

Die Filmfotografie entstand nur aus einem Grund und dient bis heute nur einem Zweck – sie soll für den Film werben. Die Produktionsfirmen geben die Fotos an die Presse und an die Kinos, um Zuschauer in die Filmtheater zu locken. Bei einer Komödie werden komische Situationen abgebildet, bei einem Science-Fiction-Film Zukunftsvisionen, bei einem Kriminalfilm oder Thriller gespannte Gesichter und finstere Gestalten. Gezeigt werden zentrale Situationen, konzentrierte Atmosphäre und die Hauptdarsteller.

Schon in der Anfangszeit des Kinos gehen Filmfotos auch an die Grafiker, die mit ihnen erste Plakate gestalten; später zeichneten die Grafiker in einem dramatischen Stil prägnante Filmszenen und kombinierten sie mit dem Schriftbild von Filmtitel, Verleih und Schauspielern. Je abstrakter und individueller die Grafik, umso künstlerischer wurde das Plakat. Es gab auch Mischformen von Foto und Grafik, Fotomontagen und reine Fotoplakate. Immer bildete das Filmfoto die Vorlage. In Deutschland werden Filmfotos auch Standfotos genannt, weil die Szene für das Foto gestellt ist. Standfotos zeigen das Bild einer für den Film charakteristischen Szene, die idealerweise so auch im Film vorkommt. Im Asta-Nielsen-Film *Die Filmprimadonna* (1913; Regie: Urban Gad) sieht man, wie ein Standfoto aufgenommen wird – nachdem ein Paar auf einer Bank gefilmt wurde, geht der Kameramann von der Film- zu einer Fotokamera. Das Paar setzt sich auf der Bank in Pose, bleibt unbewegt – und der Auslöser wird gedrückt. Dass der Kameramann auch die Standfotos aufnahm, war schon in den zwanziger Jahren eher die Ausnahme. Heinrich Gärtner, der vor allem für Richard Eichberg-Produktionen an der Filmkamera stand, setzte auf die Rückseite der Fotos den Stempel: »Unter jeder Vervielfältigung ist zu vermerken – Foto H. Gärtner«.

In der Regel aber wurden für Filme Fotografen engagiert – eben die Standfotografen. Die Standfotografie war ein eigener Berufsweig; er war nicht besonders angesehen, weder bei den Filmschaffenden noch bei den Fotografen. Seriöse Vertreter des Berufs besaßen ihr eigenes Atelier, in dem sie Portraitaufnahmen herstellten. In solchen »richtigen« Fotoateliers ließen sich auch Filmstars und namhafte Filmschaffende fotografieren. In Hollywood gab es auf dem Studiogelände eigene Fotoateliers, in denen das Image der großen Stars zusammen mit der Werbeabteilung der Produktion sorgfältig modelliert wurde. Die Ufa – und in Deutschland nur die Ufa – hatte ein kleines Fotostudio. Mitte der zwanziger Jahre engagierte Erich Pommer den Fotografen Hans Natge, der bei dem Film *Das alte Gesetz* (1923; Regie: E.A. Dupont) die von ihm so benannte »Momentfotografie« durchgesetzt hatte. Das bedeutete, dass die Fotos während der Filmaufnahmen und nicht danach gemacht wurden. Auch dieses Verfahren ist

dokumentiert. Im Fragment *Der Film im Film* (1923/24; Regie: Friedrich Poges) sieht man Natge bei den Dreharbeiten zu *Das alte Gesetz* neben dem Kameramann auf einem Podest bei der Arbeit. Für die Ufa fotografierte Natge die Filme *Ein Walzertraum* (1925; Regie: Ludwig Berger), *Der letzte Mann* (1924; Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), *Variété* (1925; Regie: E.A. Dupont), *Faust* (1925/26; Regie: F.W. Murnau) und *Manon Lescaut* (1925/26; Regie: Artur Robison). Sein Verfahren setzte sich nicht durch. Es war den Produzenten zu aufwendig; Filmfotos durften nicht so viel kosten.

Gelegentlich schickte eine Illustrierte bekanntere Fotokünstler wie Mario von Bucovic oder Laszlo Willinger ins Filmstudio. Dann sah man in ihren Reportagen, wie das Drehteam arbeitete, der Regisseur eine Szene vorspielte oder der Star geschminkt wurde. Diese »Werkfotos« – Aufnahmen aus dem Produktionsprozess – waren dann gelegentlich arrangiert, damit der berühmte Fotograf für die auf-lagenstarke Illustrierte in kurzer Zeit gute Motive bekam. Auch Standfotografen machten solche Werkfotos – zur Erinnerung, aus Interesse oder im Auftrag. Pro Film entstanden, je nach Wunsch des Auftraggebers, zwischen 400 und 800 Einzelaufnahmen; rund zehn Prozent davon sind Werkaufnahmen.

Der Arbeitsalltag des Standfotografen bestand vor allem aus Warten. Er musste warten, bis die Schauspieler geschminkt waren, die Szene eingeleuchtet und abgedreht war, der Regisseur seine Anweisungen gegeben hatte und mit der Aufnahme zufrieden war; jetzt galt es, die Schauspieler festzuhalten oder zurückzuholen und dann mussten sie so tun, als würden sie die Szene noch einmal spielen. Kümmerte sich der Regisseur um die Qualität des Standfotos? Räumte der Kameramann seinen Platz, damit der Fotograf seinen Standpunkt einnehmen konnte? Man kann sich vorstellen, dass jeder Studiotag ein neuer Kampftag war. Standfotografen konnten ja so was von lästig sein. Nicht umsonst hieß das Standfoto auch »Die Nebenaufnahme«.

Aus der Zeit der Weimarer Republik können nur wenige Filmfotografen benannt werden. Namen wie Horst von Harbou oder Hans Casparius findet man nicht in den Annoncen und Listen der Berufsverbände; nur wenige andere sind bekannt, denn die Fotos sind selten mit einem Fotografenstempel versehen. 1929 erschien das Buch *Filmphotos wie noch nie. 1200 interessante Photos aus den besten Filmen aller Länder* im Verlag Kindt und Bucher. Darin ist kein einziger Fotograf genannt.

Das Branchenbuch *Der kleine Aufnahmeleiter* (Ausgabe 1927) nennt nur sieben Fotografen (aber 13 Sensationsdarsteller), darunter Walter Lichtenstein, der später im französischen Exil unter dem Namen »Limot« bekannt wurde, Karl Lindner aus Neukölln und Alexander Schmall, der seine Bilder stempelte.

Sind Filmfotos Kunst? Die Frage überlassen wir denen, die immer noch darüber räsonieren, ob Film Kunst ist. Gefragt sind sie zweifellos. Internationale Museen leihen sich von der Deutschen Kinemathek nicht nur, aber bevorzugt Originalfotos aus Filmen der Weimarer Republik. Originalabzüge von den Klassikern,

die hier versammelt sind, werden auf Auktionen hoch gehandelt. In den Archiven der Deutschen Kinemathek werden rund 30.000 Bilder aus dieser Zeit aufbewahrt. Es gibt in diesen Sammlungen erstrangige Aufnahmen zu den auf den folgenden Seiten in eindrucksvollen Motiven dokumentierten berühmten Titeln und ebenso vorzügliche zu weniger bekannten oder verschollenen Filmen.

Die Ausstellung »Licht und Schatten« im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern und dieses Buch sind eine weitere bemerkenswerte Station in der Geschichte der Filmfotografie. Sie versammeln atmosphärisch konzentrierte Motive, sie laden Besucher und Betrachter ein zu einer Entdeckungsreise in die Geschichte des deutschen Films und sie erinnern uns daran, wie wenig wir von dieser lange unterschätzten Kunst wissen.

Rainer Rother/ Werner Sudendorf
Deutsche Kinemathek, Berlin
August 2012