

Karl Prümm

Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14214>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Prümm, Karl: Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien, Modelle, Geschichte*. Marburg: Schüren 2004 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 11), S. 235–256. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14214>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Karl Prümm

Das schwebende Auge

Zur Genese der bewegten Kamera

Die folgenden Überlegungen sind aus einem konkreten Arbeitszusammenhang hervorgegangen. Seit einigen Jahren bin ich darum bemüht, das Konzept einer fotografischen Filmanalyse in Publikationen und Vorträgen theoretisch zu begründen¹ sowie in Einzelanalysen und Lehrveranstaltungen praktisch zu erproben. Dieses Konzept hebt im Unterschied zu anderen Analyseverfahren, die Autorschaften und Handschriften des Regisseurs, narrative Strategien oder die theatralen Aspekte wie Schauspiel und Schauspieler untersuchen, auf die fundamentale Tatsache ab, daß der Film in seinem Zentrum ein *fotografischer Akt* ist. Auf diesen synthetisierenden Prozeß der Formgebung soll die Analyse fokussiert werden, auf die Organisation der Visualität des Films, auf den Vorgang der Stilgebung und der Bildgestaltung. Diese Blickverlagerung soll eine umfassende Filmanalyse keineswegs substituieren. Sie ermöglicht jedoch einen neuen Zugang zur visuellen Ordnung des Films und damit zur »Eigentlichkeit« des Kinos, zu seiner primären Ausdrucksebene. Vor allem die Erfahrungen in Seminaren, in denen die fotografische Filmanalyse zur Diskussion gestellt wurde, sind äußerst positiv. Die Studierenden gewinnen durch die fotografische Filmanalyse ein neues Bewußtsein für Form und Gestaltung, eine Sensibilität für Texturen, für Raum- und Lichteffekte, für die Funktionsweisen und Wirkungsprinzipien der Bilder. Kein purer Formalismus wird hier getrieben, denn erst das Bewußtsein der Form erschließt ein adäquates Verständnis des Gehalts, die Tiefendimensionen der Stoffe und der Erzählungen.

Die fotografische Filmanalyse hat zwei Ebenen. Sie realisiert zum einen und vor allem eine eindringliche Lektüre des filmischen Textes unter dem Aspekt der Bildlichkeit, sie arbeitet Bildsysteme, Bilderwelten, Bildinteressen und Bildgenealogien heraus. Sie überschreitet aber auch das Konzeptionelle und Intentionale der filmischen Erzähler und der Bildgestalter und macht unbewußte Referenzen, Überschneidungen und Gleichzeitigkeiten im Universum der Bilder kenntlich.

1 Karl Prümm: »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse«. In: Karl Prümm/Silke Bierhoff/Matthias Körnich (Hg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*. Marburg 2002 (3. Aufl.). S. 15 – 50.

Die fotografische Filmanalyse muß aber auch der Tatsache gerecht werden, daß die Kameraarbeit eine technische Operation darstellt, daß die Kameraleute sich immer an der Nahtstelle zwischen Technik und Ästhetik bewegen. Vor jeder Bildlektüre sind die technischen Möglichkeiten und Grenzen zu dokumentieren, ist also jeweils ein Stück Technikgeschichte zu schreiben.

In den Kontext der fotografischen Filmanalyse gehört auch der Versuch, eine Öffentlichkeit für die Arbeit der Kamera herzustellen, die Aufmerksamkeit auf die immer noch unterschätzte und vernachlässigte Gestaltungsleistung der Kameraleute zu lenken. Die Philipps-Universität und die Stadt Marburg vergeben jährlich den »Marburger Kamerapreis für herausragende Bildgestaltung im Film«. Raoul Coutard, Frank Griebe, Robby Müller und Slawomir Idziak sind die bisherigen Preisträger. In den »Marburger Kameragesprächen«, in die die Preisverleihung eingebunden und an denen der Bundesverband Kamera (bvkamera) als Mitveranstalter beteiligt ist, erläutert der jeweilige Preisträger seine Arbeit und seine Gestaltungsprinzipien, öffnet seine Werkstatt und stellt sich den Fragen des Publikums.²

Als kleiner Beitrag zum Thema »Ästhetik und Technik« wird aus diesen Arbeitszusammenhängen quasi in einer Miniatur die Teilproblematik der bewegten Kamera herausgegriffen. Dies ist jedoch keineswegs ein Randthema oder ein Nebengeleis der Kameraästhetik. Der Augenblick, in dem die Kamera ihren festen Standort verläßt, zu gleiten, zu fahren und zu schweben beginnt, ist immer noch die eindrucksvollste Geste der Apparatur, ohne die heute kein Film auskommt, ein entscheidender und berauscher Moment, ein *a priori* des modernen Kinos. Die Suggestion des *Travellings* ist schier unerschöpflich, diese Seh-Reise zieht uns immer noch in Bann, obwohl sie ebenso geläufig wie vorhersehbar, beinahe schon banal geworden ist. Sie gehört zur vertrauten Rhetorik des Kinos. Und dennoch ist es stets ein privilegierter, ein überwältigender Augenblick, wenn die in eine Bewegung hineinschwingende Kamera die Schwerkraft zu überwinden und sich zu entmaterialisieren scheint. Die systematische Reflexion über diesen privilegierten Augenblick des Kinos soll dadurch geleistet werden, daß die Genese der bewegten Kamera beleuchtet wird. Filmgeschichte betreiben – das heißt nicht zuletzt, Ursprungsgeschichten erzählen. Auf die Genese zurückzublenden, enthüllt immer etwas Unmittelbares, offenbart die unverstellten Erfahrungen und die direkten Zeugenschaften, macht sichtbar, was dann schnell durch Habitualisierung und Konventionen verschüttet wurde.

2 Zuletzt erschienen sind die Dokumentation der 2. und 3. Marburger Kameragespräche: Michael Neubauer/Karl Prümm/Alexandra Schwarz (Hg.): *Ungemütliche Bilder. Die Schwarz/Weiß-Fotografie des Kameramanns Heinz Pehlke*. Marburg 2002 sowie Karl Prümm/Michael Neubauer/Peter Riedel: *Raoul Coutard – Kameramann der Moderne*. Marburg 2004.

Die Thematik der bewegten Kamera hat drei Dimensionen: Als *technische Operation*, als *erzählerische Geste* und als *Wahrnehmungsform* ist die Kamerabewegung zu definieren. Nur heuristisch lassen sich diese drei Ebenen voneinander trennen, die stets zusammenwirken, jedoch eine unterschiedliche Akzentuierung erfahren können. Der technische Effekt kann übermächtig werden und sich in den Vordergrund schieben, die erzählerische Funktion überdecken. Auf fundamentale Weise steuert die Kamerabewegung jedoch immer das filmische Sehen, greift spektakulär in den Wahrnehmungsprozeß ein.

Die Durchsetzung der bewegten Kamera in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bedeutete daher auch eine Wahrnehmungsrevolution, eine tiefe Zäsur im Sehen und Erleben der Kinobilder. Der Zuschauer konnte eine neue Bewegungserfahrung machen. Um so mehr verwundert es, daß ein solcher Wendepunkt in der Filmtheorie und in der Filmgeschichtsschreibung eher diskret und beiläufig behandelt wird. Eine zu große Diskretion läuft jedoch Gefahr, daß die nur blaß gezeichneten Gegenstände unbemerkt bleiben oder gar zu verschwinden drohen. Jener dramatische Vorgang, daß eine technische Operation mit einem Schlag ganz neue Möglichkeiten des Erzählens, des Zeigens und des Sehens erobert, muß in seiner ganzen Drastik und Konsequenz rekonstruiert werden. Die zeitgenössische Kritik und Theorie kann hier hilfreich sein, denn ihr war der tiefgreifende Wandel des filmischen Ausdrucks im Zeichen der bewegten Kamera sehr bewußt. Bei Béla Balázs wird dies besonders manifest, wenn auch die revolutionäre Erfahrung der mobilen Kamera zwischen seinen beiden großen filmtheoretischen Texten liegt. 1924, beim Erscheinen von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*³ gehörte die bewegte Kamera noch nicht zum Repertoire des Erzählkinos, 1930, als *Der Geist des Films*⁴ herauskam, war sie längst selbstverständlich geworden und drohte nun von der neuen Technologie des Tonfilms verdrängt zu werden. Dennoch sind Balázs Texte herausragend klar und explizit, weil sie von einem deutlichen Kamerabewußtsein getragen sind, vom Pol der Kamera her denken. Béla Balázs schreibt in den zwanziger Jahren kontinuierlich eine Kameratheorie aus, eine Theorie der »produktiven Kamera«, die zwischen den eigentlichen filmtheoretischen Texten formuliert wird und in einem Vortrag aus dem Jahr 1926 im »Klub der Kameraleute Deutschlands« ihre konkreteste Gestalt gewinnt.⁵ Im *Sichtbaren Menschen* ist

3 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [Erstausgabe: Wien/Leipzig 1924]. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs. Frankfurt/M. 2001.

4 Béla Balázs: *Der Geist des Films. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy* [Erstausgabe: Halle 1930]. Frankfurt/M. 2001.

5 Béla Balázs: »Produktive und reproduktive Filmkunst. Aus dem Vortrag »Filmtradition und Filmzukunft«. Gehalten im Klub der Kameraleute Deutschlands«. In: Ders.: *Schriften zum Film* Bd. 2. *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926–1931*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. Berlin 1984, S. 209–212.

die Kategorie der Bewegung noch ganz von organologischen und musikalischen Begriffen beherrscht, wird als Ganzheit gefaßt und auf die umfassende Komposition bezogen. Film definiert Balázs dort als eine »zeitliche Kunst der Bewegung und der organischen Kontinuität«⁶ und leitet daraus normative Forderungen ab. Als eine »lückenlose Kontinuität der sichtbaren Einzelmomente«⁷ müsse jeder Film gestaltet werden, »Legato« ist das Grundprinzip dieser »visuellen Kontinuität«, ein »Stakkato« isolierter »Momentaufnahmen« darf es nicht geben.⁸ Die »Bilderführung« schließlich rhythmisiere den Film, hauche ihm den »lebendigen Atem« ein.⁹ Bewegung ist hier noch allein als Effekt der Montage gedacht, die jedoch durch Umschreibung und Symbolisierung enttechnisiert, traditionellen Denkformen überantwortet wird. Da schiebt sich die neue Technik der allbeweglichen Kamera dazwischen und muß verarbeitet werden. Genau dies geschieht in der umformulierten und angepaßten Theorie *Geist des Films* aus dem Jahre 1930. Der mobilen Kamera ist eine der intensivsten Partien des ganzen Buches gewidmet. Balázs markiert auf das Genaueste den Einschnitt in der Wahrnehmungsgeschichte, den Umbruch in allen visuellen Künsten, der von der gleitenden, den Raum durchquerenden Kamera ausgelöst wird. Unversehens wird die Theorie zum Manifest. Gleich drei mal variiert Balázs seine Grundthese, daß die in Bewegung versetzte Kamera alles verändert hat, um schließlich in eine bekenntnishafte Rede zu fallen. Unmittelbar spricht dann das Ich, der berauschte und überwältigte Kinogänger, der das neue Sehen beschwörend bezeugt. Unter dem »Zwischentitel« *Wir sind mitten drin!* heißt es:

Das alles geschieht durch die Beweglichkeit und die stete Bewegung der Kamera. Sie zeigt nicht nur immer neue Dinge, sondern auch immer neue Distanzen und Gesichtspunkte. Und das ist das historisch absolut Neue an dieser Kunst.

Gewiß hat der Film eine neue Welt ent-deckt, die vor unseren Augen bislang ver-deckt gewesen ist. So die sichtbare Umwelt des Menschen und seine Beziehung zu ihr. Raum und Landschaft, das Gesicht der Dinge, den Rhythmus der Massen und den heimlichen Ausdruck des schweigenden Daseins. Aber der Film hat nicht nur Stofflich-Neues gebracht im Laufe seiner Entwicklung. Er hat etwas entscheidendes getan. Er hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat. Der Zuschauer steht nicht mehr außerhalb ei-

6 *Der sichtbare Mensch*, S. 27.

7 Ebd., S. 29.

8 Ebd., S. 45.

9 Ebd., S. 84.

ner in sich geschlossenen Welt der Kunst, die im Bild oder auf der Bühne umrahmt ist. Das Kunstwerk ist hier keine abgesonderte Welt, die als Mikrokosmos und Gleichnis erscheint, in einem anderen Raum ohne Zugang.

Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.¹⁰

Balázs macht hier das Fortschreiben seiner Theorie kenntlich, auch darin hat dieser Text etwas Bekenntnishafte. Im *Sichtbaren Menschen* hatte er den Film als Abkehr von der abstrakten Schriftkultur, als radikale Wendung zu einer neuen Sichtbarkeit gefeiert, nun wird die Errungenschaft der bewegten Kamera als ein neuer, entscheidender Entwicklungsschritt des Mediums hervorgekehrt. Im Kino, so betont er nun mit noch gesteigerter Emphase, werden die herkömmlichen Subjekt-Objekt-Distanzen, die festgelegten Perspektiven des Sehens aufgehoben. Das entgrenzte, rahmenlose Bild zieht den Betrachter in das Kunstwerk hinein, macht ihn zum Teilhaber der Wahrnehmung von Kunstfiguren. Das Filmerleben gewinnt so beinahe die Züge einer virtuellen Realität, denn die allbewegliche Kamera konstituiert einen Rund-um-Blick in einem fluiden, beständig sich erneuernden künstlichen Raum.

Auch Rudolf Arnheim, wie Balázs ein Augenzeuge der rasant perfektionierten Aufnahmetechnik, ist tief beeindruckt von dem fließenden, übergangslosen Zeigen und Sehen, das die mobile Kamera ermöglicht. Auch er agiert in einer Doppelrolle als Kritiker und als Theoretiker. Arnheim hebt besonders die Subjektivierungspotentiale der schwenkenden, der fahrenden und der schwebenden Kamera hervor. Ein »sehr subjektives Erlebnis« könne unmittelbar und widerstandslos in eine »allgemein nachlebbare optische Anschauung« gebracht werden. Ein Körpererleben erfahre einen neuen Ausdruck, »Schwindelgefühle, Wirbel, Taumeln, Stürzen, Aufsteigen – all das ist durch entsprechende Handhabung der Kamera leicht zu produzieren«.¹¹

In der neueren Filmtheorie hat vor allem Gilles Deleuze an diesen Erfahrungshorizont der bewegten Kamera und an das Bewußtsein einer Zäsur angeknüpft. In seinem zweibändigen Werk *Das Bewegungsbild* (*L'image-mouvement*) und *Das Zeit-Bild* (*L'image-temps*) gewinnt die Kategorie »Bewegung« jene zentrale Position wieder zurück, die ihr in der frühen Filmtheorie ganz selbstverständlich zugefallen war.¹² Der Film, so lautet die Generalthese, reprä-

10 *Der Geist des Films*, S. 14-15.

11 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuauflage*. München 1974, S. 133-134.

sentiert jene neue Denkform der Bewegung, wie sie von Bergson 1896, beinahe zeitgleich mit dem Erscheinen des Kinematographen in *Matière et Mémoire*¹³ formuliert wurde, bringt eine neue Bewegungswahrnehmung zur Anschauung. Bewegung ist bei Bergson nicht mehr die bloße Abfolge unbewegter Schnitte oder erstarrter Posen, sondern ein Ensemble beweglicher Schnitte. Bewegung wird so als ein *Bewegungsbild* konzipiert, das Ganzheit und Dauer der Bewegung erfahrbar macht. Dies wiederum läßt das *Bewegungsbild* zum *Zeitbild* changieren, das durch beständige Veränderung und Offenheit gekennzeichnet ist. Bei Bergson, der sich erst 1907 explizit auf den Kinematographen bezieht, entdeckt Deleuze auf diese Weise die entscheidenden Charakteristika des modernen Kinos, das einen neuen Erfahrungsraum der Zeit eröffnet. Im kinematographischen Erzählen seit dem italienischen Neorealismus ereignen sich nach Deleuze »Veränderung« und »Übergang« unmittelbar, werden wir Zeuge einer freigesetzten Bewegung. Neben der Montage ist die mobile Kamera das wesentliche Element der Bewegungsdarstellung und Bewegungserfahrung, Deleuze betont dies gleich auf den ersten Seiten seiner Theorie, die auf eine Taxinomie der Bilder aus ist, und daher von Bild und Bildlichkeit ausgeht. Die mobile Kamera vollendet quasi das Bewegungsbild, ist zentrales Instrument des modernen Kinos und markiert zugleich ein Entwicklungsstadium:

Die Entwicklung des Films, die Eroberung seiner Wesenseigen-tümlichkeit oder Neuartigkeit, setzt mit der Montage, der beweglichen Kamera und der Trennung von Aufnahme und Projektion ein. So verliert die Einstellung ihre räumliche Qualität und bekommt Zeitcharakter; und die Schnittebene ist nicht mehr unbeweglich, wird beweglicher Schnitt.¹⁴

Die mobile Kamera ist in der Tat der Bewegungsmotor des Mediums, sie setzt Bewegung in bislang ungeahnter Weise frei. Sie enthält das Potential, sich von einer funktionalen Bildhaftigkeit zu lösen, Objekte bloß zu erfassen und Bewegungsabläufe plan nachzuzeichnen. Sie kann im Travelling zu einem reinen, unreglementierten, entdeckenden Sehen werden. Dann geht die Kamera wahrhaftig auf Reisen, gleitet ins Unbekannte und Unvorhersehbare und wird so zu einem fließenden Prozeß von Kadrage, Dekadrage und Rekadrage, zu einer einzigen Bewegung ohne Schnitt, zu einer übergangslosen Einheit höchst

12 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino I*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt/M. 1989. Ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt/M. 1991.

13 *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1982.

14 *Das Bewegungsbild*, S. 16.

bewegter Schnitte. Die mobile Kamera ist so gesehen der eigentliche Initiationspunkt des modernen Kinos.

Die bewegte Kamera ist immer eine expressive Rede des Kinos über sich selbst. Technologien werden hier ausgestellt, Energien entladen sich, die zu einem wesentlichen Teil die Beeindruckungsrhetorik des Kinos ausmachen, das Effektivolle und Imposante repräsentieren. In der gesteigerten, beschleunigten Bewegung wird die Kamera spürbar. Sie macht sich als technisches Instrument kenntlich, zugleich wird aber auch das Sehen, wird die Wahrnehmung thematisiert. Es ist ein Höhepunkt der Suggestion, aber auch der selbstreflexiven Brechung, wenn die schwebende Kamera in die verschwörerisch-eindringliche Rede verfällt und für das Kino spricht: »Das hier, diese Reise, diesen Rausch des Sehens, dieses Sich-Entheben und Entäußern kannst du nur bei mir erleben, nirgendwo sonst!«

Die auf mitreißende Weise in den Fluß der Bewegung gleitende Kamera nimmt sich ihre eigene Zeit, behauptet eine autonome, qualitative Zeit, eine Zeit des Entdeckens, des Zeigens und des Sehens. Auch diese Eigensinnigkeit der Kamera macht das Exzeptionelle, das Hervorstechende ihrer Bewegung aus.

Die Vollendung des filmischen Bewegungsbildes durch die allbewegliche Kamera vollzog sich um 1925 auf verschiedenen Ebenen. Die Kamera in eine rasante Bewegung zu versetzen und dennoch ein stabiles und lesbares Bild zu bewahren, bedeutete eine große Herausforderung für Technik und Material. Die Mobilität der Kamera ist das Resultat einer stetigen Perfektionierung der Aufnahmeapparatur, die auf einen veränderten Bildbedarf und auf neue Gebrauchsfunktionen des Bildes reagieren muß. Um 1925 drängen die Filmproduktionen aus den beengenden expressionistischen Dunkelstudios heraus, reale Schauplätze und konkrete Szenerien lösen die stilisierten Kunstwelten ab. Die Kamera muß nun in einem schwer beherrschbaren, dreidimensionalen Raum operieren. Die sich jetzt konstituierenden dokumentarischen Formen, Bildreportage, Wochenschau, Kulturfilm, Industriefilm, Stadtfilm, um nur einige zu nennen, setzen eine leicht gängige und robuste Aufnahmetechnik voraus. Nun sind Kameras gefragt, die schnell einsetzbar sind und an alle Objekte herankommen, die ausgefallenen Situationen und extremen Drehorten gewachsen sind. Die Filmkamera wird jetzt mit den Anforderungen der Momentfotografie konfrontiert und muß jenen Standards entsprechen, wie sie für die Fotoindustrie schon am Ende des 19. Jahrhunderts gültig waren. Ein ausgefeilter Technikdiskurs in der Fachpresse begleitet die Anpassung an diese neuen Anforderungen und dokumentiert so die Perfektionsgeschichte der Filmkamera. Der Kameramann Guido Seeber ist der wohl aktivste Erzähler dieses Prozesses, ein hellwacher Kommentator der bewegten optotechnischen Filmszene. Immer wieder resümiert er Entwicklungen, rekonstruiert dabei in historischen Reminiszenzen die noch junge Geschichte der Kamera, wagt Zukunftsprognosen, stellt in technischen

Rezensionen neue Kameras vor und formuliert in Auswertung seiner reichhaltigen praktischen Erfahrung Wünsche gegenüber den Kameraherstellern. Im August 1924 registriert Seeber eine Bewegung »Los vom Stativ« als »treibendes Element« der technischen Evolution, als kollektives Verlangen nach einer flexiblen Aufnahmetechnik:

Man will die Kino-Kamera zu einer Handkamera umgestalten, d.h. man will sie handhaben können wie in der Photographie eine Momentkamera und völlig unabhängig sein von einem festen Standpunkt.¹⁵

Geradezu euphorisch malt er dabei die Operationsmöglichkeiten einer »automatischen Hand-Kinokamera« aus, die »eigentlich noch gar nicht existiert«, der aber ohne Zweifel die Zukunft gehöre. Seeber prophezeit einen Zugewinn an Aufnahmeintensität und Bildgenauigkeit durch den mechanischen Antrieb der Kamera, der sich nun schier »unbegrenzte Möglichkeiten« eröffnen würden.

Der Motor als Kurbelersatz der Kamera auf dem starren Träger im Atelier, überall dort, wo Elektrizität zur Verfügung steht, bietet große Vorteile. Viel mehr als bisher kann der Aufnehmende seine Aufmerksamkeit dem Objekt widmen, kann ungehindert das Spiel beobachten und die Kamera während der Szene mit einer Genauigkeit einrichten und bewegen, die unerreichbar ist, wenn eine seiner Hände und ein Teil seiner Aufmerksamkeit anderweitig benötigt wird.¹⁶

Der Bewegungsaspekt verschiebt sich. Weil der Kameramann durch den Kameramotor von der Kurbel befreit ist, seine Körperkraft nicht mehr den Rhythmus des Films bestimmt, verlagert sich die Relation Körper-Maschine auf die Bewegung der Apparatur und auf die Bewegung des Bildes, in das der Operateur nun ganz anders eindringen, dessen innerer Motorik er nun folgen kann. Seeber ahnt voraus, daß die neuen technischen Potentiale den Charakter des Schauspiels entscheidend verändern werden. Der Akt der Registratur werde beiläufiger, wenn die Grenzen zwischen der gefilmten und der nichtgefilmten Realität für die Akteure verschwimmen. Unsichtbar kann nun die Kamera ar-

15 Guido Seeber: »Über Kraftantrieb von kinematographischen Aufnahme-Apparaten«. In: *Die Kinotechnik. Halbmonatsschrift für die gesamte Wissenschaft und Technik der theoretischen und praktischen Kinematographie* 6 (1924), Heft 15, S. 246.

16 Ebd., S. 249.

beiten, denn die demonstrative, dramatische und für uns Nachgeborene komische Kurbelbewegung wird überflüssig. Die Konsequenzen dieser eigentlich banalen Tatsache können gar nicht überschätzt werden. Die Schauspieler verfügen nicht mehr über ihr Spiel, treten die Kontrolle ihres Bildes an Regie und Kameramann ab. Seeber kommentiert diesen Machtverlust fast schon zynisch, wenn er davon spricht, man könne nun dem Darsteller »den Anblick der typischen Kurbelbewegung ersparen«. »Unbemerkt« könnten nun Aufnahmetechniker und Regisseur »auch in geringer Entfernung den Apparat bei großem Spiel anlassen oder stoppen«. ¹⁷ Der Darsteller müsse nun nicht mehr »sozusagen auf Kommando eine Empfindung ausdrücken«, man könne ihm jetzt Zeit lassen. Die motorbetriebene Kamera beendet also das Starren auf die große Pose und das überdramatische Hinspielen auf die Apparatur, der Ausdruck der Schauspieler kann fließender, selbstverständlicher werden. Seebers zunächst rein technisch orientierten Überlegungen nehmen somit exakt den Stilwandel des Schauspiels vorweg, der sich in den nächsten Jahren im Kino vollziehen wird: das Verschwinden der exzentrischen und opernhaften Gesten zugunsten einer selbstverständlichen, »natürlichen« Präsenz vor der Kamera.

Noch farbiger fällt Seebers Utopie der automatischen Kamera für die Sparte »Aktualitäten« aus. Der »Aufnehmende« könne sich hier erst recht aller bislang noch bestehenden Hemmnisse und Beschränkungen entledigen. Beinahe liegt Seeber der Terminus »entfesselte Kamera« auf der Zunge, so groß ist seine Begeisterung über eine Apparatur, die man wie ein »Momentphotograph« in der Hand halten oder umhängen kann. Kein entäußerter »Standort« und kein strategischer Blickpunkt engen das apparative Sehen ein. Teilhabe an einem Ereignis, Beobachten und dokumentieren sind identisch. Die stativlose Kamera schmiegt sich der Realität an, kann fließend, mit »Leichtigkeit« den Standpunkt wechseln und durch eine Menschenmenge gleiten, Blicke einnehmen, die dem Kinematographen bislang verschlossen waren. Sie wird schließlich selbst zu jener Bewegung, die sie aufzeichnet. Seeber erläutert die Möglichkeit, die Kamera am Körper eines Skispringers zu befestigen und sie während des Sprungs »automatisch« laufen zu lassen. ¹⁸ Allein der Hinweis am Schluß, die »Kino-Handkamera« sei »kein Gerät für Anfänger«, sondern erfordere Erfahrung, dämpft ein wenig die Euphorie und bringt professionelle Bedenken ins Spiel. »Langsam und bedächtig« müsse man zu Werke gehen. Seeber – so scheint es – ist selbst erschrocken über seine eigene Bewegungsbegeisterung. Er drosselt daher das Tempo.

Dennoch deuten solche Beiträge darauf hin, daß die Entwicklung der Kameratechnik Mitte der zwanziger Jahre auf eine mobile und flexible Apparatur hin-

17 Ebd.

18 Ebd.

ausläuft und die Kameraleute bereit sind, sich auf die neuen »phantastischen« Möglichkeiten einzulassen. Die bewegte Kamera ist aber zur gleichen Zeit auch ein mentales Konzept von Drehbuchautoren, Regisseuren und Kritikern. Carl Mayer entwirft in seinen Drehbüchern eine permanent bewegliche Kamera als Sprachfigur und als Erzählprinzip. Er ignoriert souverän die Grenzen des Mediums und die Hindernisse der Apparatur, die technischen Gesten, die er vorschreibt, sind reine Antizipation, sind weder erprobt, noch erfahren, sind ein kühner Vorstoß ins Imaginäre. 1924 erscheint das Drehbuch von *Sylvester* im renommierten, auf Belletristik spezialisierten Verlag Gustav Kiepenheuer und macht so das neue kinematographische Erzählprinzip weithin publik.¹⁹ Vom ersten »Bild« an ist alles auf die fluide Kamera abgestellt, die Rhythmus, Tempo und Bildfolgen bestimmt. Die technischen Anweisungen auf der linken Seite des Skripts sind beinahe ausschließlich Bewegungsvorgaben, sind in letzter Konsequenz Bewegungsbilder. »Langsam zurückrollend«, »langsam panoramahaft nach links«, »immer noch nach links«, »immer mehr drehend nach links«, »langsam panoramahaft wieder zurückdrehend«, »heranrollend wieder« – heißt es dort. Die Bewegungsimpulse reißen nicht ab und ergeben eine klar gezeichnete, einheitliche Bewegungslinie. Sogar die Ruhepunkte der Kamera (»es hält der Apparat«) werden markiert, die Kamera ist immer expressiv, macht sich sichtbar. Das Drehbuch wird im Zeichen der mobilen Kamera zur Bewegungsschrift. Der Autor Carl Mayer legt in seinen »technischen Vorbemerkungen« großen Wert auf eine Bewegungstotalität. Nicht nur in der Horizontalen soll der »Aufnahmeapparat« beständig »wandern«, sondern die Bewegungen sollen auch die Vertikale des Raumes erobern, in »Tiefen und Höhen« geführt werden.²⁰ Carl Mayer und Regisseur Lupu Pick sind sich einig, daß dieses neue Bewegungsbild, das den statischen Bildraum überwindet, ein neues Verhältnis von Figuren und Raum konstituiert. Sie sind sich des revolutionären Charakters ihrer Bildinszenierungen bewußt. Starre und eindimensionale Ordnungssysteme würden durch fluide, mehrfach gebrochene Raumbilder abgelöst. Die »neuartigen Bildbewegungen«, so Lupu Pick in seinem »Vorwort«, entfalten die »Vision«, »dass die Umwelt den engen Schauplatz des Geschehens gleichsam umfließt«, »wie das Meer eine Insel«, fügt er bildhaft hinzu.²¹

Carl Mayer geht in seiner Begründung der permanenten Bewegung über dieses Konzept der verflüssigten Räume und der Sprengung des Bildrahmens, des traditionellen Tableaus noch weit hinaus. Gerade in der Kombination von horizontaler und vertikaler Bewegung des »Aufnahmeapparates« werde ein neuer

19 Carl Mayer: *Sylvester. Ein Lichtspiel*. Potsdam 1924. Nachdruck: Venezia 1967. Hg. v. Paolo Chiarini. Die folgenden Zitatnachweise beziehen sich auf diese Ausgabe.

20 Technische Vorbemerkungen des Autors. Ebd., S. XXIV.

21 Vorwort des Regisseurs, S. XX.

Blick auf die Welt erfahrbar, ein im wahrsten Sinne des Wortes umstürzendes »Weltbild«, das durch Technik ermöglicht und durch den Kinematographen geschenkt wird:

Mit den fortschreitenden Begebenheiten sollen diese Bewegungen auch in Tiefen und Höhen geführt werden, um bildhaft zu geben: den inmitten der Natur alle Welt erfassenden Taumel.²²

Urpötzlich scheinen existentielle und philosophische Dimensionen der bewegten Kamera und des Kinobildes auf. Erkennbar wird aber auch, wie das akute Zeitbewußtsein der Inflation nach einem gesteigerten Bewegungsbild verlangt, eine neue Bewegungsmotorik hervorbringt. Nicht zufällig wird die neue Bewegungstechnologie um 1924 entworfen und erprobt. Die hypermobile Kamera und das von ihr erzeugte gleitende Bild sind der adäquate Ausdruck einer alltäglichen Erfahrung, des Verlusts aller Sicherheiten, des Sturzes aller Währungen, einer Erfahrung, die einen kollektiven Schwindel hervorruft. Carl Mayers »technische« Bemerkungen kommen dem nahe, was der Philosoph Martin Heidegger kaum drei Jahre später in *Sein und Zeit* als »Befindlichkeit« oder als »Gestimmtheit« bezeichnet, Bewußtseinsphänomene, in denen sich das »menschliche Sein« nur dunkel und vage erschließe. Für dieses »vermeintlich Gleichgültigste und Flüchtigste im Dasein« werden Bewegungsmetaphern des Fließens und Changierens erläuternd eingesetzt, vom »Übergleiten« eines Stimmungsmoments in einen anderen, vom »Ausgleiten« ist die Rede, das »Dasein in seiner Geworfenheit« werde hier manifest. Heidegger wertet das Flüchtige, das bedrohlich sich Entziehende und den permanenten Wechsel auf. Er spricht von einer »primären« Entdeckung der Welt in der »bloßen Stimmung«:

Gerade im unstillen, stimmungsmäßig flackernden Sehen der »Welt« zeigt sich das Zuhandene in seiner spezifischen Weltlichkeit, die an keinem Tag dieselbe ist.²³

Friedrich Wilhelm Murnau, der wichtigste Regisseur von Carl Mayers Drehbüchern, träumt um 1923 von einem »frei im Raum sich bewegenden Aufnahmeapparat«.

Das ist der Apparat, der während des Drehens zu jeder Zeit, in jedem Tempo, nach jedem Punkt zu führen ist. Der Apparat, der die Filmtechnik überwindet, indem er ihren letzten künstlerischen Sinn erfüllt. Mit diesem Werkzeug ausgerüstet, werden sich neue Möglichkeiten erst erfüllen lassen, deren stärkste eine der Archi-

22 Technische Vorbemerkungen des Autors. Ebd., S. XXIV.

23 Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [Erstausgabe: 1927]. 15. Aufl. Tübingen 1979. S. 134 – 138.

tekturfilm ist. Die fließende Architektur durchbluteter Körper im bewegten Raum, das Spiel der auf- und absteigenden und wiederlösenden Linien, der Zusammenprall der Flächen, Erregung und Ruhe, Aufbau und Einsturz, Werden und Vergehen eines bisher erst erahnten Lebens, die Symphonie von Körpermelodie und Raumrhythmus, das Spiel der reinen, lebendig durchfluteten, strömenden Bewegung. Mit diesem mechanisch erst entmaterialisierten Apparat wird es sich gestalten lassen.²⁴

Seine kühne Vision bezeichnet den äußersten Punkt des Verhältnisses von Ästhetik und Technik, von Körper und Maschine. Die Kamera soll nicht mehr ein Werkzeug sein, dessen dingliche Beschaffenheit und dessen Eigenschaften die bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten von vorne herein einschränken. Die Technizität der Kamera soll vielmehr verschwinden, soll »neutralisiert« werden. Als ein Bewegungsorgan wird sie hier gedacht, als ein sensitives und flexibles Gebilde, das sowohl die »Rhythmen« der Realität, in die sie eintaucht, wie auch die Impulse dessen, der sich ihrer bedient, widerstandslos, ohne Verluste aufnimmt und in ein »organisches« Bewegungsbild überträgt. Die Polarität von Subjekt und Objekt, von Modell und Fotograf ist aufgehoben, die Kamera gewinnt in diesem Tagtraum etwas Vegetatives und Unmittelbares. Die Maschine ist zum Körper geworden. Nichts anderes meint Béla Balázs, wenn er 1930 im Rückblick auf den nun verschwindenden Stummfilm davon spricht, die Kamera habe in den letzten Jahren »Nerven und Phantasie« bekommen. Murnaus Vision stand nach Balázs Beobachtung unmittelbar vor ihrer Realisierung, hätte da nicht der Tonfilm die »innere Entwicklung des stummen Films« zerstört: »Einstellungstechnik und Montage hatten den stofflichen Widerstand der primitiven Gegenständlichkeit überwunden«.²⁵

Murnaus Visionen werden Mitte der zwanziger Jahre von vielen geteilt. So prophezeit der Regisseur Berthold Viertel mit ganz ähnlichen Begrifflichkeiten:

Der Film wird sich nicht mit dem Sichtbaren der äußeren Welt begnügen, er wird immer erfolgreicher die innere Welt nach außen projizieren. Der photographische Apparat wird immer williger der menschlichen Seele dienen, ihrer Bildersprache, deren technische Fortsetzung er ja ist: das Instrument wird sich in ein Organ verwandeln.²⁶

24 So Murnau in einem Artikel aus den Jahren 1922/23, der sich als Manuskript in seinem Nachlass fand. Zit. nach: Lotte H. Eisner: *Murnau*. Frankfurt/M. 1979. S. 121.

25 Béla Balázs: »Abschied vom stummen Film«. In: *Der Querschnitt* (1930). Zit. nach: *Schriften zum Film*. Bd. 2, S. 270.

Der Filmkritiker und Drehbuchautor Willy Haas, der mit Murnau und mit Carl Mayer einen engen Austausch pflegte, dem folglich solche Bewegungsvisionen vertraut sind, der aber auch den Alltag des Kinos und die Produktionsrealität im Auge hat, macht demgegenüber Anfang des Jahres 1924 auf die durchaus ernüchternden faktischen Möglichkeiten der Filmtechnik aufmerksam. Er kehrt die allgemeine Wahrnehmung des Mediums und das verbreitete Bestaunen kinematographisch-technischer Wunderwerke um.

Unter allen intellektuellen Elementen, aus denen sich der Film als Kunst- und Geistesprodukt zusammensetzt, ist das technische Element am meisten zurückgeblieben. So beginnt Haas einen Artikel, der die provokative Überschrift trägt: »Der Film, das Débacle der Techniker«. ²⁷ Gerade die Technik sei blamabel zurückgeblieben gegenüber den Konzeptionen der Filmkünstler und der philosophischen Reflexion, dem »geistigen Weltbild«, in das der Film hineingehöre, dem er jedoch nicht folgen könne, weil er auf seine plumpe Mechanik fixiert bleibe. »Der Film wuchert wild; das ist eben das Charakteristikum einer rein mechanischen Konstitution, in der das Mechanische nur erst sich selbst genügt.«

So habe »die formende Hand des Künstlers im Aufnahmeapparat heute noch ein ebenso ungelenkes, unpräzises Instrument zur Verfügung wie vor zwanzig Jahren«. ²⁸

Damit ist die Konstellation der bewegten Kamera um 1925 umrissen. Der Traum von einer hypermobilen, allgegenwärtigen, hochnuancierten Aufnahmetechnik inspiriert die Erzähler, drängt sie zur Erfindung neuer phantastischer Formen und Ausdrucksmodi. Dabei ist zunächst von einer Differenz von Gedachtem und Realisierbaren auszugehen, von einer Lenkungsfunction der ästhetischen Programme, die wiederum unmittelbar auf die kollektive »Befindlichkeit«, auf ein *Weltbewußtsein* reagieren. So entsteht zu dieser Zeit so etwas wie ein Gestaltungs- und Perfektionsdruck, der die mobile Kamera hervorbringt, eine Tendenz generiert, die dann rasch mit dem Schlagwort *entfesselte Kamera* belegt und vor allem an Filmen wie *DER LETZTE MANN* (1924) und *VARIÉTÉ* (1925) festgemacht wird. Der Terminus *entfesselte Kamera* wurde schnell geläufig und selbstverständlich. Der dramatische Gestus des Begriffs ist sicher zu einem großen Teil für die rasante Karriere verantwortlich. Doch Objekt und Bezeichnung strahlen für die Zeitgenossen auch deshalb eine unmittelbare Evidenz aus, weil die mobile Kamera dem Zeitbewußtsein und den technischen Entwicklungen gleichermaßen exakt entsprach. Verstärkende Faktoren treten

26 Berthold Viertel: »Zu diesem Thema«. In: *Der Film von morgen*. Beiblatt des »Film-Kuriers« vom 14. März 1925.

27 Willy Haas: »Der Film, das Débacle der Techniker«. In: *Film-Kurier*, 3. Januar 1924. Zit. nach: W.H.: *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920 – 1933*. Hg. von Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm und Benno Wenz. Berlin 1991, S. 145 – 147.

28 Ebd., S. 144 u. 143.

noch hinzu. Diskurse der »Entfesselung«, Forderungen und Wünsche, sich beengender Formen zu entledigen, um eine neue Bewegungsfreiheit zu erlangen, hatten um 1925 Konjunktur. 1923 war Alexander Tairoffs Manifest *Das entfesselte Theater* erschienen. Die Postulate einer *Neuen Sachlichkeit*, die sich seit dem Beginn der Stabilisierungsphase in Deutschland immer massiver ausbreiteten, zielten auf eine Verabschiedung überkommener Weltbilder und Traditionalismen, drängten auf neue zeitgemäße Lebensformen und Sprechweisen. Vom Ballast des wilhelminischen Interieurs und von ornamentüberladene Fasadenszenen wollte man sich allenthalben befreien. »Mehr Luft, mehr Raum, mehr Bewegung!« – das war die beherrschende Parole in den Kulturjournalen wie auch in der Werbung.

Die bewegte Kamera ist weit mehr als eine bloß beiläufige technische Geste, sie verändert das Medium tiefgreifend, bedeutet einen Modernisierungsschub. Das gleitende, schwebende, unablässig changierende Bild nimmt die Verflüssigungsdynamik der urbanisierten Moderne auf, als deren Theoretiker und Chronist Georg Simmel gelten kann. Der omnipräsente und niemals ruhende Apparat bringt das Kino Mitte der zwanziger Jahre auf die Höhe der Zeit. Zugleich wird mit einem neuen Bildzauber die Magie des Anfangs reinszeniert. Alles spricht so dafür, die mobile Kamera als sinnlich materielles Äquivalent von Modernisierungserfahrungen zu deuten. Das Kino schwört seine Zuschauer auf die Moderne ein, verbirgt aber auch nicht ihre Ambivalenzen. Es zeichnet eine neue Alltagswahrnehmung auf, verstärkt die Eindrücke von permanenter Beschleunigung, sich verwischender Dinglichkeit und einer ungreifbar-fließenden Zeit. Die gesteigerte Mobilität kann aber auch in die Angst umschlagen, daß es kein Halten mehr gibt, daß nun alles ins Rutschen und Taumeln gerät.

Das von der mobilen Kamera erzeugte Bild ist standpunktlos, es besitzt keinen fixen Ort mehr und durchbricht jeden Rahmen. Die mobile Kamera indiziert die neue Beweglichkeit einer liberalen Gesellschaft, die keine Prioritäten von Bedeutung und Aufmerksamkeit mehr vorgibt, die vom Nebeneinander der Erscheinungen, von der Pluralität beständig changierender Phänomene ausgeht. Daß die Kamera, die immer einsatzbereit ist und an jeden Punkt des Raumes geführt werden kann, an das Soziale und Politische affiziert ist, eine Kategorie des Bewußtseins darstellt, macht Willy Haas in seiner begeisterten Premierenkritik zum LETZTEN MANN kenntlich.

Aber gleichzeitig beginnt es diese heroische Monumentalität allmählich ins Immaterielle zu transponieren, und zwar einzig und allein durch die – von Karl Freund unglaublich feinfühlig exekutierte – Bewegung des Aufnahmeapparates. Wir beginnen diese Bewegung zu fühlen – sie ist vorsichtigerweise vorerst fast immer irgendwie praktisch begründet durch die Bewegung der Personen

oder den Fortgang der Handlung; so schleicht sie sich unvermerkt als das stärkst bestimmende Element bei uns ein: Das Bild gleitet graziös – wir hören das förmlich; dann wieder schwer, gefesselt, zögernd; manchmal rasch irgendeine Gruppe punktierend und sofort wieder auslöschend, oft (in einer phantastischen Trickaufnahme) einen bestimmten starken Akkord fixierend und aushaltend. So gewinnt es ohne jede Gewalt ganz die Oberhand. Und, Herr geworden ohne Faschismus, beginnt es wie ein richtiger Musikant Musike zu machen auf eigene Rechnung und Gefahr. Es macht crescendo und decrescendo und accelerando und pizzicato und legato und was du willst.²⁹

Gerade weil Haas die bewegte Kamera explizit macht, sie in das Zentrum seiner Wahrnehmung stellt, dringt er tief ein in das Verständnis des modernen Kinos. Er bezeugt in dieser höchst eindrucksvollen Passage, daß jenes zwischen Aufscheinen und Verschwinden, Ertönen und Verklingen blitzschnell wechselnde synästhetische Bild in einer einfachen Subjekt-Objekt-Konstellation nicht mehr zu fassen ist. Das Bewegungsbild wird zum »Es«, zur Bewegungssuggestion und Bewegungsdynamik, die das Subjekt überwältigt, entmächtigt, in eine andere Welt versetzt. Ganz selbstverständlich fließt an diesem entscheidenden Punkt der Filmkritik eine aktuell-politische Kategorie mit ein, um eine wesentliche Differenz plausibel zu machen. Das Kino im Zeichen der bewegten Kamera ist, so die verblüffende Definition von Willy Haas, Überwältigung »ohne Faschismus«, Entsubjektivierung ohne Gewalt, Verzückerung ohne Verführung. In deutlicher Anlehnung an die romantische Musikphilosophie entführt das gleitende Bild den Zuschauer in ein »immaterielles«, metaphysisches Reich der reinen Bewegung, der wunderbaren Bildmusik, in eine andere Welt, in der die Wünsche zu sich selber kommen.

Der genaue Blick auf die Pilotfilme einer neuen Mobilität DER LETZTE MANN und VARIÉTÉ, zeigt dann aber auch, daß von einer »entfesselten Kamera« nur sehr bedingt gesprochen werden kann. Die Bewegung der Kamera ist stets vielfältig legitimiert, ist eingebunden in den Raum, in das Tempo der großen Stadt, in die Erzählstruktur und in die Semantik. Das Neue ist sorgfältig abgedeckt, Bewegung wird eben nicht freigesetzt und als reines Prinzip inszeniert. An diesem Punkt gehen die Avantgardisten wie René Clair in ENTR'ACTE (1924), experimentelle Erzähler wie Abel Gance in seinem gigantischen Epos NAPOLEON (1926) oder selbstreferenzielle Dokumentaristen wie Vertow in DER MANN MIT DER KAMERA (1929) sehr viel weiter. Dennoch erschließt Murnau im LETZTEN

29 Ebd., S. 106.

Mann durch einen genauestens durchkalkulierten Einsatz der mobilen Kamera völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten. Exemplarisch läßt sich dies an jener Sequenz demonstrieren, in der der alte, erschöpfte und überforderte Hotelportier mit seiner Degradierung konfrontiert wird. Hier spielt der Film alle Potentiale einer fluiden Kamera konsequent aus. Szenerie und Raum sind klar definiert. Der Alte wird in das Büro des Hotelmanagers bestellt. Dort wird ihm eröffnet, daß er wegen Altersschwäche seinen Posten als Portier verliert und fortan als Toilettenmann sein Gnadensbrot zu fristen habe. Von der glanzvollen Welt des Grandhotels, von der prächtigen Uniform und den bewundernden Blicken der Passanten muß er nun Abschied nehmen und sich in die »Unterwelt«, ins Souterrain zurückziehen, darf nur noch ein stummer und unbeachteter Diener sein. Diese Botschaft wird ihm im Herrschaftsmedium der Schrift, in einem Brief überreicht. Vor den Augen des Alten faltet der Manager den Brief zusammen, eine demonstrative Geste der Macht, ein Hervorkehren des Endgültigen und Unausweichlichen. Die Kamera blickt zunächst durch eine Glastür von außen in diese Sphäre der Macht und der Gewalt, rahmt die beiden Akteure ein und trennt sie zugleich durch die beiden Türflügel scharf voneinander. Kunstvoll inszeniert Murnau zwei Bewegungstempi gegeneinander: das präzise, schnelle und funktionale Handeln des Managers und die zögerliche Langsamkeit des Portiers, der disfunktionale, hochdramatische Gesten aneinanderreicht. In der dynamischen Welt der Moderne hat dieser altertümliche Habitus keinen Platz mehr, das Störende muß verschwinden, das dann folgende Aufbegehren gegen den Absturz ist vergeblich, macht den tiefen Fall erst recht sichtbar. Die soziographische und die psychologische Genauigkeit fallen ins Auge. Erst als der Portier, nachdem er umständlich seine Brille hervorgenestelt und aufgesetzt, mit schier unendlicher Langsamkeit den Brief entfaltet hat, mit der Lektüre beginnt, setzt die Kamera mit ihrer gleitenden Bewegung ein, die in zweifachem Sinn eine Bewegung von Innen nach Außen materialisiert, fühlbar macht. Die Kamera fährt auf die Glastür zu, geht in ihrem Bewegungsdrang auf magische Weise durch sie hindurch, nähert sich dem Körper des Portiers, um schließlich die Grenze von Objekt und Subjekt zu überschreiten. Von der Beobachtungsdistanz wechselt die Kamera in eine hochemotionale Innensicht. Sie eignet sich aber nicht allein den subjektiven Blick an, sie beschränkt sich nicht darauf, mit den Augen des Portiers den Zeilen des Briefes zu folgen. Murnau und sein Kameramann Karl Freund gehen noch einen wesentlichen Schritt weiter. Ein inneres Bild legt sich über den Text, geht aus den Schrifttypen hervor, die als Bildrahmen sichtbar bleiben. Textillustration und Vorstellungsbild durchdringen sich. Wir sehen, wie der Vorgänger des Portiers, der Toilettenmann, sein Jackett auszieht und der Hausdame übergibt. Auf die dramatische Entkleidung und Demütigung des Portiers wird vorausgegriffen. Und schließlich visualisiert die Kamera in einer letzten Konsequenz das Denken und Fühlen des Portiers, den

Schock der Degradierung, sein Ausweichen und Zurückweichen vor der Wahrheit, vor dem Text des Briefes, das Flüchten und Verdrängen. Gleich zweimal entziffert die Kamera das Wort »Altersschwäche«, immer bedrohlicher und größer werden die Buchstaben, die unschärfer werden und am Ende ganz verschwimmen. Murnaus mobile Kamera filmt das Denken und das Fühlen, eröffnet neue Dimensionen des kinematographischen Ausdrucks. Man kann die Verblüffung und die Verzauberung der zeitgenössischen Zuschauer unmittelbar nachvollziehen. Durch die schwebende Beweglichkeit der Kamera erhalten auch die Bilder eine neue, phantastische Mobilität. Ganz selbstverständlich kann die Erzählbewegung in die Sphäre des Traums hinübergleiten. Die Bilder werden mehrdeutig, ihr Status ist unklar. Der objektive Blick zu Beginn des Films auf den vor dem Hotelportal paradierenden Portier ist zugleich auch Selbstbild und Wunschbild, Selbstentwurf, die Imagination einer ewigen männlichen Vitalität. Als der Portier sich auf seine Rolle als Toilettenmann vorbereitet, gibt es Zwischenschnitte auf den robusten, noch hünenhafteren Portier vor der Drehtür. Ist dies eine Parallelmontage oder eine innere Vision des gebrochenen, gedemütigten Alten? Mit der mobilen Kamera wird der gesamte Erzählprozess fließend, die Bilder werden unscharf, changieren beständig in ihrer Bedeutung.

Ein solches Bewegungskino kann nicht mehr nach den alten Prinzipien funktionieren, es läßt die bislang bestimmenden Dispositive hinter sich. Die raumgreifende, die Räume durchquerende Kamera hebt zum einen das Dispositiv des Theaters endgültig auf. Der feste, statuarische und privilegierte Blickpunkt der Kamera wird verlassen, der Bildraum kann nicht mehr als Bühne begriffen und gestaltet werden. Überwunden wird zum zweiten das Dispositiv des Fotostudios, das die Frühgeschichte des Kinos mit absolut beherrscht hatte. Flächige Kulissen, fixe Abstände zwischen Modell und Kamera, Bildkonstrukte der traditionellen Fotografie haben nun keinen Bestand mehr. Diese Raum- und Bildordnungen werden regelrecht pulverisiert, von der mobilen Kamera gleitend durchmessen, jede Distanz ist aufgehoben.

Solche Umbrüche und Einschnitte lösen aber auch Ängste aus. Der Kameramann Guido Seeber, der bei aller Euphorie über die neuen Bewegungsmöglichkeiten, wie wir gesehen haben, auf die »Erfahrung« seines Berufsstands rekurriert, der die gewachsenen Traditionen bewahren möchte, verweist an anderer Stelle auf den fundamentalen Wandel der Arbeitsprinzipien und der Arbeitsethik der Operateure, auf den Umsturz aller Werte durch die »entfesselte Kamera«. Er spricht im August 1925 gar von einer »technischen Tragik«, die von der mobilen Kamera ausgelöst worden sei. Bislang seien alle Anstrengungen des Kameramannes darauf ausgerichtet gewesen, das Bild »ruhiger, schärfer, klarer« zu machen. Eine maximale »Bildruhe« sei bislang das oberste Ziel der Kameraarbeit gewesen.

In dem Augenblick aber, in dem sich die Kamera bewegt, in dem sie sich von einem festen Standpunkt loslöst, in dem sie sozusagen ein schwebendes Auge bildet, in dem Augenblick ist es um diese bei der ruhenden Kamera hochwertigen Eigenschaft geschehen. Das Auge muß folgen, versetzt sich in die Lage der Bewegung, und alle aufgewandte Präzision zur Erzielung der Bildruhe tritt plötzlich nicht mehr in Erscheinung, ist hinfällig.³⁰

Seeber will verhindern, daß die Bewegung zur Manie, zum »Kamera-Taumel« wird, indem die Präzisionsleistungen des Kameramannes zu verschwinden drohen.

Die Dreharbeiten zum LETZTEN MANN sind längst Legende. Immer wieder wurde in Filmgeschichten farbig und ausschmückend erzählt, wie Karl Freund sich die Kamera um den Bauch schnallte, sie auf ein Fahrrad packte oder sie mit Hilfe einer Seilwinde nach oben schnellen ließ, um die Bewegungswünsche von Carl Mayer und Murnau erfüllen zu können. Friends findige Improvisationen, seine individuellen Lösungen gehören noch einer Ära der Manufaktur an. Jean Renoir berichtet in seinen Memoiren, daß er noch 1928 mit einem selbstgebastelten Bewegungssystem gearbeitet hat, das sich als wirksame Alternative zur herkömmlichen Schienenfahrt erwies. Gewachste Sperrholzbahnen ließ er zu einer Kamerarutsche zusammenbauen. Die Kamera wurde auf einem Wagen befestigt, die Räder ließ Renoir durch Kissen ersetzen, um so die Schwere der Technik zu überwinden, den Effekt der Immaterialität zu erreichen:

Das Ergebnis war mehr als zufriedenstellend. Auf diesem Gleitweg konnte man die Kamera mit der Fingerspitze in Bewegung setzen. Man erzielte die überraschendsten Bewegungen, man brauchte die Rutschbahn nur zu erweitern. Die Kamera konnte plötzlich zur Seite gleiten, sich um sich selbst drehen, sich den Bewegungen eines Schauspielers anpassen.³¹

Diese Bricolage der Bewegungspioniere mußte im Laufe der zwanziger Jahre zur reproduzierbaren Bewegungstechnologie weiterentwickelt werden, um den neuen Mobilitätsanforderungen des Kinos zu entsprechen. Zunächst wurde die Allbeweglichkeit der Kamera auf dem Stativ gesteigert. Durch immer

30 Guido Seeber: »Die taumelnde Kamera«. In: *Filmtechnik – Filmkunst* Nr. 5 (1925). Zit. nach: *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. Hg. v. Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München 1998, S. 86.

31 Jean Renoir: *Mein Leben und meine Filme*. Deutsch von Frieda Grafe und Enno Patalas. München 1974, S. 48.

mehr perfektionierte Kurbel- und Kugellagersysteme konnte eine Standardkamera wie die Debrie am Ende der zwanziger Jahre gleichmäßig fließende Kreisbewegungen in der Horizontalen sowie eine Hebe- und Neigebewegung in der Vertikalen vollziehen. Die zauberhaft mobile Debrie führt Vertow in seinem Film *DER MANN MIT DER KAMERA* lustvoll vor. Mit Hilfe des Tricks läßt er in einigen Passagen den Kameramann verschwinden und feiert die reine, maschinelle Bewegung des Apparats, gibt ihm aber auch anthropomorphe Züge, die Flexibilität und Eleganz eines menschlichen Körpers. In den zwanziger Jahren wurde ebenso der Akeley-Schwenkkopf vervollkommen und mit einem bis heute noch üblichen Schwenkhebel versehen, der eine stufenlos gleitende Drehbewegung ermöglicht. Umfunktionierte Alltagsobjekte wie noch beim *LETZTEN MANN* genügen nun nicht mehr, spezifisch kinematographische Bewegungsmittel setzen sich durch. 1928 stellt die Zeitschrift *Filmtechnik* einen durch den Kameramann Günther Rittau entwickelten dreirädrigen Kamerawagen mit Stativvorrichtungen und Möglichkeiten zur Beleuchtungsinstallation vor. »Momentan«, so wird hervorgehoben, könne das Gefährt die Bewegung in jede beliebige Richtung verändern, »in jedem beliebigen spitzen oder stumpfen Winkel abweichen«. Zusammenfassend heißt es:

Diese Rittausche Konstruktion dürfte den üblichen Aufnahmewagen durch die bisher unbekannte, aber immer gewünschte Wendigkeit weit überlegen sein.³²

Mit Aufnahmekorb und Seilwinde wurde im *LETZTEN MANN* die Technologie des Kamerakrans exploriert und vorweggenommen. 1929 vermeldet die *Filmtechnik* dann den Einsatz eines gigantischen Kamerakrans in den Studios der Universal als letzte Errungenschaft der Ingenieurskunst. In alle Richtungen kann der Kran mit phänomenaler Geschwindigkeit geräuschlos bewegt werden. An der Spitze, auf einer maximalen Höhe von 10 Metern, ist die Kamera zudem auf einer Drehscheibe befestigt, Bewegungen können beliebig miteinander kombiniert werden. Der Korrespondent ist begeistert:

Daß ein so vielseitiger Mechanismus ganz neue Bildwirkungen ermöglicht und die Kamera wirklich vollkommen entfesselt, versteht sich hiernach von selbst.³³

Gleichzeitig zur Entwicklung einer so gigantischen Bewegungstechnologie, die völlig neue Blickwinkel erobert, den Horizont des kinematographischen Bildes

32 N. N.: »Aufnahmewagen«. In: *Filmtechnik*, Nr. 12 (1928), S. 223.

33 N. N.: »Nun ist sie völlig entfesselt!« In: *Filmtechnik* (1929), S. 254.

noch einmal erweitert und die schwebende Kamera zu einer monumentalen Geste überhöht, werden die Aufnahmegeräte immer mehr miniaturisiert, um auch die Mikrowelt zu durchdringen, um noch die unscheinbarsten Oberflächen zu erfassen. Die Handkamera ist das Resultat dieses Prozesses. Sie ist eine Wunschmaschine der neuen Art, dem Körper des Kameramannes und seiner Bewegungsmotorik vollkommen angepasst, seinem Körper quasi einverleibt. Die Kameratechnologie nimmt so eine generelle Tendenz der Medienmoderne vorweg: Die Miniaturisierung der Apparaturen, wie sie heute in der Computerindustrie und in der Telekommunikation, im Mikrochip und im Handy, überdeutlich hervortritt. Immer radikaler wird das Gegenständliche der Technik zurückgedrängt zugunsten der Phantastik einer vollendeten Technik, die keinen Raum beansprucht, um so überall im Raum und zu jeder Zeit uneingeschränkt verfügbar zu sein. Karl Freund war einer der ersten, der mit einer Körperkamera experimentierte. Er schnallte sich bei den Dreharbeiten zum LETZTEN MANN den »Stachow-Filmer« auf einem Gestell um die Brust, eine kleine Kamera aus Leichtmetall, die leicht zu bedienen und zu kontrollieren war,³⁴ und wurde zum wandelnden Stativ. 1926 empfahl die Fachzeitschrift *Filmtechnik* ihren Lesern, den Kameraleuten, deren Arbeitsgeräte sich damals in ihrem Privatbesitz befanden und auf dem neuesten Stand gehalten werden mußten, die daher auf Informationen über technische Novitäten dringend angewiesen waren, eine Vorform des Steadicam-Systems. Auf einem »Bruststativ«, das dem Kameramann die »größten Bewegungsmöglichkeiten« biete, wurde die Kamera in Augenhöhe befestigt. Angetrieben wurde der Apparat von einem 60 Volt Gleichstrom-Motor, der durch »außerordentlich kleine und handliche« Nasszellen-Batterien gespeist wurde. Wie einen Koffer trug der Kameramann die Batterien in der rechten Hand, während die Linke auf dem Bruststativ ruhte, um die Körperbewegungen auszutarieren und die »Verfolgung eines Objektes brauchbar ebenmäßig« zu machen. Ersatzweise konnte die Kamera auch mit einer biegsamen Welle und einer Kurbel betrieben werden. Allerdings war für diese Mechanik eine »Hilfskraft« erforderlich. Jeder »Aufnahmebeflissene«, so schloß der Artikel, sollte sich eine so preiswerte und wirksame Vorrichtung zulegen.³⁵

Die Handkameras wurden schließlich so winzig, daß sie zur versteckten und unsichtbaren Kamera mutierten. Bereits 1921 brachte die Firma Debie eine Kleinstkamera auf den Markt, den »Ciné-Sept«, die mit einem Federwerk be-

34 Zur Entwicklung der Kameratechnik in den zwanziger Jahren vgl.: Jochen Hergersberg/Martin Koerber: »Alte Kameras. Ein Blick in die Sammlung der Stiftung Deutsche Kinemathek«. In: *Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre*. Redaktion: Michael Esser. Berlin 1994, S. 95-110.

35 Ing. H. Frieß: »Das Bruststativ«. In: *Filmtechnik*, Nr. 12 (1926), S. 242-243.

trieben werden und sich vom Körper des Kameramanns, vom menschlichen Blick lösen konnte. 1927 ging Robert Baberske für den Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT mit dem »Kinamo«, einer Kamera in der Größe eines normalen Fotoapparates, auf die Jagd nach Schnappschüssen von Alltagsmomenten. Das handliche, aber optisch perfekte Gerät erlaubte ihm, aus Litfaßsäulen und durch die Schlitze von Autoverdecken zu filmen. Der Regisseur Walter Ruttmann hatte die Devise ausgegeben, Vorgänge und Menschen zu »beschleichen«, um eine »Unmittelbarkeit des Ausdrucks« einzufangen.³⁶ Die Kamera war zum allgegenwärtigen, diskret kontrollierenden Auge geworden.

Technologien schließen Entwicklungen ab, bis sie selbst wiederum durch neue Anforderungen überholt werden. Mit einem fertigen, »ausgereiften«, industriellen Produkt beenden sie das experimentelle Erproben, die Vorarbeit der vereinzelt, der versprengten Pioniere. Sie tun dies mit dem doppelten Effekt der Perfektionierung und der Standardisierung. Die nun zur Norm gewordenen, allgemein vertriebenen Apparaturen erleichtern zwar die Produktion präziser und spektakulärer Bilder, sie machen diese Effekte aber auch gewöhnlich, ersticken die Individualität und bringen Gleichförmigkeit hervor. Neue Bewegungskonzeptionen wie sie der Neorealismus oder die Nouvelle Vague entwickelten, strebten daher zurück zur Manufaktur, zur Improvisation, wollten den Charme des Handwerklichen zurückgewinnen, den fertigen Technologien entfliehen. Der Kameramann Raoul Coutard ließ sich für A BOUT DE SOUFFLE (1959), für eine gewiß chaotische und unterfinanzierte Produktion, auf einem einfachen Krankenstuhl über die Champs Elysée rollen, um Alltagsbewegungen neu und unschuldig, jenseits der zur Ware gewordenen Sehweisen, erfassen zu können.

In den späten Stummfilmen von 1927 bis 1929 kann man aber auch sehen, was die ausgefeilte Bewegungstechnologie und die perfektionierte Optik der Kameras bewirkten. Ausladende, sanft gleitende Fahrten, extreme Bewegungen einer dennoch bildruhigen, beherrschten Kamera waren selbstverständlich geworden. Nun konnte das staunende Publikum in den Filmpalästen wahrnehmen, wie die schwebende, extrem mobile, die »entfesselte« Kamera einen Blick, eine Seh-Reise ermöglichte, die der literarischen Romantik als Inbegriff des Utopischen galt: sich der Welt zu entheben und zugleich poetisch über sie zu verfügen. Für den Kameraflug auf Mephistos Mantel, für diese Luftreise, die alle Herrlichkeit der Welt offenbaren sollte, ließ Murnau bei seiner FAUST-Verfilmung (1927) in den Babelsberger Studios ein gigantisches Gerüst bauen, auf dem die Kamera entlang der Naturkulissen in einer gleichmäßigen, schnittlosen

36 Walter Ruttmann: »Berlin?-Berlin!«. In: *Der Film Spiegel*, Nr. 5 (Mai 1927). Zit. nach: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 79.

Bewegung hinabglitt und so das phantastische Schweben simulierte. »Die beschwörenden Kräfte des Tricks entfalten sich zumal in dem Bereich der Übernatur«, kommentierte Siegfried Kracauer sarkastisch, als er das Studio in Babelsberg und die imposanten Aufbauten für den »kommenden Riesenfilm« FAUST besichtigte.³⁷

Im späten Stummfilm wurde das Kinopublikum mit der expressiven Gestik der mobilen Kamera vertraut gemacht. Die von der bewegten Kamera generierten Bilder sind fluide Objekte, reizvolle Wechselbilder in einem mehrfachen Sinn. Sie changieren zwischen Außen und Innen. Sie sind eine Metarede, die als Teil der Erzählung das Erzählte umspielt, es kommentiert oder zuspitzt. Sie können aber auch in die subjektive Wahrnehmung hinübergleiten, zum »Organ« und damit geradezu zwangsläufig anthropomorph werden. Auch die spektakulären Bewegungsbilder, die von der fahrenden und der fliegenden Kamera aufgezeichnet werden, sind stets doppelt codiert. Sie sind technische Erzeugnisse, Ergebnis einer maschinellen, einer geometrisierten und standardisierten Bewegung, und sie sind immer auch ein »schwebendes Auge«, dem menschlichen Blick angenähert. Die mobile Kamera ist ein Paradox. Sie repräsentiert zugleich ein entleiblichtes, vom Körper abgelöstes und ein extrem verkörperlichtes, inneres Sehen. Ohne dieses Paradox ist das moderne Kino undenkbar.

37 Siegfried Kracauer: »Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg«. In: *Frankfurter Zeitung* 28. Januar 1927. Zit. nach: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1963, S. 274.