

Den Dokumentarfilm von der Kamera her denken.

Aspekte einer Theorie des Dokumentarischen – erläutert an MEGACITIES (1998) von Michael Glawogger (Regie) und Wolfgang Thaler (Kamera).

von Karl Prümm



Karl Prümm bei der ZDOK-Konferenz in Zürich am 21. März 2019

Ich beginne mit einer persönlichen Bemerkung, um meinen Zugang zum Thema kenntlich zu machen. Seit der Mitte der 1980er Jahre beschäftige ich mich als Wissenschaftler und Hochschullehrer mit der Kameraarbeit im Film. Ausgangspunkt war eine Reihe von Paradoxien, die mir auffielen und die damals kennzeichnend waren für den öffentlichen Umgang mit dem Medium Film. Obwohl jedem cineastischen Kinogänger und erst recht jedem Filmkritiker klar war, wie elementar die Kameraleute am Glanz und Zauber der Filme beteiligt waren, wurde dennoch ungerührt hingenommen, dass die Arbeit an den Bildern anonym blieb und im allgemeinen Desinteresse versank. In Filmkritiken wurde die Kamera meist nicht erwähnt, selbst in Fachzeitschriften gab es nur sehr selten Interviews mit Kameraleuten oder Porträts. Das hat sich heute entscheidend verändert. Höchst paradox sind jedoch bis heute die innersystemischen Erwartungen und Anforderungen von Produzenten und Regisseuren. Bei der *Auswahl* von Kameramännern oder Kamerafrauen wird durchaus fein unterschieden. Kameraleute werden in der Regel für ein bestimmtes Sujet oder Drehbuch nicht nur wegen ihrer ausgewiesenen handwerklichen Fertigkeiten, sondern auch wegen ihrer Bilderfahrungen, ihrem Bilddenken und ihrer Bildästhetik verpflichtet. Von diesen eigentlich exakt bestimmbaren subjektiven Qualitäten ist

dann aber nach der Fertigstellung des Films meist keine Rede mehr. Die Kameraleute müssen sich dann mit ihrer Subjektlosigkeit abfinden, mit dem Verschwinden ihrer Gestaltungsleistung im endgültigen Filmwerk. Bei Festivals dürfen sie den roten Teppich nicht betreten und sind auch auf den Podien der Pressekonferenzen kaum einmal vertreten.

Ein Gerechtigkeitsempfinden war zunächst maßgebend bei meiner Beschäftigung mit der Arbeit der Kamera. Schnell wurde mir aber auch klar, wie reizvoll und herausfordernd dieses Thema ist. Die Ganzheit des Entstehungsprozesses ist ins Auge zu fassen, von der visuellen Lektüre des Drehbuchs bis hin zur Lichtbestimmung im Kopierwerk. Technik und Ästhetik werden zusammengeführt, intermediale Aspekte sind zu beachten, die Referenzen auf Vorbilder aus den Bildenden Künsten, aus der Malerei, der Grafik und der Fotografie. Für die notwendige Synthese vieler unterschiedlicher Felder muss eine neue Sprache gefunden werden.

Als äußerst hilfreich erwies sich dabei ein Begriff, den Henri Alekan, der berühmte Kameramann und Kameraautor, geprägt hat, um die Kameraarbeit im Prozess der Filmentstehung zu lokalisieren und verstehbar zu machen. Er schlug vor, bei der Rede über das Filmemachen nicht nur vom Prozess der *Mise en scène* zu sprechen und sich so auf die vom Theater entlehnte Kategorie zu beschränken. Viel gewichtiger für das Kino sei doch die sich daran anschließende *Mise en images*, die Übertragung des vor der Kamera Aufgebauten und Inszenierten in ein Ensemble kinematographischer Formen, in filmische Bilder. Damit benennt er scharf und nachdrücklich Funktion und Aufgabe der Kameraleute und definiert Kameraarbeit als dezidiert kinematographische Angelegenheit, als Prozess der Bildgenese, der Formfindung und Formgebung.

Über die *Mise en images* habe ich an der FU in Berlin erste Seminare angeboten und im alten, legendären *Arsenal* in der Welserstraße Filmreihen mit Kameraleuten veranstaltet. Bei meinem Wechsel 1994 an die Philipps-Universität Marburg fand ich dort Möglichkeiten vor, einen von Stadt und Universität gemeinsam verliehenen Kamerapreis zu begründen, „eine Auszeichnung für herausragende Bildgestaltung im Film“. Er sollte dazu beitragen, Kameraarbeit sichtbar zu machen und ein Forum zu schaffen für „Kameragespräche“ zwischen Filmpraktikern, Filmwissenschaftlern und Filmkritikern. Der Marburger Kamerapreis, den ich bis zu meiner Pensionierung 2010 geleitet habe, ist im Laufe der Jahre zu einer in ganz Europa bekannten und renommierten Veranstaltung geworden. Diese Arbeit ermöglichte inspirierende Begegnungen mit bedeutenden Kameraleuten wie Raoul Coutard, Frank Griebe, Robby Müller, Slawomir Idziak, Eduardo Serra, Renato Berta, Jost Vacano, Judith Kaufmann, aus denen auch Freundschaften entstanden. Auch mein Analysebeispiel entnehme ich diesem Kontext. 2009 wurde der Österreicher Wolfgang Thaler vor allem als dokumentarischer Kameramann ausgezeichnet. Ich lernte durch den Marburger Kamerapreis überaus freundliche, zugewandte, dankbare, uneitle und dialogbereite Menschen kennen, für die Kooperation, Austausch und Teamarbeit selbstverständlich waren. Das verstärkte meine Ansicht, dass die Kameraleute die eigentlichen Symbolfiguren des kollektiven und pluralen Mediums Film sind.

Auch im öffentlichen Diskurs über den Dokumentarfilm wird die *Mise en images* notorisch unterschätzt. Selbst in der neueren Dokumentarfilmtheorie, die sich seit den 1980er Jahren herausgebildet hat (Bill Nichols, Brian Winston im angelsächsischen, Joachim Paech, Eva Hohenberger, Heinz B. Heller im deutschen und Roger Odin und François Niney im französischen Sprachraum), die in ihrer Reflexion einen entscheidenden Schritt zur *Pragmatik*, zum Gebrauch und zur konkreten Funktion filmischer Wirklichkeitsbilder vollzogen hatte, verlor sich die Arbeit der Kamera oft in den Begriffsdebatten und Klassifikationen. Das soll aber keineswegs die Verdienste dieser Denkschule schmälern, die folgenreich den Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms entmystifizierte, Authentizität als Konstruktion und das Filmbild als Zeichen und nicht mehr als Abbild definierte, die starre Gegenüberstellung von Fiktion und Dokumentarischem aufhob, die Rolle des Zuschauers stark gemacht und die Analyse von Modalitäten und Formen nachdrücklich in den Mittelpunkt gerückt hat. Mein Versuch, den Dokumentarfilm von der Kamera her zu denken, zu skizzieren, ihn vom archimedischen Punkt der *Mise en images* her zu bestimmen, versteht sich als dankbare Fortsetzung und Konkretisierung dieser Theorien.

Drei Dimensionen und Ebenen einer Rede über die dokumentarische Kamera lassen sich unterscheiden:

1. Die Kamera als *Apparat* und als technisches Instrument
2. Die Kamera als *Prinzip* der Filmproduktion – neben Regie, Schnitt und Ton; die Kamera als Arbeitsfeld und Arbeitsschritt
3. Die Kamera als *Konfiguration* von Mensch und Apparat, von Person und Maschine, das Handeln, das professionelle Agieren mit dieser Seh- und Aufzeichnungsmaschine.

Aus Zeitgründen lasse ich die erste Ebene aus, die Technikgeschichte der Filmkameras und der in ihnen enthaltenen Bildprogramme, der Möglichkeiten und der Begrenzungen, die sie bieten. Zudem ist dieser Aspekt durch den Vortrag von Kerstin Stutterheim und auch durch das Einführungsreferat von Christian Iseli ausführlich und kenntnisreich behandelt worden. Ich konzentriere mich daher auf die Punkte 2 und 3.

Dokumentarfilme exponieren geradezu das Prinzip der Kamera, deren überragende Bedeutung bereits in der verdichteten Produktionsweise sichtbar wird. Drehs von Dokfilmen gleichen Expeditionen mit einem kleinen Team, das meist aus nur drei Leuten besteht – dem Regisseur, der Kameraperson und dem Tontechniker. Auf die Bildersuche ist alles ausgerichtet. Da der Regisseur seinen Blick auf die vorfilmische Realität, seine Beobachtungen, Reflexionen und Deutungen in das Bild einschreiben will, ist er dazu gezwungen, sich zu erklären. Ein dialogisches Arbeiten ist unerlässlich, der Kameramann ist von Beginn an Koautor und Miterzähler. Michael Glawogger war ein passionierter Reisender und Abenteurer, erkundete schon viele Wochen vorher allein die Schauplätze seiner Filme, eignete sich die Lokalitäten mit allen Sinnen an, recherchierte auf vielen Ebenen, suchte die Protagonisten aus, machte Fotos und hielt seine Eindrücke in verdichteten poetischen Texten fest, die er seinem Kameramann

Wolfgang Thaler dann überreichte - als eine Vorgabe für Atmosphäre und Stil der gewünschten Bilder. „Michael führte mich ein“, so berichtete Thaler in Marburg, „führte mich herum, erläuterte seine Vorstellungen und wies mich auf bestimmte Details hin, die ihm wichtig waren.“¹

Die so mehrstufig, sorgfältig und behutsam vorbereitete Arbeit der Kamera schafft überhaupt erst die Voraussetzung für die Entstehung eines filmischen Textes, liefert das visuelle Basismaterial, das dann im Schnitt und in der Montage mit der Tonspur kombiniert wird und seine endgültige Ordnung, seinen Rhythmus erhält. Im Kino schließlich werden die Visualität und das Sehen konstitutiv für die Filmwahrnehmung sein. Es sind die Bilder, die den Hörsinn leiten – darauf hat der wohl bedeutendste Theoretiker des Filmtons Michel Chion immer wieder hingewiesen. Stets suche der Ton seinen Ort im Bild.² Gewiss gibt es Beispiele, in denen der rigorose Schnitt das Gesamtbild bestimmt – Vertov und Godard fallen einem da sofort ein. Aber die meisten Dokumentarfilme – wie auch die von Glawogger und Thaler – sind *Kamerafilme*, sind definitiv geprägt durch den Kamerablick und den Akt der Aufnahme, der Aufzeichnung.

Der niederländische Dokumentarfilmer und Kameramann Johan van der Keuken hat 1974 genau beschrieben, was sich vollzieht, wenn er bei laufender Kamera durch den Sucher blickt: „Das gefilmte Bild entsteht aus dem Zusammenstoß zwischen dem Energiefeld der Wirklichkeit und der Energie, die ich aufwende, wenn ich auf sie sehe. Es ist aktiv, aggressiv. Irgendwo auf halbem Wege liegt der springende Punkt, und das ist das Bild.“³

Van der Keuken spricht von der „Gewalt“ des Kamerablicks, der in die sichtbare Wirklichkeit eingreift und ein kadriertes Bild entstehen lässt, das Sichtbare von dem Nicht-Sichtbaren trennt, der einen *Einschnitt* bedeutet und zugleich einen *Ausschnitt*, eine neue Bildwelt hervorbringt. Van der Keuken deutet zugleich an, dass die Kamera so etwas wie die Kontaktstelle zwischen dem „Energiefeld der Wirklichkeit“ und dem Auge der Kameraperson darstellt, dass sie in der Lage ist, die Energieströme und die Lichtspuren des Realen zu speichern – sei es auf der Emulsionsschicht des analogen Filmmaterials oder auf dem digitalen Chip. Die Kamera gewährleistet also genau das, was den Dokumentarfilm erst ausmacht, einen Kontakt, eine Berührung, eine Relation zur Wirklichkeit, die sich vollkommen unabhängig vor ihrem Objektiv vollzieht.

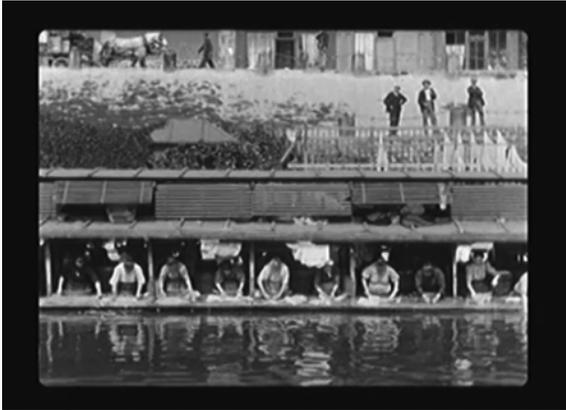
Jede im Modus des Dokumentarischen gedrehte Einstellung ruft die Urszene des Kinos in Erinnerung, die Belichtung jener höchstens 55 Sekunden umfassenden Filmstreifen, die 1895 als ein Nebenprodukt aus der Fabrik für fotografische Platten hervorgingen, die von den Brüdern Auguste und Louis Lumière in Lyon-Monplaisir betrieben wurde. Der Mensch tritt mit Hilfe einer

1 Dieses und alle folgenden Zitate von Wolfgang Thaler entstammen den Marburger Kamerage-sprächen, die am 13. und 14. März 2009 im Filmkunsttheater Marburg stattfanden.

2 Dem Eingangskapitel seines Buches *Le son au cinéma* (Paris 1985) gibt Michel Chion den Titel: „Ce qui cherche son lieu“. S. 13–97.

3 Johan van der Keuken: *Die Gewalt des Blickes*. In: Abenteuer eines Auges. Filme Fotos Texte. Basel/Frankfurt am Main 1992. S. 54.

Apparatur, die Bewegung erfassen und den Ablauf von Zeit reproduzieren kann, der Welt der sichtbaren Erscheinung gegenüber. Ein technisches Objekt, ein Gerät, tritt zwischen den Menschen und seinen Blick auf die Welt, wie es van der Keuken eindrücklich beschrieben hat. Der *Cinématographe Lumière* steht somit in einer Reihe mit der Camera obscura, dem Teleskop, dem Mikroskop und der Fotokamera – Installationen des Sehens, die mit dem Prozess der Moderne untrennbar verbunden sind und die Wahrnehmung der Welt entscheidend verän-



LAVEUSES SUR LA RIVIÈRE (1896)

dert haben. Im Bewegungsbild und im Ausschnitt des Realen gewinnt das Alltägliche und Vertraute eine neue und ungeahnte Sinnlichkeit, die die ersten Besucher des *Cinématographe Lumière* begeistert bezeugen. Sie bestaunten respektvoll die Realitäts-treue der „lebenden Photographien“, hingerissen waren sie aber von den Nebensächlichkeiten, von den flirrenden Lichtreflexen auf dem Wasser, von den wechselnden Schattierungen in den windbewegten Laubkronen der Bäume, vom moussierenden Schaum in einem Bierglas. Louis Lumière und seine Kameraleute formten den Kamerablick sehr bewusst, ließen sich in ihren Bildern von der impressionistischen Malerei inspirieren und knüpften an Bildpraktiken ihrer Zeit an, beispielsweise an die Stereoskopie. Die historische Filmforschung der letzten Jahrzehnte hat das klar herausgearbeitet. Welch phantastische Bilder, die von Lumière in die Welt entsandten Kamerapioniere kreierten, will ich an einem Beispiel zeigen. Es trägt den Titel LAVEUSES SUR LA RIVIÈRE (WÄSCHERINNEN AUF DEM FLUSS), ist 1896 in Frankreich entstanden und stammt von einem nicht identifizierbaren Lumière-Operateur. Länge: exakt 50 Sekunden.

Allein durch die bestechend präzise Cadrage entsteht eine Ausdrucksform, ein Bild, das seine eigene Wirklichkeit und Dynamik entfaltet: ein vertikaler Schnitt durch die Gesellschaft um 1900, eine Definition der Geschlechterrollen, ein expressives Fragment aus dem Alltagsleben. Am oberen Bildrand ist die Straße zu sehen, die Siegfried Kracauer treffend als „Fluss des Lebens“ bezeichnet hat, mit den das Bild passierenden Fuhrwerken und Fußgängern. In der Bildmitte sind die sich dem Müßiggang und der Langeweile hingebenden Männer platziert, die gleichwohl die Frauen kontrollierend im Blick haben, die unten auf dem Fluss die harte Arbeit verrichten, die in einer Zweierreihe – eine im Licht und eine im Schatten – und in einer unaufhörlichen Bewegung die Wäsche ausklopfen, ausbürsten, ins Wasser des Flusses eintauchen.

Das einprägsame Beispiel zeigt, dass im Dokumentarfilm die Formgebung nicht hintergebar ist. Kracauer bezeichnete demgegenüber die „formgebende Tendenz“ als „Antithese“ zum filmischen Dokumentarismus. Viele sind ihm darin gefolgt. Das *Direct Cinema* verfiel in einer illusorischen Behauptung von

unverstellter Unmittelbarkeit. Der dokumentarische Modus ist aber nur denkbar als ein „Spannungsfeld zwischen objektiv und subjektiv“, wie es François Niney ausdrückt. Der Dokumentarfilm kann nur gelingen, wenn durch subjektive Eingriffe der Regie und der Kamera eine „Justierung zwischen dem filmischen Dispositiv und dem Wirklichen, dem er nachspürt“ hergestellt wird.⁴ Gestaltungsentscheidungen und Formgebungen bedeuten im Dokumentarfilm beinahe alles. Selbst die in keinem Dokfilm fehlenden, die Authentizität begründenden Adressierungen an die Zuschauer, hier werde ernst und konsequent Wirklichkeit verhandelt und bearbeitet, erhalten erst durch die *Mise en images*, durch die Gestaltungsleistung der Kamera ihre Plausibilität.

So viel ist jetzt schon deutlich: Die Kamera ist im Dokumentarfilm Prämisse und Zentrum des Ganzen, ihre Ausschnitte und Aufnahmen bilden das Kapital des Genres. Entsprechend dominant tritt die Kamera im Produktionsprozess in Erscheinung. Glawogger und Thaler drehten überwiegend in den ärmsten Ländern dieser Erde, da wollten sie nicht wie ein Überfallkommando mit geballter und avancierter Filmtechnik auftreten. Die Kamera sollte sich möglichst diskret dem Vorgefundenen anschmiegen. Nur mit sparsamstem Kameraequipment reiste das Team an, Lichtmittel, Lampen und Reflektoren wurden nur bei Bedarf vor Ort gekauft. Also Kamera *pure* und Kamera *brute*, die kinematographische Technik ist „entkernt“ und das Grundprinzip wird sichtbar: der Mensch und die Sehmaschine, DER MANN MIT DER KAMERA, um Dsiga Vertov zu zitieren. In einem wegweisenden Aufsatz hat Christine Noll Brinckmann, die lange in Zürich als Filmwissenschaftlerin gelehrt hat, die Filmkamera als Kombination aus „anthropomorphen“ und „technomorphen Elementen“ beschrieben und hat diesen Doppelcharakter mit genauen Einstellungsanalysen aus dem us-amerikanischen Kino der 1930er und 1940er Jahre nachgewiesen. Als Verschaltung von anthropomorphen und technomorphen Elementen erweist sich aber auch die Kamera selbst. Wenn vom „Kameraauge“ oder vom „Kamerablick“ die Rede ist, dann werden der Filmkamera bereits stillschweigend menschliche Fähigkeiten zugesprochen. Die besondere Nähe zur Morphologie des menschlichen Körpers ist ja auch unübersehbar, dies kommt schon in der technischen Terminologie zum Ausdruck. Vom *Corpus* der Kamera wird gesprochen, vom Kamerakopf, der auf ein rundum schwenkbares Stativ aufgesetzt wird, das die fließende Beweglichkeit des menschlichen Halses zu imitieren scheint. Und erst recht gemahnen die Stativbeine und Stativfüße an eine menschliche Gestalt. Die Analogien zum menschlichen Körper reichen aber noch viel weiter. Auch bei der Kamera gibt es ein dunkles, undurchdringliches Innen. Wie eine menschliche Monade ist sie in sich selbst verschlossen, kann aus dem Kamerakörper nicht heraus, kann nicht auf sich selbst blicken und bedarf eines anderen Blicks, einer zweiten, einer *Metakamera*, um sich ihrer selbst zu vergewissern, die wiederum nur von einer von einer zweiten Metakamera erfasst werden kann. Und ebenso wie bei der Konstellation menschlicher Beobachtung eröffnet die Kamera eine in das vor dem Bild liegende *Off* eindringende *Mise en abîme*. Der Blick der Kamera und der menschliche Blick sind prinzipiell nicht abschließbar.

⁴ Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Übersetzt und herausgegeben von Heinz B. Heller und Matthias Steinle. Marburg 2012. S. 34.

Anthropomorphe Züge aber gewinnt die Kamera vor allem dadurch, dass sie Bilder erzeugen kann, die dem menschlichen Sehen sehr nahe kommen. Die Kamera kann sich auf Augenhöhe in das Spiel der Blicke einmischen, kann subjektive Blickpunkte, *points of view*, Blickachsen von Personen einnehmen, durch ihre enorme Beweglichkeit den schweifenden Blick nachahmen und kann ebenso leicht das konzentrierte, fokussierende Sehen nachvollziehen. Diese suggestive Menschenähnlichkeit des Kamerablicks ist der Grund, dass jedes auf Menschen und auf menschliches Verhalten ausgerichtete dokumentarische Projekt *ethische Fragen* aufwirft, Fragen nach der Legitimation und der angemessenen Form der Blicke und der Blickgestaltung.



DER MANN MIT DER KAMERA (1929)

Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA ist eine einzige Verherrlichung der anthropomorphen Kamera. Auge und Kameraobjektiv überblendet er, setzt beides in eins. Per Filmtrick lässt er kurz vor dem furiosen Finale die Kamera sich selbst ohne die Handgriffe einer Person zu einer menschenähnlichen Figur aufbauen, der die Zuschauer im vollbesetzten Kinosaal als dem eigentlichen Star der Filmprojektion begeistert zujubeln. Es ist dann jedoch das Technomorphe der Kameramaschine, ihre absolute Präzision, die den Jubel ins Unermessliche steigert. Den rasanten und scharfen Blick der Kamera überhöht der Revolutionär Vertov zur Vision des Neuen Menschen. Zur gleichen Zeit feiern in

Deutschland und in anderen westeuropäischen Ländern die Anhänger des „Neuen Sehens“ die Überlegenheit der mechanischen Film- und Fotokameras gegenüber dem menschlichen Auge. Allein das Subjektlose, das Technomorphe der fotografischen Apparate fesselte sie. Die automatisierten Bilder entsprechen in idealer Weise der „kalten Persona“, die der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen als epochentypische Wahrnehmungs- und Denkfigur der 1920er Jahre ausgemacht hat.⁵ 1964 bemerkt der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz zur Kameraarbeit von Robert Flaherty: „Der Regisseur vertraute der Wunderfähigkeit des Apparates, dessen er sich bediente, fast absolut.“⁶ Damit deutet er an, dass selbst einer der Gründerväter des dokumentarischen Films, der als der große humanistische Erzähler gefeiert wurde, den technischen Blick der Kamera zu einer beinahe metaphysischen Instanz überhöhte.

Die Filmkamera ist die erste effiziente Installation einer *Künstlichen Intelligenz*. Die Hyperschärfe eines Weitwinkelobjektivs überrundet sogar das räumliche Sehen des menschlichen Auges. Und doch sind der Vermenschlichung dieser Maschine unüberwindbare Grenzen gesetzt. Die Leibhaftigkeit der menschlichen Wahrnehmung, was Merleau-Ponty die „Ständigkeit des eigenen Leibes“

5 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main 1994.

6 Jerzy Toeplitz: *Die schöpferische Methode von Robert Flaherty*. In: Robert Flaherty. Hrsg. von Wolfgang Klaue und Jay Leyda unter Mitarbeit von Manfred Lichtenstein und Günter Schulz. Berlin (Ost) 1964, S. 10.

auch beim Vorgang des Sehens genannt hat, bleibt ihr wohl auf immer verschlossen. „Daß [der Leib] stets bei mir und ständig für mich da ist, besagt in eins, dass ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, dass er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt *mit* mir ist.“⁷

Die Kamera kann auch keinen Schmerz empfinden. Die neuronale Steuerung des menschlichen Sehens, das Einschließen von Reflexionen, Gefühlen, Erinnerungen und Träumen vermag sie nicht abzubilden. Die Filmkamera kommt zwar dem subjektiven Blick sehr nahe, aber die Subjektivität des menschlichen Bewusstseins entzieht sich ihrer Darstellbarkeit.

Der moderne, selbstreflexive Dokumentarfilm, der sich seit den 1970er Jahren, in etwa parallel zu der Entmythologisierung des Dokumentarischen durch die Theorie herausgebildet hat, setzt nun im klaren Wissen um die Grenzen des Filmbildes gerade auf die anthropomorphen Potentiale der Kamera. Er will diese Bilder ohne Unterleib, so weit es nur geht, verkörperlichen, verleiblichen, mit physischen Energien aufladen. Er missachtet das strikte Verbot des Fiktionsfilms, dass die Kamera, das bildgebende Prinzip und die Kameraperson, niemals selbst im Bild erscheinen dürfen. Er benutzt bevorzugt die Schulter- oder die Handkamera, bei der Körper und Kamera eine Einheit bilden und die Körperbewegungen und Körpergesten der Kameraperson, das Atmen und im Fall der kleinen digitalen Camcorder die ganze Unruhe und Motorik des Körpers bis in die Fingerspitzen hinein unmittelbar auf das Bild übertragen werden. Dazu der Dokumentarfilmregisseur und Dokumentarfilmkameramann Philipp Gröning: „Kamera ist vollkommen körperlich. Du gibst immer ganz viel von dir preis, in dem was du gerne anguckst, wo du mit deinem Körper hinguckst, wann du weggehst. Das ist extrem persönlich.“⁸

Die Handkamera funktioniert wie ein Spiegel, in dem die Kameraperson sichtbar wird mit ihren Blickinteressen und Blickobsessionen. Mit solchen Spiegeleffekten hatte schon Vertov operiert. Im blank geputzten Objektiv der Metakamera war der heftig kurbelnde Kameramann zu entziffern. Mit einer Umkehrung des Blicks rückt Vertov das Handeln mit der Kamera in den Fokus und macht es zu einem mitreißenden Schauspiel. Der Augenblick des Drehens ist besonders im dokumentarischen Modus der Höhepunkt schlechthin des gesamten Produktionsprozesses und Krisenmoment zugleich. Hier liegt alles in der Hand der Kameraperson. Sie ist es, die alles Vorgeplante und Vorgedachte, alle virtuellen Kameraoperationen aktualisiert und abgleicht mit der letztlich nicht kontrollierbaren vorfilmischen Realität. Sie reagiert zugleich auf das Unvorhergesehene und Zufällige. Sie hat die Macht über das Bild und sie trifft die Bildentscheidungen. Wolfgang Thaler berichtete, dass Michael Glawogger, der selbst auch als Kameramann gearbeitet hat, während der Dreharbeiten zu MEGACITIES – es war ihre erste gemeinsame Arbeit – immer unruhiger und

7 Maurice Merleau Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin (West) 1966, S. 115.

8 Philip Gröning im Gespräch mit Béatrice Ottersbach. In: Béatrice Ottersbach, Thomas Schadt (Hrsg.): *Kamerabekenntnisse*. Konstanz 2008, S. 67.

angespannter wirkte. „Er beobachtete mich ganz genau“, so Thaler, offenbar in Sorge um den eigenen Blick und die eigenen Denkbilder. Beim Drehen, so Thaler weiter, entscheide aber „er allein aus seiner Intuition, seinen Beobachtungen, seiner Neugier und seinem Gefühl für Raum und Protagonisten heraus“. So entsteht eine, das Endprodukt bereichernde reflexive Brechung der Blicke. Im Prozess des Drehens ist der *Metteur en images* in einer unvergleichlich privilegierten Position: Er ist im Bild, er ist Teil der Szenerie, vor allem in den Filmen Glawoggers, in denen die Protagonisten direkt in die Kamera blicken und zur Kameraperson sprechen. Im Sucher der Kamera erlebt und durchlebt er beim Drehen die Bildwerdung, er ist Augenzeuge der Filmentstehung und der erste Zuschauer der Anschauungsform des Films, über die er entscheidet. Einen solchen Machtverlust wollen viele Dokumentaristen nicht hinnehmen und bestehen daher auf der Personalunion von Autor, Regisseur und Kameraperson.



MEGACITIES (1998)

MEGACITIES (1998) ist der Vorläufer einer österreichischen Welle von äußerst erfolgreichen Kinodokumentarfilmen, die nach der Jahrtausendwende weltweit den filmischen Diskurs über die Folgen der Globalisierung dominierten. Neben Michael Glawogger wären Hubert Sauper, Erwin Wagenhofer und Nikolaus Geyrhalter als wichtigste Autoren und Regisseure zu nennen. Seine bahnbrechende Wirkung erreichte MEGACITIES nicht zuletzt durch seine ganz spezifische *Mise en images*, durch seine außergewöhnliche Gestaltung des filmischen Blicks. Gleich zu Beginn werden die entscheidenden Prinzipien *Kamera* und *Regie* selbstreferentiell vorgeführt. Bereits im Vorspann wird die bewegte, anthropomorphe Schulterkamera von Wolfgang Thaler sichtbar gemacht. Die Kamera durchquert eine nächtliche, hell erleuchtete und sehr belebte Basarstraße in Mumbai. Sie setzt selbst kein Licht, nutzt nur das *available light* und die hochgradige Lichtempfindlichkeit des Kodak-Materials aus. Die Kamera übernimmt die Position eines flanierenden Passanten, dessen Gehbewegungen in das Bild eingeschrieben sind, dessen Blick von Detail zu Detail wechselt, der bisweilen verweilt und in das Innere

der Ladenlokale hineinschaut und der sich auch rasch wieder abwendet. Zwei Dinge fallen hier auf. Die Kamera versichert sich ihrer Autonomie, sie entscheidet spontan über die Blickrichtungen und Blickwechsel, und sie passt sich vollkommen ihrer Umgebung an. Die entgegenkommenden Basarbesucher wundern sich überhaupt nicht über ihre Präsenz und ihr Agieren. Sie weichen ihr aus, wie sie auch einem ganz gewöhnlichen Passanten ausweichen würden. Keiner reagiert auf die Kamera mit auffälligen Gesten, keiner würdigt sie eines Blickes. Ihren Grundgestus artikuliert die Kamera schon in den ersten Sekunden des Films: Genau beobachten und gleichzeitig intensiv teilhaben, Distanz und Nähe zusammen bringen.

Nur wenige Minuten später fügt Glawogger ein ironisches Selbstporträt ein. Er lässt einen „Bioskop-Mann“ auftreten, der die Bildreste von Bollywood-Filmen mit Nadel und Faden zusammennäht, den Bildstreifen auf einer Spule aufrollt und den Kindern in den Elendsvierteln von Mumbai für ein paar Rupien vorführt. Einzelnen blicken die Kinder durch eine Linse in eine Art Guckkasten auf verschrammte und verregnete Bildfetzen, die sich selbst in einem Zwischentitel „as never seen before“ anpreisen. Glawogger beschwört die Anfänge der Kinetographie herauf und er definiert sich selbst als Bildersammler und Bilderjäger, der die gefundenen Fragmente, die Momente und Eindrücke seiner Weltreisen zu einem neuen, außerordentlichen Ganzen zusammenschneidet und sie zum Kauf anbietet.

„12 Geschichten vom Überleben“ – so lautet der Untertitel von MEGACITIES. Dies lässt einen Zyklus von 12 Einzelgeschichten erwarten, eine Abfolge klar strukturierter Lebens- und Erfahrungsberichte, die in den Riesenstädten Mumbai, Mexico City, Moskau und New York angesiedelt sind. Solche Erwartungen einer ausdifferenzierten und präzise ausgeführten Erzählstruktur werden aber ganz gezielt enttäuscht. Eine erzählerische Systematik wird von Beginn an unterlaufen. Nur die verschiedenen Orte geben eine Anordnung in Kapiteln vor, aber Anfang und Ende der einzelnen Geschichten lassen sich nicht ausmachen. Vielmehr ergänzen sich die Erzählerstimmen zu einem Chor, zu einer einzigen universellen Erzählung der modernen urbanisierten Welt. Gegen Ende des Films, im letzten Teil des Moskau-Kapitels, macht Glawogger sein chorisches Erzählprinzip schließlich manifest. Er lässt fünf Strophen eines Volksliedes von fünf verschiedenen Frauen vortragen, die jeweils in ihren Wohnungen die Hausarbeit unterbrechen und für die Kamera singen – als Kontraktur zu den Szenen einer demütigenden Brutalität in den Ausnüchterungszellen der Moskauer Polizei, die Glawogger in den Chorgesang einschneidet. Oft sind es Gegenstände, die Verbindungen herstellen zwischen den vier Schauplätzen. Das in Mumbai in einer engen, fensterlosen Schneiderei hergestellte T-Shirt taucht plötzlich in New York im Angebot eines Straßenverkäufers wieder auf. Motivketten verknüpfen die weit auseinanderliegenden Städte miteinander. Die Straßenmusikanten gibt es überall, ebenso das Singen und die Volkskultur, die an allen Orten einen dann wiederum einzigartigen mythischen Untergrund erkennen lassen. Solche Äquivalenzen zwischen den Lebenswelten der Riesenstädte werden jedoch nicht thesenhaft herausgearbeitet, sondern scheinen auf in der offenen, lebendigen und experimentellen Textur, die sich vielfältiger Ausdrucksmodi bedient, bis hin zur unverhohlenen Nachinszenierung von Verbrechen und Drogendelikten in New York.

Das alles leitende Prinzip des Films ist die Welterfahrung des reisenden Bildersammlers Michael Glawogger. Dessen einzigartiges Wahrnehmungs- und Erzählprogramm wird in all seinem Reichtum und seiner Farbigkeit festgehalten in dem 2016 in Glawoggers posthum erschienenen „literarischen Debut“ *69 Hotelzimmer*.⁹ Die konkrete Beschreibung der vielen Hotelzimmer,

⁹ Michael Glawogger: *69 Hotelzimmer*. Hrsg. von Christian Döring, Andrea Glawogger und Eva Menasse. Berlin 2016.

die Glawogger seit den 1970er Jahren auf seinen vielen Reisen rund um den Globus passiert hat, geht über in die Erinnerung an Zufallsbegegnungen mit Menschen, die oft wie eine Figuration der fremden Räume erscheinen. Wie in seinen Filmen ist er auch hier sofort und umstandslos ganz nah bei den Menschen. Nur ihnen gilt seine Neugier. Glawogger vermeidet dabei die Attitüde des forschenden Ethnologen, die so viele Dokumentarfilmer einnehmen, und selbst der Begriff der Empathie ist viel zu schwach, um seine Begegnungen zu charakterisieren. Ein elementarer Hunger des Sehens treibt ihn an, ein Begehren nach Durchdringung, Durchleben und Aneignung fremder Wirklichkeiten, eine tiefe Humanität. Er strebt danach, jede Distanz zum fremden Anderen aufzulösen durch eine direkte Verknüpfung mit der eigenen Identität, mit den eigenen Erinnerungen, Phantasien und Träumen.

Es ist daher nur konsequent, dass in Glawoggers Filmen kein einziges kommentierendes Wort zu finden ist und auch keine Interviewsituation. Seine Protagonisten sprechen aus sich selbst heraus, unverhüllt und direkt in die Kamera und offenbaren ihre intimsten Gedanken und Ansichten. Oder sie blicken in langen kontemplativen und porträthaften Großaufnahmen die Zuschauer unmittelbar an. Die Protagonisten bestimmen die Dramaturgien des Zeigens und Erzählens. Sie führen die Filmcrew an die für ihr Leben wichtigen Lokalitäten. Die ungeschützte Offenheit, die sie zulassen, ist das Resultat der intensiven Zuwendung, der Menschlichkeit des Autors und Regisseurs Michael Glawogger.

Auch in seinem Buch erzählt Glawogger auf filmische Weise. Auch hier verdichtet und vergegenwärtigt er die Erinnerungen poetisch und zugleich witzig, spielerisch und skurril zu *Short Stories*, bringt sie auf die „Länge einer Zigarette“.¹⁰ Auch hier zeigt er, dass es ihm nicht auf den soziologisch-analytischen Blick ankommt, sondern auf das genaue Sehen, auf die Hingabe an den Moment und auf die Sinnlichkeit der Erfahrung.

Die *Mise en images* von Wolfgang Thaler folgt diesen Grundsätzen. Auch dessen Ambitionen sind ausgeprägt. „Ich möchte immer Bilder machen, die man so noch nicht gesehen hat“. Er hat erfolgreich mit den Regisseuren Pepe Danquart und Ulrich Seidl zusammengearbeitet und in vielen Dokumentarfilmen auch selbst Regie geführt. Seit 2008 lehrt er als Professor für Kameraarbeit und Bildgestaltung an der Filmakademie Wien. Ihm gelingt es immer wieder, den fiktionalen und den dokumentarischen Modus des Bildermachens produktiv zusammenzuführen. Das zeigt sich in *VOR DER MORGENRÖTE* (Regie: Maria Schrader), eine seiner jüngsten Spielfilmarbeiten aus dem Jahr 2016. Hier wird erzählt, wie der in der ganzen Welt gefeierte und von den Nazis vertriebene Erfolgsautor Stefan Zweig im brasilianischen Exil in eine ausweglose Isolation geriet und sich dort zusammen mit seiner Frau das Leben nahm. Durch oft minutenlange starre Einstellungen akzentuiert Thaler den beobachtenden Gestus der Kamera. Er greift außerdem zurück auf die Geschichte des Dokumentarfilms, zitiert die Kameraaktionen des *Direct Cinema*.

10 Ebenda. S.7. Vorwort: „Das ist ein Buch ...“

Sehr bewusst entschieden sich Glawogger und Thaler für den 35mm-Film und die große Kinoleinwand, weil damit ein Höchstmaß an Sinnlichkeit, Brillanz und Detailgenauigkeit gewährleistet wurde.¹¹ Die besondere Expressivität der Dinge, die das kinematographische Bild ermöglicht, war für beide ein wesentliches Motiv, in erster Linie für das Kino zu arbeiten. Die Kamera ist in MEGACITIES wie auch in WORKINGMAN'S DEATH (2004) und WHOSES' GLORY (2012) gänzlich



WORKINGMAN'S DEATH (2004)

definiert durch die Forderung nach unbedingter Nähe. „Wir wollten keine Distanz schaffen, nicht mit Stativ und langen Brennweiten operieren. Wir wollten dem Zuschauer die Dinge und Vorgänge erlebbar machen“, so umschrieb Wolfgang Thaler das all diesen Filmen zugrundeliegende Kamera-konzept. Bei der *Cadrag* ist die größtmögliche Nähe zum Körper der Protagonisten der gewichtigste Faktor der Bildgewinnung. Die anthropomorphe Schulterkamera erzeugt eminent physische Bilder, versinnlicht die zermürende körperliche Arbeit und dokumentiert am Beispiel von Mexico City mit aller Radikalität die Prostitution als öffentliches Schauspiel, als Vermarktung des weiblichen Körpers. Das heißt aber nicht, dass die Protagonisten im *Cadre* eingeschlossen und von ihrer Umgebung isoliert werden. Der Kameragestus, die *Haltung* der Kamera zum Geschehen, die sich aus der Summe der Kameraoperationen ergibt, betont vielmehr durch die Wahl des Hintergrunds, durch geschickte Ausweitungen und Verschiebungen des Blicks, durch Positionen der Kamera, die Übersicht bieten, ohne distanzierend zu wirken, die Einbettung der Protagonisten im Situativen, in ihrer Lebenswelt.

Alle vier Megacities zwingen ihren Bewohnern eine äußerste Verdichtung der Arbeits- und der Lebensräume auf. Das macht der Film immer wieder mit beengenden Bildern für die Zuschauer erfahrbar. Dicht an dicht reihen sich in der Basarstraße Mumbais die winzigen Ateliers der Handwerker. Auf einem schmalen Landstreifen zwischen zwei Bahngleisen haben sich ein Friseur, ein Kesselschmied und ein Schlachter angesiedelt und üben dort ihr Tagwerk aus, während rechts und links die mit Passagieren überfüllten Züge an ihnen vorbeigleiten und mit ihren Fahrgeräuschen den Takt der Arbeit vorgeben. Sowohl in Mumbai wie auch in Mexico City ist der Tod allgegenwärtig, findet die Schlachtung der Tiere vor aller Augen statt. Die dichtgedrängten Zugpassagiere in Mumbai sehen mit an, wie der Schlachter einer Ziege die Kehle durchschneidet und das Blut aus dem Körper schießt. In einer langen starren Einstellung wird gezeigt, wie in einer Hühnerschlachtereierie die geköpften Tiere achtlos in eine Tonne geworfen werden, wo sie ausbluten, aber ihr Leben noch weitergeht, in quälend langen, nur langsam erlahmenden Zuckungen der Füße, die aus der

11 MEGACITIES wie auch WORKINGMAN'S DEATH und WHOSES' GLORY wurden auf Super-16mm-Filmmaterial gedreht und dann auf das Kinoformat von 35mm „aufgeblasen“.

blutverschmierten Tonne herausragen und plötzlich an Menschenhände erinnern. Hier referiert MEGACITIES auf den dokumentarischen Kurzfilm LE SANG DES BÊTES (Regie: Georges Franju; Kamera: Marcel Fradetal) aus dem Jahre 1949, der Glawogger stark beeindruckt und auf den er Wolfgang Thaler eigens hingewiesen hatte. In drastischen und harten Bildern führt dieser Film das hinter den dicken Mauern der Pariser Schlachthöfe verborgene Handwerk des Tötens vor Augen. Der Film macht ohne Umschweife sichtbar, wie die Tiere zum „Opfer des Menschen werden“, wie es im Kommentartext heißt. Besonders grausam erscheint das Ausbluten der auf einer langen Schlachtbank fixierten Kälber, damit das Fleisch die von den Käufern so geschätzte weiße Farbe erhält. Auch hier fängt die Kamera unerbittlich die schrecklichen Zuckungen der Beine ein, den quälend langen Todeskampf.

Einen weiteren Kurzfilm empfiehlt Michael Glawogger seinem Kameramann als eine Grundorientierung für das gemeinsame dokumentarische Projekt: THE HOUSE IS BLACK (1963) der iranischen Lyrikerin und Dokumentaristin Forugh Farrochzad (Kamera: Soleiman Minasian).¹² Der Film begibt sich in eine Leprastation, also an einen Ort, der seit Jahrhunderten in allen Kulturen der Welt für die radikale und gewaltsame Exklusion steht und der bei den „Gesunden“ und „Normalen“ nichts als panischen Schrecken und Fluchtgedanken auslöst. Die Kamera bricht jedoch das Tabu der Unberührbarkeit, riskiert den Nahblick und widmet sich intensiv den Opfern dieser auch bis heute noch nicht ausgerotteten Infektionskrankheit. Unverhüllt zeigt sie die entstellten Gesichter und verkrüppelten Gliedmaßen. Sie offenbart aber auch eine anrührende Schönheit der durch Abweisung und Einsamkeit gezeichneten Physiognomien, eine unbändige Lebensfreude und Bewegungslust der malträtierten Körper. Angst und Distanzbegehren verwandeln sich in respektvolle Bewunderung.

Alle Facetten des Überlebens in den unaufhörlich wachsenden Megacities unserer Erde führen die Filme von Michael Glawogger und Wolfgang Thaler in Bildern von oft überwältigender Schönheit vor Augen. Das bedeutet aber keineswegs einen Verzicht auf die sozialkritische Dimension. Am schmerzhaft intensiven Blick auf die Kinder der Elendsviertel, die wohl kaum eine Chance haben, ihre Träume von einem besseren Leben zu verwirklichen, wird dies deutlich. Da bedarf es keiner Rhetorik der Empörung. Der oft erhobene Vorwurf einer Ästhetisierung des Elends greift viel zu kurz. Soll man die herausragende Fähigkeit von Wolfgang Thaler, die Atmosphäre und die Sinnlichkeit von Räumen in suggestive und wirkungsvolle Bilder zu übersetzen, etwa als Missgriff tadeln? Dass die Filme die berauschte Ästhetik der Erscheinungen nicht unterdrücken, sondern zur Geltung bringen, ist ein Teil der Würde, die Glawogger und Thaler ihren Protagonisten zuerkennen, gehört zur Wirkungsstrategie, zum Staunen und zur Bewunderung, die sie bei den Zuschauern auslösen wollen. In letzter Konsequenz erstreben diese Filme nichts weniger als einen radikalen Blickwechsel. Die eingeschliffenen Sehweisen, das mitleidvolle Herabblicken von der zivilisatorischen Sicherheit auf die Armut der „unterentwickelten“ Länder und die postkoloniale Perspektive, die nur das Fortbestehen alter Unter-

12 Ich danke Wolfgang Thaler für den Hinweis auf diese beiden Referenzfilme.

drückung und Ausbeutung im Auge hat, wollen sie ersetzen durch Respekt und Hochachtung gegenüber der Lebensenergie, der Integrität und Individualität, die Menschen der „Dritten Welt“ auch noch den widrigsten Lebensumständen abtrotzen.

Die eigentlichen Helden von MEGACITIES sind die Frauen. Von ihren Männern im Stich gelassen, arbeiten sie hart, kämpfen mit all ihrer Energie um das tägliche Überleben, ernähren und erziehen ihre Kinder und investieren in die Zukunft. Längst schon vertraut eine avancierte „Entwicklungshilfe“ durch die Vergabe von Kleinkrediten allein der Kreativität, dem Verantwortungsbewusstsein und der Weitsicht der Frauen.

In der wohl schönsten Sequenz des Films, gegen Ende der Moskau-Episode, glorifizieren Glawogger und Thaler auf anrührende Weise, quasi stellvertretend, ihre Protagonistinnen. Mit ganz diskreten Eingriffen in das dokumentarische Material verwandeln sie die Arbeit der Kranführerin Larissa Tatarowa in eine Opernszene. Bevor Larissa das Stahlwerk wie eine Bühne betritt, hatte man sehen können, wie sorgfältig sie ihren Auftritt vorbereitet. Mit Hilfe ihrer kleinen Tochter, mit der sie allein in einem kleinen Hochhausappartement lebt, legt sie ihre Haare in prachtvolle Locken. In unscheinbarer Winterbekleidung passiert sie die Werkskontrolle. Als sie dann jedoch in die Kabine ihres Krans einsteigt, sind ihre Lippen geschminkt, trägt sie goldene Ohrringe und ein schickes Kopftuch. Und schon schwebt sie über die trotz der vielen Lampen nur fahl ausgeleuchtete, öde Fabrikhalle hinweg, getragen von den überirdisch schönen Klängen eines Trios für Klavier und zwei Violinen von Dimitri Schostakowitsch, das eigens für diesen Film eingespielt wurde.¹³ Elegant und leicht bedient sie die Hebel ihres Krans und wechselt behände die Bewegungsrichtungen. So zart deponiert sie die schweren Werkstücke, dass kein Geräusch zu hören ist. Wie eine freundliche Herrscherin winkt sie mit einer leichten Handbewegung den Stahlarbeitern zu, die huldigend zu ihr aufschauen. Und auch ihr langer Abgang durch die nun menschenleere Fabrikhalle wirkt majestätisch.

Referenzen auf andere Bilderwelten sind hier deutlich eingeschrieben. Die stau-bige, chaotisch unaufgeräumte Halle erinnert an Dokumentarfilme aus den letzten Jahren der DDR, in denen die Rückständigkeit und Ineffizienz der ost-deutschen Stahlindustrie schier mit Händen zu greifen waren. Das Feuer, das unversehens in den Blick der mitschwebenden Kamera gerät, ähnelt der romantischen Szenerie, die Adolph Menzel in seinem berühmten Gemälde *Das Eisenwalzwerk* detailreich festgehalten hat. Drei Jahre (von 1872 bis 1875) brauchte er, um das Bild zu vollenden. In einer halbnahen Einstellung zeigt Menzel in einem anderen Bild einen von Flammen umtosten *Arbeiter am Dampfhammer* (1872) eines Stahlwerks. Im Hintergrund, ganz am äußersten rechten Bildrand, hat Menzel sich selbst als Beobachter hineingemalt, im bürgerlichen Habit, mit Gehrock und Hut und einem Skizzenblock in der Hand, als würde er die modernen, selbstreflexiven Filmdokumentaristen vorwegnehmen.

13 So ist im Abspann zu lesen.

Prof. Dr. Karl Prümm

ist seit 1994 Medienwissenschaftler an der Philipps-Universität Marburg. Vorher war er an den Universitäten Bonn, Siegen und Berlin (FU) tätig. Seit 2010 ist er emeritiert. Karl Prümm gehört zu den wenigen Film- und Medienwissenschaftlern, die explizit die Bildgestaltung und die Kameraarbeit im Film erforscht haben. Er ist der Begründer des Marburger Kamerapreises und der Marburger Kameragespräche und hat den Marburger Kamerapreis von 2001 bis 2010 geleitet.

Publikationen

Mitherausgeber von Büchern über die Kameraleute Heinz Pehlke, Raoul Coutard, Frank Griebe, Robby Müller, Slawomir Idziak, Walter Lassally und Judith Kaufmann

Karl Prümm/Silke Bierhoff/Matthias Körnich (Hrsg.) (1999): *Kamerastile im aktuellen Film*. Marburg: Schüren Verlag.

Andreas Kirchner/Karl Prümm/Martin Richling (2008): *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*. Marburg: Schüren Verlag.

Bildnachweise

Seite 1: Karl Prümm an der ZDOK-Konferenz 2019, Bild: Stefan Dux, ZHdK 2019

Seite 5: Filmstills aus LAVEUSES SUR LA RIVIÈRE, Gebrüder Lumière (F, 1896)

Seite 7: Filmstill aus DER MANN MIT DER KAMERA, Dziga Vertov (UdSSR, 1929)

Seite 9: Filmstills aus MEGACITIES, Michael Glawogger (A/CH, 1998)

Seite 12: Filmstills aus WORKINGMAN'S DEATH, Michael Glawogger (A/D/F, 2004)