

**Daisuke Miyao, Lindsay Coleman, Roberto Schaefer (Hg.):
Transnational Cinematography Studies**

Lanham: Lexington Books 2017, 226 S., ISBN 9781498524278, EUR 73,-

Mit dem Buch *Transnational Cinematography Studies* liegt endlich ein wegweisender Band zum Themenfeld vor, der die Rolle der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kameraarbeiten als ernstzunehmenden, belastbaren und fruchtbaren Zweig der Filmwissenschaft unterstreicht. Den Autor_innen gelingt es vielfach, einen neuen Zugang zu traditionellen Gebieten der Filmgeschichte zu gewähren. Sie werden somit dem durch die Herausgeber_innen

formulierten Anspruch gerecht, in aussagekräftigen Beispielen einen größtenteils unerforschten aber wesentlichen Bereich der Filmwissenschaft zu erschließen (vgl. S.1). Gemäß der Einleitung von Daisuke Miyao eröffnen diese Cinematography Studies eine substantielle Kommunikation zwischen der kritischen Kinoforschung und den Praktiken der Filmproduktion. Hinzu kommt die Fragestellung, welche Einflüsse die transnational organisierten

Medienindustrien auf die Gestaltung von Bildern mittels analoger oder digitaler Filmkameras haben (vgl. ebd.). Allerdings bewirkt das Konzept der Schnittstelle von transnationaler Filmgeschichte und Cinematography Studies, dass es manche Texte schwer haben, beiden Aspekten gleichermaßen zu genügen und dadurch etwas wie in einen Rahmen gepresst wirken. Versammelt sind neun Aufsätze, die ganz unterschiedliche Methoden und Ansätze verfolgen. Dies reicht von formalistischen (z.B. Jakob I. Niensens „Five Functions of Camera Movement in Narrative Cinema“) über film- und kulturhistorische Untersuchungen (z.B. Miyaos „The Cinematography of Depth in Japan“) bis hin zu biografischen Studien produktiver Regie-Kamera-Beziehungen (z.B. Peter H. Rists „Hou Hsiao-hsien and Mark Lee Ping-bing“) oder neuer cinematografischer Filmsprachen seit den 1990er Jahren in Evan Liebermans „Emergence of a Transnational Cinematic Language“ und Überlegungen zu den prekären Veränderungen von Arbeitsbedingungen für Filmschaffende, die durch die nahezu abgeschlossene Transformation von fotochemischen zu digitalen Aufnahmeverfahren hervorgerufen wurden in Julie Turnocks „Cinematographers, Special VFX Artists and the Rhetoric of Digital Convergence“.

Mitherausgeber Miyao, dessen Buch *The Aesthetics of Shadow* (Durham: Duke UP, 2013) bereits Namensgeber für die thematische Retrospektive der 64. Berliner Filmfestspiele 2014 gewesen ist, liefert mit seinem Beitrag eine kritische Re-Evaluierung der ‚Superfläch‘-Theo-

rie von Takashi Murakami. Diese geht davon aus, dass die visuelle Tradition Japans im Hinblick auf die Bedeutung von Tiefenwirkung der westlichen Tradition der Linearperspektive kontrastiv gegenübersteht. Miyao hält dagegen, dass schon früh im japanischen Kino eine eigene Bildkomposition der Tiefe (*tate no kozu*) existiert habe, so zum Beispiel bei Kameramann Sadao Yamanaka, die er als stark von Künstler Hiroshige beeinflusst ansieht (vgl. S.60). Miyao beschreibt diese Kinematografie der Tiefe als Prinzip *à travers*, das dem Auge eine beständige Hin- und Herbewegung zwischen Vorder- und Hintergrund beschere, eine visuelle Interaktion zwischen vorn und hinten (vgl. S.67).

Gleich zwei Texte widmen sich jeweils dem Vergleich von drei *directors of photography*. Im interessanten Beitrag von Lieberman (Herausgeber von *Cinematography*. New Brunswick: Rutgers UP, 2014) sind es Christopher Doyle, Anthony Dod Mantle und Roger Deakins, die als Pioniere eines neuen internationalen Kamerastils herangezogen werden, der vor allem von Nähe, Bewegung und neuartiger Farbigkeit geprägt ist. Lieberman zeigt zudem, dass heutige Kameraleute oftmals nicht nur mehrschichtige kulturelle Hintergründe in ihren Biografien haben, sondern zumeist auch in transkulturellen und transnationalen Umgebungen arbeiten. Dem Aufsatz von Patrick Keating, der die Kameramänner Néstor Almendros, Henri Alekan und Vittorio Storaro im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Male-rie vergleicht, fehlt es allerdings etwas

an Argumentationsgenauigkeit, da die drei transnational agierenden Cinematografen doch in sehr unterschiedlichen technologischen Ären geschult wurden. Keating differenziert etwa viel zu wenig zwischen Schwarzweiß- und Farbkinematografie, und auch die kunsttheoretischen Passagen gehen zu wenig in die Tiefe. So liefert er zwar einen faszinierenden Einblick in die Denkweisen der drei Kameramänner, gibt aber keine Hinweise auf deren sehr verschiedene technische Arbeitsweise. Higgins präsentiert in seinem brillanten Text *the gothic* als ein intrinsisch transnationales Genre (vgl. S.167), für das die mexikanische Gesellschaft geradezu paradigmatisch exponiert scheint. Anhand der kreativen Teams Buñuel/Gabriel Figueroa und Del Toro/Dan Laustsen gelingt Higgins eine beeindruckende Aufschlüsselung transnationaler Beziehungsgeflechte, sowohl von Filmschaffenden-Karrieren als auch von filmstilistischen, visuellen Tradi-

tionslinien. Einige Überschneidungen zwischen den Einzelthemengebieten hätten besser herausgearbeitet werden können. Der sehr schön eingebundene und teils illustrierte Sammelband weist in der editorischen Bearbeitung leider Mängel auf. Neben gelegentlichen Rechtschreibfehlern ist vor allem das Namens- und Filmregister auffällig fehlerhaft. Vor allem fehlende und falsche Einträge beziehungsweise Seitenzahlen, aber auch Formatierungsfehler, wären vermeidbar gewesen. So ist Akira Mimura, ein Hauptvertreter in Miyaos Essay, beispielsweise unter ‚Minurra‘ verzeichnet. Dass keine einzige Frau als Cinematografin Eingang in den Band gefunden hat, ist zweierlei Ausweis: in welcher massiver Weise das Berufsfeld von Männern dominiert wurde/wird und wieviel Arbeit dem jungen Zweig der Cinematography Studies noch bevorsteht.

Ralf Heiner Heinke (Dresden)