

Die Kinamo und der poetische Dokumentarfilm

Kerstin Stutterheim



Kerstin Stutterheim an der ZDOK-Konferenz in Zürich am 21. März 2019

Technischen Innovationen, die Filmemacher*innen in die Lage versetz(t)en, ihre Geschichten auf eine ganz spezifische Weise zu erzählen, sind Bestandteil der Geschichte des dokumentarischen Films. Eine dieser technischen Innovationen, die den Beginn des poetischen Dokumentarfilms begleitet, ist die Kinamo-Kamera. Der Begriff des poetischen Dokumentarfilms bezeichnet Filme, die in der Tradition der Avantgarde-Filmemacher*innen ihren Blick auf die Welt richten und ihre Filme künstlerisch gestalten, sich an künstlerischen Prozessen ihrer Zeit orientieren und so ihren Dokumentarfilmen einen verdichtenden Ausdruck verleihen. Oder, wie es Joris Ivens formuliert hat: „*The design of our technical and scientific achievements happens because of the creative power of the artist.*“¹ Verwendet wurde der Begriff des poetischen Dokumentarfilms unter anderem von Dziga Vertov für Filme, die er und FilmemacherInnen seiner Zeit realisierten.² Die Kinamo-Kamera ist für mich nicht nur als technisches Aufnahmegerät, sondern auch als Artefakt der Film- und der Kulturgeschichte interessant.

1 Ivens 1932 IVENS, J. 1932. The Artistic Power of Documentary Film. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press., S. 227

2 VERTOV, D. 2000. *Tagebücher / Arbeitshefte*, Konstanz, UVK Medien.



Ica Kinamo-Werbung, 1923

Der Kinamo, wie man damals sagte, ist von Emanuel Goldberg (1881–1971) in Dresden entwickelt worden. Dieser war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Wissenschaftler, Erfinder und Manager auch über diese Kamera hinaus von Einfluss auf die Medien- und Filmgeschichte.³ Im Dritten Reich wurde er nicht nur all seiner Funktionen und der Möglichkeiten, weiter in Deutschland zu arbeiten beraubt, sondern auch sein Name aus den Zeiss-Annalen weitestgehend getilgt, was bis heute nachwirkt. Es gab in den zurückliegenden Jahren bereits einige wenige erste Forschungsarbeiten, die sich unterschiedlichen Aspekten seines Schaffens und auch der Kinamo zugewandt hatten.⁴ Die hier vorgestellten Erkenntnisse gehen über diese Studien insoweit hinaus, dass wir, eine Gruppe von Wissenschaftler*innen, im Rahmen eines Forschungsprojektes von der Familie Goldbergs freundlicherweise Zugang zu dem gesamten, bis dato noch nicht in Gänze erschlossenen Nachlass Emanuel Goldbergs gewährt bekamen, und so einen breiteren Kontext herstellen konnten.⁵

Bekanntermaßen hatte sich das Kino in den 1910er Jahren etabliert. Der dokumentarische Film hat zum Ende des I. Weltkriegs eine neue Bedeutung erlangt, da mit dem Krieg die Erwartungshaltung an die Abbildung der Realität in filmischen Aufnahmen stieg. In Deutschland wurde 1917 die Ufa gegründet, die in den 1920er Jahren in direkter Konkurrenz zu Hollywood produzierte.⁶ Eine Abteilung der Ufa widmete sich dem Kulturfilm, also dem kurzen dokumentarischen Film.⁷ Der Zeiss Konzern, in dessen Dresdener Tochter, der ICA, Goldberg und sein Team die Kinamo entwickelte, war ebenfalls bereits weltweit geschätzt.

-
- 3 GOLDBERG, E. *Der Aufbau des photographischen Bildes*, Halle/Saale, Knapp, KAMPMANN, C. & GOLDBERG, E. 1927. *Die graphischen Künste*, Berlin u.a., De Gruyter, GOLDBERG, E. 1912. *Die Grundlagen der Reproduktionstechnik in gemeinverständlicher Darstellung*, Halle, Knapp, GOLDBERG, E. 1923. *Die Grundlagen der Reproduktionstechnik in gemeinverständlicher Darstellung*, Halle, W. Knapp, SOCIETY, Z. H. Emanuel Goldberg. *Zeiss Historica Society*. Zeiss Historica Society, GOLDBERG, E. 1908. *Farbenphotographie und Farbendruck*, Leipzig, Verl. des Dt. Buchgewerbevereins, BUCKLAND, M. K. 2006. *Emanuel Goldberg and his knowledge machine: information, invention, and political forces*, Westport, Conn., Libraries Unlimited, BLUME, J., HERMANS, P., HERRMANN, S. & PATZWALD, R. 2014. Weltformat. In: LEIPZIG, H. F. G. U. B. (ed.). Leipzig: HGB.
- 4 FORSTER, R. 2009. Der Kinamo: Emanuel Goldbergs entfesselte Kamera. *FilmDokument*. 9.3.2009 ed. Berlin: CineGraph Babelsberg, BUCKLAND, M. K. 2006. *Emanuel Goldberg and his knowledge machine: information, invention, and political forces*, Westport, Conn., Libraries Unlimited.
- 5 TSD. 2017. *Emanuel Goldberg – Architekt des Wissens* [Online]. Dresden: Technische Sammlungen Dresden. Available: <http://www.tsd.de/en/mm/forschung/emanuel-goldberg/> [Accessed 2019].
- 6 KREIMEIER, K. 1995. *Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns*, München, Heyne.
- 7 KREIMEIER, K. 2005. Ursprünge und Entwicklungen dokumentarischer Genres nach 1918. In: KREIMEIER, K. (ed.) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Stuttgart: Reclam.

Die Erfahrungen des I. Weltkriegs und seiner Folgen führten in der Kunst auch zu einem neuen Blick auf die Welt. Als erstes reagierten AutorInnen wie Ernst Toller und MalerInnen, wie Lea und Hans Grundig, Otto Dix, George Gross, um nur einige zu nennen, auf die erschütterte Welt. Hervorzuheben sind die Malerei des Magischen Realismus und vor allem die der Neuen Sachlichkeit sowie das Neue Sehen in der Fotografie mit Germaine Krull (1897–1985) und Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946), neben anderen. Diese KünstlerInnen haben sich nach dem I. Weltkrieg neuen Themen und Situationen zugewandt und eine neue, dem entsprechende Ästhetik entwickelt. In den Blick genommen wurden nun: der gemeine Alltag, urbanes Leben in den Städten, ein Blick aus dem Fenster – auch und insbesondere in den Hinterhof, die Straßenszenen der schnell wachsenden Städte. Motive stammen aus der Welt der normalen Menschen: Straßenecken, Brückendurchgänge, Bahnübergänge, eintönige Häuserzeilen, Räume aller Art inklusive Keller und Dachgeschosse. Stillleben zeigen nun Töpfe und Tassen in Gebrauch, stellen aber auch abgenutzte Schuhe, Besen und Mülleimer ins Zentrum des Bildes. Oft porträtierten die Künstler sich selbst, Freunde oder Fremde nun ungeschönt, gezeichnet von Hunger oder Armut – wie zum Beispiel von Germaine Krull in ihrem Foto ‚*Woman in a Slip*‘ und Otto Dix‘ Gemälde ‚*Am Spiegel*‘. Eines der Zentren der Neuen Sachlichkeit war Dresden.⁸ Dresden war jedoch nicht nur eine Stadt der Künste, sondern auch der optischen Feinindustrie, mehrere bedeutende Kamerawerke, wie Hüttig AG, dem damals größten europäischen Kamerahersteller, konkurrierten in und von Dresden aus. Zeiss hat 1909 drei dieser Werke zu ihrem eigenen hinzugekauft und zu der Internationalen Camera AG vereint, bekannt als Zeiss ICA.

Nach Dresden wurde Emanuel Goldberg 1917 zunächst als Professor an das Wissenschaftlich-Photographische Institut der TU Dresden berufen, wo er Photographie, Kinematographie und Reproduktionstechnik lehrte. Kurz darauf wurde er zunächst als Forschungsdirektor der Zeiss Ica eingestellt.

Vor der Dresdener Zeit hat Goldberg an der damals noch königlichen Akademie für Grafik und Buchkunst in Leipzig gelehrt⁹, und war mit der zeitgenössischen Fotografie nicht nur vertraut, sondern hat als Chemiker einen entscheidenden Beitrag geleistet – mit dem jeweils nach ihm benannten ‚Goldberg-Keil‘ und der ‚Goldberg-Bedingung‘.¹⁰ Um die seiner Ansicht nach für die aufkommenden Reproduktionstechniken erforderlichen technischen Geräte herstellen oder vorhandene verbessern zu können, ließ er sich eine maßgeschneiderte Drehbank anfertigen. Diese begleitete ihn und seine technischen Innovationen durch alle Stationen seiner Forscherkarriere.

8 DALBAJEW, B. (ed.) 2011. *Neue Sachlichkeit in Dresden [Malerei der zwanziger Jahre von Dix bis Querner]*, Dresden: Sandstein-Verl.

9 cf. BLUME, J., HERMANS, P., HERRMANN, S. & PATZWALD, R. 2014. Weltformat. In: LEIPZIG, H. F. G. U. B. (ed.). Leipzig: HGB, *The Goldberg-condition – More to see than one can see.*, D 2017. Directed by BOLBRINKER, N. & STUTTERHEIM, K. Germany.

10 GOLDBERG, E. 1908. *Farbenphotographie und Farbendruck*, Leipzig, Verl. des Dt. Buchgewerbevereins, *The Goldberg-condition – More to see than one can see.*, D 2017. Directed by BOLBRINKER, N. & STUTTERHEIM, K. Germany, GOLDBERG, E. 1912. *Die Grundlagen der Reproduktionstechnik in gemeinverständlicher Darstellung*, Halle, Knapp.



Emanuel Goldberg an seiner Drehbank, ca. 1912

Goldberg war Mitglied der internationalen Fotografischen Gesellschaft, deren International Congress of Photography er 1932 in Dresden ausrichtete und auf dem Ivens über den Dokumentarfilm vortrug¹¹. Ivens Vortrag richtete sich auf die Frage danach, wie die „wissenschaftlichen und technischen Erfindungen und Arbeiten im Film angewendet“ werden. *„Hier schalten wir nämlich eine andere Größe ein: **Künstlerische** Kraft. Durch die schöpferische Kraft des Künstlers findet erst die Gestaltung, die Formgebung unserer technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften statt.“*¹²

Anfang der 1920er Jahre wuchs der Markt für Kameras aller Art, insbesondere für kleine handliche Kameras, die den Amateurmarkt der reicheren Industriestaaten bedienen sollten. Wer es sich leisten konnte, und das waren offensichtlich doch Einige, filmte Familienfeste, Urlaubsreisen, wichtige Ereignisse aller Art. Produzenten wie Pathé, Kodak, Bell & Howell entwickelten kleine Kameras für den Amateurmarkt. Die 1921 auf den Markt gebrachte ‚Filmo‘ von Bell & Howell zum Beispiel hatte eine Projektor Funktion, allerdings soll es drei Jahre von der Bestellung bis zur Auslieferung gedauert haben. 1923 kam dann die *Eyemo*, die mit 35 mm Material lief, auf den Markt. Diese Kameras waren alle handgekurbelt und somit für stabile Aufnahmen auf ein Stativ angewiesen. Debie produzierte 1921 bereits eine Federwerkskamera, die allerdings nur ein festes Objektiv hatte und auch nur fünf Meter transportieren konnte, das ergab fünfzehn Sekunden Lauflänge.

Die Herausforderung der Zeit bestand quasi darin, eine Kamera zu entwickeln, mit der man aus der Hand drehen konnte, die etwas mehr Filmmaterial transportieren konnte, und das so stabil wie möglich. Wie oben erwähnt, war Goldberg zunächst Leiter des Forschungslabors der ICA bevor er deren Generaldirektor wurde, wobei er die Leitung der Forschungsabteilung weiter inne hatte. In diesem Labor entwickelten er und sein Team zunächst die kleine und leichte Kinamo-Handkurbelkamera, Kinamo, was übersetzt bedeutet: ‚Ich liebe das Kino‘, die 1921 auf den Markt kam. Dieses erste Modell war ebenfalls eine Kurbel-Kamera und demzufolge für stabile Aufnahmen ebenfalls auf ein Stativ angewiesen. 1923 erschien die erste federgetriebene Version, die als Handkamera oder auf einem leichten Stativ eingesetzt werden konnte, was einen entscheidenden Unterschied im Wettbewerb bedeutete und die Kinamo nicht nur für Amateure interessant machte. Emanuel Goldberg war es gelungen, einen Federwerksmechanismus zu entwickeln, der vom ersten bis zum letzten Bild eine kontinuierliche Spannung halten konnte, und, wie schon erwähnt, sieben Meter auf einmal belichten konnte. Man konnte auch weiterhin kurbeln, wenn man wollte. Eine weitere Besonderheit der Kamera war der Einzelbildmecha-

11 IVENS, J. 1932. The Artistic Power of Documentary Film. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

12 IVENS, J. 1963b. Vortrag auf dem Internationalen Kongreß für Fotografie. In: KLAUE, W. (ed.) *Joris Ivens*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR.

nismus, der für Zeitrafferaufnahmen oder zum Fotografieren verwendet werden konnte, und ein Selbstauslöser, was ihm ermöglichte, in seinen Filmen selber aufzutreten. Die Kinamo unterschied sich in einem weiteren und entscheidenden Aspekt von der Konkurrenz: sie war eine Systemkamera, das heißt, sie ist mit einer Objektivfassung ausgestattet, die den Einsatz verschiedener professioneller Objektive ermöglichte. Dies war ungewöhnlich für Kameras, die für den Amateurmarkt hergestellt wurden. So konnte man fünf verschiedene Objektive mit Brennweiten von 4 bis 18 cm verwenden, die meisten davon aus der Palette von Zeiss Ikon, eines davon ein Teleobjektiv, aber auch das Hochgeschwindigkeitsobjektiv Ernostar passte. Dieses wurde später durch das verbesserte Biotar-Objektiv ersetzt. Diese erlaubten es, Innenaufnahmen in guter Qualität zu filmen.¹³ Goldbergs Ziel war es, eine Kamera zu entwickeln, die einfach zu bedienen und zu transportieren war, die einen in Stadt und Gebirge beweglich machte, und mit der man gleichzeitig bestmögliche Ergebnisse erzielen konnte. Für die Kinamo hat Goldberg die besten Erfindungen seiner Zeit zusammengeführt, um das leichteste und handlichste Gerät produzieren zu können, was noch dazu zu einem guten Preis angeboten werden konnte.



Emanuel Goldberg mit der von ihm entwickelten Kinamo-Kamera



Goldberg präsentiert Kinamo-Kamera

Spätestens ab 1923 drehte Goldberg selber mit der Kinamo kurze Filme, die für die Werbung eingesetzt wurden. In diesen kann man den Leistungsumfang der Kamera gut nachvollziehen – er drehte in den Alpen im Winter mit starken Lichtkontrasten, nutzte Stopptrick, Selbstauslöser und drehte in Innenräumen mit hohen Kontrasten. Die Filme sind von einer für diese Zeit guten Qualität und zeigen sowohl sein Verständnis für filmisches Gestalten als auch seinen Sinn für Humor. In seinen Filmen spielten er selbst und seine Familienmitglieder oder Studenten mit.¹⁴

Die Kinamo war, wie von Goldberg geplant, einerseits für den Amateurmarkt attraktiv, aber auch für unabhängige Filmproduktionen, wie man heute sagen würde. Joris Ivens bezeichnete die mit dieser Kamera gegebene Freiheit aus der Hand drehen zu können, als den Amateur-Charakter der Kinamo.¹⁵ Insbesondere für Aufnahmen, in denen man unter Umständen schnell reagieren musste, oder für die man mit einer leichten Kamera, die dennoch stabil lief und die Nutzung unterschiedlicher Objektive ermöglichte, war man mit der Kinamo gut ausgerüstet. Genau dies war aber offensichtlich die

13 cf. *The Goldberg-condition – More to see than one can see.*, D 2017. Directed by BOLBRINKER, N. & STUTTERHEIM, K. Germany.

14 Wie z.B. IM SONNENECK (D 1924), ZELTLEBEN IN DEN DOLOMITEN (D 1925), EIN SPRUNG ... EIN TRAUM (D 1927)

15 BAKKER, K. 1999. *Joris Ivens and the documentary context*, Amsterdam [Great Britain] Amsterdam University Press. S. 62

besondere Qualität, die diese Kamera für viele Filmemacherinnen interessant machte, zumindest ab der Federwerks-getriebenen Version von 1923 und später verbesserten Modellen.



Martin Rikli mit dem Mikroskop-Adapter Mikrophot

Ebenfalls 1923 promovierte in Dresden der aus Zürich stammende Martin Rikli in Photochemie über ein von Zeiss ausgeschriebenes Thema. Rikli wird für diese Arbeit von der Mimosa-Zeiss-Stiftung ausgezeichnet. Mit dieser Auszeichnung verbunden war eine Anstellung als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Labor der ICA bei Goldberg. Laut Vertrag ist er für Werbung zuständig. Da Rikli bereits seit Jahren ein passionierter Fotograf ist, beginnt er sofort, die Kinamo auch selber zu nutzen. Rikli war auch an der Entwicklung des Mikroskop-Adapters für die Kinamo, den „Mikrophot“¹⁶, beteiligt.

1923 filmt Rikli seinen ersten langen Kulturfilm *ÄGYPTEN – LAND DER PYRAMIDEN* (Rikli, D 1923) mit ihr. Für diesen Film begleitete er eine wissenschaftliche Expedition seines an der ETH Zürich lehrenden Vaters. Der Film enthält auch eine Szene, die mit dem Mikroskops-Aufsatz gedreht ist, um den Erreger einer damals weit verbreiteten Augenkrankheit sichtbar zu machen.

Dieser Film wurde als Beiprogramm-Kulturfilm in deutschen Kinos gezeigt. 1924 drehte er einen, leider verschollenen Film, viele mikroskopischen Aufnahmen enthielt: *AN DER SCHWELLE DES LEBENS. AUF STREIFZÜGEN DES NATURFORSCHERS MIT FERNROHR, LUPE UND MIKROSKOP* (Rikli, D 1926). Mit diesem Film unternahm Rikli eine Deutschlandtour und bewarb die Kamera – und sich selbst.



Martin Rikli mit der Kinamo-Kamera

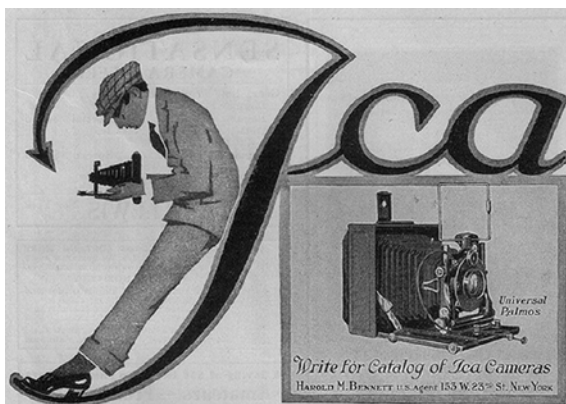
Resultierend aus seiner Arbeit für die Ica respektive Zeiss Ikon, wurde Martin Rikli eingeladen, eine Expedition als Kameramann zu begleiten. Ergebnis dieser Expedition, die Rikli dann übernahm, war der – ebenfalls verschollene – abendfüllende Dokumentarfilm *HEIA SAFARI* (Rikli, D 1928), den er mit der Kinamo gedreht und gleichzeitig die Tropentauglichkeit von Filmmaterialien getestet hat.

Einige der Filmmaterialien waren noch nicht stabil genug, wie sich gezeigt hat. Dennoch lief dieser dann abendfüllende Film im Kino recht erfolgreich, bei seiner Premiere in Dresden hatte er mehr Zuschauer als Fritz Lang's *SPIONE* (Lang, D 1928), weshalb die Ufa Rikli dann für ihre Kulturabteilung anwarb. Für die Ufa drehte er vor allem Filme über naturwissenschaftliche Themen und weitere Expeditionsfilme. Er wurde auch Kriegs-

berichterstatte ausgeschiedt, um über den Chinesisch-Japanischen Krieg zu berichten. Rikli zu einem der wichtigsten Kulturfilm-Regisseure der Ufa – nach einer genaueren Recherche konnte ich ihm 89 Filme zuordnen.¹⁷

Ab Ende der 1920er Jahre wurde die Kinamo mit Mikroskopaufsatz in der Ufa Kulturabteilung für eine Reihe von Filmen genutzt, einige von Martin Rikli gedreht, später wurde Herta Jülich Regisseurin und Kamerafrau für mikroskopisch gedrehte Filme, wie zum Beispiel DIE KLEINSTEN AUS DEM GOLF VON NEAPEL (Jülich and Schulz, D 1938).

Auch im Bereich des Expeditionsfilms hat sich die Kinamo schnell verbreitet. Auch einige der Expeditionsfilme, insbesondere der 1920er Jahre, können zum poetischen Dokumentarfilm gerechnet werden. Sie stellen ein Gegenstück zu den City-Symphonien dar. Diese Filme geben einen Eindruck von Regionen, die für die meisten Menschen unerreichbar waren. In ihnen wurde von der Schönheit der Welt und den Herausforderung in der Natur erzählt, in möglichst poetischen Bildern von Bergregionen oder weiten Landschaften ebenso wie von den erstaunlichen Taten derjenigen, die sich in diese Welt wagen. Auch wenn häufig nicht erwähnt wird, welche Kamera(s) genutzt wurde(n), ist es für einige Filme verbürgt, dass sie mit der Kinamo gedreht wurden, für einige ist es relativ sicher. Kurt Neubert zum Beispiel filmte mit der Kinamo Gunther Plüschow Film FAHRT INS LAND DER WUNDER UND WOLKEN (Plüschow, D 1931); Alfred Wegener hatte auf seiner Expedition nach Grönland 1930/31 3 Kinamos dabei¹⁸; und Jacques Cousteau nutzte eine Kinamo für Unterwasseraufnahmen für PAR DIX-HUIT MÈTRES DE FOND (Cousteau, F 1943)¹⁹. Die US-Navy hatte mindestens eine Kinamo-Kamera erworben und filmte mit ihr den transkontinentalen Flug der Shenandoah ZR-1; die Roosevelt-Brüder nahmen die Kinamo mit auf die William V. Kelley-Roosevelt Asiatic Expedition; und Roy Chapman Andrews, der spätere Direktor des Museum of Nature History in New York, hatte fünf Kinamos auf seiner Reise in die Wüste Gobi dabei. Auch von Wochenschau-Firmen wurde die Kinamo weltweit eingekauft, von Mosfilm (Moskau) über Argentinien bis in die USA, wo die ICA/Zeiss Ikon ein Vertriebsbüro in New York betrieb.



Ica-Werbung, New York, 1922

Von größerer Bedeutung sind jedoch die großen Namen der Dokumentarfilmgeschichte. Joris Ivens ist hier an erster Stelle zu nennen. Ivens reiste als stellvertretender Geschäftsführer und gleichzeitig technischer Leiter der Foto- und Filmmaterialfirma seiner Familie [CAPI] Mitte der 1920er Jahre durch Deutschland, um sich mit der neuesten Technik, Herstellern und Anwendern vertraut zu machen. Er besuchte auch Zeiss Ica und brachte einige Zeit als eine Art Hospitant in Goldbergs Labor zu.

17 STUTTERHEIM, K. 2004. Dr. Martin Rikli. *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik.

18 DEUTSCHE GRÖNLAND-EXPEDITION ALFRED WEGENER (D 1930–1931)

19 DUTEMPLE, L. A. 2000. *Jacques Cousteau*, Lerner Publishing Group. S. 41

“In the mechanical workshop, one man made a great impression on me: Professor Goldberg. He was an inventor who had just perfected a marvelous little camera, the famous Kinamo, a professional 35mm spring-driven camera of a robustness and precision that was astonishing for its time. From this man I learned the basic principles of this kind of machine and I meddled with the secrets of manufacture.”²⁰

In Berlin und Dresden traf Ivens Filmemacher*innen und Künstler*innen wie Hans Richter und Germaine Krull. Germaine Krull, die damals schon eine der bedeutendsten modernen Fotografinnen war, fotografierte mit einer Icarette, und sie filmte wie – bzw. schon bevor – Joris Ivens mit Ica's Kinamo. Ivens und Krull wurden ein Paar, sie lebten und arbeiteten gemeinsam in Amsterdam. Ivens nun drehte mit der Kinamo seine ersten Filme, DIE BRÜCKE [THE BRIDGE] (Ivens, NL 1928) und REGEN (Ivens, NL 1929), mit denen er als Filmemacher bekannt wurde. Für Regen nutzte er zusätzlich eine De Vey-Kamera und wurde von einem Assistenten mit Regenschirm begleitet, denn wie Ivens schreibt, begann er zu filmen, wenn der Kameramann normalerweise aufhörte zu filmen, wenn es beginnt zu regnen.²¹

Der Film DIE BRÜCKE beginnt mit einer Aufnahme von Ivens selber, der mit der Kinamo dreht, sehr wahrscheinlich gefilmt von Germaine Krull. Hier wird der Kameramann gleichzeitig Darsteller, wir sehen aus seiner kenntlich gemachten Perspektive auf die Stadt; fast gleichzeitig zu Dziga Vertov in seinem ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ (Vertov, SU 1929). Die Motive und Beobachtungen insbesondere in Ivens Filmen DIE BRÜCKE und REGEN sind gute Beispiele dafür, wie der Motivwandel, der mit der Neuen Sachlichkeit begann, in den künstlerischen, poetischen Dokumentarfilm einfließt, ebenso wie Techniken und Ästhetiken des Neuen Sehens aufgegriffen wurden.

Germaine Krull fotografierte gleichzeitig zu und mit Ivens Dreharbeiten diese Brücke und andere Stahlgebilde in Amsterdam. Ihre Fotos werden als zentrale Werke des Neuen Sehens geschätzt. Ivens richtet seinen Blick auf die Zeichen der Urbanität, die neue Stahlbrücke, das Reisen mit dem Zug, zeigt aber auch die Kontraste – eine Kutsche mit vorgespanntem Pferd transportiert Waren durch die Stadt. Er setzt hier quasi das Neue Sehen in Bewegung.

„Es gibt in diesem Fall nicht viele psychologische oder dramatische Konflikte. Die Aufgabe jeder Einstellung ist es einfach, ihr die frische Wirklichkeit zu geben, die sie für die Leinwand braucht. Aber gerade in der einfachen Ansicht gibt es hunderte von Möglichkeiten, doch nur ein paar davon sind richtig, und innerhalb dieser begrenzten Möglichkeiten oder innerhalb dieser Begrenzung schreitet die Persönlichkeit des Filmkünstlers zur Tat.“²²

20 STUFKENS, A. 1999. The Song of the Movement. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University press. S. 50

21 IVENS, J. 1963a. Lehrling des Films. In: KLAUE, W. (ed.) *Joris Ivens*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR. S. 256/257

22 Ibid., S. 255 – es folgt hier in Ivens Text eine ausführliche Beschreibung des Drehs einer der ersten Szene.

Auffällig sind für Filme dieser Zeit relativ lange Einstellungen, die auch in Schwenks münden oder mit solchen beginnen. Auch in seinem parallel entstandenen Film *REGEN* beobachtet Ivens Straßenszenen, Menschen, die durch den Regen eilen, andere, die in der Straßenbahn durch die Stadt fahren können und wieder andere, die ein eigenes Auto zur Verfügung haben. Insbesondere *REGEN* ist ein Film, in dem die Prinzipien der Bildkomposition, wie man sie aus Fotografie Malerei kennt, wirksam gemacht wurden. „*Der einzige Zusammenhang in ‚Regen‘ ist der Beginn, der Verlauf und das Aufhören dieses Regenschauers. Es gibt weder Titel noch Dialoge. Seine Effekte sind visuell beabsichtigt.*“²³ Einige der Einstellungen sind ikonische Bilder geworden. Ivens beschreibt seinen künstlerischen Ansatz im Zusammenspiel von Avantgarde und Dokumentarfilm wie folgt:

*„The avant-garde film is a film that aims at raising the interest and the reaction of the spectator. For me, avant-garde films are films that take the initiative of progress and keep it under the banner of the cinematographic sincerity. (...) The documentary film allows the avant-garde filmmaker to work in a positive way. Being a representative of the masses, a mouthpiece of the people, that are represented through him, it allows him to put as many personal things in his work as possible.“*²⁴

In vielen der überwiegend zum Avantgarde Film zu rechnende City-Symphonie-Filme, zu denen *REGEN* gezählt werden kann, fließen künstlerische Entwicklungen, die sich nach dem Ende des I. Weltkrieges herausgebildet haben, ein. „*Here and there independent artists from outside the film industry went in their own directions. They looked for, and found, the path to the pure cinematographic design of a theme. They worked on the artistic, aesthetic, and social side of a film. There was little opportunity in the industry at that time for this kind of work, and even now, except in Soviet Russia.*“²⁵

Abgebildet werden die geschmückten und ästhetisch schönen Elemente der Stadt ebenso wie ihre Schattenseiten, das Leben in allen Facetten, und die Kamera kann eine Nähe herstellen, erlaubt so eine emphatische Beobachtung. So hat Wilfried Basse, einer der City-Symphonie-Filmer, *MARKT IN BERLIN* (Basse, D 1929) ebenfalls mit der Kinamo gedreht. Basse beobachtet den Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz vom Aufbau im Morgengrauen bis zum Wegputzen der letzten Spuren am Nachmittag. Der Markt mitten in der City bringt Stadt und Land auf einer kleinen Freifläche inmitten von Mietshäusern zusammen. Eilige Hausfrauen treffen auf resolute Bäuerinnen, mondäne Damen auf hemdsärmelige Schlachter, und fliegende Händler versuchen ihr Glück inmitten des Treibens. Auch Ruttmanns Kameramann hat für *BERLIN* –

23 Ibid., S. 257

24 IVENS, J. 1999. Notes on the Avant-Garde Documentary Film [1931]. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam Press. S. 224

25 Ivens 1932 IVENS, J. 1932. The Artistic Power of Documentary Film. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press. S. 226

SYMPHONIE EINER GROSSSTADT (Ruttman, D 1927) mit einer Kinamo gedreht²⁶, Moholy Nagy seine kurzen experimentellen Städtefilme, und Alexander Hackenschmied (Sascha Hammit) spazierte in Prag mit ihr ins Blaue („BEZŮCELNÁ PROCHÁZKA [STROLL INTO THE BLUE]“ (Hackenschmied, CS 1929).

Selbstverständlich muss Dziga Vertovs ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ/MANN MIT DER KAMERA *in* diesem Kontext diskutiert werden. Die sowjetischen Filmstudios hatten mehrere Kinamos gekauft (nach meinen Recherchen 8 Kinamo-Kameras). Diese wurden für Wochenschauen eingesetzt, aber auch Pudowkin nutzte eine Kinamo-Kamera für die Traumsequenz in seiner Verfilmung von Gorkis МАТЬ/MUTTER (Gorki, SU 1926), die aus der Hand gedreht wurde.

Im MANN MIT DER KAMERA wird Michail Kaufmann als Kameramann immer mit einer Debrise Pravo gezeigt, einer Kamera, die als Darstellerin auch aussieht wie eine gute, schwere, hochwertige Kamera. Gefilmt wurde aber auch mit einer Kinamo – wie viele oder wenige der Szenen kann man heute nicht mit Gewissheit sagen, es gibt aber Aspekte, die einige der Szenen als sehr wahrscheinlich mit ihr gedreht erscheinen lassen. Nicht nur die der Straßenkreuzung für die es ein Foto gibt, dass Kaufmann mit einer Kinamo in der Hand zeigt. Aus meiner Sicht, spricht einiges dafür, dass die „Amateurcharakteristik“ der Kinamo gelegentlich von Vorteil gewesen sein mag, insbesondere, aber nicht nur für Szenen, die aus der Hand gedreht wurden. Es geht um Aspekte von Praktikabilität und die Länge von Einstellungen, insbesondere, wenn in Situationen, wo Schnelligkeit, Gewicht, Lauflänge des Materials von Relevanz sind. Hinzu kommt ihre Unscheinbarkeit, die der Vorteil darstellte, der es Vertov und seinen Kameramännern erlaubte, sich in einem Geschehen schnell und ungehindert zu bewegen, sowie näher an die Menschen heran zu gehen. Die Nähe zu den Menschen, denen wir immer wieder ins Gesicht schauen, ist einer der Aspekte, der diesem Film seine besondere Qualität gibt. Über die Kaufmann-Brüder gelangte die Kinamo auch in die Hände von Boris Kaufmann, der diese für Jean Vigo's Film APROPOS D'NICE und weitere Filme nutzte. In diesem Film fliegen wir ein nach Nizza, dann tanzt die Kamera um Palmen, beobachtet, wie ein Kellner schnell einige Tische für die zu erwartenden Gäste vorbereitet, überrascht Flaneure und beobachtet das Geschehen in den abgelegenen Straßen. In Portugal dreht Manoel de Oliveira seinen ersten Film DOURO, FAINA FLUVIAL (Oliveira, P 1931) im Stil der City Symphonien über Porto mit der Kinamo. Henri Storck läßt 1929 in IMAGES D'OSTENDE die Kinamo-Kamera den Rhythmus der Wellen übernehmen und die Dünen entlang tanzen.

Als 1932/33 Joris Ivens und Herne Storck gemeinsam einen Film über den Streik der Minenarbeiter der Borinage drehten, war die Kinamo die ideale Kamera, da sie mit ihr unauffällig drehen konnten – Ivens beschreibt, wie sie mit, wie man heute sagen würde, „versteckter Kamera“ aus dem Auto drehen. Ivens nutzte die Kinamo dann mindestens noch einmal für INDONESIA CALLING (Ivens, AUS 1946).

26 GOERGEN, J., RUTTMANN, W. & FREUNDE DER DEUTSCHEN KINEMATHEK E.V. 1989. *Walter Ruttmann: eine Dokumentation*, Berlin.

Um zumindest eine der Regisseurinnen zu erwähnen, die neben Germaine Krull ebenfalls mit der Kinamo arbeitete, sei hier auf Ella Bermann-Michel verwiesen. Sie drehte mit einer Kinamo zwischen 1930 und 1933 Filme, die sich vor allem sozialen Fragen zuwandten, wie *WO WOHNEN ALTE LEUTE* (D 1932), *ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE* (D 1932) oder *FLIEGENDE HÄNDLER IN FRANKFURT AM MAIN* (D 1932).

Ein weiterer Filmemacher von Relevanz ist Helmar Lerski. Er ist bekannt als einer der Kameramänner von Langs *METROPOLIS* (Lang, D 1927) und bedeutender moderner Photograph. Lerski emigrierte nach Israel. Er drehte den abendfüllenden poetischen Dokumentarfilm *הָאָדוּבָה / AVODA* (Lerski, IL 1935). Dieser Film beobachtet die verschiedenen Aspekte zionistischer Bestrebungen, das Land zu bearbeiten, fruchtbar zu machen, Straßen zu bauen. Lerski übernimmt ebenfalls Ästhetiken des Neuen Sehens, der Avantgarde-Kunst, um dem Film Dynamik und künstlerische Dichte zu geben. Er nimmt die Gesichter ebenso in den Blick wie harte körperliche Arbeit, Rhythmus der Maschinen, und die Faszination der Landschaft sowie Szenen städtischen Lebens. Dieser Film ist eines der Werke, die neben Arbeiten wie denen von *Naphtali Rubinstein* eine Referenz bilden für die künstlerische Entwicklung der Film- und Fotoindustrie in Israel, an deren technischer Entwicklung Emanuel Goldberg ab 1938 mit seinem in Tel Aviv gegründeten Labor ebenfalls beigetragen hat.

Die Kinamo hat über eine Dekade die Entwicklung des dokumentarischen Films mitbestimmt. Schaut man sich die Definition an, mit der Brian Winston die ‚Essenz des Dokumentarfilms‘ beschreibt, dann sind dies genau die Aspekte, die insbesondere die Kinamo-Kamera mit ihren technischen Spezifika ermöglicht hat: *„Which concentrates on detail, publicsphere, interaction of subjects, plot simplicity, as much as the authenticity of the documentary actor, his or her actions, and the locations. (...) The locations are actual places, but they are not what they seem, having been converted into the typical by the typical by the filmmakers.“*²⁷ Es stellt sich die Frage, ob das Argument der „plot simplicity“ wirklich standhält, wenn man sich Vertovs oder Ivens Filme wie auch die poetischen Dokumentarfilme anschaut, die insbesondere dieser Tradition folgen, aber der Eindruck der Authentizität, das Agieren im öffentlichen Raum und die Ermöglichung eines künstlerischen Blicks auf die uns umgebende Wirklichkeit wurden durch die Kinamo ermöglicht. Mit der erzwungenen Flucht Emanuel Goldbergs aus Deutschland und damit verbundenem Rückkauf von Patenten und Rechten, gab es keine Weiterentwicklung dieser Kamera. Dennoch hat sie von Anfang der 1920er bis in die späten 1940er Jahre einigen einflussreichen FilmemacherInnen ermöglicht, ihre künstlerischen Ideen im Bereich des Dokumentarfilm umzusetzen und ihre dann sich entfaltenden Karrieren zu beginnen und voranzubringen.

27 WINSTON, B. 1999. 'Honest, Straightforward Re-enactment': The staging of Reality. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press. S. 167

Dr. Kerstin Stutterheim

studierte Theaterwissenschaft und kulturelle Kommunikation in Leipzig und Berlin. Sie promovierte an der Humboldt-Universität in Berlin zum Thema «Okkulte Hintergründe in dokumentarischen Filmen des dritten Reiches». Ab 1992 arbeitete sie unter anderem als Medienwissenschaftlerin, Editorin und freie Filmemacherin. Von 2006 bis 2015 war Stutterheim Professorin für Dramaturgie und Ästhetik der audio-visuellen Medien an der Hochschule für Film und Fernsehen, jetzt Filmuniversität Konrad Wolf in Babelsberg tätig.

Seit 2015 ist Kerstin Stutterheim Professorin an der Bournemouth University (UK) im Bereich Media and Cultural Studies, wo sie zudem das Zentrum für Film & TV Forschung leitet.

Filmografie

- 1992/93 DIE WÄSCHEREI
1995 POLITISCHE LANDSCHAFT
1998/2009 BAUHAUS – MODELL UND MYTHOS
2009 FLIEGEN UND ENGEL. ILYA & EMILIA KABAKOV UND DIE KUNST DER «TOTALEN» INSTALLATION
2017 DIE GOLDBERG-BEDINGUNG. MEHR SEHEN ALS MAN SEHEN KANN.

Publikationen

- 2000 *Okkulte Weltvorstellungen in dokumentarischen Film des «Dritten Reiches»*
2011 *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*
2015 *Handbuch angewandter Dramaturgie – Vom Geheimnis des filmischen Erzählens im Film*
2017 *Game of Thrones sehen – Dramaturgie einer TV-Serie*
2019 *Modern Film Dramaturgy. An Introduction.*

Bibliography

- BAKKER, K. 1999. *Joris Ivens and the documentary context*, Amsterdam [Great Britain] Amsterdam University Press.
- BLUME, J., HERMANS, P., HERRMANN, S. & PATZWALD, R. 2014. *Weltformat*. In: LEIPZIG, H. F. G. U. B. (ed.). Leipzig: HGB.
- The Goldberg-condition – More to see than one can see.*, D 2017. Directed by BOLBRINKER, N. & STUTTERHEIM, K. Germany.
- BUCKLAND, M. K. 2006. *Emanuel Goldberg and his knowledge machine: information, invention, and political forces*, Westport, Conn., Libraries Unlimited.
- DALBAJEW, B. (ed.) 2011. *Neue Sachlichkeit in Dresden [Malerei der zwanziger Jahre von Dix bis Querner]*, Dresden: Sandstein-Verl.
- DUTEMPLE, L. A. 2000. *Jacques Cousteau*, Lerner Publishing Group.
- FORSTER, R. 2009. *Der Kinamo: Emanuel Goldbergs entfesselte Kamera. FilmDokument. 9.3.2009 ed.* Berlin: CineGraph Babelsberg.

- GOERGEN, J., RUTTMANN, W. & FREUNDE DER DEUTSCHEN KINEMATHEK E.V. 1989. *Walter Ruttmann: eine Dokumentation*, Berlin.
- GOLDBERG, E. *Der Aufbau des photographischen Bildes*, Halle/Saale, Knapp.
- GOLDBERG, E. 1908. *Farbenphotographie und Farbendruck*, Leipzig, Verl. des Dt. Buchgewerbevereins.
- GOLDBERG, E. 1912. *Die Grundlagen der Reproduktionstechnik in gemeinverständlicher Darstellung*, Halle, Knapp.
- GOLDBERG, E. 1923. *Die Grundlagen der Reproduktionstechnik in gemeinverständlicher Darstellung*, Halle, W. Knapp.
- IVENS, J. 1932. The Artistic Power of Documentary Film. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- IVENS, J. 1963a. Lehrling des Filmens. In: KLAUE, W. (ed.) *Joris Ivens*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR.
- IVENS, J. 1963b. Vortrag auf dem Internationalen Kongreß für Fotografie. In: KLAUE, W. (ed.) *Joris Ivens*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR.
- IVENS, J. 1999. Notes on the Avant-Garde Documentary Film (1931). In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam Press.
- DIE KLEINSTEN AUS DEM GOLF VON NEAPEL, D 1938. Directed by JÜLICH, H. & SCHULZ, U. K. T.
- KAMPMANN, C. & GOLDBERG, E. 1927. *Die graphischen Künste*, Berlin u.a., De Gruyter.
- KREIMEIER, K. 1995. *Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns*, München, Heyne.
- KREIMEIER, K. 2005. Ursprünge und Entwicklungen dokumentarischer Genres nach 1918. In: KREIMEIER, K. (ed.) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Stuttgart: Reclam.
- SPIONE, D 1928. Directed by LANG, F.
- AVODAH / אָװדאַח, 1935. Directed by LERSKI, H. Palestine.
- ÄGYPTEN – DAS LAND DER PYRAMIDEN, D 1923. Directed by RIKLI, M.: Naturflim Hubert Schonger Berlin.
- AN DER SCHWELLE DES LEBENS, D 1926. Directed by RIKLI, M.
- HEIA SAFARI, D 1928. Directed by RIKLI, M.
- SOCIETY, Z. H. Emanuel Goldberg. *Zeiss Historica Society*. Zeiss Historica Society.
- STUFKENS, A. 1999. The Song of the Movement. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University press.
- STUTTERHEIM, K. 2004. Dr. Martin Rikli. *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik.
- TSD. 2017. *Emanuel Goldberg – Architekt des Wissens* [Online]. Dresden: Technische Sammlungen Dresden. Available: <http://www.tsd.de/en/mm/forschung/emanuel-goldberg/> [Accessed 2019].
- VERTOV, D. 2000. *Tagebücher / Arbeitshefte*, Konstanz, UVK Medien.
- WINSTON, B. 1999. 'Honest, Straightforward Re-enactment': The staging of Reality. In: BAKKER, K. (ed.) *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bildnachweis

Seite 1: Kerstin Stutterheim an der ZDOK.19-Konferenz, Foto: Stefan Dux, ZHdK 2019

Seite 2: Werbung für die Ica Kinamo-Kamera, ca. 1923

Seite 4 + 5: Aus dem Nachlass der Familie Gichon

Seite 6: Aus dem Nachlass der Familie Rikli

Seite 7: Werbung für die Ica-Kamera, 1922