

Inhalt

Einleitung 9

- Die Kameramänner 10
- Die Analysemethode 12
- Die Struktur des Buchs 13
- Die Einzelanalysen 14
- Anmerkungen zum Gebrauch 16
- Dank 16

Technische und produktionstechnische Voraussetzungen 18

- Arbeitsablauf 19
- Vom Operateur zum Kameramann 22
- Kameraarbeit als Geheimwissenschaft 26
- Mehrere Kameramänner bei einem Film 30
- Die Gerätschaft und ihre Handhabung 32
 - Kamerabewegungen 32
 - Studio und Leuchten 35
 - Überlegungen zur Lichtführung 38
 - Das Filmmaterial und die Gradation 42
 - Die Belichtung und das Kopierwerk 52
 - Das Format 59
 - Projektion und Bildfrequenz 61
- Zwei Trickverfahren 66
 - Blenden und Vignetten 67
 - Schüfftan-Verfahren 69
- Tonfilm und Kameraarbeit 70
- Alte Filme heute 72

Filmanalysen 77

- 1 DR. MABUSE, DER SPIELER (1922).
 - Erster Teil: DER GROSSE SPIELER – EIN BILD DER ZEIT 77
 - Wie der Film beginnt 78
 - Schuss-Gegenschuss, Lichtführung und Handschrift 79
 - Das Erzählen in unabhängigen Kadragen 83
 - Die Nacht des Carl Hoffmann 90
 - Die Erzählperspektive und der Point-of-view 94
 - Die Luft über den Köpfen und die nicht geneigte Kamera 102
 - Die raumlose Konfrontation 103
 - Bilder des hypnotischen Blicks und der Blick
in die Kamera 108
 - Schluss 110

- 2 DER LETZTE MANN (1924) 115
 - Wie der Film beginnt 116
 - Das Motiv als heimlicher Star 118
 - Autonome Kamera und wechselnde Erzählperspektiven 122
 - Wandlungsfähigkeit und Wanderungen des Motivs 128
 - Die von der Erzählperspektive entfesselte Kamera 130
 - Bildwirkung durch Tricks und Vorführgeschwindigkeit 134
 - Schuss-Gegenschuss und andere Schnitte 136
 - Das authentische Licht 141
 - Autonome Kamera-Bewegungen 144
 - Schluss 149

- 3 METROPOLIS (1926) 152
 - Vor der Produktion 154
 - Wie der Film beginnt 156
 - Die neue Raumpräsentation durch Kadrage und Licht 158
 - Die Schönheit der Monotonie 163
 - Montage gegen Bildgestaltung 166
 - Konfrontation von Dramatik und Stilisierung 169
 - Die Darstellung der Vision 172
 - Rittau und Freund, Filmtrick und Wirklichkeit 178
 - Die Entdeckung des Filmbilds 182
 - Schluss 197

- 4 FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (1926) 199
 Vor der Produktion 200
 Wie der Film beginnt 201
 Filmtrick im fantastischen Film 202
 Das Zusammenwirken von Bild- und Lichtgestaltung 204
 Die Zwischentitel im sprechenden Stummfilm 208
 Erzählen mit Bildern 212
 Die Atmosphäre des Lichts 218
 Das statische Bild und die Kadrange 224
 Schluss 231
- 5 DIE LIEBE DER JEANNE NEY (1927) 234
 Wie der Film beginnt 235
 Vorgeblich ungestaltete Bilder schaffen Authentizität 236
 Die Kamera ergreift Partei 242
 Das Profil und die optische Auflösung 249
 Mit Präzision zur Emotion 253
Master-shot-Technik und chronologisches Drehen 256
 Schluss 261
- 6 LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928) 264
 Vor der Produktion 265
 Wie der Film beginnt 267
 Die Großaufnahme und der Aufbau des Films 267
 Die Gestaltung der Raumpräsentation 270
 Montage der Gegensätze 272
 Wahre und gefälschte Symbole 277
 Dekadrange und Ohnmacht der Untersicht 279
 Bildgestaltung gegen Erzählung – der Urheber 285
 Die zerstörerische Kraft des schönen Bildes 291
 Das ungeschminkte Antlitz 297
 Reduktion und Abstraktion 301
 Schluss 303
- 7 DER BLAUE ENGEL (1930) 307
 Wie die Produktion beginnt 309
 Wie der Film beginnt 313
 Erster Auftritt Lola Lolas und Etablierung des Milieus 315
 Dissonanzen in der Plansequenz 320
 Bild und Ton synchron 322

Inhalt

- Die erste Begegnung zwischen Lola und Professor Rath 324
Die Metamorphose der Maria Magdalena Sieber
zur Marlene Dietrich 331
Die Etablierung des Dietrich-light 343
Autorenschaft 347
Schluss 350
- 8 M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931) 352
Wie die Produktion beginnt 353
Wie der Film beginnt 356
»Der reizarme Sprechfilm« als Polizeifilm 358
Identifikation und Veräußerlichung 363
Lichtführung und optische Erzählung im Räuber-
und-Gendarm-Film 365
Der Bruch der Bildgestaltung 371
Verfolgung als Tatsachenbericht 374
Aspekte der Kameraarbeit Fritz Arno Wagners 381
Schluss 386
- 9 LILIOM (1934) 388
Wie der Film beginnt 390
Die Entfesselung der Kamera durch Fritz Lang
und Rudolph Maté 391
Parallelmontage und Erzählperspektive 396
Das Porträtlicht des Rudolph Maté 398
Das Bild im Dienst der Geschichte 401
Schluss 405

Resümee 407

Anhang 417

a) Die Kameramänner 417

b) Glossar 437

c) Literaturliste 455

Index 473