen Gestalten der Filmgeschichte prägt(e) auch die spätere Arbeit von CineGraph. Da lag es nahe, das *cinifest* und den begleitenden Filmhistorischen Kongress einmal ausschließlich dem Themaameratechnik und Filmkunst zu widmen und die technischen und ästhetischen Entwicklungen über die Jahrzehnte hinweg zu beleuchten. Im November 2022, mit dem XIX. *cinifest* und dem 35. Internationalen Filmhistorischen Kongress, war es soweit.

Ein zentrales Bildmotiv für *cinifest* 2022 war ein Arbeitsfoto aus der Stummfilmzeit. Im Vordergrund, gut ausgeleuchtet: der Star, hier Louise Brooks, für viele Fans eine Ikone des Weimarer Kinos. Links im Hintergrund, im Schatten selbst für Fachleute kaum erkennbar: Regisseur Georg Wilhelm Pabst. Und rechts das Gerät, ohne das die beiden ihr Publikum nicht erreichen könnten: die Kamera. Doch wer diese bedient, ist verdeckt und unsichtbar.

Mit diesem Band wollen wir die Menschen hinter dem »Kasten« und den Kasten selbst, die Kamera, ohne die es keinen einzigen Film geben würde, in den Fokus rücken – also vom Rand der Szene, von wo aus die Bilder entstehen, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dabei stehen vor allem die Entwicklungen der Aufnahmetechnik



Dreharbeiten zu Tagebuch einer Verlorenen (1929): Louise Brooks und Georg Wilhelm Pabst

von der Stummfilmzeit bis ins digitale Zeitalter im Mittelpunkt sowie die Erfinder und Bastler der Frühzeit und die Karrieren einzelner Kameraleute. Gesellschaftliche Entwicklungen, politische Ereignisse, technische Innovationen (Tonfilm, CinemaScope etc.) beeinflussten die Arbeit mit und an der Kamera und lösten auch immer ästhetische Entwicklungen aus – und umgekehrt.

Die in den 1920er und 30er Jahren hoch angesehene Bildkunst der deutschen Kinematografie hatte auch international großen Einfluss. Etablierte Meister der Kamera gingen – bzw. flohen wegen der politischen Entwicklungen – ins Ausland und halfen dort bei der Professionalisierung der Filmproduktion, Nachwuchskräfte aus dem Ausland kamen in deutsche Ateliers, um ihr Können zu vervollkommen.

Die Arbeit an der Kamera war vor allem zu Beginn der Kinematografie eine überwiegend männliche Domäne, weshalb auch die in diesem Band betrachteten Personen fast ausschließlich Männer sind. Dieses Ungleichgewicht ist damit ein Spiegel der filmhistorischen Entwicklung, die sich in (Ost- und West-)Deutschland erst ab den 1970er Jahren mit Pionierinnen wie Julia Kunert, Gisela Tuchtenhagen und Elfi Mikesch ändern sollte.

In seinem einführenden Essay stellt Michael Neubauer einen Querschnitt durch Geschichte und Entwicklung des Berufsbilds von Kameraleuten in Deutschland vor, beginnend mit den frühen Erfindungen in der Kinematografie, die u.a. von Guido Seeber, Oskar Messter, Carl Froelich und Karl Freund vorangetrieben wurden.

Im nächsten Abschnitt stehen die technischen Entwicklungen im Vordergrund. Axel Block, selbst Kameramann, schreibt über die Krisen in der Kameraarbeit. Dabei stellt er insbesondere die Einflüsse, die die Änderungen zum Breitwand- und Cinema-Scope-Format auf die Bildästhetik hatten, heraus. Peter Badel, der jahrelang als Kameramann für die DEFA gearbeitet hat, beschäftigt sich mit der Entwicklung des 70mm-Films bei der DEFA, ein Prestigeprojekt, mit dem das Kino der DDR mit den großen Playern in Hollywood mithalten wollte. Dabei stellt Badel einige wichtige Kameramänner der DDR vor, u.a. Werner Bergmann und Otto Hanisch, der einer der Initiatoren für den Eigenbau einer 70mm-Handkamera bei der DEFA war. Florian Krautkrämer schaut auf die jüngsten Entwicklungen in der Kinematografie und fragt »Was ist die (digitale) Kamera?«. Filmanalysen haben sich bisher meist auf das Bild beschränkt, ohne die dahinterstehende Technik zu berücksichtigen. Krautkrämer untersucht, wie die Verwendung bestimmter Kameratypen Einfluss auf das Bild nimmt und welche Entwicklungen daraus folgen. Im Mittelpunkt seiner Betrachtungen steht die GoPro, die es auch Laien ermöglicht, spektakuläre, »entfesselte« Bilder zu erstellen.

Die Kameraarbeit und -technik steht im ständigen Wechselspiel zu künstlerischen Innovationen und Herausforderungen. Katharina Loew stellt Collagetechniken aus der frühen Stummfilmzeit vor. Eine Kunst, die nach Aufkommen des Tonfilms und der Möglichkeit, Geschichten verstärkt über Ton und Dialoge zu erzählen, immer weniger Anwendung fand. Thomas Brandlmeier geht dem Mythos nach, der Film Noir stamme vom expressionistischen Kino ab. Dabei untersucht er den Einfluss der europäischen Emigranten auf den Look des amerikanischen Film Noir. Die Schwarzweiß-Ästhetik steht auch im Mittelpunkt des Essays von Evelyn Hampicke. Sie untersucht, wie im frühen DEFA-Grenzkrimi mit einem ideologisierten Kamerablick die »Ostzone« beworben wurde. Ursula von Keitz blickt auf die bundesdeutschen Filme in den 1960er Jahren und die Versuche, mit neuen Geschichten gegen das Fernsehen anzugehen. Dabei finden auch Methoden der Nouvelle Vague und des Film Noir ihre Anwendung.

Auch die Biografien und beruflichen Karrieren einiger Kameraleute stehen im Fokus dieses Bandes. Eleonor Halsall beleuchtet das wechselhafte Leben des sehr umtriebigen, aber heute eher unbekannteren Kameramanns Emil Schünemann und seine Arbeit in verschiedenen Kontinenten, Ländern und Kulturen. Während Schünemann weitgehend freiwillig in Afrika, Amerika, China, der Sowjetunion und Indien tätig war und so auch zum Export »deutscher Technik« und dem Ruf des deutschen Films in der Welt beitragen konnte, präsentiert Imme Klages die Karrieren der vor der Nazi-Diktatur ins Exil geflohenen Kameramänner Günther Krampf, Curt Courant und Franz Planer. Dabei legt Klages den Fokus auf das Selbstverständnis der sich als Künstler verstehenden Kameraleute im Studio-System. Betrachtet wird dabei auch ihr Einfluss auf die Filmkunst im Exilland.

Chris Wahl geht in seinem Artikel dem Phänomen der Kunstfilme von Rudolf Bamberger und Curt Oertel nach. Dabei untersucht er insbesondere die Selbstdarstellungen von Oertel, die anhand von Fakten und Quellenforschung als Mythen ent-

larvt werden. Ebenfalls um Legendenbildung geht es im Text von Martin Jehle, der das Selbstmarketing durch innovative Kameraarbeiten von Karl Freund bis Emmanuel Lubezki unter die Lupe nimmt.

Wir hoffen mit dem vorliegenden Band sowohl einen Einblick in die Entwicklung der Kamertechnik im Wandel der Zeit zu liefern und zu weiteren Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen, als auch damit ergänzende Impulse bei der Betrachtung alter und neuer Filme zu geben.

Hamburg, Frühjahr 2024

Hans-Michael Bock, Erika Wottrich

Michael Neubauer

»WER HAT DENN DA DIE KAMERA GEMACHT?« Berufsbild und Arbeitsrealität der Kameraleute im Wandel: Beispiel Deutschland

Die Anfänge der Kinematografie sind – wie in Frankreich und Amerika – auch in Deutschland durch Allrounder und Tüftler geprägt, die als besessene Fotografen oder Ingenieure daran arbeiteten, die Bilder auf der Leinwand zum Laufen zu bringen.

Zu Beginn war nicht klar, dass mit der neuen visuellen Attraktion ein ganz neuer Industriezweig mit bis dahin unbekanntem Berufen entstehen würde. Das Tätigkeitsprofil von Kameraleuten bildete sich in historischen Etappen und differenzierte sich in verschiedene Arbeitsbereiche aus.

Dabei wurden jeweils die konkreten technischen Möglichkeiten genutzt und mediale Anforderungen bedient, um Bildinhalte und visuelle Zusammenhänge im Sinne des Zeitgeschmacks und der organisatorisch-ökonomischen Rahmenbedingungen herzustellen – und die Grenzen der Ästhetik und der Gestaltungsspielräume zu erweitern. Es formte sich ein berufliches Selbstverständnis von Kameraleuten zwischen Technik und Kunst, Gestaltung und Kommerz aus.

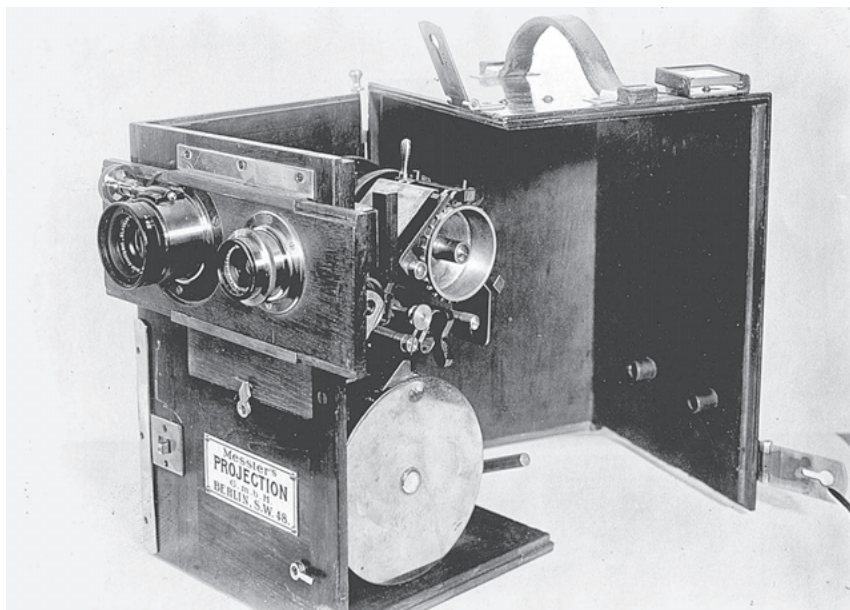
Die Wahrnehmung in der Branche und der Öffentlichkeit hat sich – entsprechend der gesellschaftlichen Rolle und Relevanz von Film und später Fernsehen – ebenfalls verändert. Im Folgenden werden schlaglichtartig einige Aspekte der Entwicklung der Berufswirklichkeit, aber auch der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Kameraleuten in den Phasen der deutschen Kino- und Fernsehgeschichte beleuchtet.

Sicherlich kennen Sie die im Titel gestellte Frage: »Wer hat denn bei dem Film die Kamera gemacht?«. Und kennen Sie auch die Antwort? Vielleicht lautet sie heute ARRI oder Sony.

In Deutschland wohl meistens ARRI, und früher Ernemann, Debie, Askania oder ganz früher Messter. Denn Kameraleute machen normalerweise keine Kamera, weil sie dazu nicht in der Lage sind. Sie sind weder Feinmechaniker, noch Ingenieure oder Optik-Entwickler. Kameraleute machen nicht *die Kamera* sondern Filmbilder. Sie sind keine Konstrukteure, sondern Bildgestalter. Nur ganz zu Anfang war das anders ...

Die Erfinder-Phase: Kindertage des Kinos

Die Statik der Abbildung in der Kunst zu durchbrechen ist seit jeher eine Sehnsucht in der Plastik und der Malerei, und tatsächlich gibt es seit Entdeckung der Perspektive und später in der Kombination zwischen Malerei und (Stuck-)Plastik gerade im



Bundesarchiv N 1275 Bild-137

Abb. 1: Kine-Messter-Kamera ca. 1900

Sakralbau hervorragende Beispiele für dynamische Darstellung und die Suggestion von Bewegung.

Tatsächliche Bewegungsabläufe zu visualisieren, gelingt aber erst über technische Mechanismen, um Reihenbilder (Phasenbilder als Zeichnungen und Drucke, später auch Fotografien) in schneller Folge zu zeigen, was ab 16 BpS (Bildern pro Sekunde) beim Menschen zur Laufbild-Illusion führt (Flimmerverschmelzungsfrequenz). Das bewegte Bild ist nichts anderes als die schnelle Abfolge von Standbildern mit jeweils kleiner Phasenverschiebung, was man mit dem selbstgezeichneten Daumenkino leicht demonstrieren kann.

Fotografie ermöglicht massenhafte Erfassung und Speicherung von visueller Information. Es verwundert nicht, dass die Entwicklung eines Mediums zur Darstellung von Bewegungsabläufen in mehreren Ländern unabhängig voneinander vorangetrieben wurde. Serienfotografien, wie sie etwa Eadweard Muybridge (1830–1904) mit seiner Kombination mehrerer Kameras geleistet hat, wie auch die Tachyskop-Bildreihen von Ottomar Anschütz (1846–1907) waren wichtige Vorarbeiten. Fast zeitgleich wurden in Frankreich, den USA und Deutschland zwischen 1890 und 1900 erste Apparate entwickelt, um »films« fotografisch aufzunehmen und wiederzugeben. Auguste und Louis Lumière, Thomas Alva Edison (bzw. der Konstrukteur William Dickson) und Oskar Messter aus Deutschland sind dabei als führende Köpfe zu nennen.

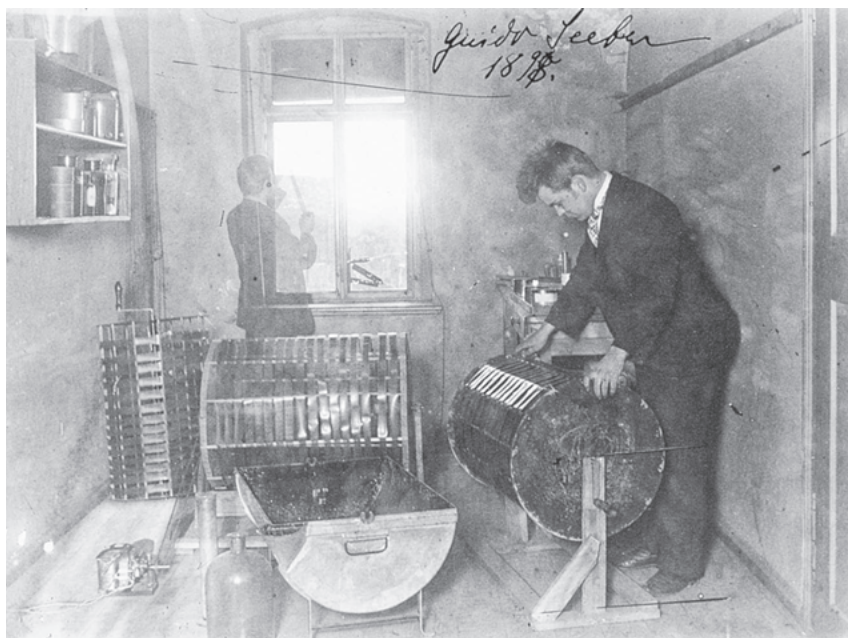
Freilich wagten sich auch andere, wie z.B. Max und Emil Skladanowsky aus Berlin, an die Sache heran. 1895 zeigten sie im berliner Varieté »Wintergarten« ein Programm mit mehreren kurzen Episoden, wobei ihre Technik im Vergleich zu Lumière und Edison eher rückständig war. Dennoch handelte es sich bei den Vorführungen mit dem Bioskop ohne Zweifel um Filmaufnahmen und Projektion. Allerdings waren die Skladanowsky-Brüder nicht in der Lage, eine konsequente mechanische Weiterentwicklung und Umsetzung zu leisten, da ihnen das Geld dazu fehlte.

Die ersten Filmkameras waren klobige Holzkästen mit findig konstruierter, aber einfacher Mechanik und Kurbelantrieb. Die Objektive waren lichtschwach und das Filmmaterial hatte geringe Empfindlichkeit. Daher konnte zunächst nur im Freien bei Tageslicht gedreht werden. Die Frequenz von 18 Bildern pro Sekunde gleichmäßig zu kurbeln will gelernt sein, sonst gibt es Helligkeitsschwankungen wegen der unterschiedlichen Belichtungszeiten in der Stillstands-Phase des Filmmaterials am Bildfenster und divergierende Bewegungsgeschwindigkeiten bei der Projektion. Kurbelt man nicht gleichmäßig, laufen die Menschen mal schneller, mal langsamer.

Der Mechaniker und Optiker Oskar Messter (1866–1943) ist als Erfinder, Konstrukteur und Film-Unternehmer der Geburtshelfer der deutschen Kinowirtschaft. Er hat – zunächst für die Projektion – ein Malteserkreuz-Schaltwerk entwickelt, das es ermöglicht, den Film ruckweise vor das Bildfenster zu transportieren, so dass im Moment der Durchleuchtung das Bild stillsteht, in der Zwischenphase bei abgedunkeltem Strahlengang aber der schnelle Transport zum nächsten Bild erfolgt. Auch bei seinen Kameras arbeitet Messter mit dem Malteserkreuz-Schaltwerk. Spätere Kameras anderer Anbieter nutzen auch sogenannte Zuggreifer (Transportgreifer), um den Film rhythmisch zu ziehen und zur Belichtung im Stillstand zu haben – gegebenenfalls fixiert durch nach dem Transport in die Perforation einführende Sperrgreifer. Die Sektorenblende mit ihren Hell-Dunkel-Phasen macht in Kombination mit dem Malteserschaltwerk auch eine saubere Projektion möglich.

Messter ist als Konstrukteur und Unternehmer gleichermaßen erfolgreich. Seine Geräte sind gesucht. Er produziert serienmäßig und ist nicht nur Erfinder, sondern auch ein geschickter Vermarkter. Dabei wird ihm schnell klar, dass das Kino auch ökonomisch große Chancen bietet. Jeden Gewinn investiert er in neue Aktivitäten. Er diversifiziert seine Unternehmen früh und versteht sich, obwohl er von 1897 bis 1924 dreht, nicht als Kameramann, sondern als Gerätehersteller und Kino-Geschäftsmann. Seine Filme, für die er immer neue Assistenten, Hilfskräfte und Kameraoperateure benötigt, werden umfänglicher und differenzierter, seine Vorführsäle immer größer und zahlreicher. Er baut sich ein Studio mit Glasdach in der Innenstadt von Berlin, entwickelt Filmlicht und Tonaufnahmegeräte – ein quirliger und engagierter früher Medienunternehmer.

Die Assistenten und Operateure aber, die für Messter drehen, wie Carl Froelich (1875–1953), der ab 1903 zuerst in der Konstruktionsabteilung und dann als Operateur arbeitet, entwickeln ein Selbstverständnis als Kameralente: schnell und aktuell arbeiten, professionell und solide auftreten, beste Bilder abliefern. So filmt Froelich



Bundesarchiv N 1275 Bild-289

Abb. 2: Guido Seeber 1898 im Labor

mehrere Folgen zum S-Bahn-Unglück von 1908 (am berliner Gleisdreieck kollidierten zwei Züge, viele Menschen starben).

Die Messter-Wochenschau zieht Zuschauer in die Kinos und wird im Ersten Weltkrieg unter tätiger Mitwirkung Messters und der Kameraleute zur Kriegspropaganda genutzt. Auch Froelich ist ab 1914 Kameramann bei der Kriegswochenschau.

Schon damals war klar, dass nur erfahrene und geeignete Operateure in Frage kommen zu drehen. Filmherstellung war und ist teuer, und schlechte Ergebnisse kann man sich nicht leisten. Allein die Qualität der Bilder ist der Garant für die ökonomische Verwertbarkeit des Materials und die Refinanzierung des Gesamtaufwands von der Filmidee bis zur Kinokasse. Hieraus ergibt sich, dass Operateure gut verdienen, wenn sie ihr Metier beherrschen. Denn von ihnen hängt der Erfolg maßgeblich ab. Daran hat sich bei allem technischen Wandel bis heute nichts geändert.

Mit Guido Seeber (1879–1940), Fotografensohn und selbst Fotograf, gibt es einen weiteren frühen Lichtspiel-Aktivisten, Gerätebauer und später einflussreichen »Operateur«, der auf Abb. 2 in einer Doppelbelichtung von 1898 bei der Trommelentwicklung von Film und dem Kontrollieren der Dichte (Schwärzung) zu sehen ist. Entwickelt und kopiert wird natürlich selbst. Früh erwirbt Seeber eine Messter-Kamera zur Aufnahme eigener Programme. Gemeinsam mit Messter konstruieren Vater Clemens und Sohn Guido Seeber einen Vorführapparat, der patentiert wird. Mit

dem Seeberographen und dem Seeberophon kommen in Sälen und Wirtshäusern rund um Chemnitz gegen kleinen Eintritt Filme zur Vorführung. Die Geburt der deutschen Kinowirtschaft in Sachsen.

Professionalisierung in der Kaiserzeit und im Ersten Weltkrieg

Die Handhabung der Geräte, insbesondere die richtige Belichtung des Materials und die korrekte Kadrierung – zunächst noch mit einfachen Rahmensuchern ohne Optik – ist eine Herausforderung. Kameraoperatoren sind nicht nur neu und selten, sie genießen Respekt aufgrund ihres speziellen Wissens und ihrer außerordentlichen Fähigkeiten, den »Zauberkasten« zu bedienen und einzusetzen, um damit jene unglaublichen bewegten Bilder zu erschaffen, die man später auf der Leinwand sehen kann.

Das aktuelle Drehen läuft schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ganz regulär. In den Kinos werden Wochenschauen sowie sogenannte »Aktualitäten« gezeigt. Das Publikum, vor allem aber der Kameramann, ist ganz nah dabei, wenn sich etwas Beachtliches abspielt. Reisen sind, ob beim dokumentarischen Arbeiten oder im Spielfilm, mit der Kameraarbeit untrennbar verbunden. Diese Dreh-Reisen werden zwar stets von der Produktion bezahlt, bedeuten aber massive Beschwerden, denn das gesamte Equipment muss transportiert, gegen Schäden, Abhandkommen oder Diebstahl gut geschützt und jeweils möglichst schnell einsatzbereit gemacht werden. Diese sich in der Praxis stets widersprechenden Forderungen muss die Kameraabteilung erfüllen, und im Zweifel wird der Kameramann für das Nicht-Funktionieren, den Verlust des Geräts oder den Zeitverlust verantwortlich gemacht.

Auch die Überwachung der Entwicklung, die zunächst noch in den Studios und z.T. unter durchaus abenteuerlichen Umständen stattfindet, gehört zu den Aufgaben der Kameralente. Erst 1911 beginnt mit der »Filmfabrik« von Karl August Geyer (1880–1964) eine neue Phase der »Nachbearbeitung« des Filmmaterials. Als ausgebildeter Ingenieur will Geyer die Filmverarbeitung rationalisieren und in klaren, kontrollierten Abläufen organisieren, was ihm auch gelingt. Mit dem großen – heute unter Denkmalschutz stehenden – Gebäude in der Harzer Straße 39 in Berlin-Neukölln schafft Geyer eine Film-Kopier-Fabrik, die weltweit Maßstäbe setzt.

Die Kameralente müssen sich nun nicht mehr um Entwicklung und ordentliche Nachbearbeitung bemühen, sondern haben professionelle Ansprechpartner in Form von Entwicklungs- und Kopierwerks-Experten, die zwar den künstlerischen Anweisungen folgen, aber die filmtechnischen Abläufe standardisieren und sie sicher und planbar machen. Der Kampf um die anständige Weiterbehandlung des Materials auf der technischen Ebene war gewonnen. Andere Kopierwerke folgten, wie etwa die Afifa (Allgemeine Film-Fabrik) in Tempelhof.

Sofern sie nicht im Dienst etwa von Messter mit dessen Firmen-Kameras arbeiten, besitzen die frühen Kameralente zumeist eine eigene Ausrüstung bzw. häufig auch verschiedene Kameras, wenn sie sich das leisten können. Noch gibt es keine »Rental-



Bundesarchiv Bild 146-1971-003-65

Abb. 3: Aktualitäten-Kameraleute vor dem Berliner Schloss, ca. 1907

häuser«, die Kameras und anderes Equipment, wie Lampen oder Stative, vermieten. Solche Dienstleister entstehen erst in den 1920er Jahren, als das Geschäft mit der Kinowirtschaft stark anzieht. Reine Technik-Verleihe lohnen sich nur, wenn private Investments erschwert sind, etwa durch die Ausdifferenzierung von Kameras, Objektiven, Stativen sowie der Lichttechnik. Was nutzt einem die teure eigene Kamera, wenn sie für das nächste Projekt nicht infrage kommt oder es etwas Leichteres sein soll? Erwägungen, die auch heute noch viele Kameraleute vom umfanglichen Investieren in eigenes Equipment abhalten.

Dennoch ist das unternehmerische Bewusstsein bei freischaffenden Kameraleuten sehr ausgeprägt, wozu natürlich beiträgt, dass sie keine Arbeit zugewiesen bekommen, sondern sich am freien Markt ihre Aufträge bzw. Engagements selbst beschaffen müssen. Das galt früher und gilt bis heute. Wer sich für diesen Beruf entscheidet, muss sich über gute Qualität einen Namen machen und am Markt etablieren.

Das szenische Kino erlebt einen großen Aufschwung. Glashäuser werden in der Stadt, aber auch in Neubabelsberg am Rand von Berlin geschaffen, in dem Studio, das Seeber im Auftrag der Deutschen Bioscop GmbH 1911/12 aus dem märkischen Sandboden stampft. Großzügige Ateliers mit Werkstätten entstehen, so auch an der Oberlandstraße in Tempelhof, wo Alfred Duskes (1882–1942) für seine Literaria Film-GmbH 1913 ein Großatelier baut.



Deutsche Kinemathek

Abb. 4: Sechsmal Guido Seeber im Atelier

Die Spezialisten der Filmproduktion und ihre Hilfskräfte haben gut zu tun. Ein eigener produktionstechnischer Kosmos für den Film entsteht. Guido Seeber, der Kameramann, ist als verantwortlicher Organisator und Koordinator in Babelsberg gefordert: als Planer und Gestalter, aber auch als Operateur. Aus eigener Erfahrung weiß er um die zentrale Rolle und die erhebliche Verantwortung des Kameramanns, der in dem berühmten Bild mit sechsmal Seeber ganz rechts als eigentlicher Creator und Realisator des Films für die spätere Auswertung zu sehen ist (Abb. 4). Andere machen die Geschäfte, organisieren und inspizieren, arbeiten zu und ermöglichen die Produktion. Doch nur einer weiß, wie man belichtet, kadriert und kurbelt. Er kennt den klobigen Apparat, und weiß ihn und das Filmmaterial so einzusetzen, dass die ganze davor und dahinter stattfindende Organisation und Ökonomie überhaupt Sinn ergibt. Das ist der Herr Operateur.

Ein Studiobetrieb mit seinen vielen fleißigen Händen ist eine komplexe Organisation. Seeber als Erfinder und Visionär, aber eben auch als ein kurbelnder Kameraopereateur, steht im Mittelpunkt des Produktionsablaufs – egal ob im Studio oder draußen bei Wind und Wetter oder sengender Sonne. Ein Tausendsassa und Teufelskerl, immer nah dran und doch kritisch und pingelig darauf bedacht, dass alles korrekt läuft. Und in jeder Hinsicht maßgeblich und bestimmt, mit dem Wissen, was geht und was nicht geht. Oft weiß nur der Operateur, wie visuelle Vorstellungen umzusetzen sind.

Oft haben Kameraleute ihr Wissen massiv bis hin zu Geheimniskrämerei monopolisiert. Seeber aber ist mitteilhaft und didaktisch eingestellt. Es geht ihm um die Professionalisierung des Berufs. Als die Ufa den Bioscop-Betrieb in Neubabelsberg 1921 übernimmt, arbeitet er als gut beschäftigter freier Kameramann weiter. Er engagiert sich auch vielfältig im Berufsfeld, etwa bei der Gründung von Fachzeitschriften und als Verfasser von Lehrbüchern zur Kinematografie. Auch die Gründung des Klubs Deutscher Kameraleute im Jahr 1925 geht maßgeblich auf Guido Seeber zurück. Dieser Klub ist ein Vorläufer des heutigen Berufsverbands Kinematografie.

Der Erste Weltkrieg

Kriegszeiten bringen medial oft einen großen Schub, denn die Kommunikation wird zentral wichtig. So erlebt das Kino durch den Ersten Weltkrieg einen erheblichen Aufschwung. Oskar Messter erkennt die Zeichen der Zeit und organisiert seine Kinokette um. Er perfektioniert im Kontakt mit dem Militär die Berichterstattung und stellt seine Wochenschau in den Dienst der vaterländischen Sache. Er selbst wird Leiter der zentralen Foto- und Film-Bildstelle der Seeflugzeug-Versuchsanstalt in Warnemünde. Messter entwickelt u.a. einen »MG-Zielbildner« zur Trefferkontrolle bei Flugzeugbeschuss. Der systematische Einsatz von Film bei der Luftbild-Aufklärung (Standbilder) wird vorangetrieben. Von 1915 bis 1918 werden in den Luftbildkameras ca. 933.000 Meter Film belichtet.

In den Schützengräben an den verschiedenen Fronten finden sich Wochenschau-Kameraleute ein, um das Kriegsgeschehen für die Zuhausegebliebenen auf die Kinoleinwand zu bringen – natürlich für die deutsche Seite möglichst vorteilhaft. Man erkennt, dass eine militärische Organisation die Front-Berichterstattung optimiert, was für die Organisation der PK (Propagandakompanien) im Zweiten Weltkrieg wichtig wird. Im Ersten Weltkrieg wird dieses Prinzip nur rudimentär verwirklicht.

Die im Hintergrund für die Kinowirtschaft arbeitende Filmfabrikation und die weiterverarbeitenden Kopierwerke entwickeln sich rasant. Im Ersten Weltkrieg läuft die Produktion massiv hoch und wird zwischen den Kriegen noch erheblich ausgeweitet. Es geht neben dem großen Spielfilmmarkt immer auch um die Wochenschauen sowie um Kulturfilm und Industriefilm, Schulfilm und Werbefilm.

Die Arbeit der Kameraleute hat sich mittlerweile stärker ausdifferenziert. Die im Kultur-, Schul- oder Werbefilm tätigen Kameraleute tragen keine großen und bekannten Namen, aber man kann hier Geld verdienen, und es fällt durchaus etwas Glanz des Berufsstands auf diese Kollegen, wenn sie auch oft ihre Koffer selbst schleppen und ihre Leuchten selbst aufstellen müssen. Das ist auch heute kaum anders. In der Medizin träumt man von der Herz-OP. Das ist der Olymp. Fast alle Kameraleute träumen vom »großen« Film, vom Kinofilm ... aber de facto arbeiten die meisten in den Bereichen News, TV-Serie oder im Mehrkameraverfahren. Der große Kinofilm ist der Kamera-Olymp. Die Selbstbilder und auch die Fremdbilder entsprechen kaum den Realitäten im Berufsfeld Kinematografie.