

## Eleanor Halsall Emil Schünemann: ein »früher bestbewährter Kameramann«

Das Berufsbild des Kameramanns änderte sich in den ersten Jahrzehnten der Bewegtbildtechnik stark. Der Begriff »Operateur« – in diesem Zusammenhang ein Techniker, der schweres Gerät heben und bedienen musste – wich dem des »Kameramanns«, eine Berufsbezeichnung, die eine weitgehendere Tätigkeit umfasste. Im Gegensatz zum Operateur musste der Kameramann Beleuchtung, die materiellen Eigenschaften verschiedener Rohfilmprodukte, Inszenierung (im Studio und am Drehort), Verarbeitungs- und Entwicklungstechniken sowie die Besonderheiten der einzelnen Kamera-, Objektiv- und Filtertechnologien beherrschen und dieses Fachwissen kreativ einsetzen. Er (Frauen waren damals in dieser Berufssparte so gut wie nicht vertreten) musste eine Szene originalgetreu wiedergeben können, aber auch optimale Beleuchtungstechniken anwenden und Spezialeffekte erzeugen, indem er das Bild so manipulierte, dass es etwas anderes und Dramatischeres ergab als das, was das ungefilterte Objektiv aufnehmen konnte. Mit jeder neuen Entwicklung in der Filmtechnik bildeten sich neue Arbeitsmethoden sowie eine organisatorische Hierarchie von Spezialisten heraus, ein Prozess, der immer tiefere und unterschiedlichere Kenntnisse und Fähigkeiten erforderte, um sich an Ton, Farbe, Spezialeffekte wie Rückprojektion und Fernsehen anzupassen, bis man wieder einen neuen Begriff brauchte, um die Person zu beschreiben, deren Hauptbeschäftigung die Bedienung der Kamera war: der »Schwenker«.<sup>1</sup> Damit begann ein unaufhaltsamer Prozess, der sich bis in die Gegenwart fortsetzt und sich in einer Vielzahl von Berufsbezeichnungen manifestiert, die digitale Fachkenntnisse und Formate beinhalten, die den früheren Filmmachern unbekannt und wahrscheinlich unvorstellbar waren.

Die bahnbrechendsten und kreativsten Kameramänner Deutschlands aus diesen frühen Jahrzehnten, wie Karl Freund, Fritz Arno Wagner oder Carl Hoffmann, werden in der Geschichtsschreibung häufig gefeiert.<sup>2</sup> Die Namen anderer, kompetenter und zuverlässiger Kameramänner, die einst bekannt und gelobt waren, sind dagegen aus dem Blickfeld geraten. Ihre Lebensläufe weisen jedoch auf eine Geschichte der Filmproduktion hin, die über die Technik hinaus berufliche Entwicklungen und politische Perspektiven einbezieht und das Ausmaß des internationalen Renommées Deutschlands auf dem Gebiet der Kamerakunst verdeutlicht.

Mein Text befasst sich mit dem Kameramann Emil Schünemann (1882–1964), dessen Karriere sich über mehr als 50 Jahre erstreckte. Schünemann war ein Zeitzeuge der großen technologischen Umwälzungen in der deutschen Filmindustrie, als diese sich von einer handwerksorientierten Organisation zur Massenproduktion entwickelte. Außerdem zeigt sich an Schünemanns Karriere, und insbesondere an seiner Tätigkeit in Afrika, Amerika, China, der Sowjetunion und Indien, wie der Export von »deutscher Technik« zum Ruf der des deutschen Films in der Welt beitrug.

Schünemann wurde 1956 von Gerhard Lamprecht interviewt, und somit ist eine persönliche Darstellung seines Werdegangs vorhanden.<sup>3</sup> Dennoch offenbaren seine Erinnerungen die selektive Natur des Gedächtnisses: Einige Erfahrungen werden angesprochen, andere werden nicht erwähnt. Weitere Informationen über Schünemann finden sich in zeitgenössischen Rezensionen und Presseberichten sowie in Dokumenten, die im Bundesarchiv aufbewahrt werden. Daraus ergibt sich das Fazit, dass Schünemann bei mindestens 110 Filmen beschäftigt war, hauptsächlich im Bereich Dokumentar- und Spielfilm. Darüber hinaus drehte er mehr als 14 Filme im Ausland, erwarb sich einen Ruf als Spezialist für Dreharbeiten in den Tropen und erhielt für einige seiner Werke Auszeichnungen.<sup>4</sup>

### **Schünemanns Experimentierfreude**

Fritz Lang beschrieb in einer TV-Dokumentation die Möglichkeiten in den Anfangsjahren des Filmschaffens in folgender Weise: »Wir haben es einfacher gehabt als die heutigen Filmmacher, denn wir fingen ganz von vorne an. Alles war neu. Wir konnten alles versuchen.«<sup>5</sup> Der in Berlin geborene Emil Schünemann hatte Ende des 19. Jahrhunderts eine dreijährige Ausbildung zum Fotografen absolviert und, neben anderen Orten, in Königsberg gearbeitet.<sup>6</sup> Er erkannte, dass die Beschäftigung mit dem bewegten Bild eine Umstellung von seiner Ausbildung als Fotograf auf das seiner Ansicht nach »fremde Gebiet« der Filmwelt erforderte. Dieser Übergang begann im Jahr 1900, als er auf eine Stellenanzeige der Firma Kodak antwortete, die Techniker für ihr berliner Laboratorium suchte.<sup>7</sup> Schon nach kurzer Zeit ging Schünemann den Beschwerden von Oskar Messter und anderen nach, dass die Entwicklungsverfahren bei Kodak nicht die gewünschte Qualität für ihre Filme lieferten.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang wurde die Deutsche Bioscop und ihr Eigentümer Jules Greenbaum auf ihn aufmerksam. Ende 1902 wurde er für experimentelle Aufgaben engagiert, und er baute die bestehende

Trommelentwicklung bei der Deutschen Bioscop um, und erweiterte so ihre Kapazität von 30 auf 200 Meter.<sup>9</sup> Die von Lang angesprochene Neuartigkeit der Filmproduktion bot frühen Filmmachern ein offenes Feld für Innovationen und ermöglichte es Schönemann, mit Ideen und Verfahren jenseits der Kameraarbeit zu experimentieren.

Im Interview mit Lamprecht erinnert sich Schönemann an die Zusammenarbeit mit Jules Greenbaum bei der Entwicklung des Vitascope-Ateliers in der Lindenstraße<sup>10</sup> und daran, dass er den Grundriss und die Anforderungen für die neuen Vitascope-Ateliers in Weißensee (Franz-Josef-Str. 5-7) entworfen hatte, die 1913 eröffnet wurden.<sup>11</sup> Er erwähnt, wie er 1912 von Paul Davidson aufgesucht wurde, der ihn um seine Hilfe bei der Gestaltung eines neuen Ateliers bat.<sup>12</sup> Bei diesem Gebäude handelte es sich um das Union-Glashaus in Tempelhof, Produktionsort für mehrere Asta-Nielsen-Filme und schließlich Teil des Ufa-Komplexes Tempelhof.<sup>13</sup> Das Atelier von Davidson war 20 mal 40 Meter groß und vereinte mehrere Funktionen unter einem Dach. Schönemanns Vorschläge umfassten eine Malerwerkstatt sowie eine Entwicklungsabteilung, die täglich 24.000 Meter Film entwickeln und bis zu 15 Sets gleichzeitig aufnehmen konnte.<sup>14</sup> 1920 baute Schönemann außerdem eine Reithalle in Schwerin zu einem Dunkelstudio für Obotrit Film (Offak) um; später behauptete er, er sei der erste gewesen, der einen Film ausschließlich mit künstlichem Licht produziert habe.<sup>15</sup>

Schönemann begann seine Karriere hinter der Kamera 1909 unter der Regie von Franz für die DMB Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH mit einigen Tonbildern, bei denen Darsteller zu Schallplatten-Aufnahmen eine Szene mimten, die dann – mehr oder weniger synchron – so wieder projiziert wurde. Zudem unterstützte er in Hamburg den Wiener Joe May 1911 beim Start seiner Filmkarriere, indem sie für eine Aufführung im Operettenhaus Szenen im Hafen und der Innenstadt drehten.

Oft ging er bei der Aufnahme Risiken ein, um die beste Perspektive zu erhalten, indem er seine Kamera beweglich machte. Als er auf der großen deutschen Industrieausstellung »Das Gas« im Sommer 1914 in München ein Dokumentarfilm kurbelte, berichtete die Lichtbild-Bühne: »Wir sahen, wie der unerschrockene Schönemann im Innern eines zirka 30 Meter hohen Schornsteins emporkletterte, oben vom schwankenden Schlußstein aus dem Apparat mit Stativ von außen hochzog, in schwindelnder Höhe aufbaute und, Panorama drehend, das ganze Gelände aus der allzu luftigen Vogelschau seelenruhig aufnahm.«<sup>16</sup> Allein die gesamte Ausrüstung wog ein beträchtliches Gewicht. Einige Jahre später beschrieb der indische Schauspieler und Filmproduzent Himansu Rai: »Unser Kameramann [Schönemann] dreht eine Großaufnahme am Rande eines 1000 Meter tiefen

Abgrundes. Er ist eben dabei, die Kamera an diesem gefährlichen Abhang in eine günstige Stellung zu bringen, als er selbst plötzlich das Gleichgewicht verliert und stürzt. Im letzten Augenblick gelingt es seinem Assistenten [Ewald Sudrow], ihn zurückzureißen.«<sup>17</sup>

Schünemann suchte oft nach neuen Möglichkeiten, die vorhandene Ausrüstung zu erweitern und zu verbessern. Für die Nachtaufnahmen bei *IN NACHT UND EIS* (1912, Mimi Misu), ein Drama über den Untergang der Titanic, beschrieb er, wie er die Negative von Tagesaufnahmen so einfügte, dass sie als Nachtaufnahmen erschienen.<sup>18</sup> Später, bei der Arbeit an *DIE SCHATZKAMMER IM SEE* (1921, Hans Werkmeister) für Obotrit Film, entwickelte er eine Technik, bei der er mit Schießpulver eine Unterwasserexplosion erzeugte.<sup>19</sup>

Der Produzent Erich Pommer war dafür bekannt, seine Angestellten zu ermutigen, mit der Technik zu experimentieren und Risiken einzugehen.<sup>20</sup> 1919 wurde Schünemann von Pommer für die Decla engagiert. Dort arbeitete er an drei Filmen unter der Regie von Fritz Lang<sup>21</sup> mit Carl Hoffmann und Karl Freund zusammen, zwei der innovativsten Kameraleute der Weimarer Republik.<sup>22</sup> In dieser Zeit drehte er auch zwei weitere Titel für die Decla.<sup>23</sup>

Hoffmann und Schünemann arbeiteten gemeinsam an *DIE SPINNEN. TEIL 1: DER GOLDENE SEE* (1919, Fritz Lang). Eine Rezension in der Neuen Kino-Rundschau wies auf eine mögliche Schwäche bei der Beleuchtung hin: »Mit Ausnahme einiger unbeleuchteter Szenen alles prächtige Bilder, die dem Fotografen Emil Schünemann zur Ehre gereichen«.<sup>24</sup> Dennoch waren die Kritiken zu Schünemanns Fotografie Ende der 1920er Jahre durchweg positiv: »Die Fotografie von Emil Schünemann ist ausgezeichnet«, schrieb »FM« über *COLONIALSKANDAL* (1926/27, Georg Jacoby).<sup>25</sup> »Schünemann hat wirklich hervorragende Arbeit an der Kamera geleistet«, so ein Kommentar zu *DER KAMPF DER TERTIA* (1928, Max Mack).<sup>26</sup>

### **Schünemanns Arbeit in der Sowjetunion und in Indien**

Über einen Zeitraum von 15 Jahren arbeitete Schünemann an verschiedenen Filmen im Ausland, entweder als Teil eines deutschen Kamerateams oder er wurde direkt von ausländischen Firmen engagiert. In den 1920er Jahren war er in Moskau als Kameramann für den Film *AELITA* (1924, *AELITA, DER FLUG ZUM MARS*) tätig.<sup>27</sup> Bei diesem sowjetischen Science-Fiction-Film führte Ákov Protazanov kurz nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion aus dem Exil in Westeuropa Regie. Als Ansporn für seine Rückkehr in die Heimat erhielt er finanzielle Unterstützung von der sowjetischen Regierung, die in das Mežrabpom-Rus'-Studio investiert wurde: »Das

Atelier der ›Russ‹ wurde renoviert und durch die in Deutschland angekaufte Apparatur wieder auf die Höhe gebracht.«<sup>28</sup> Ein von dieser sowjetischen Filmgenossenschaft und dem deutschen Geschäftsmann Hermann Basler gegründetes Konsortium wurde in Deutschland unter dem Namen Dera (Deutsch-Russische Filmallianz AG) registriert. Ihre Ziele waren ehrgeizig und umfassten alle Aspekte der Filmindustrie von der Produktion bis zum Vertrieb.

Die kontrastreichen Bilder dieses Schwarz-Weiß-Films und Schünemanns Porträtausleuchtungen weisen ihn als Lichtexperten aus. »Den Film AELITA hat der bekannte deutsche Filmoperateur Schünemann gedreht. Es war keine leichte Arbeit, obgleich das Experiment für glänzend gelungen erklärt werden kann, denn bei den in Russland herrschenden Arbeitsmöglichkeiten kann sich ein Ausländer schwer zurechtfinden.«<sup>29</sup> Diese letzte Bemerkung weist darauf hin, dass Schünemann nur einmal in der Sowjetunion gearbeitet hat. Im Interview mit Lamprecht bleibt Schünemanns Beteiligung an AELITA unerwähnt, vielleicht weil eine Mitarbeit an einem sowjetischen Film während des Kalten Kriegs als peinlich empfunden worden wäre.

1926 wurde Schünemann als Kameramann unter der Leitung des Regisseurs Georg Jacoby im Auftrag der Universal Studios engagiert.<sup>30</sup> Eine fünfmonatige Drehreise umfasste u.a. Amerika, Jamaika, China und Japan, wobei jeder Ort als Kulisse für die fünf Filme diente, die Jacoby während dieser Reise drehte.<sup>31</sup> Laut Jacoby war Schünemanns Teilnahme anhand seiner »reichen Tropenerfahrungen« schon deshalb ein Erfolg weil »von 150,000 Fuss besten amerikanischen Kodakmaterials nicht ein Meter verdarb.«<sup>32</sup> Die Expedition beschrieb Jacoby in einer Reihe von Artikeln, die in Mein Film veröffentlicht wurden.<sup>33</sup> Allerdings nennt Jacoby Schünemann irrtümlicherweise Franz und nicht Emil.

Schünemanns Wirken in Indien war umfangreicher und sein Einfluss dauerhafter. Hier drehte er insgesamt drei Filme und trug damit zum Ansehen des indischen Films bei. Das Indian Cinematograph Committee (ICC) wurde 1927 gegründet, um Strategien zu erarbeiten, wie sich die indische Filmindustrie entwickeln könnte und welche Art von staatlicher Unterstützung dabei erforderlich sein würde. Die Komiteemitglieder – drei Inder und drei Briten – bereisten die verschiedenen Regionen Indiens und veröffentlichten schließlich einen Bericht und fünf Bände mit Beweismaterial (= Belegen ?) aus geführten Interviews und eingereichten Fragebögen. Die ICC ist hier von Bedeutung, da mehrere der vom Komitee befragten Personen die Filmindustrie Deutschlands als Vorbild lobten. In einem Interview vom 17.11.1927 wies George Mooser, Vertreter der Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (M-G-M), das Komitee darauf hin, dass deutsche Filmmacher zum vernünftigen Preis verfügbar seien, und fügte noch hinzu: »Important American directors who

have visited Berlin have expressed amazement at the results obtained in principal studios there, notably those of Ufa.«.<sup>34</sup>

Die Beziehungen zwischen Deutschland und Indien waren fest verwurzelt und durch zahlreiche politische, wirtschaftliche und kulturelle Verbindungen miteinander verknüpft.<sup>35</sup> Indische Filmschaffende hatten zu diesem Zeitpunkt bereits Deutschland bereist, um Erfahrungen im Filmgeschäft zu sammeln, und es wurden schon Experten aus Deutschland angeworben.<sup>36</sup> Der von Himansu Rai in Zusammenarbeit mit der Emelka produzierte Film *DIE LEUCHTE ASIENS / PREM SANYAS* (1925, Franz Osten) hatte in Europa einen beachtlichen Erfolg, vielleicht mehr aufgrund seines exotischen Charakters als wegen seiner Bedeutung als bemerkenswerter Film. Da Rai forderte, dass die Kameraleute nur mit natürlichem Licht arbeiten dürften, kamen Reflektoren nicht in Frage. Dementsprechend gibt es einige Szenen, in denen die Beleuchtung zu flach wirkt und die intensive Mittagssonne die Gesichter in Halbschatten taucht. Die beiden Kameramänner – Josef Wirsching und Willi Kiermeier – waren relativ jung und unerfahren, und man kann annehmen, dass sie sich nicht trauten, den Anweisungen Rais zu widersprechen.

Die Emelka zeigte kein Interesse an weiteren deutsch-indischen Co-Produktionen und Rai wandte sich an die Ufa mit dem Vorschlag, zwei Stummfilme in Indien mit indischen Schauspielern und einem deutschen Produktionsteam zu drehen.<sup>37</sup> Osten wurde erneut als Regisseur verpflichtet, und die Ufa stellte Schönemann zur Verfügung. Die ursprüngliche Vereinbarung umfasste zwei Filme, mit der Option auf einen dritten. Schönemann und Lamprecht sprachen über *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE / SHIRAZ* (1928, Franz Osten), eine historische Liebesgeschichte, die sich lose auf den Bau des Taj Mahal bezieht. Jedoch erwähnte keiner von beiden den zweiten Film, *SCHICKSALSWÜRFEL / A THROW OF DICE / PRAPANCHA PASH* (1929, Franz Osten).

Im Vergleich zu *DIE LEUCHTE ASIENS* verbesserte sich die Fotografie der beiden folgenden Filme durch die Mitwirkung Schönemanns erheblich. Obwohl Rai immer noch darauf bestand, nur natürliches Licht zu verwenden, bestand die Realität darin, auf dem Lande zu drehen mit begrenztem Zugang zu Elektrizität. Schönemann erzählte Lamprecht, wie er die Innenbeleuchtung für *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* erreichte: »Ich hatte zwölf [silberne] Reflektoren, 1,50 Meter x 1,50 Meter, und mit denen habe ich das Licht in die Innenräume gegeben. Und dort, wo ich kein Licht auf den Reflektoren hatte, habe ich zuerst große Spiegel benutzt, um das Licht von außen auf die Reflektoren und dann auf die Schauspieler zu werfen.«<sup>38</sup> Die Ergebnisse dieser Technik in *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* sind ein Beweis seines Könnens.

Es ist merkwürdig, dass sich weder Schönemann noch Lamprecht in den Interviews auf SCHICKSALSWÜRFEL beziehen, insbesondere weil dieser Film die höchste Qualität von Schönemanns Beleuchtungskompetenz darstellt. Die Stärke von Schönemanns Bildern liegt in ihrer Fähigkeit, die Gesichter der Protagonisten zu betonen und ihnen eine Tiefe zu verleihen, die sie von der Leinwand abhebt. Diese Plastizität ist bereits in AELITA zu erkennen und ihr Einsatz in SCHICKSALSWÜRFEL wurde später vom indischen Regisseur Satyajit Ray hoch gelobt. Ray würdigte die raffinierte Kameraarbeit in Bezug auf das Gesicht von Charu Roy: »Look at the texture of the skin on Charu Roy's cheeks. How realistic it looks. Such clean and beautiful camera work and such excellent lighting!«<sup>39</sup> Auch trägt Schönemanns Kameratechnik wesentlich zum Tempo und zur Stimmung des Films bei und baut durch Bildüberblendungen dramatische Spannung auf.

SCHICKSALSWÜRFEL darf als Schönemanns Meisterwerk gelten. Der Film wurde 1996 auf Veranlassung von Suresh Chhabria, Direktor des Indian National Film Archive, restauriert, und 2006 vom British Film Institute (BFI) erneut restauriert und ergänzt. DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE wurde 2017 vom BFI restauriert und mit einer musikalischen Begleitung von Anoushka Shankar versehen. Begleitet von neuen musikalischen Kompositionen erreichen beide Filme neue Zuschauer; und Kritiker loben weiterhin die hohe Qualität von Schönemanns Fotografie.

Der dritte Film, den Schönemann für Rai drehte, war KARMA / NAGAN KI RAGINI (1933, John Freer-Hunt), ein Tonfilm, der in Indien und London aufgenommen wurde und als erster indischer zweisprachiger Tonfilm in die Filmgeschichte eingegangen ist. KARMA leidet unter gekünstelten Dialogen und Schauspielern, die Kameraarbeit ist jedoch bemerkenswert. KARMA weist das gleiche stilistische Idiom auf wie DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE und SCHICKSALSWÜRFEL, indem er architektonische Merkmale für die Rahmung und weitläufige Landschaftsszenen für den dramatischen Effekt verwendet. Zuweilen ist Schönemanns Fotografie expressionistisch in ihrer Verwendung von Licht und Schatten und abstrakten Bildern in Nahaufnahmen. Obwohl die Kritiken zum Film im Allgemeinen negativ ausfielen, wurde die Kameraführung durchweg gelobt: »The camera-work is enchanting in its suggestion of white surfaces and limpid, sun-drenched air, and some of the compositions are memorable.«<sup>40</sup>

Vor den Dreharbeiten zu KARMA arbeitete Schönemann in London an dem Kriminalfilm THE RETURN OF RAFFLES (1932, Mansfield Markham). Wenig später drehte er das Musical MAID HAPPY (1933, Markham), ebenfalls in London. Nach einer Afrika-Reise für die Außenaufnahmen des nationalsozialistisch geprägten Kolonialdramas DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA (1934, Herbert Selpin) kehrte Schönemann in Begleitung von Selpin ein weiteres Mal nach London zurück, um die

Außenaufnahmen für die Oscar Wilde-Verfilmung EIN IDEALER GATTE zu drehen, aber diesmal unter schwierigeren Umständen.

### **Politische Ambivalenz und Prekarität der Arbeit**

1949 schrieb Schünemann an den Herausgeber von Die Welt.<sup>41</sup> Er reagierte damit auf einen Artikel, den die Zeitung im Januar 1949 über Leni Riefenstahl veröffentlicht hatte.<sup>42</sup> Schünemanns Brief erschien unter der Überschrift »Flucht vor Leni« und erläuterte, dass er Riefenstahls Aufforderung, an TRIUMPH DES WILLENS (1934) mitzuwirken, mit der Begründung abgelehnt habe, es sei »unter meiner Würde, derartige Propagandafilme zu drehen«.<sup>43</sup> Riefenstahl reichte eine formelle Beschwerde ein und er sei, auf den Rat von Herrn Alberti<sup>44</sup>, sich zu entfernen, »bis etwas Gras über die ganze Sache gewachsen sei«, so Schünemann, für einige Monate nach England gereist. Dies könnte tatsächlich mit seiner Arbeit an EIN IDEALER GATTE (1935, Herbert Selpin übereinstimmen, der zwischen Februar und April 1935 in London gedreht wurde. Als er von Karl Auen, dem Leiter der Fachschaft Film, zu seiner Absage befragt wurde, behauptete Schünemann, er wolle nicht unter der Leitung einer Frau arbeiten.<sup>45</sup> Ob es sich bei seiner Ablehnung um einen Akt von Frauenfeindlichkeit handelte oder ob Schünemanns Antwort auf politischen Widerstand hindeutete, ist zwiespältig: 1934, als Riefenstahls Anforderung gestellt wurde, ist Schünemann bereits an mehreren Propagandafilmen beteiligt gewesen. ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH (1934, Carl Froelich) wurde von der Deutschen Arbeitsfront (DAF) im Rahmen ihres Programms »Kraft durch Freude« in Auftrag gegeben. Zwei Jahre später arbeitete er an EINER VON VIELEN (1936, Gernot Bock-Stieber), einem für die NSDAP produzierten Propaganda-Kurzfilm.

In den späten 1930er Jahren ging Schünemanns Tätigkeit beim Film im Vergleich mit seiner Glanzzeit, in der er regelmäßig zwischen fünf bis acht Filme pro Jahr drehte, deutlich zurück. Es ist schwer zu sagen, ob dieser Mangel an Angeboten mit der Auseinandersetzung mit Riefenstahl zusammenhing, oder ob er schlichtweg den Anschluss an eine neue Generation von Kameraleuten verpasst hatte. 1939 bat Schünemann die Ufa schriftlich darum, ihn für ein Projekt zu berücksichtigen, von dem er im Film-Kurier gelesen hatte: »Falls Sie für diesen Film noch keinen geeigneten Kameramann haben, möchte ich mich als bei Ihnen früher bestbewährter Kameramann in Erinnerung bringen.«<sup>46</sup> Es ist kaum verwunderlich, dass auch die Nazi-Zeit in Schünemanns Interview mit Lamprecht fast vollständig ausgespart ist.



1940 drehte Schünemann KAMPF IN DER RHÖN (Kurt Krüger) für das Nationalsozialistische Fliegerkorps (NSFK) und von März 1941 bis September 1943 folgten zwei Propagandafilme im Auftrag der Deutschen Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH, Berlin (DFG), der Filmpropagandaabteilung der NSDAP. Der letzte dieser Filme war HÄNDE HOCH! (1941/42, Alfred Weidenmann), ein in der okkupierten Slowakei gedrehtes Hitlerjugend-Drama. Trotz des gravierenden Mangels an Kameraleuten während des Kriegs taucht sein Name in den regelmäßig aktualisierten Listen des verfügbaren Personals nicht auf.

Die zunehmende Spezialisierung derameratechnik führte zu einer stärkeren Aufspaltung der Arbeitsverfahren, wobei einzelnen Personen die Verantwortung für bestimmte Aspekte der Kameraarbeit übertragen wurde. Dies geht aus den Ufa-Unterlagen der 1940er Jahre hervor, in denen eine Hierarchie vom Kameramann über die Kamerahilfe, den Kameraassistenten und die Kameraaushilfen bis hin zu Spezialfunktionen wie dem Trick-Operateur und dem Farbberater aufgeführt ist.

### **Veränderte Arbeitsverfahren**

Nach HÄNDE HOCH! war Emil Schünemanns Karriere acht Jahre lang unterbrochen, und erst 1950 nahm er seine Arbeit wieder auf. Von 1950 bis 1952 drehte er vier Filme, drei davon bei der DEFA.<sup>47</sup> Er arbeitete nun in einem völlig anderen Arbeitsumfeld als zu Beginn seiner Karriere. Hatten sich die Filmpioniere damals noch frei zwischen den Arbeitsbereichen bewegt, so war bei der DEFA eine strengere Arbeitsteilung in fachbezogenen Sparten üblich. Das Studio nutzte auch das so genannte »optische Drehbuch«, ein System, das erstmals 1932 von Fritz Maurischat entwickelt worden war.<sup>48</sup>

Bei ANNA SUSANNA (1952, Richard Nicolas) arbeitete Schünemann mit einem um 37 Jahren jüngeren Kameramann, Wolf Göthe, zusammen. Göthe war für die Kameraführung zuständig, Schünemann für die Lichtführung. Ein dritter Spezialist, Ernst Kunstmann, realisierte die »optischen Spezialeffekte«. Schünemann und Göthe kamen nicht gut miteinander aus. Auch mit der Anwendung des optischen Drehbuchs kam Schünemann nicht zurecht, und damit verstieß er gegen das bei DEFA übliche Verfahren, die Beleuchtungsangaben im Voraus gemeinsam zu diskutieren und bildlich zu gestalten. Schünemann war es gewöhnt,ameratechnische und beleuchtungsbezogene Elemente allein zu bestimmen und Göthe erlaubte Schünemann nicht, das Szenenbild durch seine Linse zu begutachten. Schünemann konnte sich nicht durchsetzen und »wollte es nicht zu einem Krach kommen lassen«.<sup>49</sup> Nach Beschwerden darüber, dass »die Beleuchtung

nicht konstant war«, kam es zu einer Sitzung, eher einer Art Disziplinarverfahren, an der 14 Personen teilnahmen. Als Filmpionier hatte Schönemann sein Metier von Grund auf erlernt, während Göthe nach dem Krieg beim Dokumentarfilm begonnen hatte. Zur Verteidigung Schönemanns schlug der Kameramann Walter Ruge vor, dass »sich der Kollege Göthe auf den Kollegen Schönemann hätte einstellen sollen. Er habe bisher nur Dokumentarfilme gedreht und hätte vieles von dem Kollegen Schönemann lernen können.«<sup>50</sup> Unter dem Vorsitz von Albert Wilkening, Direktor für Produktion und Technik des DEFA-Studio für Spielfilme, warf der Ausschuss Schönemann vor, sich im Studio nicht durchgesetzt zu haben.

Die Entwicklung von Schönemanns Karriere über einen Zeitraum von fünfzig Jahren zeigt, wie sich Kameraleute an neue Technologien und Arbeitsverfahren anpassten and wie dies manchmal missglückte. Der Übergang zum Tonfilm wirkte sich nicht nur auf Schauspielerkarrieren aus, sondern verlangte auch von denjenigen, die hinter den Kulissen arbeiteten, neue Fähigkeiten und Verhaltensweisen. Die zunehmende Spezialisierung der Kamera- und Beleuchtungstechnik, die mit dem Farbfilm und später mit dem Fernsehen einherging, führte dazu, dass sich der Kameramann auf ein bestimmtes Blickfeld konzentrieren und sich innerhalb eines engeren Bereichs vertiefte Kenntnisse aneignen musste, so dass er nicht mehr als Generalist, sondern als Experte in einer strukturierten Hierarchie arbeitete. Für einige derjenigen, die als Filmpioniere begannen, stellten diese Veränderungen eine zu große Herausforderung dar.

---

1 Ein Vermerk über den »Schwenker« erschien 1946 neben dem Kommentar: »Die lange Liste der Mitarbeiter eines Films [...] sei noch im Wachsen begriffen.« Walter Schneider: Die Drei Möglichkeiten des Österreichischen Films. In: Wiener Kurier, 14.9. 1946.

2 Vgl. Axel Block: Die Kameraaugen des Fritz Lang: Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik. München: edition text+kritik

---

2020; Katharina Loew: Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema. Amsterdam: Amsterdam UP 2021.

3 Vgl. Gerhard Lamprecht: Emil Schünemann. Kameramann. In: Eva Orbanz (Red.): Miteinander und Gegenüber. Gerhard Lamprecht und seine Zeitzeugengespräche. München: edition text+kritik 2013, S. 17-49.

4 Georg Jacoby: Mit der Filmkamera um die Welt. In: Mein Film, Wien, Nr. 51, 1926, S. 9.

5 ZUM BEISPIEL FRITZ LANG (1967, Erwin Leiser).

6 Orbanz, a.a.O., S. 18.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Orbanz, a.a.O., S. 32.

11 Orbanz, a.a.O., S. 33.

12 Orbanz, a.a.O., S. 37.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Schünemanns Behauptung lässt sich anzweifeln. Schon 1903 wurde das erste »dunkle« Studio von American Mutoscope und Biograph eingerichtet. Vgl. Brian Jacobson: Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space. New York: Columbia UP 2015, S. 97 f.

16 Ein neuer technischer Riesenfilm. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 30, 30. Mai 1914 1914.

- 
- 17 Himansu Rai: Schicksal und Aberglaube. In: Tagesbote, Nr. 388, 23.8.1929.  
Bezugnahme auf Sudrow: Himansu Rai: Die Spartaner Indiens. In: Film Magazin, Nr. 34, 25.8.1929.
- 18 Orbanz, a.a.O., S. 35.
- 19 Orbanz, a.a.O., S. 43.
- 20 »Ich weiss, ich bin als experimentiersüchtig bekannt und verschrien.«  
Zitiert nach: Erich Kettelhut: Der Schatten des Architekten. München: belleville 2009, S. 242.
- 21 DIE SPINNEN: TEIL 1: DER GOLDENE SEE / TEIL 2: DAS BRILLANTENSCHIFF (1919);  
HALBBLUT (1919).
- TEIL 1: / TEIL 2: B
- 23 DIE PEST IN FLORENZ (1919, Otto Rippert) und DIE INSEL DER GLÜCKLICHEN  
(1919, Joseph Coenen).
- 24 Neue Kino-Rundschau, Nr. 139, 1.11.1919.
- 25 FM: #Colonialskandal#. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 21.4.1927.
- 26 Der Kampf der Tertia. In: Berliner Börsen-Zeitung, 21.1.1929
- 27 Schünemanns Name ist im Vorspann von AELITA als »Shoneman«  
aufgeführt.
- 28 Der russische Film. In: Das Kino-Journal, Nr. 828, 12.6.1926.
- 29 Die russische Filmindustrie a.a.O.
- 30 »Georg Jacoby, in conjunction with Oskar Einstein and L. Burstein, has  
signed a contract to produce ›THE WOMAN WITHOUT A NAME‹. The story involves a trip  
around the world, the itinerary leading from Hamburg to New York, Havana,  
Jamaica, Panama, Costa Rica, San Francisco, Honolulu, Yokohama, Kobe, Nagasaki,  
Shanghai, Tokyo, Ceylon and back to Germany again. It is understood Universal is  
backing the venture financially.« James P. Cunningham: U Financing? In: The Film  
Daily, 16.5.1926. »Georg Jacoby, the German producer, will make a trip around the

---

world with a staff of actors and cameramen, to shoot exteriors for a production.«  
Anon: World Trip for One Production. In: The Film Daily, 2.5.1926.

31 DIE INSEL DER VERBOTENEN KÜSSE (1926); DIE FRAU OHNE NAMEN (1926/27, 2-teilig); COLONIALSKANDAL (1926/27); DIE JAGD NACH DER BRAUT (1926/27).

32 Georg Jacoby: Mit der Filmkamera um die Welt. In: Mein Film, Wien, Nr. 51, DATUM?? 1926, S. 9.

33 Georg Jacoby: Mit der Filmkamera um die Welt. In: Mein Film, Wien, Nr. 51-56, DATUM??? 1926-27.

34 Government of India: Indian Cinematograph Committee Evidence, Evidence Volume 1. Calcutta: Government of India Press 1928, S. 462.

35 Vgl. Walter Leifer: India and the German: 500 Years of Indo-German Contacts. Bombay: Shakuntala 1971.

36 Vgl. Eleanor Halsall: Kosmopoliten, Nationalisten, Visionäre. Indische Filmstudenten und Filmschaffende im Deutschland der Weimarer Republik. In: Filmblatt, Nr. 73/74, Winter 2020/21.

37 »Vertrag mit Himansu Rai«, 7.9.1928, BArch R109-I/2421, Dokument 305.

38 Orbanz, a.a.O., S. 45.

39 Sandip Ray (Hg.): Satyajit Ray on Cinema. . New York: Columbia UP 2013, S. 56 f.

40 Michael Orme: The World of the Kinema. In: Illustrated London News, Nr. 4909, 20.5.1933, S. 724.

41 Emil Schönemann: Brief an die Redaktion der Welt. In: Die Welt, Nr. 10, 25.1.1949..

42 Leni Riefenstahl nicht betroffen. In: Die Welt, Nr. 5, 13.1.1949.

43 Ebd.

44 Dabei handelte es sich wahrscheinlich um Fritz Alberti, einen Schauspieler, den Schönemann bereits kannte und der damals Hauptkassierer der

---

NSBO-Fachgruppe Film war und Leiter des Filmnachweises. Schünemann äußerte später die Befürchtung, dass Riefenstahl ihn bei der Gestapo angezeigt habe: »Sie hätte mich damals gerne an die Gestapo ausgeliefert, wenn Herr Alberti mich nicht gedeckt hätte«. Schünemann: Die Welt, a.a.O.

45 Für eine ausführlichere Diskussion über diesen Zwischenfall vgl. Rainer Rother: Leni Riefenstahl: Die Verführung des Talents. Berlin: Henschel 2000.

46 Emil Schünemann: Brief an die Ufa. 10.7.1939. BArch R109-I/5008.

47 Obwohl er nicht in seiner Filmografie enthalten ist, verweist er auf seine erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Kameramann Walter Roßkopf bei einem vierten Film: MODELL BIANKA (1951, Richard Groschopp). BArch DR117/33125, 1/5.

48 Vgl. Anna Häusler, Jan Henschen (Red.): Storyboarding: Filmisches Entwerfen. Marburg: Schüren 2017, S. 34.

49 Protokoll der Kamera-Besprechung am 3.9.1952 in Berlin, BArch DR 117/33125, 1/5.

50 Ebd.