

BERND GIESEMANN

DER KAMERAMANN JOST VACANO
VISUELLE KONZEPTE UND STRATEGIEN
SEINER KAMERAARBEIT

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Zugl. Dissertation des Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften an
der Philipps-Universität Marburg 2017
Erstgutachter: Prof. Dr. Karl Prümm
Zweitgutachter: Prof. Dr. Malte Hagener

Abbildungsnachweis

All've (Abb. 23, 31–67), Ascot Elite (Abb. 15–17, 22, 24–29), Disney (Abb. 101, 103–111, 113–119), EuroVideo (Abb. 68–81, 121–126), Schamoni Film & Medien GmbH (Abb. 1–14, 18–21, 30, 127–129), StudioCanal (Abb. 82–89, 91–100), Synapse (Abb. 102), Warner (Abb. 90), WDR (Abb. 120)
Sollten trotz aller Bemühungen, die aktuellen Copyright-Inhaber herauszufinden, andere Personen und Firmen zu diesem Kreis gehören, werden sie gebeten, sich beim Verlag zu melden, damit sie in künftigen Auflagen des Buches berücksichtigt werden können.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2019

Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen

Coverfoto: Jost Vacano bei den Dreharbeiten der Jagdszenen zu
SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (BRD 1966; © Schamoni Film & Medien GmbH)

Druck: druckhaus köthen, Köthen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7410-0327-1

Inhalt

Eine Pionierleistung von Karl Prümm	11
1 Einführung	15
1.1 Die Bedeutung des Filmbildes im Kontext des bildwissenschaftlichen Diskurses	15
1.2 Die Arbeit der Kamera als zentrales Element im Prozess der filmfotografischen Bildgewinnung	17
1.3 Die intermediale Struktur des filmfotografischen Bildes	20
1.4 Der Kamera-Diskurs in der Filmwissenschaft	22
1.5 Der Kamerablick als entscheidende Ausdrucksform der Bildanthropologie	26
2 Biografisches zum Kameramann Jost Vacano	29
3 Methodik und Ziel der Bildanalyse der Kameraarbeit von Jost Vacano	31
4 Konvention und Ästhetik der Dokumentar- und Kulturfilmproduktion im westdeutschen Nachkriegskino	41
5 Subjektive Bilder der autonomen Handkamera Strategien der Kameraarbeit in den Dokumentar- und Kulturfilmen von Jost Vacano am Beispiel von MOSKAU 57 (1957)	49
5.1 Authentische Bilder der sowjetischen Lebenswirklichkeit. Der Prozess der Kadrange	51
5.2 Fotografische Positionierung gegen ideologisierte Bilder. Der Gestus der Kamera	58
5.3 Zeitgenössische Einflüsse und Vor-Bilder im Prozess der visuellen Stilbildung. Bildinteressen und -orientierungen	66
5.3.1 Der italienische Neorealismus	66
5.3.2 Die Stadtphotografie der 1950er-Jahre	71
5.3.3 Die Konzeption der Bilder in Äquivalenz zu den dokumentarischen Prinzipien Dziga Vertovs und des russischen Formalismus	75

5.3.4 Visuelle Orientierungen am Bild der Stadt des deutschen Nachkriegskinos	81
5.4 Authentisches Licht als Garant für die Glaubwürdigkeit des dokumentarischen Bildes. Frühe Herausbildung einer stilistischen Maxime in der Lichtgestaltung von Jost Vacano	84
5.5 Stellenwert der Dokumentar- und Kulturfilme im kinematografischen Stilfindungsprozess von Jost Vacano	92
6 Die Suche nach einer neuen Ästhetik des deutschen Films	
SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (1966)	97
6.1 Die Krise des deutschen Kinos Anfang der 1960er-Jahre	97
6.2 Das dokumentarische Bild als gezielter Bruch mit den Konventionen des zeitgenössischen Filmerzählens	100
6.3 Die Bildstrategie in SCHONZEIT FÜR FÜCHSE als intendiertes, visuelles Leitbild für den Neuen Deutschen Film	109
6.3.1. Die Bilder der Jagd als zentrales Motiv des Generationskonflikts	112
6.3.2. Subtile fotografische Auseinandersetzung mit der unbewältigten NS-Vergangenheit des deutschen Kinos	114
6.4 Ambivalente Landschaftsbilder. Die filmfotografische Konzeption des Lebensumfelds als visuelle Zäsur	117
6.5 Narrative Lichträume. Differenzierte Lichtarrangements in SCHONZEIT FÜR FÜCHSE als erzählerisches Mittel	122
6.6 Komplexe Lichtkonstruktionen als Ausdruck der Gesellschaftskritik	123
6.7 Positionsbestimmung in den Anfangstagen des <i>Jungen Deutschen Films</i> . SCHONZEIT FÜR FÜCHSE als Pionierfilm zwischen visueller Formsuche und der authentischen Wiedergabe des gesellschaftspolitischen Zeitbilds	129
7 Jost Vacano und das Fernsehspiel der 1960er-Jahre in der Bundesrepublik Deutschland	
Stilistische Definition und innovative visuelle Konzepte der Kameraarbeit in einem offenen Medium	133
7.1 Die Krise der Kinobranche als Auslöser für die Filmisierung des Fernsehspiels	136
7.2 Visuelle Strategien der Kamera im faktografischen Fernsehspiel Dieter Meichsners	143
7.3 Dokumentarische Bildästhetik im fiktionalen Film als Kennzeichen einer neuen Stilistik des Fernsehspiels. ALMA MATER (1969)	145

7.4 Der Einfluss der Kameramobilität in der Auseinandersetzung zwischen filmischer und theatraler Inszenierungsform des Fernsehspiels. DER PEDELL (1971)	149
7.5 Authentizität und die Nähe der Kamera zu den Figuren. DIE DEUTSCHSTUNDE (1971)	150
8 Formen einer neuen Bildlichkeit	
Visuelle Dynamik und Bewegungsfreude als Ausdruck eines veränderten Verständnisses von Film. MORD IN FRANKFURT (1968)	159
8.1 Gesellschaftliche Desorientierung im Bild des Alltags	160
8.2 Bilder einer Stadt. Frankfurt als kinematografischer Konzentrationspunkt der Transformation urbanen Lebens in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft	163
8.3 Uneingeschränkte Mobilität und die Autonomie des Blicks. Der Gestus der Kamera	172
8.3.1 Zwischenspiel Theater	176
8.3.2 Expressive Kreisfahrten	179
8.4 Bewegungsüberfluss als Sinnbild des modernen Kinos. Die <i>Nouvelle Vague</i> als Impulsgeber für eine neue Bewegungsintensität der Kamera im deutschen Film	184
8.5 Illuminierung der nächtlichen Großstadt. Dokumentarisches Licht als Stilmerkmal	190
9 Das Mitsein der Kamera	
Die Unmittelbarkeit des Rezipienten am narrativen Geschehen in DAS BOOT (1980/81)	201
9.1 Das Prinzip der Enge. Die spezifische Bildstrategie der Raumreduktion als visuelle Zäsur für das Genre	202
9.2 Klaustrophobie, Distanzlosigkeit und permanente Bedrohung. Die Bildkadrierung im Bootskörper	207
9.3 Das semisubjektive Agieren der mobilen Handkamera im Bildgebungsprozess	209
9.4 Vor-Bilder. Historische Wirklichkeit des Seekrieges und visuelle Orientierungen an der Surrealität	216
9.5 Dokumentarisches Licht im U-Boot. Das Beleuchtungskonzept des Bootsinneren zwischen größtmöglicher Authentizität und dramaturgischen Erfordernissen	221
9.6 Weiß, Rot, Blau. Die Farbdramaturgie als komplexes Instrument der Narration	230

10 Distinktion und fließender Übergang

Der Wechsel vom europäischen Kino zum amerikanischen Produktionssystem	237
10.1 Vergleich der Kameraarbeit für das europäische und das amerikanische Kino	241
10.2 Einfluss der unterschiedlichen nationalen Produktionsbedingungen auf die Konzeption der Bilder	243
10.3 Angleichung der Systeme	247
10.4 Der differenzierte Umgang mit den amerikanischen Stars im Prozess der Bildgestaltung	253

11 Modifikation und Kontinuität

Bildgestaltung im modernen Blockbuster-Kino von Hollywood. TOTAL RECALL (1990)	259
11.1 Die Implikation verschiedener Bewusstseinssebenen im Darstellungsprozess durch gezielte Mehrschichtigkeit des Bildaufbaus	262
11.2 Die Visualisierung des Stars im Prozess der Kadrage	268
11.3 Variables Spiel mit den Darstellungskonventionen des Kinos als erzählerisches Mittel der Kamera	269
11.4 Eine Sicht der Distanz auf die amerikanische Gesellschaft. Europäische Bildeinflüsse im kommerziellen Blockbuster-Kino der USA	272
11.5 Visuelle Referenzen auf das europäische Kino	275
11.6 Die Farbwelten des Planeten Mars. Lichtsetzung und Farbgestaltung für einen extraterrestrischen Schauplatz	276
11.6.1 Erzeugung komplexer Raumstrukturen durch Licht	283
11.6.2 Farbgebung «Der Rote Planet»	285
11.6.3 Die kollektive Mars-Mythologie als tragendes Element der Farbstrategie in TOTAL RECALL	288
11.7 Kontinuierliche Fortführung der etablierten Bildstrategien im hochbudgetierten US-Kino	293

12 Bildarbeit im digitalisierten Kino

STARSHIP TROOPERS (1997)	295
12.1 Stilistische Anforderungen an die Filmfotografie im Bildentstehungsprozess des utopischen Kinos	295
12.2 Die Kadrierung des Imaginären im digital generierten Bild	302
12.3 Die gelöste Kamera	305
12.4 Authentische Nachrichtenbilder und reine Propaganda. Affinitäten zu zeitgenössischen Fernsehformaten in STARSHIP TROOPERS	309

12.5	Lichtsetzung im digitalen Kino. Die Beleuchtung der Luft	315
12.6	Stilisierte Lichtwelten und Beleuchtungsreferenzen	317
12.7	Herausforderungen des effektorientierten Blockbuster-Kinos. Spezifika der Dreharbeiten in hochkomplexen Produktionsteams und mit mehreren Kamera-Units	323
13	Die Camera en plein milieu	
	Bildstrategien in der Kameraarbeit von Jost Vacano	325
13.1	Jost Vacanos Realismus-Konzept in der Bildgestaltung	326
13.2	Die bewegte Kamera	336
13.3	Die Kamera als sehendes Organ des Operateurs	340
13.4	Die anthropomorphe Kamera	344
13.5	Die freie indirekte subjektive Rede der Kamera	347
13.6	Der Aspekt der <i>Camera en plein milieu</i> . Die Halbsubjektivität der Bilder oder das Mitsein der Kamera	351
14	Anhang	363
	Interview Peter Maiwald	363
	Interview Jost Vacano	384
15	Filmografie	419
16	Literaturverzeichnis	423

Eine Pionierleistung

Statt eines Vorworts

von Karl Prümm

Mit seiner Dissertation hat Bernd Giesemann die erste deutschsprachige wissenschaftliche Monografie über einen für die Bildgestaltung von Spielfilmen verantwortlichen Kameramann vorgelegt. Zwar gibt es eine ganze Reihe von Büchern, in denen berühmte *Directors of Photography* über ihre Arbeit berichten, von ihrer Profession und von ihrem Werdegang erzählen (John Alton, Nestor Almendros, Walter Lassally, Michael Ballhaus). Zudem ist das seit einigen Jahren deutlich gesteigerte öffentliche Interesse an der Kameraarbeit in zahlreichen Interviewbänden sichtbar geworden, in denen François Truffauts ursprünglich an Alfred Hitchcock gerichtete Frage *Wie haben Sie das gemacht?* herausragenden und stilbildenden Kameraleuten gestellt wird. 2005 hat Marko Kregel Jost Vacano unter dem Titel *Die Kamera als Auge des Zuschauers* ein solches Interviewbuch gewidmet, das sich vor allem auf die technischen Aspekte konzentriert.

Bernd Giesemann geht nun weit darüber hinaus und liefert eine systematische und detailgenaue Untersuchung der Bildarbeit Vacanos – von den Anfängen in den Kurzfilmen der 1950er- bis zu den Großproduktionen im Hollywood der 1990er-Jahre. Er hat damit eine pionierhafte Leistung erbracht. Die Arbeit der Kamera, die dem Film überhaupt erst Materialität und Sichtbarkeit verleiht, ist selbst schwer zu greifen. Das erklärt vielleicht, warum sich die Filmwissenschaft bisher nur sehr zögerlich dieser Thematik zugewandt hat. Der Prozess der *Mise en images*, mit dem das Geschehen vor der Kamera in ein Ensemble fotografischer Formen übertragen wird, umfasst und durchdringt alles – die Konstrukte der Filmarchitekten, die Kreationen der Kostümbildner, das Spiel der Darsteller und die *Mise en scène* des Regisseurs. So fundamental und allgegenwärtig ist die Gestaltungsleistung der Kameraleute, dass sie im filmischen Endprodukt und in der Projektion auf der Kinoleinwand beinahe anonym zu werden droht. Im Produktionssystem werden Kameramänner und Kamerafrauen (der früher ausschließlich Männern vorbehaltenen Beruf wird seit ungefähr zwei Jahrzehnten immer weiblicher) mit paradoxen Anforderungen konfrontiert. In der Regel erwartet man von ihnen, dass ihre Bilder genau jene Perfektion, besondere

Atmosphäre und jenen eigenen Stil ausstrahlen, wie dies in vorangegangenen Filmen der Fall war. Gerade wegen der ausgeprägten Subjektivität ihrer Bildarbeit, die ihr Renommee ausmacht, werden Kameraleute verpflichtet. Gleichzeitig wird vorausgesetzt, dass der *Director of Photography* die eigene Kreativität für fremde Denkbilder zur Verfügung stellt, dass er den Vorstellungen, Entscheidungen und Anweisungen des Regisseurs Folge leistet. In dieser Zwangslage vermeidet es daher die Mehrzahl der Kameraleute, auf eine eigene, wiedererkennbare Bildästhetik zu verweisen oder gar einen spezifischen Personalstil zu behaupten. Es gibt aber auch selbstbewusste, ichstarke Kameraleute, die in all ihren Engagements ein konsequentes Bildprogramm entwickeln und in jede ihrer Produktionen ihre individuelle Signatur einschreiben.

Zu dieser Kategorie zählt Jost Vacano. Bernd Giesemann arbeitet den Werkcharakter der umfangreichen Filmografie präzise heraus. Er macht Ethos und Haltung kenntlich, die für dieses Werk bestimmend sind. Vacano brachte sich intensiv in jedes seiner Filmprojekte ein, beharrte auf der eigenen Lektüre des Drehbuchs, auf seinen eigenen Bildvorstellungen und riskierte desöfteren scharfe Konflikte mit Regisseuren und Produzenten. In allen seinen Filmen war Vacano ein leidenschaftlicher Mitakteur, der Regisseur der Bilder, der Koautor und Koerzähler. Angebote, bei denen ein gemeinsames, dialogisches Erarbeiten der Bildlichkeit nicht möglich waren, lehnte er ab.

Das beherrschende methodische Prinzip von Bernd Giesemanns Arbeit ist eine auf den filmischen Text konzentrierte Kameralektüre. Bildoperationen und Kamerastrategien werden an den endgültigen, für die Projektion oder Ausstrahlung freigegebenen Versionen «abgelesen». Ausgehend von der Textualität der Filme werden die Prozesse der *Mise en images*, der Bildgenese und der Formentscheidungen quasi rückerschlossen, rekonstruiert. Dabei zeigt sich, wie produktiv eine solche «fotografische» Analyse sein kann, wie deutlich der Erkenntnisgewinn ist gegenüber einer traditionellen Filmanalyse. Form und Struktur werden akzentuiert, die materiellen und technischen Aspekte des filmischen Mediums berücksichtigt, die Sinnlichkeiten des Bildes hervorgehoben. Die Prozessualität der Filmentstehung gerät in den Blick. Keineswegs wird jedoch die Autorschaft des Bildes von der Regie auf den Kameramann verschoben. Vielmehr wird der filmische Text definiert als Hervorbringung eines Kollektivs, als Effekt einer Gruppe, wobei der Kooperation von Regie und Kamera eine ganz besondere Bedeutung zukommt. Der Beitrag der Kameraleute zum pluralen filmischen Text ist fundamental, denn im filmischen Bild werden alle Elemente der Erzählung und der Bedeutungsproduktion zusammengeführt. Erst recht gilt dies für einen Kameramann wie Jost Vacano, für den es unerlässlich ist, auf Augenhöhe mit der Regie zu arbeiten und der sich mit Haut und Haaren seinen Projek-

ten verschreibt. Indem Giesemann auf das Genaueste die Arbeitsspuren Vacanos identifiziert, erschließt er nicht nur die Filme auf ganz neue Weise, sondern zeichnet zugleich ein scharf umrissenes Profil dieses außergewöhnlichen *Director of Photography*.

Jost Vacano ist ein absoluter Autodidakt, dem es in den 1950er-Jahren verwehrt wurde, durch Kameraassistenzen oder durch ein Meister-Schüler-Verhältnis in den Beruf zu finden. Er musste sich alles selbst beibringen und hat sich – wie er selbst berichtet – die Ausdrucksmöglichkeiten der Kamera als Kinozuschauer angeeignet. Dabei kam ihm sicher seine Technikbegeisterung zugute. Vacano ist ein wahrer Kameraingenieur, ein Bastler und Tüftler, der sich mit der gegebenen Kameratechnik nicht begnügt, sondern neue Gerätschaften erfindet, um seine normsprengenden Bilder verwirklichen zu können. Vacanos Markenzeichen ist seit seinen ersten Kurzfilmen die bewegte Kamera, die Handkamera sein bevorzugtes Instrument. Giesemann erläutert dies eindrucksvoll. Lange vor Michael Ballhaus realisierte er aufwändige, abenteuerliche, aber exakt ausgeführte Kreisfahrten. Extrem lange Plansequenzen, meist aus der Hand gedreht, gewährleiten in seinen Filmen eine bezwingende körperhafte Expressivität, eine mitreißende Rasananz und Dynamik der Bilder. Treffend bezeichnet Giesemann im Anschluss an Jean Mitry diesen Gestus als «Mitsein der Kamera» im diegetischen Raum des Erzählkinos und erkennt hier zu recht die Essenz von Vacanos Kameraarbeit. In seinem Hauptwerk, in der monumentalen Produktion *DAS BOOT* (1980/81) wird dieses «Mitsein der Kamera» zum alles entscheidenden Gestaltungsprinzip.

In den medialen Umbrüchen der 1960er-Jahre, im bundesrepublikanischen Fernsehspiel und im *Jungen Deutschen Film* der Oberhausener, repräsentiert Jost Vacanos körperhafte, dynamisch-bewegte, dokumentarisch anmutende, selbstbewusst sich sichtbar machende Kamera eine moderne, unverbrauchte Bildästhetik, die Impulse der *Nouvelle Vague* (vor allem von Raoul Coutard) und des *Direct Cinema* aufnimmt. In den Münchner Studios der Bavaria kann Vacano in den 1980er-Jahren sein ganzes technisches Raffinement und seinen Erfindergeist ausspielen. In seine erfolgreiche Kooperation mit dem niederländischen Regisseur Paul Verhoeven in *HOLLYWOOD* (ROBOCOP, 1987; TOTAL RECALL, 1990; STARSHIP TROOPERS, 1997; HOLLOW MAN, 2000) bringt Vacano ganz deutlich seine europäische Identität ein – durch die Selbstreflexivität und Systematik seiner Bilder, die sich auf weit zurückgreifende Bildtraditionen beziehen. Als einem der wenigen deutschen Kameramänner ist es ihm gelungen, in Hollywood auf Dauer Fuß zu fassen. Nicht zufällig konnte gerade Jost Vacano als erster Kameramann überhaupt vor Gericht in einem aufsehenerregenden, über Jahre sich hinziehendem Verfahren eine weitreichende Beteiligung an der Urheberschaft und an der internationalen Auswertung des Welterfolgs von *DAS BOOT* erstreiten.

Man könnte annehmen, dass die in vielfacher Hinsicht herausragende Bedeutung des Bildermachers Jost Vacano in allen filmhistorischen Standardwerken zum Neuen Deutschen Film oder zum Kino im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts ausführlich und angemessen gewürdigt wird. Dies ist jedoch mitnichten der Fall. Diese eklatante historiografische Lücke füllt Bernd Giesemann mit seiner Studie nun aus, indem er Vacanos Œuvre in klaren Worten umreißt und es film- und mediengeschichtlich positioniert. Das ist sicher die wichtigste Leistung dieser Arbeit.

1 Einführung

Die Filmwissenschaft konzentrierte sich in der konkreten Einzelanalyse von Filmen lange Zeit fast ausschließlich auf die thematischen Komplexe der Autorenschaft und der stilbildenden Methoden der Regisseure (*politique des auteurs*) oder untersuchte die Erzählformen und -strategien im Kontext von Genres. Darüber hinaus fokussierte sie noch vorzugsweise Aspekte des Schauspiels, beziehungsweise die spezifischen Arten der Darstellung (z. B. das *Method acting*) einzelner Akteure im Zentrum ihres Interesses. Erst seit wenigen Jahren lässt sich eine Blickverschiebung bei den Untersuchungsverfahren konstatieren, eine Neuorientierung, die jetzt verstärkt auch auf die visuelle Konzeption und Organisation des Films, d. h. auf das Zusammenwirken von Regie und Kamera im Prozess der Bildgestaltung gerichtet ist. Die Kameraarbeit, der fotografische Akt als Mittel zur Gewinnung einer Anschauungsform des filmischen Textes wird dabei zunehmend als zentrales, synthetisierendes Element in dem breiten Spektrum der zahllosen Arbeitsschritte im Produktionsverlauf anerkannt und in seiner Essenzialität für die Genese eines Films bewusster wahrgenommen. Die Frage nach den Funktionsweisen und Wirkungsprinzipien der Bilder hat, auch befördert durch die populäre Debatte um einen *Iconic Turn*, seitdem eine deutliche Hinwendung der Medienwissenschaft zu den visuellen Gestaltungsanteilen der Kamera bei der Entstehung eines Films bewirkt.

1.1 Die Bedeutung des Filmbildes im Kontext des bildwissenschaftlichen Diskurses

Die Bilder hatten seit dem 19. Jahrhundert, spätestens mit der Entwicklung der Fotografie einen fulminanten gesellschaftlichen Bedeutungszuwachs erlebt, der in den neueren bildwissenschaftlichen Diskursen auch als «ikonische Wendung» (*Iconic Turn*) bezeichnet wird.¹ Die Durchsetzungskraft des Bildes ergab sich aus seiner Fähigkeit, jedem interessierten Betrachter ein ungreifbares und fernes (vergangenes) Sein zu vergegenwärtigen und ihm eine derartige Präsenz zu leihen, dass sie

1 Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München, 2006 (4. Aufl.). S. 11–38.

die Aufmerksamkeit des Rezipienten vollkommen in Anspruch nimmt.² Die Bildwissenschaft definierte Bilder als Prozesse, die sichtbar machen und dadurch einen Zuwachs an Sein hervorbringen wollen. Sie gelten als ein eigenständiges Erkenntnis- und Wissensmedium, das darstellt, was ohne es nicht darstellbar wäre, und dem Denken vorausgeht.³ Die Bedingungen des Bildes, die auch zum Charakteristikum des Filmbildes wurden, sind seine Anschaulichkeit, seine Begrenzung (wie prekär auch immer), eine Ökonomie der Mittel, die Totalität sowie ein Wechselspiel zwischen narrativer, sukzedierender und szenisch, simultaneisierender Sicht.

Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte dann das kinematografische Bewegungsbild mit seinem Erscheinen aufgrund seiner spezifischen technisch-apparativen Bedingungen einen völlig neuartigen und, abgesehen von den Vorläuferverfahren, wie dem Phenakistiskop oder der Serienfotografie von Eadweard Muybridge, bis dato auch unbekanntem Bildeffekt hervorgebracht. Das Filmbild unterschied sich radikal von den bisherigen, etablierten visuellen Darstellungsformen. Es ermöglichte, das Bekannte aus einer anderen Perspektive und damit auf eine ungewohnte Weise zu sehen, d. h. es mit einem völlig neuen Rezeptionsverständnis zu betrachten.⁴ Durch seine enge Verbindung zu der historischen Entwicklung der technischen Medien manifestierte es sich schnell als genuin medienwissenschaftliches Forschungsobjekt.⁵ Im Zuge der Definitionsdebatten, die sich schnell um die Spezifika des kinematografischen Bildes entwickelt hatten, rückten dann bald seine medialen Eigenschaften ins Zentrum des Interesses. Das Medium des kinematografischen Bildes besteht prinzipiell aus einer Trichotomie der mit jeweils unterschiedlichen medialen Eigenschaften besetzten Komponenten Kamera, Projektionsgerät und Leinwand, durch die es materialisiert, gespeichert, übertragen und sichtbar, bzw. rezipierbar gemacht werden kann.⁶ Der Bewegungseffekt des Bildes ergibt sich aus der figurativen Differenz in der raumzeitlichen Abfolge der dargestellten (unbewegten) Einzelbilder. Die Figuration von Differenz, die sich in die Projektion der unbewegten Einzelbilder einschreibt, ist dabei mit dem Bewegungsbild der Realwahrnehmung identisch.⁷ Im kinematografischen Bewegungsbild können sowohl die Positionen im abgebildeten Raum (Objektbewegung), als auch der abgebildete Raum selbst (durch

2 Boehm, Gottfried: Ebenda. S. 33.

3 Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München, 2005. S. 28.

4 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München, 2006 (4. Aufl.). S. 233–252.

5 Paech, Joachim: Medienwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M., 2005. S. 79–96.

6 Paech, Joachim: Ebenda. S. 95.

7 Paech, Joachim: Ebenda. S. 90.

Kamerabewegung) differieren.⁸ Das filmfotografische Bild, das in seiner Erscheinungsform zudem noch die wesentlichen Entwicklungen medialer Bedingungen von Bildverfahren zusammengefasst hat, wird von dem Medienwissenschaftler Joachim Paech daher auch als ein visuelles Leitmedium definiert.⁹ Es übt durch seine Aktualität und Attraktivität eine Bildmacht aus, die sich eminent auf das Rezeptionsverhalten des Betrachters auswirken kann.

Der mediale Charakter des Filmbildes gewann in der Diskussion um die Abgrenzung der Kinematografie als eigenständige Kunstform aber auch um seine Positionierung im kontinuierlichen Fortentwicklungsprozess visueller Darstellungsweisen rasch an Bedeutung. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, der die medialen Aspekte des Films in offener und differenzierender Weise betrachtete, erkannte im kommerziellen, narrativen Kino eine lebendige, konventionalisierte Volkskunst, die er in der modernen Kunst so nicht mehr vorfand. Panofsky erklärte daher den Film zu einem legitimen Nachfolger der traditionellen Bildkünste.¹⁰ Die in den folgenden Jahren rasante, technologische Entwicklung des Mediums, seine globale, massenhafte Verbreitung und seine allgegenwärtige Präsenz machten das filmische Bild schnell zum festen Bestandteil und Repräsentanten einer Alltagskultur der Bilder. Diese beherrschten zunehmend die allgemeinen Wahrnehmungsprozesse und vereinnahmten seitdem den Rezipienten in immer umfassenderer Weise. Die weltweite Erreichbarkeit von (Film-) Bildern und ihre nahezu jederzeitige Aneignungsmöglichkeit durch den Perzipienten führen hin zu einer globalisierten Bildkultur. Der Philosoph Martin Heidegger resümierte in diesem Zusammenhang, dass die Welt bereits ganz zum Bild geworden sei.¹¹

1.2 Die Arbeit der Kamera als zentrales Element im Prozess der filmfotografischen Bildgewinnung

Die Globalisierung des Bildes ist auch eine spezifische Thematik im Bereich der *Visual Culture Studies* geworden, die vor allem die transkulturellen Vermischungen von Bildkulturen untersucht aber auch nach den medialen und historischen Differenzen von Bildtraditionen fragt. Die Kunsthistorikerin Birgit Mersmann bezeichnet mit dem Terminus der «transkulturellen Imagologie» die Aufgabe der Bildwissenschaft,

8 Paech, Joachim: Ebenda. S. 88.

9 Paech, Joachim: Ebenda. S. 85.

10 Schulz, Martin: Ebenda. S. 45. Siehe: Panofsky, Erwin: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt a. M., 1999.

11 Schulz, Martin: Ebenda. S. 68.

die Besonderheit der Bilder und ihrer spezifischen Medien herauszuheben und für «Bildkulturdifferenzen» zu sensibilisieren [...]. Zwar sind die neuen Medien wie Fotografie, Film, Fernsehen, Video, Internet und ihre vorgehenden Bildformate weltweit verfügbar und werden weltweit benutzt. Doch gerade weil das so ist, gilt es um so mehr, die unterschiedlichen Bildtraditionen und ihre spezifischen Begriffe genauer zu betrachten.¹²

Die Aufforderung von Mersmann in Bezug auf die *Visual Culture Studies* berührt damit einen Aspekt der Bildwissenschaft, der in einem Untersuchungsverfahren über die Arbeit der Kamera eine fundamentale Bedeutung besitzt. Sowohl der Analyse von transkulturellen Bildformaten als auch differenzierten Bildtraditionen ist stets die detaillierte Betrachtung der Konstruktion und Genese von Bildern inhärent. Nach einer These des Soziologen und Medientheoretikers Niklas Luhmann bedingt das Medium die Möglichkeit der Form, d. h. das Filmbild wird erst dann als solches wahrnehmbar und reflexierbar, wenn es über das hinaus, was es darstellt, auch hinsichtlich seiner medialen (filmischen) Bedingung, wie es darstellt, betrachtet wird. Der Medienwissenschaftler Martin Schulz weist zudem auf die Bedeutsamkeit der «Koppelung zwischen dem, was ein spezifisches Medium oder ein Komplex von Medien leisten kann, mit dem, was mit ihnen gezeigt wird» hin, womit die besondere Rolle der kinematografischen Medien im Prozess der Bildgenese, die «schon die Sichtbarkeit und die Inhalte der Bilder mitbestimmen» noch einmal gesondert hervorgehoben wird.¹³

Diese Betrachtungsweise führt fast zwangsläufig auch auf die Arbeit der Bildproduzenten zurück. Erst eine Untersuchung der spezifischen Funktionsweise des Mediums Kamera ermöglicht es, Zuordnungen von Bildern zu treffen, Aneignungen, Übersetzungen und Modifikationen zu kennzeichnen und Herkunft, bzw. Ursprung der Bilder individuell zu definieren. Für die Rezeption von bewegten Bildern erklärte der russische Filmtheoretiker Boris M. Eichenbaum 1927, «dass Wahrnehmung und Verstehen des Films unauflöslich verbunden sind mit der Bildung einer inneren, die einzelnen Einstellungen untereinander verbindenden Rede.»¹⁴ Die Filmbilder erhalten im von der Kamera initiierten Bewegungsfluss eine sinnliche Komponente, werden zu Trägern von Subjektivität, Poesie und Stil.¹⁵ Die Kamera fungiert in diesem komplexen Gefüge als aktiv

12 Schulz, Martin: Ebenda. S. 89.

13 Schulz, Martin: Ebenda. S. 16.

14 Boris M. Eichenbaum: Die neue synkretische Kunst als Objekt formalisierender Methode: Versuch einer Filmsyntax. 1927. Zitiert nach: Wiedemann, Dieter: Film und Fernsehen. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M., 2005. S. 365–380.

15 Jäger, Gottfried: Bildsystem Fotografie. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Diszipli-*

gestaltendes Medium, vermittelt stellungnehmende kommentierende Werte und Überzeugungen, die das Rezeptionsverfahren beeinflussen und kontrollieren können.

Bereits hier wird deutlich, dass die Funktion der Kamera im Entstehungsprozess der Bilder weit über den Aspekt der bloßen technischen Registratur der dargestellten oder beobachteten Vorgänge hinaus geht. Die Kamera ist nicht nur die unabdingbare apparative Voraussetzung für die Genese der Filmbilder, sondern sie ist zugleich als Initiator, Ausgangspunkt und Mitgestalter in einem kreativen, schöpferischen visuellen Prozess anzusehen. Die Kamera besitzt eine alles entscheidende Schlüsselposition auf dem Weg der Transformation von künstlerischen Imaginationen in reale, materiell-sichtbare und damit reproduktionsfähige und rezipierbare Bilder. Der Medienwissenschaftler Karl Prümm forderte in diesem Zusammenhang daher auch schon 2006 in einem Plädoyer einen Paradigmenwechsel, eine Blickverschiebung, die den fotografischen Akt, d.h. die technische und artifizielle Ausgestaltung der fotografischen Form stärker ins Zentrum von Filmtheorie und Filmanalyse rückt und so die Essenzialität der bildgestalterischen Arbeit der Kamera im Gemeinschaftswerk Film ihrer Bedeutung entsprechend spezifiziert.¹⁶ Mit dem Begriff der «Mise en images» definierte Prümm, ausgehend von dieser gewandelten Perspektive, eine neue Kategorie der Filmanalyse, die sich intensiv mit den Prozessen der Bildfindung und Bildherstellung durch die Kamera auseinandersetzt. Das dem Begriff zugrundeliegende Verfahren ist fokussiert «auf das Materielle des Bildes [...], auf seine Technizität, auf die Bildformen, die Bildstrukturen, die Bildsegmente, auf die Differenzierungen des Lichts, auf die Farbabstufungen und Farbkontraste» und das, weitergehend, in seinen Interessen «auf die Dynamik des Bildes gerichtet ist, auf die Bewegungen und Zusammenhänge über die Mediengrenzen hinweg, auf die Genealogien der Bilder, auf die ikonografischen Traditionen».¹⁷ Eine Analyse der Wirkungsweisen und Strategien der Kameraarbeit besitzt somit einen metafilmischen Charakter, zeigt übergreifend gültige Zusammenhänge und Wirkungsprinzipien des Visuellen auf. Aufgrund dessen ist eine Untersuchung der spezifischen Verfahren der Bildgenese durch das Medium Kamera auch als ein Beitrag zu den aktuellen bildwissenschaftlichen Diskursen zu verstehen und ist darüber hinaus ein Beleg für seine intermediale Konzeption.

nen, Themen, Methoden. Frankfurt a. M., 2005. S. 349–364.

16 Prümm, Karl: Von der *Mise en scène* zur *Mise en images*. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: Thomas Koebner / Thomas Meder / Fabienne Liptay (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München, 2006.

17 Prümm, Karl: Ebenda. S. 17.