



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Professioneller Einsatz des Super-8-Formats“
„Magie Super-8mm – ein Amateurformat der 70er erobert den professionellen
Film im 21. Jahrhundert“

Verfasserin

Sabrina Verena Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Otto Mörth

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	5
EINLEITUNG MYTHOS SUPER-8.....	7
1. VON DER LATERNA MAGICA ZUR A-CAM DS – EIN HISTORISCHER ÜBERBLICK DER FILMTECHNIK.....	9
1. 1. DIE ENTSTEHUNG DES BEWEGTEN BILDES	11
1.1.1 Die ersten Versuche des Abbildens der Realität	11
1.1.2. Zwischen Täuschung und Schein – laufende Bilder	13
Exkurs: Auf die Framerate kommt es an: Physiologische Wahrnehmung von Bewegung	15
1.2 8MM, 16MM UND 35MM – DIE GESCHICHTE DER FILMFORMATE	19
1.2.1 Leicht brennbar aber durchsichtig: Die Geschichte der Filmbasis	21
1.2.2 Kinematograph, Kinetoskop und Perforation: Die Entstehung des 35mm-Film	27
1.2.3 Filmbreiten	29
EXKURS: Anfang des Tonfilms und sein Einfluss auf den 35mm-Film	31
1.2.4 Vom 35mm-Film zum Schmalfilm	34
1.2.5 8mm mit einem Seitenverhältnis von 1:1,33: Das Super-8-Format	36
EXKURS: Bring Farbe ins Leben: der Farbfilm	38
1.2.6 Das Ende und die Wiedergeburt des Super-8-Formats	43
2. DIE MAGIE DES SUPER-8-FORMATS	49
2.1 DIE ÄSTHETIK DES SUPER-8-BILDES	51
2.1.1 Ein bewegtes Bild mit häufigen Unschärfen	52
2.1.2 Ein bewegtes Bild mit Bildstand	53
2.1.3 Ein bewegtes Bild mit Korn und Emulsionsschäden	53
2.1.4 Ein bewegtes Bild mit Kamera-Ton	54
2.2 NOSTALGIE, SCHÖNHEIT, WAHRHEIT: DER EINSATZ VON SUPER-8	57
2.2.1 Werbung	57
2.2.2 Musikvideo und Konzertfilm	59
2.2.3 Hochzeit	61
2.2.4 Experimentalfilm	62
2.2.5 Sportvideos	63
2.2.6 Dokumentation	64
2.2.7 Kurzfilm	66
2.3. SUPER-8 ALS TRÄGER VON GEFÜHL UND SPANNUNG IM SPIELFILM	67
2.3.1 Filmanalyse <i>Sinister</i>	67
2.3.1.1 Handlung <i>Sinister</i>	69
2.3.1.2 Super-8 als Erinnerungsstück	71
2.3.1.3 Super-8 als ästhetisches Gestaltungsmittel	74
Orange, Rot, Blau: Farbe	76
Jump Cuts: Schnitt	79
Frage der Einstellung: Kameraführung	80
4:3 vs. 2,35:1 : Bildformate	81
2.3.2 Weitere Beispiele für die Nutzung von Super-8mm in Spielfilmen	85

RESÜMEE.....	89
NACHWORT UND DANKSAGUNG.....	95
ANHANG.....	97
ZUSAMMENFASSUNG	99
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	101
QUELLENVERZEICHNIS	107
SEQUENZPROTKOLL SINISTER	115
LEBENS LAUF	155

VORWORT

Diese Diplomarbeit zu schreiben war schwieriger als gedacht, und wie es sich nun mal gehört, die letzte große Herausforderung auf der Universität Wien. Während meines Studiums an der Theater-, Film- und Medienwissenschaft hat sich schon bald heraus kristallisiert, in welche Richtung meine berufliche Laufbahn gehen soll und so ist es zumindest für mich nicht verwunderlich, in der Postproduktion Fuß gefasst und das Thema Super-8mm für meine Diplomarbeit gewählt zu haben.

Obwohl ich mit neuen und vor allem digitalen Medien tagein und tagaus arbeite, empfinde ich den Rückblick zum Ursprung des Films in seine analoge Zeit als eine Notwendigkeit. Auch der Umgang mit einem beliebten Amateur-Format, dem Super-8mm-Film und dessen Geschichte, ist für mich aus Sicht einer professionellen Cutterin und Colour Graderin besonders spannend.

EINLEITUNG

MYTHOS SUPER-8

In den 70ern des letzten Jahrhunderts erschuf Kodak mit der Erfindung des Super-8-Films den Amateurfilmmarkt neu. Durch seine einfache Handhabung, den erschwinglichen Preisen der Super-8-Filmkassetten und der Filmentwicklung wurde das Super-8-Format ein beliebtes Material für Amateure und Amateurinnen. Nicht nur Hobbyfilmer/innen, auch professionelle Film- und Fernsehproduktionen verwendeten selten, aber doch, dieses Schmalfilmformat. Besonders im experimentalen Bereich sowie in der Werbung war es ein beliebtes Format.

Durch die Übersättigung des Marktes kam es Ende der 80er-Jahre zur Einstellung der industriellen Produktion von Super-8-Negativfilmen und dessen Zubehör. Nicht nur der Produktionsstopp des Negativfilmes, sondern auch die Weiterentwicklungen in der Videotechnik vertrieben den Schmalfilm vom Amateurmarkt.

Dennoch stellte Kodak die Produktion des Super-8-Filmformates nie ganz ein. Ende der 90er kam es in der professionellen Filmindustrie regelrecht zu einem Boom an Filmen, welche für Traumsequenzen, Rückblenden, Erinnerungssequenzen oder Heimvideos teilweise Super-8 als Drehmaterial verwendeten, aber auch den Look von Super-8 nachahmten.

In meiner Diplomarbeit setze ich mich mit der Frage auseinander, warum es zu diesem erneuten Aufkommen kam und versuche diese anhand einer analytischen Erklärung der ästhetischen Gestaltungsmittel, welche das Format selbst mit sich bringt und jene, die durch die Postproduktion hinzugefügt werden, zu begründen. Dies steht unweigerlich mit der Entstehung des Schmalfilms in Verbindung – und um überhaupt erfassen zu können, wie sich das Super-8-Format entwickelt hat – wird im Rahmen einer Technikgeschichte die Geschichte des Films erläutert.

Nach dieser Einführung in die technische Geschichte des Schmalfilmformats werde ich die Besonderheiten der Bildästhetik des Super-8-Formats analysieren und erläutern. Zwei Exkurse über die Entstehung der Farbe im Film und des Tonfilms

werden mir dabei behilflich sein, die für mich wichtigen Ereignisse – welche jedoch kaum mit der Entstehung von Super-8 zu tun haben – fest zuhalten.

Anhand einer Analyse eines Filmbeispiels aus den letzten fünf Jahren werde ich meine Arbeit abschließen und folgende Forschungsfragen beantworten:

Welche technischen Erfindungen waren notwendig, um das Super-8-Format zu entwickeln und wird es heute noch eingesetzt?

Welche ästhetischen Gestaltungsmittel können den professionellen Einsatz des Super-8-Formates in Hollywood-Produktionen des 21. Jahrhunderts erklären?

Um das Medium Super-8 und die Faszination, die das Celluloid-Format auf Amateure und Amateurinnen und professionelle Filmemacher/innen ausübt zu verstehen, ist es notwendig, einen technischen Überblick über die Geschichte des Films und des Filmstreifens zu geben. Der kommende Einblick in das breite Feld der historischen Forschung soll die Voraussetzungen für Super-8 erklären, sowie die Tatsache, dass das Format von der technischen Entwicklung – nämlich immer neuerer Kameras, Projektoren, Schneidetischen, Objektiven – sowie Errungenschaften im Fachbereich der Chemie, der Dramaturgie und der Weiterentwicklung des Sehens und Wahrnehmens des Zusehers beeinflusst wurde. Später verschwand das Format teilweise aus den Köpfen der Film- und Fernseherschaffenden und dennoch kam es Anfang des 21. Jahrhunderts – nicht nur durch gesellschaftliche Veränderungen und dem Aufkommen des Vintage-Retro-Looks – wieder vermehrt zur Verwendung des Schmalfilms. So erfolgte eine Rückkehr zu diesem Format – allen voran im Genre des Horror-Films – und sei es auch nur durch das Nachahmen der hervorstechenden Merkmale eines Super-8-Schmalfilms.

1. VON DER LATERNA MAGICA ZUR A-CAM DS – EIN HISTORISCHER ÜBERBLICK DER FILMTECHNIK

Die Faszination der Filmbegeisterten an Super-8 ist stark an die Entstehung eines Amateurmarktes und dem sogenannten Heimkino verbunden. Das Medium Super-8 hat in seinen jungen Jahren für Amateure und Amateurinnen, Kino- und Filmbegeisterte sowie einige angehende Regiegrößen *Hollywoods* die Möglichkeit geschaffen, sich selbst und den Traum vom eigenen Film kostengünstig und einfach zu verwirklichen. Auch wenn manchmal nur eine Familienfeier, ein Faschingsumzug, ein Kindergeburtstag oder Ähnliches für die Ewigkeit festgehalten wurde.

Dies wurde möglich, als es den Technikern und Technikerinnen und Ingenieuren und Ingenieurinnen gelang, die bis dahin entstandene Entwicklung der Technik im Bereich Kamera, Schnitt und Schmalfilmbearbeitung zu nutzen, um unter anderem auch für Amateure sowie Amateurinnen Equipment herzustellen. Ebenso maßgeblich am Aufschwung des 8mm-Filmes beteiligt war die freie Marktwirtschaft, die es zuließ, erschwingliche Preise für das Equipment rund um den Film, die Kamera und die Entwicklung des Films selbst einzuführen.

Im kommenden Abschnitt der vorliegenden Arbeit beschreibe ich den Weg vom ersten optischen Spielzeug über die Laterna Magica, die Entstehung der Filmbasis bis hin zum ersten Super-8-Film. In einem historischen Kontext wird die Technik hinter dem Kino und dem Film erläutert, um aufzuzeigen, dass nicht nur soziologische und gesellschaftspolitische Ereignisse daran beteiligt waren, dass das Super-8-Format bis heute durch Super-8-Kameras sowie Projektoren läuft und sich der Einfluss dieses Schmalfilmformates noch weiter spannt als bloß über die Leinwände in Opas Wohnzimmer.

Der Fokus dieses Kapitels liegt somit auf einer Art Technikgeschichte, die Hand in Hand mit der Entwicklung des Kinos und des Filmes als gesellschaftliches Massenmedium, Kunstform und Wissenschaftsgegenstand einhergeht. Das Material Film an sich wird im 21. Jahrhundert nach wie vor benutzt, auch wenn sich die Technik weiterentwickelt und noch immer nicht ihren Höhepunkt erreicht hat.

Deutlich wird dies dank dem derzeitigen und schon längeren andauernden Diskurs über Filme mit einer Framerate von 48 FPS und der ständigen Debatte zwischen Liebhabern und Liebhaberinnen des Zelluloidfilms und den Anhängern/innen der digitalisierten Technik des 21. Jahrhunderts, allen voran George Lucas (Enticknap, 2005).

Wie jede Gesellschaft und Kultur verändert sich auch die Branche rund um den Film ständig, immer neue Unterhaltungsmedien werden entwickelt, immer größere Kinos werden gebaut. Dennoch wird immer wieder, sei es im Fernsehen oder beim Film, auf alte Medien wie Schmalfilmformate oder frühere Erfindungen zurückgegriffen. Allein diese Tatsache macht es notwendig, sich näher mit den Anfängen des Films zu beschäftigen.

Da eine tiefere Einführung in alle Aspekte der Geschichte des Films von seiner Entstehung an – also ab den ersten Erfahrungen mit Fotografie, den neurologischen Aspekten des Sehens, Erfindung und Entdeckung von Linsen, Objektivbau und Kameras sowie Projektoren – den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde, wird nur ein flüchtiger Einblick auf die Vorläufer des bewegten Bildes gegeben. Die Geschichte der Fotografie wird nur kurz angerissen, die technische Geschichte der Kamera und der Projektoren nur einführend behandelt und einige Punkte der Materie werden fallen gelassen, die für das Verständnis zur Entstehung des Super-8mm-Films nichts beitragen. So werden unter anderem die Entwicklungen der Objektive, des Kinosystems und den gesellschaftlichen Veränderungen sowie die Entwicklung der Dramaturgie und des Schnitts nicht behandelt.

Bevor die technische Geschichte des bewegten Bildes erklärt wird, folgt eine kurze Erläuterung über das Zusammenspiel von Auge, Gehirn und Framerate. Kurz gesagt, werden nur jene Bereiche der Filmgeschichte angeschnitten, die für die Entwicklung des Super-8-Formats als interessant und wichtig angesehen werden.

„Images don't move on their own. They have to be made to move – or appear to move – by technology, invented and developed by human beings with the purpose of tricking the human brain into thinking that it sees a continuously moving two – dimensional [...] picture. No technology = no movement“ (Enticknap, 2005, S. 1)

1. 1. DIE ENTSTEHUNG DES BEWEGTEN BILDES

„Die Geschichte des Kinos begann nicht mit einem Urknall.“

(Usai, 1996, S. 6)

1.1.1 Die ersten Versuche des Abbildens der Realität

Der heutige Stand der Technik und das zustande kommen von Filmen wie *Avatar* von James Cameron oder *Inside Ilywen Davis* von den Coen Brüdern wären ohne die ersten Erfahrungen der Fotografie – das Zusammenspiel von Licht und Schatten – sowie die notwendigen chemischen Prozesse des Celluloid-Filmes und die bisherigen Erfahrungen der Filmschaffenden nicht möglich.

Bevor sich die Wissenschaftler/innen des 19. Jahrhunderts mit dem bewegten Bild auseinandersetzten, wurde mit der *Camera Obscura* der Grundstein für die Technik der ersten Filmkameras- und Projektoren gelegt. Die *Camera Obscura* ist eine Weiterentwicklung einer gewöhnlichen Lochkamera, im Prinzip ein dunkler Raum mit einer kleinen Öffnung, durch die Licht fällt. Der dadurch gebündelte Lichtstrahl erzeugt auf der dem Loch gegenüberliegenden Wand ein auf dem Kopf stehendes Bild.

Abu Ali Alhazan war einer der Ersten, der sich vor dem Ende des ersten Jahrtausends mit dem Prinzip der Lochkamera auseinandersetzte. Jahrhunderte später entwickelte Leonardo Da Vinci, nicht nur Künstler, sondern auch Ingenieur und Techniker, die *Camera Obscura*, die später Maler wie Vermeer oder Caravaggio beeinflusste, welche mithilfe dieser Technik detailgetreue Abbildungen ihrer Umwelt malten (Steadman, 2002).¹

Der Thüringer Athanasius Kirchner fügte der *Camera Obscura* eine Objektivlinse zu und erschuf somit die von ihm benannte *Magica Catroptica*, die im Großen und Ganzen dasselbe ist wie eine umgekehrte *Laterna Magica* (Fraenkel, 1956).

Die *Laterna Magica*, eine *magische Lampe*, auch *Skioptikon* genannt, ist sozusagen eines der ersten Bildprojektionsgeräte. Es benutzte als Lichtquelle eine Kerze, um auf

¹ Allerdings muss hier angemerkt werden, dass in vielen Schriften über die Entwicklung der Camera Obscura darauf hingewiesen wird, dass schon früher im 10. Jahrhundert oder sogar in der Antike die ersten Erfahrungen mit Camera Obscura ähnlichen Körpern gemacht wurden.

Glas gemalte Motive auf eine helle Fläche zu projizieren. Mithilfe einer Linse wurden die Lichtstrahlen gebündelt und durch ein Loch auf eine gegenüberliegende Fläche geworfen. In diesen Vorläufer eines Projektors konnten später mehrere Sammellinsen eingefügt werden, um das Bild zu schärfen.

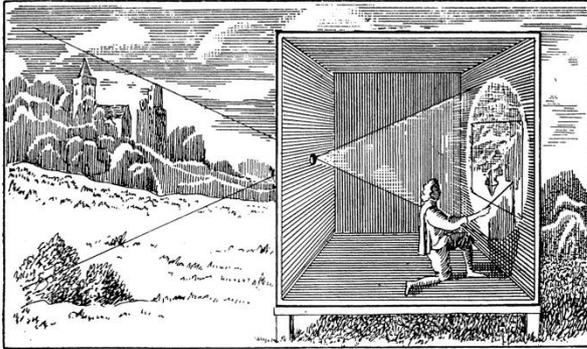


Abbildung 1: Prinzip der *Camera Obscura*

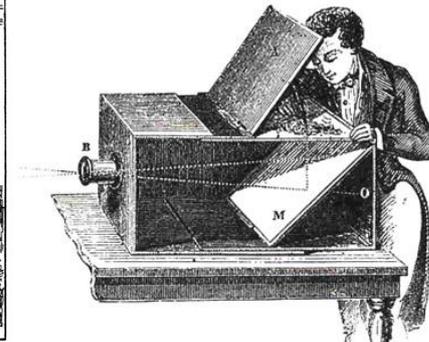


Abbildung 2: *Camera Obscura* mit Objektiv-Linse

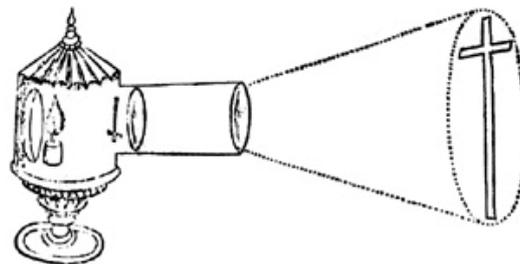


Abbildung 3 und 4: *Laterna Magica*

Nachdem schon im 17. Jahrhundert die Grundeigenschaften für das bewegte Bild entdeckt worden waren, war es nur noch eine Frage der Zeit, bis der Drang nach dem Abbilden von Bewegung folgte. Einige optische Spielzeuge und Erfindungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert beweisen, dass die Erfindung der Kamera, der Projektoren und der Fotografie Hand in Hand mit der Erforschung des bewegten Sehens einhergingen.

1.1.2. Zwischen Täuschung und Schein – laufende Bilder

Die frühen Entdeckungen des bewegten Bildes – zum Beispiel das *Phenakistiskop* oder das *Zoetrop* – zeigen auf, wie interessiert die frühen Entwickler/innen an der Abbildung der Realität in Form von Bewegung und nicht nur als fotografisches oder gezeichnetes Standbild waren. Dieser Wunsch war so stark, dass sich weltweit Wissenschaftler/innen aus verschiedenen Disziplinen daran beteiligten, den Film, wie wir ihn kennen, möglich zu machen.

Schon im frühen 19. Jahrhundert wurde der Stroboskopeffekt entdeckt. Zuerst veröffentlichte der englische Arzt Peter Marc Roget 1825 seine ersten Beobachtungen dazu. Elf Jahre danach, 1836, publizierte der Physiker Joseph Plateau seine Gesetze zum stroboskopischen Effekt² (Weber, 2011). Obwohl es sich hier nur um eine vergleichsweise kleine Errungenschaft in der Geschichte zum Super-8-Film handelt, führte auch der Wiener Mathematikprofessor Simon Ritter von Stampfer erste Experimente zu diesem Thema durch (Gaitzenauer, 2010). Allein an diesem erstgenannten Forschungsfeld, das später zum Schmalfilm führte, ist erkennbar, wie hoch das Interesse der damaligen Forscher/innen war, dass Bilder laufen lernen. Die Forschung an diesem Effekt ist grundlegend für die Untersuchung der Wahrnehmung von bewegten Bildern. Doch bevor es zur fast nahtlosen Darstellung von Bewegung kam, mussten noch andere Entdeckungen gemacht werden, unter anderem von Joseph Plateau.

Drei Jahre vor seiner Publikation der Gesetze des stroboskopischen Effekts präsentierte Joseph Plateau ein optisches Spielzeug – das *Phenakistiskop* – eine Scheibe in Form eines Kreises mit sechzehn, symmetrisch ausgeschnittenen Löchern, welche dem Spielendem einen Blick auf sechzehn aufeinanderfolgenden Bewegungs-Zeichnungen ließen. Diese Scheibe ermöglichte es, dass durch bloße Rotation des Papiers und eines auf die Bilder gerichteten Spiegels bewegte Bilder zu sehen waren (Enticknap, 2005).

² Von einem stroboskopischen Effekt wird dann gesprochen, wenn eine Reihenaufnahme von Bildern kurzzeitig unterbrochen wird, zum Beispiel durch Licht od. Dunkelheit und dadurch eine Bewegung für den Rezipienten sichtbar wird.

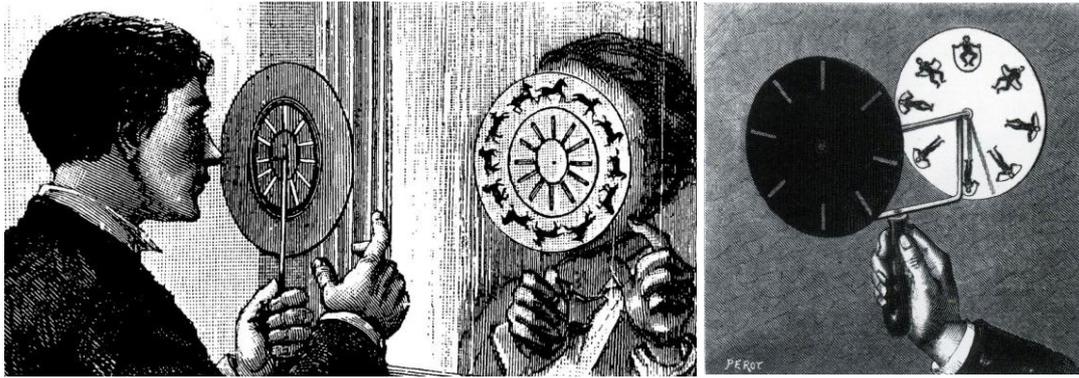


Abbildung 5 und 6: *Phenakistiskop*

Schon im darauffolgenden Jahr – nämlich 1834 – beschrieb der Engländer William Horner seine Idee des *Zoetrop*, das nach Enticknap (2005) eines der frühesten Formen des Massenmediums des bewegten Bildes darstellt.

Das *Zoetrop* ist eine Trommel auf einer horizontalen Spindel, dessen Inneres ein Papier mit gezeichneten Bewegungsabläufen ziert. Wie bei dem *Phenakistiskop* befinden sich auf der Trommel Öffnungen, durch die der/die Betrachter/in die Bilder sehen kann. Rotiert er/sie die Trommel, entsteht durch die Trägheit des Auges sozusagen eines der ersten Daumenkinos der Filmgeschichte.



Abbildung 7 und 8: verschiedene *Zoetropen*

Abgesehen von der technischen Entwicklung dieses Spielzeuges, wird bei der Verwendung dieses Vorläufers eines Kinematographen der psychologische Effekt der Wahrnehmung von Bildern in einem bestimmten Rhythmus gezeigt.

EXKURS: Auf die Framerate kommt es an: physiologische Wahrnehmung von Bewegung

Um einen Film als flüssig, also ohne Ruckeln empfinden zu können, wird heutzutage ein Minimum von 24 FPS (Frames Per Second) vorausgesetzt. Das heißt, eine Sekunde Film besteht aus 24 aufeinanderfolgenden Bildern. Johannes Weber bezeichnet in seinem Buch *Die Technik der audiovisuellen Medien* (2011) diese 24 Bilder als eine Bildreihe, die eine Serie an Phasenbildern erzeugt. Weiters erklärt er, dass dieser Vorgang des kinematografischen Sehens nur unter folgenden zwei Bedingungen der optimalen Wiedergabe stattfinden kann: Einerseits müssen Phasenbilder rasch hintereinander mit stillstehendem Auge gesehen werden und andererseits darf der Bildwechsel nicht sichtbar sein.

Nur wenn diese zwei Bedingungen eingehalten werden, kommt es zu einer physiologischen Täuschung und somit zu einer ineinanderfließenden Bewegung. Weber erklärt, dass das Sehen von Bewegung auf psycho-physischen Vorgängen basiert und die Wahrnehmung von Lichtreizen durch das Sehorgan Auge funktioniert, das mithilfe der Nerven diese Sehreize zum Gehirn weiterleitet.

Dank der Trägheit des Auges, der sogenannten Nachbildwirkung³, verschmelzen die stockenden Bewegungen der Einzelbilder zu einer flüssigen Bewegung. Unter der Nachbildwirkung versteht Weber „das Phänomen, dass ein Lichtreiz nach seinem Erlöschen noch etwa eine Achtelsekunde bestehen bleibt“ (Weber, 2011, S. 166).

Wird mit diesem Wissen über das kinematografische Sehen das vorhin beschriebene *Phenakistiskop* betrachtet, erscheint deutlich, dass bei dieser ersten Ur-Form des *Kinematographen* keine der Voraussetzungen für ein flüssiges bewegtes Sehen besteht, obwohl eine Bildwechselfrequenz von 16 Bildern pro Sekunde ausreicht, um eine fließende Bewegung vorzutäuschen (Gaitzenauer, 2010). Das gelang den frühen Kameraoperatoren und Kameraoperatorinnen mithilfe einer Handkurbel bis zur Einführung des Tonfilms.

EXKURS ENDE

³ Ptolemaios von Alexandrien entdeckte dieses Phänomen schon 130 n. Christus (Monaco, 2008).

Ein weiterer wichtiger Entdecker, der maßgeblich zur Entwicklung der heutigen Projektoren beteiligt war, ist der Franzose Émile Reynaud. Das *Praxinoskop* kann als Erweiterung des *Zoetrops* gesehen werden. Anstelle von Sehschlitzen auf der Seite besitzt das *Praxinoskop* einen inneren Kreis an Spiegeln. Mit dieser Erfindung des offenen Zylinders, der mit Hilfe von Spiegeln arbeitet, erschuf er einen ersten Vorläufer der Institution Kino im Jahr 1879 (Weber, 2011).

Das *Praxinoskop Theater* war eine Art optisches Theater. Der Zuseher und die Zuseherin blickten durch ein kleines Proszenium auf die rotierenden Spiegel des *Praxinoskop*, die mithilfe eines kleinen primitiven Motors betrieben wurden. Diese Vorrichtung entwickelte er weiter und schuf somit 1888 das *Théâtre Optique*. Am 28. Oktober 1892 kam es in Paris im Musée Grévin in Montmartre zu einer Vorführung von bewegten Bildern vor Publikum (Rossell, 1998). Rund 500 bis 700 Bilder auf einem Band wurden über Spulen einer Lichtquelle zugeführt und sichtbar gemacht. Enticknap (2005) schreibt allerdings, dass diese pre-filmhistorische Technologie nicht die notwendige Geschwindigkeit erreichen konnte, um eine flüssige Bewegung darzustellen.

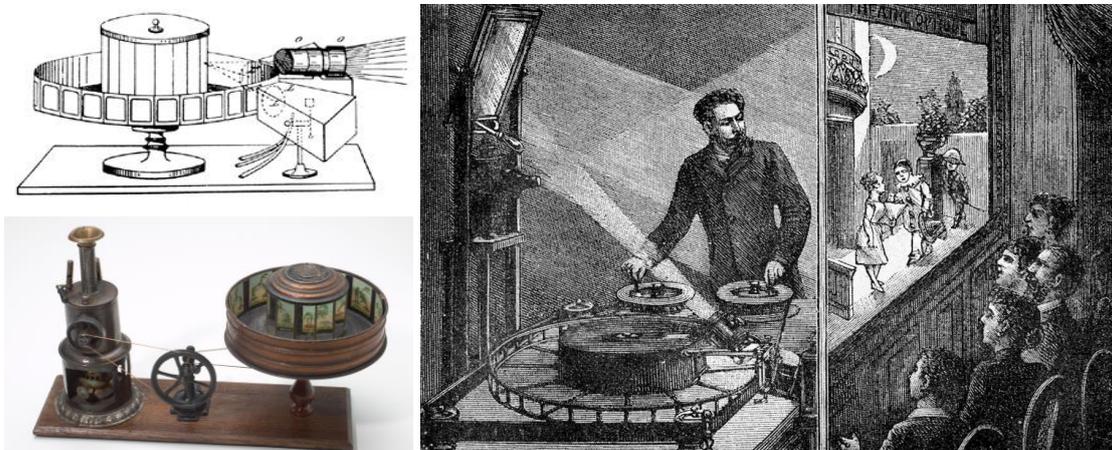


Abbildung 9: Zeichnung *Praxinoskop*, Abbildung 11: Zeichnung *Théâtre Optique*

Abbildung 10: *Praxinoskop* mit Dampfmaschinenantrieb

Mit der Abbildung von Bewegung beschäftigt sich auch eine Anekdote aus der Filmgeschichte. Es wird erzählt, dass dank einer Wette⁴ der Fotograf Eadward Muybridge im Jahr 1877 24 Kameras entlang einer Pferderennbahn aufstellte, um zu beweisen, dass Pferde im Galopp mit allen vier Hufen gleichzeitig in der Luft seien. Mit Hilfe von 24 gespannten Zwirnfäden, die an den Auslösern der Kameras befestigt waren, löste das Tier im Laufen die Kamera aus und Muybridge konnte so ein galoppierendes Pferd in 24 Einzelbildern aufnehmen (Weber, 2011).

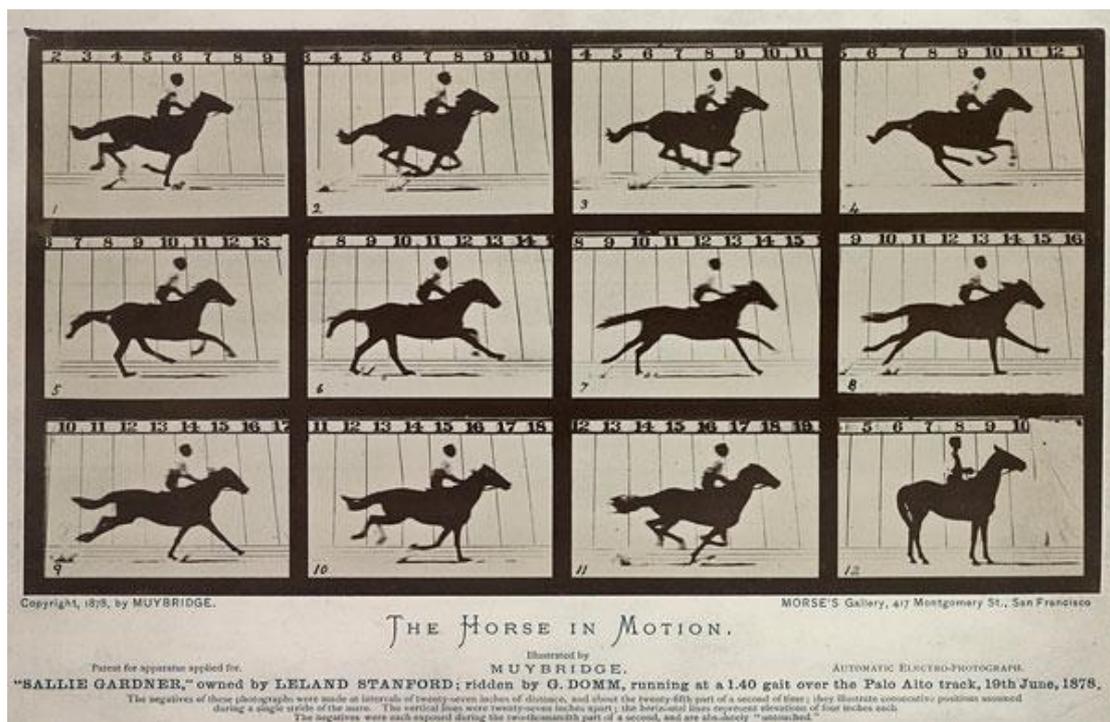


Abbildung 12: Eadward Muybridge *The Horse in Motion*, 1878

Von dieser Phasenbildreihe beeindruckt, entwickelte der Deutsche Ottmar Anschütz einen elektrischen Schnellseher, das *Tachyskop*. Eine 24-Bildserie – zuerst auf Glasplatten und später auf Zelluloid-Platten – wurde von einer spiralförmigen Geißler-Röhre beleuchtet und konnte durch eine Kurbel gedreht werden, sodass eine Bildfrequenz mit bis zu 16 Bildern pro Sekunde erreicht werden konnte (Hünigen, 2012). Die Firma *Siemens* stellte von 1892 bis 1895 78 Exemplare dieses Vorgängers eines Projektors her (Weber, 2011).

⁴ Anmerkung der Autorin: Ob es diese Wette wirklich gegeben hat, ist nicht bewiesen. Zwar steht es in einigen Büchern der Fachliteratur, andererseits wird auch darüber geschrieben, dass es nie eine Wette gab (Fraenkel, 1956).

An dieser Stelle der Entwicklung von Kamera und Projektoren überschneidet sich die rasante Erfindungsperiode mit den Impressionen und Weiterentwicklungen in der chemischen Geschichte des Kinos: Der Zelluloidstreifen wird erfunden und verändert sowohl Kamera- und Projektionsgeräte als auch die Filmindustrie selbst. Die Filmbasis entsteht, Herstellungsfirmen wie *Kodak* oder *Pathé* werden gegründet und die ersten Kinos werden gebaut, um dem gerade entstehenden *Hollywood* und seinen Produktionsfirmen einen Vorführraum zu bieten.

Wie schon beschrieben, forschten und entwickelten weltweit Fotografie- und Filmbegeisterte an immer neueren Kameras, Projektoren und Objektiven sowie der Filmbasis selbst. Es fällt schwer, eine objektive Auswahl zu treffen, welche neuen technischen Geräte tatsächlich maßgeblich an der Entwicklung beteiligt waren, die bis hin zum Super-8-Filmstreifen führten, da viele technischen Errungenschaften sich selbst und andere beeinflussten und keine klare Linie gezogen werden kann. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit die Entwicklung der Kameras und Projektoren ausgespart, da der Grundstein der bewegten Bilder mit Muybridge gelegt wurde.

1.2 8MM, 16MM UND 35MM – DIE GESCHICHTE DER FILMFORMATE

Anhand der vorhin genannten Vorgänger von kinematografischen Geräten wird deutlich, dass die Basis der weiteren Entwicklung die Filmbasis selbst ist: das Material, auf dem die Bilder aufgenommen werden und das Material, das ein Abspielen in Projektoren ermöglicht.

Die Geschichte der Filmstreifen beginnt mit der Entwicklung der Fotografie. Um ein fotografisches Bild für die Ewigkeit festzuhalten, also die Abbildung auf dem Untergrund zu fixieren, benötigt es ein optisches Gerät zur Aufnahme des abzubildenden Gegenstandes, eine chemische Substanz, die unter dem Einfluss von Licht und Luft ihre Beschaffenheit ändert und ein Mittel, das diese Veränderung fixiert.

Dieses Material wird heute noch verwendet. Um nur eines der vielen Beispiele zu nennen, wurde unter anderem der erste Teil der *Herr der Ringe*-Trilogie von Peter Jackson, der Anfang des 21. Jahrhunderts die Filmgeschichte Hollywoods merklich prägte, nicht nur digital auf 2K, sondern auch auf Super-35mm gedreht (IMDB, 1990-2013). Nicht nur das Normalfilmformat 35mm wurde für einige Szenen verwendet, sondern auch das Ausgabeformat ist für manche Kinos, die diesen Service noch anbieten, 35mm. Nicht nur bei *Herr der Ringe*, auch bei Peter Jackson neuestem Werk, das 2013 in der Filmbranche für Gesprächsstoff sorgte, *Der Hobbit*, wurde auf das anamorphe Filmformat 35mm als Ausgabeformat zurückgegriffen (IMDB, 1990-2013).

Neben dem Normalfilmformat 35mm haben sich noch viele andere entwickelt, einerseits Schmalfilmformate wie Super-8 oder 16mm, andererseits auch Cinemascope- und digitale Formate, sogenannte Image-Sensor-Formate.

Bevor an dieser Stelle weiter auf die digitalen Errungenschaften der Filmtechnik eingegangen wird, muss ein Blick auf die historische Entwicklung des Filmstreifens geworfen werden.

Zwar war die Mechanik der Kameras Mitte der 1880er-Jahre so weit, einzelne Bilder von bewegten Objekten schnell genug zu schießen, um einen Film aus bewegten Bildern hätte machen zu können, jedoch gab es ein Problem: Die verwendeten Fotorollen waren nicht transparent und die so entstandenen Fotografien konnten nicht mithilfe einer Laterna Magica projiziert werden. Schon im 17. Jahrhundert wurde entdeckt, dass mit Licht und Glas eine Projektion erzeugt werden kann, wie in Kapitel 1.1 beschrieben. So war es naheliegend, dass die Forscher/innen nach einem durchsichtigen Untergrund für die Fotografien suchten, um Bilder projizieren zu können. Doch lange bevor die Filmbasis, ein halbdurchsichtiger und flexibler Zelluloidstreifen erfunden wurde, mussten die notwendigen Kenntnisse der chemischen Prozesse, besonders in Zusammenhang mit Silbernitrat und Chlorsilber, gemacht werden.

1.2.1 Leicht brennbar aber durchsichtig: Die Geschichte der Filmbasis

Im achten Jahrhundert stellte ein arabischer Alchimist fest, dass durch das Auflösen von Silber in Salpetersäure Silbernitrate gewonnen werden können. Diese Silbernitrate wiederum zogen einige Jahrhunderte später die Aufmerksamkeit des Arztes Angelo Sala auf sich. In seinem 1614 erschienenen Buch *Septem Planetarum Terrestrium Spagricia Recensio* beschreibt Sala, dass pulverierte Silbernitrate durch den Einfluss von Sonnenlicht tiefschwarz werden. Chlorsilber hingegen erscheint erstmals 1413 in den Arbeiten des Alchimisten Basilius Valentinus (Marchesi, 1993). Ebenso mit Silbersalzen experimentierte der Mediziner Johann Heinrich Schulze, der nach seiner Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen 1727 als Vater der Fotografie gilt. Ihm gelang es allerdings nicht, ein fotografisches Abbild zu erschaffen (Kemp, 2011). Direkt im Anschluss an Schulzes Forschung gelang es dem deutsch-schwedischen Apotheker und Chemiker Carl Wilhelm Scheele die Lichtreaktion des Chlorsilbers festzuhalten. Mit Hilfe von in Chlorsilber getränktem Papier erkannte er 1777 das unterschiedliche Verhalten des im Licht geschwärzten Papiers im Gegensatz zum unveränderten nicht Licht ausgesetzten Chlorsilber bei Behandlung mit einem stark riechenden, farblosen und wasserlöslichen giftigen Stoff – Ammoniak – und erfand so eines der ersten Fixiermittel (Marchesi, 1993).

Zeitgleich versuchten weltweit die Wissenschaftler/innen Abbilder ihrer Umwelt – vorerst nur Silhouetten – aufzunehmen und auf einen Untergrund – Papier, Leder, Leinwand oder Glas – zu fixieren. Unter anderem gelang dies Thomas Wedgwood, der im frühen 18. Jahrhundert zum Beispiel Laubblätter mit einer Silberlösung auf Lederleinwände abbildete (Enticknap, 2005).

Jedoch kann hier kaum von einem fotografischen Abbild gesprochen werden, gleichen diese Versuche auf Glas und Papier eher einem fotomechanischen Druckverfahren, da kein Kamera-ähnlicher Apparat dafür verwendet werden musste.

Im 19. Jahrhundert beschäftigte sich Joseph Nicéphore Niépce intensiv mit solchen Verfahren und gilt als Entwickler der Heliographie. Bei diesem Verfahren überzog der Wissenschaftler eine Glasplatte mit einer lichtempfindlichen Asphalt-Lavendelöl-Lösung und setzte sie der Sonnenstrahlung aus, um anschließend die nicht von Licht ausgehärteten Stellen mit einer Lavendelöl-Terpentin Lösung zu reinigen.

So schön diese ersten Entwicklungen auch klingen mögen, sind sie nur ein paar der vielen Errungenschaften in der Geschichte des bewegten Bildes, da bei diesen ersten Versuchen mit Silber oder Asphalt eine sehr lange Belichtungszeit benötigt wurde. 1826 gelang es Niépce mit seiner Entwicklung der Heliographie nach einer Belichtungszeit von acht Stunden ein Bild auf einer Zinnplatte festzuhalten (Schmidt, 2008). Mithilfe einer Camera Obscura fotografierte er so den Blick aus seinem Arbeitszimmer:

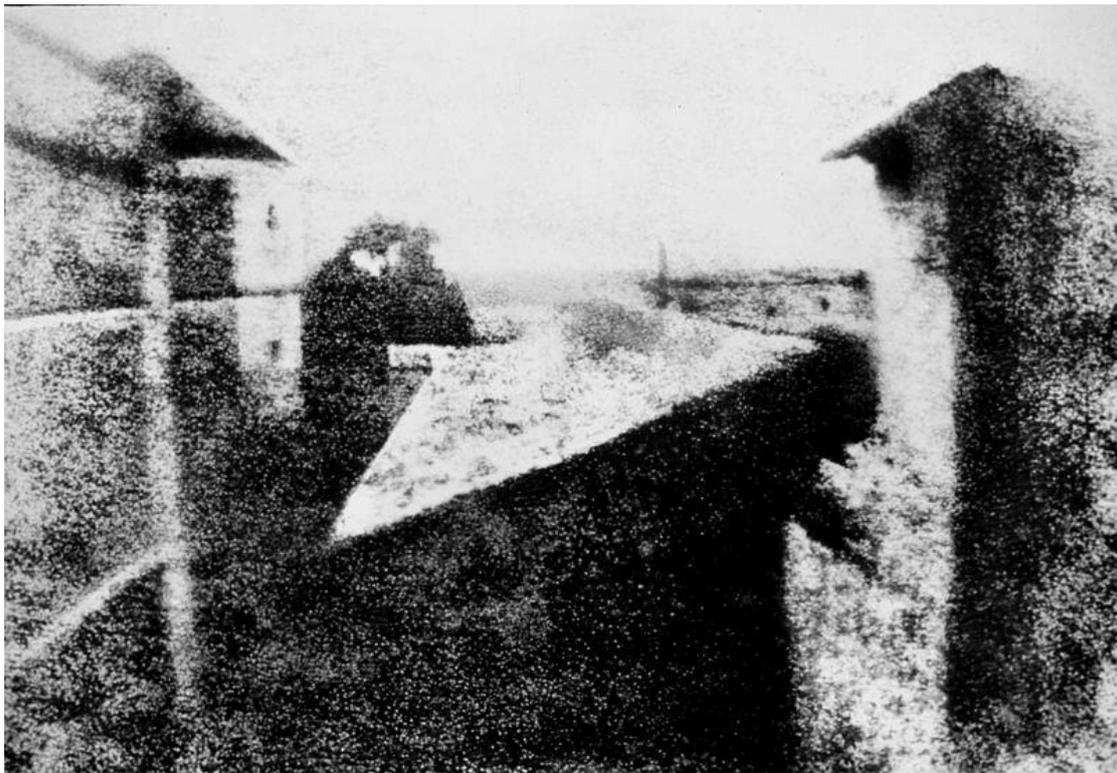


Abbildung 13: älteste Fotografie der Welt – Blick aus Arbeitszimmer Niépce

Ein weiterer Schritt zum Film ist die sogenannte *Daguerreotypie*, die von dem Dioramen⁵ Maler Louis Daguerre in den 1830er-Jahren erfunden wurde. Auf eine Kupferplatte wurde eine Silberschicht aufgezogen, poliert und Jod-Dampf oder später auch Brom und Chlordämpfen ausgesetzt, wodurch sich an der Oberfläche der Silberschicht sogenanntes Silberiodid bzw. Silberbromid bildet. Durch diesen chemischen Prozess wird die Platte lichtempfindlich und kann als Bildträger

⁵ Diorama: ein Lichtspieltheater; „[...] durch Auflicht und Durchlicht wurde eine bemalte Leinwand beleuchtet.“ (Marchesi, 1993, S.15)

funktionieren (Koschatzky, 1987). Nachdem diese nun lichtempfindliche Platte in den Fotoapparat (Camera Obscura) eingesetzt und mit Sonnenlicht bestrahlt worden ist, reduzieren sich an den Stellen, auf die das durch das Objektiv fallende Licht die Platte trifft, diese Silberhalogenide zu metallischem Silber. Wird diese nun belichtete Platte mit Hilfe von Quecksilberdämpfen entwickelt, lagert sich auf den von Licht getroffenen Stellen dieses Bildträgers Quecksilber ab. Durch das Fixieren mit Meersalz lösen sich die verbliebenen Silbersalze auf, wodurch ein lichtunempfindliches Bild entsteht. Dieses Bild zeichnet sich durch seine hellgrauen Farbwerte mit geringen Kontrasten aus. Gemeinsam mit Niépce erarbeitete Daguerre weitere Konzentrate, mit denen er Versuche mit Silbernitrat – Iodsilberplatten – und deren Lichtempfindlichkeit unternahm.

1837 nahm Daguerre wohl sein erstes fotografisches Abbild mit Quecksilberdampf beschichteten Iodsilberplatten auf und fixierte dieses mit einer Kochsalzlösung. Mit der Erfindung der Daguerreotypie waren somit alle Kriterien erfüllt, die als Grundvoraussetzung für die Fotografie gelten.

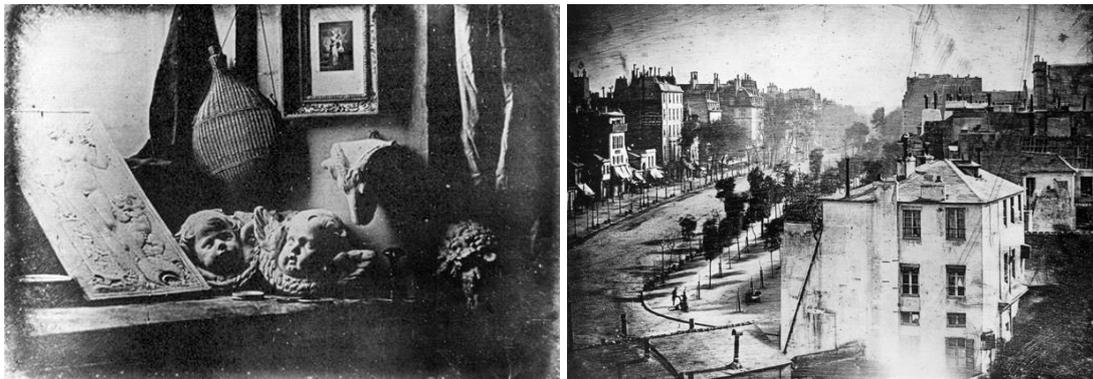


Abbildung 14 und 15: Daguerreotypie

Leider schufen diese Entwicklungen innerhalb der Geschichte der Fotografie allesamt nur einmalig Abbilder. Die Entdeckungen der beiden regten natürlich auch andere Wissenschaftler/innen an, sich mit dieser Thematik zu beschäftigen, nachdem am 19. August 1839 in Paris die Erfindung der Daguerreotypie zum ersten Mal veröffentlicht wurde.

So ist es nicht verwunderlich, dass noch im selben Jahr, in dem Daguerre sein Verfahren veröffentlichte, Henry Fox Talbot eine Beschreibung seines Verfahrens der

nach ihm benannten Talbotypie – von ihm selbst Kalotypie genannt – auf Chlorsilberpapier der Öffentlichkeit zugänglich machte.

Talbot überzog das Papier mit Silbernitrat, setzte es Iodkalium aus, um es kurz vor der Anwendung mit *Gallossilbernitrat*⁶ zu bestreichen und entwickelte es in einer wässrigen Lösung aus Silbernitrat versetzt mit Gallussäure sowie Essigsäure, um es mit Bromkalium zu fixieren (Marchesi, 1993). Die dem Licht ausgesetzten Stellen erschienen schwarz (Désiré Van Monckhoven, 1864).

Um einen positiven Abzug zu erhalten, tauchte er diese in heißes Bienenwachs und konnte mit diesem Negativ-Positiv-Verfahren so viele Abbilder schaffen, wie er wollte (Lyons, 2005).



Fig. 1. Negatives Bild.



Fig. 2. Positives Bild.

Abbildung 16: Negativ-Positivverfahren von Talbot

Nicht nur Fox Talbot, sondern auch Niépce de St.Victor (ein Verwandter von J. N. Niépce), Legray, Garnier, Salmon, Poitevin oder Farier – um nur ein paar wenige zu nennen – beschäftigten sich mit chemischen Prozessen auf Metall und Negativ- sowie Positiv-Verfahren auf Papier. Für die Entwicklung der Super-8mm-Filmrolle muss jedoch in dieser Phase der Geschichte noch unter anderem ein kurzer Blick auf Claude Felix Abel Niépce de Saint Victor geworfen werden, der den Grundstein für die fotografische Trockenplatte und somit für den Rollfilm legte.

⁶ Marchesi (1993) schreibt in seinem Buch, dass der Ausdruck Gallosilbernitrat von Talbot selbst erfunden wurde und eine Lösung aus Gallussäure, Silbernitrat und Eisessig darstellt.

Mit seiner Entwicklung des sogenannten *Albumin-Verfahrens* schuf er eine Filmbasis, die als trockene oder nasse Platte belichtet werden konnte, indem er die lichtempfindliche Schicht – eine Mischung aus Hühner-Eiweiß und Kaliumiodidlösung – auf eine Glasplatte goss, diese trocknen ließ, erwärmte und kurz in einer Silbernitratlösung badete und mit Wasser abspülte (Marchesi, 1993).

Nach dem Belichtungsvorgang wurde in Gallussäure entwickelt und in Kaliumbromidlösung fixiert. Da jedoch die nasse Platte bessere Ergebnisse erzielt – weniger Körnung, mehr Grauabstufungen – setzten sich vorerst mehrere Nassplatten-Verfahren durch.

Geprägt wurde dieses Verfahren durch den Engländer Frederic Sott Archer, der bei der Forschung nach einer besseren Kalotypie die nasse Kollodiumplatte⁷ erfand. Dieses Verfahren erwies sich als besonders anspruchsvoll, da für ein optimales Ergebnis die Sensibilisierung der Platte, Belichtung und Entwicklung sehr rasch aufeinanderfolgen musste. 1880 setzte sich jedoch die Bromsilber-Gelatine-Platte durch und verdrängte das Kollodium vom Markt (Marchesi, 1993).

Bei dem Stichwort Bromsilber-Gelatine ist nun ein Punkt in der Filmgeschichte erreicht, der mit einem Wimpernschlag zur Entwicklung des Schmalfilms führt. Das Verwenden von Gelatine als Bindemittel vereinfachte die Fotografie, da im Allgemeinen trocken gearbeitet werden konnte und das direkte Entwickeln vor Ort – zum Beispiel in einem Belichtungszelt – nicht mehr notwendig war.

Am 8. September 1871 veröffentlichte der Arzt Richard Leach Maddox seinen Bericht über das Gelatine-Verfahren, worauf 1878 Charles Bennet den Reifeprozess der Bromsilber-Gelatine-Platte erkannte. Durch einen Reifeprozess von fünf bis sieben Tagen bei 32° C wird die beschichtete Platte lichtempfindlicher. Durch diese Entdeckung entstanden langsam Unternehmen, die sich mit der Herstellung und dem Vertrieb von Trockenplatten beschäftigten (Marchesi, 1993).

Mit der Zeit entwickelten sich neben den verschiedenen Trocken- und Nassplatten-Verfahren auch verschiedene Papiere, die für das Negativ-Positiv-Verfahren verwendet wurden. Unter anderem erfand Peter Mawsdley das Bromsilber-Gelatine-

⁷ Kollodium ist eine schnell trocknende, klebrige und zähe Flüssigkeit, die aus im Ätheralkohol aufgelöste Schiessbaumwolle besteht

Papier, das nach 1920 großen Absatz fand und sich bis heute prinzipiell nicht veränderte und nach wie vor einsetzbar ist (Marchesi, 1993).

Ungeachtet dessen, meldete 1870 John Wesley Hyatt ein Patent für einen Stoff für Billiardkugeln aus nitrierter Cellulose und Kampfer an, der der Fotografie und dem Film eine farblose und halbdurchsichtige Basisschicht lieferte: das Zelluloid. Neben diesem Patent für Zelluloid gab es noch den Wissenschaftler Alexander Parkes, der schon Jahre zuvor das sogenannte Parkesine entdeckte – ein wasserabweisender, elastischer Stoff, auch Zelluloid genannt – als er mit Kollodiumplatten fotografierte. Parkesine wurde 1856 von Parker zum Patent angemeldet (Brydson, 1999).

Während Hobbyfotografen und Hobbyfotografinnen, Wissenschaftler/innen, Chemiker/innen, Mediziner/innen und andere erfolgreiche Unternehmer/innen die Geschichte der Fotografie und die Geschichte der Filmbasis weiter fortführten, gründete Georg Eastman am 23. Dezember 1880 sein Unternehmen *Eastman Dry Plate Company* und legte so den Grundstein für jenen Konzern, der bis in die frühen 1990er Schmalfilmformate wie das Super-8-Format produzierte (Brayer, 2006).

Eastman arbeitete mit dem Kamerahersteller Walker zusammen, der nach der Erfindung einer Papierbeschichtungsmaschine eine Kassette erfand, mit der sich Rollpapier in einer Kamera belichten ließ (Marchesi, 1993).

Eastmans Ziel, Fotografie jedermann zugänglich zu machen, erwies sich nicht nur als ein wirtschaftlicher Erfolg, sondern erleichterte es ihm, die neu entstehenden Marktnischen und Kunstbereiche abzudecken und somit deren Entwicklung voranzutreiben.

1887 erfand ein Mitarbeiter Eastmans den *Kodak*. Eine kleine, schlichte Box mit Fixfokus-Objektiv, dessen Inneres ein Papierfilm mit 100 Aufnahmen füllte. Nach erfolgreicher Belichtung der Bilder konnte die Kamera an die *Eastman Dry Plate and Film Company* geschickt werden. Der/Die Einsender/in erhielt wenig später 100 Fotos und den *Kodak* mit einem neuen Papierfilm zurück. Handlich, einfach und ohne großes Wissen über Chemie, Fotografie und Technik eroberte Eastman mit dem *Kodak* einen neuen Markt: den der Amateurfotografie und der Hobbyfotograf/inn/en.

Nachdem nun mehr oder weniger die Grundlage für den Zelluloidfilm von John Wesley Hyatt erforscht worden war – den Cellulosenitrat haltigen Bildträger –

meldete 1889 Eastman selbst sein Patent für den Zelluloidfilm an, obwohl zwei Jahre zuvor schon Hannibal Goodwin ein ähnliches Patent eingereicht hatte, unabhängig davon, dass Eastman weiter seinen sogenannten *American film* – transparente Rollfilme aus Zelluloid – produzierte und verkaufte, kam es zu einem geschichtsträchtigen Rechtsstreit zwischen Goodwin und Eastman, der in einigen Film- und Technikgeschichtsbüchern nachgelesen werden kann. So viel sei verraten: Eastman gewann.

1.2.2 Kinematograph, Kinetoskop und Perforation: Die Entstehung des 35mm-Films

Doch nicht nur der Patentstreit rund um den Zelluloidfilm ist eine spannende Geschichte, die historische Bücher füllt, auch die Anekdote zur Entstehung des 35mm-Films lässt neben historischen Fakten Platz für Halbwahrheiten.

Die Erfindung des Rollfilms und lichtstärkerer Objektive führte zu einer verkürzten Belichtungszeit und somit zu neuen Möglichkeiten, Bewegung fließend darzustellen. Thomas Alva Edison entwickelte einen Apparat, der diesen Rollfilm schnell genug transportieren und belichten konnte. 1891 meldete dieser den *Kinematographen* und das *Kinematoskop* (auch *Kinetoskop*) als Geräte für die Aufnahme und Wiedergabe von Bewegtbildsequenzen zum Patent an (Schmidt, 2008).

Mit dieser Erfindung wurde der Grundstein des Schmalfilms gelegt: Der 35mm-Film wurde erfunden. Dieser zeichnete sich durch vier Perforationslöcher an der Seite aus, mit denen ein schneller Transport in der Kamera sichergestellt wurde.

Ab diesem Zeitpunkt entwickelt sich neben dem gewöhnlichen Rollfilm der sogenannte *Kinefilm*, ein Rollfilm mit Perforationslöchern, der für das Herstellen von Bewegtbild-Abfolgen, also Filme, benutzt wird.

Gerüchten zufolge arbeitete Edison mit Eastman zusammen, als er jene Kamera entwickelte, die der Auslöser für die Herstellung des 35mm-Formats war. Auf eine Anfrage der Ingenieure Eastmans, wie groß der benötigte Rollfilm für den *Kinematographen* denn sein müsse, bekamen sie von Edison eine bloße Daumen mal Pi-Angabe. Edison hielt Daumen und Zeigefinger auseinander – ca. 35mm – und gab so die Größe des benötigten Films bekannt (Marchesi, 1993).

So nett diese Geschichte auch klingt, ist es dennoch wahrscheinlicher, dass Eastmans Mitarbeiter einfach den schon vorhandenen 70mm-Film halbierten und mit Perforationslöchern versahen. Ebenso nicht ganz der Wahrheit entspricht, dass Edison selbst diese Aussage getätigt habe, da Edisons Mitarbeiter William Kennedy Laurie Dickson als Erfinder des *Kinematographen* und *Kinematoskop* gilt. (Enticknap, 2005).

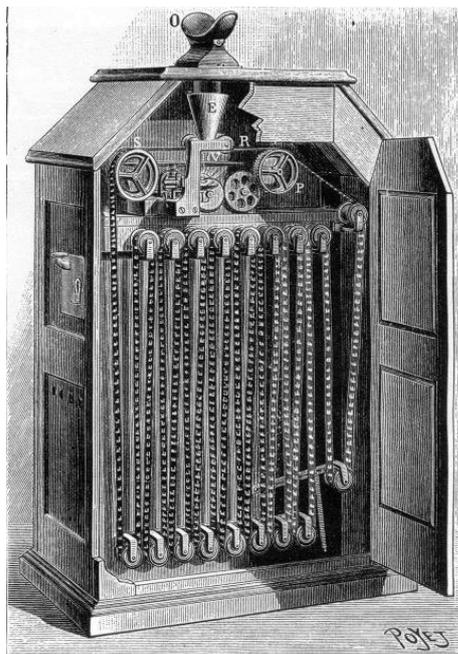


Abbildung 17: Kinetoskop

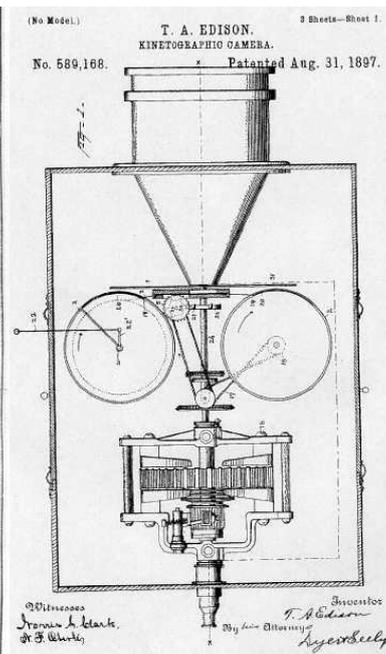


Abbildung 18: Kinetograph

Nach dieser kleinen Anekdote der Filmgeschichte muss gesagt werden, dass das Jahr 1895 laut Uwe Ney (1978) eines der wichtigsten in der Entstehung des Films ist. Die Brüder Lumière, W.Latham, Max Skladonowsky, Oskar Meßter und andere entwickelten neben Edison und Dickson die ersten brauchbaren Aufnahme- und Abspielgeräte für bewegte Bilder.

Im Dezember 1895 kam es zur ersten Vorführung eines Films – *Grand Café* – vor Publikum von Auguste und Louis Jean Lumière mithilfe des von ihnen entwickelten *Cinématographe* (Ney, 1978). Oskar Meßter erfand im darauffolgenden Jahr die sogenannte *Malteser Kreuzschaltung* – eine Filmtransport-Vorrichtung – die den Film ruckweise vorführte und somit ein flimmerfreies Bild erzeugte (Ney, 1978).

Der Grundstein für den Film war also gelegt, der 35mm-Film erfunden und die verschiedensten Kameras und Filmbreiten waren entwickelt.

1.2.3 Filmbreiten

Wie einiges in der Filmwissenschaft lassen sich auch die verschiedenen Bildbreiten auf ihre ursprüngliche Entstehung beziehen. In den verschiedensten Laboren, sei es jetzt bei Eastman oder Goodwin, wurden die ersten Zelluloidfilme auf Glasplatten gegossen, getrocknet sowie abgezogen.

Nachdem die Ränder der beschichteten Filmträger zurechtgeschnitten wurden, entstanden 558,8mm breite Filmbahnen, welche auf acht gleichgroße Teile zu 69,85mm geteilt wurden. Der so entstandene 70mm-Film wird auch heute noch verwendet.

Nach dem Dickson bei Eastman Kodak im August 1889 seinen 35mm-Film mit vier Perforationslöchern pro Bildkader bestellt hatte, entwickelte sich dieser zu einem Standard-Filmformat. Nach Leo Enticknap (2005) wählte Dicksons aus folgenden Gründen das 35mm-Format: Einerseits konnte das benötigte Format der Filmbasis für Dicksons Kamera mit kleinen Änderungen der Technik und Arbeitsschritten an den schon bestehenden Maschinen hergestellt werden, andererseits empfand Dicksons das Seitenverhältnis 1:1,33 als ästhetisch ansprechend.

Aufgrund der Limitation der Gussmaschinen für Film, den frühen technischen Entwicklungen von Dickson und der Abneigung Technologien zu benutzen, für die schon ein Patent angemeldet war, entwickelte sich – nach Enticknap (2005) – das 35mm-Format zu einem internationalen industriell standardisierten Format, da Filmherstellungsfirmen sowie Kamera- und Projektionsingenieure und -Ingenieurinnen für dieses Format Produkte herstellten. Nicht nur Techniker/innen, auch die Filmemacher/innen selbst entschieden sich 1909 dazu, dass das Filmformat 35mm mit einem Seitenverhältnis von 1:1,33 und mit vier Perforationslöchern pro Bildkader als internationales professionelles Standardformat gültig sei (Enticknap, 2005). Auch jetzt, im 21. Jahrhundert, trifft dieser Grundsatz noch immer zu, wobei hier zu beachten ist, dass digitale Formate das analoge Filmformat weitgehend abgelöst haben.

Perforationslöcher werden eingesetzt, um das Fortbewegen des Filmstreifens in Kamera und Projektor zu gewährleisten. Beim herkömmlichen 35mm-Film gilt ein Standard von vier Perforationen pro Bild. Im Laufe der Geschichte wurde immer

wieder auch mit diesen Löchern experimentiert. Es entstanden Filmformate mit drei Perforationslöchern oder sogar nur zwei oder einem Perforationsloch pro Bildkader und die Perforationslöcher selbst änderten immer wieder Form und Größe.

Neben dem genannten 35mm-Film aus der Stummfilmzeit gibt es noch andere 35mm-Filme, die sich allerdings in ihrem Seitenverhältnis unterscheiden.

Mit der Entwicklung zum Tonfilm wurde ein 35mm-Film mit einem Seitenverhältnis von 1,22:1 benötigt, um noch genügend Platz für die Lichttonspuren zu lassen.

Weitere 35mm-Filmformate sind das 35mm-Breitbild sowie 35mm-anamorphe Breitbildformate (z.B.: *Cinemascope* von *Twentieth Century Fox*).

Diese verschiedenen 35mm-Filmformate entwickelten sich im Laufe der Geschichte aufgrund der Tatsache, dass es unterschiedliche Filmformate für die Filmaufnahme sowie für die Projektion gab. Ursprünglich erschien es den Ingenieuren, Ingenieurinnen und Kameramännern und -Frauen nicht notwendig, für Projektion und Dreh einen standardisierten Arbeitsablauf zu benutzen. Eine Bewegungsaufnahme, die mit 8 FPS aufgenommen wurde, konnte natürlich ebenso mit 16 FPS projiziert werden, auch wenn sich weder durch 8 noch 16 FPS keine flüssige und saubere Bewegungsabbildung projizieren ließ. Lumière erkannte als einer der Ersten, dass 8 FPS nicht ausreichen, um Bewegung flüssig darzustellen. Also wurde die Anzahl der Bilder pro Sekunde gedoppelt, was nicht nur aus ästhetischen Gründen von Vorteil war, denn auf ein Fuß – 0,3048 Meter – 35mm vierfach perforierter Film konnten 16 Einzelbilder aufgenommen werden. Wurde dieser mit einer Geschwindigkeit von 16 FPS mit einem Projektor mit dreischneidigem Verschluss projiziert, konnte eine übergangslose, flüssige Darstellung des gefilmten Bildes gewährleistet werden (Enticknap, 2005).

Wie einführend schon beschrieben, experimentierten die Filmvorführer in der Ära des Stummfilms mit der Abspielgeschwindigkeit der Filme und fanden es nicht für notwendig, Dreh- sowie Projektionsgeschwindigkeit anzupassen. Jedoch änderte sich dies mit der Erfindung des Tonfilms und auf dies wird in folgendem Exkurs näher eingegangen.

EXKURS: Anfang des Tonfilms und sein Einfluss auf den 35mm-Film

Wie schnell sich der Film und seine Basis selbst, sowie alles rundherum veränderte und weiterentwickelte, wird anhand der Erfindung des Tonfilms deutlich. Einführend kurz erwähnt, brachte der Tonfilm ein neues Breitband hervor. Bevor der Ton auf den Film selbst gebannt wurde, gab es Live-Musik während der Vorführungen, erst später kam der Ton auf das Band.

Die erste Aufführung eines Films mit synchronisierten aufgenommenen Soundtracks war 1926 und schon ab 1932 verschwanden alle Stummfilmkinos weltweit von der Bildfläche oder wurden für die neue Ära des Tonfilms aufgerüstet (Nowell-Smith, 1998). Neben neuen Kinos und Projektoren mussten auch neue Filmkopiermaschinen entwickelt und produziert werden.

Doch bevor es so weit war, den Ton auf der Filmbasis selbst zu speichern, benötigte es einige Erfinder/innen, zum Beispiel Thomas Alva Edison, die sich in ihrer technischen Laufbahn mit der Speicherung von Schall auseinandersetzten. Edison erfand 1877 den *Phonographen*, ein Gerät, das mithilfe des Nadeltonverfahrens Schallspuren auf einer Wachswalze aufzeichnete und wiederum durch Abtasten der Spuren mithilfe einer Nadel diese Spuren wiedergeben konnte.

Der erste Tonfilm, 1927, der mit einer weiterentwickelten Form des Nadeltonverfahrens arbeitete, konnte sich aufgrund der fehlenden Gewährleistung der Synchronisation von Ton und Bild nicht durchsetzen. Erst mit der Entwicklung des Lichttonverfahrens (wechselnde Schallintensität wird in eine veränderliche Filmschwärzung umgesetzt) konnte eine Synchronisation von Bild und Ton erreicht werden. Somit war die Zeit des Stummfilms in den 1930ern beendet.

Der neue Tonfilm beeinflusste durch das Aufkommen neuer Sprachbarrieren das Schauspielwesen, da viele Schauspieler/innen nicht mehr international arbeiten konnten. Diese mussten aufgrund fehlender Sprachkenntnisse ihre Karriere beenden. Der Ton im Film hatte auch große Auswirkungen auf die Dreharbeiten selbst. Vermehrt wurden Außenaufnahmen aufgrund der nun existierenden Störgeräusche nach innen verlegt, der Studiobau gefördert und die Kinos selbst mussten auf die neuen Gegebenheiten reagieren. Nicht nur Lichtspielhäuser und Projektoren waren von der neuen Entwicklung beeinflusst, auch die Kameras selbst sowie die Ästhetik des Bildausschnittes wurden an die neue Technik angepasst.

EXKURS ENDE

Während die Filmbasis – in diesem Fall der Breitbandfilm 35mm – in ihrem Filmformat und ihrer Abspielgeschwindigkeit standardisiert waren, war das Bildfeld – die Größe des Bildes selbst – nicht standardisiert und konnte variiert werden. Mit der Einführung des Tons auf der Filmbasis musste Platz für die Tonspur gemacht werden und es entstand ein Bildfeld von 22mm x 16mm auf einem 35mm-Normalfilm anstelle der üblichen 24mm x 18mm in der Zeit des Stummfilms. Das nun neu entstandene Seitenverhältnis von 1,37:1 wird als *Acadamy Format* bezeichnet und gilt ab 1932 als Standardspezifikation des Normalfilms (Enticknap, 2005).

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass sich nicht nur das Bildformat selbst veränderte, sondern wie im Exkurs erwähnt, die Kinos und deren Vorführer/innen darauf reagieren mussten. Da nun neben dem Bild selbst eine Lichttonspur zu sehen war, musste diese ausgeblendet werden, um den Illusionseffekt des Publikums nicht zu stören. Es entstanden neue Projektoren, Objektive und Linsen. Auch die Leinwand selbst veränderte sich und dadurch mussten die Lichtspielhäuser auch baulich angepasst werden. Der Tonfilm brachte eine neue Kultur am Set sowie neue Arbeitsschritte, wie die Einführung der Filmklappe mit sich.⁸

Das neu vereinheitlichte Filmformat brachte nicht nur Normen und Regeln in die Seitenverhältnisse und somit Bildformate des Bandes selbst, sondern regulierte auch Aufnahmegeschwindigkeit und Abspielgeschwindigkeit von Kamera und Projektor. Denn mit einer aufgenommenen Lichttonspur – die neben den Bildern am Filmstreifen aufgezeichnet wird – fällt es schwer, die Abspielgeschwindigkeit zu ändern, ohne dass es vom Publikum als störend empfunden wurde. Nach einer Reihe von Experimenten und neuen Entwicklungen fand sich schließlich eine normierte Aufnahme und Abspielgeschwindigkeit von 24 FPS (Enticknap, 2005).

Neben der Tonspur, der Perforation, dem Seitenverhältnis und dem Format zeichnet noch ein weiterer Bestandteil den Filmstreifen aus: der sogenannte Bildstrich.

Jeder Filmkader ist durch einen schmalen oder breiteren schwarzen Streifen getrennt, dem Bildstrich, der bei den verschiedenen Formaten in seiner Breite variiert. Der Bildstrich dient als Trennung zwischen den einzelnen Bildern und als Referenz beim

⁸ Für mehr Informationen siehe Enticknap (2005) S.132- 159.

Einführen des Filmstreifens in einen Projektor oder eine Kopiermaschine. Für den Filmschnitt ist die Breite des Bildstrichs von großem Wert, da bei schmalen Bildstreifen – z.B. bei einem 8mm-Film – die Schwierigkeit des sauberen Klebens und somit unsichtbaren Fixierens erhöht wird. Beim *Academy Format* beträgt die Stärke des Streifens 3mm, wodurch die Möglichkeit einer unsichtbaren Schnitt- und Klebestelle gegeben ist.

Als ab den 1950ern das Fernsehen an Popularität gewann, reagierten die Filmemacher/innen des Kinofilms mit neuen Projektionsformaten, das bekannteste unter ihnen ist das *Cinemascope*. Gedreht auf einem 35mm-Normalfilm, entwickelte sich ein Breitbildformat mit einer Bildhöhe von 18,7mm und einer Breite von 22mm und einem Seitenverhältnis von 1:1,175 – anamorphisch. Das bedeutet, dass die Projektionswiedergabe dieses Bildes bei einem Verhältnis von 2,35:1 lag, später bei 2,39:1 (Schmidt, 2008).

Anamorphe Bildaufzeichnung heißt, dass

„[...] ein Bild mit Hilfe einer besonderen optischen Abbildung nur in der Horizontalen um den Faktor 2 gestaucht wird, während die Vertikale unbeeinflusst bleibt [...]. Die Verzerrung wird bei der Wiedergabe entsprechend ausgeglichen.“
(Schmidt, 2008, S. 32)

Allerdings muss hier beachtet werden, dass durch die Vergrößerung bei der Wiedergabe das Filmkorn größer und die Bildschärfe beeinträchtigt wird.

Das so entstandene Breitbild entwickelte sich zu einem internationalen Erfolg und verschiedene Breitbandfilme und Breitwandfilmverfahren für die Aufzeichnung mit speziellen Kameralinsensystemen und Ausgaben auf Projektoren in den Kinohäusern entstanden. Um sich die Lizenzgebühren für das *Cinemascope* zu sparen, wurden in den 50ern und 60ern verschiedene Formate konstruiert, unter ihnen das *Superscope*, *Vistavision*, *Technirama* oder *Todd-AO*. Das Breitbild beeinflusste die Kinos und deren Filme sowie Kameras und Projektoren und wird auch heute noch für Produktionen verwendet, auch wenn weitgehend auf den Einsatz von Anamorphoten⁹ verzichtet und die genutzte Bildfläche vertikal eingeschränkt wird (Schmidt, 2008).

⁹ Anamorphoten: Objektiv in der Kamera zur Komprimierung auf das vorgegebene Filmformat, sowie Objektiv in dem Projektor zur Entzerrung (Schmidt, 2008).

Dadurch entstand ein Kompromiss zwischen den Bildseitenverhältnissen des *Acadamy Formats* und jenen des *Cinemascope*.

Nicht nur das Kino, auch das Fernsehen entwickelte sich stetig weiter und stand bald in starker Konkurrenz zum Kinofilm. Während *Hollywood* und seine großen Produktionsfirmen wie *Warner Brothers* und *Paramount* gemeinsam mit Kameraherstellern wie *ARRI* und *Panavision* an weiteren größeren Bildformaten und 3D-Formaten arbeiteten, erfanden und forschten Filmbasis-Hersteller an weiteren Formaten, die den Fernsehmarkt sowie den Semi-Professionellen und Amateurmarkt abdecken sollten.

1.2.4 Vom 35mm-Film zum Schmalfilm

Die Entwicklung zum Schmalfilmformat beginnt allerdings nicht erst nach der Entwicklung des *Acadamy Formats* oder der Breitbildformate – nein – schon im Jahr 1898 meldete der britische Fotograf und Filmpionier Birt Acres sein Patent für die Kamera *Birtac* an. Modelliert für die Benutzung durch Amateure und Amateurinnen konnte ein halbiertes 35mm-Filmstreifen – 17,5mm – benutzt werden. Wurde die Linse umgedreht und eine Extra-Lampe samt Gehäuse befestigt, konnte die Kamera zusätzlich als Projektor genutzt werden. Aber da die Filmbasis selbst in diesen Jahren noch nicht so weit war, um für den Amateurmarkt leicht und ungefährlich zu sein, konnte dieses Patent nicht Fuß fassen, wohingegen der Gründer des Betrieb *Pathé* – *Pathés Frères* – 1912 ein Negativ-Positiv-System – das *Pathéscope* – mit einem 28mm-Film hervorbrachte (Kamera sowie Projektor). Mit dem Ziel die Stummfilme von damals für jedermann zugänglich zu machen, wurde aus dem 28mm-Filmstreifen der 9,5mm-Film.

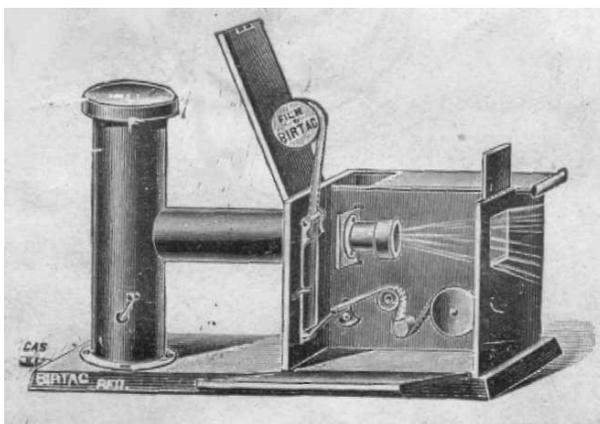


Abbildung 19: Birtac



Abbildung 20: Pathéscope Mondial B, 1936

Ein paar Monate nach der Einführung des 9,5mm-Systems durch *Pathé* veröffentlichte Eastman Kodak sein *Cine-Kodak* 16mm-System: eine 16mm-Kamera, einen dazugehörigen Projektor, Filmmaterial und Entwicklungsmaterialien für den Film. Das nun neu erfundene Filmformat, 16mm mit einem Perforationsloch pro Kader, war nach wie vor auf Nitratbasis und somit hoch entzündlich und konnte aus diesem Grund keine großen Abnehmer in der schon bestehenden Amateur-Filmbranche finden.

Nach Enticknap (2005) schnitt Kodak den schon bestehenden 35mm-Film nicht einfach in der Mitte durch, um auf 17,5mm zu kommen, sondern entwickelte dieses 16mm-Format um die Filmmacher/innen vor sich selbst und dem hochexplosiven Material zu schützen. Aus diesem Grund arbeitete Kodak ab 1908 an einer Basis auf Acetylzellulose, die sich als weniger leicht entzündbar erwies.

Ab den 50er-Jahren ersetzten andere Kunststofflösungen wie Polyethylenterephthalat (kurz PET) oder Tri-Acetat schließlich das leicht entzündbare Zelluloid.

Nachdem das Problem der Entzündlichkeit erkannt war, wurde der 16mm-Film nicht nur zur professionellen Nutzung während des 1. Weltkrieges eingesetzt, sondern eroberte den Amateurmarkt weltweit. Dies lag unter anderem an Kameraherstellern wie *Bell and Howell* kostengünstige Kameras und Projektoren für die Nutzung von 16mm-Filmen herstellten. Der 16mm-Film wurde zu einem beliebten Filmformat auf dem amerikanischen und europäischen Markt, während das immer weiterentwickelte 9,5mm-Pathésystem eher am europäischen Markt bis in die 1960er-Jahre Abnehmer/innen fand (Nowell-Smith, 1998).

Im Jahr 1932 wurde das nächste Filmformat erfunden: das 8mm-Filmformat. Anders als bei der Erfindung des 35mm-Films wurde nicht der nächstgrößte Filmstreife – in diesem Fall 16mm – halbiert, sondern eine Erweiterung an einer 16mm-Filmkamera angebracht, die den Filmstreifen doppelt belichtete. Dieser Filmstreifen – 16mm mit doppelt so vielen Perforationslöchern als der übliche 16mm-Film – wurde nach der Entwicklung auseinander geschnitten und die zweite Hälfte am Ende wieder angeklebt (Enticknap, 2005).

Der sogenannte Doppel-8- oder Normal-8-Film hat eine Bildgröße von 4,8mm x 3,5mm. Normal-8 – hier weiter führend als 8mm-Film bezeichnet – war bis in die 1960er-Jahre eines der gängigsten Formate im Amateurbereich.

Obwohl das Fernsehen hauptsächlich 35mm sowie 16mm einsetzte, wurden dennoch hin und wieder Produktionen in 8mm gedreht, wobei dies nicht üblich war. Das 8mm-Format wies einige Fehler auf, die mit dem Tonfilm zusammenhängen. Trotz der verschiedensten Entwicklungen von Rekordern und Wiedergabegeräten in den 1950er und 1960ern konnte das 8mm-Format platzbedingt nur eine geringe Qualität an Lichttonspuren aufzeichnen. Um dieses Problem zu lösen, entwickelte *Kodak* ein neues Filmformat, das mehr Platz für die Tonspur vorwies: das Super-8-Format.

1.2.5 8mm mit einem Seitenverhältnis von 1:1,33: Das Super-8-Format

Als 1963 Ken Stuart, der Leiter der *Kodak*-Marktforschung, dem *Kodak*-Vorstand die neuen Zahlen und Fakten des Verkaufs vorlegte, war klar, dass eine Veränderung auf den Markt kommen musste. Wie Alan D. Katelle in seinem Bericht *So entstand Super-8* in der Fachzeitschrift *Schmalfilm* berichtete, war es in der Statistik seit 1959 deutlich ersichtlich, dass die Verkaufszahlen für 8mm-Kameras und Projektoren am US-Markt stark zurückgingen. Wurden 1959 noch 1.108.000 Amateurfilmkameras verkauft, sank diese Zahl 1961 auf 787.000.

Auf der Suche nach einer Erklärung für den Verkaufsrückgang wurden folgende drei Gründe genannt:

Erstens waren Filmproduktionen in den Augen der Bevölkerung schwieriger herzustellen als Fotografien.

Zweitens war Filmmaterial wesentlich teurer als Fotografien.

Als Punkt Drei der Gründe nannte Katelle, dass Fachhändler obendrein noch überteuerte und technisch anspruchsvollere Kameras den Kunden verkauften, als sie benötigten.

Durch den Wunsch die Verkaufszahlen zu steigern, kam 1961 der Ball für die Entwicklung von Super-8 ins Rollen. Dr. Jasper S. Chandler, Ingenieur der *Kodak*-Forschungsabteilung, schlug vor, einen schon auf 8mm aufgetrennten Film zu entwickeln. C. J. Staud, damaliger Leiter der Entwicklungsabteilung bei *Kodak*, und sein Stellvertreter W.T. Hanson Jr. legten 1962 der *Society of Motion Picture and Television Engineers* ein Konzept für die Revolutionierung des 8mm-Formats vor. Die Perforation eines 16mm-Films sollte auf einen 8mm-Film verkleinert übertragen und der Bildstrich geschmälert werden. So würde zum einen mehr Platz für das Bild

selbst bleiben und zum anderen könnte mehr Platz für eine Magnettonspur angedacht werden.

Zwei Jahre später präsentierten Evan E. Edwards aus der Abteilung *Film Services* von *Kodak* und Dr. Chandler ein von ihnen geschriebenes Papier *Faktoren, die die Qualität von Tonkopien bei 8mm berühren*, in dem das Konzept von Staud und Hanson überarbeitet wurde und eines deutlich verriet: *Kodak* wird demnächst ein komplett neues Filmformat auf den Markt bringen, das nicht kompatibel mit 8mm-Kameras sein werde (Katelle, 2005).

Im Juni 1965 startete *Kodak* mit dem Verkauf des Super-8-Formats (Enticknap, 2005). Bei diesem neuen Schmalfilm wurde der Abstand der nun auch vergrößerten Perforationslöcher auf fast mehr als die Hälfte des Ursprungsmaterials erhöht und die so entstandenen Leerflächen wurden genutzt, um die Bildgröße der einzelnen Kader zu vergrößern. Somit verbesserte sich die Auflösung in der Projektion und es war genügend Platz für einen optischen oder magnetischen Tonstreifen.

Nicht nur diese Punkte, sondern auch die bedienerfreundlichen Kameras und ein Equipment zu erschwinglichen Preisen, ließen das Super-8-Format zu einem Massenmedium der Amateure und Amateurinnen werden. Sowohl Hobbyfilmer/innen als auch professionelle Film- und Fernsehmacher/innen nutzten diesen Filmstreifen und auch heute ist es ein beliebtes Filmformat der Experimentalfilmer/innen und wird auch gerne als Stilmittel in der Werbung sowie im Musikbusiness eingesetzt.

Beim Stichwort *Musik* muss gesagt werden, dass sich bei Super-8 wie schon bei seinem Vorgänger Normal-8 Probleme mit der Tonspur ergeben. Denn obwohl auf Super-8 mehr Platz auf dem Schmalfilm selbst für die Magnetspur ist, verhalf die geringe Qualität des aufgezeichneten Tons nicht zur Verbreitung des Tonfilms im Amateurbereich. Jedoch wurde eine bis jetzt noch nicht angesprochene – und heute selbstverständliche – Eigenschaft des Films zu einem weltweit erstmaligen Standard bei Super-8: die Farbe.

EXURS: Bring Farbe ins Leben: der Farbfilm

Der Wunsch nach Farbe auf Abbildungen der Realität – sei es in Bewegung oder als Standbild – begann früh. Einerseits wurde die Farbfilmtechnik schon 1870 entwickelt, andererseits wurde bis zur Jahrhundertwende der Schwarz-Weiß-Film nachträglich koloriert. Dies stellte sich bald als unwirtschaftlich heraus, da Filmdistributionsanstalten immer höhere Auflagen an Filme zum Vertrieb verlangten. Demnach kostete ein handkolorierter Film drei- oder viermal so viel als die Produktion des Ausgangsfilms in schwarz-weiß (Enticknap, 2005).

Um Kosten und Arbeitszeit zu sparen, versuchte 1907 *Pathé* mit Hilfe von Schablonen, die pro Film nur einmal von einem Koloristen angefertigt werden mussten, zu vereinfachen. Mit Hilfe von Maschinen, die Farbe auf den Filmstreifen druckten, konnte so auf alle Kopien des Films die Farbe schnell angebracht werden. Dieses *Pathécolor-Verfahren* wurde noch bis in die 1930er-Jahre vereinzelt genutzt. 1915 gelang es durch Zusatz von Farbstoffen auf der lichtempfindlichen Schicht des Films diese farbintensiver zu machen. Der Brite Goerge Albert Smith entwickelte ein Verfahren, das mithilfe additiver Farbmischung von zwei Farben – Rot und Grün – Farbe auf den nun farbsensibleren Film brachte. Es wurde eine Scheibe mit zwei Rot- und Grün-Filtern am Objektiv befestigt und damit abwechselnd einzelne Bildkader in 32 FPS mit Rot und Grün aufgenommen und später auch wieder mit Hilfe von Filtern projiziert. Dieses sogenannte *Kinemacolor-Verfahren* konnte später auch mit anderen Farben umgesetzt werden.

Neben *Kinemacolor* entwickelten sich noch andere Färbeverfahren wie *Kromoscope*, *Biocolour* oder *Cinechroma*. Das Problem mit diesen ersten Farbversuchen war, dass es keine kostengünstigeren Alternativen gab, die auch mit den gängigsten Filmformaten – 35mm – angewandt werden konnten. Obendrein mussten auch noch speziell angefertigte Kameras und Projektoren verwendet werden.

Erst mit der Entwicklung des *Technicolor-Systems* – anfänglich ähnlich dem *Kinemacolor-Verfahren* – wurde die Welt der bewegten Bilder serienmäßig und kostengünstig in Farbe getaucht. Mithilfe eines Doppelprismas hinter dem Objektiv und zwei Farbfilttern (Rot und Grün) vor dem Schwarz-Weiß-Film konnten die Farben Rot und Grün gleichzeitig aufgezeichnet werden (Enticknap, 2005).

Dieses System wurde immer weiter entwickelt, bis es schließlich von einer additiven zu einer subtraktiven Farbmischung kam, Beizfarben- und Tonungsverfahren erfunden wurden und *Technicolor*-Entwickler Herbert Kalmus schlussendlich bei seinem *Technicolor Process Nr.4* angekommen war.

Dieser Prozess zeichnet sich vor allem durch sein dreifärbiges subtraktives Farbmischungsverfahren aus. Besonders interessant bei der Entwicklung des Farbfilms in Zusammenhang mit dem *Technicolor Process Nr.4* ist, dass nicht nur mehr Farbe in die Welt des Films kam, sondern auch neue Kameras, Projektoren und Kopierwerke entwickelt wurden. Das Filmformat selbst blieb, bis auf chemische Veränderungen in der lichtempfindlichen Schicht, das gleiche.

Um mit dem *Technicolor Prozess NR. 4* einen Farbfilm zu drehen, bedarf es einer eigenen Kamera, da für das Dreifarbsystem drei Filmstreifen eingelegt werden. Weiters arbeitete *Technicolor* eng mit *Kodak* zusammen und so wurde der auch heute bekannte Umkehrfilm in 16mm und 35mm namens *Kodachroma* entwickelt. Dieser zeichnet sich besonders durch seine feine Körnung aus und konnte in den Drei-Streifen-Kameras problemlos mit dem *Technicolor*-Verfahren verwendet werden (Enticknap, 2005).

Herbert Kalmus erkannte früh, dass im Laufe der Zeit ein neues Farbsystem gebraucht werden würde und arbeitete gemeinsam mit Eastman an neuen Systemen, Filmen und Prozessen.

Da neben *Technicolor* auch andere Unternehmen wie das deutsche Werk *AGFA* und *Kodak* selbst, an immer neueren und einfacheren Farbfilmen und Farbfilmtechniken arbeiteten, wurden verschiedene Farbfilme für Fotografie und Film entwickelt.

Wichtig ist, dass der Umkehrfilm *Kodachrome* entstand, nicht nur weil er maßgeblich an der Beliebtheit des Super-8-Formats beteiligt war, sondern weil er sich auch in der Fotografie und bei professionellen Filmkameramännern und -Frauen große Beliebtheit erfreute.

EXKURS ENDE

Neben dem normalen Super-8-Film gibt es noch zwei weitere Typen: Single-8 und Doppel-Super-8. Wichtig hierbei ist, dass sie sich kaum in ihrer Handhabung und Form unterscheiden: Alle drei Filmtypen besitzen dieselben Breiten und werden mit denselben Projektoren abgespielt. Wie der Name Doppel-Super-8 schon vermuten lässt, handelt es sich hier um einen 16mm-Film mit beidseitiger Perforation und wird so doppelseitig belichtet. Nach der Entwicklung wird der Filmstreifen halbiert und zu einem *normalen* Super-8-Filmstreifen geklebt. Dadurch unterscheidet er sich nur in seiner Auflösung zum normalen Doppel-8mm-Filmstreifen.

Singel-8 und Super-8 hingegen charakterisieren sich in der Anordnung der Kassetten und somit in der Bildaufzeichnung in der Kamera. Bei Super-8 werden die Auf- und Abwicklungsspulen nebeneinander in einer Filmkassette angeordnet, die in die Kamera eingesetzt wird. Durch eine Andruckplatte an der Kassette wird der Film vor dem Belichtungsfenster der Kamera fixiert, um ein Bild zu belichten.

Bei Single-8 allerdings liegen diese Spulen hintereinander und eine Andruckplatte an der Kamera selbst fixiert den Filmstreifen zur Belichtung. So werden also für Super-8 und Single-8 – sowie Doppel-Super-8 – eigene Kameras benötigt, jedoch keine unterschiedlichen Abspielgeräte für die entwickelten Filme. Der Vorteil – sofern von einem Vorteil gesprochen werden kann – liegt bei Single-8 in der Tatsache, dass dieser Film durch seinen Aufbau zurückspielbar ist, was Trickfilmern neue und andere Möglichkeiten eröffnete, mit Filmtricks zu arbeiten. Weiters wird der Film während der Aufnahme von einem kamerainternen Tool befestigt, somit liegt die Filmkassette nicht lose, wie bei der Super-8-Variante in der Kamera. So können unruhige Bildstörungen oder Schärferegelmäßigkeiten vermieden werden.

Doppel-Super-8 bietet sich besonders durch seine Filmlänge an: Mit einer 30m-Filmkassette lässt sich eindeutig länger filmen als mit einer Super-8-Filmkassette, die standardweise mit 15m angeboten wurde.

Wie bei dem klassischen Super-8-Film gibt es auch bei Singel-8- und Doppel-Super-8-Filmen mit unterschiedlichen Lichtempfindlichkeiten für verschiedene Lichtstimmungen. Die Empfindlichkeit des Super-8-Films liegt im Allgemeinen bei 15°DIN für Tageslicht und 17°DIN für Kunstlicht (Ney, 1978).

Ebenso gibt es Filmkassetten mit höherer – dafür teurerer – Lichtempfindlichkeit von 21° und 23°DIN¹⁰.

Der Super-8-Film zeichnet sich besonders durch seine Farbe, seine Körnung und seine Auflösung aus.

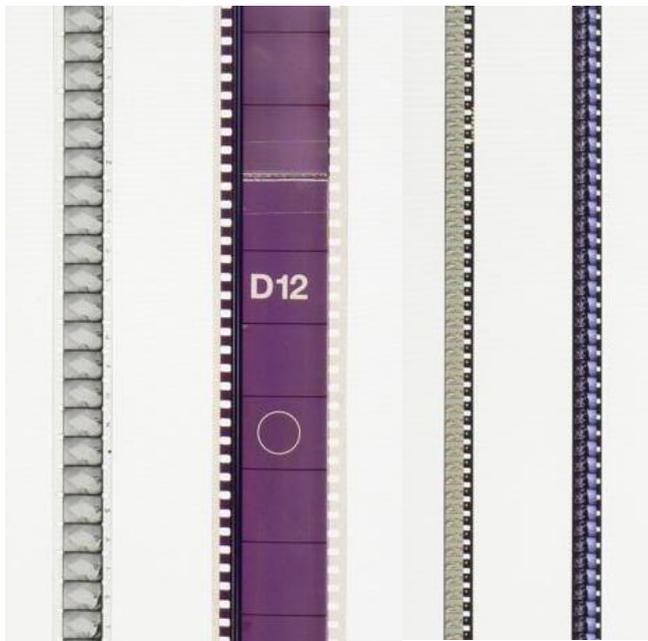


Abbildung 21: 35mm, 16mm, Super-8 und Normal-8 im Vergleich

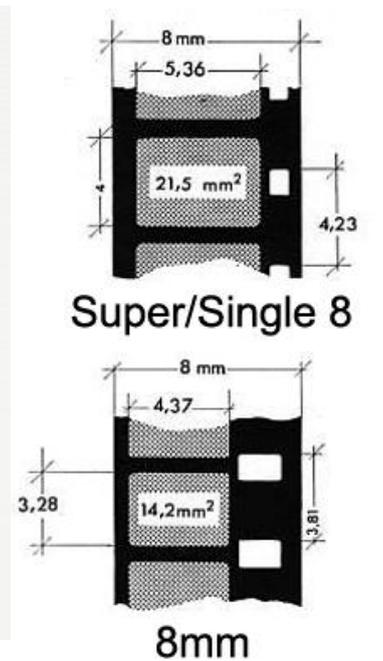


Abbildung 22: 8mm und Super- bzw. 8mm und Super- bzw. Single-8

¹⁰ DIN-Zahl: Messgrad für die Lichtempfindlichkeit von Filmen. Höhere Din-Werte bedeuten höhere Allgemeinempfindlichkeit, vergleichbar mit ASA (American Standard Association). DIN= Deutsche Industrie-Norm (Ney, 1978, S.305)

1.2.6 Das Ende und die Wiedergeburt des Super-8-Formats

Wie einleitend beschrieben, erfreute sich das Super-8-Format großer Beliebtheit am Amateurmarkt zum Zeitpunkt seiner Entstehung und diese Anerkennung blieb bis in die 70er des vergangenen Jahrhunderts. Die Zeit der Friedensbewegung und Anti-Kriegs- sowie Anti-Atomkraft-Demos hinterlässt auch Spuren an der Institution Kino. Das Bild, welches das Massenpublikum vom Kino hatte, veränderte sich. Die breite Öffentlichkeit verlor immer mehr das Interesse an den großen Kinopalästen, immer mehr Menschen arbeiteten bei nicht-gewerblichen Filmprojekten mit und nutzen die kostengünstigen Filmformate wie 16mm und 8mm sowie Super-8. Es kam zu einem regelrechten Boom des Super-8-Formates, das durch Auflösung und Farbe und die Möglichkeit der Tonaufnahme besticht, auch wenn viele Amateure und Amateurinnen auf die Tonaufnahme verzichteten, da der wenige Platz auf dem Schmalfilm für die Lichttonspur nicht die gewünschte Ton-Qualität zuließ und die Geräusche der Kamera deutlich zu hören waren.

Aufgrund des fehlenden Interesses der breiten Bevölkerungsschicht, mussten die Kinohäuser reagieren und wurden in dieser Zeit zu jenen Kinostätten mit Popcornstand und gemütlichen Kinositzen, die das Wohnzimmer imitieren sollten und heute selbstverständlich scheinen. Auch die kleinen Nischenkinos passten sich der neuen Zeit an, zeigten mehr und mehr Independent-Produktionen und boten den ansässigen professionellen Filmschaffenden sowie semi-professionellen Filmern und Filmerinnen einen Weg, Filme vorzuführen. Gerade in Deutschland und Österreich versuchte sich das junge Autorenkino der 1960er-Jahre von den alt eingesessenen Regeln des Heimatfilms und der Hollywoodproduktionen zu lösen und mit eigenen Mitteln Filme zu produzieren. Weltweit konnte dieser Trend abseits der großen Produktionsfirmen beobachtet werden.

Auch professionelle Filmemacher und Filmemacherinnen griffen auf die Materialien des Amateurmarktes zurück, um politische aber auch nicht politische Filme zu machen.

Jedoch stellt sich die Frage, warum und wodurch das Super-8-Format diese Beliebtheit bei Amateuren und Amateurinnen erlangte.

Der klassische Super-8-Film kam, nach Soeltner (2004) mit drei Kameramodellen des *Instamatic*-Schmalfilmsystems und zwei Projektoren auf den Markt. Mehrere

Unternehmen entwickelten Projektoren, Kameras, Filmbetrachter und Filmbearbeitungswerkzeuge – Klebepresse, Filmschneider, etc. – und boten diese zu einem günstigen Preis mit zielgerichteter Werbung für Amateure und Amateurinnen an.

Eine stark vereinfachte Handhabung der Filmkassetten und Kameras sowie die Tatsache, den Film in jeder Lichtsituation wechseln zu können, ermöglichte es jedem noch so Ungeübten als Kameramann bzw. Kamerafrau Erfahrungen zu sammeln. Dazu kommt, dass nicht nur das Einlegen der Filmkassette, sondern auch die Kameras selbst über neue Funktionen verfügten, die kein großes Wissen voraussetzten.

Auf der Filmkassette selbst befinden sich Kerben, welche die Lichtempfindlichkeit der Kamera automatisch einstellen, eine Belichtungsautomatik hilft, mit ein- und demselben Film in Kunst- sowie Tageslicht zu drehen. Das ist durchaus eine Besonderheit, gab es für den 8mm-Film verschiedene Filmkassetten mit unterschiedlicher Farbempfindlichkeit für kühleres Tages- und wärmeres Kunstlicht. Ein besonderer Vorteil gegenüber dem 8mm-Film ist, dass beim Filmschnitt und -kleben nicht mehr darauf geachtet werden muss, ob sich ein Perforationsloch an der Schnitt- und Klebestelle befindet, damit die Schnittstelle besser hält und der Projektor sie einfacher voranschieben kann. Dieser Fall trifft bei Super-8 zu, da die Perforationslöcher nun bei jedem einzelnen Bild und nicht zwischen zwei Bildern liegen. Besonders interessant ist, dass bis in die 80er-Jahre Super-8-Kameramodelle angeboten wurden, die alle Standards von professionellen Filmkameras abdeckten. *Pathè*, *Fujie* und *Kodak* – um nur einige zu nennen – boten Equipment an, das mit Wechselobjektiven und Ganggeschwindigkeiten eine professionelle Handhabung zuließ.

So wundert es nicht, dass auch im professionellen Bereich hin und wieder auf Super-8 zurückgegriffen, beim Fernsehen und vor allem im Experimentalfilm-Bereich auf Super-8 gedreht wurde. Beim deutschen Autorenfilm in den 60er-Jahren wurde aufgrund einer Notwendigkeit heraus auf Super-8 für Fernsehproduktionen und Lehrfilme zurückgegriffen.

„Die Entscheidung zum Super-8-Film – das dürfen wir nicht vergessen – ist bei fast allen Filmen, die sich damit beschäftigen, aus der Not entstanden. Der Super-8-Film macht die unabhängige Herstellung von Filmen unter den widerwärtigsten Umständen noch möglich. Deswegen haben wir uns soviel Mühe gegeben, zwei Jahre lang das gesamte Gebiet technisch zu beackern.“ (Reitz, 1971, S. 8)

Trotz seiner vielfältigen Einsetzbarkeit und Beliebtheit bei Amateuren und Amateurinnen sowie professionellen Filmschaffenden kam es zu einem raschen Ende der Super-8-Ära, als das Videoformat erfunden wurde und somit den Schmalfilm ablöste.

Immer weniger Schmalfilme wurden hergestellt, immer weniger wurde an der Weiterentwicklung von Kameras und Projektoren sowie Schneidetischen gearbeitet. Allein in Deutschland sank die Zahl des Super-8-Filmverbrauchs zwischen 1980 bis 1984 um 58 Prozent. 2004 lag der Filmverbrauch von Super-8-Kassetten in deutschen Haushalten bei 10 000 Stück (Katelle, 2005).

Die raschen Fortschritte an der digitalen Front in der Filmindustrie führten schlussendlich dazu, dass *Kodak* 2005 offiziell die letzte Spule des beliebten *K40*-Super-8-Films herstellte (Robin, 2012).

Fujie – das Unternehmen, das vor allem bei Single-8 marktführend war – stellte seine Produktion von Single-8-Filmen 2010 ein, obendrein nicht nur die Produktion des Schmalfilms, sondern 2013 auch das Angebot der Entwicklung und Bespurung (Grahame, 2009).

Neben den immer rarer werdenden Leerfilmkassetten wurde auch die Produktion von Zubehör und Kameras eingestellt. Allerdings muss an dieser Stelle gesagt werden, dass die Super-8-Fangemeinde mithilfe des Internets gut vernetzt auftritt und der Verkauf und Ankauf von Super-8-Equipment nach wie vor möglich ist. Obwohl die Herstellung von altbewährtem Rohfilm (K40) nicht mehr gegeben ist, stellt *Kodak* nach wie vor neue Arten von Super-8-Filmen her – z.B.: den *Kodak EKTACHROME 100D*.

Dennoch muss beachtet werden, dass Super-8 im Jahr 2014 nicht mehr als ein Amateurformat bezeichnet werden kann. Die technischen Entwicklungen – nicht nur am Filmmarkt – lassen Amateur-Filmschaffenden kostengünstigere und einfachere sowie benutzerfreundliche Möglichkeiten offen einen Film zu drehen. So kann jeder/jede Smartphone-Besitzer/in schnell und rasch mit dem Griff in die Hosentasche einen Kurzfilm aufzeichnen. Digitale Fotoapparate und Kameras können derzeit in einer Auflösung von 1920x1080 – Full HD – aufnehmen.

Der Amateurmarkt ist schon lange nicht mehr auf den Schmalfilm angewiesen, günstige Aufzeichnungsgeräte können in jedem Technik-Shop gekauft, und zu Hause einfach und geldsparend mit der dafür vorgesehenen Technik bearbeitet werden. Mithilfe verschiedener Programme kann zusätzlich auch der Look des Super-8-Formats simuliert werden, ein einfache Plug-In in der Schneidesoftware oder Bearbeitungssoftware wie *Adobe After Effects* reichen aus, um die Besonderheiten des Schmalfilms Super-8 auf HD-Footage zu bringen.

Nicht nur das, es gibt auch für Smartphone-Hobbyfilmer/innen die Möglichkeit, mit einer App für sein Mobilgerät direkt im *Super-8-Look* aufzuzeichnen.

Nur noch retro-verliebte und technikbegeisterte Filmemacher/innen drehen – für den Amateurgebrauch – direkt auf Super-8-Film. Eigene Vereine und Künstler/innen/gruppen widmen sich nach wie vor diesem Format.

Dies wird besonders deutlich durch eine 2013 veröffentlichte Erfindung:

Der amerikanische Produktdesigner Hays Surban entwickelte ein Steckmodul namens *Nolab Digital Super-8-Catridge*. Dieses Modul kann problemlos an jedes Modell einer Super-8-Kamera angebracht werden und digitalisiert natives Super-8-Bild während des Drehs in einer Auflösung von 720p HD (Urban, 2012).

Die Aktualität dieser Erfindung zeigt, dass Super-8 nach wie vor benutzt wird. Die schwedische Kamera-Manufaktur *Ikonoskop* berichtet darüber, eine neue Doppel-Super-8-Kamera namens *A-CAM DS8* – basierend auf einer 16mm-Filmkamera – gebaut und 25 Stück verkauft zu haben. Obwohl ein Exemplar dieser neuen Super-8-Kamera für den Amateurmarkt zu teuer ist, da der Stückpreis bei \$6800 liegt, wird dadurch veranschaulicht, dass der Super-8-Film in den ersten zwei Jahrzehnten des neuen Jahrtausends nicht nur Amateure und Amateurinnen, sondern auch professionelle Filmemacher und Experten auf diesem Gebiet begeistert (Liszewski, 2007).



Abbildung 23: *Nolab Digital Super-8-Catridge*



Abbildung 24: *A-CAM DS8*

Auf Begeisterung stößt auch die *Logmar S-8*. Entwickelt von Tommy und Lasse Madsen – Vater und Sohn – soll diese analoge Super-Kamera im Dezember 2014 auf den Markt kommen und die 30 bis 40 Jahre alten Super-8-Kameras ablösen.

Die Kamera zeichnet sich dadurch aus, dass sie analoge und digitale Technik zusammenführt. So werden unter anderem negative Besonderheiten der Super-8-Kameras ausgemerzt, wie zum Beispiel die hohe Bildunruhe durch die freiliegende Filmkassette. Diese wurde mithilfe eines festen Bildstabilisators – Filmkassettenklemmer und eine besondere Greifer-Konstruktion – eliminiert.

Ebenso wurde ein Camcorder ähnlicher LCD-Monitor auf der Seite angebracht. Mit einer programmierbaren Belichtungszeit sowie einstellbarer Framerate zwischen 16 und 54 FPS führen die Entwickler das Super-8-Medium mit dieser Kamera ins 21. Jahrhundert.

Dank des Antriebsmotors von *Maxon*, einer Firma, die auch in der Raumfahrttechnik tätig ist, hinterlässt der Kameramotor nur ein leises Summen. Allen voran aber löst diese Kamera das Problem der Synchronisation bei Tonaufnahmen. Der Ton wird in Echtzeit digital aufgezeichnet und kann später zu den digitalisierten Bildaufnahmen einfach hinzugefügt werden (Wachsmuth, 2013).



Abbildung 25: Logmar S-8



Abbildung 26: Ausschnitt eines Kameratests

Ebenfalls 2014 veröffentlicht wurde das Konzept der *Bellami HD-1*, aus Japan, eine digitale Super-8-Kamera mit wechselbaren Linsen. Diese Digital-Kamera überzeugt Super-8-Fans durch ihren Retro-Look und die Tatsache, dass – laut Hersteller – alle 8mm-Kameraobjektive auf diesen Kamerabody angebracht werden können. Wie sinnvoll es ist, einer Digitalkamera das Aussehen einer Super-8-Kamera zu geben ohne analog zu filmen und welchen Nutzen dies für den Schmalfilmer/in hat, sei natürlich in Frage gestellt (Melvin C. , 2014).

Nicht nur Amateure und Amateurrinnen, sondern auch professionellen Filmmacher/innen wissen die Weiterentwicklungen im Bereich Super-8 zu schätzen. Und eben diese professionellen Filmmacher/innen und Expert/inn/en, deren Super-8-Erfahrungen schon lange zurückliegen, greifen gerne auf diese altbewährten Materialien zurück. Warum dies so ist und welche Besonderheiten den Super-8-Film in seiner ästhetischen Darstellung auszeichnen, wird im nächsten Kapitel dieser Arbeit erläutert.

2. DIE MAGIE DES SUPER-8-FORMATS

Nach diesem historischen Überblick bis hin zur Entwicklung des Super-8-Formats wird eines klar: Super-8 ist nicht nur ein Format für Amateurfilmer/innen und Hobby-Regisseure und -Regisseurinnen, sondern auch ein Format, das Möglichkeiten zum Lernen und Üben der Filmkunst lässt.

Mehr als ein Buch wurde seit der Entstehung des Super-8-Formats zu diesem Thema geschrieben. Ganze Buchreihen und Zeitschriften sowie Magazine kamen für den/die Hobbyfilmer/in auf den Markt, die Super-8 sowie Schmalfilm an sich erklärten, Problemlösungen anboten und das Filmen für jedermann zugänglich und erlernbar machten.

So ist es nicht verwunderlich, dass jene Regisseure und Regisseurinnen – die heute als *Hollywood*-Größen gelten – früher klein anfangen und nach wie vor von den guten alten Zeiten erzählen, in denen sie loszogen und ihre ersten Geschichten auf Super-8 darstellten. Einer dieser Regisseure ist Jeffrey Jacob (J.J.) Abrahms, der seiner Liebe zu Super-8 auch als Vierzigjähriger noch so verfallen ist, dass er dem Schmalfilmformat sogar eine große Produktion – *Super-8* – in Zusammenarbeit mit Stephen Spielberg widmete. Seine Liebe zu Super-8 betonte Abrahms in einem Interview mit David Melvin:

„Every aspect of making super-8 movies, i am sure, would form the beginning of doing it for real, you know as a [sic!], as a job.“ (Melvin M. D., 2012)

In Zeiten wie dem einundzwanzigsten Jahrhundert, in dem die Trends der Mode und der Urbankultur immer öfter Stile und Errungenschaften der Vergangenheit aufwerten und wieder ins Gedächtnis rufen, wundert es nicht, dass das Super-8-Format auch in diesem Zeitraum dem Drang der Gesellschaft nach Retro unterliegt und somit wieder stark im Trend ist. Werbefilmer/innen, Musikvideogestalter/innen und Experimentalfilmschaffende greifen immer öfter auf die spezielle Körnung und Farbe des Super-8-Formats zurück.

Abgesehen davon, dass neue Kameras entwickelt werden und Rohfilm produziert wird, gilt die Verwendung von Super-8mm nicht nur als *Hipster-Kult*, sondern auch

als ein ästhetisches Gestaltungsmittel, dass unter anderem gerne in Horrorfilmen eingesetzt wird.

Im nächsten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird auf Super-8 als Gestaltungsmittel eingegangen, die ästhetischen sowie stilistischen Mittel erläutert und zu begründen versucht warum und wieso Super-8 im 21. Jahrhundert noch verwendet wird.

2.1 DIE ÄSTHETIK DES SUPER-8-BILDES

Um die Ästhetik des Super-8-Filmes beschreiben zu können und die einzelnen Bilder einer Analyse zu unterziehen, ist es wichtig, die Sprache des Films kurz zu erläutern und die für die Analyse relevanten filmspezifischen Codes, zu erklären und zu verstehen. Filme – egal ob professionell oder im Kinderzimmer gedreht – unterwerfen sich nicht nur in ihrer natürlichen Beschaffenheit den Gesetzen der Physik, sondern auch denen der Wahrnehmung des Rezipient/inn/en. Das heißt, Film sehen ist nicht gleich Film verstehen. Doch bevor wir auf die Sprache des Films eingehen, gilt zu erklären, welche Besonderheiten Super-8 auszeichnen.

Wird ein flüchtiger Blick auf einen Super-8-Film geworfen, fallen folgende Dinge unweigerlich auf: Filmkorn, gesättigte Farben, Fehler in der Emulsionsschicht, geringe Schärfe und ein wackeliger Bildstand. Diese Eigenheiten fallen nicht nur auf, auch Filmemacher/innen beziehen diese Eigenschaften als Grund für die Verwendung von Super-8 heran, so zum Beispiel Super-8-Liebhaber Josef Vieht:

„Herrliche Farben, dem Korn, dem Jitter-Effekt – das kann nur Super-8“ (Lossau, 2004, S. 8).

In einem Interview mit der Fachzeitschrift *Schmalfilm* (2004) ging Jean-Pierre Sens – Inhaber des Unternehmens *SuperSens* – sogar so weit, in Super-8 gedrehten Bildern „undefinierbare Qualität“ zu zuschreiben:

„Das Videomaterial zeigte sich als so perfekt, so glatt, dass vieles eigentlich nicht mehr dem emotionalen Clip entsprach. Die in Super 8 gedrehten Bilder hatten eben diese undefinierbare Qualität, die man für den Musikclip benötigte.“ (Sanders, 2004, S. 52)

Anhand dieser zwei Zitate wird deutlich, dass die Frage nach einer genauen allgemein gültigen Definition des *Super-8-Looks* schwierig zu beantworten ist. Neben gesättigten Farben, dem Kontrast sowie dem Seitenverhältnis des Films verbinden viele Filmschaffende den schwarzen Bildrahmen rund um den Film mit ihrer Kindheit und ersten Erfahrungen mit dem Medium Film.

Werden nostalgische Erinnerungen und Emotionen, welche bei der Betrachtung von Super-8-Filmmaterial entstehen, beiseite gelassen, bleibt folgendes Bild über: ein

bewegtes Bild mit häufigen Unschärfen, ein bewegtes Bild mit Bildstand und ein bewegtes Bild mit Korn und Emulsionsschäden.

2.1.1 Ein bewegtes Bild mit häufigen Unschärfen

Diese Unschärfen kommen durch verschiedene Faktoren zustande: Erstens spielt die Gradation von Filmen eine Rolle. Der zweite Grund für Unschärfe ist die Konstruktion der Filmführung mit der Super-8-Standardkassette in der Kamera. Erfunden, um den Amateur/innen das Einführen des Filmes in die Kamera zu erleichtern und für jedermann kinderleicht zu gestalten, wird die Super-8-Kassette einfach in die Kamera eingelegt. Eine Andruckplatte aus Plastik innerhalb der Kassette führt den Film an dem Bildfenster der Kamera aus Metall vorbei. Bei Temperaturschwankungen dehnen sich die Materialien unterschiedlich aus, ein guter Andruck an das Bildfenster ist nicht mehr möglich (Söltner, 2004).

Auch der Bildsucher an der Kamera selbst trägt Mitschuld an Unschärfen. Bei vielen Super-8-Kameras sind die Einblicksöffnungen und die Augenmuscheln zu unpassend, um das ganze Sucherbild zu sehen, dadurch erschwert sich die Einstellung der Schärfe erheblich (Söltner, 2004).

Doch Unschärfe kann auch später entstehen, nämlich bei der Projektion. Werden verschiedene Super-8-Filme aneinander geklebt, z.B.: der s/w-Film *Kodak-Tri-X 7266* und der *Ektacrome 64T*, entstehen geringfügig verschiedene Filmschärfe-Ebenen und Filmstärken. Dies kann einerseits an der unterschiedlichen Filmstärke liegen, andererseits muss die Tiefe in der die Farbstoff- bzw. Silberschicht liegt, beachtet werden. Die empfindlichen Objektive der Projektoren können nicht auf solche Unebenheiten automatisch reagieren, daraus folgt, dass kurze Szenen oder Teile eines Films unscharf projiziert werden. Überdies hinaus kann auch ein- und derselbe Filmtyp aus unterschiedlichen Produktionen verschiedene Filmstärken aufweisen (schmalfilm, 2005).

Ebenso bedenklich ist die Unschärfe durch die Super-8-Kopie. Neben dem eher professionellen Negativ-Super-8-Film dreht der/die Amateur/in eher auf Super-8-Umkehrfilm, da dieser einfacher zu bedienen ist als ein Negativ-Super-8-Film. Positiv-Film (Umkehrfilm) ist nicht für das Anfertigen mehrerer Kopien entwickelt

worden. Wird ein Positiv-Film kopiert, können die Grauwerte des Films als Schwarz auftreten, die Weißtöne überblenden und somit Unschärfe erzeugen (Söltner, 2004). Neben den genannten Gründen ist auch der verwendete Filmtyp ausschlaggebend. Der beliebte *Kodachrome 40* zeichnete sich unter anderem auch durch die Schärfeleistung der Filmemulsion aus. Durch extrem dünne Filmschichten konnte die Lichtstreuung gering gehalten werden. Dies hilft bei der Schärfeleistung (Vedrilla, 2010).

2.1.2 Ein bewegtes Bild mit Bildstand

Der Bildstand bezeichnet die Ruhe des Bildes. Nur wenn die einzelnen Bilder deckungsgenau über das Bildfenster der Kamera oder des Projektors geführt werden, entsteht ein für das Auge nicht zitterndes Laufbild. Wie bei der Unschärfe kann auch ein unruhiger Bildstand durch Temperaturschwankungen oder durch schlecht justierte Kameras entstehen (Söltner, 2004).

Zwar mag der unruhige Bildstand vielen Kameramännern und -Frauen in den 70er-Jahren ein Dorn im Auge gewesen sein, trotzdem ist dieser 40 Jahre später ein beliebtes Gestaltungsmittel, das durchaus auf Liebhaber/innen trifft.

Kurz anzumerken ist hier, dass Geschmäcker verschieden sind und sich die im Jahr 2014 gebaute *Logmar S-8* gerade dadurch hervorhebt, eben diesen unruhigen Bildstand zu verhindern.

2.1.3 Ein bewegtes Bild mit Korn und Emulsionsschäden

Filmkorn ist eine Zusammenballung von Silberkristallen auf der entwickelten Filmschicht und als feines oder starkes Rauschen erkennbar. Besonders bei großen einfarbigen Flächen werden diese Ansammlungen von großen Silberkristallen sichtbar. Je nach Filmtyp und Lichtempfindlichkeit entsteht starkes oder leichtes Korn. Je höher die Lichtempfindlichkeit, desto stärker das Korn. Ebenso erwähnt werden muss, dass bei Farbfilm die unterschiedliche Farbschichten verschiedene Körnungsstärken aufzeigen können (Schmidt, 2008). Das Korn bestimmt auch die Auflösung des Filmes, das heißt wie detailgenau ein Objekt abgebildet werden kann. Super-8-Rohfilme jeglicher Art von mehreren Herstellern gibt es je nach Lichtstimmung in abgestimmten Lichtempfindlichkeiten, um die beste Qualität für

jede Lichtstimmung zu bieten. Der beliebte Umkehrfilm *Kodachrome 40 Typ A* hat eine Lichtempfindlichkeit von 40 ASA (DIN 17) und wurde durch seine feine Körnung zu einem der beliebtesten Filmtypen für Super-8. Nicht nur die Lichtempfindlichkeit, sondern auch die Farbintensität und der Kontrast können und werden selbst durch das Korn beeinflusst.



Abbildung 27: *Kodachrome 25, Kodachrome 40, Ektachrome 100D, Fuji Velvia 500*

Die hier angesprochenen Emulsionsschäden hingegen entstehen durch die Handhabung mit dem Film während des Drehs, danach, vor, bei und nach der Entwicklung sowie der Lagerung. Durch Staub oder Schmutz können kleine Flecken und Störelemente auftreten, durch Kratzer am Film selbst können vertikale oder horizontale Streifen zu sehen sein.

2.1.4 Ein bewegtes Bild mit Kamera-Ton

Doch nicht nur das bewegte Bild selbst zeichnet den Super-8-Film aus, der Ton macht die Musik. Neben den Geräuschen der Kamera und deren Motor war es an sich schwierig, einen Synchron-Film aufzunehmen. Viele Artikel in Zeitschriften und Büchern beschäftigen sich damit, eine einfache Lösung zu finden. Zwar war der Tonfilm für Super-8 erfunden, dennoch übten sich viele Amateure und Amateurrinnen mit einer externen Tonaufnahme, die sie anschließend im Schnitt als Magnettonband an den Film anfügten und diesen somit synchronisierten – je nach Begabung synchron oder asynchron. Bemerkenswert für Filme auf Super-8 ist, dass das Summen der Kamera selbst nicht nur auf dem Tonfilm, sondern auch auf den externen Tonaufnahmegeräten zu hören ist, es sei denn, ein Extra-Tonmann/frau steht weit genug von der Kamera entfernt, um den Ton aufzuzeichnen.

Super-8 kennzeichnet sich also dadurch aus, dass es ein Format ist, das in den 70ern in der Equipment-Anschaffung und Handhabung kostengünstig war. Die Kameras und Projektoren sowie Filmkassetten zeigten – und zeigen – durch ihre billige Verarbeitung Mängel auf, die unter anderem zu unruhigen Bildständen, Rauschen, Korn und Zittern führen. Die Farben und der Kontrast des fertigen Bildes wurden und werden zwar in professionellen Laboren entwickelt, doch wird ihnen weniger Zeit in der Farbbehandlung und Farbkorrektur gegeben als einem professionellen Studio-Film. Aufgrund des Preisunterschiedes zwischen 16mm und Super-8 wurde es neben Amateuren und Amateurinnen auch vom Fernsehen genutzt. Die einfache Handhabung ließ damals wie heute jede/n zum Kameraoperator/in werden. Die Probleme mit dem synchronen Ton wurden in Kauf genommen, zeichnen ja genau diese auch den Super-8-Film aus.

Abschließend gesagt ist es schwierig den, Super-8-Look zu beschreiben, nicht nur weil viel Sympathie gegenüber dem Material Film in dieser digitalen Zeit Kindheitserinnerungen auslöst und Analog-Liebhaber/innen-Herzen höher schlagen lässt, sondern weil auch durch die verschiedenen Kameras und Filmtypen unterschiedliche Filme entstehen. Ebenso erwähnenswert ist die Tatsache, dass Filme aus den Produktionsjahren 1970 bis 1980 eine andere chemische Zusammensetzung und Entwicklungsdauer haben als Filme heutzutage. Auch die Lagerung spielt in Sachen Erscheinungsbild besonders bei Kontrast und Farbsättigung eine große Rolle. Jürgen Lossau, Chefredakteur der Zeitschrift *Schmalfilm*, fasst die Begründung, warum auf Super-8 gearbeitet werden soll, in einem Satz zusammen:

„[...] tolle Farben, die Einzelbilder werden vom Filmkorn gemalt, leicht tänzelnder Bildstand, betörender Look. So ist das nun mal mit Super 8.“
(Lossau, Nix für Angsthassen, 2011, S. 28)

2.2 NOSTALGIE, SCHÖNHEIT, WAHRHEIT: DER EINSATZ VON SUPER-8

„Die Qualität, die mit Super 8 möglich ist, kann man nicht oft genug betonen. Oft kleben Leute an der Idee, dass Super 8 nur ein alter Technikspaß ist. Nein!“
(Paul Clipson in Cramer, 2011, S.71)

Nach dieser kurzen Veranschaulichung der Besonderheiten des Super-8-Formats wird es Zeit zu erläutern wie und vor allem warum der Super-8-Film eingesetzt wird. Bevor im nächsten Abschnitt auf das Wie eingegangen wird, werden an dieser Stelle Beispiele für den Einsatz von Super-8 außerhalb des Amateurmarkts erwähnt.

2.2.1 Werbung

Nicht nur Werbung für Super-8 und sein Equipment wurden auf dem Format selbst gedreht, sondern auch für andere Produkte verwenden die Werbemacher von heute gerne Super-8.

Regisseur, Editor und Kameramann Georg Manzanilla sagte 2010 in einem Interview über seinen Bezug zu Super-8mm, dass gerade im Bereich der Textil-Werbung etwas Neues gebraucht werde und Super-8 eben gerade dieses neue Format sei, das den etwas anderen *Look* darstellte. Ebenfalls spricht er von der emotionalen Verbindung, die viele mit Super-8 in Zusammenhang bringen. Gerade weil Super-8 mit Heimkinos und den Filmen der Eltern und Großeltern in Verbindung gebracht wird, entschied er sich unter anderem dafür, Werbungen auf Super-8 zu drehen (pro8mm, 2010).

Neben *Globe Shoes*, *Roxy* und *Gallaz Shoes* schoss Manzanilla 2010 und 2011 Werbung für *Billabong* auf Super-8. Natürlich wurde das Negativ-Format eingescannt und digital bearbeitet – unter anderem auch farbkorrigiert und aufgeblasen auf 1080p – dennoch bleibt das Ausgangsformat Super-8 (georgmanzanilla.com, 18.10.2014).



Abbildung 28 und 29: Ausschnitte aus *Billabong Girls Summer 2011 Collection*,
Werbung von George Manzanilla

Auch *Converse* griff 2010 und 2011 in die Trickkiste und ging mit Steve Daniels als Regisseur und Kameramann mit einem Super-8-TV-Werbespot weltweit auf Kundenfang, allerdings in s/w. Nicht nur selbst gedrehte Super-8-Filme werden in der Werbung verwendet, auch Stock-Footage und Found-Footage werden gerne genutzt. 2013 kreierte Josh Read, selbsternannter *Storyteller* und im Feld der Digital-PR tätig, einen Stock-Footage-Online-Werbeclip zum Muttertag für die Website onlineforlife.org.



Abbildung 30 und 31: Ausschnitte aus *Mother's Day Legacy Commercial*, 2013, Josh Read

Auch mit Found-Footage arbeitete Regisseur Niklas Ladberg 2011 bei seinem Werbespot für *Saab Automobile*, einem schwedischen Automobilhersteller, und kombinierte diese mit digitalen Aufnahmen.

Neben den schon genannten Unternehmen griff auch das Autounternehmen *Chrysler* 2011 bei seinem Werbespot *Chrysler Style* auf Super-8mm-s/w-Film zurück. Allerdings verknüpfte Regisseur und Kameramann Tom Kruger mehrere analoge sowie digitale Filmformate miteinander.

Die Fast-Food Industrie macht ebenso wenig Halt vor Super-8. In *Burger Kings The Subservient Chicken*-Werbelinie flimmerte 2006 auf Super-8mm gedreht ein Huhn auf einem Motorcross-Bike über die Fernsehgeräte.

Neben dem Hühnchen von *Burger King* verwendeten unter anderem auch *McDonald's*, *Victoria's Secret*, *Calvin Klein*, *Nike*, *Toyota*, *Heineken*, *Pepsi* und *Ford* das Schmalfilmformat Super-8mm zu Werbezwecken (pro8mm, 2011).



Abbildung 32 und 33: Ausschnitt aus *Pepsi- Forever Young*-Werbung

2.2.2 Musikvideo und Konzertfilm

Nicht nur in der Werbung ist Super-8 ein beliebtes Stilmittel, auch in der Musikbranche wird Super-8 gerne und oft eingesetzt. Überraschenderweise auch bei Konzertfilmen: Aufgrund der Schwierigkeit der Tonaufnahme bei den handelsüblichen Kameras aus der Entstehungszeit des Super-8-Films ist dies wirklich verwunderlich, da das synchrone Aufnehmen eine Herausforderung darstellt und die Arbeitszeit in der Postproduktion erheblich in die Höhe schießen lässt.

Ein Beispiel dazu ist die Konzert-DVD von Bryan Adams *Live in Lissabon*. Gemeinsam mit einem Team aus 11 Kollegen und Kolleginnen filmte Chefkameramann Jason Shephard auf Super-8- und 16mm-Kameras das Konzert des kanadischen Sängers. 290 Super-8-Kassetten verwendete Regisseur Dick Carruthers, um sich mit dem Griff zum Schmalfilm bewusst von der breiten Masse abzuheben, zu kontrastieren und die Musik bildlich darzustellen.

„Die Struktur von Super-8 und der grobe Angriff durch den Sound ergaben eine perfekte optische Metapher. Bryan Adams mochte das nervöse, unberechenbare Feeling und die Bildfrequenz so sehr, daß [sic!] er sich ein Hybrid-Format für sein eigenes Konzert wünschte. So wird das farbenfrohe Super-8 mit dem Kinolook von 16mm kombiniert.“ (Dunlop, 2005, S. 60)

Mit dem Film *Kodak Vision2 500T* ausgerüstet, wurden neben den genannten Super-8-Kassetten zusätzlich 53 Rollen 16-mm-Film für den Konzertmitschnitt verbraucht. Dank seiner, so Kameramann Sheperd, großartigen Emulsion konnten die Feinheiten jedes Schwarztons festgehalten werden und durch genug Belichtungsspielraum und Lichtwiedergabe des Films später in der Bearbeitung die zwei unterschiedlichen Formate – 16- und Super-8mm – perfekt angeglichen werden. Beachtlich ist, dass alles stumm aufgenommen und später in der Postproduktion nachsynchronisiert wurde. Dass der Film nur mit Tricks wie Beschleunigung, Zeitlupen und -raffern und speziellen Schnitten mehr oder weniger synchron werden konnte, nahmen alle Beteiligten, so auch Bryan Adams selbst, gerne für den Look und die Stimmung, die durch Schmalfilm transportiert wird, in Kauf (Dunlop, 2005).

Neben Bryan Adams wurden auch *The White Stripes* mit ihrer Konzert-DVD *Under Blackpool Lights* auf Super-8mm-Film von Dick Carruthers für die Ewigkeit festgehalten.



Abbildung 34 und 35: Ausschnitte aus Bryan Adams *Live in Lissabon*

Auch die deutsche Hip-Hop-Band *Fettes Brot* entschied sich 2010 dazu, auf Super-8-Film ein Musikvideo zu drehen. Regisseur Sönke Held sagte in einem Interview mit dem *Schmalfilm*-Chefredakteur Jürgen Lossau, dass gerade die Imperfektion des Formats, seine kleinen Fehler, die Unsauberkeiten ein Teil seines ästhetischen Konzepts des Musikvideos *Amsterdam* ausmachten (Lossau, *Fettes Brot auf Super 8*, 2010).

Ebenso Teil seines ästhetischen Entwurfs war die *opengate*-Abtastung bei der Digitalisierung des Films selbst. Die Darstellung mit Perforationslöchern und Randnummern wurde genutzt, um den Super-8-Flair einzufangen (Lossau, *Fettes Brot auf Super 8*, 2010).



Abbildung 36 und 37: Ausschnitte aus dem Musikvideo von *Fettes Brot*

Neben der deutschen Musikszene verwenden natürlich auch viele Musiker/innen der Pop-Kultur weltweit immer wieder Footage oder selbstgedrehtes Filmmaterial in ihren Musikvideos. *Aerosmith*, *Katy Perry*, *Madonna*, *Beyonce* oder die *Black Eyed Peas* – um nur wenige der vielen Hundert zu nennen – verwendeten das Super-8-Format als Medium ihrer Wahl, um den gewissen Look, die gewisse Stimmung in ihren Musikvideos zu vermitteln. Der Super-8-Look mit seinen typischen Farben und seiner Körnung eignet sich besonders, um heutzutage der *Instagram*- und Retrochick-verliebten Popkultur und deren ästhetischen Ansprüchen gerecht zu werden (pro8mm, 2011).

2.2.3 Hochzeit

Den retrochicken Lifestyle wollen auch viele am „schönsten Tag ihres Lebens“ festhalten und jene Gefühle und Erinnerungen neu aufleben lassen, die sie hatten, wenn zuhause die Super-8-Rolle in den Projektor eingelegt wurde und Opas und Omas oder Mamas und Papas Hochzeit über den Fernsehbildschirm oder die Wand flimmerte. Neben dem Nostalgie-Gefühl hat Film, auch Super-8, noch einen weiteren Vorteil gegenüber digitalen Medien: Bei richtiger Lagerung erhöht sich die Möglichkeit der Archivierung auf Ewigkeit. Heutzutage sind Hochzeitvideos nicht mehr nur Videos, die den ganzen Tag und jede Sekunde in Bewegtbild einfangen, sondern geschnittene Videoclips, Filme, die die Aufregung, Gefühle und das Besondere an so einem Tag wiedergeben. Angepasst an die heutige Generation, die mit *MTV* und Farbfernsehen groß wurde, ist das Genre der Hochzeitvideos weltweit ein oft vergessenes, das mit Super-8 unvergessliche Momente einfängt und den Hochzeitsfilmemachern die Kassen füllt.

2.2.4 Experimentalfilm

Wenn über Filme und Videos mit und auf Super-8mm-Format gesprochen wird, darf der Experimentalfilm nicht vergessen werden – ein Filmgenre, das sich besonders gerne Schmalfilmformaten zuwendet und diese auch verwendet.

Dem/Der Experimentalfilmer/in stehen alle Türen offen, jede noch so kreative Idee kann umgesetzt werden, je experimenteller, desto besser. Film an sich, besonders Schmalfilm und insbesondere Super-8, bieten sich aufgrund seiner kostengünstigen Anschaffung – im Vergleich zu 35mm-Film – und seiner Eigenschaften selbst gut an. Experimente in der Daturgie, mit dem Film selbst – vor und nach dem Dreh sowie vor, während und nach der Filmentwicklung – lassen sich leicht und kostengünstig auf Super-8 umsetzen. Weltweit gibt es Filmgruppen und Künstler/innen, die sich das Super-8-Format zu eigen machen, um ihre bewegten Kunstwerke zu verwirklichen und dabei mit Hilfe der verschiedensten Techniken das Bild zu verändern. Filter, Kameraaufsätze, Foundfootage, kaputte oder abgelaufene Filme, Kratzen oder Zeichnen auf der belichteten und unbelichten Filmspur, chemische Experimente bei der Entwicklung, alles ist möglich.

Aufgrund der Tatsache, dass es unmöglich ist, die Breite dieses Themas – Experimentalfilm auf Super-8 – und der großen Zahl an Künstler/innen, die sich mit Schmalfilm auseinander setzen, dem Genre gerecht werdend zu erläutern, wird hier exemplarisch einer der bekanntesten internationalen Experimentalfilmer – der auf Super-8 arbeitet – genannt. Paul Clipson, ein Amerikaner, der schon seit seinem 15ten Lebensjahre auf Super-8 drehte, ist ein begeisterter Liebhaber dieses Formats:

„[...]hat Super 8 eine ästhetische Schönheit, weil es die klassische Kinotechnik auf die wenigsten Millimeter konzentriert, mit denen eine Satttheit der Farben, Dichte der Texturen, des Filmkorns möglich ist [...]“ (Cramer, Poet des Raums, 2011, S. 69)

Clipson selbst sagt, dass Super-8 ein bescheidenes Filmmedium sei, aber Riesenpotential habe. Dieses Potential verbindet er mit seiner Kreativität, Liebe zu Doppelbelichtungen und Affinität zur Technik.



Abbildung 38: Doppelbelichtungen aus Filmen von Clipson

2.2.5 Sportvideos

In der Actionsport-Kultur ist Super-8 wegen seines *Old-School-Looks* und seiner speziellen Farben und Körnigkeit ein beliebtes Drehmaterial, um den Lifestyle hinter dem Sport und dessen Markenprodukten zu kompensieren und aufzuzeigen.

Jede Trendsportart will mit ihren Videos das Gefühl von Abenteuer und Fröhlichkeit vermitteln und zu diesem Zweck verwenden immer mehr Regisseure und Regisseurinnen und Sportler/innen Super-8 als Stilmittel. Besonders bei Sportaufnahmen ist der Griff zu Super-8 ein künstlerisches und ästhetisches Statement, da nicht wie bei digitalen Formaten der nicht funktionierende Trick gelöscht werden kann, sondern jeder Fehler, jeder unsaubere Stunt auf Schmalfilm festgehalten wird und genau überlegt werden muss, wann der Griff zur Kamera folgt und wann nicht.

Das Unternehmen und die Marke *Red Bull* griff ebenso zu Super-8, um einen ihrer gesponserten BMX-Fahrer – Simon Barraco – ins richtige Licht zu stellen und sein Talent für die Ewigkeit festzuhalten. Mittels Super-8 versucht *Red Bull* mithilfe des französischen Regisseurs Hadrien Picard die Werte der Marke *Red Bull* – trendig, abenteuerlustig, modern – auf neue Art zu vermitteln.



Abbildung 39 und 40: Ausschnitte aus dem BMX-Video von Hadrien Picard

Besonders in der Subkultur rund um das Skateboard ist Super-8 ein beliebtes Format. Das Skateboard an sich wurde in den 1960ern entwickelt und wird seit Beginn an von Super-8 begleitet. Nach wie vor drehen einige Skateboarder/innen und ihre Filmemacher/innen auf Super-8 oder imitieren den Super-8-Look in der Postproduktion, um gerade den Charme dieser Subkultur einzufangen.

Neben Skateboard-Videos werden auch Surf- und Snowboardvideos gerne auf Super-8 gedreht. Mit extra Zubehör, wie wasserabweisenden Kameragehäusen, wird nach wie vor auch am Wasser und in den Bergen mit Super-8 gefilmt.

Nicht nur Trendsportarten werden auf Super-8 gedreht, auch andere Sportarten wie Segeln und Pferderennen werden immer wieder von Super-8 begeisterten Journalisten und Journalistinnen und Filmemacher/innen auf dieses Format gebannt.

2.2.6 Dokumentation

Wie eng Super-8 und Skateboard miteinander verknüpft sind, wird in *This Ain't California* deutlich. Mit einer Mischung aus Archiv-Footage, Heimvideos aus den 80ern und neu gedrehtem Material auf Super-8 erzählt die Dokumentation die Geschichte der Skateboard-Subkultur in den 80er in der DDR. Mit eindrucksvollen Bildern – verschwommen, unscharf, verschmierte aber leuchtende Farben – erschufen Regisseur Marten Persiel und Kameramann Felix Leiberg eine preisgekrönte fiktionale Dokumentation, die Super-8 weiterleben lässt. Sie drehten mehrere Interviews und stellten Szenen auf Super-8 nach, um diese anschließend mit Canon-5D Material zu mischen. Der Grund für den Griff zu Super-8 liegt nicht nur in seinem ästhetisch wertvollen Erscheinungsbild, sondern auch in seiner Fähigkeit, dem Rezipienten und den Rezipientinnen die guten alten Zeiten zu suggerieren.



Abbildung 41 und 42: Ausschnitte aus *This Ain't California*

Es ist nichts Besonderes, dass es viele Dokumentationen auf dem Markt gibt, die Super-8 verwenden. Found-Footage, Archivmaterial und Heimvideos bilden eine solide Grundlage für Dokumentationen und können für den Inhalt sowie als ästhetisches Gestaltungsmittel dienen. Neben dem Einsatz von schon existierendem Super-8-Material, sei es um einen Fakt zu unterstreichen oder darzustellen oder bloß

um dem/der Zuschauer/in ein Gefühl von Heimat zu vermitteln, greifen professionelle Filmemacher/innen von Dokumentationen auch auf Super-8 als Drehmaterial selbst zurück.

Die Nostalgie, welche Super-8 vermittelt, ist ein brauchbares Instrument, um dem/der Zuschauer/in das Gefühl von Wahrheit, ein Gefühl von Heim oder ein Gefühl von Echtheit zu vermitteln, ungeachtet des Fakts, dass auch Super-8 gerade deswegen eingesetzt werden kann, um dem/der Zuschauer/in gefälschtes Material als echt zu verkaufen oder digitales Format als echtes 8mm-Material auszugeben. Interessanterweise hat dies Regisseur Malik Bendjelloul getan.

In seiner Dokumentation *Searching for Sugar Man* drehte er 2012 auf Super-8, wie es viele Regisseure und Regisseurinnen gerade im Bereich der Musikdokumentationen machen. Malik Bendjelloul Dokumentation unterscheidet sich kaum von anderen, in denen ausschließlich auf Super-8 gedreht wurde, bis zu dem Moment, als ihm das Geld ausging. Aufgrund der fehlenden Finanzierungsmittel für das Ende seines Projekts griff er auf eine App (*8mm Vintage Camera App*) und sein Smartphone zurück, um anschließend in der Post-Produktion das bearbeitete Material als Super-8mm-Film auszugeben. Neben dieser kleinen Schummelei filmte er mit der Retro-App auch Szenen direkt vom Computer ab, um den Fernsehlook der 70er-Jahre zu imitieren (Hardy, 2013).

Ob der Gang an die Öffentlichkeit mit diesen technischen Spielereien nur ein gezielter Werbeschachzug war, sei dahingestellt, nichtsdestotrotz hat diese fast ausschließlich auf Super-8 gedrehte Dokumentation einen Oscar gewonnen und beweist – wie viele andere Filme auch – dass Super-8 im 21. Jahrhundert nach wie vor professionell genutzt wird.



Abbildung 43 und 44: Ausschnitte aus *Searching for Sugar Man*, mit Iphone-App gedreht

Neben den vorhin genannten Dokumentationen wurde *Year of the Horse* von Jim Jarmusch 1996 auf Super-8 gedreht. Wie schon erwähnt, verwenden viele Regisseure und Regisseurinnen Super-8-Material oder das Format selbst, um das Gefühl von Wahrheit und Echtheit zu vermitteln. Unter anderem tun dies Ondie Timoner in seiner Dokumentation *Dig!* 2004 oder auch Kurt Markus in *It's About You* aus dem Jahr 2010. Auch Sarah Polley nutzte Super-8-Aufnahmen, um 2012 ihre Geschichte in *Stories We Tell* zu erzählen, zudem drehte der französische Regisseur Pierre-Paul Puljiz seine Dokumentation *Mexico City Conversations* hauptsächlich auf Super-8mm.

2.2.7 Kurzfilm

Natürlich verwenden auch Regisseure/Regisseurinnen und Kameramänner sowie Kamerafrauen im Genre des Kurzfilms Super-8 als Filmmaterial, arbeiten mit Found-Footage oder selbstgedrehten Super-8-Footage aus früheren Zeiten. Der Kurzfilm *Live Life Dearest* des kolumbianischen Filmemachers Juan Diego Escobar Alzate versucht mit den Bildern, gedreht auf Super-8mm, Poetik und Film zusammenzuführen und schafft ein mit dem Rattern des Projektors unterlegtes Werk, das ganz ohne digitale Formate auskommt. Der Griff zum Super-8mm bestimmt nicht nur den Look des Filmes, sondern den Film selbst.

Viele Filmemacher/innen und junge angehende professionelle Filmschaffende arbeiten auf Super-8, um ihre Kurzfilme zu verwirklichen. Der Wunsch nach mehr Super-8 als Stil- sowie Gestaltungsmittel wird deutlich, wenn ein Blick auf die Filmfestival-Kultur geworfen wird. Immer mehr Festival-Komitees prämiieren Super-8-Filme und immer mehr Festivals für Super-8 und Schmalfilmformate etablieren sich.

Nachdem ein kurzer Überblick über das breite Feld an Einsatz-Möglichkeiten des Super-8-Formats gegeben worden ist, soll nun ein Blick auf die Königsdisziplin im Bereich der Film- und Fernsehschaffenden geworfen werden: den Spielfilm.

2.3. SUPER-8 ALS TRÄGER VON GEFÜHL UND SPANNUNG IM SPIELFILM

Wie einführend in diesem Kapitel schon beschrieben, arbeiten viele Regisseure und Regisseurinnen auch heute im 21. Jahrhundert noch gerne mit Super-8mm. Die Filmgeschichte zeigt auf, dass Super-8 nunmehr kein einfaches und kostengünstiges Heimfilmformat mehr ist, sondern mehr Auswirkungen hat und aufgrund seiner eigenen Geschichte über großes Potential verfügt, um auf Menschen einzuwirken. Neben den schon genannten Genres passiert dies natürlich auch im Spielfilm. Doch nicht nur die Filmschaffenden des Independent-Kinos, des Fernsehens oder der Filmakademien benutzen Super-8 als Stimmungsträger. Auch die Filmemacher/innen *Hollywoods* wissen über den Reiz und den Charme von Super-8 Bescheid und nutzen diesen gerne, um ihre Filme stil- sowie stimmungsvoll umzusetzen.

2.3.1 Filmanalyse *Sinister*

Dass Super-8-Film nicht nur schön aussieht, sondern auch als Emotions-Träger zählt und Gefühle bei den Betrachtenden auslöst, ist keine Seltenheit, die nur diesem besonderen Schmalfilmformat zugeschrieben werden kann. Seit der Erfindung des Films gibt es nicht nur eine Theorie, die sich damit auseinandersetzt wie Film – dramaturgisch, ästhetisch, akustisch und visuell – auf den/die Rezipient/in einwirkt. Beil, Kühnel und Neuhaus (2012) sprechen hier von einer „Sprache des Filmes“, ein Begriff, der tief in die Materie eindringt und versucht, das Einwirken und die Mechanismen des bildlichen Erzählens zu erklären. Es ist nicht verwunderlich, dass sich der Film durch ein „Ensemble optischer und akustischer Zeichen (Bild und Ton)“ (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 11) verständigt und Bedeutung ausdrückt. Diese optischen Zeichen sind eine Vielzahl an filmischen Codes, die es ermöglichen Filme zu verstehen und zeigen den Versuch auf, einen Film mit all seinen Wirkungsmechanismen – Farbe, Ton, Schnitt, Leinwand, Publikum, Kameraeinstellung usw. – zu erfassen. Diese Codes sind also Hilfsmittel derer sich der Zuseher und die Zuseherin als Kritiker/in und Beobachter/in bedient, um einen Film zu verstehen und zu erklären.

Aber wenn eines aus der Filmgeschichte und vor allem der Filmtheoriegeschichte gelernt werden kann, dann ist das die Tatsache, dass eine These nicht lange alleine steht oder nicht eine Antithese eines anderen Wissenschaftlers oder einer anderen Wissenschaftlerin folgen kann. Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengt, wird hier nur kurz auf eine Auswahl der verschiedenen Codes eingegangen und jene hervorgehoben, welche der Autorin in Zusammenhang mit Super-8 und Schmalfilm wichtig erscheinen.

Nach Monaco (2008, S.191) können filmische Codes in drei Klassen geteilt werden: „kulturell ableitende Codes, Codes die der Film mit anderen Künsten gemein hat und spezifisch filmische Codes, wie zum Beispiel die Montage.“

Kuchenbuch hingegen beschreibt in seinem Buch über Filmanalyse folgende drei Codes: „filmische Codes, filmspezifische Codes, und kinematografische Codes.“ (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 12) Ein Konglomerat all dieser Codes soll bei der nachfolgenden Analyse zu Hilfe genommen werden, wenn erklärt wird, wie Super-8 als Spannungs- und Stimmungsträger im 21. Jahrhundert verwendet werden kann.

Unter kinematografischen Codes werden Codes verstanden, die ausschließlich im Film vorkommen, wie etwa die Kamerahandlung oder die normierten Formate des Filmbildes.

Filmspezifische Codes sind nach Beil, Kühnel und Neuhaus (2012) unter anderem Vorgaben des Filmformats, des Bildformats und die Eigenschaften des Filmbildes als bewegtes Bild, eben jene Codes, die nur im Film vorkommen, aber auch mit einer für den Film speziellen Art wie den kulturellen Codes adaptiert werden.

Allein an dieser Aussage wird deutlich, dass die Wahl des Formats, mit dem aufgezeichnet oder wiedergegeben wird, eine weitaus wichtigere Entscheidung ist als bloß eine wirtschaftliche oder technische. Der Griff zum Schmalfilm oder doch zum Breitbandfilm hinterlässt formatabhängig Spuren am Endprodukt Film, die in Kombination mit sozial konnotiertem Wissen – oder auch den kulturellen Codes – des Zusehers und der Zuseherin ein Gefühl – eine Erregung – erzeugen können und das Sehen des Films und dessen Handlung unbewusst beeinflussen.

Kulturelle Codes sind nach Monaco jene Codes, „die außerhalb des Films liegen und die Filmemacher nur einfach reproduzieren.“ (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012, S. 11) Zusätzlich sind das jene in den verschiedensten Kulturen bestehenden

Zeichencharaktere, zum Beispiel die verbale Sprache von Kleidung, konventionalisierten Handlungen oder Handlungen und Zeichen sowie Dinge, die der Zuseher und die Zuseherin aufgrund seiner/ihrer verschieden interpretieren kann.

Neben den schon genannten Codes gibt es laut Kuchenbuch zusätzlich noch die adaptierten Codes: Codes, die der Film mit anderen Medien gemeinsam hat, wie zum Beispiel der Fotografie, dem Theater oder der Malerei (Beil, Kühnel, & Neuhaus, 2012). Überdies hinaus gibt es noch verschiedene Zeichensysteme, die sich mit der Schauspielerei und dem Szenenbild und Ähnlichem auseinandersetzen, auf die hier nicht näher eingegangen wird.

Bevor mithilfe der oben genannten Codes auf den Film eingegangen wird, muss die Handlung beschrieben werden.

2.3.1.1 Handlung *Sinister*

Beeinflusst von Stanley Kubricks *The Shining* erzählt Regisseur Scott Derrickson die Geschichte eines Schriftstellers namens Ellison Oswalt, gespielt von Ethan Hawke. Aufgrund seiner schlechten finanziellen Situation beschließt der Krimiautor mit seiner Familie in ein Haus zu ziehen, in dem vor kurzem eine Familie auf mysteriöse Weise starb, um über das Verbrechen in seinem neuen Buch zu schreiben.

Nach dem Einzug in das neue Haus findet der Schriftsteller auf dem Dachboden fünf Super-8-Filmkassetten und einen Projektor. Vorerst behandelt Ellison diese nur als liegen gebliebene Heimvideos der ehemaligen Familien, die das Haus bewohnten und beachtet sie kaum. Seiner Arbeit nachgehend, wird immer anschaulicher, dass die Super-8-Kassetten eine große Rolle in diesem Horrorfilm spielen, da die Kiste vom Dachboden in seinen Fotografien des Hauses – welche er bei seiner ersten Begehung schoss – nicht vorzufinden war.

Schon in der ersten Nacht im neuen Haus wirft Ellison den Super-8-Projektor an und sieht die ersten Morde an zwei Familien. Nachdem die zweite Super-8-Rolle durch den Projektor gerasselt ist, beschließt der Schriftsteller ohne die Hilfe der Polizei auf eigene Faust zu ermitteln, da für ihn klar ist, dass der Mörder der Familien zurück in dieses Haus kam und die Kiste samt Projektor und Super-8-Film auf dem Dachboden zurückließ. Ebenso wird in der ersten Nacht gezeigt, dass sein Sohn Trevor an

Alpträumen leidet und schlafwandelt – ein Thema, das durch den ganzen Film Teil der Handlung bleibt.

Während seiner Recherche findet der Autor okkulte Zeichen in den Videos sowie Kinderzeichnungen von den Morden, auf denen immer eine Figur als Mr. Boogie bezeichnet wird. Mithilfe eines Deputys des örtlichen Polizeireviers forscht der Autor weiter und findet einige brisante Dinge über die ermordeten Familien heraus. Hilfe suchend spricht er mit einem Professor, der ihm den mystischen Hintergrund zu den okkulten Zeichen erklärt. Bughuul, ein böser Geist und Dämon, der sich von Kinderseelen ernährt und in Abbildern von sich selbst weiter lebt, hat mit diesen Morden zu tun.

Ellison findet vermehrt Hinweise auf die Anwesenheit dieses Dämons in seinem Haus. Als er eines Nachts Geräusche in dem Haus hört, geht er erneut auf den Dachboden, um dort die fünf vermissten Kinder der getöteten Familien vorzufinden, während diese einen der Morde auf Super-8 ansehen. Bughuul erscheint ihm, und als Ellison vor Schreck die Stufen zum Dachboden hinunterfällt, wird der Super-8-Projektor samt den Filmen von eben diesem geworfen. Panisch vor Angst und wütend verbrennt Ellison das Super-8-Equipment mit Material und verlässt fluchtartig inklusive Familie das Haus.

Nach dem Umzug in das alte Haus der Familie telefoniert der Schriftsteller erneut mit dem Professor, der ihm Bildmaterial zur Verfügung stellt. Ellison stellt fest, dass er es mit einer Art bösem Kult zu tun hat, vor dem es kaum ein Entrinnen gibt, denn jeder, der das Abbild des Bughuul gesehen hat, wurde von ihm gefangen.

Kurz nach diesem Telefonat ruft der Deputy an und klärt Ellison auf, dass jede der getöteten Familien aus dem Haus auszog, in dem die davor getötete Familie gewohnt hatte. Nach dieser Nachricht nimmt Ellison einen Schluck des Kaffees, den ihm seine eigene Tochter brachte und fällt in Ohnmacht, da das Getränk mit einem Schlafmittel versetzt war. Als er wieder aufwacht, stellt er fest, dass seine Frau und er gefesselt am Boden liegend ihrem Schicksal nicht entfliehen können.

Die eigene Tochter Ashly ist von dem Dämon besessen und steht mit einer Axt und einer Super-8-Kamera vor ihm. Ashly tötet seine Frau, ihren Bruder und Ellison selbst und filmt die Morde. Abschließend wird Bughuul gezeigt, der Ashly in den projizierten Film – jener Film, auf dem Ashly die Morde filmte – trägt und in ihm verschwindet.

2.3.1.2 Super-8 als Erinnerungsstück

Regisseur Scott Derrickson selbst sagt in einem Interview über seinen Film, dass er die Idee liebte, einen Horrorfilm zu machen, bei dem das Publikum den Protagonisten selbst beobachtet, wie dieser ebenfalls Horrorfilme ansieht (Derrickson, 2012). Das Wechselspiel zwischen Zusehen und Selbstsehen findet Derrickson bei Horrorfilmen besonders spannend. Die Tatsache, dass die Hauptfigur des Films ebenso Horror-Kurzfilme sieht und diese seinen Untergang bedeuten und wiederum das Gezeigte den Rezipienten/innen des Filmes hilft, Angst zu empfinden und besser zu verstehen, reizten den Regisseur seinen Horrorfilm *Sinister* zu machen (Derrickson, 2012).

Neben der Angst vor dem Bösen und der Angst, das eigene Leben zu verlieren, verarbeitet der Regisseur die Furcht, dass das eigene Leben in Vergessenheit gerät und unwichtig wird.

Um diese Ängste besser darzustellen, werden in *Sinister* neben den herkömmlichen Gestaltungsmitteln eines Films auch Super-8-Filme eingesetzt.

„[...] I think that creating the Super 8 imagery before shooting the body of the film [...] had a lot to do with the overall impact of the whole film. Those elements set a tone in my mind that represented what the movie was going to feel like.“
(Zitat von Derrickson (Derrickson, 2012))

Derrickson arbeitete – bewusst oder unbewusst – mit filmspezifischen Codes, die ihm halfen, Gefühle jeglicher Art in seinem Publikum auszulösen.

Dramaturgisch gesehen spielt Derrickson mit dem kulturellen Gedächtnis seines/seiner Zusehers/Zuseherin. Schon nach zehn Minuten des Films führt der Regisseur Super-8 als zentrales Gestaltungs- und dramaturgisches Mittel ein.

In Sequenz Acht findet Ellison die Super-8-Filme und den Projektor. Hier wird vorerst nur dargestellt, dass Familien Erinnerungsstücke hinterließen.



Abbildung 45 und 46: Filmausschnitt *Sinister*: Projektor und Filmrollen

Super-8 war – wie in dieser Arbeit erläutert – ein günstiges Format, um die eigene Geschichte und wichtige Momente im Leben festzuhalten. Das Denken an solche Filme kann zumindest bei einem Publikum ab 40 Jahren ein Gefühl von Wärme und Wohlbefinden vermitteln. Ebenso kann Schwelgen in Erinnerungen an die eigenen Super-8-Filmkassetten hervorgerufen werden. Auch für das jüngere Publikum, das Super-8 aufgrund seines Alters nie begegnete, wird in Sequenz 12 der Einsatz als Heimfilmformat vermittelt.

Vorerst beginnt die zweite Szene, die auf Super-8 gedreht wurde, als klassischer Familienfilm. Eine Familie spielt gemeinsam im Garten. Glücklich, zufrieden und mit der Welt im Reinen, wird die Familie aus der Sicht eines Voyeurs gezeigt. Warme Farben und der Super-8 typische Stil – ein wackeliger Bildstand, Jumpcuts aufgrund des eigenen schlechten Schnittes und Auslassung von Frames – lassen nichts Böses erahnen. Ein paar Sekunden später kommt der gestalterische und ästhetische Bruch, als die Familie auf dem Baum erhängt gezeigt wird. Kühlere Farben, mehr Blau und Grün als Orange bzw. Gelb und eine starke, für das Super-8-Format typische, Körnung vermitteln ein Gefühl von Verstörung.



Abbildung 47 und 48: Ausschnitte aus Sinister; Super-8-Film

Diese Darstellung, verbunden mit dem Wissen, dass Super-8 in den 70ern und 80ern als Amateurformat und Heimfilmformat boomte und eingesetzt wurde, lässt den wissenden Zuseher/innen erste Rückschlüsse auf die Morde geben. So wäre ein naheliegender Gedanke, dass ein Familienmitglied die Kamera in den Händen hält und somit die Familien tötete. Andere könnten denken, dass nicht ein Familienmitglied, sondern ein Fremder oder eine Fremde diese Aufnahmen machte und sich somit als Mörder entlarvt und durch das Abbilden des Todes auf dem Film der Familie selbst tief in die Privatsphäre der Familie eindringt.

Im Laufe des Filmes sieht sich die Hauptfigur der Geschichte vier weitere Kurzfilme dieser Art an. In Zusammenhang mit Super-8 als Vermittlungsträger von Heimfilmen muss noch die Darstellung der Super-8-Kassetten selbst genannt werden. In Sequenz 13 werden die Super-8-Kassetten deutlich gezeigt. Auf der Seite der Filmkassetten stehen die Namen der Filme geschrieben. Jede Familie könnte so ihre Kassetten beschriftet haben: *poolparty*'86, *lawnwork*'86, *sleepytime*'89 aber auch *BBQ*'79 und *family hanging out*'11.



Abbildung 49 und 50: Ausschnitte aus *Sinister*; Super-8-Rollen und Filmrolle am Projektor

Ebenfalls mit dem kulturellen Gedächtnis verbunden ist die Tatsache, dass der Protagonist Filme ansieht, die ihm Angst machen und im Nachhinein betrachtet nichts Gutes wollen.

Nur kurz erwähnt sei, dass Fans des Horrorgenres mehrere Filme bekannt sind, in denen das Abbild oder sogar ein Film selbst dem Protagonisten oder der Protagonistin schweren Schaden zufügt. So steigt in der japanischen Filmreihe *The Ring* ein böser Geist aus dem Video, dessen amerikanisches Remake 2002 Horrorbegeisterte das Fürchten lehrte. Auch in dem thailändischen Film *Shutter* spielt das Abbilden von bösen Geistern durch Fotografie eine zentrale Rolle.

Allein durch diese zwei Beispiele wird deutlich, dass das Abbild auf bewegtem oder unbewegtem Bild immer wieder von Filmschaffenden aufgegriffen wird, da der/die Rezipient/in solcher Filme einen direkten Bezug zu sich selbst herstellen kann. Allgemein gesagt, hat jeder in seinem Leben schon eine Kamera, sei es fotografisch oder filmisch, in den Händen gehalten und kann somit eine direkte Verbindung zu sich selbst und der Handlung knüpfen.

Besonders interessant ist die Nutzung von Super-8 in Zusammenhang mit Scott Derricksons Kommentar, dass der Film auch die Angst des Vergessenwerdens vermitteln soll. In Anbetracht der Tatsache, dass Super-8 als Medium für das Archivieren von Erinnerungen und besonderen Momenten von Familien war und ist, kommt es hier zu einer interessanten Wertverschiebung. Die Super-8-Filme in *Sinister* zeigen einerseits die lebenden und glücklichen Familien, andererseits die Morde an ihnen. Diese Morde sind nun für die Ewigkeit aufgehoben und die Super-8-Kassetten dienen als Instrumente zur Erinnerung. Die Figur Ellison Oswald kämpft selbst mit der Tatsache, dass seine Karriere den Bach runtergeht und er immer mehr in Vergessenheit gerät. Ellison ist derjenige, der die Super-8-Filme voll von Erinnerungsstücken findet und schlussendlich selbst am Ende des Filmes in Sequenz 54 auf einem solchen Film für die Ewigkeit festgehalten wird, als ihn seine Tochter ermordet und den Mord dabei filmt. Der Satz seiner Tochter, bevor sie ihn umbringt, unterstreicht dies: „Don’t worry Daddy. I’ll make you famous again.“ (Derrickson, 2012, 01:40:10)



Abbildung 51 und 52: Ausschnitte *Sinister*; Blick durch Super-8-Kamera sowie Blick auf Szene

2.3.1.3 Super-8 als ästhetisches Gestaltungsmittel

Neben der sozial konnotierten Verwendung von Super-8 darf die ästhetische Komponente in *Sinister* nicht außer Acht gelassen werden. Einführend beschrieben, zeichnet sich der Super-8-Look durch seine Farben, seinen unruhigen Bildstand, seine Bildkörnigkeit sowie Emulsionsfehler und Unschärfen aus. Durch die Nutzung von Amateuren und Amateurinnen können eine wackelige Kameraführung, falsche Schärfepunkte und Jumpcuts noch zusätzlich zu den filmspezifischen Codes gezählt werden.

Besonders interessant sind diese Punkte im Fall *Sinister*. Der Film selbst fängt mit einer düsteren Szene, Sequenz 1, in Super-8 gedreht an. Eine Familie wird auf einem Baum erhängt. Durch die starke Körnung und die sichtbare Perforation wird deutlich, dass es sich hier um ein bewusst gewähltes anderes Filmformat handelt.

Die Farben wirken kühl und matt, grün und blau dominieren. Der Schärfepunkt kann nicht genau identifiziert werden, das Bild scheint eine homogene, unscharfe Masse zu sein. Das Bildformat selbst ist abgeschnitten und der komplette Bildkader nicht sichtbar. Dies ist durch die scharfen Kanten des Cinemascope-Effekts oben und unten deutlich erkennbar.

Das gezeigte Bewegtbild weist Jumpcuts auf und der Bildstand ist unruhig. Auch die für Super-8 typischen Emulsionsschicht-Fehler, z.B.: Kratzer und Staubflecken, sind deutlich sichtbar.

Am Ende dieser Szene wird der Titel des Filmes eingeblendet. Das Team entschied sich dazu, den Filmtitel so zu inszenieren, dass es aussieht, als sei er per Hand direkt auf die einzelnen Frames eingeritzt worden.



Abbildung 53 und 54: Ausschnitt aus *Sinister*; gescannter Super-8-Film und Filmtitel

Neben dieser einführenden Sequenz auf Super-8 wurden noch andere Filmszenen auf Super-8 gedreht und diese zeigen eine Vielfalt an für Super-8 typische Merkmale auf. So ist die Anfangsszene der einführenden Sequenz in satten, für Super-8 repräsentativen, orangen und gelben Farbtönen gehalten. Die Farben wirken übersättigt und kräftig. Auch in Sequenz 13a wirken die Farben eher rötlich braun, auch als der dramaturgische Wendepunkt gezeigt wird. Die Körnung sowie die Emulsionsfehler fallen besonders in der Tötungsszene vermehrt auf, da diese bei Nacht gedreht wurde.



Abbildung 55 und 56: Ausschnitt aus *Sinister*, Super-8-Aufnahmen bei Tag und bei Nacht

Der nächste Super-8-Film in Sequenz 16 weist ebenso alle Merkmale eines Super-8-Filmes auf. Wie schon in Sequenz 11b, wird hier zuerst mit warmen Farben gearbeitet, bei der darauffolgenden Tötung eher mit kühleren, blau-grünen Farben.

Alle Super-8-Filme, auch der letzte der die Familie Oswald beim Sterben zeigt, haben die typische Körnung, Jumpcuts, unruhige Bildstände und eine amateurhafte Kameraführung sowie einen semi-professionellen Schnitt gemein.

Wird ein allgemeinerfassender Blick auf die Farbe und Farbkompositionen in *Sinister* geworfen, müssen folgende Tatsachen in Bezug auf das Einsetzen von Super-8 berücksichtigt werden:

Orange, Rot, Blau: Farbe

Sinister besticht durch eine Kombination aus stimmunggebenden Farben. Beil, Kühnel und Neuhauser (2012) beschreiben in ihrem Buch über Filmanalyse, dass die Reduktion oder das Hervorheben verschiedener Farbtöne jedem Film eine gewisse Grundstimmung verleiht und zusätzlich noch eine symbolische Bedeutung haben kann.

Warme Farbtöne, die dem Rezipienten oder der Rezipientin das Gefühl von Wärme vermitteln können, sind alle Farbtöne, die in Richtung Gelb, Orange, Rot und Braun gehen. Kalte Farbtöne hingegen liegen auf der Farbskala im Bereich der blauen und grünen Farbtöne. Jedoch muss hier angemerkt werden, dass bei der Farbkorrektur eines Frames auch ein eher oranges oder rotes Bild dem/der Zuschauer/in Kühle vermitteln kann. Natürlich gilt dies auch für eher bläustichige Bilder, die durchaus auch das Gefühl von Wärme vermitteln können.

Gerade im Fall *Sinister* ist dieses Spiel zwischen kühlen und warmen Tönen interessant. Ein überwiegend in Orange getauchtes Bild kann durch mehr Blauanteile in den Tiefen des Bildes – schwarz, dunkle Farbtöne – kühler werden und somit ein Gefühl von Unruhe, Spannung und Kälte vermitteln. Ebenso kann ein eher kühler und bedrohlicher Filmausschnitt mit mehr Rotanteil in den Tiefen oder auch in den Mitten zu einem wärmeren Bildeindruck führen. Es ist erkennbar, dass die Farbgebung eines Bildes eindeutig Einfluss auf die Zusehenden ausübt und das Spiel mit den Farben der Colour Grader und des Regisseurs Einfluss auf die Wahrnehmung der Zuseher/innen ausübt und die Erzählweise eines Filmes beeinflusst.

Bei *Sinister* wurde stark mit Farben gearbeitet, um dem/der Zuschauer/in nicht nur ein Gefühl von Angst und Bedrohung zu verschaffen, sondern auch, um das Stilmittel Super-8 aufzugreifen.

Darunter wird verstanden, dass jene nicht auf Super-8 gedrehten Bilder vorerst eine neutrale Farbkomposition aufzeigen. Die Farben wirken natürlich, Sättigung und Kontrast dementsprechend neutral und die Höhen sowie Tiefen weisen keine Temperatur – und somit stimmungsweisende Richtung – auf. Im Laufe des Films allerdings, nachdem Ellison immer mehr in den Bann des Dämons gezogen worden ist, wird auch die Grundstimmung immer mehr dem Super-8-Material angepasst.



Abbildung 57 und 58: Ausschnitte aus den ersten 10min von *Sinister*

Die Anpassung an Super-8 wird in Szene 16 deutlich: Der Autor verdunkelt sein Büro, die Farben der Bilder sind anfänglich kräftig orange und gelb, erinnern stark an die übliche Sättigung und Farbgebung von Super-8-Filmen, die draußen bei Sonnenschein gedreht wurden. Eine solche intensive Farbgebung ist natürlich durch die Lichtsetzung bestimmt, jedoch verweisen die Farben stark an die für Super-8 typischen Färbungen (vgl. Abbildung 55 und 59). Als der Protagonist den Film in den Projektor einlegt, weisen die Farben eher auf eine bedrohliche Grundstimmung hin.

Vor allem in den Tiefen, also den Schwarztönen, wird das Rot minimiert und durch etwas Blau eine kühle und somit gefährliche Stimmung vermittelt, in den Mitten lässt etwas Grün an die Super-8-Szenen vom Anfang erinnern.



Abbildung 59 und 60: Ausschnitt aus *Sinister*

Allgemein kann gesagt werden, dass sobald der Super-8-Projektor als zentrales Element der Gestaltung und Handlung eingesetzt wird, die eher gesättigten und kühleren Farbtöne überwiegen. Auch in Sequenz 19 scheinen die Farben des Super-8-Filmes auf die Umgebung und somit den Film selbst überzugehen. Die Färbung des Super-8-Kurzfilms wirkt eher orange, wobei in den Mitten wieder Grün eingesetzt wird und der/die Zuschauer/in allein durch diesen Einsatz der Farben schon erkennt, dass etwas Unheimliches geschehen wird. In dieser Szene werden die Farben durch den Projektor auch direkt auf den Protagonisten übertragen, der sein Gesicht abwendet, als der Mord gezeigt wird. Die Farben sind bis zum Ende dieser Sequenz dem des im Hintergrund gezeigten Super-8-Films angepasst.

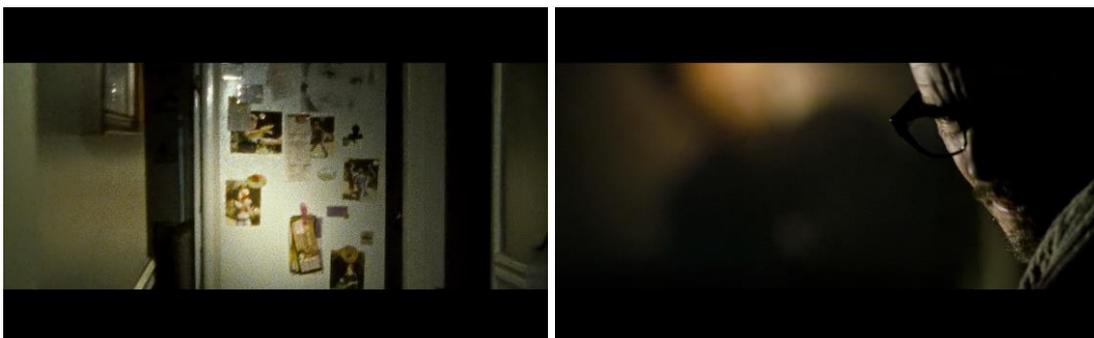


Abbildung 61 und 62: Ausschnitte aus *Sinister*, Super-8-Film und Super-8-Film im Hintergrund

Jump Cuts: Schnitt

Die Handlung nimmt ihren Lauf und je mehr die Hauptfigur in die mystische Geschichte Bughuuls durch die Super-8-Filme reingezogen wird, umso mehr passt sich der Stil des Filmes an die Super-8-Filme an – und das nicht nur durch die Farbgebung.

Neben den Jump Cuts in den Super-8-Filmen selbst werden sie auch als Stilmittel bei anderen Szenen eingesetzt. Zum Beispiel wird in Sequenz 8, als Ellison auf den Dachboden geht, um dort die Super-8-Filme zu finden, der erste Jump Cut eingesetzt, nämlich als Ellison die Kiste mit Super-8-Filmen am Boden ansieht. An sich nichts Besonderes, jedoch irritiert es den Rezipienten und die Rezipientin, da dieser/diese noch nicht wissen kann, dass die Benutzung von Jump Cuts ein Stilmittel des Filmes ist. Besonders bei den Super-8-Filmen eingesetzt, sollen diese Bildsprünge den Look von Super-8 vermitteln. So wird das Stilmittel Super-8 und das Stilmittel der Jump Cuts schon in der Anfangssequenz des Filmes eingeführt. In jeder Sequenz, in der Super-8-Material verwendet wird, finden sich eben diese gewollten Bildsprünge wieder. Doch nicht nur zu Beginn des Filmes werden Jump Cuts eingesetzt, bis zum Ende des Filmes wird auch außerhalb des Super-8-Filmes mit Jump Cuts gearbeitet.

Hervorhebenswert sind jene Jump Cuts, die in jeder Sequenz vorkommen, in der der Projektor gezeigt wird. Wird der Projektor für eine Projektion von Ellison Oswalt vorbereitet oder anschließend ausgeschaltet, wird dies mit diesen Bildsprüngen gezeigt und somit werden die für Super-8 typischen Jump Cuts aufgegriffen. Interessant ist, dass dieses Stilmittel in Bezug auf Super-8 unter anderem auch als Mittel der Darstellung von Verwirrung und Angst verwendet wird, siehe Sequenz 32.

Ellison springt von seinem Sessel auf, nachdem er einen weiteren Mord an einer Familie gesehen hat. Im Flur stehend – der Super-8-Projektor deutlich hör- und sichtbar im Hintergrund – versucht er sich wieder zu beruhigen. Die angewendeten Jump Cuts an dieser Stelle verdeutlichen seine Frustration, seine Angst und seine Abneigung gegen das Gesehene, da diese drei Bildsprünge unerwartet und desillusionierend auf die Zusehenden einwirken. Zusätzlich gesteigert wird dieser Fakt mit der Tatsache, dass das Geräusch des Projektors die ganze Zeit als Spannungsfläche zu hören ist. Erst als Ellison den Projektor ausschaltet, verschwindet das Geräusch und die Szene endet.

Auch in Sequenz 38 wird seine Angst mit Hilfe von Jump Cuts zusätzlich verdeutlicht. Der Protagonist verschließt panisch alle Fenster und Türen, um seine Familie zu schützen.

Jump Cuts dienen in diesem Film also als Vermittler von Gefühlen und als Stilmittel für Spannung, aber auch als verbindendes Element zwischen Super-8 und dem digitalen Format.

Frage der Einstellung: Kameraführung

Der Regisseur Scott Derrickson greift aber nicht nur bei den Jump Cuts auf ein Element des Super-8-Filmes zurück. Auch die wackelige Führung der Kamera, die eindeutig auf die Benutzung von einem/einer Amateur/in hinweist und den Look von Super-8 bis zu einem gewissen Grad auszeichnet, wird als stilistisches Element eingesetzt.

Besonders bei Szenen, in denen aus dramaturgischen Gründen oft zwischen Super-8-Footage und digitalem Material hin und her geschnitten wird, kommt eine wackelige amateurhafte Kameraführung zur Anwendung. Einerseits unterstreicht dies die Spannung im Film und lässt mehr Raum für das emotionale Empfinden, andererseits überträgt es den Super-8-Look auf den restlichen Film.

Auch in Sequenz 16, als Ellison zum ersten Mal das Abbild von Bughuul am Film selbst sieht, wird auf eine flüssige, starre Kamerafahrt verzichtet, stattdessen wird auf eine unsaubere, wackelige Kameraführung zurückgegriffen, als ob der/die Filmer/in des Super-8-Films plötzlich Ellison aufzeichnen würde.

In Sequenz 42 wird dies sogar indirekt gezeigt. Wie in den Super-8-Filmen, die in der Nacht aufgenommen wurden, wird auch hier ein punktuell Licht eingesetzt, das das zu Filmende beleuchten soll. Ellison wird gezeigt und mit eben diesem Licht beleuchtet, als er schlafend im Bett liegt. Die Kamera ist unruhig und wackelig. Als er aufwacht, wird das Licht ausgeschaltet und die Kamera selbst bleibt wackelig, obwohl dem/der Zuschauer/in nicht mehr suggeriert wird, dass er nun aus Sicht des Mörders oder Kameramann/frau auf Ellison blickt. In den darauf folgenden Sequenzen wird, natürlich auch handlungsabhängig, immer öfter auf eine amateurhafte Kameraführung zurückgegriffen.

Dadurch wird nicht nur das Blickfeld des Rezipienten und der Rezipientinnen nachgeahmt und deren Erinnerung an eigene Filmaufnahmen angekurbelt, sondern auch der Look von Super-8 als ästhetisches Gestaltungsmittel auf das digitale Format übertragen.

Die Verbindung von Super-8 und dem digitalen Aufnahmeformat findet in Sequenz 54 und 55 ihren Höhepunkt. Ashley, die Tochter des Protagonisten, filmt selbst, als sie die Morde tätigt. In Sequenz 54 wird dem Zuschauer und der Zuschauerin der Blick durch die Super-8-Kamera gezeigt, allerdings nicht als direkter Blick durch die Kamera, sondern als Szenen, die auf Super-8 gedreht wurden und nahtlos an digitale Szenen geschnitten werden. In Sequenz 55 hingegen wird der Super-8-Film gezeigt, den die Tochter aufgenommen hat. Hier kommt es allerdings wieder zu einem Zeit- bzw. Dimensionen-Sprung. Zuerst wird Ashley nach den Morden gezeigt, wie sie auf die Kamera zugeht und sie aufhebt. Anschließend sind die Bilder zu sehen, die sie filmte, also wird ihr Blick dargestellt. Die Kamera bleibt stehen und die anderen Kinder erscheinen. Mit einer Fahrt nach hinten zeigt der Regisseur, dass der Blick des Zusehers und der Zuseherin nach wie vor auf der Projektion lag, und leitet ihn nun auf Ashley um, die an einem Tisch sitzend zeichnet. Später holt sie das mystische Wesen Bughuul und steigt mit ihr in die Projektion und verschwindet aus der normalen Welt in die Welt auf dem Super-8-Film.

4:3 vs. 2,35:1 : Bildformate

In *Sinister* wird Super-8 als spannungstragendes Element verwendet das, projiziert auf eine Wand, sehr wohl im Format 4:3¹¹ aber auch teilweise aufgeblasen und in 2,35:1 zu sehen ist. Besonders interessant ist hier die Mischung der Seitenverhältnisse.

Ausgenommen der Super-8-Filme, ist *Sinister* in einem für heutige Kinoproduktionen standardmäßigen Seitenverhältnis von 2,35:1 aufgenommen. Dieses Breitwandformat bezieht den/die Zuseher/in mehr ein, hat eine panoramatische Wirkung und kann durch die Mittel der inneren Montage bedeutungssteigernd wirken, so Beil, Benjamin und Kühnel (2012).

¹¹ Das Format 4:3 bezieht sich in diesem Kapitel auf das gesehene Format auf der Leinwand, das in seinem Ausgabeformat gezeigt wird, aber eingebunden in das Seitenverhältnis 2,35:1 ist.

In Zusammenhang mit Super-8-Filmen in einem Seitenverhältnis von 4:3 ist besonders die innere Montage beachtenswert. In Sequenz 11 steigert sich die Wirkung des gezeigten Super-8-Films durch den Sprung von 4:3 auf 2,35:1. Zuerst wird der in 4:3 projizierte Film auf der Leinwand gezeigt und springt in einem flüssigen Schnitt auf das Seitenverhältnis 2,35:1. Durch das Breitwandformat können die Bilder in 4:3, in diesem Fall eine Familie im Garten, besser als gefundener Heimfilm gezeigt werden und vermitteln durch die Darstellung als Projektion in 4:3 den Eindruck ein alter Super-8-Film zu sein, den eine Familie aufnahm, um diesen schönen Moment in Erinnerung zu behalten. Die Projektion in 4:3 wird nach einem Zwischenbild des sich den Film ansehenden Protagonisten auf 2,35:1 aufgeblasen und somit auch im Breitwandfilmformat gezeigt. Dies führt zu folgendem Effekt auf den/die Rezipient/inn/en: Durch das Zeigen des Super-8-Films in dem Seitenverhältnis des restlichen Films wird der Anwesenheitseffekt verstärkt. Dies bedeutet, dass beim Zuschauer und der Zuschauerin ein Gefühl von unmittelbarer Zugehörigkeit zum Handlungsort entstehen kann und er/sie somit die dargebotenen Ereignisse mit all seinen/ihren aus wirklichen Ereignissen bekannten Gefühlen und Erinnerungen erleben kann (Mehnert, *Das Bild in Film und Fernsehen*, 1986).



Abbildung 63 und 64: Ausschnitte aus *Sinister*

Mithilfe der Kombinationen aus der inneren Montage, dem panoramenhaften Bild und dem Anwesenheitseffekt kann also auf dem Breitwandfilmformat 4:3-Material noch wirkungssteigernd eingesetzt werden. So zeigt Derrickson den Öfteren den Autor vor der Leinwand sitzen und im Hintergrund das Super-8-Bild projiziert. Besonders deutlich ist dies in Sequenz 16, als die Hauptfigur direkt vor die Leinwand tritt und vom Projektor angeschiener wird. Das Filmformat in 4:3 ist deutlich zu erkennen sowie der auf den projizierten Frame blickende Autor.



Abbildung 65 und 66: Ausschnitte aus *Sinister*

Auch in Sequenz 31 wird mit dem Breitwandformat gearbeitet. Nachdem der Projektor in Großaufnahmen und mit Jump Cuts dargestellt worden ist, sieht der/die Rezipient/in das auf 2,35:1 aufgeblasene 4:3 Format in seinem Super-8-typischen Look. Der Mord wird beobachtet und durch den mit Ton verstärkten Schnitt zurück auf den sich erschreckenden Autor entsteht ein sogenannter Jump Scare. Das darauffolgende Bild ist in der Kameraeinstellung der Amerikanischen aufgenommen. Durch das breite Format kann genügend Bildtiefe erreicht werden, um den Projektor im Hintergrund mittig zu inszenieren, davor der Autor, der sich erst einmal nach diesem Schreck erholen muss, so wie der Zuschauer selbst.



Abbildung 67 und 68: Ausschnitte aus *Sinister*

Kurzgefasst können durch das Breitwandformat genügend Information und Gefühl über das Bild selbst vermittelt werden. Zur Erinnerung soll an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, dass in dieser Szene mit Jump Cuts geschnitten wurde, um den Super-8-Look aufzugreifen.

Zuletzt kann noch Sequenz 19 im Zusammenhang mit Bildformaten genannt werden. Wie in Sequenz 31 wird das Super-8-Material leinwandfüllend in 2,35:1 gezeigt. Als ein Mann ermordet wird, folgt ein Schnitt auf eine Detailaufnahme von Ellisons

Gesicht, in der Brille spiegelt sich die Projektion des Films wider. Nach einem erneuten Schnitt zum Super-8-Film in 2,35:1 und wieder zurück auf Ellison, wird die Projektion im Hintergrund gezeigt. Ellison ist im rechten Bildeck angeschnitten dargestellt (vgl. Abbildung 62).

Dadurch sieht der/die Rezipient/in wie Ellison selbst auf die Leinwand blickt. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die Projektion nicht in einem Seitenverhältnis von 4:3 wahrnehmbar und sichtbar ist. Dadurch bleibt der/die Zuseher/in mehr in die Handlung eingebunden und es kann die Reaktion des Protagonisten auf von ihm gesehenen Super-8-Film deutlicher dargestellt werden.

Abschließend kann gesagt werden, dass durch das Aufgreifen des für Super-8 typischen Looks und seine kulturell-konnotierte Bedeutung eine zusätzliche Darstellungsebene in *Sinister* entsteht, die handlungstreibend sowie als Gefühl- und Emotions-Träger funktioniert. Gerade bei *Sinister*, einem Film aus dem Horror-Genre, kann das Gefühl von Angst durch die Nutzung von Super-8 verstärkt vermittelt werden. Neben der mitschwingenden Bedeutung für den Rezipienten oder die Rezipientin kann, besonders im Bereich des Horror-Genres, mit Super-8 ein Gefühl von Wahrheit vermittelt werden. Abgesehen davon, dass es sich um fiktive Geschichten handelt, die auf der großen Leinwand erscheinen – und dieser Aspekt den meisten Horror-Filmsehenden durchaus bewusst ist – kann der Griff zum Schmalfilm Super-8 innerhalb der Fiktion das Gefühl von Sicherheit und Wahrheit geben. Ein auf Super-8mm gebannter Geist oder Dämon zeigt das Unwahre als wahr auf, fernab von jeder digitalen Bildbearbeitung.

Denn die Aussage „Nur was ich sehe, glaube ich“ hat nicht nur für Atheisten und Atheistinnen im 21. Jahrhundert eine große Bedeutung. Immer mehr Menschen verlieren den Glauben an das Übernatürliche und lassen sich nur schwer mit Geistergeschichten das Fürchten lehren. Durch den Fortschritt der Technik und die digitalisierte Welt in welcher der moderne Mensch heute lebt, ist es die Bevölkerung gewohnt teilweise überwacht und aufgezeichnet zu werden. So ist es naheliegend, dass der Glaube an Unmögliches und Unsichtbares immer mehr verloren geht. Genau aus diesem Grund greifen Filmschaffende des Horrorgenres gerne auf Medien wie Fotografie, VHS, digitale Camcorder oder eben Super-8 zurück, um das Unwirkliche wirklich erscheinen zu lassen.

Der Unterschied zu einem digitalen Aufnahmeverfahren und jenem mit der Super-8mm-Kamera liegt darin, dass das Fälschen von Schmalfilmaufnahmen um einiges schwieriger und arbeitsaufwändiger ist als das eines digitalen Bildes und somit die Glaubhaftigkeit eines Schmalfilms höher ist als die eines digitalen Bildes.

2.3.2 Weitere Beispiele für die Nutzung von Super-8mm in Spielfilmen

Sinister ist nicht der einzige Film des Horrorgenres, der Super-8 als Gestaltungsmittel einsetzt. In *The Conjuring* aus dem Jahr 2013 verwendet der Regisseur James Wan Super-8-Filme als Darstellung eines Geisterwesens, das die Ermittler für paranormale Vorkommnisse, um die sich unter anderem die Handlung des Films dreht, als Beweismittel anführen. In *Das Waisenhaus*, von Juan Antonio Bayona, 2007, werden Super-8-Filme ebenfalls als Beweismittel eingesetzt. In diesem Fall nicht als Beweis für Übernatürliches, sondern als Beweis für polizeiliche Ermittlungen. Die Super-8-Filme sind – wie in *Sinister* – Erinnerungsfilme, in denen Familien oder Freunde aufgenommen worden sind, um sich das Gezeigte in Erinnerung zu behalten. Neben Fotos dienen diese Filme in *Das Waisenhaus* als gerichtsmedizinisches Beweismaterial.

Zwar spielen Beweise im nächsten genannten Film eine gravierende Rolle, jedoch wird hier kein Super-8-Material als Beweismittel eingesetzt. In dem erst im Oktober 2014 veröffentlichten Film *The Judge* von David Dobkin spielt Super-8 eine zentrale Rolle. Der geistig behinderte Dale Palmer, der jüngste dreier Brüder, filmt mit seiner Super-8-Kamera die Familie und sonstige ihm auffallende Ereignisse. Nebenbei schneidet er auch noch alte Familienfilme zu neuen Filmen. In der ersten Hälfte des Films muss der Protagonist, Hank Palmer, aufgrund des Todes seiner Mutter in sein Heimatdorf zurück, um dem Begräbnis beizuwohnen. Von Anfang an zeigt der Regisseur deutlich, dass Hank dies nicht möchte. Im Flugzeug sitzend werden Flashback-Szenen auf Super-8mm gezeigt, die einen Autounfall darstellen. Später in der Handlung führt Dale seiner Familie eines seiner Werke vor, und der/die Zuschauer/in sieht, dass eben diese Flashback-Szenen eigentlich Super-8-Filme von früher waren. Der Super-8-Film zeigt nicht nur den Autounfall, sondern auch andere Familienerlebnisse, wie ein Weihnachtsfest, das zur Erinnerung aufgezeichnet wurde. Diese Erinnerungen wurden teilweise schon vor dieser Handlung gezeigt, heraus

genommen aus dem Kontext einer Filmvorführung im Film. Diese Super-8-Filme bzw. Ausschnitte dienen als Stilmittel, das dem/der Zuschauer/in zeigen soll, dass er/sie soeben gerade die Erinnerungen sieht, an die der Protagonist im Moment denkt. Nicht nur diese Erinnerungen werden mit Super-8 dargestellt, auch in dem 1994¹² erschienenen *Natural Born Killers* von Oliver Stone sind manche Fragmente in den Tagträumen und Erinnerungen in Super-8 gedreht worden. Der Thriller *8mm* von Joel Schumacher, 1999, wurde sogar nach dem Super-8mm-Film benannt, der in diesem Film vorkommt und als zentrales Element dient. Ein Privatdetektiv wird beauftragt, die Echtheit eines Super-8mm-Filmes zu überprüfen.

Auch in dem Drama *Winter's Bone* von Debra Granik, 2010, wird Super-8mm-Material eingesetzt, allerdings anders als bei den zuvor genannten Filmbeispielen. Am Ende des Nachspans des Filmes wird eine Szene auf Super-8mm mit der jüngsten Darstellerin des Films gezeigt. Ebenso in den Credits des Films ist der Hochzeitfilm von zwei Figuren aus Michael Bays *Armageddon* von 1998 auf Super-8 gedreht. Michael Bay verwendete auch für seine Verwirklichung von *Pearl Harbor* Super-8-Material. Auf einer Bonus-DVD in der Spezialedition befindet sich sogar eine Sammlung an nicht verwendetem Super-8mm-Bildmaterial.

Neben *The Thing About My Folks* (Raymonda De Felitta, 2005), *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006), *Zoolander* (Ben Stiller, 2001), *(500) Days Of Summer* (Marc Webb, 2009) und *My Sister's Keeper* (Nick Cassavetes, 2009) gibt es noch viele weitere professionelle Filme, die Super-8 als Gestaltungsmittel einsetzen.

Abschließend soll noch J.J. Abrahams Film *Super 8* genannt werden.

In *Super 8* dreht sich alles um eine Gruppe von Teenagern, die 1979 mit einer Super-8-Kamera Filme drehen. Während ihrer Dreharbeiten werden sie Zeugen eines Zugunglücks, das sie durch ihre Dreharbeiten auf Super-8 aufnahmen. Als sie das Super-8-Material später sichten, entdecken sie, dass eine unheimliche nichtmenschliche Kreatur aus dem Zug herausklettert und die Handlung nimmt weiter ihren Lauf. Am Ende des Films wird im Abspann der komplette Film, den die Jugendlichen auf Super-8 gedreht haben, gezeigt.

J.J. Abrahams und Produzent von *Super 8*, Steven Spielberg, erzählen in einem Interview, wie Super-8 sie in ihrer Jugend geprägt hatte. Erste Erfahrungen wurden mittels dieses Mediums gemacht und erste Filme geschnitten sowie produziert. Der

¹² Obwohl das 21. Jahrhundert mit dem Jahr 2000 beginnt, sind die drei in den 90er-Jahren veröffentlichten Filme aufgrund ihres Bekanntheitsgrades nennens- und hervorhebenswert.

Film *Super 8* versteht sich als Hommage auf das SciFi- und Thriller-Kino der 1970er und 1980er und lässt Super-8mm nicht in Vergessenheit geraten.

RESÜMEE

Das Spannungsfeld und das Interesse an der Forschung im Bereich des Schmalfilms liegt für mich in der Frage wie, warum und ob das Super-8mm-Format überhaupt heute noch eingesetzt wird und dies vor allem über den Bereich der Hobbyfilmer/innen hinaus.

Ebenso interessant ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Films selbst als physisch anwesender Aufnahmestreifen und welche Erfindungen notwendig waren, damit der Super-8-Film entstehen konnte.

Super-8 war und ist ein Schmalfilmformat, das Laien und professionelle Filmeschaffende begeisterte. Nicht nur Amateure und Amateurrinnen der 70er-Jahre, sondern auch semi-professionelle und begeisterte Hobby-Filmer/innen verwenden noch heute das damals so beliebte und kostengünstige Filmformat.

Damit das Super-8-Format entstehen konnte, mussten zuvor fototechnische wie chemische Entdeckungen im Laufe der Geschichte gemacht werden. Als die ersten Kameras für die Fotografie entwickelt wurden, war der Weg bis hin zur ersten Filmaufnahme nicht mehr weit. Schon im 17. Jahrhundert wurden erste optische Spielzeuge entworfen und Zeichenhilfen für das genaue Abbilden der eigenen Umwelt gebaut. Der Drang nach dem Aufnehmen der Welt und dem Festhalten dieser auf Papier motivierte weltweit Forscherinnen und Forscher dazu, immer neuere Errungenschaften zu erfinden.

Während Techniker/innen, Ingenieure und Ingenieurinnen, und Universalgenies mit der Erfindung der Kameras und Projektoren beschäftigt waren, entwickelten Chemiker/innen immer neuere Aufnahmemöglichkeiten von Bildern, bis der erste Zelluloid-Film durch die Auf- und Abspielgeräte flimmern konnte. Ohne diese Leistungen wäre der heutige Super-8-Film nicht einmal ansatzweise denkbar.

Nachdem *Kodak* – damals noch die *Eastman Dry Plate and Film Company* – 1887 die erste handliche Kamera mit Rollfilm für Amateure und Amateurrinnen erfunden hatte, war der Grundstein für weitere Erfindungen und Errungenschaften am Amateurmarkt gelegt. Nicht nur die Kameras und Rollfilme selbst wurden immer weiter entwickelt, Gussmaschinen und neue Werkzeuge wurden gebaut, die das schnelle und einfache Herstellen von Filmen ermöglichten.

Erwähnenswert an dieser Stelle ist die Erfindung von William Kennedy Laurie Dickson. Mit der Entwicklung des *Kinematographen* legte er den Grundstein für den Schmalfilm. Der vorhandene 70mm-Film wurde, in zwei Hälften geteilt und erstmals mit Perforationslöchern versehen. Der 35mm-Film war geboren.

Wie in jeder Industrie entwickelten sich auch in der erst jungen Film- und Kinobranche Unternehmen und Gremien, die den Ton auf diesem Gebiet angaben. 1932 wurde der 35mm-Film als *Acadamy Format* bezeichnet und galt seitdem als Standardspezifikation des Normalfilms.

Wie der Name *Normalfilm* schon treffend ausdrückt, muss es neben dieser Bezeichnung noch weitere Filme geben. Anders als angenommen entstanden die ersten Schmalfilme nicht nach dem 35mm-Film, sondern zeitgleich.

Schon 1898 wurde das erste Patent zu einer Kamera mit Schmalfilm – 17,5mm – angemeldet. Ein paar Jahre später – 1912 – veröffentlichte Eastman Kodak den *Cine-Kodak*: ein 16mm-System. Dieses Filmformat hatte zwar schon ein Perforationsloch und war für den Amateurmarkt gedacht, jedoch war die Filmbasis selbst noch auf Nitratbasis und daher besonders entzündlich und gefährlich.

Das nächste Filmformat, ohne das Super-8 nicht entstanden wäre, wurde ebenso von *Kodak* erfunden: das 8mm-Format. Der schon bestehende 16mm-Filmstreifen wurde einfach mit doppelt so vielen Perforationslöchern ausgestattet und zweifach belichtet. Nach der Entwicklung wurden diese 16mm auseinandergeschnitten und e voilà: der 8mm-Film war geboren. Dieser Vorgänger des Super-8-Formates ist – wie das 16mm-Format – nach wie vor ein eingesetztes Medium bei professionellen und amateurhaften Filmschaffenden des 21. Jahrhunderts.

Da nicht nur die Breite an Filmformaten zunahm, sondern auch die Filmindustrie immer größer wurde und immer mehr Menschen auch in den eigenen vier Wänden ihr Leben einfangen und eigene Geschichten filmisch erzählen wollten, erfand *Kodak* in den 60er-Jahren das Super-8-Format, um die Umsatzzahlen zu steigern. Das leicht brennbare Zellulose-Nitrat wurde durch Kunststofflösungen ersetzt, der Doppel-8mm-Streifen auf 8mm verkleinert und der Bildstrich geschmälert. 1964 startete das Unternehmen *Kodak* mit dem Verkauf von Super-8mm-Filmen.

An dieser Stelle muss *Kodak* erneut hervorgehoben werden: Auch wenn viele Errungenschaften im Bereich der Technik, Chemie und der Filmindustrie selbst

notwendig waren, um den Super-8-Streifen entstehen zu lassen, sind die Meilensteine in der Entstehung des Super-8mm-Formats den Ingenieuren und Ingenieurinnen von *Kodak* zu zuschreiben.

Dass sich Super-8 bei Amateuren und Amateurinnen in den 70ern durch die einfache Handhabung und den günstigen Preis des Equipments großer Beliebtheit erfreute, muss an dieser Stelle dieser Arbeit nicht mehr erwähnt werden. Auch professionelle Film- und Fernsehschaffende verwendeten dieses Format immer wieder. Zwar wurde durch die Erfindung des Videoformats und schlussendlich durch die Digitalisierung, der Schmalfilm aus dem Gedächtnis der breiten Masse der Amateure und Amateurinnen beinahe vertrieben, jedoch wurde er nie ganz vergessen und erfreut sich heute, 2014, neuerlich großer Beliebtheit. Unter anderem zeigt sich dies auch in den neuen Erfindungen, die derzeit auf den Markt kommen. So ist die *Bellami-HD 1* eine digitale Kamera, die mit den alten Objektiven von 8mm und Super-8mm Kameras verwendet werden kann und auf diese Weise versucht, den Super-8-Look digital am Leben zu erhalten. Doch nicht nur digitale Errungenschaften zeugen davon, dass Super-8 nach wie vor ein spannendes Aufnahmemedium ist. Mit der *Logmar S-8* wurde eine neue Super-8-Analog-Kamera gebaut, welche die alten Super-8-Kameras ablösen kann und Super-8 in die digitale Zeit führt.

Nicht nur in der Werbung, bei Kurzfilmen oder im Experimentalfilm wird Super-8 im 21. Jahrhundert noch eingesetzt. Neben Spielfilmen und Dokumentationen werden auch TV-Serien durch den Einsatz von Super-8 ästhetisch unterstützt.

In Serien wie *My Name Is Earl*, *The Middle*, *Cold Case*, *American Idol* und die Erfolgsserie *True Blood* des PayTV-Senders HBO, wird Super-8 als Gestaltungsmittel verwendet. *American Family*, *Bones* und *Brothers And Sisters* sind nur drei weitere Beispiele, für den Einsatz des Schmalfilmformats in TV-Serien.

Wie in der Filmanalyse deutlich beschrieben, wird Super-8 als Erinnerungsträger eingesetzt, ein Format, mit dem eine ganze Generation erste Filmaufnahmen machte und somit erste Erinnerungen festhielt.

Auch die spezielle Ästhetik des Formats findet immer mehr und mehr Beliebtheit. Das Bildkorn, die Bildsprünge, die kräftigen Farben und die fehlerhafte Emulsion

zeichnen das Super-8-Format auch heute noch aus und werden als Gestaltungsmittel gern eingesetzt.

Super-8 kann dem/der Zuschauer/in genauso ein Gefühl von Nostalgie vermitteln wie das Gefühl, etwas Wahres zu sehen. Viele Filmschaffende, unter ihnen der Regisseur Christopher Nolan, verwenden Super-8-Footage oder neue Aufnahmen auf Super-8, um eine Geschichte mit Fakten zu unterstreichen oder den Rezipienten und der Rezipientin das Gefühl zu vermitteln, etwas Reales zu sehen. Nolan verwendet zum Beispiel in seinem Trailer zu seinem neuesten Film *Interstellar* nicht nur Super-8-Footage, sondern auch andere Schmalfilmformate. Auf diesen Ausschnitten ist unter anderem die erste Mondlandung zu sehen.

In diesem Trailer zu *Interstellar* werden Super-8-Aufnahmen von jubelnden Menschenmengen gezeigt, um die damaligen Emotionen rund um das Geschehen der ersten Weltraumflüge einzufangen und besser zu vermitteln.

Dass Super-8 bei Weitem kein totes Medium ist, beweist die Tatsache, dass zwar wenige, aber immerhin ein paar Unternehmen weltweit bestehen, die sich auf das Digitalisieren von Super-8 und Schmalfilmen im Allgemeinen spezialisiert haben.

So gibt das Unternehmen *Pro8mm* in den USA an, im professionellen Bereich bis zu 1000 Filmproduktionen jährlich mit Super-8mm-Material zu beliefern und deren Digitalisierung zu bearbeiten. Es stellt auch neue Schmalfilme her und versorgt somit den Amateur- sowie professionellen Markt mit Super-8mm-Rohfilm.

Natürlich sinkt die Nachfrage nach Super-8 mit der immer rascher fortschreitenden Digitalisierung und den neuen Erfindungen, da es für Amateure und Amateurrinnen heutzutage kostengünstiger ist, das HD-fähige Smartphone anstatt der Analogbildkamera zu benutzen. Ebenso werden neue digitale Formate erfunden, so sind immer mehr 3D-Filme im Kino zu bewundern und im Elektrofachhandel können Fernseher mit 4k-Panel erstanden werden.

Schon im 19. Jahrhundert wurde nach der immer besseren und realistischeren Abbildung der Welt gestrebt und auch im 21. Jahrhundert wird dieser Gedanke weitergeführt.

Zwar mag der Einsatz von neu gedrehtem Super-8mm-Film immer weniger werden, jedoch gibt es einige Computerprogramme, die den Super-8-Look einfach und je nach Preis des FX-Künstlers und der FX-Künstlerin sowie Colour Graders und Colour Graderin günstig entstehen lassen können.

Wird ein Blick auf die Vergangenheit von Super-8 bis heute geworfen, ist eines deutlich erkennbar:

Super-8mm ist ein Schmalfilmformat, das mit seinem Bildkorn, den gesättigten Farben und dem leicht unruhigen Bildstand eine eigene Ästhetik entwickelt hat, die nicht nur schön anzusehen ist, sondern auch seine eigene Geschichte widerspiegelt.

Diese besondere Ästhetik ist den professionellen Filmschaffenden bewusst und so wird auch im professionellen Film im 21. Jahrhundert auf das Super-8-Format zurückgegriffen und dieses dadurch am Leben erhalten.

NACHWORT UND DANKSAGUNG

Nachdem ich diese Arbeit geschrieben habe und dabei immer mehr Filme sowie Filmschaffende aus dem *Hollywood*-Kino, aber auch aus dem europäischen Kino und dem Fernseh-, Film- und Videobereich gefunden habe, die mit Super-8-Footage arbeiteten – egal, ob selbstgedreht oder aus dem Found-Footage-Archiv – bin ich fest davon überzeugt, dass Schmalfilm und im besonderen Super-8 auch in der digitalen Zeit überleben wird.

Die Nachfrage nach diesem besonderen Gestaltungsmittel wird auch in weiterer Zukunft noch vorhanden sein, denn der besondere Look und die Gefühle, die dieses Format vermittelt, werden auch in 50 Jahren nach wie vor die Gleichen sein.

Abschließend möchte ich noch meinem Professor Dr. Otto Mörth danken, der mir beratend zur Seite stand und mir genügend Freiraum ließ, damit diese Diplomarbeit trotz 40h Job entstehen konnte.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, Wolfgang und Claudia Winkler und meiner Familie, die mir mein Studium ermöglichten und immer unterstützend für mich da waren. Auch meinen Studienkolleginnen und meinen Freunden Astrid Stöger und Mariana Fellermayr soll an dieser Stelle neben all meinen anderen Freunden und Freundinnen gedankt werden, da sie immer ein offenes Ohr für mich hatten und das nicht nur an einem Mittwochabend.

Dieses offene Ohr hatten auch meine Arbeitskollegen und Arbeitskolleginnen und Freunden sowie Freundinnen in der *DMG*, besonders mein Vorgesetzter Philipp Buchinger, ohne dessen Verständnis diese Arbeit wohl nie die 80-Seiten-Hürde überwunden hätte.

Selbstverständlich danke ich allen herzlich, die diese Arbeit korrektur gelesen haben, besonders Mag. Martina Schindler.

Zu guter Letzt möchte ich auch noch Klaus Lackner danken, der es tagtäglich geschafft hat, Stress und Sorgen von mir abzuwenden und meine Stimmungsschwankungen aufgrund dieser Arbeit lächelnd in Kauf nahm.

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit gibt einen Überblick über die Entstehung des Schmalfilms Super-8 und erklärt den Einsatz des Super-8mm-Films während seiner Glanzjahre als Amateurformat in den 70ern des 20. Jahrhunderts bis zu seiner Verwendung im professionellen Film im 21. Jahrhundert.

Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Geschichte des Films und der Filmbasis selbst. Die Entwicklung des Schmalfilms wird erläutert, die Erfindungen in den Bereichen des Filmsehens sowie der Filmbasis selbst werden aufgeführt und der Weg zum Super-8-Format wird gezeigt. Neben diesem historischen Ausgangspunkt werden moderne Leistungen der Technik im Bereich Super-8 beschrieben.

Nach dem historischen Einblick wird der Schmalfilm Super-8 in den Mittelpunkt gestellt und seine Besonderheiten und sein Look durch eine ästhetische Analyse behandelt. Anschließend folgt eine Einsicht in die Nutzung von Super-8 in den verschiedenen professionellen Gebieten der Film- und Videobranche und die Verwertung von Super-8 in diesen Bereichen wird veranschaulicht.

Des Weiteren wird anhand eines Filmbeispiels des Regisseurs Scott Derrickson aus dem Jahr 2012 der professionelle Einsatz des Super-8-Formates im 21. Jahrhundert einer analytischen Untersuchung unterzogen und mithilfe der Werkzeuge einer Filmanalyse werden die ästhetischen Gestaltungsmittel, die Super-8 mit sich bringt, erläutert.

Als Grundlage dieser Ausführung dient der Film *Sinister*, sowie Farbe, Filmkorn, Bildstand und andere Besonderheiten des Super-8-Formates und dessen dramaturgischen Einsatz im Film. Ebenso wird der Einfluss von Super-8 auf das gesamte Werk beschrieben. Eigenheiten und Merkmale von Super-8mm werden dargestellt und die Verwendung dieser als gestalterische Elemente begründet.

Abschließend wird eine kurze Einsicht in weitere Spielfilme, die Super-8 als Gestaltungsmittel im 21. Jahrhundert verwenden, gegeben und die einleitend beschriebenen Forschungsfragen werden zusammenfassend beantwortet.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Prinzip der <i>Camera Obscura</i>	12
http://www.teamlocals.co.uk/portsmouth-natural-history-museum-transformed-into-camera-obscura-for-family-workshops-044 , zuletzt geöffnet am 31.08.2014, 16:21	
Abbildung 2: <i>Camera Obscura</i> mit Objektiv-Linse	12
http://www.fotografie-fachwissen.de/tag/camera , zuletzt geöffnet am 31.08.2014, 16:26	
Abbildung 3 und 4 : <i>Laterna Magica</i>	12
http://www.dma.ufg.ac.at/app/link/Allgemein%3AModule/module/14100/sub/14125 , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 11:03	
Abbildung 5: <i>Phenakistiskop</i>	14
http://www.mhs.ox.ac.uk/wp-content/uploads/PhenakistiscopeUsing.jpg , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 11:51	
Abbildung 6: <i>Phenakistiskop</i>	14
http://www.tumblr.com/search/joseph%20plateau , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 11:55	
Abbildung 7: <i>Zoetrope</i>	14
http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Miscellaneous/JCMBHouse/Zoetrope.html , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 12:13	
Abbildung 8: <i>Zoetrop</i>	14
http://wernernekes.de/00_cms/cms/upload/Fotos_Sammlung/Fotos_Glossar/Zoetrop.jpg , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 12:12	
Abbildung 9: Zeichnung <i>Praxinoskop</i>	16
http://www.dma.ufg.ac.at/assets/14100/intern/praxinoscopgfx.jpg , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 12:57	
Abbildung 10: Praxinoskop mit Dampfmaschinenantrieb	16
http://www.nmbiel.ch/index.php?lang=de&id=14 , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 12:46	
Abbildung 11: Zeichnung <i>Théâtre Optique</i>	16
http://pixar-planet.fr/en/du-crayon-a-la-souris-lhistoire-de-lanimation/ , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 12:42	
Abbildung 12: Eadward Muybridge „The Horse in Motion“, 1878	17
http://www.imaging-resource.com/news/2012/11/27/eadward-muybridge-the-photographic-pioneer-who-froze-time-and-nature , zuletzt geöffnet am 01.09.2014, 13:23	
Abbildung 13: älteste Fotografie der Welt – Blick aus Arbeitszimmer Niépce	22

(Marchesi, 1993, S. 14)

Abbildung 14 http://www.nyklewicz.com/273/history/ , zuletzt geöffnet am 01.09.14, 15:30	23
Abbildung 15: Daguerreotypie (Marchesi, 1993, S. 15)	23
Abbildung 16: Negativ-Positivverfahren von Talbot http://bookdome.com/arts/Manual-Photography/Chapter-II-On-The-Apparatus-Necessary-For-The-First-Practice-Of-Photography-On.html#.VHd9K2SG_xg , zuletzt geöffnet am 02.09.2014, 10:33	24
Abbildung 17: <i>Kinetoskop</i> http://victorian-cinema.net/machines , zuletzt geöffnet am 02.09.2014, 10:49	28
Abbildung 18: <i>Kinetograph</i> http://victorian-cinema.net/machines , zuletzt geöffnet am 02.09.2014, 10:49	28
Abbildung 19: Birtac http://victorian-cinema.net/machines , zuletzt geöffnet am 02.09.2014, 15:48	34
Abbildung 20: Pathéscope Mondial B, 1936 http://www.movie-camera.it/pathee.html , zuletzt geöffnet am 02.09.2014, 15:49	34
Abbildung 21: 35mm, 16mm, Super-8 und Normal-8 im Vergleich http://www.technikjournal.de/cms/upload/bilder/2010_11_Wintersemester/Gestern/P1050042.jpg , zuletzt geöffnet 02.09.2014, 19:11	41
Abbildung 22: 8mm und Super- bzw. Single-8 http://8mm16mmfilms.com/super-8.htm , zuletzt geöffnet 02.09.2014, 19:11	41
Abbildung 23: <i>Nolab Digital Super-8-Cartridge</i> http://nofilmschool.com/2013/12/nolab-digital-super-8-cartridge-make-film-cameras-go-digital , zuletzt geöffnet am 23.11.2014, 23:34	46
Abbildung 24: <i>A-CAM DS8</i> http://www.ohgizmo.com/2007/02/03/ikonoskop-a-cam-ds8-the-return-of-super-8/ zuletzt geöffnet, zuletzt geöffnet am 03.09.2014, 18:39	46
Abbildung 25: <i>Logmar S-8</i> http://cinescopophilia.com/grab-your-own-logmar-s-8-super-8-camera/ , zuletzt geöffnet am 02.10.2014, 19:14	47
Abbildung 26: Ausschnitt eines Kameratests (Wachsmuth, Logmar Camera & Kodak Vision 3 50D, 2014)	47
Abbildung 27: <i>Kodachrome 25, Kodachrome 40,</i>	54

Ektacrome 100D, Fuji Velvia 500
(Vedrilla, 2010) S.12.

Abbildung 28 und 29: Ausschnitte aus <i>Billabong Girls Summer 2011 Collection</i> , Werbung von George Manzanilla (Manzanilla G. , 2011)	58
Abbildung 30 und 31: Ausschnitte aus <i>Mother's Day Legacy Commercial</i> , 2013, Josh Read	58
Abbildung 32 und 33: Ausschnitt aus <i>Pepsi- Forever Young</i> -Werbung (Kenney & Rivers, 2013)	59
Abbildung 34 und 35: Ausschnitte aus <i>Bryan Adams Live in Lissabon</i>	60
Abbildung 36 und 37: Ausschnitte aus dem Musikvideo von <i>Fettes Brot</i> (Held, 2010)	61
Abbildung 38: Doppelbelichtungen aus Filmen von Clipson (Cramer, Poet des Raums, 2011)	62
Abbildung 39 und 40: Ausschnitte aus dem BMX-Video von Hadrien Picard (Desai, 2014)	63
Abbildung 41 und 42: Ausschnitte aus <i>This ain't California</i> (Kodak, 2013)	64
Abbildung 43: Ausschnitte aus <i>Searching for Sugar Man</i> , mit Iphone-App gedreht <i>Searching for Sugar Man</i> , Malik Bendjelloul, 2013, TC: 00:24:00	65
Abbildung 44: Ausschnitte aus <i>Searching for Sugar Man</i> , mit Iphone-App gedreht <i>Searching for Sugar Man</i> , Malik Bendjelloul, 2013, TC: 00:05:47	65
Abbildung 45: Filmausschnitt <i>Sinister</i> : Projektor und Filmrollen <i>Sinister</i> , TC 00:09:13	71
Abbildung 46: Filmausschnitt <i>Sinister</i> : Projektor und Filmrollen <i>Sinister</i> , TC 00:09:23	71
Abbildung 47: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> ; Super-8-Film <i>Sinister</i> , TC 00:14:59	72
Abbildung 48: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> ; Super-8-Film <i>Sinsiter</i> , TC 00:15:16	72
Abbildung 49: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> , Super-8-Rollen und Filmrolle am Projektor72 <i>Sinister</i> , TC 00:22:41	73

Abbildung 50: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> ; Super-8-Rollen und Filmrolle am Projektor Sinister, TC 00:22:47	73
Abbildung 51: Ausschnitte <i>Sinister</i> ; Blick durch Super-8-Kamera sowie Blick auf Szene Sinister, TC 01:40:18	74
Abbildung 52: Ausschnitte <i>Sinister</i> ; Blick durch Super-8-Kamera sowie Blick auf Szene Sinister, TC 01:40:21	74
Abbildung 53: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> gescannter Super-8-Film Sinister, TC 00:00:47	75
Abbildung 54: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> ; gescannter Super-8-Film und Filmtitel Sinister, TC 00:01:48	75
Abbildung 55: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> ; Super-8-Aufnahmen bei Tag Sinister, TC 00:00:19:15	76
Abbildung 56: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> , Super-8-Aufnahmen bei Nacht Sinister, TC 00:00:20:17	76
Abbildung 57: Ausschnitt aus den ersten 10min von <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:05:37	77
Abbildung 58: Ausschnitte aus den ersten 10min von <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:04:32	77
Abbildung 59: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:27:16	78
Abbildung 60: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:27:20	78
Abbildung 61: Ausschnitt aus <i>Sinister</i> , Super-8-Film und Super-8-Film im Hintergrund Sinister, TC 00:00:34:03	78
Abbildung 62: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> , Super-8-Film und Super-8-Film im Hintergrund Sinister, TC 00:00:32:44	78
Abbildung 63; Ausschnitte aus <i>Sinister</i>	82

Sinister, TC 00:00:14:42	
Abbildung 64: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:14:46	82
Abbildung 65: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:16:28	83
Abbildung 66: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:00:29:02	83
Abbildung 67: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:01:03:58	83
Abbildung 68: Ausschnitte aus <i>Sinister</i> Sinister, TC 00:01:04:23	83

Anmerkung der Autorin:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

QUELLENVERZEICHNIS

Balázs, B. (1930/1972): *Der Geist des Films. Einleitung Hartmut Bitomsky* [Reprint der Ausgabe von 1930]. Frankfurt: Makol-Verlag.

Beil, B., Kühnel, J., & Neuhaus, C. *Studienhandbuch Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.

Blume, E., & Maerz, R. (2003). *Kunst in der DDR - Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Altfraunhofen: G+H Verlag.

Bohl, H. (1980): *Farbverschiebung und Farbverfälschung als dramaturgisches Gestaltungsmittel*. In: Film & Ton-Magazin (1980): Eine europäische Zeitschrift für Freunde von Film und Ton. April '80. Seebruck: Walter Heering Verlag.

Bosch, M. (1971): *Underground-Film*. In: Film & Ton-Magazin (1971). Eine europäische Zeitschrift für Freunde von Film, Ton + Schallplatte. 4/71. Seebruck: Walter Heering Verlag.

Bourdieu, P. (1983): *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; u. a. (1983): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt: Suhrkamp.

Brayer, E. (2006). *George Eastman: A Biography*. Rochester: University Rochester Press.

Brüning, Jürgen (1990): *Super-8 in Berlin and Germany*. In: Quezón City Government; Movie Workers Welfare Foundation; Film Academy of the Philippines (Hg.) (1990): The Quezón City International Super 8 Filmfestival. February 22. – March 2. 1990. Fiesta Cinema, Araneta Center Cubao, Quezón City, Philippines. Quezón City: Selbstverlag.

Brydson, J. (1999). *Plastic Materials*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Bulleid, H. (1957). *G.B.-Bell&Howell, 8mm Cine Manual*. London: Fountain Press.

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1964): *Der Amateurfilm*, 1/64. Frankfurt am Main: Alfred Ludwig & Sohn oHG.

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1965): *Der Amateurfilm*, 1/65. Frankfurt am Main: Alfred Ludwig & Sohn oHG.

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1968): *Der Amateurfilm*, 3/68. Köln-Braunsfeld: AM-Werbe-gesellschaft mbH.

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1970): *Der Amateurfilm*, 1/70. Köln-Braunsfeld: AM-Werbe-gesellschaft mbH.

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1970): *Der Amateurfilm*, 2/70.

Köln-Braunsfeld: AM-Werbegesellschaft mbH

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1970): *Der Amateurfilm*, 3/70.
Köln-Braunsfeld: AM-Werbegesellschaft mbH.

Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1971): *Der Amateurfilm*, 3/71.
Köln-Braunsfeld: AM-Werbegesellschaft mbH.

Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1981): *film 8/16 + video*. Magazin für Film-, Ton- und Videoamateure. 2/1981. Wehrheim/Taunus: Geba GmbH.

Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (BDFa) (Hg.) (1981): *film 8/16 + video*. Magazin für Film-, Ton- und Videoamateure. 3/1981. Wehrheim/Taunus: Geba GmbH.

Chun, R. (31. 7 2014). *www.wired.com*. Abgerufen am 10. 8 2014 von <http://www.wired.com/2014/07/logmar-super-8/>

Clipson, P. (Regisseur). (2013). *Other States* [Kinofilm].

Clispon, P. (Regisseur). (2011). *Compound eyes* [Kinofilm].

Colberg, T. (2010). *The Skateboarding Art*. Washington, DC: self-published.

Cramer, F. (06 2011). Poet des Raums. *Schmalfilm*, S. 68-71.

Cramer, F. (05 2011). Trümmer, Trash und Turbulenzen. *Schmalfilm*, S. 66-67.

Daniels, S. (Regisseur). (2010). *The Amazing Russe (Converse Commercial)* [Werbefilm].

Daniels, S. (Regisseur). (2011). *The Super 8 Bunch (Converse Commercial)* [Werbefilm].

Derrickson, S. (Regisseur). (2012). *Sinister* [Kinofilm].

Desai, R. (3. 06 2014). *www.redbull.com*. Abgerufen am 17. 09 2014 von [www.redbull.com](http://www.redbull.com/at/de/bike/stories/1331656352666/simone-barracos-8mm-projekt):
<http://www.redbull.com/at/de/bike/stories/1331656352666/simone-barracos-8mm-projekt>

Désiré Van Monckhoven, K. d. (1864). *Vollständiges Handbuch der Photographie: Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage : nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*. Leipzig: Spamer.

Dickson, E. (09. 10 2012). *Bloody Disgusting*. Abgerufen am 02. 11 2014 von [Bloody Disgusting](http://bloody-disgusting.com/news/3196628/interview-director-scott-derrickson-on-creating-the-unsettling-moments-of-sinister/): <http://bloody-disgusting.com/news/3196628/interview-director-scott-derrickson-on-creating-the-unsettling-moments-of-sinister/>

Diehl, Bernd K. (1986): *Super 8 ist nicht tot. Plaudereien aus der Projektionsecke der DAFF '86 in Cuxhaven*. In: Bund Deutscher Film- und Video-Amateure e. V. (BDFA) (Hg.) (1986): film 8/16 + video. Magazin für Film-, Ton- und Videoamateure. 5/1986. Wehrheim/Taunus: Geba GmbH.

Dunlop, L. (5 2005). Super-8 singt mit. *Schmalfilm* , S. 60-61.

Eckert, S. (2006). *Kinematografie in Deutschland. Eine Untersuchung zur Konstitution des Dispositivs Kino in demokratischen Epochen*. Potsdam: HFF Konrad Wolf

Enticknap, L. (2005). *Moving Image Technology*. London, Great Britain: Wallflower Press.

Escobar, J. D. (Regisseur). (2013). *Live Life Dearest Dream* [Kurzfilm].

Feders, Hansjürgen (2003): *Wieder da: Andruckplatte!* In: Bund Deutscher Filmamateure e. V. (BDFA) (Hg.) (2003): Film & Video. 2/2003. Magazin für kreative Filmgestaltung. Gütersloh: Flöttmann Verlag.

Flückiger, B. (12 2003). Das digitale Kino – Eine Momentaufnahme. *montage/av* , S. 28-54

Fraenkel, H. (1956). *Unsterblicher Film. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*. München: Kindler Verlag München.

Feliks, J. 1987. Life Beyond Kodachrome 40: A survey of Kodaks's Super-8 filmstocks assessing their printability and appropriateness for video transfer. *Starlog Cinemagic* 37: 21-23

Feliks, J. 1985. Life is More Than K40. *The independent Producer* 2(6):3

Gaitzenauer, V. (2010). *Präkinematische Apparate - Optische Spielzeuge vor dem Kinematographen* . Wien, Österreich: GRIN Verlag.

Glaser, S. (2008). *Historische Kunststoffe im Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum Abt. Verlag.

Grahame, J. (05. Juni 2009). <http://www.retrothing.com/>. Abgerufen am 02. September 2014 von <http://www.retrothing.com/2009/06/fuji-announces-the-end-of-single8-movie-film.html>

Haake, C. (2007). *Der Wandel zum digitalen Kino*. Wien: Universität Wien

Hüningen, J. z. (12. Oktober 2012). *filmlexikon.uni-kiel*. Abgerufen am 8. April 2013 von [filmlexikon.uni-kiel](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6245): <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6245>

Hälbich. (2008). *Die Geschichte des Skateboarding*. Hamburg: Dipmica Verlag.

Halle, R., & Steingrover, R. (2008). *After the Avant-garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*. New York: Camden House Inc .

Hardy, R. (4. 3 2013). *nofilmschool.com*. Abgerufen am 14. 9 2014 von Oscar Winning, Partly iPhone-Shot "Searching for Sugar Man" Proves Content is King: <http://nofilmschool.com/2013/03/oscar-searching-sugar-man-shot-iphone>

Held, S. (Regisseur). (2010). *Amsterdam* [Musikfilm].

Hickethier, K. (2005). *Film- und Fernsehanalyse*. Weimar: J.B.Metzler.

Hullfish, S. (2012). *The Art and Technique of Digital Color Correction*. Waltham, MA, USA: Focal Press.

Illiasch, T. (2009). *Aus alt mach neu – King Kong einst und jetzt. Was sich in 70 Jahren Filmgeschichte getan hat, anhand der Filme King Kong und die weiße Frau (1933) und King Kong (2005). Ein Blick in die Technik von Hollywood*. Wien, Universität Wien

IMDB. (kein Datum). Abgerufen am 17. Dezember 2013 von IMDB.com: http://www.imdb.com/title/tt0903624/technical?ref_=tt_ql_dt_7

IMDB. (1990-2013). *IMDB.com*. Abgerufen am 17. Dezember 2013 von IMDB.com: http://www.imdb.com/title/tt0120737/technical?ref_=tt_ql_dt_7

Katelle, A. D. (3 2005). So entstand Super-8. *schmalfilm* , S. 21-29.

Kemp, W. (2011). *Geschichte der Fotografie: von Daguerre bis Gursky*. München, Deutschland: Verlag C.H.Beck.

Kenney, J. J., & Rivers, K. (Regisseure). (2013). *Pepsi- Forever Young* [Werbefilm].

Kirsner, S. (2008). *Inventing the movies. Hollywood's epic battle between innovation and the status quo, from thomas edison to steve jobs*. Createspace, Eigenverlag.

Kodak. (13. 3 2013). *motion.Kodak*. Abgerufen am 12. 9 2014 von motion.Kodak: http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/This_Ain_39_t_California_Recalls_1980s_Skateboard_Subculture.htm

Koschatzky, W. (1987). *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meiserwerke*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Krueger, T. (Regisseur). (2011). *Chrysler Style* [Werbefilm].

Kuchenbuch, T. (2005). *Filmanalyse*. Stuttgart: UTB.

Kunststoff-Museums-Verein e. V. (01. 09 2014). *Deutsches Kunststoff Museum*. Abgerufen am 01. 09 2014 von <http://www.deutsches-kunststoff-museum.de/rund-um-kunststoff/erfinder/john-wesley-hyatt-celluloid/>

- Ladberg, N. (Regisseur). (2011). *SAAB: History and Future Branding Commercial* [Kinofilm].
- Landsiedel, T. (3 2011). Ein Oscar für raju. *Schmalfilm* , S. 40-43.
- Liszewski, A. (2003. Februar 2007). <http://www.ohgizmo.com/>. Abgerufen am 02. September 2014 von Ikonoskop A-Cam DS8 – The Return Of Super 8 : <http://www.ohgizmo.com/2007/02/03/ikonoskop-a-cam-ds8-the-return-of-super-8/>
- Logmar camera solutions 2014. (kein Datum). *Logmar*. Abgerufen am 6. 9 2014 von Logmar: <http://www.logmar.dk/>
- Lossau, J. (6 2010). Fettes Brot auf Super 8. *Schmalfilm* , S. 6-7.
- Lossau, J. (4 2004). Immer auf den Hintern; Wie das Bayerische Fernsehen Zuschauer für Super-8 begeistert. *schmalfilm*; , S. 8-9.
- Lossau, J. (2 2011). Nix für Angsthäsen. *Schmalfilm* , S. 28-33.
- Lyons, C. L. (2005). *Antiquity & photography. Early views of ancient Mediterranean site*. London: Thames & Hudson.
- Manzanilla, G. (Regisseur). (2011). *Billabong Girls Summer 2011 Collection* [Werbefilm].
- Manzanilla, G. (Regisseur). (2011). *Globe Shoes Mark Appleyard - EAZE* [Werbefilm].
- Manzanilla, G. (kein Datum). <http://georgemanzanilla.com/>. Von <http://georgemanzanilla.com/>: <http://georgemanzanilla.com/> abgerufen
- Marchesi, J. J. (1993). *Handbuch der Fotografie. Band1: Geschichte, Chemische und optische Grundlagen*. Schaffhausen: Verlag Photographie AG.
- Meergraf, M.F. (2013). *Konservierte Erinnerung – Reisen und Amateurfilm auf Zelluloid*. Wien: Universität Wien
- Mehnert, H. (1986). *Das Bild in Film und Fernsehen*. Leipzig: Fotokinoverlag.
- Mehnert, H. (1974). *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: Fotokinoverlag.
- Melvin, C. (16. 5 2014). *Digital Trends*. Abgerufen am 7. 9 2014 von <http://www.digitaltrends.com/photography/chinon-releases-bellami-hd-1-super-8-camera/>
- Melvin, M. D. (Regisseur). (2012). " *The 8mm Revolution*"- *SUPER 8 Movie Featurette* [Kinofilm].
- Monaco, J. (2008). *Film Verstehen*. Hamburg, Deutschland: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Ney, U. (1978). *Moderne Schmalfilmpraxis; Ausrüstung, Drehbuch, Aufnahme, Schnitt, Vertonung*. Wiesbaden: Falken-Verlages erick Sicker KG.
- Nowell-Smith, G. (1998). *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: J.B.Metzler.
- Picard, H. (Regisseur). (2014). *Simone Barraco: Das 8mm-Projekt* [Kinofilm].
- Polak, R., Gerhartinger, H., Gepp, G., & Bundesstaatliche Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm, W. (1983). *Mach einen Super-8 oder Videofilm*. Wien: Wien : SHB Bundesstaatliche Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm (Medienzentrum des Bundes für Unterricht und Erwachsenenbildung) : AGF, Aktion "Der gute Film" (Österr. Jugendfilmzentrum) .
- pro8mm (Regisseur). (2010). *Goerge Manzanilla on Super 8mm Film in Fashion* [Webfilm].
- pro8mm. (2011). <http://www.pro8mm.com/>. Abgerufen am 7. 9 2014 von <http://www.pro8mm.com/>: <http://www.pro8mm.com/>
- Quitta, R. (1995). Warum Super 8? In A. Horwarth, L. Ponger, & G. Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. (S. 210). Wien: Wespennest.
- Read, J. (Regisseur). (2013). *Mother's Day Legacy Commercial* [Werbefilm].
- Reitz, E. (März 1971). Fast alles über Super acht. *dffb-info, Nr.8* , 8.
- Robin, X. (Regisseur). (2012). *Kodachrome 2010* [Kinofilm].
- Rossell, D. (1998). *Living Pictures: The Origins of the Movies*. Albany, New York, USA: SUNY Press.
- Rotter, A. (2008). *Das Langzeitprojekt FILM IST. von Gustav Deutsch*. Wien: Universtiät Wien
- Sanders, B. (3 2004). Super-8 ist ein sympatsches Format; Über die Arbeit des holländischen S/W-Filmlabors "SuperSens". *schmalfilm; Die Zeitschrift für Filmer und Sammler* , S. 50-53.
- Schmidt, U. (2008). *Digitale Film- und Videotechnik*. Hamburg: Carl Hanser Verlag München.
- Soeltner, Kai. Ch. (2004). *Experimentalfilm auf Super-8 im Bund der Deutschen Filmamateure*. Dipl. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main. Zugriff am 07.9.2014 unter Universität Frankfurt
- Speckenbach, J. (kein Datum). *Montagetheorie*. Abgerufen am 25. 10 2014 von Montagetheorie:

http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_speckenbach/event_montage.html

Spitzinger, G. (1983). *Video und Super-8*. München: Mosaik Verlag GmbH.

Steadman, P. (2002). *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Urban, H. (14. März 2012). <http://hayesurban.com/>. Abgerufen am 02. September 2014 von <http://hayesurban.com/current-projects/2012/3/14/digital-super-8.html?printerFriendly=true>

Usai, P. C. (1996). Ursprünge und Überlieferung. In G. N. Smith, *Geschichte des Internationalen Films* (S. 6-13). Oxford, UK: Oxford University Press.

Van Hurkman, A. (2011). *Color Correction Handbook, Professional Techniques for Video and Cinema*. Berkeley, CA, USA: Peachpit Press.

Vedrilla, R. (4 2010). Alles vom Feinsten. Kornvergelich bei Kodachrome, Exktachrome und Velvia. *schmalfilm* , S. 12-13.

Vigeant, P. (Regisseur). (2014). *Logmar Camera Solutions and Pro8mm Open House* [Webfilm].

Wachsmuth, F. (23. 11 2013). www.filmkorn.org. Abgerufen am 06. 09 2014 von <http://www.filmkorn.org/sensational-a-new-super-8-camera-from-denmark/>

Weber, J. (2011). *Die Technik der audiovisuellen Medien, Band 1*. Heidelberg, Deutschland: Hüthig Jehle Rehm.

Zumwalt, N. (8. 8 2012). www.sundance.org. Abgerufen am 14. 9 2014 von <http://www.sundance.org/festival/article/5-things-you-should-know-about-the-making-of-searching-for-sugar-man/>

Weiterführende Links:

<http://19centuryphotography.tumblr.com/anthotypes>

http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/This_Ain_39_t_California_Recalls_1980s_Skateboard_Subculture.htm

http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Introducing_KODAK_VISI_ON3_50D_Color_Negative_Film_7203_in_Super_8_Format.htm

http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Surf_39_s_Up.htm

http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Pearl_Jam_Twenty_Blends_New_Interviews_and_Archival_Footage_for_a_Rock_Retrospective.htm

http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Capturing_the_Triple_Crown_on_Super_8.htm

http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/The_Comeback_Cam.htm

[http://motion.kodak.com/motion/Pub \(Kirsner, 2008\)lications/InCamera/Close_Up_on_Super_8_Film.htm](http://motion.kodak.com/motion/Pub (Kirsner, 2008)lications/InCamera/Close_Up_on_Super_8_Film.htm)

http://www.thestar.com/business/2009/06/23/eastman_kodak_kills_its_colourtrue_kodachrome.html

http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/Milestones-_chronology.htm

https://www.youtube.com/watch?v=GvIOH_92ZO8

<https://www.youtube.com/watch?v=LtIA0BP-A7w>

<http://vimeo.com/22543258>

<http://filmmakeriq.com/2012/02/%E2%80%9Cthe-8mm-revolution%E2%80%9D-super-8-movie-featurette/>

<https://www.youtube.com/watch?v=SRs9mNsawdA>

SEQUENZPROTOKOLL SINISTER

	TC IN	TC OUT	Dauer	Handlung	Kamera	Schnitt	Farbe	Musik	S8	Besonderes	S
0	00:00:00	00:00:46	00:00:46	Intro, Logos, Produktionsfirmen							
1	00:00:46	00:01:54	00:01:08	Eine Familie wird erhängt. Familie Oswalt zieht in ihr neues Haus ein.	Supertotale	Jumpcuts	blau, grün	Rattern von Projektor, Spannungsgeräusche	x	Emulsionsfehler, Kömung, Perforation sichtbar, unruhiger Bildstand, Filmname	S.75, S.79
2	00:01:54	00:02:39	00:00:45	Die Polizei begrüßt die Frau von Ellison Oswalt und will ihren Mann sprechen.	Planfahrt	keine	neutral, warm				
3	00:02:39	00:03:21	00:00:42				neutral				

4	00:03:21	00:04:38	00:01:17	Die Tochter Ashley zeichnet auf der Wand und spricht mit ihrem Vater Ellison über den Umzug.	Totale, Halbtotale, American Knee Shot	neutral				
5	00:04:38	00:07:16	00:02:38	Der Sheriff des Ortes spricht mit Ellison über den Umzug und seine Arbeit.	Halbtotale, Halbnahe, Nah	neutral, kühl durch blau				
6	00:07:16	00:07:57	00:00:41	Ellison spricht mit seiner Frau Tracy über das Gespräch mit dem Polizisten und das neue Haus.	Halbnahe, Halbtotale	neutral, wärmer durch grün und rot				
7	00:07:57	00:08:21	00:00:24	Ellison schaut auf den Baum,	Planfahrt, Halbnahe				Spannungsmusik, aufbauend	

11a	00:12:55	00:14:20	00:01:25	des Autors. Ellison fängt mit seiner Arbeit an, entdeckt, dass die Super-8-Kiste nicht bei seiner ersten Begehung des Hauses da war. Beschließt sich die Filme anzusehen und baut den Projektor auf.	Nah, Halbnah, Halbtotal, Total, Großaufnahme, Detail	Jumpcuts bei Post-It aufhängen, Projektoraufbau	warm	Spannungsmusik	x	Bei Totalen oder Halbtotalen ist die Kiste mit Super-8 immer im Bild.	S.82, S.76
-----	----------	----------	----------	---	--	---	------	----------------	---	---	------------

11b	00:14:20	00:15:55	00:01:35	Ellison schaut sich den ersten Super-8- Film an. Inhalt Super8- Film: Eine Familie spielt im Garten und wird später erhängt.	Halbnah, Kamera- fahrten von Halbnah auf Nah, Groß- aufnahme	Jumpcuts	kühler durch dunkel und blau, Super-8: kräftig, bunt, später ausge- waschene Farbe, ändert sich von kühl/kalt, auf warm	Musik, dunkel, bedrohlich, verändert sich, wird be- drohlicher, nimmt Geräusch des Super- 8- Projektors mehr auf, je düsterer die gezeigten Inhalte werden	x	Bildaufbau: Goldener Schnitt, Projektor steht in der rechten Bildhälfte, Rasseln des Projektors deutlich zu hören, Super-8: wechselt zwischen 4:3 auf Leinwand zu bildschirm- füllend, unruhiger Bildstand, wackelige amateurhafte Kameraführung, Bildkratzer und Emulsions- schäden, diese werden stärker, wenn sich der Super-8-Film dramaturgisch verändert Großaufnahme Projektor	S.76
-----	----------	----------	----------	--	--	----------	--	---	---	---	------

11c	00:15:55	00:17	00:01:07	Der Autor sieht sich den Film nochmal an. Antworten suchend, geht Ellison in den Garten, findet im Haus seine Tochter, die das Badezimmer nicht findet und bringt sie ins Bett.	Nah, Halbnahe, Halbtotale, Total, Großaufnahme, Detail	wieder etwas wärmer, mehr rot, dennoch noch viel blau	keine, nur Projektorgeräusch, Atmo	x	Die Leinwand wird öfters gezeigt und der Autor beim Anschauen der Filme, Autor sitzt viel im Dunkeln, wenig Licht, keine Musik oder musikalische Spannungselemente, nur Projektorgeräusch, 4:3	S.72
12	00:17:02	00:19:14	00:02:12		Halbnahe, Nah, Total, Halbtotale	Draußen wärmer, als im Inneren, im Inneren mehr grün und blau, im Kinderzimmer sehr warm.	Unheimliche Musik			

13a	00:19:14	00:21:28	00:02:14	<p>Ellison sieht sich den nächsten Super-8-Film an. Eine Familie verbringt Zeit am See und wird später im Auto verbrannt.</p> <p>Großaufnahme, Halbnahe, Total, Detail</p>	<p>Jumpcuts beim Projektor einrichten</p>	<p>mehr grün als vorher, Super-8 anfänglich warme, satte Töne, später gelb. Totale mit Ellison im Vordergrund, im Hintergrund Leinwand: grün; Ellison zusehend: eher blau, rot</p>	<p>spannungsaufbauende Musik, verändert sich mit Super-8-Film.</p>	<p>Super-8: Filmkorn, unruhiges Bild, viele Jumpcuts, Emulsions-schäden</p>	<p>S.73 S.75</p>	
13b	00:21:28	00:22:16	00:00:48	<p>Ellison beschließt die Polizei anzurufen, entscheidet sich aber während des Gesprächs die Polizei nicht mit ein-</p> <p>Großaufnahme, Halbnahe, Total, Detail</p>						

15	00:26:02	00:27:11	00:01:09	Trevor räkelt, der einen Alptraum hat und schlafwandelt.	wackelig	kühler als am Anfang	und stärker		
				Die Familie sitzt am Frühstückstisch und die Mutter bringt die Kinder in die Schule.	Halbnah, Nah, Halbtotale	wieder wärmer, mehr orange, mehr rot im Schwarz			

16	00:27:11	00:29:25	00:02:14	<p>Ellison verdunkelt sein Büro und schaltet den Super-8-Projektor ein. Super-8-Film: Familie spielt im Pool und wird später ertränkt. Der Mörder wird zum ersten Mal gezeigt, der Autor sieht ihn sich aus der Nähe an. Durch das Standbild fängt der Film an dieser Stelle zu brennen an.</p>	<p>Halbtotale, Detail, Großaufnahme, Halbnah, Halbtotale, Nah, Total, wackelige Kameraführung bei Kamerafahrt (ähnelt Super-8-Kamerahaltung)</p>	<p>Jumpecuts bei Projektor, in Super-8</p>	<p>warm, orange mit mehr Grün, bedrohlich, durch Feuer mehr Orange, aber in den Tiefen dennoch mehr blau als rot</p>	<p>Musik beginnt erst mit Super-8-Film, Spannungselemente nach Super-8-Film</p>	<p>x</p>	<p>Super-8-Film: warme Farben, starkes Bildkorn, wackeliger Bildstand, amateurhafte Kameraführung, sobald der Super-8-Film dramaturgisch umschlägt, werden die Farben bedrohlicher, mehr Grün, Ellison geht zur Leinwand und schaut sich die Projektion an, steht vor dem Lichtstrahl</p>	<p>S.76, S.80 S.82</p>
----	----------	----------	----------	--	--	--	--	---	----------	---	----------------------------------

17	00:29:25	00:30:49	00:01:24	Der Autor googelt wie Super-8 geschnitten wird und schneidet den teilweise verbrannten Film und nimmt mit einem Camcorder den Film auf, um ihn digitalisiert Frame für Frame am Laptop anzusehen.	Großaufnahme, Detail, Nah		orange	Spannungselemente x	Super-8-Geschichte wird eingebracht Durch das Digitalisieren des Filmes kann er Standbilder betrachten, ohne dass der kostbare Super-8-Film beschädigt wird. Einmaligkeit der Aufnahmen ist dem Protagonisten bewusst.	
18	00:30:49	00:32:09	00:01:20	Die Familie kommt nach Hause und streitet. Der Sohn zeichnete in der Schule ein Bild von einem Baum mit vier erhängten	Halbnah, Nah, Halbtotale, Planfahrt		kühl und dunkel, obwohl Tag			

19a	00:32:09	00:34:30	00:02:21	Menschen. Die Eltern streiten darüber.	Ellison sieht sich erneut einen Super-8-Film an und nimmt diesen mit dem Camcorder auf, um sich das Video anschließend nochmal am Laptop anzusehen. Super-8: Gang durch Haus, Familie wird erstochen	Halbnah, Nah, Detailaufnahme, Totale	mehr Schnitte von Super-8 auf Ellison, Jumpcuts im Super-8	mehr Orange und Grün, trotzdem mehr Blau, in den Tiefen eindeutig orange und grün	Musik bei Super-8, Spannungsfächen	x	Super-8: Starke Körmung, Film bei Nacht Sieht Super-8-Film im Hintergrund und Ellison im Vordergrund, die Farben des Super-8-Formats übertragen sich langsam auf den Film selbst, Ellison wird immer mehr und mehr in die Geschichte der Super-8-Films des Mordes reingezogen	S.78, S.83
-----	----------	----------	----------	---	---	--------------------------------------	--	---	------------------------------------	---	--	---------------

19b	00:34:30	00:37:44	00:03:14	<p>Der Autor sieht sich den Film am Laptop nochmal an. Dabei findet er ein okkultes Zeichen und druckt ein Still aus und findet noch einen Ortshinweis in dem Material. Er recherchiert weiter und sieht sich eine Reportage über den Mord an, wird aber durch Geräusche am Dachboden und einen Stromausfall</p>	<p>Halbnah, Nah, Großaufnahme, Detail</p>	<p>eher Spannungsfächen</p>	x
-----	----------	----------	----------	--	---	-----------------------------	---

21	00:43:24	00:46:41	00:03:17	, auf dem Kinder- zeichnungen von den Morden sind. An- schließend bricht er durch den Boden. Polizei und Rettung versorgen den Autor und gemeinsam mit dem Deputy sehen sie sich das Loch nochmal an und versuchen die Geräusche am Dachboden zu erklären. An-	Nah, Halbnah, Totale, American Knee Shot	blau, orange, ohne Grün	x	Im Büro des Autors mehr Grün und Orange als am Flur.
----	----------	----------	----------	---	--	-------------------------------	---	---

27a	00:53:10	00:55:00	00:01:50	abgefilmten Super-8-Filme offen. Der darauf zu sehende Mörder bewegt sich kurz, Ellison sieht es nicht.	Die Ehepartner schlafen im Bett. Ellison wacht auf, weil der Projektor läuft. Ellison geht rüber, einer der Super-8-Filme wird vom Camcorder digitalisiert.	Extreme Totale, Halbnahe, Nah	blau, grün, mehr Orange	Spannungsflächen, Stereopanning	x			
-----	----------	----------	----------	---	---	-------------------------------	-------------------------	---------------------------------	---	--	--	--

27b	00:55:00	00:56:15	00:01:15	Als Ellison in den Garten blickt, sieht er dort den Mörder und läuft raus um seinen Sohn im Gebüsch zu finden.	Nah, Halbnahe, Totale, American Knee Shot	blau, dunkel, etwas Orange				
27c	00:56:15	00:56:32	00:00:17	Ellison trägt seinen schlafenden Sohn hinein.	Plansequenz, Halbnahe, Halbtotale,					
27d	00:56:32	00:57:30	00:00:58	Ellison geht noch einmal hinaus in den Garten, um seine Taschenlampe zu holen und wird von einem Hund angebellt. Im Hintergrund stehen fünf Kinder, die nur kurz zu	Totale, Halbnahe, Halbtotale, Nah	mehr Blau, kurz orange, als die Kinder zu sehen sind				

30	01:00:38	01:02:18	00:01:40	Ellison spricht mit dem Deputy über die Morde und erfährt den Namen eines Professors.	Halbnah, Halbtotal, Total, Nah		neutral mit Grün und Orange	x		
31	01:02:18	01:04:04	00:01:46	Der Autor sieht sich die letzte Super-8-Filmrolle an. Super-8: Familie sitzt nachts im Wohnzimmer. Es regnet. Jemand überfährt mit einem Rasenmäher einen Menschen.	Detail, Halbnah, Halbtotal, Nah, Totale, Großaufnahme	Jumppcuts	mehr Grün, blau Super-8 klassisch, starke Farben, orange-grün		Spannungsflächen	Dunklere Farben bei Super-8, Kamerafahrt close auf Projektor nach Tötungsszene x S.83

32	01:04:04	01:04:34	00:00:30	Ellison verkraftet den Film nicht und schaltet den Projektor aus.	Totale, Halbtotale	Jumpcuts	blau, grün, orange	Spannungsflächen, abrupt mit Ausschalten des Projektors	x	S.79
33	01:04:34	01:07:07	00:02:33	Ellison video-telefoniert mit Professor Jonas und lässt sich von diesem das okkulte Symbol erklären, das dem Kinderfresser Bughuul gewidmet ist.	Over The Sholder, Nah, Halbtotale, Totale		orange, grün		x	
34a	01:07:07	01:08:20	00:01:13	Nach dem Gespräch mit Professor Jonas versperrt	Nah, Detail, Großaufnahme, Halbnah	Jumpcuts	orange, grün, blau(etwas)	Spannungsflächen	x	Ellison steht direkt in der Projektion des Super-8-Projektors.

34b	01:08:20	01:10:36	00:02:16	<p>Ellison die Super-8-Kassetten, dennoch fängt der Super-8-Projektor wieder zum Laufen an.</p> <p>Der Autor pirscht mit einem Schläger bewaffnet durch das Haus.</p> <p>Ein Geistermädchen steht auf dem Küchentisch, ein Geisterjunge rennt ihm im Wohnzimmer nach. Ein weiteres Mädchen steht im Flur</p>	<p>Total, Halbtotale, Halbnahe, Nah</p> <p>Zeitlupe</p> <p>blau, sehr dunkel, grün</p> <p>Spannungsflächen werden verstärkt</p>				
-----	----------	----------	----------	--	---	--	--	--	--

35	01:10:36	01:11:18	00:00:42	<p>und beobachtet ihn. Ein Junge versteckt sich vor ihm. Die Kinder bewegen sich immer in Zeitlupe, er kann sie nicht sehen.</p> <p>Der Projektor läuft schon wieder von selbst. Er schaltet ihn ab und kontrolliert, ob es seiner Familie gut geht, jedoch sieht der Zuschauer durch einen Kamera-schwenk, dass seine Tochter den</p>	<p>Halbnah, Halbtotale, Nah</p>	<p>blau, grün, sehr kühl</p>					
----	----------	----------	----------	--	---	----------------------------------	--	--	--	--	--

40	01:18:00	01:21:30	00:03:30	<p>das Bild des Mädchen auf dem Reifen und verknüpft es mit einem der Morde. Während dessen verrät die Tochter der Mutter, dass sie in einem Haus leben, in dem Menschen gestorben sind.</p> <p>Im Schlafzimmer streiten Ellison und Tracy über die Besessenheit und über das Schreiben von Ellison.</p>	<p>Halbnah, Nah, Großaufnahme, Totale, die Kamera ist unruhig, wackelig</p>	orange, grün				
----	----------	----------	----------	--	---	--------------	--	--	--	--

41	01:21:30	01:22:44	00:01:14	Tracy legt Ashley schlafen und findet Ellison eingeschlafen vor dem Fernseher.	Halbtotale		orange, warm blau, grün- orange, eher	Spannungs- flächen, ruhige Musik			
42	01:22:44	01:24:15	00:01:31	Ellison wird von einer Taschenlampe angeleuchtet, es wirkt als ob jemand filmt, er liegt allein im Bett. Dann schaltet sich der Projektor ein. Er geht in sein Büro, der Projektor ist weg.	Halbtotale, Halbnah, Nah, Groß- aufnahme unruhige Kamera	Jumpcuts	grün, farblos- orange, blau-kalt	Spannungs- flächen, Projektor, Musik als Angsträger			S.80

43	01:24:15	01:25:15	00:01:00	<p>Ellison geht durch den Flur auf eine Leiter zum Dachboden zu. Diese ist von oben beleuchtet.</p> <p>Der Autor steigt die Stiege hoch und blickt in den Dachboden. Dort sitzen die fünf Geisterkinder und schauen sich einen Super-8-Film an. Auf diesem wird der Mörder abgebildet.</p>	<p>Totale, Großaufnahme, Nah</p>	<p>Jumpcuts, Schnitte auf Super-8 gefilmtes.</p>	<p>mehr Orange</p>	<p>Spannungsflächen</p>	<p>Stiege ist so beleuchtet, dass das Licht flackert und mit dem Projektor-Ton-Soundeffekt kann diese Situation mit Super-8 in Verbindung gebracht werden. Es wirkt so als ob die Stiege projiziert ist.</p>	<p>x</p>
44	01:25:15	01:25:45	00:00:30	<p>Großaufnahme, Totale</p>	<p>grün-blau , orange-rot</p>	<p>Spannungsflächen mit Projektor-Sound</p>	<p>x</p>			

45	01:25:45	01:26:23	00:00:38	<p>Ellison erschreckt sich, da ihn der Mörder direkt ansieht und fällt die Stufen hinab. Plötzlich fällt das Licht aus. Eine Kiste mit Home-Movies wird herunter geworfen. Der Projektor sowie die Super-8-Filme folgen.</p> <p>Voller Angst packt Ellison die Super-8-Materialien und verbrennt diese im</p>	<p>Totale, Halbtotale, Halbnahe, Großaufnahme</p> <p>Totale, Halbtotale, Halbnahe, Großaufnahme, Detail</p>	<p>blau-dunkel, orange-kühl</p> <p>kühl, blau, orange, dunkel</p>	<p>Spannungsflächen, laute Atmosphäre</p> <p>bedrohliche Musik</p>	<p>x</p> <p>x</p>
46	01:26:23	01:27:53	00:01:30					

47	01:27:53	01:28:40	00:00:47	Garten. Als seine Frau kommt, sagt er, dass sie sofort wegziehen müssen. Die Kinder werden aufgeweckt, die Familie packt und fährt so schnell wie möglich weg.	Halbnah, Nah, Großaufnahme, sehr bewegte Kameraführung	schnelle Schnitte, Jumpcuts	orange, gelb, blau	bedrohliche Musik			
48	01:28:40	01:30:45	00:02:05	Zu schnell fährt Ellison mit dem Auto an einer Polizeiwache vorbei. Der Sheriff hält die Familie auf. Ellison erzählt ihm, dass es kein Buch geben	Totale, Nah, Großaufnahme, Supertotale		orange-grün, blau				

49	01:30:45	01:31:09	00:00:24	wird. Die Familie möchte nie wieder zurück und zieht wieder in ihr altes Haus. Während dem Übersiedeln ruft der Deputy bei Ellison an, dieser hebt nicht ab.	Totale, Großaufnahme, Detail	orange, warm, dennoch grün	Musik aus dem Radio			
----	----------	----------	----------	---	------------------------------	----------------------------	---------------------	--	--	--

50	01:31:09	01:33:44	00:02:35	<p>Es ist Nacht und es regnet, Ellison bekommt eine E-Mail von Professor Jonas mit Bildern über den Mythos Bughuul. Als er mit Jonas telefoniert, erzählt dieser, dass Bughuul angeblich in seinen Abbildern lebt und diese Bilder als Pforten nutzt.</p>	<p>Totale, Halbtotale, Nah, Großaufnahme</p>	<p>blau-orange</p>	<p>x</p>	<p>Die Farben erinnern an die eines Super-8 Filmes. (Rasenmäher) Auch die Theorie, dass etwas Böses in einem Abbild-Super-8-Bild - lebt, ist spannend.</p>
----	----------	----------	----------	---	--	--------------------	----------	--

51	01:33:44	01:34:51	00:01:07	Ellison trägt eine Kiste auf den Dachboden und sieht dort die Super-8-Film-Kiste aus dem alten Haus stehen, in der sich das Super-8-Equipment befindet und findet einen Umschlag mit weiteren Super-8-Filmen.	Großaufnahme, Nah, Halbtotale	grün-orange	bedrohliche Musik	x		
52	01:34:51	01:36:48	00:01:57	Ellison schneidet die Filme zusammen, während dessen ruft der Deputy noch einmal an und erzählt ihm,	Halbnah, Nah, Großaufnahme, Detail	orange, grün		x	Jumpecuts	

53	01:36:48	01:39:23	00:02:35	<p>Der Autor wirft den Projektor erneut an und sieht sich die erweiterte Schnittfassung an. Super-8: Es wird wieder der Eingangsfilm gezeigt, nur diesmal ist das Mädchen der Familie deutlich zu sehen, wie sie von dem Baum hüpf und mit den Leichen spielt. Auch die Enden der anderen vier Morde zeigen ihre wahren</p> <p>Totale, Großaufnahme, Nah, Detail, Halbnahe, Halbtotal</p> <p>Jumppcuts</p> <p>grün, orange</p> <p>bedrohliche Musik</p> <p>x</p>	<p>Super-8 wird hier gut in Szene gesetzt. Mitten im Raum wird das Super-8-Bild projiziert -blau. Rechts befindet sich ein blau beleuchtetes Fenster, links davon eine grün-orange Lichtsituation. In der Mitte steht der Projektor, daneben sitzt der Protagonist und sieht sich den Film an.</p>
----	----------	----------	----------	--	--

55	01:40:34	01:43:11	00:02:37	<p>einer Axt in der Hand. Die Tochter filmt den Autor und tötet ihn.</p> <p>Super-8: die Tochter geht durch das Haus, nimmt die Kamera. Aus ihrem Blickwinkel gefilmt, wird das Blut an den Wänden gefilmt. Die Geisterkinder kommen auf sie zu. Abschließend zeichnet Ashley noch ihren Mord in die Filmschachtel und der Bughuul ist</p>	<p>wenig Orange, wenig warme Töne, Blau und Rot dominiert</p>	<p>bedrohliche Musik</p>	x	<p>Perforation auf der Seite, nur mit Jumpcuts geschnitten. Als die Geisterkinder auf sie zu kommen, fährt die Kamera nach hinten und es wird deutlich, dass dieses Bild gerade projiziert wird. Mit Jumpcut gelöst, wie sie in das Bild - die Projektion steigen.</p>	S.81
----	----------	----------	----------	--	---	--------------------------	---	--	------

LEBENS LAUF

Sabrina Verena Winkler

geboren April, 1988

Geburtsort: Linz

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg

seit Oktober 2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien

2002-2007 HBLA für künstlerische Gestaltung, Linz

1998-2002 Realgymnasium der Stadt Enns

1998-1994 Volksschule St. Florian

Berufliche Praxis

seit September 2014 Cutterin, Colour Graderin und Schnittassistentin,
sowie Leitung der Postproduktion in der
Mediengesellschaft Filmproduktion

April 2013 bis
September 2014 Schnittassistentin, Cutterin, Colour Graderin in der
Mediengesellschaft Filmproduktion

Oktober 2012 bis
April 2013 Praktikum als Schnittassistentin in der
Mediengesellschaft Filmproduktion

2008 bis 2013 verschiedene Tätigkeiten im Bereich Film, u.a.
Regieassistentin bei einem Spielfilm,
Ausstattungsassistentin, Cutterin, Kameraassistentin sowie
Tonfrau und Aufnahmeleitung bei mehreren Kurzfilmen

- 2007 bis 2009
verschiedene Tätigkeiten im Theater,
u.a. Bühnenbildaufbau Wiener Operetten Sommer,
Bühnenbildassistentin/Dekorateurin im Palais Novak
sowie Kellnerin und Garderobierin
- 2006
Leitung und Aufnahmekoordination der Kamerateams
des Theaterfestivals Schäckpir, Linz
- 2004 bis 2006
Kaufmännisches Praktikum bei TTI Asten
Praktikum als Bühnenkostüm- Schneiderin